

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO – UFRJ
PÓS - GRADUAÇÃO EM PSICOSSOCIOLOGIA DAS COMUNIDADES E
ECOLOGIA SOCIAL – PROGRAMA EICOS – LINHA 1

PATRÍCIA MAGALHÃES BEVILAQUA

NOOPOLÍTICA DO CONSUMO COMO DISPOSITIVO DE COLONIZAÇÃO:
resistências e (re) existências na arte indígena contemporânea



Arte sobre obra *Aranha Tecelã* de Rita Huni Kuin

Rio de Janeiro

2023

CIP - Catalogação na Publicação

M571n Magalhães Bevilaqua, Patrícia
Noopolítica do consumo como dispositivo de
colonização: resistências e (re) existências na arte
indígena contemporânea / Patrícia Magalhães Bevilaqua.
-- Rio de Janeiro, 2023.
234 f.

Orientador: Frederico Augusto Tavares Junior.
Coorientador: Celso Sánchez Pereira.
Tese (doutorado) - Universidade Federal do Rio
de Janeiro, Instituto de Psicologia, Programa de Pós
Graduação em Psicossociologia de Comunidades e
Ecologia Social, 2023.

1. psicossociologia. 2. arte indígena
contemporânea. 3. noopolítica do consumo. 4.
colonização. 5. meio ambiente. I. Tavares Junior,
Frederico Augusto, orient. II. Sánchez Pereira,
Celso, coorient. III. Título.

Elaborado pelo Sistema de Geração Automática da UFRJ com os dados fornecidos
pelo(a) autor(a), sob a responsabilidade de Miguel Romeu Amorim Neto - CRB-7/6283.

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO – UFRJ
PÓS - GRADUAÇÃO EM PSICOSSOCIOLOGIA DAS COMUNIDADES E
ECOLOGIA SOCIAL – PROGRAMA EICOS

NOOPOLÍTICA DO CONSUMO COMO DISPOSITIVO DE COLONIZAÇÃO:
RESISTÊNCIAS E (RE) EXISTÊNCIAS NA ARTE INDÍGENA CONTEMPORÂNEA

Patrícia Magalhães Bevilaqua

Tese de Doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Psicossociologia de Comunidades e Ecologia Social - EICOS, linha 1 (Ecologia social, comunidades e sustentabilidade), do Instituto de Psicologia, da Universidade Federal do Rio de Janeiro, como requisito parcial à obtenção do título de Doutora.

Aprovada em:

Orientador: Dr. Professor Frederico Tavares (Eicos-UFRJ)
Coorientador: Dr. Professor Celso Sánchez (UNIRIO)

Banca Examinadora:

Professora dra. Patricia Burrowes (Eicos-UFRJ)
Professor dr. Renato Bittencourt (UFRJ)
Professora dra. Adrienne Ogêda Guedes (UNIRIO)
Professor dr. Juliano José de Araújo (UNIR)
Dra. Rosilene Fonseca Pereira (Rosi Waikhon)

Suplentes:

Professora dra. Beatriz Takeiti (Eicos-UFRJ)
Professora dra. Eliane M. Almeida (Faculdade Senac-Rio)

Rio de Janeiro

2023

Dedico a Marília e Marcílio. Mãinha e paínho, que estas memórias transfluentes cheguem até vocês, junto com meu imenso amor e gratidão ∞

Também dedico às resistências e às (re) existências dos povos indígenas. Em especial, às artes, a Rita Huni Kuin e a Takumã Kuikuro.

AGRADECIMENTOS

À Universidade Federal do Rio de Janeiro e ao Programa de Pós-Graduação em Psicossociologia de Comunidades e Ecologia Social – EICOS pela acolhida, pluralidade de ideias e tanto aprendizado.

Aos professores do programa, especialmente àqueles e àquelas com quem tive oportunidade de encontro nas diferentes disciplinas e, em particular homenagem Marta Pinheiro, que tanto contribuiu para as referências deste trabalho, assim como à Samira Lima Costa pelas excelentes contribuições durante a banca de qualificação desta pesquisa.

Às professoras e professores que aceitaram contribuir com a banca de defesa desta tese.

Aos funcionários do Eicos, em especial, ao Ricardo Fernandes, pela solidariedade, criatividade e luzes nos muitos túneis dos processos documentais.

A Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Capes, que possibilitou, com a disponibilização de bolsa de estudo, maior dedicação a este processo de pesquisa.

A Fred Tavares por aceitar orientar o projeto com tanta receptividade, pela inspiração da noopolítica do consumo e muitas outras contribuições precisas e valiosas para esta pesquisa.

A Celso Sánchez pelo acolhimento no grupo de pesquisa Geasur, pela coorientação, pelos projetos de arte e educação ambiental e tantas outras inspirações decoloniais e terrexistenciais para esta pesquisa.

Aos grupos e companheiras/os do Rizoma Verde, Psyccon e Geasur

Especiais e amorosos a Rita Huni Kuin, Shane, Buni e sua família pelo abrigo, amparo e tantos ensinamentos. À Rita, sobretudo, pela sua arte, paciência e dedicação a esta pesquisa.

A Fernando (Isa Hãkene) pelas músicas, pintura dos kenes, ajuda com o celular e toda a solidariedade em muitos momentos.

A Cleiber (Bane), Ayani e filhos, e a Maria e seus meninos por me receberem com tanto carinho em sua casa, na aldeia, e me ensinarem da mesma forma.

A Dra, Carminha e Carlos Sales pela sabedoria compartilhada sobre as plantas medicinais da floresta e por me levarem pelo caminho da linda, sábia e sagrada Samaúma.

A Parã Huni Kuin e às outras meninas da aldeia Chico Curumim que me ajudaram com sua alegria a registrar fotografias das plantas medicinais e a atravessar uma grande pinguela temerária.

A todos os moradores da aldeia Chico Curumim, que me receberam, especialmente às mulheres com quem compartilhei tantas refeições e experiências.

Especiais a Takumã Kuikuro pela colaboração tão potente à pesquisa e ao Kaitsu Filmes pelas suas realizações.

A Janaína Welle e a Juliano Araújo pela solidariedade ao intermediar meu contato com Takumã.

A Teresa Devulski por me apresentar à Rita e tanto me ensinar sobre a arte da indumentária e dos kenes Huni Kuin.

A Priscilla Duarte, Lílian Panachuk e Pietra Dolamita pela solidariedade e por me colocarem em contato com Rosi Whaikhon

A Adriana Maia pelo maravilhoso livro do Darcy Ribeiro.

A Maria Paula Araújo e Felipe Araújo Belém pelo apoio logístico e afetivo.

A Marcelo Aranda Stortti por todo auxílio luxuoso

A todas as presenças queridas e inspiradoras, também virtuais, no encontro da defesa.

A todos os autores, professores e referências deste trabalho e da vida.

Às amigas e aos amigos sempre presentes.

A minha família. Adriana e Renata, minhas memórias compartilhadas, irmãs e companheiras tão queridas e fundamentais. A minha sobrinha e afilhada de coração, Mariana, e a Rodrigo, meu sobrinho, e sua potência.

A Isadora, minha filha, maior amor, que segura qualquer queda do céu (mesmo pandêmica) com sorriso, coragem, suavidade e muita música.

Às florestas, pássaros, rios, mares, estrelas, borboletas e à Sumaúma em especial.

Agradecimentos amorosos, cósmicos e para sempre a minha mãe e a meu pai.

SUMÁRIO

1- PRÓLOGO MEMORIAL.....	16
2- INTRODUÇÃO.....	21
2.1- A Invasão do Consumo em Comunidades Indígenas: A Questão de Pesquisa. ..	22
2.2- Arte Indígena Contemporânea, o Consumo e o Agenciamento de Acontecimentos: Tese, Objetivos e Delimitações.....	26
3- CAPÍTULO 1 - NOOPOLÍTICA DO CONSUMO: SEMENTES E GERMINAÇÕES TEÓRICAS.....	36
3.1- Transformações do Capitalismo: a Centralidade do Consumo.....	37
3.2- A Noopolítica do Consumo como Dispositivo de Controle e a Liberdade do Pensamento	40
4- CAPÍTULO 2 - NATUREZA E CULTURA: COLONIZAÇÃO DOS SABERES, COMUNICAÇÃO E RESISTÊNCIAS	47
4.1- Natureza X Cultura: Arte Indígena e as Searas de Diferentes Afetos com o Mundo	48
4.2- A Colonização dos Saberes – Arte, tecnologia e Resistência Indígena no Brasil.	53
5- CAPÍTULO 3 - AGENCIAMENTOS DA ARTE COMO MÉTODO.....	61
5.1- Obras, Artistas, Comunidades, Consumo, Rituais Relacionais e Abdutivos.....	62
5.2- O Pensamento do Corpo e as Singularidades: Pesquisadora e a Liberdade na Cartografia de Afetos	73
5.3- Pesquisa em Psicossociologia: a Compreensão e a Invenção de Nós Pela Experiência Corporal da Visão do Outro	77
6- CAPÍTULO 4 – PRELÚDIO: ALGUMAS PISTAS SOBRE O CAMPO E A PESQUISA	80
6.1- A Teoria Antropológica da Arte e a Pesquisa com Rita Huni Kuin e Takumã Kuikuro	81
7- CAPÍTULO 5 - RITA HUNI KUIN: ARTE E ESPIRITUALIDADE PARA A RETOMADA DO “POVO VERDADEIRO”	86
7.1- Uma História em Cinco Tempos	87
7.2- Arte e Espiritualidade - A Força para o Governo dos Índios.....	94
7.3- História, Tempo, Sintomas e a Cura de Nixi Pae	97
7.4- Rita Huni Kuin: as Sobrevivências da Mulher Jiboia e o Kayatibu.....	101
7.5- Cordas Vibrando Transformações Rítmicas.....	113
7.6- Rituais, Mercado e a Domesticação de Nixi Pae.....	119
7.7- Ultrapassando Preconceitos: as Mulheres e as Medicinas	126
7.8- A Mulher de Barro: Entre o Ideal, O Real e o Transitório	130
7.9- A Mulher na Aldeia: a Arte e a Resistência da Alimentação Sutil.....	135
7.10- A Teia da Aranha e os Kenes da Jiboia: Mulheres em Ação.....	145

7.11- kape tawâ: Visões de Espiritualidades do Dorso do Jacaré	153
8- CAPÍTULO 6 - INTERLÚDIO ITINERÁRIO	160
8.1- Entre o Acre Huni Kuin e o Mato-Grosso Kuikuro	161
9- CAPÍTULO 5 - VISÕES, AROMAS E RESISTÊNCIAS DE TAKUMÃ KUIKURO	167
9.1- Akinhá Ekugu: As Narrativas Verdadeiras e Uma Breve História Kuikuro	168
9.2- Uma Visão do Xingu com Cheiro de Pequi	170
9.3- O Começo, os Meios e os Fins	179
9.4- Manejo Integrado do Fogo no Xingu: Flamas de Vida ou de Morte.....	185
9.5- As Hiper Mulheres – JamuriKumalu.....	194
9.6- Som de Deus: Doce ou Dócil?	205
10- CONSIDERAÇÕES TRANSFLUENTES	211
11- REFERÊNCIAS.....	220
12- DOCUMENTOS ANEXADOS.....	233

ÍNDICE DE IMAGENS

Imagem 1: Obra <i>Bartira</i> de Victor Brecheret.....	32
Imagem 2: Pintura (<i>sem título</i>) de Rita Huni Kuin.....	46
Imagem 3: Tela da série <i>It was Amazon</i> de Jaider Esbell.....	53
Imagem 4: Obra <i>Mikai</i> de Arissana Pataxó.....	57
Imagem 5: Mídia índia.....	60
Imagem 6: Divulgação I FECCI.....	60
Imagem 7: Tela da série <i>It was Amazon</i> de Jaider Esbell.....	68
Imagem 8 e 9: <i>Horta de mandioca</i> . Artista: Sallisa Rosa.....	71
Imagem 10: Francisca, Buni, e tecelagem com Kene.....	75
Imagem 11: Obra <i>Sem título</i> - Rita Huni Kuin.....	86
Imagem 12: Teto trançado na maloca de Ayani e Bane.....	90
Imagem 13: Confraternização em casa vizinha, na aldeia chico curumim.....	90
Imagem 14: Tatuagem do tempo do cativo e a liberdade da retomada na arte das miçangas.....	93
Imagem 15: Rita Huni Kuin pintando.....	96
Imagem 16: Rio Jordão e aldeia Chico Curumim.....	100
Imagem 17: <i>Performance Hopi e Lacoonte e seus filhos</i>	102
Imagem 18: Obra <i>A mulher jiboia</i> de Rita Huni Kuin.....	106
Imagem 19: Francisca, Buni, na Rede e parentes.....	108
Imagem 20: Bar à noite na entrada do bairro Kaxinawá.....	109
Imagem 21: Ponto de cultura do Kayatibu de dia e em evento à noite.....	112
Imagem 22: Kupixawa e jardim depois da enchente e casa em local impróprio.....	113
Imagem 23: Entrega dos instrumentos no ponto de cultura.....	115
Imagem 24: Rita ao violão com Buni e Fernando. Ao lado, Fernando, Thuyn e Fran.....	118
Imagem 25: Obra <i>Pufe da jiboia</i> de Rita Huni Kuin.....	119
Imagem 26: Propagandas de venda da ayahuasca.....	121
Imagem 27: Propaganda floral com apropriação de imagem.....	122
Imagem 28: Planta medicinal para alergias e, à direita, Tabernaemontana do colírio Sananga.....	128
Imagem 29: Folhas e flores da planta da dieta do tubérculo Muká.....	129
Imagem 30: Dra Carminha e Carlos com casca de árvore para problemas uterinos. Ao lado, destilador. Abaixo, à esquerda, vista externa da escola e, à direita, Carminha e garrafa de essência.....	129
Imagem 31: Obra <i>A mulher de barro</i> de Rita Huni Kuin.....	131

Imagem 32: Rita e Shane em Copacabana, no Rio de Janeiro. À Direita, Rita e Buni bebê	134
Imagem 33: Mulheres, crianças e fogão a lenha, durante refeição matinal em casa de Ayani e Cleiber.....	136
Imagem 34: <i>Mulher levando mandioca e facão</i>	137
Imagem 35: Compras da cidade para levar à aldeia e Ibãzinho com suco de pacote já na aldeia.....	139
Imagem 36 e 37: Troncos de árvore no rio Jordão a caminho da aldeia	141
Imagem 38: Mabesh Muka.....	142
Imagem 39: Obra <i>Aranha Trouxe a Tecelagem</i> de Rita Huni Kuin.....	145
Imagem 40: Rita com cocar branco e parentes na floresta, em vestes tradicionais: tipás e samputaris.....	147
Imagem 41: Grupo Huni Kuin do rio Jordão no ano de 1981. Foto de Terri Aquino ...	148
Imagem 42: População Huni Kuin e um mineiro no aeroporto do Jordão em 2022	148
Imagem 43: Tear de Francisca e, à direita, trajes tradicionais, modernizadas por Ayani	150
Imagem 44: Brinco com Kene da cobra, criado por Rita e pulseira com Kene do sapo de Ayani	151
Imagem 45: Pulseiras de miçangas kenes da jiboia, à esquerda, e do espinho de Espera Aí, a direita.....	152
Imagem 46: Obra Kape Tawã de Sebastião Mana	153
Imagem 47: Pintura na porta de Francisca	155
Imagem 48: Samaúma ou shunu e meninas na proximidade da aldeia Chico Curumim	157
Imagem 49: Linha que traça o caminho entre as áreas do Jordão e do Parque Indígena do Xingu.....	161
Imagem 50: Vista aérea do Jordão.....	162
Imagem 51: Visualização mais próxima da cidade e arredores	162
Imagem 52: Ampliação de uma clareira por desmatamento, próxima a cidade do Jordão.....	163
Imagem 53: Rio Jordão no caminho para a aldeia	163
Imagem 54: Área da Aldeia Chico Curumim.....	164
Imagem 55: Reserva indígena do Parque do Xingu.....	164
Imagem 56: Reserva indígena do Parque do Xingu com mapa mais aproximado.....	165
Imagem 57: Área habitada pelos Kuikuro, próxima ao rio Kuluene, à esquerda, que é um dos formadores do rio Xingu.....	165
Imagem 58: Aldeia Ipatse Kuikuro.....	166
Imagem 59: Aproximação da mesma aldeia com plano alto das malocas	166
Imagem 60: Arte sobre imagens do filme <i>Cheiro de Pequi</i>	167

Imagem 61: Construção da maloca.....	174
Imagem 62: Takumã e sua casa.....	174
Imagem 63: Mulheres chamam o hiperjacaré.que vem chegando.....	176
Imagem 64: Takumã em <i>Interactions</i>	181
Imagem 65: Cartaz de premiação do I Festival de cinema e cultura indígena.....	182
Imagem 66: Jovens, crianças e cinema na aldeia	183
Imagem 67: <i>Homem Yawalapiti com avião da FAB</i> . Foto:José Medeiros, 1949	184
Imagem 68: Desmatamento e terra indígena - fronteira entre mundos no filme de Takumã	186
Imagem 69: Fumaça na aldeia	188
Imagem 70: Brigadista mostrando árvore medicinal morta pelo fogo.....	188
Imagem 71: Takumã Kuikuro e a fumaça na região.....	189
Imagem 72: pescado do rio Kuluene.....	190
Imagem 73: Kanu recebe tratamento do pajé.....	197
Imagem 74: Kamankgagü e o feixe de cantos	198
Imagem 75: Fogão e panelas na maloca	199
Imagem 76: Mulheres ensaiando, crianças com bicicleta ao fundo.....	200
Imagem 77: Kanu e Taihu em Jamurikumalu	202
Imagem 78: Ritual Jamurikumalu	202
Imagem 79: Dança e canto no pátio.....	203
Imagem 80: Luta das hipermulheres durante o ritual Jamurikumalu	203
Imagem 81: Homens pintando o corpo e cantando para o ritual Jamurikumalu	204
Imagem 82: Kanu e filha cantando	204
Imagem 83: Kagutú.....	206
Imagem 84: Pinturas corporais sagradas e o violão missionário	207
Imagem 85: Compositor de <i>Deus é doce</i> e Avete Parakanã, à direita.....	208
Imagem 86: Guerreiro, cabestro de barbante e cavalos	209
Imagem 87: De baixo para cima	209

RESUMO

As disseminações da sociedade e da cultura do consumo, que afetam subjetivamente e coletivamente a sociedade dominante, configuram-se também como significativos mecanismos contemporâneos de colonização de diferentes populações indígenas, não apenas pela invasão e exploração de setores produtivos em seus territórios, mas também pela noopolítica direcionada ao consumo e pelas próprias ofertas de produtos industrializados, capazes de produzir transformações em seus modos de vida, subjetividades, relações sociais, rituais cotidianos e paisagens. A investigação explora a fricção entre culturas, mundos e cosmovisões distintas, seguindo os rastros impressos pelo consumo, por meio de uma abordagem centrada na ação, na agência e na mediação exercida pela arte indígena contemporânea e pelos artistas no processo social e no contexto da vida comunitária. Sendo então uma pesquisa qualitativa, com o método observação participante, cartográfico de afetos, e com o viés etnográfico da teoria antropológica das artes. Com a colaboração da artista Rita Huni Kuin e do cineasta Takumã Kuikuro, esta pesquisa em psicossociologia se desenvolve por meio de inferências sobre seus trabalhos artísticos, associadas a seus próprios relatos sobre suas obras, histórias e as memórias das suas comunidades Huni Kuin e Kuikuro nos territórios indígenas do rio Jordão, no Acre, e do alto Xingu, em Mato Grosso, respectivamente. Os povos indígenas, de modo geral, e nestes casos particulares, não separam a arte da vida e, desse modo, a vida é ritualizada e a arte compreende a ritualização da vida. Assim sendo, em vez de enfatizar apenas a comunicação simbólica dos objetos artísticos, prioriza-se a fundamentação nas ideias de agência, intenção, causa, consequência e transformação a partir das obras e das contribuições narrativas dos próprios artistas. O problema deste estudo se concentra na zona de atrito, definida pela invasão multiforme das influências subjetivas, ofertas de consumo e explorações produtivas nessas comunidades/ mundos indígenas, e, no decorrer do processo de pesquisa, constatam-se múltiplas consequências e transformações psicossociais, culturais, artísticas e ambientais no corpo-paisagem dessas populações. O cenário que circunda esta investigação abrange questões sobre o Antropoceno, uma era já presente de catástrofes ambientais, climáticas e sanitárias, que ameaça, antes de tudo, os povos originários, como também aborda a obliteração e marginalização sistemática dos saberes e práticas dessas populações, que, com ações de resistência, são capazes de criar universos singulares, que se

inscrevem nas artes, na espiritualidade, no cotidiano das aldeias e em manifestações cada dia mais frequentes e potentes.

PALAVRAS – CHAVE: Noopolítica do Consumo - Colonização - Arte indígena Contemporânea – Psicossociologia – Meio Ambiente

ABSTRACT

The dissemination of society and consumer culture, which subjectively and collectively affect the dominant society, are also configured as significant contemporary mechanisms of colonization of different indigenous populations, not only through the invasion and exploitation of productive sectors in their territories, but also through the noopolitics directed at consumption and by the very offers of industrialized products, capable of producing transformations in their ways of life, subjectivities, social relations, daily rituals and landscapes. The investigation explores the friction between different cultures, worlds and cosmovisions, following the traces imprinted by consumption, through an approach centered on action, agency and mediation exercised by contemporary indigenous art and artists in the social process and in the context of community life. Therefore, it is a qualitative research, with the participant observation method, cartographic of affections, and with the ethnographic bias of the anthropological theory of the arts. With the collaboration of the artist Rita Huni Kuin and the filmmaker Takumã Kuikuro, this research in psychosociology is developed through inferences about their artistic works, associated with their own reports about their works, histories and the memories of their Huni Kuin and Kuikuro communities in the indigenous territories of the Jordão River, in Acre, and the upper Xingu, in Mato Grosso, respectively. Indigenous peoples, in general, and in these particular cases, do not separate art from life and, therefore, life is ritualized and art comprises the ritualization of life. Therefore, instead of emphasizing only the symbolic communication of artistic objects, priority is given to grounding ideas of agency, intention, cause, consequence and transformation based on the works and narrative contributions of the artists themselves. The problem of this study focuses on the attrition zone, defined by the multiform invasion of these indigenous communities/worlds, and, during the research process, multiple consequences and psychosocial, cultural, artistic and environmental transformations are verified due to the contact with the influences

subjective, consumer offers and production chain. The scenario that surrounds this investigation encompasses questions about the Anthropocene, an era of environmental, climatic and health catastrophes that is already present, which threatens, above all, the original peoples, as well as addresses the systematic obliteration and marginalization of the knowledge and practices of these populations, who, with resistance actions, are able to create unique universes, which are inscribed in the arts, in spirituality, in the daily life of the villages and in manifestations that are increasingly frequent and powerful.

KEYWORDS: Noopolitics of Consumption - Colonization - Contemporary Indigenous Art – Psychosociology – Environment

RESUMEN

Las difusiones de la sociedad y la cultura de consumo, que afectan subjetiva y colectivamente a la sociedad dominante, se configuran también como significativos mecanismos contemporáneos de colonización de las distintas poblaciones indígenas, no solo a través de la invasión y explotación de sectores productivos en sus territorios, sino también a través de la noopolítica. dirigido al consumo y por las propias ofertas de productos industrializados, capaces de producir transformaciones en sus modos de vida, subjetividades, relaciones sociales, rituales cotidianos y paisajes. La investigación explora la fricción entre diferentes culturas, mundos y cosmovisiones, siguiendo las huellas que imprime el consumo, a través de un enfoque centrado en la acción, agencia y mediación que ejercen el arte y los artistas indígenas contemporáneos en el proceso social y en el contexto de la vida comunitaria. Por tanto, se trata de una investigación cualitativa, con el método de observación participante, cartográfica de los afectos, y con el sesgo etnográfico de la teoría antropológica de las artes. Con la colaboración de la artista Rita Huni Kuin y el cineasta Takumã Kuikuro, esta investigación en psicología se desarrolla a través de inferencias sobre sus obras artísticas, asociadas a sus propios relatos sobre sus obras, historias y memorias de sus comunidades Huni Kuin y Kuikuro en los territorios indígenas del río Jordão, en Acre, y del Alto Xingu, en Mato Grosso, respectivamente. Los pueblos indígenas, en general, y en estos casos particulares, no separan el arte de la vida y,

por tanto, la vida es ritualizada y el arte comprende la ritualización de la vida. Por lo tanto, en lugar de enfatizar solo la comunicación simbólica de los objetos artísticos, se da prioridad a fundamentar ideas de agencia, intención, causa, consecuencia y transformación a partir de las obras y aportes narrativos de los propios artistas. El problema de este estudio se centra en la zona de fricción, definida por la invasión multiforme de estas comunidades/mundos indígenas, y, durante el proceso de investigación, se verifican múltiples consecuencias y transformaciones psicosociales, culturales, artísticas y ambientales por el contacto con las influencias subjetivas, ofertas de consumo y cadena productiva. El escenario que envuelve esta investigación abarca interrogantes sobre el Antropoceno, una era de catástrofes ambientales, climáticas y sanitarias ya presente, que amenaza, sobre todo, a los pueblos originarios, así como aborda la obliteración y marginación sistemática de los saberes y prácticas. de estas poblaciones, que con acciones de resistencia logran crear universos únicos, que se inscriben en las artes, en la espiritualidad, en la vida cotidiana de los pueblos y en manifestaciones cada vez más frecuentes y poderosas.

PALABRAS CLAVE: Noopolítica del Consumo - Colonización - Arte Indígena Contemporáneo - Psicosociología - Medio Ambiente

A Caixa de Ferramentas: Experiências, Memórias e Instrumentos para a Pesquisa - Prólogo Memorial.

A memória traz à consciência os passados de lugares, conhecimentos, sentimentos e experiências, que permitem viver, reviver e ainda sobreviver sem colocar o dedo na tomada cotidianamente. Mas ela tem uma outra capacidade que se refere às memórias não vividas corporalmente, aquelas que de tempos em tempos surgem e ressurgem em diferentes culturas e momentos como imagens sobreviventes (DIDI-HUBERMAN, 2013), porque circulam em um tempo puro (ULPIANO, 2011), livre das amarras teleológicas da razão - passado, presente e futuro - e pairando em espaços-tempos múltiplos.

Esta pesquisa trata fundamentalmente sobre essas duas categorias desta faculdade tão essencial para a vida. A primeira, a memória afeita à razão, e, por isso mesmo, vulnerável à ação e à ingerência de políticas dominantes e seus dispositivos de controle, como a noopolítica e em particular a noopolítica do consumo, que se empenham na produção de subjetividades, que consolidam a ética capitalista e a centralidade do consumo nas camadas psicossociais da vida. E a outra abordagem da memória, que tem a ver com as resistências e (re) existências do tempo puro das artes e da ancestralidade - Huni Kuin e Kuikuro especificamente. O entendimento sobre ancestralidade e memória, com a perspectiva do tempo puro e suas imagens sobreviventes, se desdobra exponencialmente em espaços e tempos os mais diferentes, ainda que a consciência não seja capaz de apreender ao se limitar ao estrato racional da existência. Nesse tempo, a memória da ancestralidade se torna transfluente, como explica Antônio Bispo (2022), chegando pela chuva, pelas nuvens e ventos, pelas estrelas e outras forças latentes. Memória insubmissa e resistente, liberta das fronteiras territoriais e temporais da racionalidade.

Com esse entendimento sobre as qualidades das memórias vividas e não exatamente vividas, procuro na minha caixa de ferramentas mnemônicas, instrumentos que possam expressar e explicar a racionalidade sob as influências de alguns caminhos de vida e de pesquisa, que impulsionam o desenvolvimento desta tese de doutorado.

Como não pode deixar de ser, retiro dessa caixa primeiramente a régua e o compasso. Mãe e pai me deram. Engenheiro, Marcílio, exato, reto, íntegro, racional e marxista, militante e pensador, titânico e temperamental, todavia, carinhoso e lúdico

com o samba no pé e nas mãos de baterista nas horas vagas da juventude. O compasso que marca a circularidade musical e o tempo percutido com intenções transbordantes nas teclas do piano virtuoso de Marília, uma força e talento colossal, que sua suavidade e olhar marejado não deixam suspeitar. Musa e artista inspiradora para o tempo puro da música, do humor, da maternidade, de outras artes e, mais, para mim, minhas irmãs e nossos rebentos. Régua e compasso das linhas e batidas do meu coração e das partituras dos sons (obra aberta, contudo), que modulam o canto e a dança de ser e estar no mundo.

Também o metrônomo sai da caixa. Artefato sonoro que marca a cadência dos tempos. E, neste compasso tão importante da minha vida, toca o andamento do corpo em gestação. Ensina o tempo das coisas, da natureza, da espera, da nutrição e das noites e dias em fundição. Marca o tempo de conhecimento, de querer amar e conhecer (tudo) mais e melhor. Nesse tempo germina e cresce uma raiz de sol, Isadora Girassol.

E os tempos escorrem e se misturam como os grãos da ampulheta, ferramenta de memória das areias do Araguaia, que, então, na adolescência dos anos 80, cobrem meus pés e os pés dos índios Carajás, já caboclos e trabalhadores rurais da Vila de Bandeirantes. O topônimo já conta a história. Houve ou haverá nessas areias, agora ou em um futuro presente, um processo de retomada das suas tradições? Areias que vêm também do aterro do Flamengo, durante a Rio 92. Das rodas de conversa com tantos povos, gentes diferentes, outros e surpreendentes saberes, entre eles, de diversas etnias de povos originários brasileiros. E ainda areias do Saara, com sua história tão antiga, oriental e agora islâmica, que, de modo impactante, encobrem o tempo da centralidade do consumo no sistema do capital e das subjetividades dirigidas ao consumo, apesar de toda a tradição mercantil daquele povo. Um mundo outro, até então.

Se a memória não me falha, devo pegar também o papel e o lápis dessa caixa para contar, cantar e brincar histórias com Sylvia Ortoff, com as crianças e demais mestres, que me formam professora, de alguma maneira mãe também, e exploradora das escritas, das artes, das danças, das artes do cuidado, dos encontros e dos afetos. Brincadeiras coletivas.

Retiro da caixa as tintas e suas vibrações. Ciano, magenta, amarelo e preto imprimem meus escritos. Colorem também as artes gráficas, que me impulsionam no

contratempo a experimentar outros suportes e técnicas. As tintas, aliás, saem das telas, papéis e seus recipientes, chegando à paleta da vida com as oficinas ou performances Corpo-Paisagem em centros culturais, cursos, extensões e pesquisa de mestrado, vivenciada também no MAC de Niterói, durante exposição de Lygia Clark e seus corpos-bichos.

Todas essas ferramentas e outras mais cinzelam a forma da minha memória e do pensamento do meu corpo. São usadas e me socorrem também, com frequência, em cada etapa deste processo investigativo. Com isso, por último, mas não menos importante, retiro desta caixa as linhas fortes de um varal da infância. Fios de Ariadne, que entrecruzam, enrolados em meu corpo, euritmia, e me levam ao quintal dos meus avós e seu mágico varal, onde penduravam as roupas lavadas vó Mina, Eiéia e Ana, enquanto vô Maga jogava alpiste para os pássaros. Essa imagem me conduz até a pesquisa de mestrado e, de lá, até o doutorado. As linhas das duas investigações entrelaçam questões sobre arte, memória, o pensamento do corpo, suas relações sociais, ambientais e a cultura dominante do consumo.

Em 2015, defendia a dissertação de mestrado em Estudos Contemporâneos das Artes na Universidade Federal Fluminense – UFF com o projeto *Escultura Varal Sobre-Vivências*¹, que se inspirava na paisagem das esculturas dos varais dos morros do Palácio e do Cavalão na cidade de Niterói, e elaborava um processo artístico, que envolvia conversas, histórias, cuidados, oficinas corporais e outras diversas, que constituíam a arte do encontro. Um projeto artístico de criação coletiva em contextos sociais, durante o qual a arte era vida e a própria vida paleta da arte.

Segundo Anne Cauquelin, para se tomar consciência da paisagem e da sua conformação “é preciso que algo manque, que algo deixe de ser evidente e que uma perturbação se produza” (2007, p.104), para que, na falha, apareça o implícito em toda a sua extensão. Os varais eram muitos e visíveis em quase todas as casas daqueles morros e, no entanto, a maioria dos participantes do projeto percebia esses utensílios como um componente que comprometia a sua paisagem. Diziam ser “feio” porque, normalmente, não havia “roupas de sair” estendidas, mas sim roupas mais usadas ou rotas, e essa constatação deixava transparecer certo mal-estar, algo como

¹ Parte deste prólogo memorial, sobre a *Escultura Varal Sobre-Vivências*, é retirada de minha própria dissertação de mestrado. Disponível nas referências.

um sentimento de embaraço por não se viver em um lugar que apresentasse ou transparecesse um poder de consumo luxuoso.

Houve mudanças sobre olhares e percepções no decorrer do processo, evidenciada na ação espontânea de alguns participantes em sair e fotografar os varais do morro como parte integrante e reconhecida da sua memória e história, todavia a elaboração pragmática entre o feio e o bonito que o grupo faz a respeito dos varais, corrobora a tese de Cauquelin, e o tropeço revela de fato o implícito. O que está estendido nas cordas do varal não é a paisagem esperada e ideal no que diz respeito aos desejos dos habitantes, mas revela o não manifesto, a insatisfação real quanto a uma simplicidade e modéstia demasiadas em contraposição aos desejos de poder material e financeiro, profundamente instigados pelos meios de comunicação e propaganda, e por uma cultura que se baseia na ideia de que o bom e o que merece respeito é aquilo ou aquele que mais possui e ostenta riqueza.

Por outro lado, os morros do Palácio e do Cavalão são lugares nos quais a simplicidade, que pode, em muitos contextos, especialmente em um processo artístico, ser exaltada como resistência a uma sociedade baseada em relações de consumo, se confunde, em alguns casos, com a miséria real ou, na maioria das vezes, com uma vida ainda desprovida de educação formal, cultura e atendimento médico adequados, planejamento urbano e outras articulações políticas, sociais e econômicas essenciais para a formação de uma sociedade com menos disparidades em relação à qualidade de vida.

Os varais dos morros revelam, portanto, para além da estrutura poética e histórica da forma, do gesto e da natureza atuante sobre o objeto, uma questão política, social e econômica que aflige não só aos moradores locais, como a toda comunidade mundial que opera sob o domínio do capitalismo e seu jogo dividido entre os ricos de um lado do campo e os pobres de outro.

Nesta pesquisa de doutorado, as paisagens, tanto “encenadas” ou incorporadas em obras de arte quanto as paisagens propriamente ditas, são manifestações de expressões culturais, modos de vida e suas inter-relações psico-sociambientais e, logo, políticas. Políticas que envolvem a fricção com a sociedade de consumo e também vinculadas às disputas e aos enfrentamentos, às invasões e dominações, físicas e violentas, como também subjetivas.

A busca pela compreensão sobre o corpo-paisagem e as relações psicossociais e ambientais delinea os caminhos entrecruzados ou as encruzilhadas traçadas pelos caminhos das pesquisas: no mestrado, a paisagem, os atores sociais, as questões políticas e aquelas relacionadas ao consumo na sociedade contemporânea como substrato para a realização de um projeto artístico coletivo ou uma escultura social; enquanto, nesta pesquisa de doutorado, propõe-se a arte-vida, a produção da arte de Rita Huni Kuin e takumã Kuikuro como agenciamento de questões psicossociais, políticas, culturais, econômicas, individuais e coletivas a respeito dos afetos decorrentes do consumo e da sociedade capitalista contemporânea em relação à vida, aos rituais cotidianos e às paisagens dos territórios e aldeias dos artistas. Caminhos diferentes, que têm em comum, não só a arte, mas o pensamento do corpo, que dialoga com o tempo livre e sua memória, para a investigação de rastros de histórias “à contrapelo”, como defende Walter Benjamin (*apud* DIDI HUBERMAN, 2011, p.159), ou seja, nas cristalizações mais humildes da existência, que oferecem o lugar, a textura, os sons, as cores e os aromas do conteúdo das coisas, e não nos grandes marcos históricos de uma história que se conta pelo ponto de vista dos dominadores, quase sempre vencedores e nem sempre heróis. Ou quase nunca.

O doutorado no Eicos e este processo de pesquisa acontecem durante um período tenebroso da política de Estado brasileiro, e, simultaneamente, ainda transcorre durante uma pandemia, que traz ao mundo, ao país e a cada um de nós muito sofrimento. Na minha memória, contudo, elejo a lembrança do privilégio de poder, neste cenário tão árido e triste, participar de algumas aulas, mesmo à distância, ter contato, aprender, trocar afetos e impressões e, principalmente, estar envolvida com uma pesquisa que me traz tanto entusiasmo e grandiosos encontros: com o carinho e a sabedoria de Rita e de sua família, com a floresta amazônica e sua memória, com Takumã, seus filmes e seu pensamento tão potente. Uma dádiva. Com essa pesquisa, adiciono à minha caixa de ferramentas, multiplico e distribuo também um cumprimento que, além de olá ou até logo, também quer dizer “que venha a cura” em Hatxa Kuin: Haux Haux!

INTRODUÇÃO

A Invasão do Consumo em Comunidades Indígenas: A Questão de Pesquisa.

A palavra “consumidor” traz na sua acepção a ação de adquirir, de comprar ou de obter, sejam produtos, serviços ou mercadorias. Com a transformação da sociedade capitalista e o consecutivo incentivo ao consumo, por meio de diferentes mídias e relações, principalmente, a partir do processo de globalização e de internacionalização das economias, o indivíduo passa a ser abordado não como cidadão ou pessoa, mas como potencial consumidor e também a pensar com a lógica de um consumidor, sempre ávido em agregar algo que divirta, surpreenda ou crie sentido a sua existência, a sua identidade e papel no mundo, ainda que de modo efêmero e superficial.

Todavia, o contentamento almejado está sempre a um ponto equidistante e inalcançável, visto que intrinsecamente ser-consumidor é estar em uma condição de contínua insatisfação e de desejos sucessivos. Uma situação própria ao universo da pesquisa em psicossociologia, porque transpassa o subjetivo e o coletivo em uma associação de influxos, relacionada à cultura do consumo, que se desenvolve com a estetização e comoditização da realidade em uma “relação íntima, quase causal entre consumo, reprodução social e identidade” (BARBOSA, 2004 p. 10).

Essa cultura globalizada do consumo se propaga no capitalismo contemporâneo de modo rizomático e ramificado (DELEUZE, 1992), sendo capaz de penetrar em todas as camadas da vida pessoal e social e assim controlar os corpos, desde a própria concepção do pensamento, aquela imagem seminal, que se torna centrada na falta e no desejo de aquisição em lugar da imaginação ou da criação das mais diversas dimensões que a vida pode e deve ter. Esse domínio sobre o pensamento, através da regulação da memória, é o fundamento do que Maurizio Lazzarato (2006) desenvolve com o conceito de noopolítica², que extrapola a esfera da gestão da vida pela biopolítica (FOUCAULT, 1988), para a política justamente de controle do pensamento, que opera com dispositivos para a disseminação de enunciados capitalistas, afetando as subjetividades, memórias e relações socioambientais (LAZZARATO, 2006).

² Lazzarato desenvolve na noopolítica especialmente os conceitos de imagem do pensamento e sociedade de controle de Deleuze, que estão entre outras duas concepções desse filósofo: axiomática do capital e aparelho de captura. Ver em HUR, 2013 nas referências.

E, como uma ideia decorrente desse controle noopolítico ou do pensamento, Frederico Tavares (2020) propõe pensar a noopolítica do consumo, uma concepção em desenvolvimento conceitual, que se engendra nos espaços das moldagens deformantes e autodeformantes dos desejos e da memória, fabricados e regulados pelas subjetividades capitalistas contemporâneas, centradas no consumo.

Paradoxalmente, a toda a ideia de sociedade e cultura do consumo, “a maneira neoliberal de fazer a globalização consiste em reduzir empregos para reduzir custos” (CANCLINI, 1997, p.18), produzindo, dessa maneira, desigualdades, assim como a exclusão de camadas da população deste processo de existência, voltado ao consumo, provocando não só miséria e flagelo dos corpos, como também o sofrimento emocional, psíquico e psicossocial. Pela submissão “a condições de vida que lhes conferem o *status* de mortos-vivos” (MBEMBE, 2016, p.146), o corpo é castigado por condições de vida deploráveis, especialmente em países subalternos, chegando aos limites da exaustão em relação à dominação, inclusive do pensamento, e até à morte sob precisa gestão necropolítica (MBEMBE, 2016).

Peter Pal Pelbart resume esse processo entendendo, em um sentido mais amplo, que o corpo não suporta mais a mortificação “sobrevivencialista” em condições extremas de violência, como em guerras ou campos de concentração, ou mesmo na banalidade cotidiana das pressões de consumo de centros comerciais ou propagandas as mais diversas. Diante disso, o filósofo afirma que é preciso reclamar ao corpo aquilo que lhe é mais próprio, no encontro potente com a exterioridade, “na sua condição de corpo afetado pelas forças do mundo e capaz de ser afetado por elas. Seria preciso retomar o corpo na sua afetibilidade, no seu poder de ser afetado e de afetar” (PELBART, 2007, p.62).

Com essa conjuntura criada pela sociedade hegemônica, fundamentada, hoje, em um capitalismo direcionado ao consumo e no conseqüente esgotamento da exploração do espaço terreno, surgem questões a respeito da possibilidade de um porvir humano no mundo, elaboradas em narrativas sobre o Antropoceno, que falam de uma era já presente de catástrofes ambientais, climáticas e sanitárias, provocadas pelas ações humanas. Sem dúvida, como se constata até mesmo na pandemia do covid 19, que teve seu ápice no ano de 2020, as primeiras vítimas da ruína da civilização global são a “massa de miseráveis que vivem nos guetos e lixões geopolíticos” (DANOWSKI; VIVEIROS DE CASTRO, 2014, p. 12) e os “povos,

sociedades e culturas que não estão na origem da dita crise” (*Ibidem*), como é o caso dos povos originários do Brasil.

Essas populações se mantêm à margem dessa sociedade, sobrevivem e resistem, apesar dos pesares, desde o genocídio de milhões de indígenas, durante a colonização nas américas, até os dias de hoje, com a dependência de políticas públicas, em geral, muito aquém das necessidades de preservação dos territórios e de defesa da vida. E, mais grave ainda, eventualmente, reféns de políticas ultrajantes e desumanas, caso do governo do Brasil, entre 2019 e 2022, quando ocorre novo extermínio planejado e evidenciado na violência das mortes por intoxicação, agressão e fome do povo lanomâmi, que comprovam a afirmação de Mbembe de que a “raça é a sombra” (2016, p. 128) sempre presente sobre o pensamento e a prática das políticas do Ocidente, as quais desumanizam povos para dominá-los, sem a culpa de se estar exercendo de modo brutal e violento a força sobre outro ser de sua mesma espécie.

No Brasil, percebe-se historicamente essa conduta necropolítica e, durante esse mesmo governo, derrotado nas urnas em 2022, o chefe da nação de então chega a declarar que, “cada vez mais, o índio é um ser humano igual a nós” (G1, 2020). Esta sentença, além da interpretação óbvia de que o indivíduo indígena não é um ser humano, pode ser considerada tal qual condenação à morte ou intenção declarada de aniquilar culturas e mundos outros, conhecimentos ancestrais e ainda terras e florestas protegidas pela simples existência destes povos.

Os únicos núcleos que ainda consideram que precisam ficar agarrados nessa terra são aqueles que ficaram meio esquecidos pelas bordas do planeta, nas margens dos rios, nas beiras dos oceanos, na África, na Ásia ou na América Latina. São caiçaras, índios, quilombolas, aborígenes – a sub-humanidade, (KRENAK, 2019, p. 21),

que mantêm uma relação orgânica e intrínseca com a terra, florestas, rios e mares, enfim, àquilo que chamamos natureza, mãe terra ou pachamama, e não concebem uma existência sem ela. Comunidades que criam e habitam mundos não dominados, ou não completamente, pelo sistema capitalista, com seres e culturas, cuja imagem do pensamento é completamente diferente da concepção criada pelo mundo hegemônico. Com outras cosmovisões, outras relações, conexões e potências criativas, os indígenas das américas, entre eles, os brasileiros, particularmente, neste

estudo, os Huni Kuin e os Kuikuro, estão circunscritos ao mesmo território de um mundo inteiramente diferente.

Nessa zona de atrito entre cosmovisões diversas ou a invasão de uma cultura dominante sobre outra mais vulnerável politicamente e suas múltiplas consequências, se concentra o problema que a pesquisa procura responder: Quais transformações psicossociais, subjetivas, rituais, culturais e ambientais ocorrem nessas comunidades/mundo indígenas, Huni Kuin e Kuikuro, com o contato e mesmo a invasão de ofertas de consumo e cadeia produtiva, além dos próprios mecanismos subjetivos da noopolítica do consumo?

Este estudo em psicossociologia sobre os afetos, inclusive midiáticos, produzidos pela sociedade do consumo, se desenha com um viés etnográfico a partir de processos que envolvem a arte-vida, o artista, sua etnia e sua memória, os quais estabelecem um vínculo com as investigações desenvolvidas pelo grupo Psycon (Processos Psicossociais de Comunicação e Consumo), coordenado pelo professor Frederico Tavares, e com a linha I de pesquisa do programa Eicos, porque trata de temas contemporâneos sobre as relações ou qualidades intrínsecas entre sociedade, cultura e natureza.

Assim sendo, outras questões subjacentes que se referem à comunicação, à arte e ao consumo são interessantes a esta investigação e sobrevivem da própria arte indígena contemporânea como produto de mercado. Ou como os artistas Rita Huni Kuin e Takumã Kuikuro compreendem esse espaço de fricção com a cultura dominante, também em suas obras, que não só utilizam as tipologias e rituais tradicionais indígenas, mas que também incorporam determinadas estéticas, linguagens e tecnologias não “originalmente” indígenas (aspas colocadas, porque, afinal, pouco ou nada é original de apenas algum lugar, mas se dissemina amplamente e, inclusive, se reinventa), para divulgar e firmar sua cultura. Haverá uma colonização subjetiva nas práxis artísticas ou a constituição de espaços de comunicação, resistência e divulgação do seu mundo? Ou a interseção de ambos os acontecimentos? Qual o limite entre a colonização e a confluência de práticas e conhecimentos?

As mudanças são inerentes à vida, contudo, enquanto os mecanismos de controle do capitalismo exercem a regulação do pensamento, da memória e das subjetividades sobre a sociedade partícipe e criadora desse sistema; em relação às populações

indígenas, ambicionam produzir processos de colonização, que visam a expandir este controle e hegemonia do pensamento de modo globalizado, sem exceções e obstruções. No entanto, sobre essa indagação, se requer todo o cuidado para não se resvalar em um relato maniqueísta entre mal e bem, pois, como afirma Takumã Kuikuro, durante entrevista, as transformações nas aldeias (no mundo mesmo) são inevitáveis. Todavia, os modos de ação em relação a essas mudanças, sim, podem agregar a potência criativa de se encontrar no outro percepções sobre sua existência e conjuntura psico-socioambiental, ou, como se propõe chamar também, sobre seu corpo-paisagem³, ou seja, o individual e o social conectados ao ambiental, seja ele florestal, rural ou urbano, uma vez que, como Ana Tsing (2005) explica, a paisagem ou os ecossistemas também são sociais, porque abrigam histórias pessoais e comunitárias, assim como, por outro lado, o corpo afeta e é afetado pelos fluxos ambientais, as singularidades (GUATTARI; ROLNIK, 1996).

Com esta perspectiva, é possível descobrir pelo outro impressões e análises a respeito da própria sociedade ocidental e dominante e, ainda, refletir sobre de que maneira esse intercâmbio e fricção, para além da abordagem colonizadora, podem inspirar novas percepções e ideias de mundo, como efeito de partilhas de experiências sensíveis, tanto no sentido de demarcações, lutas e divergências a partir dessas vivências, quanto de um conjunto comum, compartilhado.

Arte Indígena Contemporânea, o Consumo e o Agenciamento de Acontecimentos: Tese, Objetivos, Objeto e Delimitações.

Ao compreender a partilha do mundo sensível como uma complexa e intermitente oscilação do equilíbrio relacional em constante recomposição política, cultural, psicossocial e ambiental, ou seja, um “sistema de evidências sensíveis que revela, ao mesmo tempo, a existência de um comum e dos recortes que nele definem

³ Vale ressaltar a similitude de termos e mesmo de parte do sentido, mas especialmente as diferenças entre corpo-paisagem e a ideia de corpo-território ou corpo-mapa, elaborada por Beatriz Nascimento (RATTS, 2006). O corpo território inter-relaciona o corpo, espaço e identidade à reconstrução de si e da coletividade do povo negro, desumanizado pela escravidão. Esta reconstrução ocorre através do intelecto ou razão, da memória, do corpo, e da terra, uma terra quilombo, imaginada em vários “lugares e extensões” (NASCIMENTO *apud* RATTS, 2006, p. 59). Os corpos-paisagens são extensões também, mas dos ambientes nos corpos e deles nos ambientes, ambos em confluência. Um mundo vivo em um corpo vivo (ROLNIK, 2015) com conexões e mutações físicas, espirituais, sociais e culturais singulares e compartilhadas simultaneamente. Paisagens e corpos conectados e encarnados, conscientemente ou não, e marcados com suas histórias, memórias e devires.

lugares e partes respectivas” (RANCIÈRE, 2009, p.15), esta tese germina da ideia de que o consumo e a cultura do consumo são significativos mecanismos contemporâneos de colonização das populações indígenas, não tão explícitos e concretos como as invasões coloniais (ou as não menos implacáveis dos dias recentes), as profissões de fé jesuítas e as tentativas de escravização, mas que também, de modo rizomático e sub-reptício (DELEUZE, 1992, p.45), logram demasiadas transformações em seus modos de vida, pensamentos, rituais, paisagens e cosmovisões. Portanto, o objeto desta pesquisa são justamente as transformações do corpo-paisagem Huni Kuin e Kuikuro sob tais influxos da cultura do consumo.

A partilha do sensível, o compartilhamento e a delimitação das diferenças, tem uma relação com a ideia fricção, desenvolvida por Tsing (2005), que é elaborada a partir de três ideias centrais: a prosperidade, que trata da expansão do capitalismo e a exploração da natureza, extração mineral, madeira, etc.; o saber, as interações políticas e epistemológicas entre os diferentes atores de um cenário determinado, estudantes, políticos, nativos, cientistas e outros; e, por último, a liberdade, que trata da política mundial e justiça social, também dos diferentes movimentos e ativismos, e que formam, segundo ela, estranhas “awkward” alianças (2005, p.11). Nas palavras da autora, a fricção é: “o estranho, o desigual, o instável e as qualidades criativas de interconexão através da diferença” (2005, p. 4).

Tendo em vista, portanto, as diferenças, explorações, interações, transições e metamorfoses do corpo-paisagem Huni Kuin e Kuikuro, concernentes inclusive às três ideias centrais de Tsing, o objetivo mais amplo desta pesquisa é justamente investigar esta fricção, que envolve transformações sobre os territórios e corpos-paisagens dessas duas comunidades, mas também a fricção entre mundos com suas diferentes ontologias e cosmovisões. Portanto, a partilha do sensível em suas opostas e complementares semânticas, seguindo os rastros de histórias e consequências das mediações do consumo nessas comunidades. Enquanto, como objetivos específicos, procura-se identificar os agenciamentos sobre a relação entre consumo e colonização a partir das obras de Rita Huni Kuin e Takumã Kuikuro, assim como, conhecer e analisar em relação ao objetivo geral, as suas histórias, de seus parentes e das aldeias, através também dos seus próprios conhecimentos e memórias.

Uma abordagem centrada na ação, na agência e mediação exercida pela arte (GELL, 2020) e pelo artista no processo social e no contexto da vida comunitária e

nos agenciamentos de encontros, conhecimentos, resistências e intercâmbios promovidos por essas artes-vidas. Dessa maneira, do ponto de vista dos colaboradores desta pesquisa, Rita Pinheiro Sales Kaxinawa, doravante Rita Huni Kuin, como assina seus trabalhos, e Takumã Kuikuro, com seu sentir, pensar, lembrar e intuir, conhecer as transformações nas suas vidas e na vida em suas aldeias, Chico Curumim e bairro Kaxinawa no Jordão-AC e aldeia Ipatse no alto Xingu - MT, sob o impacto do consumo, abrangendo questões, que seguem ao menos três linhas temáticas:

- O consumo interno e a noopolítica do consumo (nas aldeias e no bairro kaxinawá): as ofertas de produtos industrializados, as subjetividades sob influxos midiáticos e as mudanças rituais cotidianas que ocorrem com estes eventos;

- O consumo externo e cadeia produtiva (da sociedade não indígena) e as subsequentes transformações no corpo-paisagem das aldeias: crimes ambientais, ecocídio, genocídio e epistemicídio.

- A arte-vida dos artistas como resistência e retomada de práticas ancestrais.

Esses agenciamentos ou a arte como agência, proposta pelo antropólogo Alfred Gell (2020), permite uma investigação sobre as transformações provocadas pelas ofertas de consumo, ou mesmo pela cultura do consumo, conectada à ontologia relacional, uma compreensão do que se aproxima do real a partir de múltiplas narrativas (do artista, da obra, do pesquisador, do contexto), de diferentes universos que se compõem, e nem sempre com o humano como centro, muitas vezes com objetos, performances, entidades ou mesmo, neste caso, o próprio domínio do consumo. Em relação à agência, as artes indígenas funcionam mais como promotoras de:

estados e processos de conhecimento e reflexividade bem como transformações sociais ou ontológicas do que para serem contempladas, vem mais diretamente auxiliar no estabelecimento de analogias com as manifestações da arte conceitual e da arte da performance e, desse modo, contribuir para explorarmos a ideia de contemporaneidade na arte indígena (MÜLLER, 2008, p.40).

A arte indígena contemporânea ganha cada vez mais espaço na mídia e em museus e galerias, que, anteriormente, ignoravam o que se denominava arte primitiva, por não ser considerada arte, segundo os parâmetros da arte ocidental. A pinacoteca de São Paulo, somente em outubro de 2020, integra a arte indígena a sua programação, com a mostra *Vexoa: Nós Sabemos*, com curadoria da pesquisadora

também indígena Naíne Terena. Enquanto, em 2022, depois de todo um século da Semana de Arte Moderna, inaugura-se o primeiro Museu das Culturas Indígenas, que se diferencia de outros espaços da arte desses povos pela gestão e curadoria de especialistas e artistas indígenas.

Possivelmente, a arte indígena contemporânea consegue cada vez mais exposição, não só pela qualidade das obras, esforço dos artistas em apresentar sua produção e pela disposição de divulgar sua cosmovisão e ontologia, mas também por estar conectada, como pondera Müller (2008), a movimentos de abertura da arte (contemporânea), que começa na década de 60, e ganha novo fôlego a partir da década de 90, com a arte relacional (BORRIAUD, 2009) e a arte socialmente engajada (HELGUERA, 2011).

A arte relacional, concebida por Bourriaud (2009), propõe performances e confraternizações, alternativas à restrição do convívio humano a espaços mercantis, como bares, boates e outros, que aprisionam e reificam as relações interpessoais. Esses eventos podem ser realizados nas ruas, com transeuntes de diversos locais, como a performance da artista e pesquisadora Tania Alice, *Ensine-me a fazer arte* (2022), ou em espaços formais da arte, como a vivência proposta pelo artista argentino Rirkrit Tiravanija, que, em 1992, cozinha para o público de uma galeria em Nova Iorque, valorizando, ambos os casos, a potência criativa dos encontros.

A arte socialmente engajada, segundo Pablo Helguera (2011), diferentemente, tem o sentido de militância política, propriamente dita, em confronto com a infraestrutura do mercado capitalista, inclusive da arte, agregando gentes, culturas e pensamentos variados, constituindo, desse modo, espaços de “acontecer solidário” (SANTOS, 2006, p.107). Um exemplo desse modo de fazer artístico, que também prioriza todo o transcurso criativo coletivo sobre o resultado, é proposto pela artista e fotógrafa Paula Trope, que ensina a fotografia com câmera de orifício para meninos do Morrinho, no bairro de Laranjeiras, na cidade do Rio de Janeiro, para juntos criar e, afinal, expor na Bienal de São Paulo de 2007 a série *Sem simpatia* (2005). Com imagens de seus rostos em grande escala, revelando suas identidades e também a comunidade a que pertencem com desenhos de mapas da favela, o encontro da artista com esses jovens desvela a realidade psico-socioambiental desse grupo. Um campo expandido, pedagógico e político da arte, que busca criar conhecimento e afeto compartilhado.

Esses movimentos, em especial da arte socialmente engajada, rompem com o paradigma da autonomia da arte em relação a outros campos da vida, que alguns “defensores de uma modernidade artística proclamam Kant como fundador teórico” (KORFMANN, 2004, p. 24) e promovem transformações discursivas e práticas, que tendem a romper com a ideia que desconsidera as artes indígenas como arte por não trazer na sua gênese o berço europeu. Por conseguinte, a arte indígena contemporânea pode até mesmo afirmar o seu lugar de vanguarda no atual panorama, porque está desde sempre articulada à vida, à comunidade e ao mundo. Um campo da escultura social e da performance coletiva, que procura criar o sensível, através do supra-sensível, talvez como o sublime de Kant, que, segundo Deleuze, é a faculdade de pensar “em proveito de uma concepção do pensamento totalmente diferente” (DELEUZE, 1968, p. 143). Com essa perspectiva de Deleuze, a experiência do sublime traz uma força que compele à transcendência dos limites da razão pelas experiências do pensamento (do corpo) e suas conexões singulares. Elas confluem na arte do encontro (SÁNCHEZ; BEVILAQUA; et al, 2021) para criações e afetos, que geram pensamentos incomuns e profundamente políticos, porque tendem a provocar ideias diversas de mundo e em fricção com o pensamento capitalista globalizado.

Uma outra explicação para o maior espaço de artistas indígenas nas mídias tradicionais e galerias envolve, sem dúvida, as tendências do mercado da arte, não necessariamente sensíveis às temáticas políticas e socioambientais debatidas pela arte socialmente engajada e pela arte indígena contemporânea. Com essa compreensão, o artista indígena Makuxi e um dos principais expoentes e pensadores da arte indígena contemporânea, Jaidier Esbell, falecido em 2021, sugere cautela:

a exposição midiática nestes tempos pode dizer muitas coisas e não devemos esquecer a palavra moda, como algo solto no tempo, exaltado e esquecido à revelia do brincante, sim, um perigo a mais. Moda, não incorramos nesse risco, pois apenas alcançamos a mídia e ela tem seus próprios meios de fazer-se em nós e nós por múltiplas habilidades negamos e afirmamos por outros meios. Operamos ancestralidade em códigos universais no agora transitório (2016, p. 13).

Mas, independente das tendências do mercado da arte, os processos artísticos indígenas já conseguiram desestruturar o compartimento da “arte primitiva”, e, em 2021, são apresentados na 34ª Bienal de São Paulo, com a diferença fundamental, em relação aos anos anteriores, de que as exposições desse evento são representadas pelos próprios artistas indígenas, atuando em seu próprio nome,

segundo o curador- adjunto da mostra, Paulo Miyada, que afirma ainda não se tratar mais de uma inserção passageira, mas de um lugar permanente para a criação e ocupação dos povos originários (MEDEIROS, 2021).

Desse modo, esses artistas confrontam a ideia de que a arte é uma criação exclusivamente europeia e firmam a existência de entendimentos outros sobre o que sejam artes, na verdade, no plural e nos pluralismos de povos outros, os quais contrapõem-se à exclusão histórica, observada até mesmo nos próprios movimentos europeus de vanguarda. Esses movimentos eram constituídos em sua essência por contestações intrínsecas aos seus próprios modelos e, muitas vezes, se inspiraram em objetos e estéticas de outras culturas como rompimento a seus próprios padrões. Todavia, essa arte externa não era agregada como arte ao universo e ao mercado artístico europeu, como explica o crítico de arte Mario Pedrosa:

A arte moderna nasceu em função do imperialismo [...] nasceu da intervenção imperialista na África, por exemplo. Os naturalistas europeus – os antropólogos da época – descobriram nos países africanos atividades de ordem cultural de uma grande qualidade, de uma estranha qualidade. A arte negra que se descobriu então, em Paris, teve uma importância enorme sobre o cubismo (PEDROSA, 2013, p.123).

Da mesma forma, a arte moderna brasileira muitas vezes traz a influência de imagens e de temáticas dos povos e das artes indígenas, sem, contudo, reconhecer os criadores, outrem, como artistas, mas apenas como referências exóticas e inspiradoras. Como exemplo disso, Victor Brecheret inicia entre o fim dos anos 1940 e os anos 1950 uma série de esculturas sobre a temática indígena em busca de uma escultura essencialmente brasileira: “o escultor tinha em mente aquilo que Mário de Andrade lhe aconselhara, em 1921: estude os tipos dos nossos índios, tipos não desprovidos de beleza, unifique-os num tipo único, original e terá a maior das qualidades” (REVISTA MUSEU, 2018, p.1).

Mesmo depois da publicação de *Tupy or not tupy that is the question* e a proposta da revolução caraíba do precursor manifesto antropofágico de Oswald de Andrade (1928), a conjuntura da arte moderna não exhibe as artes indígenas fora dos seus próprios nichos, como, mais tarde, o Museu do Índio e outras instituições similares, mantendo a colonialidade (GROSFOGUEL, 2008), formas de exploração continuadas, nas práticas artísticas modernas. Mário Pedrosa tenta realizar, na década de 70 a exposição *Alegria de Viver, Alegria de Criar* no Museu de Arte

Moderna - MAM, com obras de artistas indígenas, mas a ideia acaba não se concretizando. Essa exposição, para o crítico de arte, teria um caráter de “reposição histórica, moral, política e cultural para esse povo que está dentro da natureza” (PEDROSA, 2013, p.173) e faz a arte em consonância a uma verdade cada vez mais histórica, segundo Pedrosa, que prenuncia: “um dia num ponto do horizonte, os dois processos se encontrarão, e então a arte será a vida, e a vida será arte” (*Ibidem*, p.99).

Imagem 1: obra *Bartira* de Victor Brecheret.



foto: Sérgio Guerini

Foto: Sérgio Guerini / Revista Museu.

As artes indígenas, em geral, e, especificamente, as artes Huni Kuin e Kuikuro, desenham, pintam, filmam e esculpem o caminho da arte-vida, sinalizando diferentes pensamentos em fricção e interação, que contribuem imensamente a esta pesquisa, porque, como afirma Viveiros de Castro sobre o perspectivismo:

o outro existe, logo pensa. E se esse que existe é outro, então seu pensamento é necessariamente outro que o meu. Quem sabe até deva concluir que, se penso, então também sou um outro. Pois só o outro pensa, só é interessante o pensamento enquanto potência de alteridade (*apud* SZTUTMAN, 2007, p.117).

Deleuze (1992) afirma que outrem é a expressão de mundos possíveis, o pensamento e a arte do outro, portanto, têm a potência de relativizar o desconhecido

ou o não percebido e ainda de possibilitar a apreensão do que não se percebe, porque é perceptível para outrem. Assim sendo, o ponto no horizonte da arte-vida tem a capacidade de tornar visíveis, também a não indígenas, diferentes expressões de vida, e de percepções sobre a sociedade e cultura de consumo, diversas ou complementares àquelas formuladas anteriormente a ela e, ainda, entender o modo como essa mesma sociedade consegue se infiltrar em outros universos, mais especificamente dos povos Huni Kuin e Kuikuro, e o que isso implica a essas comunidades. A arte-vida indígena traz expressões da vida cotidiana, da espiritualidade, dos corpos-paisagens ou das relações psico-socioambientais, como também de mundos em fricção, de colisões destrutivas e entrelaçamentos construtivos (TSING, 2005). Esbell pensa da seguinte maneira esses encontros com forças externas em seu processo criativo:

A arte presta-se ao sentido prático da vida, sendo uma habilidade xamânica para orientar sobre locais de caça, modos de guerrear ou modos de usar recursos para curas ou mesmo feitiços contra inimigos. Ao operar as habilidades artísticas na contemporaneidade, percebo o efeito de forças externas à minha própria razão; as imagens se formam em uma espécie de consciente expandido (ESBELL, 2016, p.14).

Desse modo, a arte, para além das forças externas atuantes sobre o artista e sua comunidade, torna-se uma das formas potentes de experiência e enfrentamento a essa fricção ou a esses encontros, muitas vezes opressores, que, de outro modo, podem vir a gerar apenas sofrimentos e impotências (DELEUZE, 2002).

Esbell encontra também na arte as ferramentas e vozes possíveis para responder aos desafios, que se relacionam a questões verificadas durante o processo desta pesquisa, que são, na sua percepção, as ciladas criadas pelas ofertas de consumo, que enfraquecem a qualidade e habilidade de viver dos povos indígenas “em estado de plenitude, colhendo direto da natureza todos os nossos insumos” (ESBELL, 2016, p. 15), produzindo, dessa maneira, um vácuo de existência e, ao mesmo tempo, uma existência não desejada, possivelmente cooptada a uma sociedade, um mundo, ao qual talvez não se queira associar, pelo menos não dessa maneira, como ser-consumidor. Sem o vínculo fortalecido com a natureza e experimentando muitas vezes a pobreza extrema, como consequência do abandono de suas tradições de sustento e de alimentação e da absorção das ofertas de outros

recursos e produtos, Esbell afirma: “caímos em armadilhas que não nos colocam a priori como uma nova classe social; deixa um vácuo de existência” (2016, p. 15).

Com isso, este estudo procura compreender tal processo de transformação e transição nas comunidades indígenas Huni Kuin do Jordão e Kuikuro do Alto Xingu, diante da fricção com o mundo dominante do consumo. E, com este destino, o caminho desta pesquisa se desenvolve em seis capítulos. O primeiro, Noopolítica do consumo: sementes e germinações teóricas, desenvolve fundamentações que dialogam e/ou contextualizam as considerações abordadas no campo da investigação: a questão do consumo e sua centralidade no capitalismo contemporâneo, os dispositivos de controle desse sistema e a noopolítica do consumo. Também traz ao debate as resistências à captura do corpo ao ser-consumidor, pela abertura e percepção das singularidades, conectadas, sobretudo, ao pensamento ameríndio.

O capítulo seguinte, Natureza e cultura: colonização dos saberes, comunicação e resistências, trata justamente dos debates acerca da dicotomia entre natureza e cultura, afirmada pelo mundo ocidental, e a relação dessa ideia cristalizada com a força e as consequências do cenário de mundo no antropoceno. Descreve também a perspectiva dos povos ameríndios sobre a questão, apresentando trabalhos de alguns artistas indígenas contemporâneos e introduzindo as possibilidades agentivas dessas obras, com relação às fricções, à colonização dos saberes e aos processos comunicativos de resistência.

O terceiro capítulo, Agenciamentos da arte como método, elabora-se pelo aprofundamento do conjunto metodológico da pesquisa, também apresentando obras de artistas expressivos ao panorama da arte indígena contemporânea, que demonstram a relevância desse movimento para as resistências e (re) existências dos povos indígenas, com a divulgação de pensamentos e modos de vida outros, heterogêneos e diversos à modulação psicossocial ou do corpo-paisagem pela sociedade de consumo.

Depois, análises a priori sobre o que se seguirá nos capítulos seguintes, referentes à pesquisa de campo com os artistas, Rita Huni Kuin e Takumã Kuikuro, se delineiam no quarto capítulo, Prelúdio: algumas pistas mais sobre o campo e a pesquisa. O quinto capítulo, então, apresenta todo o contexto da pesquisa, conectado

e recriado pela comunidade Huni Kuin, pela floresta amazônica, pela colaboração de Rita Huni Kuin e pelas abduções de agência a partir das suas obras.

O capítulo seguinte oferece o traslado do Jordão-AC até a reserva indígena do Xingu-MT, com um Interlúdio itinerário, durante o qual as janelas deixam entrever os campos pelos mapas e observações sobre os contrastes e diferenças entre os dois territórios. Daí, então, finalmente, no sexto capítulo, a pesquisa chega ao cerrado, à aldeia Ipatse, aos filmes e narrativas de Takumã Kuikuro.

Desse modo, pelos agenciamentos da arte-vida de Rita e de Takumã manifestam-se mundos outros, também vulneráveis à noopolítica do consumo, mas que evidenciam, em contrapartida, modos de resistência e questionamentos às práticas colonizadoras da sociedade hegemônica do consumo, contribuindo com experiências, aventuras e desventuras, criações de arte e de vida para o campo da pesquisa psicossocial, sobre a magnitude do consumo, sobre as subjetividades nas sociedades contemporâneas e sobre novos possíveis inspiradores.

CAPÍTULO 1

NOOPOLÍTICA DO CONSUMO: SEMENTES E GERMINAÇÕES TEÓRICAS

Transformações do Capitalismo: a Centralidade do Consumo

Ainda que a ação de consumir sempre estivesse presente em grupamentos humanos e em práticas sociais e culturais remotas, - nas quais os fenômenos sociais “totais”, como Marcel Mauss qualifica diversas instituições de prestações econômicas, inclusive religiosas, jurídicas e morais nas “formas particulares de produção e consumo” (2013, p.10) -, o consumo toma uma dimensão tão vigorosa na sociedade hegemônica contemporânea, que o termo sociedade de consumo (Baudrillard e outros) frequentemente é usado para denominá-la, assim como: sociedade de risco (Beck), do espetáculo (Debord), pós-moderna (Sousa Santos e Bauman), pós-industrial (Bell), capitalismo mundial integrado (Guattari), e outras qualificações (PORTILHO, 2005), as quais indicam as diferentes perspectivas e a complexidade do tema, cujos contornos estão em processo e ainda em fase de compreensão.

Já na década de 90, durante a Rio 92, o foco dos debates sobre os impactos ambientais e climáticos começa a se desviar dos modos de produção e do aumento populacional, como geradores preponderantes dos problemas nessa área, para atribuir às práticas de consumo e ao estilo de vida voltado ao consumo, especialmente das populações do norte global, responsabilidade significativa sobre a degradação ambiental planetária. Apesar da contrariedade dos países mais ricos, que, então, atribuíram à pobreza e à produção vinculada às tecnologias e energias “suja” a culpa sobre os efeitos negativos ao meio ambiente, os documentos produzidos tanto na Assembleia da ONU, a Agenda 21 e a Declaração do Rio, quanto no evento paralelo do Fórum Global, o Tratado das ONGs, inauguraram a ideia de que não só a produção, mas o consumo crescente ou a cultura do consumo esgotava e contaminava o meio ambiente e era igualmente razão dos problemas ambientais (PORTILHO, 2005, p. 51).

Por conseguinte, para além de todos os marcos históricos que produzem transformações significativas e intensas nos modos de produção e consumo e nas relações sociais e econômicas do ocidente, desde as explorações colonizadoras e as revoluções burguesas, até a revolução industrial e o crescimento da “propensão ao consumo” (*Ibidem*, p.82), ou desde o fordismo e sua produção em linha de montagem à globalização, especialmente nos territórios adeptos aos modos de produção e relação capitalista, a repercussão dessa imagem existencial voltada para o consumo promove a passagem de uma condição social do consumo das sociedades tradicionais a uma disposição individual, posteriormente exacerbada pela ideia de

identidade fabricada, que desloca o consumidor da posição periférica na dinâmica capitalista para o cerne dessa cultura, transformando-a profundamente:

Nas sociedades tradicionais, a identidade é atribuída ao pertencimento a grupos de status e, o consumo regido pela vinculação dos indivíduos a estes grupos, cujas leis são suntuárias; já nas sociedades pós-tradicionais, a identidade social é construída pelos indivíduos a partir – e através – das suas escolhas individuais [...] No cenário contemporâneo, a construção das identidades é processada segundo a lógica de uma cultura material, ou seja, o consumo passa a exercer esse papel de produção (TAVARES; IRVING, 2009, p.32).

A partir da prática dominante do consumo como modo de produção capitalista, o indivíduo é levado a se empenhar sobre uma existência, “flexível, processual e experimental” (ROLNIK, 2011, p.20), orientando seu pensamento, sua energia e criatividade para atingir um padrão de vida imaginário e identidade idealizada, criada, incentivada e divulgada pela estrutura do capital, transformando as práticas contemporâneas do consumo em “mito fundamental do capitalismo avançado” (ROLNIK, 2011, p.20).

Essa estratégia aberta e flexível do capitalismo, segundo Gilles Deleuze (1992), opera de modo rizomático e ramificado, penetrando de formas múltiplas e transnacionais não somente os organismos sociais, políticos e econômicos, como também, de forma contundente, o plano dos desejos e das subjetividades humanas, implicando, dessa forma, a produção de identidades fluidas e efêmeras ou de “kits de perfis-padrão” (ROLNIK, 1997, p.19), as quais se criam e se recriam de acordo com os horizontes do mercado, e com igual velocidade, independente do contexto geográfico ou cultural, transmutando o corpo (e paisagem), ou a própria existência, a mero objeto de consumo e propaganda.

Os kits de perfil padrão ou kits de subjetividades são, assim, expressões da noopolítica do consumo, pela modulação do pensamento e controle capitalista, que coagem a pessoa no campo dos desejos, sucessivamente insatisfeitos, a embrenhar-se em um processo incessante de consumo, não somente de mercadorias, mas de subjetividades (maneiras de ser, de se apresentar, de pensar ou de sentir o mundo) mutáveis, temporárias e superficiais. E isso representa um descontentamento permanente do ser, que, desse modo, mantém-se vulnerável à ingerência sistemática dos mecanismos do capital sobre sua vida e sobre seus corpos, ao fabricar

vigorosamente processos existenciais e relações sociais inconsistentes, superficiais e sugestionáveis.

Ou seja, com o domínio sobre as germinações do pensamento, conforme seus princípios, o capitalismo contemporâneo articula sistemas semióticos que urdem as subjetividades, de duas formas complementares: a sujeição econômica ao capital e a sujeição subjetiva à cultura, que se manifestam em todos os níveis da produção e do consumo (PELBART, 2003). Um decurso, portanto, concernente ao controle da gestão biopolítica dos corpos:

Este bio-poder, sem a menor dúvida, foi elemento indispensável ao desenvolvimento do capitalismo, que só pôde ser garantido à custa da inserção controlada dos corpos no aparelho de produção e por meio de um ajustamento dos fenômenos de população aos processos econômicos (FOUCAULT, 1988, p.131).

Com as novas estratégias do capitalismo mundial, vale notar que a transição do modelo disciplinar de controle para essa abordagem mais insidiosa e rizomática, que envolve aspectos mais amplos e sutis de domínio da população, evidencia a regulação da vida por meio de padrões maniqueístas, que definem o que é considerado normal e afirmativo ou anormal e negativo, relevante ou desprezível, segundo a ética do capital (TAVARES; BEVILAQUA; et al, 2021). O poder de dominação do sistema capitalista, no entanto, não abandona a forma verticalizada e repressiva, inerente às sociedades disciplinares, especialmente em países de terceiro mundo e colonizados, onde as práticas de controle são relacionadas à necropolítica e podem ser vislumbradas em ações de violência do estado, guerras e de outras forças com poderes afins.

Assim, a perspectiva biopolítica nesses territórios promove além da gestão da vida, também a da morte, acionando esse dispositivo necropolítico, que segundo Achille Mbembe, determina intensamente e cotidianamente quem exerce o direito de matar, quem se pode deixar morrer ou mesmo quem se deixa viver, por meio da “instrumentalização generalizada da existência humana e da destruição material de corpos humanos” (MBEMBE, 2016, 125).

Esse conjunto de práticas de poder, mantém o controle subjetivo, político e social, por meio dos dispositivos da disciplina, da biopolítica, da necropolítica e, ainda, da noopolítica (LAZZARATO, 2006), que opera a partir da regulação da memória e da constituição da imagem do pensamento, consolidada por performances competitivas,

individualistas consumistas e por outras características, maquinadas pelo capitalismo, que afetam múltiplas direções espaciais e dimensionais da vida.

A Noopolítica do Consumo como Dispositivo de Controle e a Liberdade do Pensamento

Para se compreender a dimensão da noopolítica, é necessário perceber a disseminação da lógica e da subjetividade voltada ao mercado e à competitividade, com a qual se estabelece determinado senso comum no espaço de mundo dominado pelo Capitalismo:

trata-se de uma crise dos modos de subjetivação, dos modos de organização, de sociabilidade, das formas de investimento coletivo de formações do inconsciente, que escapam radicalmente às explicações universitárias tradicionais - sociológicas, marxistas ou outras. Essa crise é mundial, mas ela é apreendida, semiotizada e cartografada de diferentes maneiras, de acordo com o meio (GUATTARI; ROLNIK, 1996, p.191).

Portanto, uma crise que diz respeito à própria germinação do pensamento, fertilizada por imagens “que chegam ao indivíduo, pela linguagem, pela família, pela educação e pelos equipamentos que nos rodeiam” (*Ibidem*, p.27). Em relação às comunidades abordadas neste estudo, como em qualquer outro lugar da contemporaneidade, o acesso à tecnologia e a disseminação de conteúdos pela televisão e rádio, mas, principalmente, pelos aparelhos celulares e conexões virtuais, se revelam as principais fontes de transformação nos modos de pensar e também de agir, desde que o movimento cotidiano do corpo é absorvido sensivelmente pela atenção aos aparelhos e apelos da tecnologia, como selfies, vídeos, redes sociais, mensagens ou chamadas.

Como um mito que se constrói de certa forma à força, as palavras do mercado, desde o fetichismo da mercadoria (MARX, 1985), que provoca transformações nas relações sociais, tornando-as mercadológicas e desmanchando tudo o que até então é sólido no ar (MARX; ENGELS, 2008), relações familiares, comunitárias e solidárias, até a transmutação do corpo em produto de identidades vendáveis, suprimem a liberdade do pensamento e a potência criativa para mudanças da realidade, no momento em que se convertem em verdades únicas e incontestáveis, tal qual, por exemplo, a colonização indígena pelo evangelho:

Nossos xamãs mais antigos nos dizem: agora é sua vez de responder ao chamado dos espíritos. Se pararem de fazê-lo, ficarão ignorantes. Perderão seu pensamento e por mais que tentem chamar a imagem de Teosi para arrancar seus filhos dos seres maléficos, não conseguirão (KOPENAWA; ALBERT, 2015, p. 75).

Quando Davi Kopenawa fala dos espíritos da floresta, está se referindo também à conexão do seu povo com a terra, à inseparabilidade com esse ser vivo que pulsa e transmite conhecimentos, e ainda às imagens do pensamento criativo, que têm a potência de se insurgir à submissão dogmática e às memórias reguladas, neste caso, pelos evangelizadores. Da mesma forma, o “povo da mercadoria” (KOPENAWA; ALBERT, 2015, p. 46) reproduz comportamentos, que cerceiam a produção de pensamentos originais, como consequência das inserções noopolíticas, que agem justamente e principalmente sobre a modulação e o controle das memórias e sua potência virtual, desde a própria concepção da ideia e do ato de pensar, segundo Maurizio Lazzarato (2006).

A modulação da memória é então a função mais importante da noopolítica e a noopolítica do consumo, por conseguinte, como uma noção em processo de reflexão e conceituação, criada a partir deste dispositivo, se engendra nos espaços das moldagens dos desejos fabricados e regulados pelas abstrações capitalistas, que direcionam a imagem do pensamento para o sentido da falta e da necessidade inesgotável de consumir. Segundo Frederico Tavares, a noopolítica do consumo se elabora da seguinte forma:

primeiro você tem que ter uma ideia, capaz de ser uma ideia vírus, e que possa influenciar e produzir os imaginários. Tem que potencializar esse movimento da criação de imaginários com os agenciamentos coletivos de enunciação, para criar enredamentos e publicitações de afetamentos, através, hoje, principalmente, dos dispositivos de controle social que são as plataformas, os gadgets, enfim, os dispositivos de acesso e conexão (TAVARES, 2020, 2'26”).

Os dispositivos para Foucault (1988) são um conjunto de elementos heterogêneos, que tensionam relações de saber e poder, transformando-se e se entrecruzando com o tempo e com as mudanças, sejam políticas, culturais ou sociais. Uma grande rede de estratégias de estimulação dos corpos, formação de conhecimento, de reforço dos controles e também, por outro lado, de resistências. Deleuze (2016) compara o dispositivo a um novelo ou meada, conjuntos multilineares, de naturezas diversas, que “não abarcam nem delimitam sistemas homogêneos por

sua própria conta (o objeto, o sujeito, a linguagem), mas seguem direções diferentes, formam processos sempre em desequilíbrio, e essas linhas tanto se aproximam como se afastam uma das outras” (DELEUZE, 2016, p. 1).

As linhas de enunciação, por exemplo, como dispositivos, se definem pela novidade e criatividade que abrangem (DELEUZE, 2016). Multiplicadas sobre os imaginários por toda ingerência publicitária da noopolítica do consumo, mencionada por Tavares (2020), resultam na exploração e na orientação do desejo dos indivíduos, para produzir ou criar novas e sucessivas subjetividades, (por conseguinte, novas aspirações de consumo): fluidas, dinâmicas, volúveis, e frequentemente entregues às marés enunciadas.

Uma dinâmica de produção de cultura-mercadoria subjetiva que se torna mais importante para o fortalecimento do capitalismo do que qualquer outro tipo de produção (GUATTARI; ROLNIK, 1996). Dessa forma, a noopolítica do consumo atua como dispositivo para a fabricação de seres-consumidores, que se tornam simultaneamente produtores desse processo e consumidores do que produzem subjetivamente, como modelos de representação e de sensibilidade, abrangendo todos os processos sociais, políticos, culturais, espirituais e afetivos. Uma armadilha que direciona o desejo para ter e ser-consumidor, que, segundo o filósofo, artista e liderança indígena, Ailton Krenak, toma o lugar da cidadania desde a mais tenra idade, quando as crianças são formadas a ser clientes:

para que ter cidadania, alteridade, estar no mundo de maneira crítica e consciente, se você pode ser um consumidor? Essa ideia dispensa a experiência de viver numa terra cheia de sentido, numa plataforma para diferentes cosmovisões (KRENAK, 2019, p. 24).

O ser-consumidor, então, não só dispensa a experiência de viver plena e criativamente como se submete a imagens fabricadas e moldadas, que se estabelecem no senso comum e na memória do indivíduo, “de forma dissimulada, a partir de sistemas semióticos” (VARGAS; TAVARES, 2018, p.28), delineando subjetividades pelas próprias necessidades de consumo, desnecessárias, na verdade, mas que acabam por tornar-se ilusoriamente vitais e constituintes do sujeito.

De outro modo, essas ideias-vírus ou imaginários coletivos da noopolítica do consumo disseminam medos, medos impalpáveis, relacionados a uma falta fantasmal, que paira sobre os indivíduos, que desejam, vislumbram, mas não alcançam integralmente, segurança, felicidade, plenitude e bem-estar. Vale sublinhar

que a sociedade capitalista e sua essência dicotômica produz necessariamente e de forma interdependente os ricos e os pobres, e esses últimos vivem inseguranças fabricadas pela ordem excludente e real desse sistema político e econômico, e não apenas como consequência dos mecanismos de controle da noopolítica do consumo, que elaboram a falta como “a produção do desejo, vinculada ao fantasma (nada além do fantasma)” (DELEUZE; GUATTARI, 2010, p. 45). Mas o fantasma da falta, ou ao menos sua ameaça sempre iminente, atinge a todas as classes, ainda que por diferentes razões, conformando o ser-consumidor, cujo sentido de completude e satisfação está sempre a um passo adiante, possivelmente no horizonte longínquo de uma propaganda de marketing da felicidade.

Para Deleuze e Guattari (2010), este modo de desejar não advém de uma necessidade concreta, mas, pelo contrário, “as necessidades derivam do desejo e são contraproduzidas no real que o desejo produz” (2010, p. 44). Os autores afirmam que “não é o desejo que exprime uma falta molar no sujeito; é a organização molar que destitui o desejo do seu ser objetivo” (DELEUZE; GUATTARI, 2010, p. 44), ou seja, a estrutura social, cultural e política do capital, sua conformação e porosidade.

Logo, a objetividade do desejo, que concerne ao desejo de um corpo liberto dos controles do senso comum, é justamente aquilo que pode criar uma potência criativa e transformadora, proporcionalmente tão mais intensa quanto menos necessidade se tem de consumir (*Ibidem*, 2010). No entanto, o direcionamento e o enclausuramento do desejo em conformidade com os postulados do capital e do mercado prevalecem, e, como algumas das consequências, veem-se disposições subjetivas mais individualistas, preocupadas exclusivamente com a própria prosperidade e bem-estar, como também sociedades mais competitivas, menos solidárias, constituídas por pensamentos e memórias de peças publicitárias e da cultura de massas em geral, as quais incitam:

a concorrência, a desigualdade social e individual, a lógica de empresa e a despolitização do potencial insurgente, ... despotencializando a composição política coletiva. Esta configuração política e social porta um problema político, de diminuição da potência de ação do esvaziamento do potencial desejante e de crítica dos sujeitos, tornando assim mais eficaz o governo das condutas. Portanto, mediante a modulação das técnicas noopolíticas há a constituição de um pensamento e uma subjetividade capitalista (HUR, 2013, p. 213-214).

O corpo torna-se então uma apropriação do capitalismo, uma máquina que não olha ou pressente múltiplas possibilidades, mas caminha com a carência e com o desejo, organizado sobre os temores da falta e das inseguranças fabricadas pelas organizações molares, ainda que na abundância de produção. Circunscritos a uma dimensão residual das suas plenitudes na sociedade de consumo, os corpos não são mais exclusivamente ou prioritariamente confinados a espaços disciplinares, ou apenas geridos em seus modos de vida, todavia são aprisionados pelas próprias subjetividades, pelos desejos de aquisição, pelos temores impalpáveis, sob controle das moldagens capitalistas, como também endividados e exauridos pelos custos das encenações e dos figurinos de suas próprias existências.

Como modo de resistência do corpo a essa captura e controle capitalista, Guattari e Rolnik (1996) propõem a revolução molecular, que envolve processos heterogêneos permanentes, dos quais se podem criar imagens de pensamento originais e singulares. Essas singularidades, todavia, não são individuais, mas coletivas, porque são sensíveis aos fluxos ambientais, que se afetam mutuamente. “A subjetividade coletiva não é resultante de uma somatória de subjetividades individuais. O processo de singularização de subjetividades se faz emprestando, associando, aglomerando dimensões de diferentes espécies” (GUATTARI; ROLNIK, 1996, p. 37), possibilitando a abertura do sentir, do olhar e do afeto pela percepção e conhecimento do outro, que desvela novas possibilidades de ser no mundo e da própria criação de um outro mundo.

O processo de singularização e revolução molecular, associado à ideia de pensamento do corpo de Deleuze (2002), propõe uma desvalorização da consciência em relação ao pensamento, ou seja, uma descoberta do inconsciente, do inconsciente do pensamento, que manifesta um processo intuitivo de ação que se situa na ordem das causas “de composição e decomposição, as quais afetam infinitamente toda a natureza” (DELEUZE, 2002, p. 25). Logo, a consciência é o lugar de uma ilusão, bloqueada às singularidades e sujeita às organizações molares, que aprisiona o ser humano e o desqualifica a uma vida plena de desejos criativos, capazes de produzir novos modos de estar no mundo; enquanto, o pensamento, é o espaço em que as forças ativas da liberdade criativa podem controlar as forças reativas da dominação cultural e suas representações.

É possível relacionar esse entendimento de Deleuze (2002), Guattari e Rolnik (1996), sobre o pensamento e as singularidades, às sabedorias tradicionais e práticas ancestrais não ocidentais, pelas forças criativas, assimilativas do outro, e pelo aspecto intuitivo que incorporam. Deleuze chega a referir-se ao terceiro olho, “aquele que permite ver a vida para além das falsas aparências” (2002, p. 20), traçando uma afinidade, por exemplo, com o Sâmkhya, a base teórica do yoga indiano naturalista, que, resumida e superficialmente, também atribui à consciência, o lugar da “Prakrti”, como um estado de ignorância (MICHAËL, 1976, p. 49), que não está na ordem das causas, como sugere Deleuze (2002), mas mantém o ser na “dependência do mundo da forma, governado pelo desejo e pelo medo, pela atração e pelo ódio.” (MICHAËL, 1976, p. 50).

Sob um outro ponto de vista, essa relação também pode ser empreendida com o pensamento ameríndio, que, tradicionalmente formula processos de singularização e de assimilação de dimensões multiespécies (de todos os tipos e mesmo entre não animais em um outro nível relacional), conectadas por um espírito humano, o qual transcende as representações individuais, antropomórficas e antropocêntricas. Viveiros de Castro explica que a indiferenciação entre humanos e animais é virtualmente universal ao pensamento ameríndio e que o modelo do espírito é o espírito humano, mas o modelo do corpo são os corpos animais. (2004, p. 229)

E se a cultura é a forma genérica do eu e a natureza a do ele, a ‘objetivação’ do sujeito para si mesmo exige a singularização dos corpos — o que naturaliza a cultura, isto é, a encorpora —, enquanto a subjetivação do ‘objeto’ implica a comunicação dos espíritos — o que culturaliza a natureza, isto é, a sobrenaturaliza (2004, p.247).

Os grupos indígenas Huni Kuin e Kuikuro são de muitas formas bastante heterogêneos, principalmente em razão das suas diferentes histórias de contato com não indígenas e, sendo assim, manifestam modos de vida mais ou menos tradicionais ou sob maior ou menor influência da sociedade de consumo. De qualquer forma, como todos, estão suscetíveis ao controle das moldagens capitalistas contemporâneas. Contudo, como outros povos originários, sua arte-vida e espiritualidade desvelam a cultura e a natureza interdependentes e corporificadas, portanto, singulares, possibilitando (a outrem, não indígenas) um olhar e sentir diverso, tanto sobre uma imagem, artefato ou ritual espiritual e outros processos mais, que produzem transformações físicas, mentais, emocionais e singulares, quanto sobre as

consequências das inter-relações dessas populações com a sociedade dominante, como, por exemplo, em um processo de colonização, impulsionado pelas ofertas de consumo e produção, inclusive de subjetividades.

O pensamento singular dessas populações, de modo geral, indica ainda a oportunidade de imaginação de outras formas de existir e de mundos possíveis, capazes de ultrapassar as limitações e condicionamentos impostos pela consciência, submetida ao senso comum, contrapor a regulação da memória e dissolver a ideia consensual que posiciona o humano em uma categoria isolada e hierarquicamente superior ao restante dos seres e entidades da natureza.

Imagem 2: pintura (sem título) de Rita Huni Kuin



Fotografia: acervo pesquisadora

CAPÍTULO 2

NATUREZA E CULTURA: COLONIZAÇÃO DOS
SABERES, COMUNICAÇÃO E RESISTÊNCIAS

Natureza X Cultura: Arte Indígena e as Searas de Diferentes Afetos com o Mundo.

A dicotomia entre natureza e cultura, em um mundo predominantemente capitalista, acentua e consolida a ideia do planeta e do ambiente como recurso a ser explorado e destruído para atender às necessidades de produção, geração de capital e de consumo das populações (BEVILAQUA; TAVARES, 2021). Esse modelo vem demandando para sua existência tragédias, doenças, guerras, a exploração entre humanos, como também interespécie, em um sistema político e econômico baseado no poder da constituição do capital, sobretudo por meio do incentivo a padrões de consumo exaustivos, que promovem transformações climáticas e a devastação das formações ambientais e das vidas terrenas, ao ponto de ser considerado uma força tal qual geológica em sua potência de transformação (destrutiva), que, com algumas diferenças de significações, abordagens e interpretações, é denominado como: Capitaloceno, Chthuluceno, ou Antropoceno.

O Antropoceno (ou que outro nome se lhe queira dar) é uma época, no sentido geológico do termo, mas ele aponta para o fim da "epocalidade" enquanto tal, no que concerne à espécie. Embora tenha começado conosco, muito provavelmente terminará sem nós: o Antropoceno só deverá dar lugar a uma outra época geológica muito depois de termos desaparecido da face da Terra. Nosso presente é o Antropoceno; este é o nosso tempo. Mas este tempo presente vai se revelando um presente sem porvir (DANOVSKI; VIVEIROS DE CASTRO, 2014, p. 16).

Às catástrofes ambientais e climáticas em diversos níveis sobrepõe-se, em 2020, a poderosa invisibilidade de um vírus, oriundo das explorações e extrativismos desmedidos em ecossistemas, que perdem seu equilíbrio e lançam microrganismos muitas vezes letais em outros ambientes do globo. A tragédia humana, provocada pelo coronavírus, de alguma forma coloca em xeque o paradigma capitalista e paralisa ou, quando menos, diminui drasticamente as práxis de consumo mundiais no auge da pandemia, naquele ano. Segundo o geógrafo David Harvey, o consumo representa 70% ou até 80% das economias capitalistas contemporâneas, as quais tornam-se nos últimos quarenta anos cada vez mais orientadas pelas necessidades do consumidor (AGAMBEN; HARVEY et al, 2020).

O consumo, como fonte econômica, que fundamenta as relações capitalistas, já naturalizadas socialmente e subjetivamente, é drasticamente contido com a

pandemia de 2020, e, o neoliberalismo, a faceta mais contemporânea do modus operandi do poder do capital, estremece pela demanda da opinião pública por políticas de intervenção estatal para se manterem empregos, se valorizarem os sistemas públicos de saúde, ensino e, principalmente, as pesquisas em instituições públicas, provocando, assim, ainda que talvez como uma gota no turbilhão de um rio, uma ruptura do predomínio dos preceitos neoliberais no mundo. Para Harvey, a pandemia do Covid 19 provoca o colapso da forma de consumismo dominante nos países mais ricos, que chegam à contradição de financiar o consumo em massa sem chamar a isso de socialismo. (*Ibidem*, p. 91)

A crise sanitária da pandemia e os desequilíbrios climáticos e ambientais são conexões e expressões contundentes do que se denomina antropoceno, ideia que a bióloga e filósofa Dona Haraway, diferente de Viveiros de Castro (2014) entende, não como um presente sem porvir, mas como um evento-limite, marcado por descontinuidades e destruições de espaços-tempos de refúgio para pessoas e outros seres. Para Haraway, este evento-limite deve ser “tão curto e tênue quanto possível” (2016, p. 2), para que todo este processo, espacial e temporal, denominado por ela Chthuluceno, que engloba a destruição (antropoceno), a recuperação e a transformação do mundo, possa criar um horizonte possível e inspirado no cultivo de poderes e dinâmicas coletivas, capazes de unir “forças para reconstituir refúgios, para tornar possível uma parcial e robusta recuperação e recomposição biológica-cultural-política-tecnológica” (HARAWAY, 2016).

A filósofa Isabelle Stengers (*apud* SZTUTMAN, 2018) também acredita na força transformadora das resistências políticas, e ainda das performances artísticas e culturais heterogêneas, para a perspectiva desse horizonte de recuperação e continuidade da existência. Encontra nas práticas obliteradas pela cultura, ciência e política hegemônicas a potência de antagonismo ao devir do antropoceno, porque trazem a virtual reativação da afinidade entre a ciência dominante ocidental e os saberes marginalizados.

Conhecimentos e tecnologias desprezadas, como a medicina xamânica e o uso de plantas curativas, como a ayahuasca, amplamente divulgada pelos Huni Kuin, a arquitetura e a agricultura sustentáveis, agroflorestas, e ainda saberes e práxis conectadas à natureza e à espiritualidade são experiências que agregam possibilidades de porvir, representadas exemplarmente na história ancestral dos

indígenas Yanomami de segurar a queda do céu (KOPENAWA; ALBERT, 2015), com a força da floresta, o apoio dos espíritos Xapiris, da magia do canto, da dança e da arte-vida.

Tudo isso indica e expõe formas de ação em conexão com a terra, uma terrexistência, que manifesta um sentido de existência eco-ontológico (RUFINO; CAMARGO; SÁNCHEZ, 2020). Um sentido esquecido, pode-se dizer, pelo mundo ocidental e corrompido por um processo contínuo de insensibilização, envenenamento e sintetização dos corpos e da terra, denominado Brutalismo por Mbembe (2021).

Stengers (*apud* SZTUTMAN, 2018) entende também que outros e possíveis modos de vida dependem mesmo de uma reativação de resistências, conectadas às lutas indígenas pela terra e aos seus saberes. Propõe ainda a ideia de “desenfeitiçamento” da magia do capitalismo, fundamentada no agenciamento de conhecimentos e práticas outras, como “modo de recusar a captura pelo Estado e pelo regime de subjetividade capitalista” (*apud* SZTUTMAN, 2018, p.342), e, desse modo, alcançar transformações macropolíticas. Uma concepção de mundo mediada pela relação, aprendizagem e criação com gentes outras, que apresentam concepções, modelos e pensamentos distintos e singulares.

A compreensão do conceito de perspectivismo ameríndio, criado pelo antropólogo Eduardo Viveiros de Castro (2002), traz a imaginação desses outros mundos, coexistentes no mesmo espaço geográfico terreno, subsistindo como reais “por sua visibilidade para outrem” (VIVEIROS DE CASTRO, 2002, p. 118) e diversos à visão cientificista, própria à sociedade chamada ocidental, que separa a natureza e a cultura. O outro, sendo assim, relativiza o não-sabido e o não percebido e ainda determina a apreensão do que não se percebe como perceptível para outrem. Como exemplo desse multiverso humano, o relato da antropóloga social Marisol De La Cadena (2018) sobre o conflito entre a população Awajun Wampi e o governo do Peru, como consequência de uma série de decretos, por meio dos quais o governo cede o território indígena para a exploração de petróleo, retrata precisamente um outro mundo ou uma outra natureza criada. De La Cadena transcreve o discurso de uma jovem liderança Awajun Wampi, Santiago Manuín:

Estamos falando dos irmãos que matam nossa sede, que nos banham, que cuidam das nossas necessidades – *estes [irmãos] são o que chamamos de rio*. Nós não usamos o rio como esgoto; um irmão não pode esfaquear outro irmão. Nós não apunhalamos nossos irmãos. Se

as corporações transnacionais se preocupassem com o nosso solo, como nós temos feito há milênios, teríamos prazer em dar espaço para que eles pudessem trabalhar aqui – mas eles se importam apenas em se beneficiar economicamente, em acumular fortuna. Não entendemos por que o governo quer arriscar nossa vida com esses decretos (DE LA CADENA, 2018, p. 97).

No mundo dos Awajun Wampi, os rios, florestas, montanhas, o ambiente em que vivem são extensões de si, são familiares com os quais se comunicam e entre os quais reconhecem amor, necessidade de cuidar, gratidão e todos os sentimentos que envolvem os laços afetivos, sociais e culturais. Segundo De La Cadena (2018), o conflito neste território, ademais da cobiça capitalista e sua oportuna surdez e cegueira a outros mundos, que nega os termos de existência Awajun Wampi, relaciona-se também a um problema ontológico sobre o que existe, o que significa um território e as relações que o compõem. Em outras palavras, neste caso, o que o governo peruano entende como natureza, limita-se a recursos a serem explorados e, como família e sociedade, os seres humanos, exclusivamente, enquanto que, para os indígenas da região, todo o ambiente integra suas relações afetivas e culturais. Esse conflito, portanto, se dá entre universos distintos, entre diferentes epistemes, e resulta, amiúde e tragicamente, no fim das raízes do mais fraco e da negação da sua forma e compreensão da existência, diante do confronto desigual entre as forças políticas e bélicas.

Essas relações de parentesco e devoção com o que se denomina natureza ocorre em todo o continente americano, como também nas comunidades indígenas brasileiras. Os habitantes da aldeia Krenak, às margens do Rio Doce, que, em 2015, sucumbiu ao crime ambiental da Samarco (Vale do Rio Doce e BHP Billiton), com o rompimento das barragens de rejeitos de minério, chamam o rio de Watu, que quer dizer avô, “é uma pessoa e não um recurso, como dizem os economistas (KRENAK, 2019, p.40). Krenak (2019) afirma que, com a morte de Watu, um mundo acaba, porque a vida – cultura, subsistência, arte, histórias, espiritualidade - da comunidade gira em torno de seu parente ancestral. Nas comunidades Huni Kuin e Kuikuro os principais conhecimentos de cantos sagrados, formas de plantio, de arte ou de cura vêm do ensinamento dos animais ou de outros seres da natureza terrena e celeste.

Esses crimes e explorações ambientais, especialmente em territórios indígenas ou de outros povos tradicionais, refletem uma colonização, que ainda persiste, fundada na concepção de submeter o outro a uma ideia homogênea de existência e

de mundo. “O que está na história do nosso país, incapaz de acolher os seus habitantes originais [...] é a ideia de que índios deveriam estar contribuindo para o sucesso de um projeto de exaustão da natureza” (KRENAK, 2019, p. 41). Um projeto fundado na dicotomia natureza-cultura, que cresce de modo parasitário, ocupando o espaço terreno como uma praga destrutiva de outras espécies e de componentes físicos e epistêmicos de outros mundos.

Por conseguinte, essa separação que coloca a natureza a serviço da cultura, construída pelo mundo ocidental, inexoravelmente, produz subjugação, destruição ou modificação de um mundo que independe da ação humana para existir ou, melhor, ainda existe a despeito dela. A arte-vida das obras artísticas indígenas contemporâneas, na maior parte dos casos, criam agenciamentos ou processos de conhecimento, reflexão e transformação de seus universos e, muitas vezes, revelam o atrito entre os mundos e culturas, tanto sobre as ações predatórias de produção, que devem dar conta de uma sociedade baseada no consumo, quanto acerca das transformações provocadas pelas ofertas de consumo, além de outros aspectos relevantes a este tema, nos diversos prismas da interação entre as comunidades indígenas e a sociedade capitalista.

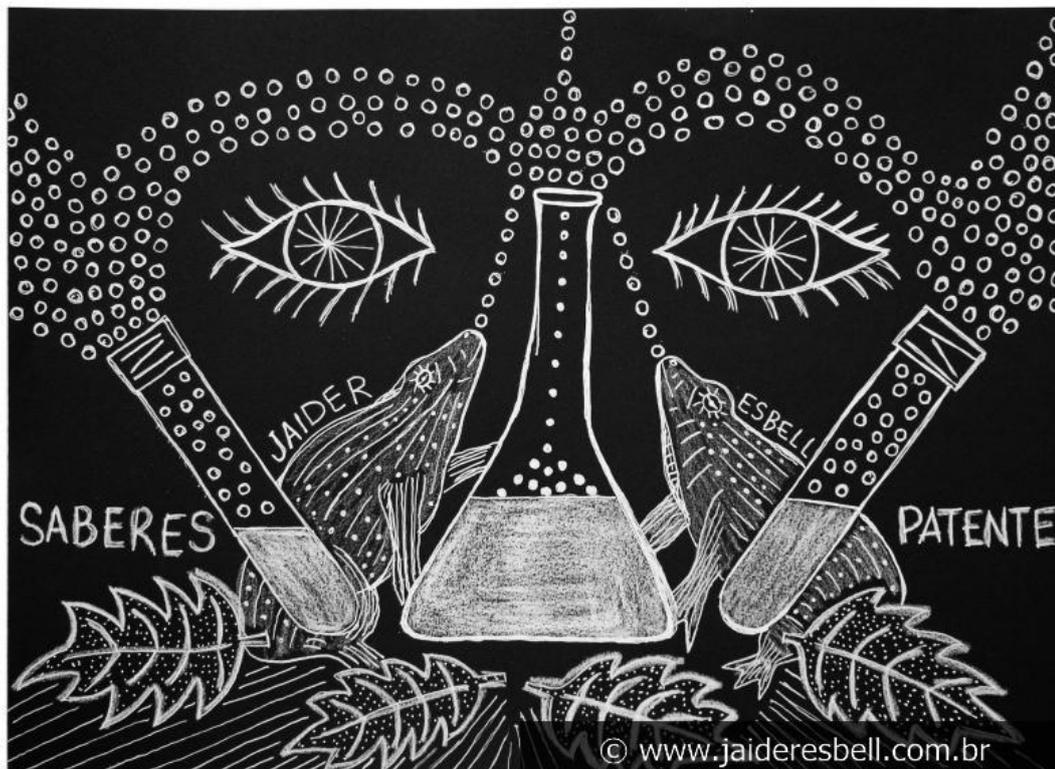
Como exemplo desse encontro impactante, o artista, Jaider Esbell produz vídeos que trazem ao debate a questão do neoxamanismo, a apropriação e mercantilização dos saberes dos povos originários, como é o caso do conhecimento dos povos Huni kuin e outros da Amazônia sobre a ayahuasca, e cria também uma série de telas sob o título *It Was Amazon*, que apresenta a devastação oriunda da mineração na região, o consumo de álcool e alcoolismo entre os indígenas, a biopirataria de grandes laboratórios e outros temas, que apontam para a destruição não só da natureza e de epistemologias, mas de mundos e vidas com dimensões diversas à sociedade dominante.

A arte de Esbell agencia ações com a sua própria percepção em relação ao consumo e ao encontro com a sociedade outra, como também confronta o público não indígena a respeito do seu papel nestes agenciamentos e interações, como integrante da sociedade dominante,

Interações ou fricções, que, segundo Tsing, são uma imagem metafórica sobre encontros desiguais e heterogêneos (2005), que na maior parte das vezes resulta no esvanecimento ou desaparecimento de tantas culturas ou mundos indefesos ao poder

dominante, mas que podem, contudo, no decorrer de um processo de resistência, também manifestar a criação de universos singulares ou de novos mundos.

Imagem 3: tela da série *It was Amazon* de Jaider Esbell.



Fonte: página do artista Jaider Esbell

A Colonização dos Saberes – Arte, Tecnologia e Resistência Indígena no Brasil.

A constituição de novas subjetividades e processos de singularização, todavia, em um cenário que envolve uma força hegemônica, se corporifica principalmente em processos de resistência. Em relação aos indígenas, esse enfrentamento se inscreve na arte, no cotidiano e em manifestações cada dia mais rotineiras contra as investidas governamentais, especialmente entre os anos 2016 e 2022, um período de amplo retrocesso na política brasileira e também de grande incentivo a ataques criminosos aos territórios dessas populações por grupos com interesses econômicos, como madeireiros, mineradores ou agricultores ilegais. No ano de 2021, o congresso aprova na Comissão de Constituição e Justiça o Projeto de Lei 490, que praticamente acaba com a demarcação das terras indígenas, flexibiliza o contato com povos isolados, proíbe a ampliação de terras que já foram demarcadas e ainda permite a exploração

de terras indígenas por garimpeiros. Os congressistas alegam, em rede nacional, que os povos originários têm o direito de produzir, estabelecendo com isso um discurso da noopolítica do consumo, ao tentar infundir na memória da audiência, como verdade absoluta, que essa população deseja ou tem a necessidade de participar da dinâmica do sistema capitalista e ao utilizar, em relação às populações indígenas, uma estratégia de captação e de produção para criar novas ordens de mercado e de consumidores (TAVARES, 2020).

A esse expediente precede ainda de modo contumaz a indiferença e o desprezo pelo outro, pelo pensamento de outrem, que se funda, segundo Boaventura de Sousa Santos (2009), na distinção entre as sociedades metropolitanas e os territórios coloniais, com a qual se produz, segundo ele, um pensamento abissal, que corresponde a um sistema de distinções visíveis e invisíveis, discriminado em: o deste lado da linha e o do outro lado da linha. "O universo deste lado da linha só prevalece na medida em que esgota o campo da realidade relevante: para além da linha há apenas inexistência, invisibilidade e ausência não-dialética" (SOUSA SANTOS, 2009, p. 23).

A divisão é tal que "o outro lado da linha" desaparece como realidade, torna-se inexistente e é mesmo produzido como inexistente. Inexistência significa não existir sob qualquer modo de ser relevante ou compreensível. Tudo aquilo que é produzido como inexistente é excluído de forma radical ... A característica fundamental do pensamento abissal é a impossibilidade da copresença dos dois lados da linha. O universo "deste lado da linha" só prevalece na medida em que esgota o campo da realidade relevante: para além da linha há apenas inexistência, invisibilidade e ausência não-dialética (SOUSA SANTOS, 2009, p. 23).

De modo geral, os legisladores e, pode-se supor, parte significativa do povo brasileiro, se colocam deste lado da linha, como os personagens sulistas do metafórico filme *Bacurau* (2019) de Kleber Mendonça Filho e Juliano Dornelles, que se identificam com os norte-americanos do filme, colaboram na caçada à população de Bacurau, aquela que não importa porque do outro lado da linha, e terminam executados junto àquela gente a quem tanto desprezam, ecoando alegoricamente o entendimento tanto de Sousa Santos (2009) sobre o binômio apropriação /violência, exercido nos territórios coloniais, quanto de Mbembe (2016) sobre a gestão da morte pela necropolítica.

No campo do conhecimento e, sem dúvida, da arte não é diferente. O monopólio sobre o que deve ou não existir, ou sobre o que é verdadeiro e válido,

segundo Sousa Santos (2009), está na essência da disputa epistemológica moderna entre as formas de verdade científicas e não-científicas e o que deve ou não ser visível e reconhecido como saber legítimo. Desse modo, os conhecimentos populares, leigos, plebeus, camponeses ou indígenas do outro lado da linha, segundo o professor e sociólogo, desaparecem como conhecimentos e produções relevantes, porque

do outro lado não há conhecimento real; existem crenças, opiniões, magia, idolatria, entendimentos intuitivos ou subjetivos, que na melhor das hipóteses podem se tornar objeto ou matéria-prima de investigações científicas (2009, p. 25).

Logo, mesmo em um país subalterno e colonizado, como o Brasil, essa linha abissal também é desenhada em seu interior mesmo, dividindo a sociedade brasileira, alinhada aos saberes de seus colonizadores, metropolitana, pode-se dizer, do lado mais poderoso da linha, daquelas dos saberes tradicionais, as quais são desprezadas, como é o caso dos grupos indígenas, e consideradas improdutivas. Em vez de constituírem-se criações de universos singulares ou de novos mundos pela integração dos saberes, em uma unidade pela diversidade, prefere-se homogeneizar o conhecimento válido, assim como os modos de vida, de forma a favorecer, na contemporaneidade, o poder renovado da colonização das subjetividades, ou dos corpos-paisagens pelo capital. Tanto na forma dos mecanismos de controle da biopolítica e da noopolítica nas estruturas políticas, culturais e socioambientais, afirmadas na mídia e na propaganda, quanto da necropolítica, que envolve o desprezo pelo conjunto de saberes e a violência como dispositivo de controle, claro, somente do outro lado da linha.

O neoliberalismo e a privatização dos serviços públicos no mundo são expressões contundentes dessa colonização do capital, porque desse modo o Estado se abstém de políticas públicas, as quais necessariamente devem abranger a todas as populações, que, no Brasil, são tão diversas, passando a substituir por

obrigações contratuais privadas e despolitizadas, nas quais a parte mais fraca se encontra mais ou menos à mercê da parte mais forte. Essa forma de governo apresenta algumas semelhanças perturbadoras com o governo da apropriação/violência que historicamente prevaleceu do outro lado da linha (SOUSA SANTOS, 2009, p. 37).

Para Sousa Santos (2009), o pensamento abissal continuará a reproduzir-se no mundo pelo capitalismo global ou pela globalização neoliberal, apesar de toda a exclusão social, econômica, política, científica e cultural que origina, a não ser que haja uma resistência política ativa, que deve ter como premissa uma resistência epistemológica, capaz de conceber um pensamento pós-abissal. Em relação às transformações no devir do antropoceno, ele considera, assim como Stengers (*apud* SZTUTMAN, 2018), as concepções e práticas das populações originárias como a mais eloquente emergência do pensamento pós-abissal, “o que é muito auspicioso para a possibilidade de um tal pensamento, já que os povos indígenas são os habitantes paradigmáticos do outro lado da linha, o campo histórico do paradigma apropriação/violência” (2009, p. 42).

Os povos originários estiveram sempre sob a ameaça de extinção da própria vida, como também, sob escrutínio e intimidação, seu sentido de existência ou modo de existir no mundo. Com a falência do modelo capitalista (mas não de seu poder global de dominação estrutural e subjetiva), especialmente neoliberal, duramente verificada nas iminências ou múltiplas ocorrências de desastres ambientais, nas fomes, nas guerras, nas pandemias e exclusões sociais, as populações indígenas são violentamente lesadas e obliteradas pelos diversos poderes instituídos. Com todos os percalços, porém, cada vez mais caracterizam-se como uma força singular do pensamento pós-abissal, alcançando lugares de expressão na mídia, nas artes, nas universidades e mesmo na política, sobretudo com a criação do Ministério dos Povos Originários, proposto pelo governo de Luis Inácio Lula da Silva, eleito em 2022, que agrega projeção e relevância, capazes de estabelecer permanentemente este gabinete em futuros governos democráticos.

Uma força significativa para uma ecologia dos saberes na contemporaneidade, uma ecologia que confronta a “monocultura do conhecimento” (SOUSA SANTOS, 2009 p. 44) e se fundamenta na pluralidade do pensamento heterogêneo, não só na ciência, por exemplo, reconhecida como tal, mas em “interações sustentáveis e dinâmicas”, e “na ideia de que o conhecimento é interconhecimento” (*Ibidem*).

A obra *Mikay* de Arissana Pataxó desperta a reflexão sobre esse interconhecimento com a cultura e saberes indígenas ao colocar em questão: o que é ser índio para você? Uma pergunta que envolve a vulnerabilidade de ser indígena, muitas vezes em conflito subjetivo e social pela relação com a sociedade não

indígena, mas que, principalmente, provoca essa sociedade a pensar. Preconceito, admiração, idealização, ou toda a sorte de imaginários, que, de muitas formas, são movimentados pela agência e o estímulo da arte de Arissana. Porém, a despeito de quem olha, cada vez mais, ser índio é ser possibilidades outras de existência, alternativas ao ser antropocêntrico, explorador e dominador, opção também ao ser-consumidor. Logo, ser índio, pode ser a promessa e inspiração para uma humanidade terexistente (RUFINO; CAMARGO; SÁNCHEZ, 2020) ou terrana, ontológica e politicamente mais orgânica e conectada à terra (DANOWSKI; VIVEIROS DE CASTRO, 2014).

Imagem 4: obra *Mikai* de Arissana Pataxó



Fonte: instagram da artista Ariana Pataxó

E, ainda que alguns olhares não queiram, ser indígena hoje é também estar na mídia, na autoria de livros, artigos e obras de arte, capazes de passar o facão no desconhecimento e no preconceito, que levam a imagens emolduradas com as varas da intolerância e do desprezo, muitas vezes disfarçadas pela indulgência por esses povos, considerados indolentes, exóticos, ingênuos, nus e resplandecentes em matas

e cocais ensolarados. Jaider Esbell afirma que almeja, enquanto artista indígena, romper urgentemente com as ideias de:

um índio geral, imaginado, visto de fora para dentro do mato. Talvez, não uma desconstrução, mas uma agência em motivar o olhar geral para construir conceitos novos que traduzam o nosso momento transitório de cultura e sociedade [...] É buscar emergir os índios atuais, com toda a diversidade e extensão de raízes e situá-los, com vozes e ferramentas plenas, no agora, a projetarem-se no futuro comum de outros desafios (2016, p. 15).

Esse futuro comum depende, entretanto, de forças comunicativas contra-hegemônicas, que operem como dispositivos de resistência, por meio de processos singulares de conhecimento e de autoconhecimento, que irradiem a autonomia e a liberdade do pensamento. Do mesmo modo que, por exemplo, a noopolítica centrada no consumo, como dispositivo de controle do capitalismo contemporâneo, emprega elementos midiáticos, ideias – vírus, para gerar e regular memórias e imaginários, orientados para o consumo, os movimentos de resistência e de retomada (territorial e cultural) podem também produzir tais ideias-vírus ou agenciamentos coletivos de enunciação, que, segundo Tavares (2020), são capazes de criar enredamentos e afetações, ao engendrar e divulgar fabulações transformadoras, discursos outros, alcançando cada vez maior número de redes. Sem dúvida, as resistências a um processo de controle dominante e evidentemente muito mais forte parecem irrealizáveis, mas são formas

dos indivíduos, como protagonistas, fazerem essas intervenções de mudança, fazerem ideias-vírus capazes de transformar [...] eu sei que é uma utopia, mas a utopia também está na lógica da noopolítica, porque a ideia pode e deve ter a possibilidade de capilarizar transformações (TAVARES, 2020, 15'22").

E os grupos indígenas já notaram a importância da divulgação de sua história, desafios, lutas, produções e arte, como meio de criar novas percepções e afetos a respeito de seu povo, contra a colonização física e hostil, como também em antagonismo à colonização dos saberes e das subjetividades. Consciente disso, Esbell, apresenta na I mostra indígena na Pinacoteca de São Paulo, em 2021, a inserção de uma nova geração de indígenas no universo das tecnologias digitais e a importância deste conhecimento para registrar, como imagens sobreviventes e tenazes, as memórias da sua comunidade e assim divulgar e defender sua cultura.

Esses objetivos também traduzem o trabalho fílmico de Takumã Kuikuro, que registra imagens e movimentos tanto para seus próprios parentes, principalmente para os mais jovens, para que conheçam e reativem saberes ancestrais, quanto para o público externo se sintonizar e se afetar com os modos de vida Kuikuro, contribuindo para a dissolução de preconceitos. Esbell entende que, com o acesso à tecnologia de ponta, a arte costura os “elos do tempo para uma projeção midiática, carregada de valores alcançados ao longo do tempo” (2016, p. 14).

A divulgação dos conhecimentos ancestrais indígenas pelo acesso tecnológico, tanto, por exemplo, pelo trabalho com o cinema de Takumã, quanto pela divulgação de fotos, registros, histórias e imagens variadas em redes sociais e outras mídias, como Rita Huni Kuin faz com frequência, permite transportar artes, rituais, cosmovisões, espiritualidades e relações com o mundo para espaços e tempos virtuais de amplo alcance e assim resistir mais efetivamente às determinações de pensamentos colonizadores, como também mitigar preconceitos sobre essas populações e seus conhecimentos.

As capilaridades do mundo indígena pelo acesso às tecnologias de comunicação se estendem por diversas mídias, como a rádio online Yandê, que tem grande parte do conteúdo produzido de forma colaborativa, graças a um grupo formado por várias etnias e que troca mensagens e material pelo celular desde 2013. Nas redes sociais, além dos próprios perfis de lideranças, artistas e pensadores indígenas, são realizados festivais de arte e fotografia online, como, o Rec Tyty (2021), e o Primeiro Festival de Cinema e Cultura Indígena – FECCI, criado por Takumã em 2022, e ainda palestras e eventos em mídias alternativas ou etnomídias, como a Canoa Arte Indígena, e a Mídia Índia que também apresentam notícias e ações coletivas desses povos.

No que se refere à arte, principalmente como difusora desses conhecimentos, Esbell compreende que “cabe aos nobres cientistas o exercício de considerar como fonte válida as manifestações que tomam volume e adeptos no campo prático das experimentações” (2016, p. 12), porque oferecem objetos de “poder; vida, trajetória, memória, contexto e espiritualidade. Esse pacote de política sempre existiu” (*Ibidem*). E, quando este artista se refere à política, significa que por meio de exposições, literatura, rádios, vídeos em redes sociais e outros recursos midiáticos, artísticos e tecnológicos, os indígenas se empenham na luta pela sua autonomia, pelos seus

modos de existir e ainda revelam perspectivas relacionais com o mundo e entre mundos a partir de concepções e de pensamentos pós-abissais e transformadores das dinâmicas de poder global.

Imagem 5: Mídia índia



Fonte: Youtube

Imagem 6: Divulgação I FECCI



Fonte: Facebook Takumã Kuikuro

CAPÍTULO 3

AGENCIAMENTOS DA ARTE COMO MÉTODO

Obras, Artistas, Comunidades, Consumo, Rituais Relacionais e Abduativos

A própria concepção do sentido e da palavra arte, que não tem tradução exata em praticamente todas as línguas indígenas, já sugere transformação de imagens do pensamento “porque os povos tradicionais não separam a arte da vida. Assim, a arte abrange um universo de práticas que não são necessariamente um objeto ou um artefato, mas que se compõe em ritualizar a vida” (ROSA, 2019, p.1). A arte sendo a vida e vice-versa também inspiram esta pesquisa em psicossociologia sobre o consumo como agente de colonização ao permitir a abordagem das relações sociais que ocorrem em torno ou a partir das obras de arte, como mediadoras de agenciamentos ou acontecimentos, facilitando assim a investigação sobre o corpo, a comunidade e seu ambiente de um modo integrado.

Nesta pesquisa qualitativa, a pesquisadora, observadora-participante, segue as pegadas impressas pelos agenciamentos da arte e do artista sobre transformações, percepções e operações psico-socioambientais, a partir dos afetos produzidos pelo consumo nas comunidades indígenas Huni Kin e Kuikuro, que compreendem não só as inter-relações do indivíduo e do social, como também as dinâmicas que transpassam a paisagem, que, segundo o geógrafo Milton Santos, “é o conjunto de formas que, num dado momento, exprimem as heranças que representam as sucessivas relações localizadas entre homem e natureza” (2006, p.66), e que vão além do que normalmente se imagina, nos casos de ambas as comunidades, uma vez que tais relações são demasiadamente entrelaçadas com o entre mundos da espiritualidade, que também impacta sobremaneira essa ancestralidade relacional da paisagem ou do corpo-paisagem, definindo com mais ênfase esta conexão e interdependência.

Com isso, em vez de se restringir à comunicação simbólica da arte, essa proposta se fundamenta principalmente em alguns elementos da teoria antropológica das artes de Alfred Gell, com as ideias de agência, intenção, causalidade, resultado e transformação. Uma abordagem da arte centrada na agência e na ação, e não puramente semiótica, ou seja, “que se preocupa com o papel prático de mediação exercido pelos objetos de arte no processo social, e não na interpretação dos objetos como se eles fossem textos” (GELL, 2020, p. 31).

Importante ressaltar que Gell formula essa teoria durante a década de 1990, uma época em que a arte-vida indígena é circunscrita a seus próprios espaços de

existência ou destinados a setores de arte “primitiva” em museus ou galerias, enquanto, esteticamente, são utilizadas apenas tipologias e materiais característicos às origens dos artistas. Neste estudo, a abordagem trata da arte indígena contemporânea, que encontra ou abre outros espaços da arte e muitas vezes dialoga estética, tecnológica e conceitualmente com categorias irrestritas às tradicionais indígenas.

Contudo, esse recorte temporal da teoria de Gell (2020) não compromete os desdobramentos desta pesquisa, porque ela interessa especialmente pela ideia e aplicação da abdução de agência. A abdução é um termo tomado da semiótica do filósofo e linguista Charles Sanders Peirce (2005), que traz um sentido de inferência especulativa ou um “argumento que começa com uma nova ideia..., que emerge de uma hipótese, resultante de uma abdução anterior” (2005, p. 30), sobre signos, que são constituintes da linguagem, ou de qualquer tipo de comunicação ou raciocínio, e podem ser entendidos como uma “relação com outro que, para certos propósitos, é considerado por alguma mente como se fosse esse outro” (2005, p. 61).

Gell, portanto, desvia a teoria antropológica da arte da insinuação de que a arte é apenas uma linguagem e de que os processos de significação ou semiose são como linguagens, e entende a abdução de agência como uma “zona cinzenta na qual a inferência semiótica (dos significados a partir dos signos) se funde às inferências hipotéticas de um tipo não semiótico (ou não convencionalmente semiótico)” (GELL, 2020, p. 42). Desse modo, a pesquisa pretende, alcançar com a abdução de agência a liberdade de postular inferências, não somente linguísticas, porque

as maneiras que geralmente encontramos para formar uma noção da disposição e das intenções dos ‘outros sociais’ se dão por meio de um grande número de abduções de índices que não são nem “convenções semióticas nem ‘leis da natureza’, mas algo que se encontra entre os dois (*Ibidem*, p, 43-44).

Quando se trata da investigação sobre culturas ou mundos e cosmovisões bastante diferentes das vivências e memórias experimentadas pela pesquisadora, como é o caso deste processo de pesquisa, é possível entender este “algo que se encontra entre os dois” (*ibidem*) como uma ferramenta metodológica ou um alerta para o processo de construção de conhecimento, sobre formulações a partir de conexões inicialmente impalpáveis. Desse modo, as relações, encontros ou fruições que geram componentes não inteligíveis ou sensoriais, a princípio, permitem considerar um outro

sistema de semiose não interpretável de imediato, através do qual fatores de resistência do corpo ou preconceitos podem se distensionar e transcorrer como singularidades. Como tais, os “processos de diferenciação permanente” (GUATTARI, ROLNIK, 1996, p. 45) permitem a tentativa de produzir modos de subjetividade originais e singulares, funcionando como conexões etéreas, que podem não ser verbalizadas ou percebidas conscientemente, mas intuídas corporalmente.

Trazendo como exemplo um aspecto da experiência como pesquisadora no campo da aldeia e comunidade Huni Kuin no Jordão, o conforto ou desconforto se apresenta como um aspecto de diferenciação bastante transformador. Não a categoria de conforto sobre a qual normalmente se fazem relações: um bom sofá ou cama, banheiro ou coisas materiais. O desconforto pairava depois de alguns dias e a reflexão era inevitável. Estava só e em muito boa companhia. Rita e sua família foram muito acolhedoras, mas uma fragilidade se instalava nos espaços dos códigos comportamentais e culturais em uma comunidade com idioma, hábitos e condutas até então desconhecidos. Erros foram cometidos, não há dúvidas sobre isso, e geraram algumas leves, por sorte, tensões.

A língua, absolutamente desconhecida, causava uma vulnerabilidade oceânica, porque, apesar do esforço para falar o português com a visita, a maior parte do tempo a comunicação, naturalmente, se desenrolava em Hatxa Kuin, a língua materna, comprometendo uma faculdade corriqueira, que é a segurança e o conforto de saber e poder agir de acordo com o que se fala no entorno. Foi necessário encontrar então outras associações e modos de ser “eu” naquele mundo e de superar algumas limitações relacionais, também pessoais, sem um plano inteiramente desenvolvido, claro, mas também entregue a ações intuídas e, quem sabe, singulares, movidas pela radical necessidade de alegria (no sentido da potência de realização) no processo de busca de conhecimento para a pesquisa e de descoberta de renovado autoconhecimento, o qual certamente também contribuiu para todo o conteúdo assimilado e exposto nestes escritos.

Não casualmente, a partir dessas associações singulares e intuitivas, em inestimáveis momentos, as minhas e nossas (por conseguinte) próprias barreiras se romperam e sentidos se revelavam de alguma forma à consciência, encontrando possibilidades de invenção e de criação de novas ideias, formas, interações, paradoxalmente, tão individuais quanto coletivas, ou, como Gell compreende a

mente: “como uma disposição externa (e eterna) de atos públicos de objetivação, bem como a consciência em evolução de um coletivo, transcendendo o cogito individual e as coordenadas de qualquer aqui e agora particular” (2020,p. 370). E a entrega a esses movimentos espontâneos, de pensamentos criativos, pode-se dizer, foram essenciais para a interação, para esta qualidade de conforto, e por isso também para a abertura a troca de conhecimentos e de conteúdos para a pesquisa.

Na aldeia, por exemplo, os risos com um jogo mímico com crianças, que só compreendem o Hatxa Kuin, ou depois de cear e conversar com a família, me propor a massagear e estalar uma coluna dolorida, uma novidade experimentada e aprovada por todas as crianças e adultos também, e tudo o mais que envolve confiança, cuidado e afetos nos sentidos de vínculo carinhoso e de sensibilização. Luzes surgem e iluminam a qualidade dos intercâmbios e compreensões mútuas. Mais ainda, como um presente, a luz chega sorrateira e carinhosamente em uma lâmpada instalada no meu quarto.

A determinação sobre a abertura às singularidades também atua na moderação a uma tendência natural de escutar, sentir, pensar e racionalizar com a intenção de corroborar uma ideia cristalizada, como a hipótese da tese que se elabora em uma pesquisa de doutorado. Com a receptividade às singularidades e a todas as dimensões do outro e do seu ambiente, a teoria antropológica da arte contribui com esta pesquisa sobre as transformações psico-socioambientais pelas ingerências da sociedade de consumo, porque “é uma teoria das relações sociais que abrangem o entorno das obras de arte” (GELL, 2020, p. 60), ou, o que Gell denomina, índices. “Essas relações sociais fazem parte da textura relacional da vida social dentro do quadro biográfico de referência” (*Ibidem*), que, neste caso, são as aldeias dos próprios artistas em contato e atrito (ou fricção) com o mundo não indígena, cada uma a seu modo e com sua história.

Segundo Gell (2020), as relações sociais só existem na medida em que se manifestam em ações e quem desempenha as ações sociais é o agente, que age sobre o paciente. No entanto, o antropólogo entende, por outro lado, que não apenas humanos são agentes, mas também objetos de artes e outros índices com capacidades mediadoras de agências, desde seu processo de criação até o vir-a-ser e seus afetos subsequentes, que abrangem quatro termos ou entidades que podem estar em relação:

1 -índices: entidades materiais (Gell só contempla as artes visuais, mas esta pesquisa compreende também performances, músicas e ou audiovisuais), que motivam inferências abduativas.

2- Artistas (ou outros que dão origem): aqueles a quem se atribui, por abdução, responsabilidade causal pela existência e pelas características do índice (muitas vezes até mesmo questões sociais, culturais, psicossociais e etc.)

3- Destinatários: aqueles em relação aos quais, por abdução, considera-se que os índices exercem agência, ou que exercem agência por meio do índice.

4- Protótipos: entidades consideradas, por abdução, como representadas pelo índice, muitas vezes em virtude de uma semelhança com o índice, ainda que não necessariamente, como, por exemplo, os *kenes*, a geometria sagrada Huni Kuin, que mais do que representar, incorpora a força de determinados animais, plantas e outras matérias. “Defendo que existem vários tipos de relações sociais de agência que é abduzida do índice, de tal modo que o protótipo é considerado um agente em relação ao índice” (GELL, 2020, p. 59).

Entender a agência como fator do ambiente como um todo, de pessoas, seres, entidades, situações e coisas que interagem e se transformam entre si e “não como atributo exclusivo da psiqué humana” (GELL, 2020, p. 51), além da afinidade com o pensamento e perspectivismo ameríndio, permite o entendimento, por exemplo, das ofertas de consumo ou de políticas voltadas ao consumo, não como um agente autossuficiente (porque demanda uma ação enunciada e também responsiva para se concretizar), mas como “uma emanção ou manifestação de agência ou canal de agência”. Portanto, fonte de “experiências potentes de copresença de um agente” (*Ibidem*), iniciando sequências causais de diversos tipos, como a pintura de uma tela, o desaparecimento de uma espécie ou de um ritual, modificações nos modos de vestir ou de interagir com o ambiente e tantos encadeamentos mais. De forma que a agência ou os agenciamentos, na maioria das vezes, mas nem sempre, partem de uma intenção, como um processo de colonização e suas consequências, mas também de encontros, colisões (entre mundos, por exemplo) e mesmo de acasos, que provocam abduções, estas sim, absolutamente intencionais e potenciais de manifestações criativas em composição e decomposição:

Quando um corpo ‘encontra’ outro corpo, uma ideia outra ideia tanto acontece que as duas relações se compõem para formar um todo mais potente, quanto que um decompõe o outro e destrói a coesão das duas partes. Eis o que é prodigioso tanto no corpo como no espírito: esses

conjuntos de partes vivas que se compõe e decompõe (DELEUZE, 2002, p.25).

Viveiros de Castro (2004) entende o xamanismo, por exemplo, como uma arte política, que compreende essa dinâmica de composições e que necessariamente envolve o processo de abdução de agência, porque visa à revelação de um máximo de intencionalidade. “A boa interpretação xamânica é aquela que consegue ver cada evento como sendo, em verdade, uma ação, uma expressão de estados ou predicados intencionais de algum agente” (2004, p.232), porque “um ente ou um estado de coisas que não se presta à subjetivação, ou seja, à determinação de sua relação social com aquele que conhece, é xamanisticamente insignificante” (*Ibidem*).

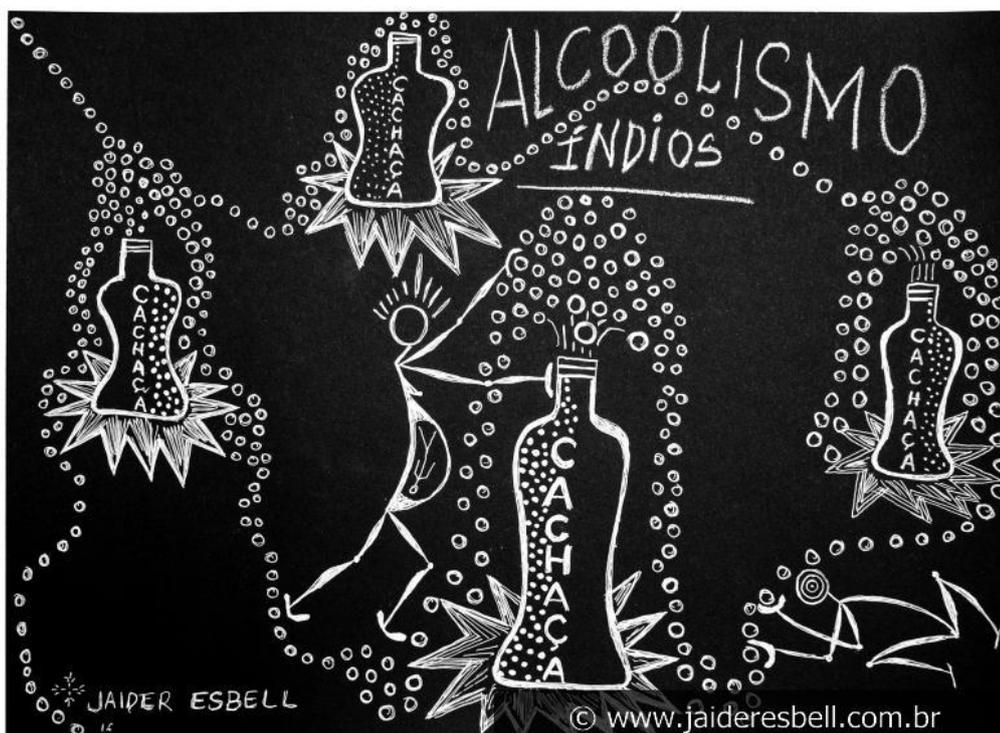
Desse modo, em relação às possibilidades de abdução de agência empreendidas neste processo de pesquisa, tanto o artista, quanto os próprios objetos ou presenças de arte, carregam a possibilidade interpretativa da sua intencionalidade enquanto agentes, mas também de agenciamentos outros em seu entorno. O que Gell denomina “paciente”, pode se transformar também em agente. Os participantes de um evento, os moradores das aldeias e a própria pesquisadora, como públicos ou coparticipantes, tornam-se agentes pela capacidade de criar suas próprias compreensões, perspectivas e composições, como em uma obra aberta, que garante um tipo de fruição “surpreendente [...] pois todos os dados de nossa cultura nos induzem a conceber, sentir, e, portanto, ver o mundo segundo a categoria da possibilidade” (ECO, 1991, p.177).

A partir da teoria de Gell, Viveiros de Castro (2004) afirma que “os artefatos possuem esta ontologia interessante e ambígua: são objetos, mas apontam necessariamente para um sujeito, pois são como ações congeladas, encarnações materiais de uma intencionalidade não-material” (2004, p. 233). Ou seja, a partir de objetos, ações artísticas e demais expressões da arte é possível inferir e investigar uma miríade de intenções compreendidas nos índices estudados.

Tomando a obra sobre alcoolismo da série *It Was Amazon*, de Jaider Esbell, como exemplo, pode-se inferir tanto sobre a intenção manifesta do artista, quanto sobre abduções que a própria tela traz em si, quando o olhar, o sentir, o intuir e o pensar agem sobre ou com ela. Sem conhecer a etnia Macuxi, somente tendo contato com esta obra pode-se dizer o mais óbvio: há um problema de alcoolismo entre os indígenas da região. Mas também pode-se supor que as garrafas de cachaça

produzem frutos sobejamente encontrados em terrenos nos quais outrora frutificavam outras sementes e que desenham novos entrelaçamentos, rizomáticos, inclusive, no corpo-paisagem do lugar. Uma figura com a cabeça zonza, de joelhos, idolatrando, ou meio caída, ávida, colhe do chão e deseja sentir mais o sabor ou os efeitos deste fruto. A mulher grávida, com uma mão parece colher o produto e com a outra talvez o empurre ou rechace.

Imagem 7: tela da série It was Amazon de Jaider Esbell.



Fonte: página do artista Jaider Esbell

O que mais pode ser abduzido por esta tela? A oferta do consumo de álcool ocorre em bares e biroskas que ali se instalaram? Essa oferta é consequência da chegada de pessoas estranhas a esta aldeia ou território? Por que estas pessoas lá chegaram? Mineração, agropecuária, outros extrativismos? A violência aumenta com o consumo de álcool? A violência contra a mulher também aumenta, inclusive o estupro (a mulher está grávida)? Os problemas de saúde, até mesmo psíquicos, cresceram na comunidade? O que leva os indígenas a consumir tanto álcool? Infelicidade pela violência contra sua cultura / mundo? Desespero, perturbação sobre o processo existencial, inadaptação? Que transformações rituais cotidianas aconteceram pela oferta e pelo consumo de álcool? Esbell mesmo oferece uma pista:

As frustrações, doenças da alma, como a tristeza profunda, aliadas a novos vícios, como drogas químicas e alcoolismo, são heranças do novo tempo. Um tempo maldito, descrito bem antes, novamente pelos xamãs, a fuga para o mundo espiritual como recurso possível, o suicídio. Talvez não lhe pareça, mas falamos em conjuntura (2016, p. 16).

O que vemos, o que nos olha? Pinturas, performances ou a vida mesma, que são como uma imagem “inquietada por algo essencialmente movente que a atravessa, inquietada e trêmula, incessantemente transformada no olhar que ela impõe” (DIDI-HUBERMAN, 1998, p. 117). Ao formular as questões sobre a tela de Esbell, talvez não seja possível discriminar de onde elas surgem, exatamente. As obras impõem um olhar e assim o levam para algum lugar, provavelmente, muito próximo, mas não absolutamente determinado pelo artista. Todavia as experiências pessoais, que se trazem para especular sobre os aspectos visuais, criam seus outros caminhos, como também as sensações e as singularidades imanentes aos objetos, que devolvem um outro olhar e propõe uma jornada muitas vezes imprevista.

Desse modo, se vislumbram copresenças e coagentes surpreendentes, capazes de, no contexto desta pesquisa, sugestionar questões e inspirar formulações sobre conjunturas psicossociais, ambientais e do consumo, que podem ser vicejadas e desenvolvidas em conjunto com os relatos, memórias e percepções dos próprios criadores das obras, Rita Huni Kuin e Takumã Kuikuro, e suas vivências, por meio de conversas, questionários semiestruturados e outras interações. Neste caso, importante indicar, que os contatos foram bem mais profundos com Rita e com a população Huni Kuin do Jordão e da aldeia Chico Curumim, porque foi possível visitar a artista e conviver com seus parentes pelo período de quase 20 dias. No entanto, merece também se observar que, apesar da dinâmica da pesquisa com Takumã sobre a comunidade da aldeia Ipatse ter sido totalmente realizada de forma virtual, devido a seus compromissos, suas produções e seu próprio pensamento e engajamento político facilitaram de uma forma surpreendente o processo de conhecimento sobre suas tradições e as transformações provocadas pelo consumo e contato com os não indígenas.

Esta, então, é a dinâmica básica da proposta metodológica, que cria a oportunidade de trazer as abduções de agência, como propõe Gell, ou as inferências especulativas sobre as agências, em sintonia com a colaboração e o ponto de vista dos artistas pesquisados a respeito das conexões e dos agenciamentos em suas

obras, sobre a vida das aldeias sob o impacto das questões que envolvem as ofertas de consumo, a colonização de subjetividades (noopolítica do consumo) e os modos de produção.

Como mais um exemplo sobre as abduções de agência e a expressão da ideia das singularidades imanentes à arte ou às artes-vidas, destaca-se a obra *Horta de Mandioca – Um caminho Ancestral*, da artista Sallisa Rosa, que entende a mandioca como um caminho artístico ancestral e um ser encantado (2019), um alimento-entidade de extrema importância para muitas etnias indígenas brasileiras, incluindo os Huni Kuin e os Kuikuro, que têm suas histórias de origem sobre esta planta e raiz. Sallisa Rosa traz para o ambiente da arte contemporânea (exposição no museu de arte da Pampulha em São Paulo, no ano de 2019) o plantio e a colheita desta espécie, porque, segundo a artista, os povos tradicionais se organizam geralmente em estruturas circulares, que permitem a participação de toda comunidade no processo, valorizando o princípio comunitário. “Invocando o mundo da mandioca, será possível atuar de diversas maneiras com esse universo, que é de pensar a tradição da alimentação, a descolonização da alimentação, a cultura da farinha, do cultivo, e do pertencimento, de nós do território mandioca” (*Ibidem*).

Assim, a horta de mandioca transforma-se em agente em uma prática artística, baseada na cosmovisão indígena, ao resgatar e compartilhar com um público externo um sistema da tradição indígena, que se manifesta com a natureza e com a terra. O agente, portanto, não é necessariamente humano, mas uma obra, performance ou planta. Veículos ou canais de agência e, desse modo, fontes de experiências potentes da “copresença” (GELL, 2020, p.51) de um agente, como acontece com um ser humano.

Pensando no ritual da mandioca de Sallisa Rosa e na formação subjetiva, cultural ou socioambiental do tecido social ou comunitário, pode-se observar o agenciamento da mandioca e da artista em diferentes perspectivas; a imaginação da importância deste ritual para as comunidades originárias, como também, o que se perde nestas aldeias com a oferta do produto industrializado, subjetivamente, socialmente e ambientalmente. Na comunidade Kuikuro, por exemplo, as mudanças climáticas afetam o plantio e em determinado momento a população se vê obrigada a comprar este produto.

Imagem 8 e 9: *Horta de mandioca*. Artista: Sallisa Rosa.



Fonte: página Jaca Center

As propostas artísticas oferecem, assim, o intercâmbio, o conhecimento e a criação coletiva de agenciamentos, seja pela tradição do ritual da mandioca, uma tela de pintura, um canto, um filme ou um processo xamânico. E assim não tratam apenas de signos interpretáveis, mas principalmente de como estes signos agenciam relações sociais, corporais e ambientais: “a origem e a manifestação da agência ocorrem em um meio que consiste (em grande parte) em artefatos, e que agentes, por isso, ‘são’ e não ‘usam’ os artefatos que os ligam aos outros sociais” (GELL, 2020, p.52). A arte indígena contemporânea, o objeto, a performance, os rituais, enfim, esse conjunto de práticas, ações e mídias é agente e também paciente, ou seja, afeta e é afetado em uma relação simbiótica entre seres, corpos e paisagens:

Um ponto determinante é: a arte precisa do artista, que precisa da comunidade, que precisa fluir na arte. A sociedade, a comunidade, precisa reconhecer-se no objeto da arte. E digo que o objeto da arte neste sentido são as interações, as várias mídias que são geradas por essas abordagens. A conexão ser-meio, local-global, matéria-espírito (ESBELL, 2016, p. 18).

Essa compreensão metodológica procura, desse modo, transbordar a percepção conceitual semiótica de cultura, e suas fundamentais características de descrição etnográfica, indicadas por Geertz (2008): a interpretação do fluxo do discurso social, que consiste em tentar salvar o dito num discurso da sua possibilidade de extinguir-se e fixar-se em formas pesquisáveis -, ou, de outro modo, como observa a antropóloga e pesquisadora Cecília Mello e Souza, destacando “o papel central da linguagem no registro etnográfico” (2003, p. 67), e propor também a consideração de inferências sobre elementos relacionais e intuídos, não somente por relatos, mas pelos agenciamentos criados pelas obras e pela arte/vida dos artistas Rita Huni Kuin e Takumã Kuikuro.

Os fluxos ambientais e coletivos e formas de comunicação outras são tão pertinentes, desafiadores e relevantes quanto os discursos estruturados conscientemente, possibilitando a fruição e a compreensão do objeto de pesquisas fundamentadas no outro, que pode ser outro indivíduo ou outra cultura, como também um outro mundo, concebido e ocupado no mesmo espaço geográfico do mundo criado pela sociedade dominante. Desse modo, o outro “relativiza o não-sabido, o não-percebido; pois outrem introduz o signo do não-percebido no que eu percebo, determinando-me a apreender o que não percebo como perceptível para outrem”

(DELEUZE, 1974, p. 315). Um mundo outro que desconcerta a razão, tira a percepção da esfera intelectual apenas, e desvela outro universo, fundando a relatividade, efetuando a estrutura do possível e assegurando as margens e transições no mundo (ou nos mundos).

O Pensamento do Corpo e as Singularidades: Pesquisadora e a Liberdade na Cartografia de Afetos.

Nas experiências presentes, receio, estamos sempre ‘ausentes’. Nelas não temos nosso coração – para elas não temos ouvidos. Antes, como alguém divinamente disperso e imerso em si, a quem os sinos acabam de estrondear no ouvido as doze batidas do meio-dia, súbito acorda e se pergunta: o que foi que soou? Também nós por vezes abrimos depois os ouvidos e perguntamos surpresos e perplexos inteiramente: o que foi que vivemos? (NIETZSCHE, 2009, p. 7).

Escutar, perceber, entender e criar com um corpo pleno de vivências passadas que o constroem, mas também o enrijecem, sob a força de preconceitos e de ideias forjadas cotidianamente, demanda um exercício rigoroso e permanente de experimentar a visão do outro e de escutar com os ouvidos e com o corpo, não só os relatos de indivíduos ou grupos, como também os fabulários invisíveis, inclusive da arte, como agência de sentidos e práticas muitas vezes silenciadas ou mesmo inexistentes dentro do universo de referências inteligíveis da pesquisadora. Por isso mesmo, o antropólogo Eduardo Viveiros de Castro (2018) propõe a noção de equivocação para dar conta dessas diferenças ontológicas. O entendimento sobre, por exemplo, o que onças ou indígenas de determinadas regiões veem como caxiri (a bebida de pessoas do tipo onça), os humanos desavisados enxergam apenas como sangue.

Tal diferença é localizada nas diferenças corporais entre as espécies, já que o corpo e suas afetações (no senso de Spinoza, as capacidades do corpo de afetar e ser afetado por outros corpos) é o campo e instrumento da diferenciação ontológica e da disjunção referencial” (VIVEIROS DE CASTRO, 2018, p. 251).

Em uma investigação que se fundamenta na arte, na cultura ou mundo de seres que se criam de forma bastante diferente da pesquisadora é preciso estar sensível às manifestações em sua totalidade e, ao mesmo tempo, todavia, se atentar a detalhes de expressões de senso-comum que podem gerar equívocos. Assim a tentativa de

tradução de significados não deve ser definida pela mera busca de sinônimos de linguagem ou outras representações afins, mas justamente não perder de vista, resguardar e mesmo reforçar essas diferenças epistêmicas, em uma dinâmica de equivocação controlada:

A equivocação não é aquilo que impede a relação, mas aquilo que a funda e a impulsiona: uma diferença de perspectiva. Traduzir é presumir que uma equivocação já existe; é comunicar por diferenças, ao invés de silenciar o Outro presumindo uma univocalidade – a similaridade essencial – entre o que o Outro e Nós estamos dizendo (VIVEIROS DE CASTRO, 2018, p. 255).

Durante a pesquisa de campo na pequena cidade do Jordão, por exemplo, onde estive hospedada na casa da Rita, fui convidada a participar de uma festa familiar, quando conversei com Francisca, sua mãe e grande tecelã, e disse: “Sei que seus trabalhos são lindos, depois vou te visitar para ver”. Fomos para casa e, durante todo o dia seguinte, senti algo estranho. Nenhum tipo de desentendimento, repreensão ou discussão, apenas um incômodo. Dormi mal, acordei sensível e perguntei para Rita, que ia trabalhar, se tinha feito algo errado ou se ela estava chateada por algum motivo. Ela disse que não, se surpreendeu e em seguida disse que era para a gente se encontrar na casa da mãe dela para almoçar. Achei, portanto, que estava imaginando coisas. Mas chegando lá, animada, levei uma grande reprimenda de Francisca. Merecida. Como falei na festa que “depois” passava lá, ela entendeu que imediatamente “depois” da festa iria à casa dela ver seus trabalhos e se deu ao trabalho de separar e dispor tudo para que eu pudesse apreciar. Também falou que não poderia me mostrar mais nada, porque já tinha despachado tudo para vender.

Fiquei mortificada. Não há palavras para definir minha vergonha e aflição. Pedi muitas desculpas e expliquei que “depois”, no Rio de Janeiro, era um modo de dizer que seria uma outra hora ou um outro dia e que não tinha sido uma desfeita intencional. Quando Rita chegou do trabalho alguns minutos depois, pedi para ela explicar direito, porque não queria mais nenhum desvio de linguagem, atrapalhando aquele momento já tão embaraçoso. O “cariquês” fabricou maus lençóis e a falta de sensibilidade naquele momento da festa sobre a importância do cuidado com a linguagem, com toda e qualquer palavra pronunciada, foi razão de um duro aprendizado.

A equivocação quase se descontrolou definitivamente, não fosse meu corpo sensível às vibrações, não meus ouvidos, olhos ou razão, e que me fez ser capaz de conversar com a Rita, que, por sua vez, não tinha intenção de transparecer alguma chateação. Ansiosa por demonstrar a Francisca meu apreço, lancei mão de um pequeno desenho do meu caderno de pesquisa, no qual ela está sentada em uma rede, naquela mesma festa e que me ajudou a manifestar a ela um pequeno gesto de admiração e de carinho. Ela e a família adoraram e, assim, em um aceno que interpretei como perdão, Francisca se levantou e trouxe um gorro para eu poder ver finalmente seu trabalho de tecelagem e, claro, levar para casa como lembrança e tessitura de uma lição!

Imagem 10: Francisca, Buni, e tecelagem com Kene



Imagem: acervo pessoal

Viveiros de Castro desenvolve a equivocação controlada para a tradução e criação de conceitos, baseados em lapsos e dubiedades comuns a determinados trabalhos de pesquisa. Essa experiência, claramente, não atinge essa profundidade teórica, todavia, apesar de corriqueira, demonstra que, com as complexidades e incompreensões linguísticas, a vivência e a escuta corporal são de fato profícuas em um processo relacional de natureza investigativa, no momento em que criam

aberturas às singularidades e aos fluxos ambientais com a potência do corpo para além das condições dadas pelo conhecimento racional e sensível, ultrapassando as esferas da consciência (DELEUZE, 2002).

Portanto, também, e, principalmente, com relação às concepções e fundamentos elaborados durante este trabalho de pesquisa, essa atenção às singularidades contribui para a criação de ideias, quem sabe, transformadoras, procurando ou tentando assimilar as forças que constituem o conceito de pensamento, desenvolvido por Deleuze, a partir do seu entendimento sobre o paralelismo de Espinoza⁴, que, propõe o modelo do corpo à filosofia. Diferente da moral, um meio de dominação das paixões pela consciência, esse modelo propõe a ética imanente ao corpo, cuja paixão é também necessariamente paixão da alma e ambas sem nenhuma preeminência uma sobre a outra. Assim, o modelo do corpo, compreende a desvalorização da consciência em relação ao pensamento, reconhecendo um inconsciente do pensamento, que desborda a consciência e possibilita o desenho de ações que se situam na ordem das causas, em vez de, como seres conscientes, recolher apenas os efeitos ou sintomas dessas composições e decomposições (DELEUZE, 2002).

Desse modo, o pensamento emerge da combinação entre a razão, indispensável às demandas das convenções e das necessárias elaborações estruturais para a realização de tarefas ou de objetivos quaisquer, inclusive, sem dúvida, de uma pesquisa acadêmica, com o inconsciente do pensamento, sensível às singularidades, que produzem efeitos de um mundo vivo em um corpo vivo (ROLNIK, 2015), e inspira, neste estudo, a ideia de corpo-paisagem. Segundo esse modelo de pensamento e liberdade, a pesquisa que traz o campo da arte de artistas indígenas como agenciamento de abduções sobre o consumo e seu impacto, deverá ser capaz de produzir, inventar e criar conhecimentos e conexões, por meio de um processo tão subjetivo quanto coletivo, porque aberto a outrem e ao universo criado por e com outrem, desvelado não só pelas histórias, cotidianos, imagens e emoções, mas também por intuições e percepções simultaneamente individuais e coletivas, como ao plantar, colher e preparar a mandioca, ritual que suscita elementos simbólicos e afetivos das trocas e singularidades do ser em intercâmbio com o(s) mundo(s) em constante devir.

⁴ Baruch Espinoza desenvolve a ideia de paralelismo no livro *Ética*.

Com a concentração da pesquisa nas transformações e devires das comunidades Huni Kuin e Kuikuro, sob os efeitos e contágios do consumo e da noopolítica do consumo, manifesta-se a compreensão da necessidade de incorporar um processo cartográfico ao conjunto metodológico, desde que as

paisagens psicossociais também são cartografáveis. A cartografia, nesse caso, acompanha e se faz ao mesmo tempo que o desmanchamento de certos mundos —sua perda de sentido — e a formação de outros: mundos que se criam para expressar afetos contemporâneos, em relação aos quais os universos vigentes tornaram-se obsoletos. Sendo tarefa do cartógrafo dar língua para afetos que pedem passagem, dele se espera basicamente que esteja mergulhado nas intensidades de seu tempo e que, atento às linguagens que encontra, devore as que lhe parecerem elementos possíveis para a composição das cartografias que se fazem necessárias (ROLNIK, 2011, p. 23).

Portanto, desde o objetivo desta investigação, que propõe descobrir a existência de afetos e transformações nos corpos-paisagens Huni kuin e Kuikuro, já se pode pressentir este método entre o conjunto de ferramentas a ser explorado. Com isso, a cartografia desenha a composição dos elementos, capturados às abduções de agência pela arte e pelos artistas, criando tangibilidade, consciência e traçados expressivos para os devires cartográficos, que segundo Rolnik (2011) se diferem dos mapeamentos, justamente pelo caráter mutável, especialmente, neste caso, sobre os afetos da sociedade do consumo e dos seus dispositivos de controle. O devir, portanto, para o qual o único ato contínuo é a própria mudança, é uma ideia inseparável às observações deste estudo. De modo que toda a conclusão deve ser considerada como princípio sujeita à transformação.

Pesquisa em Psicossociologia: a Compreensão e a Invenção de Nós Pela Experiência Corporal da Visão do Outro.

O devir é um elemento indissociável, segundo Viveiros de Castro (2002), à experiência do pensamento sobre a cosmologia dos povos ameríndios, que “é um exercício de ficção antropológica” (2002, p. 123). Um exercício que procura vivenciar a imaginação do pensamento do outro a partir de uma experiência real, criando, pela ficção, uma antropologia não fictícia, quer dizer, produzindo conceitos, fundamentados nas ideias indígenas e determinando o “plano de imanência que tais conceitos pressupõem” (2002, p. 123).

Esse plano seria a própria imagem do pensamento, a imagem do que significa pensar, de forma diferente de simplesmente contemplar, refletir e comunicar, que são tão somente as racionalizações sobre o pensamento: “o que o pensamento reivindica de direito, o que ele seleciona, é o movimento infinito ou o movimento do infinito” (DELEUZE; GUATTARI, 1992, p. 53). Assim, é deste âmbito infinito que emergem pensamentos e devires, que germinam na camada da consciência as invenções de mundos possíveis que os conceitos indígenas projetam. A experiência do antropólogo Roy Wagner com os aborígenes australianos também explica o plano de imanência do pensamento pela cultura e cosmovisão dessa população:

Cada povo aborígine tem dois termos básicos: um que significa o sonho e outro que significa a vida cotidiana. E eles contrastam ambos. O tempo do sonho ou da criação é coextensivo a nós, está sempre aqui, está exatamente aqui, na frente de vocês. É a origem de tudo (WAGNER, 2011, p. 969).

Como percebê-lo bem a sua frente é o desafio de cada uma e de todas as pessoas, especialmente de pesquisadores que têm o objetivo de, a partir do conhecimento sobre o outro, sua cultura e suas percepções de mundo, agregar conhecimento a si próprios e a sua esfera social, cultural, histórica e acadêmica. E, desse modo, encontrar a criação de ideias, conceitos e entendimentos pela afinidade ou pela diferença, ou pela invenção, arte e mesmo humor, também uma forma de transgressão de convenções:

Por exemplo, quando eu estava conversando com o Davi, ele veio até mim e perguntou: Você conhece a lua de perto? Eu não sabia o que ele queria dizer [...] Ele estava perguntando se eu já tinha ido à lua. Quando percebi o que ele queria dizer, ele continuou: Olha, quando você chegar lá, quando você for à lua, vai ventar muito forte e você vai ter que se segurar. Eu acho que o Davi provavelmente foi à lua. Ele apenas estava contrastando a sua maneira de ir até lá com a minha. Eu aposto que ele foi à lua (WAGNER, 2011, p. 968).

Essa pequena história revela as brechas que se abrem para outros mundos e universos diferentes, por exemplo, da visão cientificista ou da linha abissal da sociedade chamada ocidental. O líder Yanomami e escritor, Davi Kopenawa, confunde o antropólogo com a pergunta sobre a lua, desestabilizando seu raciocínio, para em seguida deslumbrá-lo com uma resposta tão simples e ao mesmo tempo completamente inacessível às possibilidades imaginadas por Wagner. Se não houvesse o relato, o devir selenita e o conselho de Kopenawa, categorias de

possibilidades estariam ausentes e inconcebíveis em algum plano inatingível e invisível para o antropólogo:

Outrem é para nós um poderoso fator de distração, não somente porque nos desconcerta sem cessar e nos tira de nosso pensamento intelectual, mas também porque basta a possibilidade da sua aparição para lançar um vago clarão sobre um universo de objetos situados à margem de nossa atenção, mas capaz a qualquer momento de se tornar o centro dela (DELEUZE, 1974, p. 315).

Mas apesar de todas as luminescências de outrem, o não-sabido ou o não-percebido segue muitas vezes permanentemente nesta condição pela impossibilidade do corpo em reconhecê-lo, seja esse corpo representado pela estrutura humana bloqueada às singularidades, seja ele o corpo de uma cultura dominante política e economicamente, a qual defende seus próprios interesses.

CAPÍTULO 4

PRELÚDIO: ALGUMAS PISTAS SOBRE O CAMPO
E A PESQUISA.

A Teoria Antropológica da Arte e a Pesquisa com Rita Huni Kuin e takumã Kuikuro

Apesar de todas as barreiras constituídas nos corpos - ora amplamente domesticados pela gestão da vida e do pensamento, como é o caso das populações que nascem e vivem no núcleo do sistema do capital, ou menos condicionados, naqueles que ainda vivem no limiar do capitalismo -, a ativação do pensamento do corpo pelas artes-vidas, criadas e agenciadas por Rita Huni Kuin e Takumã Kuikuro, cria possibilidades de oposição ao controle subjetivo da noopolítica, de modo geral, e da noopolítica do consumo, em particular, mesmo com toda a interposição da sociedade do consumo, especialmente acerca das suas comunidades.

As artes deslocam a experiência sensível do domínio exclusivo de consciências moldadas por memórias reguladas para o consumo, ao subtrair as conexões habituais do conhecimento e do desejo, suscitando pensamentos e experiências singulares do outro, que representa um outro mundo, diverso à sociedade capitalista. Enquanto que, para as populações Huni Kuin e Kuikuro, os processos artísticos são possibilidades de resistência à invasão colonizadora da cultura do consumo e à cooptação a esse universo dominante, ao retomar, afirmar, divulgar e viralizar suas tradições, ontologias, modos de vida e relações com o mundo.

As propostas artísticas de Rita e Takumã são por si só fricções, porque confluem práticas, técnicas, conhecimentos e mesmo mercado em partilha com o mundo sensível não indígena. De muitas maneiras, e, para a pesquisa, com o recurso das abduções de agência, manifestam esse processo de transformação e transição nas suas respectivas comunidades. Tanto as artes como os relatos desses artistas oferecem conhecimentos, que inspiram a concepção de um pensamento pós-abissal, terexistente (RUFINO; CAMARGO; SÁNCHEZ, 2020) mais ecológico e conectado à terra. Desses saberes, comumente excluídos e obliterados pela homogeneização colonizadora, pairam as possibilidades (ou esperanças) de vivenciar a imaginação de um futuro com porvir ou de um cenário de mundo terrano (DANOWSKI; VIVEIROS DE CASTRO, 2014) e em conexão com a terra na contingência de um pós-antropoceno.

Esta pesquisa realiza uma investigação qualitativa de viés etnográfico e cartográfico, por meio dos agenciamentos da arte e dos artistas, sobre as transformações psicossociais e ambientais nos territórios indígenas Huni Kuin e Kuikuro, produzidas pela incursão da sociedade e da cultura do consumo na forma de

colonização subjetiva (noopolítica) e também física, com as ofertas de produtos, invasões ou comprometimentos dos territórios pelas produções industriais ou explorações ilegais. Esses agenciamentos são fios ramificados e condutores de questões e ações, que respondem satisfatoriamente à complexidade interdisciplinar da pesquisa em psicossociologia, porque oferecem diferentes ângulos sobre a situação – problema estudada.

Os dispositivos da noopolítica do consumo ficam bem evidentes, por exemplo, neste relato do cineasta Takumã, que, apesar de reconhecer a tecnologia também como instrumento para o registro e resistência da sua cultura, demonstra a aflição em relação ao futuro da comunidade e a influência midiática sobre os mais jovens:

Tem jogo, muitas propagandas, vendas, que dizem: ah, você tem que fazer isso, para baixar esse aplicativo e vai ganhar muito dinheiro. Você vai fazer tik tok e etc. E isso muda a cabeça dos jovens. Eles acham que vão ganhar dinheiro em cima disso. Ah, não quero ir mais na roça, não quero mais ouvir história do meu pai, história dos nossos avós. Isso é realmente uma coisa que traz muita doença para os jovens (TAKUMÃ KUIKURO, 2022).

A preocupação de Takumã desvela, justamente, a maneira sutil e sub-reptícia de uma colonização subjetiva e rizomática, que paulatinamente contamina os desejos e transforma o corpo-paisagem Kuikuro. Com toda essa sensibilidade e compreensão sobre tais processos, seus filmes reproduzem de modo literal, com os documentários, ou alegórico, com os filmes sobre a cosmogonia e tradições Kuikuro, seu pensamento político e antagônico às inserções e doutrinações do mundo dominante e da lógica do mercado na comunidade, tanto pela própria tecnologia, televisão e aplicativos de telefones celulares, como também pelas escolas, igrejas, com a teologia da prosperidade, e outros dispositivos e modos de enunciação, que possam levar à destruição do seu mundo.

De forma apenas similar, mas com outras complexidades, em razão das diferenças históricas e de contato com não indígenas entre as duas comunidades (apresentadas nos capítulos subsequentes), a publicização da ética do capital e do direcionamento dos desejos para o consumo e outras mudanças mais, relacionadas às ofertas de consumo, ficam evidentes durante a pesquisa de campo na comunidade Huni Kuin, com Rita e sua arte, mas também com toda a perspectiva que é agregada pela possibilidade de vivência da pesquisadora no próprio território Huni Kuin. Esta experiência no lugar, por exemplo, traz a oportunidade de observar um caso bem

ilustrativo para este estudo e que se expressa no desejo de ter um carro de uma mulher que vive na aldeia Chico Curumim (onde não há estrada ou rua) e permanece de tempos em tempos na cidade do Jordão. Este município tem pouco mais de 5 km², mas a área urbana e frequentada deve ter por estimativa no máximo 1,5 km². Uma área que se perfaz caminhando, calmamente, em 40 minutos no máximo. Quando questionada sobre o porquê do interesse no veículo, a resposta é o calor da cidade, que de fato é imenso. Todavia, muitas outras soluções mais econômicas, saudáveis e menos poluentes podem ser pensadas e adquiridas com muito mais facilidade (desde que, nesta cidade, só se chega da capital Rio Branco de barco ou avião). Há um desejo de conhecer, de experimentar o passeio em um carro? Quem sabe de exibir uma novidade? Ou mesmo de se conectar a uma cultura dominante, divulgada nos meios de comunicação?

Conhecendo a vida e a rotina desta mulher, pode-se presumir que este é um caso de desejo fabricado pela invasão das ofertas de consumo, divulgadas em aparelhos de conexão, propagandas ou em produções culturais, como novelas e filmes, que reproduzem quase que exclusivamente histórias de vida que em nada se parecem com o seu dia-a-dia e com a sua cultura. Isso quer dizer, possivelmente, que, com o contato cotidiano na cidade (na aldeia ainda não há aparelhos eletrônicos ou celulares), com mídias que reproduzem modos de existência, alinhados ao sistema dominante do capital, principalmente do meio urbano e das grandes cidades, incorpora-se subjetivamente o sentido fantasmal da falta (DELEUZE; GUATTARI, 2010) e também uma sensação de marginalidade ou exclusão, haja vista que não se ostenta ou vive-se sob tais padrões difundidos.

A produção cultural, portanto, também contribui imensamente com a disseminação neopolítica do capital, principalmente, nos tempos atuais, direcionada ao consumo. Contudo, desde a década de 1960, o diretor de cinema e pensador italiano, Pier Paolo Pasolini (*apud* DIDI-HUBERMANN, 2011), chama a atenção para a homogeneização criada e objetivada pela cultura de massas e interpreta esse processo como genocídio cultural, no momento em que suprime os valores, as almas, as linguagens, os gestos e os corpos dos povos, por uma assimilação total ao modo e à qualidade de vida dominante (BEVILAQUA, 2015).

Portanto, o papel das mídias e produções culturais para as disseminações neopolíticas nas sociedades contemporâneas, como afirma Tavares (2020), e, mais

especificamente, nas duas comunidades pesquisadas, adquire uma proporção incalculável pela circunscrição das subjetividades, produzidas por este setor, aos interesses de um mundo de poder financeiro, político e cultural hegemônicos. Ou seja, um aspecto da sociedade do consumo mais concernente ainda ao termo que também a traduz: sociedade do espetáculo⁵. A espetacularização do senso-comum capitalista e consumista ou a sociedade do espetáculo “é para a opinião pública hoje o que a submissão das multidões foi para os totalitarismos de ontem” (DIDI-HUBERMAN, 2011, p.100).

Essa observação de Didi-Huberman (2011), de certo modo corrobora a correlação desta tese entre a subjugação dos corpos e pensamentos, sob o monopólio e a monocultura do capital e do consumo, com a coerção infligida por todas as intervenções violentas das colonizações, as quais sobrevivem no passado os Kuikuro e os Huni Kuin. Portanto, uma nova estratégia de colonização dos povos indígenas, que não abandona a violência física, mas também ocupa, se apropria e investe sobre e contra suas subjetividades, conhecimentos, memórias, ontologias e relações socioambientais.

Com isto, a colonização noopolítica e noopolítica do consumo delineiam o monopólio e o poder para determinar como se deve ou não existir e, segundo Sousa Santos (2009), isso está na essência da disputa epistemológica moderna, entre as formas de verdade sobre o que deve ou não ser visível e reconhecido como saber e modo de vida legítimo, meritório e respeitável. Uma disputa epistemológica, e mais ainda, também espiritual, cosmogônica e relacional com o mundo e o cosmos, enfrentada com força, suavidade, assertividade e poesia pelos artistas e lideranças indígenas em geral e por Rita e Takumã com suas criações resistentes e (re) existentes.

A teoria antropológica da arte, conjugada a observação participante, mas também experiencial da percepção do outro pelo pensamento do corpo, possibilita desenvolver as questões, geradas a partir dessa fricção, das interações, domínios e

⁵ Sociedade do Espetáculo é um conceito desenvolvido pelo filósofo Guy Debord no livro *A Sociedade do Espetáculo*, o qual se elaborou a partir da asserção de que “toda a vida das sociedades nas quais reinam as condições modernas de produção se anuncia como uma imensa acumulação de espetáculos. Tudo o que era diretamente vivido se esvai na fumaça da representação”. Publicado pela primeira vez em Paris pela Buhet-Chastel, no mês de novembro de 1967, Debord deixa claro em seu prólogo que é preciso ler o livro, considerando que ele foi deliberadamente escrito na intenção de se opor à sociedade espetacular. Edição brasileira: DEBORD, Guy. *A Sociedade do Espetáculo*. Rio de Janeiro: Contraponto Editora, 1997.

invasões de uma cultura (ou mundo) sobre a outra. Permite, ainda, a criação de novas percepções, conceitos e sentidos que expressam contextualizações, capazes, assim, de contribuir às temáticas psicossociais. Mirando os aspectos subjetivos, sociais e ambientais, como pontos interligados de processos singulares, oriundos, neste caso, não só da fricção entre o mundo hegemônico e o mundo indígena, como também da compreensão da pesquisadora não indígena sobre o que escuta, pensa, sente, presente ou olha.

Segundo Viveiros de Castro (2002), o que o grupo colaborador da pesquisa pensa ou faz e o que o pesquisador compreende e faz a esse respeito produz um confronto, que, no entanto, não precisa se resumir a um equívoco de parte a parte, mas deve sim produzir resultados mútuos, alterações do discurso em jogo, que não implicam consenso, mas a criação de conceitos ou ideias. As questões que surgem do discurso e dos agenciamentos dos artistas e suas artes e como esse conjunto é enunciado pela pesquisadora, segundo Viveiros de Castro (2002), também sussurra algo sobre ela própria, eu-pesquisadora, quando interpreta, explica, contextualiza e introduz o significado desse conjunto de percepções. Eventualmente, assim se espera, será possível criar narrativas originais e interlocuções possíveis entre indivíduos, sociedades, culturas e entre mundos outros, experimentados com a totalidade do pensamento, o pensamento do corpo, ou no espaço-tempo do sonho aborígene, sempre, agora mesmo, diante de cada um de nós (WAGNER, 2011). E, nesse espaço-tempo do sonho, que vira presente e passado vivido, esta pesquisa chega à Amazônia, à casa de Rita Huni Kuin, ao bairro Kaxinawá e à aldeia Chico Curumim às margens do rio Jordão.

CAPÍTULO 5

RITA HUNI KUIN: ARTE E ESPIRITUALIDADE PARA A RETOMADA DO “POVO VERDADEIRO”

Imagem 11: obra *Sem título* - Rita Huni Kuin



Fonte: fotografia do acervo de Rita Huni Kuin

Uma História em Cinco Tempos

A história vem de um tempo longo médio, recente. De ontem, hoje e amanhã. História é passado, história é presente [...] A história não é só do ser humano. Também é dos encantados, dos animais, da floresta, dos rios e dos legumes. História está em todo lugar do mundo (KAXINAWÁ, Adalberto; KAXINAWÁ, Joaquim, 2002, p. 14).

Os Huni Kuin habitam territórios tanto no Peru, no entorno dos rios Purus e Curanja, quanto no Brasil, no estado do Acre, onde povoam as margens dos rios Tarauacá, Jordão, Breu, Muru, Envira, Humaitá e Purus. Seu idioma é o Hatxa Kuin, do tronco pano, e, o português, no Jordão ao menos, é principalmente compreendido, mas também falado, pela maioria das pessoas adultas, ainda que articulado de forma bem básica por aquelas que vivem nas aldeias. Um belo sintoma de retomada de pelo menos um aspecto da sua cultura original, porque a comunicação por esse idioma chegou a desvanecer em alguns locais (MATTOS, 2015), até 1984 mais ou menos, ano significativo, quando os seringais voltaram a ser terra indígena na região. Os Huni Kuin, povo verdadeiro, ou ainda humano verdadeiro e gente verdadeira, são mais conhecidos por Kaxinawás, homem morcego ou vampiro, porque:

o denominador Pano chama (quase) todos os outros de nawa, e a si mesmo e seus parentes de *huni kuin*. Assim, os Kulina eram chamados de Pisinawa (“os que fedem”) pelos Kaxinawá, enquanto que os Paranawa chamavam os próprios Kaxinawá de Pisinawa. O próprio nome Kaxinawá parece ter sido originalmente um insulto. Kaxi significa morcego, canibal, mas pode significar também gente com hábito de andar à noite (LAGROU, 2021).

Kaxinawá foi a denominação adotada pelos nawás (pessoas não indígenas) seringalistas, que também foi aceita pelos Huni Kuin, porque isso lhes conferia certa segurança como pessoas conhecidas, “amansadas”, e não desconhecidas, chamadas “brabas” (LAGROU, 2021). Por sua vez, o estado também não aceita registrar essas terras ou mesmo os nomes próprios na língua original Hatxa Kuin, lembrando a afirmação de Bispo: “porque nominar é uma forma de dominar” (BISPO, 2022, 7’,54”), e, desse modo, cada indivíduo tem um nome em cartório e outro familiar. A Rita, por exemplo, artista e colaboradora desta pesquisa, é Rita Pinheiro Sales Kaxinawá, enquanto em Hatxa Kuin chama-se Daní Huni Kuin (adotou como nome artístico Rita Huni Kuin). Sua filha, Buni, é Yanai na certidão, e, o marido Shane, chama-se também Abraão, e assim por diante. Ser apresentada a uma família, em geral bastante

numerosa, e amigos Huni Kuin representa, sem dúvida, um desafio mnemônico e duplicado. Contudo, cada vez mais, desde o início deste século XXI, a autodesignação Huni Kuin é adotada e o verdadeiro povo resgata sua memória biocultural, superando aos poucos os violentos processos “expropriatórios do desenvolvimentismo colonizador” (BISPO, 2015, p. 100), especialmente sobre a forma como compreende a importância do seu conhecimento, reconhecimento e da sua existência no mundo.

Em relação aos primeiros contatos e processo de colonização, a história deste povo é de modo geral dividida em cinco etapas distintas: Tempo das Malocas, Tempo das Correrias, Tempo do Cativo, Tempo dos Direitos e Tempo do Governo dos Índios. A primeira delas, Tempo das Malocas, refere-se a “um tempo muito longo, que vem desde o começo do mundo” (KAXINAWÁ, 2002, p. 66) e que guarda toda a espiritualidade e cultura tradicional Huni Kuin. O povo vivia nestas grandes malocas, chamadas Shubuã, que, depois do contato com os nawás, foram denominadas Kupixawa, e se caracterizavam pelo teto alto, coberto de palha que vinha quase até o chão de terra batida e construídas perto da água e dos roçados para facilitar a vida dos homens e mulheres da aldeia.

Dentro dos Kupixawa moravam muitas famílias. Cada família tinha seu próprio canto para atar suas redes, fazer fogo para cozinhar, guardar suas coisas e pendurar as sementes dos legumes. Cada Kupixawa tinha seu chefe, que mandava nos outros chefes de família (KAXINAWA, 2002, p. 66).

Período anterior, portanto, ao contato agressivo dos não indígenas, nawás ou cariús, que ocorre na região em anos pós-coloniais, já no final do século XIX, provocando imensas transformações, a começar pela relação do corpo coletivo, do corpo-paisagem da época das malocas. E não fossem muitas outras mudanças pelo contato com o colonizador, apenas esta, já seria uma imensa transfiguração das relações socioculturais e ambientais desta população. Darcy Ribeiro entende as malocas como símbolo e baluarte da organização e tradição, que contraria a lógica do domínio cultural, espiritual e social do colonizador. “A comunidade da maloca é a unidade da primitiva organização semicomunista destas tribos” (RIBEIRO, 2017, p. 34), erguida coletivamente e assim uma propriedade comum. “Na maloca condensa-se a cultura própria do índio; tudo ali respira tradição e independência e é por isso que elas têm de cair” (*Ibidem*). Atualmente, as casas das aldeias no rio Jordão são construídas com madeira, teto de palha de Ouricuri trançado (espécie de palmeira),

extraordinariamente, aliás, protegendo plenamente o espaço de moradia da água da chuva, e têm palafitas entre o piso e a terra. Há em algumas dessas casas divisão de cômodos: um espaço comum (sala), quartos, a cozinha e área integrada, que é um espaço mais feminino, onde as mulheres compartilham o alimento matinal e fazem outros serviços:

As casas são de piso de paxiúba e as paredes de paxiubinha e as madeiras são extraídas da floresta: mulateiro, envireira e outros paus. As casas são cobertas de palha e as palhas são amarradas de envira. O nome da envira é piaca. O fogão que o índio faz é de barro e a lenha para queimar é de todos os paus. Antigamente, os índios só moravam numa casa só. Hoje, cada índio tem sua casa separada para morar (KAXINAWÁ, 2002, p.67).

Os núcleos familiares, portanto, depois do contato, passam a se dividir em diferentes moradias e, conseqüentemente, a paisagem das aldeias muda radicalmente. Também como paisagem, o sentido de coletividade se transforma, assim como as relações do corpo no espaço físico, o compartilhamento de vivências, artefatos, alimentos e etc. Pode-se dizer, que, com o encontro com os nawás e com a separação de casas e cômodos, o povo Huni Kuin incorpora certo individualismo ou noção de privacidade, ainda que seja um exagero usar este termo para relações excepcionalmente colaborativas e compartilhadas, como aquelas articuladas nas aldeias.

Todavia, o fim das grandes malocas delineia um momento fundante de quebra das relações psico- socioambientais tradicionais – a ferro e fogo, claro -, porque marca o abandono do que Darcy Ribeiro (2017) entende como símbolo de independência, organização comunal e liberdade das malocas, do ponto de vista da comunhão de experiências, divisão do trabalho e igualdade de condições de vida, e passa a partilhar o sensível, no sentido demarcador de espaços e posses, ao modo da ética liberal, que entende a propriedade privada como um direito natural, da natureza do homem (CHAUI, 2000). A partir de então, da colonização, a germinação do pensamento Huni Kuin, onde se interpõe a noopolítica e a modulação da memória, também começa a se modificar aos moldes da sociedade invasora, porque a memória da vida tradicional das malocas vai se distanciando no tempo e no espaço das correrias, dos cativeiros, dos direitos e da autogestão que se seguiram.

Imagem 12 e 13: Teto trançado na maloca de Ayani e Bane e confraternização em casa vizinha, na aldeia chico curumim



Fontes: acervo pessoal

O segundo momento da história (Miyuí em hatxa kuin) se refere ao Tempo das Correrias, durante o ciclo da borracha, quando as expedições armadas e os massacres promovidos pelos seringalistas provocam a fuga, as correrias, para as cabeceiras dos diferentes rios da região na tentativa de escapar à violência e à morte.

Antes desse período, havia 50 povos indígenas no estado, hoje, restaram doze (KAXINAWÁ, 2002). Para a implantação e funcionamento dos seringais, as aldeias eram incendiadas e sua população assassinada ou aliciada, muitas vezes pela estratégia de sequestro das mulheres e crianças dentro das próprias malocas. Desse modo, o invasor assegurava a cooperação dos homens no trabalho de descoberta e exploração dos cauchais “e garantia o abrigo, a alimentação e a satisfação de seus apetites” (RIBEIRO, 2017, p. 24), que incluía amiúde a violação às mulheres indígenas, que estavam à mercê de homens violentos e distantes das cidades ou de suas mulheres (RIBEIRO, 2017).

Os nawá, quando encontravam as malocas, metiam logo fogo e bala para matar os caciques e os homens da aldeia, e ficavam com suas mulheres e filhos mais novos. Tudo era destruído, até os roçados eram queimados para os índios não terem o que comer. Vendo isso, as nações indígenas começaram a se revoltar contra os invasores e a guerrear. E a situação complicava cada vez mais. Os índios não venciam a guerra, por haver muitos invasores com armas superiores às dos indígenas (KAXINAWA, 2002, p. 92).

Com o passar do tempo, parte dos Huni Kuin toma a decisão de procurar o contato com a civilização, em uma deliberação divergente, segundo Lagrou (2021), haja vista que parte dessa população, os chamados “brabos”, e etnias outras da língua Pano e Arawak, até hoje evitam e logram não ter comunicação externa. Desse modo, a integração dos Huni Kuin com os invasores, atroz e complexa, deixa seus rastros em “um modo de vida muito diferente e triste” (KAXINAWÁ, 2002, p. 93), no Tempo do Cativo.

Nesse tempo, a população era escravizada para a produção de borracha, para os trabalhos relacionados à navegação e localização dos pontos de extração ora do caucho, que tinha que ser derrubado para a retirada do látex, ora dos cortes das seringueiras, e também como mão-de-obra em fazendas para plantação e colheita de alimentos. A extração do látex migrava periodicamente e com o reconhecimento de novas áreas de exploração era inevitável o encontro com os indivíduos que se mantinham isolados. Por isso, concomitantemente ao cativo, as correrias seguem perseguindo os índios “brabos”, e, segundo Siã Huni Kuin, José Osair Sales (2011), os coordenadores dessas correrias, financiados pelos patrões e demais interessados, na região, eram Felizardo Cerqueira, na área do rio Juruá, que depois se estabelece

por mais tempo no rio Jordão (ALMEIDA; CRUZ, 2017), Pedro Biló, na região do rio Envira e Ângelo Ferreira (dono dos seringais), na fronteira com o Peru.

Há muitos relatos sobre tais matanças com punhal de ponta fina e durante algum tempo foi assim. Todo ano tinha correria para o rumo onde o patrão mandava os seus caçadores de índio brabo ir. A quantidade de pessoas mortas nem dá para calcular. Somem-se a quantidade de grupos indígenas antes da ocupação, soma com mais de trinta anos de enfrentamentos sazonais. Hoje temos apenas 16 etnias. Foi o que sobrou da gente para enfrentar a batalha de vida na floresta (SALES, 2011, n.p).

O uso de mercadorias como moeda de troca e meio de disciplina e conquista também era eficaz entre os Huni Kuin, e aceito, de certo modo, pela população subjugada, que entendia que, dessa maneira, podia assegurar sua sobrevivência (ALMEIDA; CRUZ, 2017). Com o passar dos anos do ciclo da borracha, as relações se transformam paulatinamente e se desenvolve um sistema de remuneração pela mão-de-obra nos seringais. “Com isso, os patrões começaram a criar o que antigamente se chamava barracão e que hoje se chama loja, mercado ou mercearia. Eles faziam a gente acreditar que tinha autonomia, mas não era assim”, conta Rita Huni Kuin (2022), porque frequentemente transcorria o adiantamento de mercadorias a crédito, que era impossível de se pagar com a remuneração do trabalho, obrigando, desse modo, o indivíduo a se manter refém de suas dívidas e em situação análoga à escravidão (DINATO, 2018).

Sobre a relação credor-devedor e a domesticação dos corpos, Nietzsche observa “a satisfação de quem pode livremente descarregar seu poder sobre um impotente, a volúpia, o prazer de ultrajar” (2009, p. 50), como um convite ao direito à crueldade dos senhores. Uma relação de poder e domesticação, que de maneira mais sutil, e engenhosa, tem continuidade no tempo atual, não apenas sobre a população Huni Kuin, mas abrangendo todo o espaço global de um mundo sob a força da máquina capitalista, que mantém as pessoas em dívida e, logo, submissas. A noopolítica do consumo é um dispositivo que opera neste sentido, para a condição do ser endividado, e, como Lazzarato explica, a dívida é universal, tanto de países mais pobres, que devem pagar juros a credores, quanto de indivíduos despossuídos, mesmo que não contraíam uma dívida pessoal, porque pagam ou devem uma dívida pública (LAZZARATO, 2015).

Imagem 14: tatuagem do tempo do cativo e a liberdade da retomada na arte das miçangas



Fonte: acervo pessoal

Um desenvolvimento e perpetuação global dos dispositivos de controle, principalmente em países colonizados, e que no tempo do cativo dos Huni Kuin cartografam um mapa de conquistas, tanto pela disciplina, pela violência e pelo medo, na instância do poder, quanto pela novidade enunciada e o desejo estimulado nas instâncias do saber e da subjetividade (DELEUZE, 1990). Com isso, cultiva-se, desde então, o fetiche da mercadoria, os vínculos mercadológicos com o outro, principalmente, o fazer por algo em troca, claro, observe-se, inevitáveis, necessários e insuficientes em uma associação de forças brutais e opressoras como as de então, durante a colonização e nos anos seguintes, mas inéditos em relação ao Tempo das Malocas. Ou seja, um modo de relacionamento inteiramente novo e inimaginável para essa população. Por outro lado, esse modelo relacional, o cultivo de vínculos mercadológicos, germinando por tão longo tempo, passa a brotar na pele, no corpo, na memória, e assim vem a conduzir também os relacionamentos presentes e, possivelmente, futuros dos Huni Kuin, especialmente com todo e qualquer nawá, que, evidentemente, incorpora (agora, sua vez) uma dívida muito alta com esse povo, impossível mesmo de ser quitada.

No chamado Tempo dos Direitos, “chegaram os antropólogos, os indigenistas, dentro das terras indígenas, que junto com os caciques, começaram a pensar a

questão da demarcação”, diz Rita (2022), que foi conquistada com muita luta cotidiana e também com enfrentamentos históricos, como os que se seguiram já no fim da ditadura militar brasileira, quando finalmente o processo de demarcação de terras indígenas se iniciava e os Huni Kuin pressionavam entidades e governos para o reconhecimento legal do Território Indígena Kaxinawá e para a expulsão dos nawás remanescentes na região. Esse processo tem início nos anos 1980 e termina com a demarcação das terras em 1984, demandando determinação e esforços dos Huni Kuin, durante muitos anos anteriores para tal conquista, usando “meios alternativos de romper a tutela, especialmente nas últimas três décadas do século XX, em que as lutas das populações da floresta no Acre se unificaram e se fortaleceram” (ALMEIDA; CRUZ, 2017, p.11).

Arte e Espiritualidade - A Força para o Governo dos Índios

Na contemporaneidade, chegando ao Tempo do Governo dos Índios, ou Xinã Bena, essa narrativa segue a história da família da Rita, que delineia um microcosmo substantivo sobre os passos para a retomada da força, tradição e autonomia do povo verdadeiro. Rita é filha de Ibã (Isaías sales Kaxinawá) e Buni (Francisca Pinheiro Kaxinawá). Ibã é neto de Tene, o Chico Curumim ou Xiku Kurumin, que dá nome à aldeia, onde hoje Ibã é o primeiro cacique e também onde nasce Rita, seus irmãos e irmãs, em terras de seringais herdados de patrões brancos, conta Ibã, “depois de muito trabalho e sob a identidade de caboclos brasileiros, trabalhadores e civilizados” (*apud* MATTOS, 2015 p. 62).

O pai de Ibã, Tuin Huni Kuin (Romão Sales Kaxinawá), passou a vida aprendendo os cantos, os rituais e outras tradições e costumes com os Huni Kuin mais velhos e “brabos”, “que chegavam de todas as partes para escapar das correrias, abrigando-se no rio Jordão” (*Ibidem*). Com seu pai, Ibã aprendeu a entoar os Pakarin e Huni Meka “os cantos que ele cantava no fim da tarde, alegre na sua rede, ensinando seus filhos” (*Ibidem*).

Depois de 1984, o seringal se torna oficialmente, para o governo brasileiro, terra indígena Kaxinawá, e, segundo Ibã (*apud* MATTOS, 2015), seu pai passa a ensinar e divulgar tudo o que havia reunido durante a vida em suas pesquisas, porque é o momento de retomada das tradições perdidas, inclusive com o empenho dos professores das escolas Huni Kuin, e do próprio Ibã, que se torna professor em 1983,

e tem a oportunidade de compartilhar a pesquisa realizada com seu pai e registrada, inclusive, em um gravador, que consegue adquirir.

O meu pai é um dos primeiros Huni Kuin a fazer sua própria pesquisa. Foi também um dos primeiros a sair da aldeia para se alfabetizar em português e voltar para ensinar o que aprendeu. E, como era muito inteligente, fez a pesquisa com meu avô, sobre sua vida no seringal, trabalhando por alimento ou algum objeto e outros conhecimentos que ele tinha dos mais velhos. Depois de alguns anos, meu pai começou a querer publicar um livro. Como o CPI, Centro de Formação dos Professores Indígenas do Acre, queria um material de referência para os novos alunos, e produzido pelos próprios Huni Kuin, facilitou a publicação do seu primeiro livro sobre as canções de Nixi Pae (RITA HUNI KUIN⁶, 2022).

Então, em 2006, Ibã publica seu primeiro livro *Nixi Pae – o Espírito da Floresta*, que hoje é uma fonte de referência sobre a cultura Huni Kuin. Entre o povo, o livro tem não só grande aceitação, como causa impacto principalmente em algumas aldeias, nas quais a língua hatxa kuin quase desaparece:

Daí por diante não era apenas a língua assumida pelos jovens, era a língua estranha dos cantos, a linguagem poética. Junto com a vontade de cantar, estimulada também pelo daime dos brancos e a presença de instrumentos como o maracá e violões, os Huni Kuin também retomaram suas pinturas corporais, voltando a utilizá-las com frequência, não apenas nas aldeias, mas a exibi-las publicamente nos municípios próximos (SALES *apud*, MATTOS, 2015, p. 62).

Assim, com a retomada, a autoestima, o brio de ser Huni Kuin resplandece e as pesquisas sobre os cantos continuam, inclusive para a elaboração de um projeto, com a parceria do professor Amilton Mattos, para a Universidade da Floresta (pela Universidade Federal do Acre), que tem como objetivo promover a interface entre os conhecimentos tradicionais e acadêmico-científicos. Durante as reuniões desse grupo de pesquisa, em 2007, Mattos nota as atas desenhadas por Bane (Cleiber), filho de Ibã, e incorpora essa arte ao projeto, junto aos arquivos de audiovisual (MATTOS, 2015), trazendo destaque a esses desenhos e pinturas, que, em um futuro próximo, se torna uma atividade de grande importância econômica e de divulgação da cultura deste povo.

⁶ Nas citações das entrevistas pessoais com Rita e Takumã optei por colocar também o prenome, porque os sobrenomes tendem a ser a ser comuns a outros indivíduos da comunidade. E, assim, também destaca-se a entrevista para a pesquisa.

A partir disso, o grupo organiza um encontro de artistas no Jordão em 2011, coordenado por Bane e Ibã, que realizam também neste ano sua primeira exposição em Rio Branco- AC. Em 2012, são convidados pelo antropólogo Bruce Albert e pelo curador de arte Hervés Chandés para expor na fundação Cartier de arte contemporânea, na exposição *Histoires de Voir*, com a série de desenhos sobre os Huni Meka (cantos da ayahwasca), criados para o encontro no Jordão. Também produzem o vídeo *Espírito da Floresta* para essa exposição, que, segundo Ibã, significa importante destaque para os Huni Kuin fora da aldeia e do país, mas mais importante que isso: “projetou-nos para dentro” (*apud* MATTOS, 2015, p. 63). Em 2012, é criado o grupo Mahku, primeiro movimento de artistas Huni Kuin, que segue expondo em várias cidades e mostras, e que participa no ano de 2021 da exposição, *Moquém_Surari*: arte indígena contemporânea, uma correalização do MAM (Museu de Arte Moderna) com a 34ª Bienal de São Paulo; reunindo obras obras de artistas indígenas de todo o Brasil e sob curadoria também de um indígena, o artista Jaider Esbell. Rita e sua irmã Yaka também participam dessa mostra, individualmente, porque, apesar de inspiradas pelo Mahku, seguem caminhos independentes, descobrindo um trajeto que será melhor detalhado mais adiante.

Imagem 15: Rita Huni Kuin pintando



Fonte: acervo pessoal

Portanto, a arte e a espiritualidade Huni Kuin – e como se percebe não há esta separação - está bastante implicada no movimento de resgate e afirmação da cultura e da tradição, assim como da autogestão, depois de todo o período de expropriação durante o ciclo da borracha. Pode-se dizer que a arte-espiritualidade, ou arte-vida, que é espiritualidade, é a condutora e agenciadora deste processo de retomada, de valorização do mundo tradicional Huni Kuin, dentro e fora da comunidade e, assim sendo, de auto(re)conhecimento também. Por conseguinte, cada tela e objeto de arte desses artistas corporifica, agencia e media (GELL, 2020) um processo social de cura, pode-se dizer, como também de independência e de recuperação (transformada) de um tempo e um ser quase perdidos nos tempos das Correrias e do Cativoiro.

História, Tempo, Sintomas e a Cura de Nixi Pae

E isso envolve, ainda, formas bem pragmáticas de ação e mediação social, porque a arte possibilita também os meios financeiros de ampliação dos seus bens e de seu território pela aquisição de propriedade, como se evidencia na frase de Ibã, que parece um lema mesmo: “vende tela, compra terra” (DINATO, 2018, p.41). Pode ser esse objetivo de Ibã um exemplo de assunção de uma ética do colonizador e do pensamento liberal pela ideia de propriedade privada? O antropólogo Pierre Clastres (*apud* CHAUÍ, 2000) indaga por que outras comunidades, de todo o mundo, não são capazes de impedir o surgimento da propriedade privada e suas consequências subjacentes, como a divisão social e a desigualdade, que, inclusive, já podem ser observadas entre a população do Jordão.

É preciso ressaltar, no entanto, que, quando se percebem desigualdades e diferenças de poder aquisitivo entre os Huni Kuin do Jordão, de maneira alguma pretende-se empreender uma comparação com padrões de consumo ou o que se considera conforto material de outras populações ou de grandes cidades do país, mas sim nos contextos e peculiaridades específicos da cultura local, que se dividem em dois no cenário desta pesquisa: aquele das aldeias (ao longo do rio, mais especificamente, da aldeia Chico Curumim) e o outro do município de Jordão, no bairro Kaxinawá, que pode ser considerado uma aldeia urbana.

A fricção com a sociedade dominante origina certamente a demanda por terras e outras posses, também por outra razão relevante, neste caso, que é a tentativa dessa liderança, Ibã, de assegurar, pelas convenções do mundo dos nawás, que esse

direito, o direito de propriedade, não venha a ser retirado. Talvez pressinta a demarcação como algo vulnerável, que possa ser questionada ou revogada por governos de perfil mais autoritário e hostis aos direitos humanos, direitos dos povos originários ou relativos às questões ambientais. Rita entende da seguinte forma:

Aqui no acre graças ao grande espírito, graças a Deus, a gente não tem invasão de garimpeiros, mas minha mãe fala que antigamente, quando a terra não era demarcada, eles vinham procurar ouro nos igarapés. A gente nunca sabe se essa terra demarcada continuará sendo nossa para as futuras gerações de crianças, para os futuros caciques. Então ele criou este lema de vender tela e comprar terra pra não sofrer consequências mais à frente (RITA HUNI KUIN, 2022).

Uma ação, portanto, que concerne a um passado aviltado, ainda muito presente, e que se faz presente no vislumbre de um futuro, que frequentemente repete e repete outra vez o passado. Este tempo relativo, circular e anacrônico da história em conexão com a memória influencia o interesse de Ibã em investir em propriedades de terras, como também o faz relembrar e conhecer, pelo sussurro e visão dos encantados, animais, chuvas, florestas ou legumes, uma miríade de possibilidades e histórias não só de futuros, mas também de passados futuros.

A questão levantada por Clastres, que tangencia o tema deste estudo, não pode ser respondida plenamente sem a integração de várias esferas de conhecimento e múltiplas abordagens. E a contribuição aqui se desenvolve, principalmente, com considerações sobre determinados dispositivos de controle do sistema capitalista, o consumo e a noopolítica dirigida a ele, mas também com a reflexão sobre a história e a memória que envolvem a comunidade, os indivíduos ou corpos-paisagens, a artista e suas obras, e a memória passada, presente e futura de desterritorialização, violência e vulnerabilidade.

As análises sobre eventos passados e suas consequências sociais, culturais e subjetivas seguem em geral um raciocínio teleológico, que relaciona e compreende os fatos a partir dos seus efeitos, ou seja, percebendo tudo o que ocorre antes pela perspectiva do seu fim, considerado então inexorável em função da decorrência dos acontecimentos. Mas, e as outras possibilidades que não ocorrem e se ignoram nessas análises? Elas pairam na história como espíritos do tempo, recorrências ou superação delas, e possivelmente existem como latências flutuantes de possibilidades a serem ou não empreendidas, mas que estão ali, em um plano de imanência, gigantesco “tear”, que tece continuamente novos desenhos e de onde “vol-tar-se-para

não implica somente se desviar, mas enfrentar, voltar-se, retornar, perder-se, apagar-se [...] produz movimentos infinitos: cair no erro, bem como evitar o falso, deixar-se dominar pelas paixões, bem como superá-las” (DELEUZE; GUATTARI, 1992, p. 55).

Com uma compreensão da história, e dessa história específica, que leva em consideração o anacronismo do tempo e as afetações coletivas, não somente humanas; uma colonização violenta se transforma e se propaga em tristezas, lágrimas, destruição ou, de outro lado, sensações de vitória, poder ou gozo, que são levados pelos rios, nuvens, chuvas e nutrem sementeiras, irrigam campos, desembocam em outros rios ou mares, produzindo em sua profundidade um contágio ou uma crise em um corpo ou corpos quaisquer, inquietados de diferentes maneiras. São afetos invisíveis, insondáveis e imanentes, que circulam por uma temporalidade imprevisível. Uma dialética do tempo, que, segundo Burckhardt, é inerente à concepção da história, que se desenrola entre latências e crises.

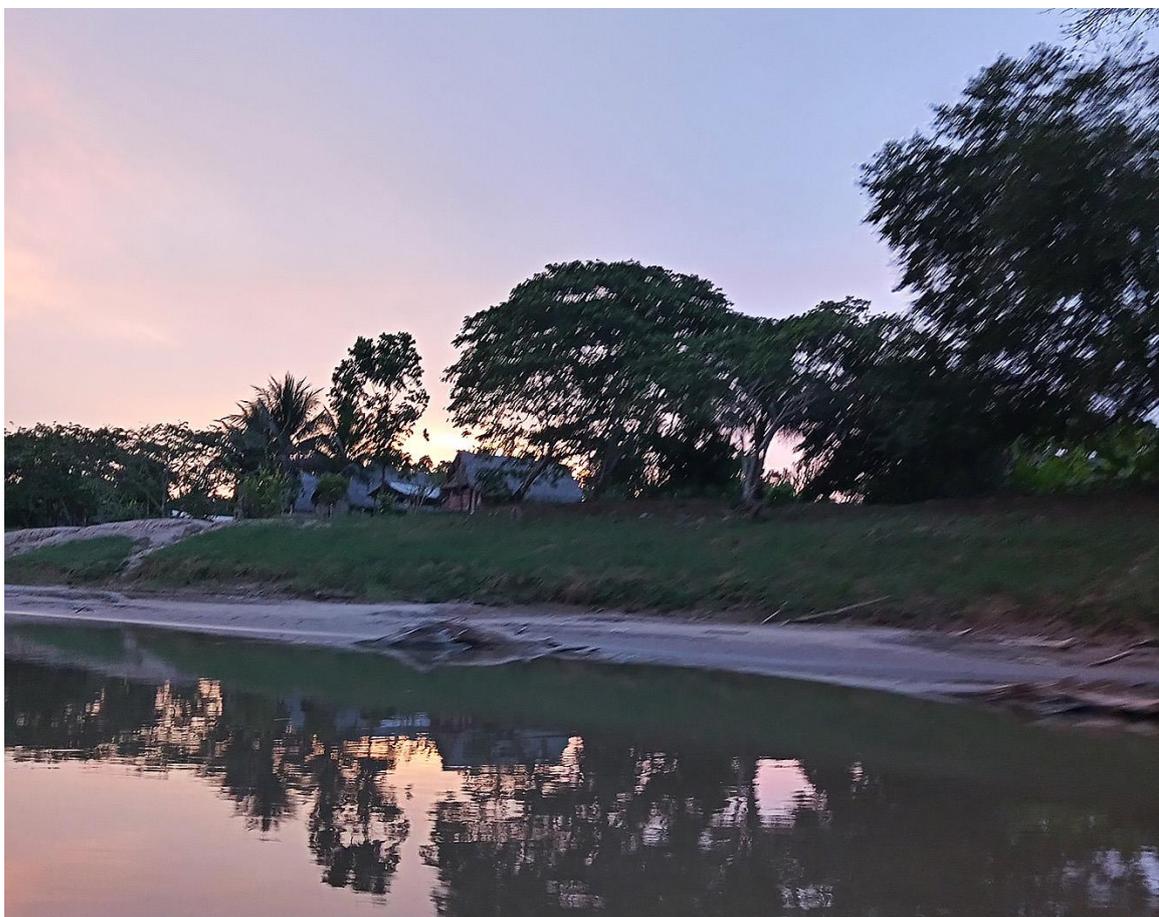
Desconhecemos completamente o que chamamos de forças latentes, materiais ou morais, do mundo, e não somos capazes de pressentir os imprevisíveis contágios espirituais que podem transformá-lo subitamente. Não há tempo histórico, de fato, sem um jogo de latências (*apud* DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 91).

Portanto, é plausível observar um devir colonizador e colonizado, que circula anacronicamente, ainda, tanto no corpo Huni Kuin, indelével e profundamente marcado, quanto na história do país, como uma herança secreta, que é “transmitida no próprio sangue” (BURCKHARDT *apud* DIDI-HUBERMAN, 2013, p.93), derramado na brutalidade e no desaparecimento de muitas populações, gentes, seres e entidades da natureza. Um movimento circular, sucessivo ou recorrente de colonialidade, que, segundo Grosfoguel, sustenta “situações coloniais” (2008, p. 126) para além do tempo das administrações de fato coloniais, que origina opressão e exploração e que segue surgindo, ressurgindo e, possivelmente, mais além, como sintoma materializado de jogos de poder, de exploração ambiental e submissão dos corpos, de forças brutais e também de controle do pensamento (o domínio da noopolítica). Logo, sintomas e latências de tempos e histórias “transfluentes”, como Antônio Bispo entende a herança da ancestralidade, que vem “pelas nuvens, vem pelo vento, pelas estrelas, mas vem também pelas folhas, pelas águas” (BISPO, 2022, 10’,59”), em confluência com o pensamento de Adalberto e Joaquim Kaxinawá (2002), que abre este capítulo, e que amplia e cria imagens para as forças espirituais e latências que afetam a história,

segundo Burckhardt, para além da herança sanguínea, mas para tudo o que existe e intercambia energia e contágio.

As histórias de vida, de colonização ou colonialidade, agregam, desse modo, invisibilidades inexplicáveis para a interpretação científica exata e teleológica, mas que podem ser assimiladas, como propõe Bispo (2022), como influências cosmológicas. Com a retomada de suas tradições, inclusive com a força e a sabedoria de Nixi Pae, a medicina da floresta, a população Huni Kuin e suas lideranças, trazem a possibilidade de cura psicossocial e ambiental, de transformação da sua história e, quem sabe, de criação de novos contágios e inspirações. Para isso, agregam medidas preventivas, que fortalecem sua emancipação, como a aquisição de propriedades, sem, contudo, cair nas armadilhas da sociedade dominante, colonizadora e suas desigualdades sociais, mas sim unindo forças cosmológicas capazes de romper os grilhões do pensamento para que a liberdade e a independência do Tempo das Malocas prevaleçam.

Imagem 16: rio Jordão e aldeia Chico Curumim



Fonte: acervo pessoal

Com essa imaginação dos fantasmas, sintomas e tempos em circularidades multicêntricas, esta história chega à trajetória e às obras de Rita Pinheiro Sales Kaxinawá, Rita Huni Kuin, que possibilitam a contemplação imagética e a abdução de agências sobre latências, invisibilidades de tempos históricos, resistências e vulnerabilidades quanto à colonização, em particular do pensamento e do desejo, dela própria e do seu povo Huni Kuin.

Rita Huni Kuin: as Sobrevivências da Mulher Jiboia e o Kayatibu

Os sintomas fantasmiais do tempo também emergem nas artes, como o historiador da arte alemão, Aby Warburg, demonstra em dois conceitos, resultantes da sua pesquisa iconológica, *Atlas Mnemosyne*, sobre as aparições de imagens da antiguidade na arte renascentista: *nachleben*, a sobrevivência (ou sobrevida) das imagens em relação ao tempo e a fórmula de pathos (*pathosformel*), as aparições imagéticas, fórmulas materiais do imaginário, que surgem e ressurgem nas mais variadas culturas e espaços (DIDI-HUBERMAN, 2013). Com essas ideias, pode-se dizer que as imagens concernem à totalidade do sujeito sensorial, psíquico e social e a sua percepção e criação implica todo o saber, memórias e desejos, inclusive transfluentes, fantasmiais ou impregnados de sintomas latentes.

Com Warburg, a ideia de arte e a ideia de história passaram por uma reviravolta decisiva. Depois dele, já não estamos diante da imagem e diante do tempo como antes. Todavia, a história da arte com ele não começa [...] ela se inquieta sem cessar, a história da arte se perturba [...] é justamente o contrário de um começo absoluto, de uma tábula rasa: é antes, um turbilhão no rio da disciplina (DIDI-HUBERMAN, 2013, p.26).

Nas duas imagens abaixo, por exemplo, Warburg, segundo Didi-Huberman (2013), percebe em comum tanto na obra *Lacoonte e seus filhos*, do ano 50 d.C, exposta no museu do Vaticano, quanto na performance *Hopi do ritual da serpente*, 1924, nos Estados Unidos, o homem incorporar o animal, ora como uma musculatura que reveste seu corpo, ora como adorno, cuja substância é capaz de absorver pela boca.

Na tela *Mulher Jiboia* de Rita Huni Kuin, que fala da história de surgimento de Nixi Pae, quatro elementos são comuns a tempos e espaços distintos de memórias ancestrais: a mulher, a cobra, o conhecimento e a cura ou a medicina.

Imagem 17: *Performance Hopi e Laocönte e seus filhos*



Fonte: Instituto Warburg

A bíblia traz a cobra como elemento disruptivo da inocência de Adão e Eva, quando incita a mulher a comer o fruto proibido, o fruto do conhecimento, e a oferecê-lo ao companheiro, resultando na punição de ambos por Deus (BÍBLIA, 2015, GN 3). A cobra, tanto no catolicismo quanto na espiritualidade Huni Kuin, é detentora de conhecimentos ignorados pelos humanos, inclusive científicos e de cura. Sobre esses atributos, a cobra aparece como símbolo de saber no caduceu do Deus grego Hermes, inventor e mensageiro dos Deuses (KURY, 1992) e também no bastão, símbolo da medicina ocidental, que, por sua vez, é quase idêntico à representação das nadís Ida e Pingala, canais por onde flui a energia vital do corpo, segundo o Sãmkhya, a base teórica do yoga, entrecruzando a coluna vertebral. A principal e mais conhecida nadí, a Kundaliní, é apresentada também por uma serpente fêmea, que, quando estimulada ao movimento pela prática aplicada, possibilita a experiência do conhecimento e da verdade pela hiperconsciência (MICHAEL, 1976).

Mulheres, cobras, cura e conhecimento, e acrescentem-se mudança, transformação, revolução mesmo, incorporadas em imagens, que transparecem nas sobrevivências, nas reaparições das formas e histórias, através de inconscientes do tempo (DIDI-HUBERMAN, 2013), que independem de um espaço-tempo linear e

evolutivo, mas relacionam-se sim a um tempo e espaços livres ou circulares, onde se misturam suas três dimensões: passado, presente e futuro. E é dessa mesma forma, na conjunção anacrônica desses espaços-tempos, que ocorrem as mirações e as imagens propiciadas pela medicina da jiboia, as quais agenciam percepções, reflexões, sentimentos, histórias, memórias e pensamentos transfluentes.

O mito de surgimento do Nixi Pae, o cipó forte da ayahuasca, e tudo o que envolve a cerimônia desta bebida medicinal: a preparação, os cantos, as visões, o conhecimento e a arte xamânica, inspira grande parte das produções de arte contemporânea Huni Kuin. Desde as pinturas em tela até as apresentações de cantos e conduções de encontros ritualísticos e curativos, que, com a sua estética, música e comprometimento com as relações e contextos sociais, perfaz uma relação de semelhança com os modos de fazer arte relacional de Borriaud (2009) ou Arte Socialmente Engajada, proposta por Pablo Helguera (2011). E toda a arte gráfica tradicional, as geometrias sagradas, denominadas Kene ou kene Kuin (desenho verdadeiro), presentes em praticamente todas as manifestações artísticas Huni Kuin, podem ser observadas e sentidas, pela sua força, nas pinturas corporais, tecelagens, cerâmicas, adereços, e também nas obras sobre tela. De todo modo, os Kenes estão intrinsecamente relacionados aos estados de “abertura da visão espiritual”, de conexão cósmica, segundo Rita (2022), e à capacidade criativa proporcionada pelas visões ou mirações do Nixi Pae.

A ayahuasca é o princípio da sabedoria dos kene, as geometrias sagradas, relacionadas com a mulher Huni Kuin. Quem ensinou a geometria, os desenhos, as cores foi a mulher jiboia. Então, a ayahuasca seria o princípio da sabedoria da mulher Huni Kuin e da transformação ou ligação do mundo da jiboia (yuxibu yube) com os humanos (RITA HUNI KUIN, 2022).

A tela *Mulher Jiboia* de Rita e os trabalhos de arte Huni Kuin como um todo apresentam uma relação com o que Deleuze e Guattari denominam material-forças, que captam e conectam impulsos moleculares, os quais transbordam o mundo e desafiam sua percepção cartesiana de conhecimento e pensamento. Um “material visual deve capturar forças não visíveis [...] As matérias de expressão dão lugar a um material de captura” (DELEUZE; GUATTARI, 1997, p. 137), de forças relacionadas aos cosmos ou outros mundos (como o da jiboia). Desse modo, as artes Huni Kuin apreendem, expressam e disseminam essas forças cósmicas, pela abertura da visão

espiritual, que, nas pinturas de Rita, se manifestam pelas visões e mirações sobre o mito de origem do cipó, como também de outras histórias do mundo Huni Kuin, e ainda acerca dos Huni Meka, os cantos sagrados que acompanham o ritual de Nixi Pae. A artista conta a história desse mito da seguinte forma:

O Índio caçador, Duá Buse, que vivia em uma grande maloca com sua família, mulher e filhos foi à tarde caçar na mata. Viu que tinha muita caça comendo jenipapo e fez uma tocaia, uma armadilha de palha de charino, para ninguém perceber sua presença. Quando ele estava esperando, chegou a anta e, antes que pudesse caçá-la, notou que ela pegou três sementes de jenipapo, jogou na lagoa e chamou alguém. De lá, saiu uma mulher de cabelos longos, trazendo para a anta uma cerâmica desenhada e cheia de mingau de banana. Então, enquanto o caçador observava, os dois (a anta e a mulher) namoravam, fizeram amor. Ao fim, a anta foi embora e a mulher jiboia voltou para dentro d'água.

O caçador foi pra sua casa e à noite não conseguiu dormir. Ficou naquele tormento, sem entender o porquê daquilo tudo. No dia seguinte, sem avisar à família, ele voltou ao local de manhã bem cedo com sua flecha e fez a mesma coisa. Repetiu tudo aquilo que a anta tinha feito, só que depois de atirar as sementes de jenipapo, se escondeu. Quando a mulher apareceu, perguntou quem tinha chamado e ele se apresentou (em outra versão, ele agarra ela de surpresa, que reage transformando-se em planta espinhosa, onça e outros animais, mas ele persevera). Depois, também fizeram amor e, sob o encanto dessa mulher, com um remédio passado em seus olhos, foi levado para debaixo d'água, onde também havia aldeia, roçados e malocas e onde, com o consentimento da família dela, casaram-se e tiveram três filhos.

Um dia Huã Karu, sogro de Dua Busê, que estava dentro do lago, começou a preparar ayahuasca. Ele tirou cipó, rainha e foi preparar o chá. Duá Buse perguntou: O que é isso? É um chá de cura, respondeu o sogro. Huã Karu preparou o chá à tarde e, à noite, enquanto preparava o ritual, pediu para a filha avisar ao genro para ele não beber. A filha foi avisar ao marido que não era para beber o chá, porque poderiam acontecer coisas que ele não aguentaria. Mas ele bebeu mesmo assim e em uma grande dose. Quando tomou, uma visão espiritual total se abriu e ele descobriu que aquela família não era de humanos de verdade, era família da cobra e, sua esposa, uma mulher jiboia. Viu também seu próprio futuro, sendo morto pela esposa e pelos filhos, porque a família da jiboia não queria que ele passasse seu conhecimento para o povo verdadeiro dele. A ayahuasca era segredo para o homem, para o índio caçador. No dia seguinte, Duá Buse tentou fugir, aí veio um encantado, um peixe bodó, que o ajudou a sair daquela lagoa, levando-o para o outro lado, para onde estava sua família humana. Chegando lá, ele começou a pensar no que havia acontecido, enquanto a família protegia ele das cobras que estavam a sua procura. Mas teve um dia que Duá Buse saiu para caçar algum animal e sua flecha escapuliu. Ele foi tentar pegar a flecha e a família de réptil o encontrou. E tentaram engoli-lo, justamente como na visão que ele teve ao tomar a ayahuasca, mas não conseguiram engolir ele

todo. Ele pediu socorro e a família humana foi salvá-lo. Passando alguns dias, a parte dele que ficou na boca da cobra estava apodrecendo, e ele decidiu contar para o povo como era feita a ayahuasca e dizer que, quando ele morresse, que fossem visitar o lugar onde estava depois de uma semana, porque as partes dos membros dele iam se transformar na ayahuasca, de um lado na chacrona, a rainha, e de outro no cipó. Ensinou algumas canções, e disse que todas as outras canções seriam aprendidas na força da ayahuasca e que seria ele a própria força da ayahuasca. E hoje estamos aí temos a ayahuasca com esse ensinamento (RITA HUNI KUIN, 2022).

Vale destacar, com essa narrativa, que a família de répteis teme e evita passar seu conhecimento sagrado para o “povo verdadeiro” de Duá Buse, mesmo enquanto o índio caçador ainda se comunica e está vivendo um devir cobra com sua nova família em toda a potência de alteridade do pensamento, indicada pela ideia do perspectivismo. Ele está pensando como o outro, e, naquele momento, se transforma e é o outro (VIVEIROS DE CASTRO *apud* SZTUTMAN, 2007). No entanto, quando cai o véu do encanto da mulher jiboia, Duá Buse percebe que não está entre a sua gente de verdade, entre os Huni Kuin, e foge de volta pra casa, levando todo o conhecimento da medicina e do seu feitio, que aprende durante sua permanência no fundo da lagoa e que, paradoxalmente, é a responsável pelo despertar do caçador.

No fim das contas, ele é punido pela família das cobras por conhecer e compartilhar este conhecimento. O mito da mulher jiboia e a capacidade de se comunicar e de pensar como o outro aponta uma possibilidade interpretativa, relacionada ao perspectivismo ameríndio, sobre a origem do epíteto Huni Kuin. A mulher jiboia e seus parentes eram gente, mas não a gente verdadeira de Duá Buse, os Huni Kuin.

A obra sobre a mulher jiboia carrega uma enorme capacidade agentiva sobre os múltiplos caminhos trilhados nesta pesquisa, no que diz respeito às fontes de renda da população Huni Kuin, as quais movimentam o consumo, e também à retomada da cultura, resistências à colonização e suas (re)existências.

A tela apresenta uma mulher (jiboia), ornada com colares e brincos, um cocar de penas amarelas e luminosas, como um halo, e o corpo todo desenhado, se unindo na parte inferior aos movimentos de linhas sinuosas que a circundam. Na pintura, chama a atenção a variedade de cores, tons e seus movimento, muito relacionados às mirações, as visões e revelações proporcionadas pela ingestão da ayahuasca, medicina do Nixi Pae. Levando-se em consideração que as cores não têm existência

material e são percebidas apenas pela ação de dois elementos: a luz e os olhos, que decifram o fluxo luminoso (PEDROSA, 1982), manifestam-se, assim, por meio do corpo, como uma alegoria sobre iluminação, criação, conhecimento ou uma capacidade expandida de pensar, exacerbando as limitações da materialidade perceptível, e conectando-se a um pensamento intuitivo e singular, o pensamento do corpo (DELEUZE, 2002), incorpóreo, que descobre o acesso a outros mundos, como o mundo de Yube, da mulher jiboia.

Imagem 18: obra *A mulher jiboia* de Rita Huni Kuin



Fonte: acervo Rita Huni Kuin

O ritual de Nixi Pae e a ayahuasca fundamentam as práticas espirituais e artísticas dos Huni Kuin, configuram-se como o principal meio de divulgação e retomada da sua cultura e ainda se estabelecem como fonte de renda e oportunidade de acesso a outros locais, modos de vida e de consumo, inclusive. Rita e sua irmã Yaka, também artista, seguem as revoluções femininas pelo conhecimento e são as primeiras mulheres Huni Kuin a tornarem-se artistas contemporâneas e a percorrer,

como os homens da família, os trajetos das exposições, eventos, além de outros projetos de arte.

Rita nasce e vive na aldeia Chico Curumim até os seis anos de idade, quando os pais se separam e ela se muda com a mãe e os irmãos para a aldeia Boa Vista, da família materna. Lá, já tinha a responsabilidade de cuidar das duas irmãs mais novas, além de encarregar-se de tarefas dentro de casa. Com nove anos de idade, Rita enfrenta o desafio de sair da aldeia em busca de estudo e de morar com uma família de nawás (não indígenas) na cidade do Jordão. “Até hoje brinco que minha mãe me botou na escola para estudar português e traduzir pra ela”, conta Rita, que, só com 18 anos, volta a morar com sua mãe Francisca, que também se estabelece na cidade.

Francisca cresceu no seringal de Xapuri, ainda à época de patrões nawás, e fazia tudo como empregada da casa. Não teve oportunidade de ir à escola, porque os tios que a adotaram não permitiram. Uniu-se a Ibã, com quem teve nove filhos, separou-se aos 29 anos e nunca mais se casou, dedicando-se à criação da sua família. Rita considera Francisca uma grande inspiração, pela sua dedicação como mãe e porque é uma artista que conhece as geometrias profundamente, tecelã habilidosa e cacique forte e respeitada. Também é motivo de admiração das mulheres Huni Kuin por ser curandeira, ter bastante conhecimento das medicinas tradicionais e dos rezos, que emprega como benzedeira. “Tudo o que conquistei eu devo a ela, pela palavra dela, seus conselhos. Ela dizia: estou falando isso e não é para você responder agora, mas para ficar sozinha e refletir se estou falando pro seu bem ou pro seu mal” (RITA HUNI KUIN, 2022). Rita conta que sua mãe é verdadeira pajé, que, em silêncio, pede proteção para toda a família Huni kuin e que já fez a dieta do muká, um tubérculo, que faz parte do clã da onça pintada:

uma planta muito sagrada que não se pode simplesmente pegar nela. A gente só pega quando quer fazer a dieta, que é feita pelas pessoas mais velhas. Muká é a planta mais sagrada da floresta, a dieta fortalece espiritualmente e protege materialmente. Como se você estivesse selando seu espírito e sua matéria com este ser sagrado da floresta, esta planta. Quando se faz esta dieta é como se estivesse renascendo. Tem duração entre 1 mês, 3 meses a um ano. Com restrição de alimentos, doces e salgados, água, carne, relações com o parceiro. Tem que acreditar e ter fé para ser pajé, aprender tudo sobre as medicinas, como ser um líder e quem ensina é a planta e o poder dela. Foco e determinação é o objetivo da dieta (RITA HUNI KUIN, 2022).

Imagem 19: Francisca, Buni, na Rede e parentes



Fonte: acervo pessoal

Inspirada pelos conhecimentos de sua mãe e pelos passos de seu pai, Rita formou-se em pedagogia, mas não chegou a exercer o magistério, porque outras possibilidades de ser e estar no mundo se abriram com a arte e com o próprio movimento de retomada das tradições Huni Kuin. Em 2013, Rita e a irmã Yaka foram para a aldeia Lago Lindo, no Jordão mesmo, para participar de um festival com povos indígenas de várias localidades. Durante este evento, pela primeira vez, as duas tiveram a oportunidade de conhecer a medicina sagrada do Nixi Pae, a ayahuasca, porque, quando mais jovens, sua mãe não permitia, “pensando no que pensariam de mim, ou porque a ayahuasca traz visão, não sei o que ela passou, mas foi assim, daí eu ficava com medo” (RITA HUNI KUIN, 2022). Foi também o momento em que Yaka teve uma visão sobre a criação de um círculo de mulheres, talvez motivada pelo preconceito que sentiam por serem criadas apenas pela mãe. “Achavam que a gente era abandonada pelo pai, porque não fomos criadas por ele. Isso existe na cultura indígena daqui. Nos olhavam sempre com olhar pra baixo e percebemos que não nos davam valor” (RITA HUNI KUIN, 2022). Rita acrescenta que não sabiam exatamente o que era um círculo de mulheres, mas, apesar das dificuldades, o desejo de desenvolver algum projeto juntas provocou a ação e a criação do grupo Kayatibu, com

o apoio do seu irmão, Txana Tuin, que se empolgou com a ideia e no decorrer do processo sugeriu a ampliação para todos os “parentes”, que é o modo como chamam toda a comunidade - que de modo geral tem mesmo uma relação de parentesco-, e até para todos os indígenas de outros povos:

Convocamos todos os parentes indígenas que moravam na cidade, que vieram em busca de estudo, deslocados das aldeias, para fazer um grupo com todo mundo, mulheres e homens, para começar a trabalhar com música, dança, para pesquisar e criar materiais ancestrais que não são mais utilizados, como o machado de pedra, o fogo sem isqueiro, que é o que usamos hoje em dia, tudo o que se perdeu (RITA HUNI KUIN, 2022).

A proposta abrangia preservar a cultura local, mas também, durante os ensaios, trocar experiências e ideias sobre como viver na cidade e não ter problemas com os outros moradores e ainda “como não se influenciar nos maus caminhos dos brancos, da bebida alcoólica, festa, balada, droga e etc” (RITA HUNI KUIN, 2022). O problema do consumo de álcool afeta diversas comunidades indígenas, inclusive Huni Kuin de todo o Acre, principalmente entre os mais velhos. De acordo com Rita, a criação do Kayatibu vem ajudando muito a população mais jovem contra o vício, enquanto os mais velhos resistem e não confiam na seriedade do grupo.

Imagem 20: bar à noite na entrada do bairro Kaxinawá



Fonte: acervo pessoal

Quando iniciamos o grupo, diminuiu muito o consumo destas substâncias entre os mais jovens. Os mais velhos são mais difíceis, fizemos palestras e tudo, alguns deixaram, mas outros continuaram. O importante é que não deixamos evoluir entre os mais jovens (RITA HUNI KUIN, 2022)

Em uma tarde no Jordão, por exemplo, os jovens estavam cantando e tocando na porta do que hoje é a sede do grupo Kayatibu, quando um senhor Huni Kuin visivelmente embriagado e revoltado por ser ignorado pelo grupo começa a desferir xingamentos, tais como “vagabundos” e outras expressões ofensivas. Em outra ocasião, um homem de cerca de 30 anos, da região do Purus, pede dinheiro para comprar bebida, não consegue receber e reage com alguma revolta. Segundo Isa Hãkene ou Fernando, cunhado da Rita, que também vem do Purus, esse homem é realmente alcoólatra, filho de cacique e cria muitos problemas. Durante um outro momento, tocando violão e bandolim com Thuyn, primo da Rita, Isa Hãkene me pede para filmá-los. Esse mesmo rapaz de Purus chega alguns momentos depois e fala rispidamente que só canta para branco por dinheiro, pensando que eles estão performando para o contentamento da turista e pesquisadora nawá. Retomando Esbell, pode-se notar vividamente a agitação, as “doenças da alma” (2016, p. 16), transbordando um desgosto atávico, direcionado, naquele momento, à forasteira que está por ali e a seus parentes que supostamente não estão agindo como deveriam.

Atravessado por essas questões psicossociais, o Kayatibu enfrenta também os preconceitos dos mais velhos, que desdenham os “jovenzinhos da cidade”, como Rita lembra: “muita gente aqui da cidade acha que porque saímos da aldeia deixamos de ser índio. Não! Saímos da aldeia, mas não deixamos de ser índio, muito pelo contrário, a gente quer fortalecer a cultura dentro da cidade” (2022). O grupo ensaia nos fins de semana, criando os próprios instrumentos, tambores, maracas, estudando os cantos sagrados e as danças tradicionais. Começam também a introduzir a ayahuasca em cerimônias realizadas por eles próprios nos quintais, que não são privados ou entre muros, no bairro Kaxinawá, e, por isso são alvo de reclamações da vizinhança. Segundo Rita, o bairro Kaxinawá da cidade do Jordão foi criado durante o governo municipal do prefeito Hilario de Holanda Melo, do partido dos trabalhadores, eleito em 2008, pela frente popular do Jordão.

Muito conhecido aqui, pelos parentes, ele cedeu este espaço, porque viu os parentes indígenas vindo da floresta para resolver algum trabalho, tirar registro, resolver documentos ou aposentadoria e não

tinham um local certo pra ficar. Muitas vezes ficavam na beira do rio nos barcos dos comerciantes. Aí pra não dar problema esse prefeito cedeu um espaço onde as pessoas pudessem fazer casa pra quando viessem pra cidade ter onde ficar. E nisso alguns parentes começaram a se mudar, quando viram que podiam construir sem ter que comprar o terreno. Mas a ideia é que fizessem a casa ali para quando viessem resolver coisas. Aí o local foi começando a crescer e os parentes começaram a se mudar por conta do estudo. Por isso, quando a gente se mudou, a gente sentiu falta de desenvolver a nossa cultura. Trazer um pouco da aldeia para o bairro, aí começamos a criar o grupo (RITA HUNI KUIN, 2022).

O bairro Kaxinawá tenta reproduzir em certa medida as relações sociais e os modos de vida das aldeias florestais. No entanto, como Rita pontua, há uma concentração de gente bem maior em um espaço bastante limitado. O município do Jordão como um todo ainda não tem serviço de manejo de resíduos sólidos, embora haja coleta, nem tratamento de esgoto. Segundo o Infosanbas, uma plataforma com dados sobre saneamento no Brasil, apenas 15,78% do esgoto local é coletado (INFOSANBAS, 2020). Sendo assim, aquilo que não é um problema nas aldeias, na cidade, evidencia uma dissonância entre a cultura tradicional e a vida urbana, exacerbada pelo consumo de produtos industrializados: alimentos, produtos de higiene, de limpeza e outros e o conseqüente acúmulo de lixo próximo às casas, além da falta de saneamento e as doenças decorrentes disso. Essas diferenças de modos de consumo, da aglomeração das habitações e mesmo do convívio com o restante da população do Jordão podem encorajar adaptações próprias a esses processos de interação, os quais devem estimular iniciativas e mobilizações sociais, junto às forças políticas locais, às universidades e pesquisadores que atuam na região e a outras organizações, tornando aplicáveis a situações locais (TSING, 2005) formas de organização social, concebidas e imaginadas, nesse bairro, a partir dos conhecimentos tradicionais da população Huni Kuin em intercâmbio com os nawás (e também em benefício desses), para a proteção da vida, da saúde e do ambiente como um todo.

Pensando na sedimentação da cultura tradicional no bairro Kaxinawá, em 2016, Rita e Yaka apresentam a proposta do grupo Kayatibu para a seleção do Rumos Itaú Cultural. O projeto sobre troca de experiência e saberes na área musical foi aprovado e contribuiu para a construção da sede do grupo e para outras atividades de pesquisa e realização artística. “Nessa época 40 mil reais era uma quantia muito alta.

Construímos aquele ponto de cultura, compramos o barco motorizado, alguns instrumentos, o básico pra começar”, lembra Rita (2022).

Imagem 21: ponto de cultura do Kayatibu de dia e em evento à noite



Fonte: acervo pessoal

A sede era um investimento muito importante, porque o grupo sentia falta de um lugar para se reunir, guardar os instrumentos ou até mesmo para receber pessoas de fora, no momento em que o Kayatibu se tornava um espaço de referência não só para todos os Huni Kuin das aldeias da região, como também para pessoas de fora, interessadas na cultura e na experiência da ayahuasca. Hoje, o espaço do Kayatibu é o primeiro e único ponto de cultura do Jordão, segundo Rita.

Para o grupo, o barco traz a possibilidade de subir o rio para a aldeia com mais frequência, onde só se chega por esse meio de transporte, para fazer pesquisas das medicinas com o pajé, além de estudar outras tradições e conhecimentos ancestrais. Esse barco foi de enorme utilidade também durante a pandemia do Covid, e, com esse aporte do Rumos, o grupo também construiu um pequeno kupixawa, uma maloca ritualística, que agora está comprometida, em razão de um grande alagamento, causado pelas chuvas e a enchente do rio Jordão em março e abril de 2022. Neste kupixawa o Kayatibu realizava as

cerimônias, nossas danças, rezos e nossas apresentações culturais nesse espaço na beira do rio, tipo uma florestinha. Ao lado nós começamos a criar um jardim de ervas curativas, para dor de dente, para banho, para plantar as medicinas, já que estávamos dentro da cidade. Mas quando a gente ia para a floresta a gente trazia as mudas das ervas medicinais, nossas plantas. Aí a gente tomava a ayahuasca, fazia nossos rituais e no dia seguinte tinha o banho, as ervas pra cheirar, fazer defumação, então precisávamos de tudo isso e até a ayahuasca, o nixi pae e a chacrona, a gente estava plantando ali e

estava ficando um jardim muito bonito, que foi destruído com o alagamento (RITA HUNI KUIN, 2022).

Imagem 22: kupixawa e jardim depois da enchente e casa em local impróprio



Fonte: acervo pessoal

Apesar da construção da maloca e do jardim medicinal não ter arrancado nenhuma árvore do local, atendendo as recomendações da prefeitura do Jordão, que solicita que não se construam casas nesta área mais próxima ao rio pelo risco de enchente e porque sem as árvores o barranco pode ceder e cair, “os parentes muito teimosos, difíceis de lidar, falavam que se tinha o kupixawa, também fariam suas casas, mesmo desobedecendo a lei” (RITA HUNI KUIN, 2022). Contudo, a despeito das disputas e suas consequências ambientais e das incompreensões sobre a importância coletiva daquele espaço para o fortalecimento da cultura, o movimento dessas jovens lideranças se torna também uma referência de retomada das tradições, visto que “em aldeias de vários municípios e terras indígenas se encontram agora um grupo ou grupo de mulheres, inspirados no kayatibu. Ficamos felizes que nossa iniciativa inspirou outras”, conta Rita (2022).

Cordas Vibrando Transformações Rítmicas

Com esse apoio, o grupo Kayatibu introduz também instrumentos de corda na cultura musical local, como o violão, o bandolim e o ukulele. A proposta do projeto apresentado ao Rumos era a realização de uma vivência entre os músicos da floresta

e os músicos do Rio de Janeiro, que, inclusive, ajudaram na formulação do projeto, com experiências intercambiadas de canto, de percussão e de outros instrumentos. Realizaram uma vivência de tambores no Rio de Janeiro e, no Jordão, uma oficina de música e audiovisual.

Demorou 2 anos pra se concretizar, só no início de 2018 começamos a executar o projeto. Uma vivência/ aula, dentro da cidade do Jordão com o grupo Kayatibu, especificamente, mas abrimos para todos os indígenas que tinham vontade de aprender. Foi uma vivência de 15 dias aqui na cidade. Então fizemos um vídeo álbum dessa vivência. Teve filmagem e gravação de todo o processo e, só no final do ano passado, conseguimos lançar em plataformas digitais, como o spotify, o youtube e várias redes sociais, para deixar no ar (RITA HUNI KUIN, 2022).

O atraso no processo teve também a ver com a pandemia, que afetou os encontros do grupo e a finalização dos arquivos e gravações. Depois disso, a enchente de 2022, que atingiu a população do bairro Kaxinawá e adjacências, arruinando casas e pertences, foi também uma adversidade para a conclusão do projeto e para o grupo, que, além de ter a sede e o kupixawa alagados e comprometidos e o jardim medicinal destruído, perdeu os instrumentos, que estavam guardados no local. Felizmente, com todos os contatos externos, construídos através das artes e dos rituais, Yaka conseguiu apoio de uma artista, que promoveu campanha de arrecadação e doou vários instrumentos não apenas para o Kayatibu, como também para todas as aldeias indígenas do Jordão, que sofreram perdas semelhantes.

A Introdução de instrumentos de corda nos cantos Huni Kuin modifica a cadência das vocalizações mais indomáveis dos cantos tradicionais à capela, que se acomodam a um ritmo e melodia mais constantes e ocidentalizados, imposto pelas batidas das cordas. Por exemplo, as síncopes e os contratempos, que se referem aos acentos métricos, prolongamentos ou inversões das intensidades formam sons que trazem uma harmonia impressionante e bastante absorvente, e que são de certo modo submetidos ao tempo imposto por esses instrumentos. Além disso, quando há muitas vozes, os conjuntos de vocalizações se perdem também pela proeminência dos sons instrumentais, que abafam certas sutilezas dos cantos que se harmonizam.

Os instrumentos de corda, por outro lado, trazem uma energia diferente para as músicas e para os encontros, que se alegram com o entusiasmo dos jovens músicos em aprender e executar esses instrumentos.

Imagem 23: entrega dos instrumentos no ponto de cultura



Fonte: acervo Rita Huni Kuin

A inclusão de instrumentos outros, contudo, revela também uma fricção quase metafórica acerca das influências dominantes sobre uma minoria pelo controle métrico da música, que as impressões dos estudantes de música da Universidade do Sul da Bahia – UFSB, os quais participam dos Encontros Sonoros, uma oficina de música e canto Huni Kuin com Ibã, pai de Rita, explicam melhor.

No encontro com Ibã, percebi em seus cantos a presença de micro espaços, aos quais não damos atenção quando estamos muito focados nos tempos e contratempos em nossa música ocidental. Buscamos somente a contagem desses espaços para que, de alguma forma, possamos nos encontrar ou desencontrar em determinados pontos dessa execução, podendo assim ter controle sobre ela de forma ordenada (TUGNY ET AL, p. 71, 2021).

Os alunos notaram diferenças métricas, a medição dos ritmos, tempos fortes e fracos, em relação às notações musicais ocidentais. E essas alterações acionaram

percepções as mais variadas sobre o tempo da música, a emissão das notas e a linha melódica sobre à própria respiração, o piscar de olhos e os batimentos cardíacos, que despertaram o sentido de unidade do corpo com o mundo e o universo, “através do som macio e encantador que tanto nos hipnotizou e, como passarinhos e animais da floresta que somos, aprendemos a reverenciar e respeitar um pedaço de nós que parecia paralisado (TUGNY ET AL, p.71, 2021).

A floresta é a grande mestra da música Huni Kuin. Na história de Nixpu Pima, por exemplo, um importante ritual de passagem, - imagem sobrevivente, a propósito, porque ocorre nos mais variados tempos e espaços históricos -, aproximado ou semelhante a um batismo, Shamayabi Txaná aprendeu os cantos que acompanham esta cerimônia, os Pakarin, com o espírito de diversos pássaros, japinim ou japiim, periquito estrela, papagaio estrela, arara vermelha, corrução, canarinho e uirapuru, em uma maloca sobre um galho alto da árvore samaúma (KAXINAWA, 2015). Txaná é o termo que designa um cantor, acompanha o seu nome, e, não por acaso, é também sinônimo do pássaro Japinim.

Também harmonizados pela natureza, os Huni Meka, cantos que acompanham a cerimônia de Nixi Pae, produzem conexão entre o elementar dos pássaros, da natureza e dos seres todos com o cósmico universal. Assim, esses artistas e músicos, ao pintar, compor e entoar esses cantos, materiais-forças, também incorporam a seu fazer artístico a qualidade de “artesãos cósmicos” (DELEUZE; GUATTARI, 1997, p.140), desde que transformam ou têm a potência de transformar forças de interação, que afetam o corpo e o pensamento. Com seu som puro e simples, mas, ao mesmo tempo, complexo na sua harmonia, os artistas, em relação à música, criam determinadas ondas sonoras, que afetam o corpo e produzem uma harmonia transgressora, porque capaz de ecoar, e cada vez mais ao longe, oposição aos poderes de um mundo sob o controle de um pensamento unívoco, unissonante e dominante:

Os poderes estabelecidos nos colocaram na situação de um combate ao mesmo tempo atômico e cósmico, galáctico. Muitos artistas tomaram consciência desta situação há bastante tempo, e até antes que ela tenha se instalado [...] A partir daí, a questão era de saber se as "populações" atômicas ou moleculares de toda natureza (mass-mídia, meios de controle, computadores, armas supra-terrestres) iam continuar a bombardear o povo existente, seja para adestrá-lo, seja para controlá-lo, seja para aniquilá-lo — ou então se outras populações moleculares seriam possíveis, se poderiam insinuar-se

entre as primeiras e suscitar um povo por vir (DELEUZE; GUATTARI, 1997, p 140).

Esse povo porvir já existe na pele, na memória e no pensamento do corpo do povo Huni Kuin e de outros povos tradicionais, ainda relutantes ou alheios ao controle dos dispositivos “atômicos” dominantes. Como artesãos cósmicos, disseminam para muito além das suas fronteiras esse porvir diverso, uma utopia remota, talvez, mas não impossível, que pode subverter o senso comum estabelecido pelo mundo do capital e suas imagens seminais de pensamento, pavimentando o caminho para a criação de mundos com transformações também estruturais consistentes, revolucionárias e poéticas como o “marxismo mágico: metade razão, metade paixão e uma terceira metade de mistérios”, imaginado por Galeano (2020, p. 221). Rita e os artistas Huni Kuin, portanto, confluem para essa categoria de artesãos cósmicos, justamente pela possibilidade conectiva (entre povos, nawás, floresta, cosmos), inerente a sua arte, canto e música de resistência à colonização, ao adestramento, à noopolítica e ao devir capitalista do ser-consumidor da contemporaneidade.

Os Huni Meka foram ensinados pelo povo da jiboia e os cantos são essenciais, porque conduzem os espíritos ou estados de espírito do corpo com relação aos efeitos da ayahuasca. Os cantos de abertura chamam a força da luz para o corpo, através dos encantos da jiboia branca, para se poder ver ou sentir a própria espiritualidade, também em união molecular com outras matérias. Num segundo momento, são entoados os cantos Hawê Dawtibuya, referentes às mirações, visões anacrônicas, capazes de apresentar o passado, o presente e o futuro, ou atemporalidades, além de espaços reconhecidos ou não. Ao final, os cantos do Kayatibu, harmonizados para diminuir a força da luz, diminuir a pressão da potência do cipó e fechar o ritual suavemente (MAIA, 2007). Sendo assim, a música e os cantos se mostram de enorme importância para o sucesso dos rituais, para a condução das forças espirituais do cipó e para atingir a sua potencial propriedade transformadora do corpo e do pensamento.

O encontro com novas sonoridades e aparatos na música sagrada dos Huni Kuin ainda é recente e as transformações se mostram inevitáveis, tal como a impermanência da totalidade da vida e, certamente, de suas expressões culturais tradicionais em qualquer parte do mundo. O intercâmbio com a cultura dominante, os encontros sonoros mesmo, tendo em vista o contexto e o atributo espiritual em conexão cósmica dos cantos Huni Kuin, sugere e até mesmo demanda uma

oportunidade de conhecimento mais profundo dos instrumentos e das suas execuções e, com isso, de descoberta de possibilidades sonoras, que possam contribuir com a insubmissão rítmica às linhas melódicas ocidentais e com a maior conexão com seus atributos espirituais.

Imagem 24: Rita ao violão com Buni e Fernando. Ao lado, Fernando, Thuyn e Fran



Fonte: acervo pessoal

Musicalidade, desenvoltura e dedicação para isso não faltam a esses jovens, que aproveitam qualquer tempo livre para praticar. Autodidatas (ou aprendendo com os próprios instrumentos), Rita toca bem e canta lindamente, assim como Shane, seu marido, Yaka, Isa Hākene e Thuyn, que praticam sempre que podem, compõem e chegam a fazer solos instrumentais com arpejos e afinação de modo exclusivamente intuitivo. Assim, a determinação, a arte, o dom e a criatividade destes jovens admitem imaginar a sua capacidade de ultrapassar a mera adaptação dos seus cantos aos modos ocidentalizados da música e a inspirar o uso desses instrumentos para a criação de algo totalmente novo, original e conectado aos sons tradicionais, aos pássaros, à floresta, às suas diversas manifestações ritualísticas, às visões espirituais

da medicina da jiboia e, desse modo, manter suas potências de materiais-forças, intrinsecamente revolucionárias e autênticas da sua música e da sua arte.

Imagem 25: obra *Pufe da jiboia* de Rita Huni Kuin



Fonte: Museu das Culturas Indígenas

Rituais, Mercado e a Domesticação de Nixi Pae

A jiboia também é tema da instalação de um pufe de 15 metros que Rita cria para a inauguração do Museu das Culturas Indígenas, em junho de 2022, na cidade de São Paulo. Rita traz a jiboia, seu poder de atração, a medicina e a cura para o espaço educacional do museu, como referência de conhecimentos, de história ou de mitologia, diferença que talvez não exista, que fundamenta a sabedoria Huni Kuin.

A jiboia é transportada para um centro urbano e leva para a floresta os visitantes do museu. Ela transforma com seu magnetismo e sabedoria, atraindo os visitantes, e é transformada pelas ações e respostas das pessoas que estão ali, intercambiando conhecimento. As ações de sentar, deitar, abraçar ou se aconchegar no conforto desta instalação também mudam sua forma, sua estrutura e, sendo assim, manifestam, como metáfora, toda a mudança pela qual vem passando o próprio corpo da jiboia e do povo Huni Kuin, depois do contato com os nawás. Com o corpo da jiboia, transformado e transladado a um grande centro urbano, delineiam-se vividamente as múltiplas transformações que se observam desde o contato com a sociedade

dominante e, entre elas, também sobre o uso do cipó e o preparo da medicina do Nixi Pae. E isso acontece não só pela divulgação e consumo entre os nawás, que inclusive começam a produzir a bebida, como também pela forma de uso entre os próprios Huni Kuin, que, segundo Rita (2022), é muito mais frequente do que no passado, quando usado apenas para a cura, pelos pajés e em outras situações pontuais.

O feitio da ayahuasca envolve duas espécies botânicas, o cipó Mariri, Nixi Pae, (*Banisteriopsis Caapi*) e a folha de chacrona, Kawá (*Psychotria Viridis*). As hipóteses sobre os primórdios do seu uso são diversas pela falta de relatos escritos, todavia, frequentemente, se indicam os povos da parte ocidental do vale do rio Amazonas e adjacências do rio Orinoco, na Venezuela, grupos de língua Pano, Aruak, Arawa, Tukano e Maku, sendo que alguns pesquisadores remontam o emprego medicinal e ritualístico dessas plantas ao império inca, cujo território se situa onde hoje é o Peru. (MARTINI, 2018).

A medicina começa a se popularizar entre não indígenas com a criação da doutrina do Santo Daime, pelo maranhense Raimundo Irineu Serra, conhecido por Mestre Irineu, que chega ao Acre em 1912 para trabalhar com a seringa e também em um órgão federal, encarregado de delimitar as fronteiras entre Brasil e Peru (GOULART, 1996). Mestre Irineu, logo no início de suas experiências com a ayahuasca, teve uma visão da Rainha, a virgem Maria, que mostrou a ele como deveria seguir com a doutrina, cujo nome Daime, vem das palavras: “dai-me Força”, “dai-me Luz” (GOULART, 1996, p.4). Desse modo, o Daime congrega, como uma forma de sincretismo religioso, a espiritualidade indígena e o catolicismo.

O Daime começa a se organizar como doutrina na década de 1930 na periferia de Rio Branco, e se populariza nos centros urbanos de diferentes regiões do país e do exterior, a partir de 1974, com a linha do Padrinho Sebastião, mais expansionista e aberta a diferentes cosmologias - além do cristianismo, o espiritismo e a umbanda (ALBUQUERQUE, 2011) -, formando um público com perfil cultural e econômico totalmente diferente dos trabalhadores e seringueiros do Acre. Apenas há aproximadamente uma década, os povos indígenas começam a promover encontros fora das suas comunidades com mais frequência, protagonizando a divulgação da ayahuasca e divulgando a origem indígena sobre o conhecimento da medicina.

A partir do momento que a ayahuasca passou a ser usada também pelos nawás mudou muita coisa. Até o nome. Faltou uma comunicação para dizer que era da cultura indígena. E hoje tem gente

que infelizmente acha que é o dono da ayahuasca. Estão querendo patentear o uso sagrado do povo Huni Kuin (RITA HUNI KUIN, 2022).

Com a popularização, inclusive internacional, visto que já são realizadas conferências mundiais da ayahuasca, como, por exemplo, em Rio Branco em 2016 e em Girona, na Espanha, em 2019, e ainda com o mercado descontrolado entre os nawás, o cipó já não é encontrado naturalmente com facilidade. Ao se fazer uma busca na internet com as palavras “comprar ayahuasca”, encontram-se 290 mil resultados. Desde médicos a outros fornecedores que prescrevem doses suaves, e esse termo surge bastante, em gotas para meditar e acalmar, até ofertas do litro, vendido entre R\$300 e R\$3.000, conforme a concentração e a potência do chá.

Nota-se também um fenômeno similar às práticas coloniais em relação ao mercado externo dessa medicina, no momento em que o sul global exporta a ayahuasca e o norte global, com intuito de atingir o maior público consumidor possível, oferece e faz propaganda dessas microdoses suaves, supostamente melhoradas com técnicas como cromoterapia ou cristaloterapia (VIRDI, 2021). Esses mercadores, que na maior parte das vezes não têm comprometimento algum com os povos originários e sua medicina, não se acanham até mesmo em usar personagens indígenas estereotipados para impulsionar seu negócio, como se nota na imagem abaixo e o personagem Daiminho (VIRDI, 2021).

Imagem 26: propagandas nacional e internacional (à direita) de venda da ayahuasca

The image displays two promotional materials for ayahuasca. On the left is a flyer for 'AYAHUASCA MICRODOSE' with a yellow background. It features a cartoon character named Daiminho, a bottle of the product, and text in Portuguese describing its benefits for mental clarity and stress relief. On the right is a website page titled 'Where to Buy Ayahuasca Online?' with a black header. It includes a photo of ayahuasca bark and detailed text in English about the plant's origins, its use in traditional ceremonies, and instructions for online purchase.

Fontes: sites chacruna.org e buyayahuasca

No caso da página amazônia sagrada, o consumidor é levado a crer que os próprios indígenas estão participando do preparo e da venda do produto homeopático de microdoses, uma vez que usa algumas imagens fotográficas do feitio da ayahuasca na floresta, com a aparição de pessoas e sem a devida identificação do nome ou da etnia. Se o interessado tenta explorar a página em busca dessas informações, sobre a origem do produto e do fornecedor, por exemplo, em um botão “quem somos” ou similar, não encontra na página e em nenhuma busca na internet sobre esse endereço.

Desse modo, o comerciante, que ainda inclui o selo de produto orgânico na sua propaganda, reconhece a origem do produto, o conhecimento e a sabedoria dos povos originários da Amazônia, todavia, caso não haja realmente a colaboração ou a contrapartida para alguma população, o que parece mais provável, haja vista a falta de informação nas descrições disponíveis, trata-se apenas de apropriação cultural, além de evidente abuso sobre o direito à imagem, previsto no artigo quinto da Constituição da República (1988). A exploração do produto com a estratégia de marketing eticamente duvidosa é dirigida ao consumidor e potencial interessado, ao menos momentaneamente, nos temas da preservação ambiental ou da medicina e sabedoria indígenas.

Imagem 27: propaganda floral com apropriação de imagem

The image shows a webpage advertisement for 'Floral de Ayahuasca'. The main section features three glass bottles of the product with labels that include 'Ayahuasca' and 'AMAZÔNIA'. Above the bottles is the text 'Floral de Ayahuasca A Sagrada Medicina da Floresta'. To the right of the bottles, the text reads 'SONHOS LÚCIDOS COM O FLORAL DE AYAHUASCA ORIGINAL DA AMAZÔNIA'. Below this, a paragraph describes the product's origin: 'Fomos até as profundezas da floresta amazônica encontrar que há de mais puro na medicina xamã para trazer o melhor floral de Ayahuasca da floresta amazônica até as suas mãos.' The price is listed as 'RS69,90'. A 'COMPRAR' button is present, along with icons for 'Compra Segura', 'Satisfação Garantida', and 'Privacidade Protegida'. A note at the bottom left states '*Produto Raríssimo Pouquíssimas unidades disponíveis em nosso estoque'. To the right of the main product section, there are two smaller promotional blocks. The first block is titled 'Combate o stress e a insônia, desânimo, depressão e ansiedade.' and includes a photo of a person in traditional attire. The second block is titled 'Auxilia na recuperação de doenças psicossomáticas e transtornos emocionais' and includes a photo of a person in traditional attire. Both blocks have their own 'COMPRAR' buttons and the same three icons.

Fonte: <https://www.amazoniasagrada.com.br/>

“Os próprios nawás vendem na internet. Os colonizadores começaram a comercializar de forma muito incorreta. E como tem muita gente explorando, a gente não acha a planta nativa tão facilmente, então muitas vezes é plantada”, explica Rita

(2022). E, de fato, no roçado de Cleiber e Ayani, na aldeia Chico Curumim, já tem o cipó entre as plantações de mandioca, mamão e de outras árvores e alimentos. De modo que, atualmente, já há uma domesticação dessa espécie, como consequência da expansão incalculável do consumo e da comercialização da ayahuasca, e também de produtos auxiliares, como o colírio Sananga e o rapé, além da proteção da vacina do veneno do sapo Kambô.

O consumo se intensifica por meio de propagandas e publicizações de modos de ser espiritualmente elevados e conectados à natureza, especialmente pelo fato de que a medicina é considerada uma substância enteógena, que significa “que faz nascer Deus dentro” (PORTAL TXAI, s.d). Na internet e nos vídeos curtos, por exemplo, com a marcação #txai, encontram-se comentários e gravações de jovens, principalmente, que aderem a, literalmente, um kit de subjetividade (VARGAS; TAVARES, 2018) bastante diverso, que mescla yoga, budismo, subjetividades verdes (ALMEIDA; TAVARES; et al, 2019) e outras vertentes, além da medicina indígena, significando não uma contradição intrínseca à variedade de associações, mas sim à provável superficialidade do conhecimento sobre tais saberes e à efemeridade dessas experiências.

Portanto, a necessidade de cultivo do cipó não surpreende, tendo em vista toda essa demanda e divulgação multiplicada. Todavia, como explica Anna Tsing (2015), a natureza humana é uma relação entre espécies, uma teia de interdependências, e, desse modo, a domesticação torna-se um processo de afeto mútuo, e o corpo Huni Kuin, assim como o do cipó, o Nixi Pae, se transformam e se sedentizam em parte.

A domesticação é geralmente compreendida como o controle humano sobre outras espécies. Que tais relações podem também transformar os humanos é algo frequentemente ignorado. Além disso, tende-se a imaginar a domesticação como uma linha divisória: ou você está do lado humano, ou do lado selvagem (TSING, 2015, p. 184).

Como ocorre frequentemente nesse processo de transformação pelas contaminações exteriores, em que sempre algo se perde e, por outro lado, se cria, como uma teia de cipós e afetos, em contrapartida, a divulgação e o uso da medicina traz processos de cura, de sabedoria e quem sabe de transformação e de oposição política à própria cristalização do pensamento capitalista e dos modos de vida direcionados ao consumo, pelo autoconhecimento e pelo pensamento singular do corpo em conexão com a natureza e outros corpos, que a ayahuasca potencializa. E

talvez seja esse o elemento indomável do Nixi Pae (ainda que plantado) e a maior força de resistência da população Huni Kuin. E essa força também está relacionada com as características do Novo Tempo de divulgação do seu conhecimento, por meio do seu próprio protagonismo, e de intercâmbio com nawás verdadeiramente comprometidos com as causas indígenas e ambientais. Assim sendo, Rita não se opõe até mesmo ao fato de nawás fazerem cerimônias, com a condição de que haja o respeito pelo trabalho de cura, do feitio e o devido reconhecimento aos povos que desenvolveram a medicina.

Nawá pode fazer cerimônia, mas desde que não se aproprie, porque de qualquer forma, a medicina e a cultura das etnias tem que ser reconhecidas. Coisas boas devem ser divulgadas e os nawás podem ajudar. Mas claro que tem gente mal-intencionada e que só faz para ganhar dinheiro, como forma de capitalismo. A ayahuasca é sagrada na sua forma de preparo. A gente não usa moedor de cana, ou, para passar rapé, não vai fazer no liquidificador para ir rápido. Tem uma espiritualidade, todo um rezo pra fazer. E vem um nawá fazendo de qualquer forma. Nos afeta porque está transformando a nossa espiritualidade, que trabalhamos há tanto tempo, e afetando quem usa também. Da mesma forma que as coisas trazem benefícios, podem trazer malefícios. Não que a medicina tenha coisas ruins, mas elas podem acontecer conforme a energia empregada no feitio (RITA HUNI KUIN, 2022).

Rita demonstra a generosidade de querer compartilhar aquilo que é um dos maiores bens culturais, medicinais e espirituais do seu povo, como também um entendimento afirmativo sobre o que seja a apropriação cultural e a eventual exploração dos aspectos da sua cultura pelo mundo dominante, que pode deturpar suas expressões e saberes, transformando-os em produtos e propagandas de modos de ser superficiais e efêmeros, ao modo da noopolítica do consumo, ensejada pelo capitalismo contemporâneo. A artista assim manifesta também que não capitula ao pensamento dominante, que muitas vezes, mesmo entre movimentos sociais autênticos, desvirtua a ideia legítima e necessária de confronto à apropriação cultural com ações que se assemelham a meras proteções de espaço mercadológico ou interdições irrealizáveis das porosidades culturais. Jô Camilo (2015), psicóloga social, pesquisadora e militante explica esta questão, em relação ao movimento negro:

combate-se uma certa apropriação cultural como se se combatesse um fantasma; o sucesso dessa luta se revelaria um fracasso: os símbolos negros não se fortaleceriam, e nem estariam menos apropriados por uma dominação branca se os indivíduos brancos parassem de usá-los. Um branco usar dreads ou turbante, praticar capoeira ou participar de religiões de matriz africana – nada disso é,

em si, essa apropriação cultural de que estamos falando. A apropriação cultural perversa, que tira a identidade do povo negro e enfraquece sua luta, tem sua origem na indústria que vende tais elementos como produtos, essa sim, com o poder de tirar deles sua significação cultural. O uso desses produtos está, no sistema em que vivemos, submetido a essa indústria e às diversas ideologias ligadas a ela (CAMILO, 2015).

Desse modo, observa-se uma linha tênue entre a perversidade da exploração mercantil com apagamento cultural e o necessário e inexorável compartilhamento de saberes e práticas culturais. Uma linha que deve ser delimitada com muita sensibilidade para não se resvalar paradoxalmente em uma afirmação da avidez do pensamento capitalista. E assim, não apenas o uso, mas mesmo a realização de trabalhos respeitosos às origens da ayahuasca por populações não indígenas - como o Daime, ainda que com as transformações ritualísticas integradas por Mestre Irineu -, além de inevitáveis, mesmo antes da globalização e agora ainda mais, podem também contribuir com a divulgação e com o respeito à cultura Huni Kuin e seus conhecimentos e com a resistência e a transgressão do senso comum capitalista pelas propriedades conectivas do Nixi Pae, que interligam e propiciam compreender a interdependência dos seres, ambientes, vários mundos e o universo.

Rita também entende essas associações com o mundo nawá, incluindo as mídias e a exposição dos seus trabalhos no mercado da arte, como uma oportunidade de dar visibilidade a sua própria cultura. E, sobre as possíveis influências do pensamento dominante sobre sua personalidade e vida, em razão das frequentes estadias em grandes centros urbanos, do Brasil e do exterior, e o convívio com não indígenas, Rita acredita que não haja o risco de ser seduzida pelos modos de vida e de pensar do nawá, no momento em que:

toda minha trajetória e viagens de trabalho são através da cultura indígena e do fato de ser indígena. Toda vez que tiver oportunidade quero mostrar nossa cultura. É a oportunidade de você ser quem é, principalmente na mídia. Uma contribuição como artista para o legado do meu povo, pra afirmação do ser indígena (RITA HUNI KUIN, 2022).

Segundo Rita (2022), o apoio de nawás ao fortalecimento e divulgação das causas indígenas e sua cultura já se configura atualmente como um movimento, conhecido por Txaísmo. Esbell escreve sobre o que é o txaísmo em uma narrativa que pode ser considerada um conto ou uma poesia, uma crítica ou apenas uma irremediável constatação:

talvez o Txaísmo seja uma forma extravagante de felicidade descabida, coisa mesmo de um transe-transitório, uma transitoria para um mundo logo ali dentro da gente [...] mundo específico se acabou por si só mais uma vez e outro mundo veio em ressurgência com a miçanga, com a escultura, com a arte do silêncio regenerador e por si só foi para os livros e tudo voltou em outra forma, de outro modo e outro jeito de ser (ESBELL, 2018).

O txaísmo, então, é também a fricção entre mundos, porque não deixa de ser um embate entre forças desiguais, e tudo o que sucumbe e renasce neste processo, inclusive as relações autenticamente solidárias. Etimologicamente, a palavra Txai, nova até mesmo entre os Huni Kuin, se origina do termo Txen, que significa uma forma de comunicação entre cunhados, ou entre pessoas, ou ainda, quando os Huni Kuin tinham a habilidade de se comunicar com os animais, também em relação a esses. Rita entende o txaísmo da seguinte forma:

A maior parte das pessoas que a gente conhece usa essa palavra, que ganha um significado muito diferente. Por exemplo, irmão, metade de mim, metade de você, amigo ou parceiro. Se for pensar sobre a forma como o txaísmo se expandiu pelo mundo, se todos pensassem nesse sentido positivo, seria uma união entre os povos, entre as nações, de trazer a todos como amigos, como laços familiares. Traria transformações como a demarcação das terras, a diminuição do preconceito entre indígenas e nawás, mas também com homossexuais, com negros e todos os povos (RITA HUNI KUIN, 2022).

Ultrapassando Preconceitos: as Mulheres e as Medicinas

Em relação ao preconceito, as mulheres Huni Kuin também enfrentam o que Rita entende como a cultura patriarcal do seu povo. A artista percebe a influência da colonização dos brancos nas relações entre homens e mulheres, mas apenas como uma transformação dos modos de expressão do que se entende por machismo (que por si só já é uma palavra e ideia que algum dia poderia ser formulada pelos Huni Kuin, mas passa a existir no vocabulário a partir do contato entre os povos) e sobre o papel das mulheres e seu espaço de decisão, concernente, inclusive, a sua própria vida. Em relação ao ritual da ayahuasca, não é diferente e apenas recentemente as mulheres começam a conduzir as cerimônias, enfrentando a oposição de algumas lideranças masculinas e pajés mais antigos, como Gilberto Kaxinawá, que argumenta que: “as mulheres não aguentam o poder do chá. As mulheres modernas que tentam tomar o chá não estão seguindo nossa tradição. Elas não sabem realizar nosso ritual

da forma certa, tudo que elas fazem é uma imitação", (*apud* LOPES, 2016). Rita (2022) discorda radicalmente dessa posição e acredita que "muitas mulheres têm mais potencial do que homens na verdade. Reconheço a força dos homens, mas as mulheres podem ser mais".

A artista entende que o Kayatibu, e ela e a irmã, como mulheres indígenas, desafiam o patriarcado estabelecido na cultura Huni Kuin, vivenciam e testemunham a luta das mulheres, que um dia pretende registrar em um livro:

quero falar da luta das mulheres indígenas a partir da minha experiência e transmitir para as futuras gerações. Porque o que estou fazendo aqui pode inspirar meninas das próximas gerações, como me inspirei também em muitas mulheres, para elas darem continuidade ao que estou fazendo. Estou sendo a continuidade da minha ancestralidade e isso independe de ser homem ou mulher. Uma cultura que foi deixada como legado pelo povo Huni Kuin e que a gente tá aqui para perpetuar (RITA HUNI KUIN, 2022).

As mulheres têm importante papel também no preparo de outras medicinas e conhecimentos curativos das ervas e plantas, como é o caso de Francisca, Buni, mãe da Rita, benzedeira e conhecedora das ervas medicinais, mas ainda não é comum que sejam pajés, embora já estejam também ocupando essa função, que demanda, não só uma aptidão nata, como também grandes desafios:

para virar pajé, vai sozinho para a mata e amarra o corpo todo com envira. Deita numa encruzilhada com os braços e as pernas abertos. Primeiro vêm as borboletas da noite, os husu, elas cobrem seu corpo todinho. Vem os yuxin que comem os husu até chegar a tua cabeça. Aí você o abraça com força. Ele se transforma em murmuru, que tem espinho. Se você tiver força e não solta, o murmuru vai se transformar em cobra que se enrola no teu corpo. Você aguenta, ele se transforma em onça. Você continua segurando. E assim vai, até que você segura o nada. Você venceu a prova e daí fala, aí você explica que quer receber muká e ele te dá (OSAIR SALES *apud* LAGROU, 2021, n.p).

Na aldeia Chico Curumim, o pajé Miguel é um homem muito respeitado, que se dedica ao cuidado e à cura do corpo-espírito em importantes rituais e festas tradicionais, mas há muita consideração também pelo trabalho e conhecimentos da médica Nãke, doutora Carminha, como é apresentada, que aprende com seu pai sobre plantas medicinais, durante a vida, e, hoje em dia, pesquisa e cultiva no local mais de 300 tipos de espécies para diferentes problemas de saúde ou para a prevenção de doenças. Plantas que também agem para o fortalecimento do espírito,

como a sagrada Muká, e até mesmo auxiliares para o melhor desempenho em atividades do dia-a-dia, como a planta da qual se extrai a substância para o colírio Sananga, aguçando a percepção do indivíduo para a caça, além de tratar conjuntivite, terçol e outras doenças oculares. Um jardim medicinal que se mistura às árvores e outras plantas da floresta e passa despercebido para o olhar, certamente, encantado pela beleza do lugar, mas inteiramente ignorante sobre as suas propriedades terapêuticas. Os atributos curativos são revelados, todavia, durante um passeio com Nãke, dra. Carminha, seu marido e agente de saúde, Carlos Sales, e algumas meninas da aldeia, que já conhecem bastante, mas aprendem muito e mais com sua “biblioteca viva”, - uma maneira usada para se referir ao modo de transmissão oral dos conhecimentos de uma pessoa -, e ainda ajudam a traduzir os ensinamentos para o português e a registrar imagens para esta pesquisa, especialmente a talentosa fotógrafa Parã, que é bilíngue.

Imagem 28: planta medicinal para alergias e, à direita, Tabernaemontana do colírio Sananga



Fotos: Parã Huni Kuin/ Fonte: acervo pessoal

Imagem 29: folhas e flores da planta da dieta do tubérculo Muká



Fonte: acervo pessoal

Imagem 30: dra Carminha e Carlos com casca de árvore para problemas uterinos. Ao lado, destilador. Abaixo, à esquerda, vista externa da escola e, à direita, Carminha e garrafa de essência.



Fonte: acervo pessoal

Com todo esse conhecimento das plantas e cultivo do jardim medicinal, as lideranças da aldeia estão investindo no projeto Erva Perfumosa Ni Batani, sob a orientação de dra. Carminha e Carlos, para a destilação de ervas e criação de essências para comercialização. Para isso, contaram com a experiência e colaboração da Escola Espagíria de São Gonçalo de Rio das Pedras de Minas Gerais, e já construíram um laboratório com o espaço para o destilador e outros equipamentos para a produção dos aromas e óleos medicinais. Com isso, além dos benefícios para a população da aldeia pela comercialização desses produtos, dra. Carminha protagoniza o fabrico e a divulgação dos conhecimentos ancestrais da medicina Huni Kuin para populações outras e também contribui com as pesquisas e transmissão de saberes para os Huni Kuin mais jovens.

Muitas histórias e mitologias desse povo têm as mulheres como personagens principais e fundantes do seu mundo, a começar pela mulher jiboia. Ainda assim, Rita acredita que a colonização e as raízes patriarcais da organização social Huni Kuin delimitam o espaço de atuação da mulher, que, por sua vez, esforça-se para transpor essas divisas, possivelmente pela influência do contato maior com os nawás, mas eventualmente também em decorrência de um espírito do tempo e seus sintomas latentes, que flutuam com os ventos transmitindo sementes de devires.

Rita, por exemplo, desde pequena, ainda na aldeia, sem nenhum contato externo praticamente, não se conformava com a ideia de que alguém escolhesse com quem ia se casar. Um desejo de liberdade de escolha, que no futuro alcança, como se percebe na sua história até aqui. E outras mulheres Huni Kuin também, ao ocupar atribuições tradicionalmente masculinas ou transformando a tradição, ainda que nos seus espaços convencionais de atuação, corroborando, com isso, a constatação de D'Ávila Neto e Jardim (2015), ao observar os trabalhos sobre a autoridade patriarcal no Brasil, de que “as mulheres latino americanas se tornaram modernas sem abandonar a tradição” e que isso implicara a “reinvenção dos seus saberes, fazeres e artes” (2015, p.160), que funcionaram desse modo como táticas de resistência cultural e reconhecimento social.

A Mulher de Barro: Entre o Ideal, O Real e o Transitório

As artes, artesanatos e tecelagens são alguns desses espaços, caracterizados pelo trabalho feminino em reinvenção na comunidade Huni Kuin e podem ser

vislumbrados a partir da tela *Mulher de Barro* de Rita. Inspirada na história de uma artesã que trabalha com argila e faz jarros eoringas, desenhados com Kenes e algumas figuras humanas, Rita (2022) conta que esta artista vive com um sobrinho muito só que, um dia, passando por uma das obras de argila, fala: “nossa tia, que bonitos esses seus barros, se fossem mulher de verdade eu me casaria”. A tia lamenta que sejam apenas objetos e o dia segue. A noite chega e com ela uma mulher desconhecida, que se aproxima do rapaz, dizendo que ele tinha gostado dela e por isso vinha ficar com ele. Mas ele diz que não a conhece, e ela retruca, dizendo que sim, que ela é a mulher do barro e, como escutou o que ele disse, se transformou para casar-se com ele. E assim, rapidamente, a família foi comunicada da união e eles passaram a viver juntos, a caçar e a pescar com muito cuidado, porque, como a mulher não foi ao fogo antes de se transformar, poderia se desfazer com o contato com a água. Um dia, estavam caçando e começou a chover, correram para buscar abrigo ou para procurar algo para proteger a mulher, mas ela se molhou e, assim, se desmanchou.

Imagem 31: obra *A mulher de barro* de Rita Huni Kuin



Fonte: fotografia acervo pessoal

A tela de Rita expõe elementos dessa história acerca do casamento, das escolhas, da arte, dos afazeres do dia-a-dia e, também, em uma interpretação alegórica, sobre uma mulher, criada por outra mulher, que transforma a si própria ou o que se espera que seja e faça durante sua vida, moldada por uma forma definida e limitada. Ou, alternativamente, a própria criadora do artefato de barro, como Pigmalião, que esculpe uma estátua feminina, se apaixona e pede para que a deusa Afrodite a converta em mulher (KURY, 1992), enquanto manuseia a argila, sonha e encanta, com sua artesanaria cósmica e a força dos kenés, uma mulher independente, que ama, trabalha e faz as próprias escolhas, para esposa de seu sobrinho solitário. A artesã imprime uma força tão urgente, que tudo acontece de modo impetuoso e sua criação não consegue manter aquele aspecto feminino por muito tempo. E, assim, volta a ser terra, pronta para novo tornar-se ou vir a ser.

Portanto, uma história e tela de pintura que insinuam uma mulher em transformação, transitando em espaços que não são tradicionalmente seus, como vem ocorrendo na contemporaneidade entre as mulheres Huni Kuin. Rita mesmo é uma referência sobre essa transição como mulher, e provavelmente a sua experiência entre mundos seja substancial neste processo. Ainda na infância, passa a conviver com uma família nawá e frequenta a escola da cidade, aprendendo português, enquanto na aldeia, para os pequenos, a comunicação é em Hatxa Kuin. Mais tarde, com seu trabalho na prefeitura, intermedia as relações entre nawás e sua comunidade e ainda circula pelo mundo com a arte e com o conhecimento do seu povo, junto com sua irmã Yaka, e independente do prestígio do seu pai e do grupo Mahku, que influencia o seu percurso, mas com o qual colabora apenas por algum tempo. Com isso, Rita encontra uma perspectiva para criticar e almejar mudanças sobre o aspecto “patriarcal”, como ela fala da sua cultura, e ainda entender que ela e outras mulheres são a continuidade da sua ancestralidade, mas de uma forma diferente:

É bom a gente permanecer na aldeia, mas no tempo que a gente está vivendo, com essa mudança toda global, acho importante a mulher indígena reconhecer quem ela é. No sentido de ter a oportunidade de estudar, de buscar mais conhecimento, além do isolamento da aldeia. Porque na aldeia quando você nasce cresce e vive dentro da aldeia, querendo ou não você é submissa aos pais, e, quando casa, aos maridos. Na comunidade onde vivo a cultura é muito patriarcal, então as mulheres têm pouca oportunidade. Hoje, começa a surgir oportunidades, mas mesmo assim, é um desafio. Acho importante tanto na aldeia como nas cidades as mulheres enxergarem o valor que têm dentro delas, como mulheres indígenas (RITA HUNI KUIN, 2022).

Na sua vida pessoal, como a transgressora mulher de barro, Rita escolhe com quem vai se casar, a despeito da insatisfação que isso causa a sua família. Pela tradição, ainda normalmente adotada, os casamentos são arranjados pelos pais, que escolhem as qualidades do bom marido: trabalhador, bom caçador e outras, à revelia dos interesses da futura esposa. Rita conta que desde pequena se incomoda muito ao ouvir sua mãe dizer que ela deve ser boa esposa, lavar, passar e cuidar bem da casa e dos filhos para agradar o marido, “porque, se não, ele pode sentir falta disso e vai atrás de outra mulher” (RITA HUNI KUIN, 2022). Nesta comunidade, ainda que haja preconceitos, ocorre a separação de casais, como a própria Francisca, mãe de Rita, decide sobre sua relação com Ibã, mas uma segunda esposa pode também ser incorporada à família, sem a dissolução do casamento, mesmo hoje em dia, visto que não é tão incomum haver na constituição familiar uma esposa principal, convivendo com outra mulher e filhos do seu marido. Com sorte, uma convivência pacífica, amigável e até companheira.

Entre os Huni Kuin existem dois clãs: o Inu Inani da onça pintada e o Banu Iruá da onça vermelha, chamado também de clã da jiboia, e também se considera importante para os arranjos matrimoniais, que a união seja realizada com o clã oposto e assim o casamento não ocorra entre parentes muito próximos. No caso de Rita e Shane, Abraão, a tecnologia do telefone celular é o meio por onde o casal revoluciona a tradição matrimonial radicalmente:

conheci o Abraão pela internet e fomos morar juntos e estamos aqui vivendo nossa vida, diferente da cultura. A cultura a gente não deixa de praticar. A língua, a arte, a dança, mas o modo de viver, como diz uma parenta kuaiampi: eu posso ser tudo aquilo que vocês são sem deixar de ser o que eu sou (RITA HUNI KUIN, 2022).

Rita afirma que pode ser tudo sem deixar de ser quem é também em relação ao uso de celulares e outras tecnologias, ou sobre o consumo de qualquer produto não identificado com a visão senso comum do que seja ser indígena. Uma percepção ainda vinculada a uma imagem estereotipada de um indígena e não de vários povos indígenas, cada qual com suas peculiaridades, momentos históricos, mais ou menos contato com o mundo colonizador e acerca ou distante da floresta.

Na cidade do Jordão, toda a população Huni Kuin usa os aparelhos celulares, e, como em todo o mundo, os jovens especialmente. Nas aldeias, por enquanto, ainda não há captação de sinal, mas, segundo Cleiber, Bane, na aldeia Chico Curumim, em

breve será possível acessar esta tecnologia, transformando, sem dúvida, o corpo-paisagem Huni Kuin, os rituais cotidianos e o refúgio que Rita encontra na floresta:

As pessoas falam: ah vocês vivem lá na floresta, tem que morar na maloca [...] mas estamos em 2022, no século XXI. Se me mandar lá pra mata, viro da mata, como tem que ser, mas aqui também estou como tem que ser. Gosto de estar na mata ou na cidade. Na vida da aldeia, a gente não tem estresse de trabalho, da tecnologia, não estamos nem ligando, a gente nem tá se importando com quem tá ou não mandando mensagem. Toma banho no rio, vai pra mata, dorme, acorda [...] na cidade às vezes é só estresse (HUNI KUIN, 2022).

E a vida de Rita e Shane na cidade é realmente agitada. A conexão com o telefone e o computador são fundamentais para o trabalho que vêm desenvolvendo juntos ou, muitas vezes, separados por longas viagens. Rita e Shane convivem há alguns anos, têm uma filha chamada Buni ou Yanai, como foi registrada, de três anos de idade, mas vêm a se casar apenas em dezembro de 2022, em uma cerimônia tradicional Huni Kuin, com a presença da família de ambos e com o detalhe de ser registrada em uma gravação para um documentário sobre casamentos indígenas, produzido por uma plataforma digital de transmissão. Sendo assim, a vida pessoal e profissional, a tradição e a tecnologia, e ainda as relações entre homem e mulher se fundem em uma obra aberta e atemporal, transformando as matérias constituintes de um costume secular.

Transfigurando essa tradição não só pelas ambições e escolhas pessoais e afetivas de um jovem casal Huni Kuin, especialmente de uma mulher, que sente a urgência de debelar as condições patriarcais de seu povo, mas também por meio do consumo de tecnologias de comunicação, que une o casal, ao se conhecer, e que também, de certo modo, o incentiva a realizar a celebração do casamento para registro e divulgação da cerimônia tradicional em grande mídia. Mudanças que podem parecer mera submissão aos modos de vida *nawá*, especialmente em relação à cultura midiática e toda a sua necessária exposição, que Mbembe considera um retorno ao animismo, com o culto a si mesmo em lugar da expressão de cultos ancestrais (2021), mas que também evidenciam as transformações intencionais da ancestralidade, os devires que criam passagens e espaços para a divulgação do trabalho artístico e das próprias tradições Huni Kuin, seus modos de compreensão, de ser e de estar no mundo.

Imagem 32: Rita e Shane em Copacabana, no Rio de Janeiro. À Direita, Rita e Buni bebê



Fotos: acervo Rita Huni Kuin

Aspectos novamente paradoxais e inerentes às inevitáveis mudanças dos tempos e da vida, que, todavia, não criam necessariamente situações subalternas. Cenários que podem ser vulneráveis a um pensamento e modos de ser dominantes no mundo, como a suscetível mulher de barro que ainda não foi queimada no forno, mas que, por outro lado, terexistem com a união de folhas, palhas e fibras, moldando resistências e (re)existências em forte adobe de homens e, especialmente, de mulheres Huni Kuin.

A Mulher na Aldeia: a Arte e a Resistência da Alimentação Sutil

No entanto, toda essa nova escultura feminina, representada pela mulher de barro, mas também manifesta na vida da própria Rita, não ocorre sem questionamentos entre as próprias mulheres da comunidade, as quais, por vezes, interpelam a artista, que se posiciona para elas a respeito da importância de cada uma nos seus espaços de ação e de vida, da seguinte forma:

O fato de ser artista, de estudar e ter graduação não me faz melhor que ninguém. Sabe por que? Porque cada pessoa tem seu dom e seu trabalho. Você é muito bonita e sábia dentro da floresta e essa é sua área. Cada uma se divide pra fazer um trabalho diferente. Eu estou saindo, buscando outras coisas e você é guardiã da floresta, com

nossa medicina, nosso artesanato, nossos cantos, nossa voz, ocupando este espaço que também é importante. É importante você estar aqui (HUNI KUIN, 2022).

As mulheres na aldeia são responsáveis, por exemplo, pela alimentação em praticamente todas as suas etapas. A coreografia cotidiana e o tempo dispendido para a alimentação não estão marcados “somente pelos gestos do corpo que vão transformando os ingredientes em cozidos” (D’ ÁVILA NETO; JARDIM, 2015, p. 164) no ritmo dos fogões a lenha. Os movimentos são múltiplos, simultâneos, anteriores e posteriores ao ato de comer. A refeição em si é compartilhada com a família da seguinte forma: as mulheres e crianças reunidas em um espaço ou maloca (assim sendo, as mulheres concomitantemente se alimentam e cuidam dos filhos) e os homens em outro lugar ou casa, fazendo a refeição, sentados no chão, em uma formação circular, com bastante confraternização.

Imagem 33: mulheres, crianças e fogão a lenha, durante refeição matinal em casa de Ayani e Cleiber



Fonte: acervo pessoal

Depois das refeições, as mulheres vão ao rio para lavar as panelas, os pratos e etc., que, vale sublinhar, não são mais de cerâmica artesanal, mas de alumínio, de plástico e de outros materiais industrializados, comprados na cidade, como também a esponja e o sabão para limpeza. Com isso, a função da artesã de barro vai se

desvanecendo nos dias atuais e necessariamente moldando um outro corpo-paisagem da mulher, como efeito do consumo desses produtos. Observa-se também, vale constar, a possível iminência de uma questão ambiental, sobre a qual um dia os Huni Kuin podem precisar se ater, relacionada à química do detergente ou sabão, ainda que biodegradável, jogado diretamente no rio Jordão, o qual abriga mais de 20 aldeias em crescimento populacional.

Na aldeia Chico Curumim, cada família tem o seu roçado, que, inicialmente, é preparado pelo homem para o plantio das diversas espécies que compõem a dieta Huni Kuin: mandioca, banana, mamão, melancia, cana-de-açúcar, amendoim, feijão, açaí, pupunha, batata, cará e outras plantas, semeadas em roças de terra firme (Bai Ku In) ou em praias do rio (maxi baí) (KAXINAWÁ, 2015). Mas são as mulheres que acompanham a roça, a mantêm e trabalham no momento de colheita.

Imagem 34: *Mulher levando mandioca e facão*



Fonte: acervo pessoal

Segundo Rita, elas vão sempre acompanhadas umas pelas outras, jamais sozinhas, às vezes auxiliadas por um homem, porque é um trabalho muito árduo e que demanda uma força excepcional. As mulheres carregam cerca de 25 quilos em uma bolsa, que possui uma alça central mais alongada para apoiar na testa e, assim,

dividir o peso. Ainda impressiona o fato de que, quando o roçado de terra firme (Bai Ku In) é um pouco distante das malocas e se chega por barco, em momentos de pouca chuva e de baixa do rio, como na ocasião do campo desta pesquisa, essas mulheres descem um barranco de cerca de 5 metros, às vezes maior, dependendo da época do ano, equilibrando todo esse peso e o próprio corpo sem cair.

Essa observação das “diferentes técnicas corporais empregadas pelas mulheres em seu cotidiano de trabalho” (D’ÁVILA; JARDIM, 2015, p. 161), no roçado, especialmente, indica que a divisão sexual do trabalho não está necessariamente relacionada à força física, haja vista o esforço brutal empregado nesta tarefa, provocando uma reflexão sobre as origens desta distribuição. Essa divisão pode tanto remontar a períodos ancestrais dos Huni Kuin, quanto ao Tempo do Cativo, quando aos homens cabia o trabalho de extração da borracha e, às mulheres, as tarefas mais limítrofes à casa dos patrões, inclusive concernentes à alimentação. Ou, ainda, simplesmente sugere que os padrões referentes ao que seja força física pesada na perspectiva de uma mulher urbana, caso da pesquisadora, seja completamente diferente do ponto de vista e do corpo da mulher Huni Kuin ou de qualquer outra mulher do campo ou da floresta. Por fim, pode ainda ser indício de algo entre ambas as hipóteses, que não podem ser confirmadas, especialmente sobre as tradições do trabalho feminino, porque, para as gerações atuais, trata-se de uma memória já imiscuída com aquelas do cativo.

A alimentação e os alimentos são os personagens principais de muitas das festas celebradas pelos Huni Kuin, tais como: a festa da banana (banawa), festa da caçada (Hai Ika), festa da pescaria (baka kena) e o próprio ritual de batismo do Nixpu Pima, cuja dieta é essencial para o sucesso da missão em vida e mesmo após a morte:

Nixpu Pima – o ritual de passagem para a vida adulta ou Batismo Tradicional do Povo Huni Kuĩ – é muito importante para nós. Celebramos essa festa desde muito tempo e continuamos utilizando-a e valorizando-a até hoje. É uma cerimônia onde as pessoas recebem forças e poderes dos espíritos da natureza através de canções e rezas sagradas do pajé Txana junto com banho, pintura, tingimento da dentadura, feitos com as plantas medicinais e outros. O batismo é feito para poder conseguir alcançar suas expectativas e realizar bem os seus sonhos, como viver feliz, ter saúde, ter sorte na caçada, na pescaria, no casamento, no trabalho e outros. Igual a um tipo de renascer. Se a pessoa cumprir bem a dieta, vive bem por muitos anos de vida. Quando a pessoa fica bem idosa, às vezes não morre, se transforma em natureza (KAXINAWÁ, 2015).

A alimentação básica e cotidiana tem a mandioca muito presente, tanto no alimento cozido, quanto na farinha usada em um tipo de farofa de banana. O roçado desta espécie tem um mito de origem, relacionado à cotia, que, resumidamente, tem um machado, usado para plantar a macaxeira, que é almejado pelos Huni Kuin, que, com um ardil, conseguem tomar dela. Depois de uma semana, o povo já está preparando a sua primeira roça de mandioca e a cotia pede seu machado de volta, recebendo uma negativa. Então a cotia ameaça e diz que vai comer a macaxeira plantada por eles todo ano, ao que respondem: “pode comer, mas o machado a gente não dá mais não” (KAXINAWÁ, 2002, p. 71). Na cidade compram-se outros alimentos, consumidos sempre acompanhados da mandioca, além das carnes de frango, peixe e bovina; enquanto, nas aldeias, há a criação de alguns animais e a caça, que, embora esteja escasseando, é normalmente empreendida pelos homens.

Curiosamente, a pesca na aldeia é uma atividade comum, há uma técnica chamada tinguê ou tinguí muito empregada para a pesca de surubim, pirapitinga e outras espécies da região, mas, com a circulação do dinheiro e a oferta do produto, as comunidades também compram o pescado de um peixeiro que eventualmente passa de barco.

Imagem 35: compras da cidade para levar à aldeia e Ibãzinho com suco de pacote já na aldeia



Fonte: acervo pessoal

As razões para a carência de animais para a caça na floresta e proximidades das aldeias tem a ver com a ação ilegal de madeireiros e caçadores na região, além

do uso de motosserra, também pelos próprios Huni Kuin, para suas construções, que, segundo Rita, pelo barulho, afasta os animais. O comércio de madeira é proibido na região e, inclusive, os caminhões que transitam pela cidade trazem adesivos que alertam sobre esta ilegalidade.

Mas o esquema ilícito e violento também encontra seus meios e, além de afugentar os animais, segundo o cacique geral do Jordão, Siä Huni Kuin, José Osair Sales kaxinawá, também afasta e oprime os chamados brabos, população Huni Kuin que ainda evita contato:

Eles tiram a madeira fazendo um pique no verão como agora e vão deixando as toras no lugar para no ano que vem tirar. No tempo das enchentes, traz as toras pelo igarapé. As bases deles ficam entre três e quatro horas de viagem dentro da mata subindo igarapé. Como não há fiscalização eles tiram a madeira onde encontrarem. Essas equipes madeireiras reúnem cerca de quarenta pessoas armadas. Quando dão a ronda na mata, os madeireiros dão também tiros nos brabos. O que acontece: os brabos saem de suas malocas e vão embora para outros lugares. Como não tem muito para onde correr, fogem para as cabeceiras dos quatro rios principais da região, como é o caso do Jordão. Estão lá apenas para pegar alimentos, para comer nos roçados alheios (SALES, 2011).

O assassinato ou a perseguição aos Huni Kuin brabos, que precisam ter os seus direitos reconhecidos e respeitados, é o problema mais alarmante, relacionado às madeireiras ilegais, e Siä busca apoio para uma solução. Mas são inúmeras as consequências que a derrubada ilegal de árvores na região pode causar, a começar pela perda da própria espécie, por vezes centenária. Em relação à caça, a morte ou a migração de animais em fuga prejudica a atividade e as espécies abatidas hoje são comumente de pequeno porte, enquanto, outrora, encontravam-se veado, porco, anta e outros também de maior constituição.

Com isso, crescem os rebanhos nas aldeias do Jordão e, no caso da aldeia Chico Curumim, a criação de aves. A população local está construindo um galinheiro e, sendo assim, nota-se mais uma vez a contingência de domesticação interespecie (TSING, 2015), causada por uma relação de exploração ambiental para consumo externo à aldeia, que vai transformando o corpo Huni Kuin, suas interações e constituições de paisagens. Há uma tendência lógica de que seus desejos e necessidades possam se modificar, desde que, com a criação de animais, e com o tempo despendido com isso, a necessidade de ir à caça pode aos poucos se dissipar

e, por conseguinte, o corpo caçador se adaptar a novas formas, movimentos e hábitos. Quiçá, algum dia, este corpo possa até mesmo preferir atividades mais sossegadas, que exijam menos interação e conhecimento da floresta, assim como dos hábitos dos animais.

Imagem 36 e 37: troncos de árvore no rio Jordão a caminho da aldeia



Fonte: acervo pessoal

Todavia, a lógica imaginada com esses pressupostos pode ser completamente diferente da racionalidade empregada pelo povo Huni Kuin ou pelo pensamento do corpo dessa população, que está sempre em profunda interação com o yuxibu, a grande força espiritual da natureza. Assim sendo, a domesticação de alguns animais

(e interespécie) para alimento pode, eventualmente, não alcançar o corpo Huni Kuin e em pouco afetar a tradição ou mesmo a necessidade de ir à caça, ainda que fatores externos já estejam comprometendo esta atividade.

As carnes de caça são os únicos alimentos sensivelmente salgados na dieta Huni Kuin, porque o sal conserva o produto, substituindo a defumação, tradicionalmente empregada, e assim podem ser consumidas aos poucos. No mais, o paladar é muito sutil tanto em relação ao sal, quanto ao doce. Por exemplo, no roçado, apanhei um mamão que estava, segundo meu gosto, perfeito para o consumo, todavia foi considerado já estragado para as outras mulheres e para o Cleiber, Bane (artista do Mahku), que, com sua esposa, Ayani, me recebeu em sua casa na aldeia Chico Curumim e me levou a conhecer sua plantação. A banana da terra é consumida também verde, pela minha perspectiva, junto à farinha de mandioca. Já a banana usada para a preparação do mingau desta fruta é mais docinha. Outro alimento com sabor mais acentuado, entre a doçura da garapa de cana e um azedinho da fermentação, é o Mabesh Muka, uma espécie de cerveja, como foi apresentada, muito saborosa e feita com a mandioca, segundo Bane.

Imagem 38: Mabesh Muka



Foto: acervo pessoal

A sutileza do sabor, o plantio e a própria caça dos alimentos conectam-se a uma delicadeza do corpo-paisagem, do espírito e da arte-vida Huni Kuin, que prevalece sobre a intoxicação e o envenenamento do corpo, ofertado pelos alimentos industrializados. A forma de se alimentar e o paladar sutil ainda resiste às influências dos modos de alimentação nawá, desde a colonização do período do ciclo da borracha e a vida no cativeiro, até hoje em dia, diante do convívio frequente com os nawás na cidade do Jordão e, igualmente, durante viagens a trabalho.

Nas festas e rituais de passagem e de cura, tais como a dieta do Muká, ou a preparação corporal para a ingestão da ayahuasca, e ainda a dieta de duas semanas para a realização do Nixpu Pima (batismo), a limitação do regime, os rezos empregados durante o cozimento e a restrição ao paladar de salgados ou doces torna evidente a relação entre a moderação ou o controle do consumo de alguns alimentos e seus preparos e o fortalecimento e o refinamento da sensibilidade do espírito.

Uma receita rica em energia vital e de “capacidade de sintonia com as múltiplas espécies vivas que habitam o universo” (Mbembe, 2021, p. 105), que as mulheres Huni Kuin seguem à risca no preparo, possibilitando desenvolver a inteligência corporal, o pensamento do corpo e a sensibilidade às magnitudes singulares que circulam no ambiente, no mundo, no cosmo. E, todavia, assim, resistir também à captura, à modelagem do ser-consumidor do capital e de seus rastros tóxicos, inclusive alimentares, que contribuem para um processo denominado brutalismo por Mbembe, “que tanto tem por alvo os corpos, os nervos, o sangue e o cérebro dos humanos quanto as entranhas do tempo e da terra” (MBEMBE, 2021, p. 11).

Tenho ainda em mente a dimensão molecular e química deste processo. Não será a toxidade, isto é, a multiplicação de produtos químicos e resíduos perigosos, já uma dimensão estrutural do presente? Tais substâncias e resíduos (incluindo os eletrônicos), não atacam apenas a natureza e o ambiente (o ar, os solos, as águas, as cadeias alimentares), mas também os corpos (MBEMBE, 2021, p. 10).

O brutalismo, como um processo do capitalismo contemporâneo, segundo Mbembe (2021), dialeticamente, cria destrutivamente os seres e permeia processos psicossociais e ambientais com seus efeitos insalubres e patológicos. Desenvolvem-se corpos sintéticos, inclusive pelas suas extensões tecnológicas, que já não pressentem, que não se defendem e se tornam vulneráveis a doenças tão físicas quanto psíquicas e sociais, como se observa hoje, de modo contundente, no Brasil,

em relação à rendição de parte da população a uma realidade fabricada e paralela, desconexa e incoerente, divulgada principalmente em redes sociais e em pregações de algumas igrejas, tais como: a terra plana, o desejo de democracia pela via da ditadura militar e o negacionismo nos seus mais diversos aspectos, resultando em descalabros coletivos, como pessoas pobres defendendo o direito dos ricos de explorar a si próprios pobres, negros empunhando bandeiras racistas, mulheres com discursos misóginos, mesmo indígenas contra os povos originários e assim por diante em uma sucessão cinética de autoflagelo. A alimentação do povo Huni Kuin, dessa forma, também integra os elementos de resistência à colonização da cultura dominante, seus processos de embrutecimento do corpo e de criações deletérias de mundo. Ainda assim, mesmo com a manutenção da sua dieta básica, essa comunidade, especialmente na cidade, no bairro Kaxinawá, mas nas aldeias também, em quantidades bem menores, consome diversos produtos industrializados.

E é a irmã de Rita, Yaka, Edilene Sales Kaxinawá, também artista talentosa, que revela, em uma conversa informal, a grande transformação no mundo Huni Kuin, ocasionada pelo consumo, quando afirma que, com o contato com os nawás, com o uso de roupas, de produtos diversos e de alimentos industrializados, seu povo perde a capacidade de se comunicar com os outros animais. E a comunicação com os animais é o fundamento e alicerce de toda a sabedoria e cosmogonia Huni Kuin. Foram eles, os animais, que ensinaram a cantar, a plantar, a usar as plantas medicinais, o Nixi Pae e outras orientações mais. Muitos desses conhecimentos se perdem nos tempos das correrias e do cativeiro, mas outros tantos conservam-se com a transmissão oral entre os humanos e também com os registros escritos e gravados, que vem sendo produzidos. Um desses conhecimentos, muito especial em relação às atribuições femininas nessa comunidade e à prosperidade econômica das famílias, é a tecelagem. E quem ensinou foi a aranha.

Imagem 39: obra *Aranha Trouxe a Tecelagem* de Rita Huni Kuin



Acervo: Rita Huni Kuin

A Teia da Aranha e os Kenes da Jiboia: Mulheres em Ação

A tela *Barnêburu kene bêni* (*Aranha Trouxe a Tecelagem*) foi apresentada em 2021, durante a exposição *Moquém_Surarí* no Museu de Arte Moderna - MAM de São Paulo, em parceria com a Fundação Bienal de São Paulo e a Galeria Jaider Esbell de Arte Indígena Contemporânea. A pintura refere-se à história de Barnêburu ou Basne Puru, a aranha encantada, que dá origem à tecelagem Huni Kuin, uma atividade amplamente feminina:

Uma mulher Huni Kuí morava em uma maloca sem roupa, sem saber tecer, sem saber fazer nada. Uma vez a mulher viu a aranha tecendo a casa dela rápido e falou:

- Puxa, essa mulher aranha está construindo a casa dela muito rápido. Se nós Huni Kuí aprendermos poderemos construir casa também, roupas [...] No dia seguinte apareceu a velhinha Basne Puru com a linha preparada guardada no sovaco dela, levando a linha. A mulher perguntou:
 - Quem é você?

Basne Puru respondeu:– Eu sou a aranha encantada. Eu escutei ontem você pedindo para aprender a tecer e eu estou trazendo material para te ensinar.

A aranha ensinou a mulher como fazer rede, Mmabã. A aranha pegou a linha e levou para trazer no dia seguinte. No dia seguinte Basne Puru entregou a rede feita, nada de desenhado, só a rede mesmo. A mulher teve vontade de ter semente desse algodão. Ela pediu para Basne Puru para ela plantar. Basne Puru levou muitas sementes. Sementes boas e sementes que davam problemas. A mulher plantou o algodão no roçado com o marido.

O algodão nasceu com linha no galho de cores diferentes, preto, vermelho, branco [...] todas as cores. Ela dava semente para família para plantar no roçado. Cada cor tinha sua semente. Quando tinha linha para fazer colete entregava para Basne Puru para fazer para ela. Basne Puru fazia cinco redes a cada noite e entregava no dia seguinte para ela. Um dia a mulher falou: – Basne Puru faz rede, coletes, roupas [...] é bom nós aprendermos a fazer as nossas próprias coisas. No dia seguinte, Basne Puru chegou com semente de algodão. E as sementes coloridas a Basne Puru levou com ela para sempre.

Hoje em dia só nasce bola de algodão, não nasce mais linha colorida. Começaram a trabalhar, plantar, colher, bater o algodão, fiar até fazer as próprias roupas. Aí que surgiu o ensinamento da tecelagem para o povo Huni Kuý. Quem trouxe foi a aranha encantada (DUÁ BUSE, 2017, p. 45).

Na pintura, observa-se de um lado um desenho figurativo, Dami para os Huni Kuin (LAGROU, 2007), uma representação da floresta, com as copas das árvores, troncos e pontos brancos, que podem tanto ser a chuva como toda a luminosidade espiritual do lugar, do grande espírito de Yuxibu. De outro lado, encontra-se uma trama de linhas, planos e geometrias sagradas, os Kenes. No centro da teia de aranha o Mae Musha kene, que se refere à planta Espera Aí, usada como medicina para vários males, e também como anticonceptivo para as mulheres. Na lateral direita, outro kene e o desenho de folhas dessa planta, com nervuras simetricamente dispostas.

A teia da aranha captura o Mae Musha Kene, fazendo uma relação com a história de Barnéburu, como se a aranha dissesse para a mulher: Espera Aí, você quer saber tecer? Então vai levar o tempo necessário, aprendendo a plantar, a colher, a abrir o fio, a tingir e, finalmente, a entrelaçar no tear. O tempo do conhecimento, de todo o conhecimento, inclusive, evocado nesta imagem. Em outra abdução, ou conjuntamente, há o aspecto de compartilhamento de experiências e aprendizados, as vivências sempre coletivas desta comunidade. E, desse modo, o espinho da Espera Aí na teia pode significar a mulher a espera de outras para formar uma rede metafórica e física de novos conhecimentos e fortalecimentos de laços, que remontam aos ancestrais Huni Kuin e suas tecelagens do Tempo das Malocas.

Nessa época, a população usava pouca vestimenta, trajava saias com franjas de palhas, os tipás, e poucos acessórios: cocar, colares feitos de envira, dentes ou conchas. Em algum momento, depois dos ensinamentos de Barnêburu, começam a trabalhar com as tecelagens lisas e, só mais recentemente, passam a desenhar os Kenes nas tramas dos tecidos, segundo Teresa Devulsky (2023), professora de figurino e pesquisadora da indumentária Huni Kuin.

Imagem 40: Rita com cocar branco e parentes na floresta, em vestes tradicionais: tipás e samputaris



Foto: acervo Rita Huni Kuin

As vestes características, como o sampleris, bata cerimonial e comprida, há cinquenta anos mais ou menos, eram usadas apenas pelos pajés, caciques e txanas (cantores), porque, durante muito tempo, depois do período de cativo, essa população preferia passar incógnita para não sofrer o preconceito dos nawás e assim deixava sua indumentária de lado. Isso muda a partir da autogestão e do processo de retomada da sua cultura e autoestima no novo tempo:

Agora está havendo um empoderamento cultural e o Kayatibu é um belo exemplo disso, muito forte. E isso se reverte na forma de vestir. Eles usam artisticamente, camisa indiana com uma calça jeans, pulseiras de miçanga e acessórios de semente, cocares e brincos de

penas, uma criação contemporânea, as perfurações no período das malocas eram bem diferentes, assim como a tecelagem. São criações atuais, que não existiam anteriormente: colete, cachecol, gravata, esses itens foram incorporados, só que todos com kene e miçanga, até a gravata tem miçanga, com toda a força da cultura espiritual Huni Kuin (DEVULSKY, 2023).

Imagem 41: grupo Huni Kuin do rio Jordão no ano de 1981. Foto de Terri Aquino



Fonte: AMARAL, Leandro Ribeiro portal Iphan

Imagem 42: população Huni Kuin e um mineiro no aeroporto do Jordão em 2022



Foto: acervo pessoal

Essas incorporações são frequentes, inclusive sobre modelos indumentários de outros povos indígenas, como é o caso dos cocares, que, além dos tradicionais Huni Kuin, são usados aqueles mais compridos que descem emoldurando o rosto, segundo Rita, inspirados nos cocares norte-americanos. As vestes tradicionais, atualmente, são usadas não apenas em rituais e somente por lideranças, mas por todas as pessoas e em várias ocasiões, e quase sempre mescladas com peças de roupa fabricadas e vendidas em lojas, como se observa na foto acima no aeroporto do Jordão. E essa mistura caracteriza o momento atual, Xinã Bena, não só em relação às vestimentas, mas a todo este processo de interação com a sociedade e o mundo não Huni Kuin, que também inclui a afirmação dos saberes e das práticas tradicionais. O pajé Dua Busé define Xinã Bena da seguinte forma: o novo tempo “alia a transmissão das tradições entre velhos e jovens a intercâmbios com o mundo do século XXI” (2017, p.20).

Quando há festividades, gravações em vídeo ou qualquer tipo de evento significativo, a indumentária típica é escolhida com mais esmero e os kenés transbordam sobre os tecidos, acessórios e pinturas corporais. Em relação aos tecidos artesanais, segundo Devulsky (2023), o uso da linha industrial facilita a maior quantidade de vestimentas produzidas, apesar do preço ser caro, porque o processo para a produção de fios é lento e trabalhoso. E, de fato, durante a pesquisa no Jordão, as tecelagens apresentadas pelas artesãs eram todas fabricadas com linhas industriais, mesmo sendo os valores das linhas nas lojas e, efetivamente, de todas as mercadorias na cidade no Jordão, exceto as fabricadas localmente, uma média de 30% mais caras do que, por exemplo, na cidade do Rio de Janeiro, devido provavelmente aos custos do transporte.

Os colares, pulseiras, faixas para a cabeça (usadas pelos homens, principalmente) e outros adereços de miçangas também são criados e produzidos pelas mulheres. Não são tecelagens, mas trazem o entrelaçamento também manual de materiais variados, como sementes, ossos, principalmente, hoje em dia, as miçangas de vidro, e os fios, que unem as peças para formar os desenhos dos kenés, aprendidos com a jiboia.

Além de distinguir o ser Huni Kuin, com todo o orgulho projetado na beleza dos artigos, a indumentária, termo que, por definição, segundo Devulski (2023), inclui os adereços e pinturas corporais, agrega a força espiritual dos Kenes e, novamente, o

sentido de união e compartilhamento de experiências e conhecimentos tão caros a esta comunidade. Observando as geometrias sagradas estampadas nessas artes, nota-se que elas nunca estão soltas ou separadas, todavia seguem um ciclo sem fim, porque junto a ele é urdido o recomeço, que, segundo Lagrou (2007), revela a concepção Huni Kuin do mundo:

Imagem 43: tear de Francisca e, à direita, trajes tradicionais, modernizados por Ayani



Foto: acervo pessoal

O padrão englobante do estilo enfatiza a essencial igualdade de todos os elementos, em sintonia com uma filosofia social que reage contra qualquer exacerbação de diferenças (todos os humanos são mais ou menos iguais como o são as unidades de desenho) e realça a ligação dos seres humanos com o cosmos cujos corpos e seres são cobertos com a mesma malha de desenho. Visualiza igualmente o fato de todo corpo ser composto da união das qualidades de inu e dua, e da união das qualidades femininas e masculinas. O estilo visualiza a ênfase na homogeneidade e coerência e expressa a ideia da comunidade como sendo um corpo social (nukun yuda), coberto pela mesma 'pele' (roupa) cultural, ou rede de caminhos (as unidades mínimas de desenho são chamadas de 'caminhos', bai) cobrindo todo o mundo explorado, conhecido (LAGROU, 2007, p. 102).

Imagem 44: brinco com kene da cobra, criado por Rita e pulseira com kene do sapo de Ayani



Fonte: acervo pessoal

Imbuídas desse espírito comunitário, sincrônico e interligado, percorrendo também o caminho de retomada das tradições e de autonomia financeira, as artistas e artesãs cósmicas Huni Kuin são responsáveis pela atividade que mais gera capital para esta população. Por este motivo, Rita vem se dedicando também à parceria com a Living Gaia, uma associação não lucrativa e não governamental alemã, situada também em Alto-Paraíso no estado de Goiás, que se dedica a criar oportunidades de intercâmbio cultural e proteção ao conhecimento e sabedoria indígenas. O projeto com os Huni Kuin prevê a aquisição de terras para a população e, com a colaboração de Rita, que foi à Alemanha em setembro de 2022 para este fim, a formação de uma cooperativa de mulheres artesãs:

Fomos com intenção de captar recursos para fazer o primeiro encontro com as mulheres artesãs indígenas do Jordão, que vai acontecer em fevereiro de 2023⁷, em Alto Paraíso. Hoje a venda do nosso artesanato é o principal meio de aquisição de recursos dos indígenas do Jordão. E o artesanato é feito pelas mulheres. Os homens sempre viajam, levando o trabalho das mulheres para vender, mas não sabem explicar como é feito, de onde vem, quem faz, quem é a artesã. Ninguém sabe. Então é mais fácil a mulher mesmo viajar e explicar, mostrar como é feito, explicar o trabalho que dá, o tempo que leva, quem faz, aonde

⁷ O tempo verbal do depoimento de Rita foi respeitado, apesar de já ter ocorrido o evento.

faz. A explicação sobre as geometrias, tudo o que envolve o processo. A gente foi para a Alemanha para falar sobre isso. Eu e outras mulheres (RITA HUNI KUIN, 2022).

Mais uma transição do corpo-paisagem feminino que desponta no horizonte, explorando e transformando com mais evidência seus próprios espaços de vida no mundo, como estratégia de sobrevivência e de renovação. Essa prática de trânsito, já bem comum entre os Huni Kuin, principalmente homens, tanto pelas exposições de artes quanto pelas cerimônias de Nixi Pae, segundo Mbembe pode “fragmentar os espaços de convivência” (2021, p. 165), especialmente, neste caso, pelas ausências da mulher, a figura que cria a confluência da vida familiar e, portanto, assinalar “os efeitos das mobilidades espaciais nas dinâmicas de alteração nas relações de gênero” (*Ibidem*), no que se refere principalmente às atribuições familiares, laborais, sociais, rituais, culturais e etc. Idas e vindas que desenham novas geometrias nos teares da mulher Huni Kuin, que são entrelaçadas pelo kape Hina, o kene do rabo do jacaré, que serve de ponte e transporte a toda essa transição do corpo-paisagem feminino.

Imagem 45: pulseiras de miçangas kenes da jiboia, à esquerda, e do espinho de Espera Aí, a direita



Fotos: acervo Teresa Devulsky

kape tawâ: Visões de Espiritualidades do Dorso do Jacaré

kape Tawâ Pukeni é a história do jacaré que serve de ponte para a migração do povo Huni Kuin no tempo em que houve um dilúvio. Īka Nai Bai era um pajé e astuto caçador que usava de ardis para capturar suas presas. Em uma empreitada de caça, observa “um povo branco, com espingarda de ferro, que chama Mane Pia, terçado de ferro, que chama Mane Sepati, machado de ferro, que chama Mane Rue, panela de ferro, que chama Mane Këti” (DUA BUSÉ et al, 2017, p. 71), além de miçangas e outros acessórios industrializados.

O pajé então chama seu povo para falar com os nawás e adquirir esses produtos e toda a comunidade o segue para tal fim, deixando sua terra vazia. No caminho, havia um lago que era impossível de atravessar. Decidiram montar acampamento e à noite Īka Nai Bai escuta os cantos de pacari do jacaré. No dia seguinte, ele vai conversar com kape Tawâ, o jacaré, que propõe: “combina com sua comunidade para ela caçar para mim, para eu encher meu bucho, aí vocês podem atravessar nas minhas costas (DUA BUSÉ et al, 2017 p. 72).

Imagem 46: obra Kape Tawã de Sebastião Mana



O povo aceitou e começou a caçar para o jacaré e a subir no seu dorso para caminhar até a outra margem onde estavam as coisas dos nawás. Mas um caçador não ouviu o combinado e levou uma presa de jacaré (mesma espécie, portanto) para kape Tawâ. Com isso, o jacaré afundou, ainda com um monte de gente que não tinha atravessado e que foi atacada pelas piranhas e arraias do lago. Īka Nai Bai e outros conseguiram e ficaram com todo o Mane, as coisas dos nawás. “Īka Nai Bai fez uma música. A história do Kapa, do jacaré é tudo isso. Muito haux, muita esperança e proteção. Haux, haux!” (*Ibidem*).

A inclusão desta história demonstra que o contato com os nawás existe desde antes do Tempo das Correrias e que o interesse pelos artigos e novidades que esses trazem também é antigo. Mas aproveita-se a história do dorso do jacaré kape Tawâ, também como ponte para a casa de Francisca, mãe de Rita, em razão da imagem pintada e escrita em sua porta de entrada. Uma exceção que se abre neste processo de investigação a partir dos agenciamentos das obras de arte, até então, exclusivamente com as criações de Rita, para examinar um assunto relevante ao tema da colonização do pensamento, da noopolítica, e das resistências na comunidade Huni Kuin.

Na pintura da porta veem-se um homem e uma mulher, trajando vestimentas tradicionais do povo Huni Kuin, e acima deles, em vermelho, palavras que dizem mais ou menos assim, não exatamente, porque há uma dificuldade para a leitura: Jesus Cristo ontem e hoje para sempre. A imagem traz uma síntese deste momento de retomada das tradições e da prática espiritual Huni Kuin em fricção, o que, cabe ressaltar, não se refere exclusivamente a conflitos, mas também a adequações e a permeabilidades (TSING, 2005), com a religião católica e/ou a protestante evangélica neopentecostal. Para várias pessoas da comunidade, que responderam sobre uma possível incompatibilidade entre a espiritualidade tradicional e essas igrejas, a resposta foi negativa em todos os casos. Segundo Rita e demais, são momentos ritualísticos diferentes, que não se opõem em absoluto.

Contudo, o fato de não se perceber uma contradição entre as práticas religiosas e espirituais, provavelmente sugere que, no período de colonização, durante o qual suas práticas ritualísticas são reprimidas de modo atroz, as religiões nawás se estabelecem no corpo, na memória e nos princípios morais da comunidade Huni Kuin.

O sintoma mais evidente se contempla no corpo coberto pelas roupas em todos os momentos e espaços (cidade ou aldeia), mesmo em ocasiões de mergulho no rio.

Nesse momento de lazer ou de pesca, como foi esclarecido por uma mulher na aldeia, estão vestidos em razão de que homens e mulheres não podem estar sem roupa um na frente do outro (nesta ocasião, ela tirou parte da roupa para mergulhar, porque só havia mulheres), e, por outro lado, não há o hábito do uso do biquíni ou sunga nesta região, apesar do calor e das muitas praias de rio. Portanto, a ideia de pecado e de algo moralmente reprovável, em relação à naturalidade do estado de nudez, já está impregnada no senso comum e na moral dessa população, mesmo com o intenso movimento de retomada das tradições.

Imagem 47: pintura na porta de Francisca



Foto: acervo pessoal

As diferenças que não são notadas entre a ética defendida por católicos e protestantes, e, entre esses, especialmente as igrejas neopentecostais, que se disseminam por todo o país, inclusive no Jordão, por si só já delineia um conflito de

princípios éticos e espirituais. Desde que, para a ética cristã a ascese do ser é a garantia de entrada no reino dos céus (independente de toda a riqueza da igreja), resumida na frase de Jesus, citada por Mateus: “Em verdade vos digo que um rico dificilmente entrará no reino dos Céus. Ainda vos digo mais: que mais fácil é passar um camelo pelo fundo de uma agulha, do que entrar um rico no reino dos céus”. (BÍBLIA, 2015, MT 19, 23-24, p. 641). Diferentemente, na tradição protestante, segundo Weber (2004), a ascese é relacionada à razão, ao empenho no trabalho e à geração e acumulação de grandes valores para a “glória a deus na terra [...] e só uma vida regida pela reflexão constante pode ser considerada superação do status naturalis” (2004, p. 107).

Segundo Weber, Calvino não aprova o “gozo da riqueza” (2004, p. 143), e esta é a profunda diferença entre o protestantismo histórico com a teologia da prosperidade e o incentivo ao consumo das igrejas neopentecostais brasileiras (MEIRELES, 2011), cujos sermões são imbuídos da cultura do consumo e, portanto, vicejam a imagem do pensamento relacionado à noopolítica do consumo. Assim sendo, o discurso, a pregação de uma das igrejas exalta a humildade e a simplicidade, enquanto a outra celebra a riqueza, o consumo e as posses para a glória de seu Deus. O que compatibiliza enunciados tão antagônicos para esta população?

A imagem na porta de Francisca oferece uma pista sobre a resposta: a simbologia de Jesus, que absorve e une em torno de si a congregação Huni Kuin, sem que importe a igreja e suas diferenças. Portanto, não exatamente o indivíduo, suas palavras e mesmo seus milagres, mas a “eficácia das imagens cristãs” (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 240), constituídas pelas igrejas, sobre um salvador que é a “encarnação do Verbo divino” (*Ibidem*, p. 241), e que excede a imagem do homem Adão, criado apenas à semelhança de Deus. Jesus é filho de Deus e personificação do divino na terra. Assim, o ser humano, especialmente masculino, através da imagem construída de Jesus, se qualifica como um animal ou um tipo de gente escolhido pelo divino para corporificá-lo, agregando uma importância muito maior em relação aos outros seres ou gentes da natureza, como a anta, a jiboia ou a Samaúma, Shunu, uma “majestade sagrada”, chamada “biblioteca da floresta” (DUA, BUSE, 2017, p.17), onde, nas proximidades, os Huni Kuin costumam assentar suas moradias.

Nesse prestígio do ser humano sobre as outras entidades da natureza, que o transcende enfim da natureza, se encontra o maior conflito com a ética e a

espiritualidade tradicional Huni Kuin, porque legitima ou chancela as ações do homem para a espoliação da terra, para a exploração de outras espécies (e mesmo interespecie, pelo racismo e suas violências), para a acumulação de valores e sem importar-se com a destruição de ambientes ou a extinção de mundos outros. Uma “ruptura entre humanos e natureza, denunciada por Marx no passado” (SILVA, 2018), mas que tem se aprofundado no presente com a degradação não só ambiental, como social, cultural e psíquica.

Imagem 48: samaúma ou shunu e meninas na proximidade da aldeia Chico Curumim

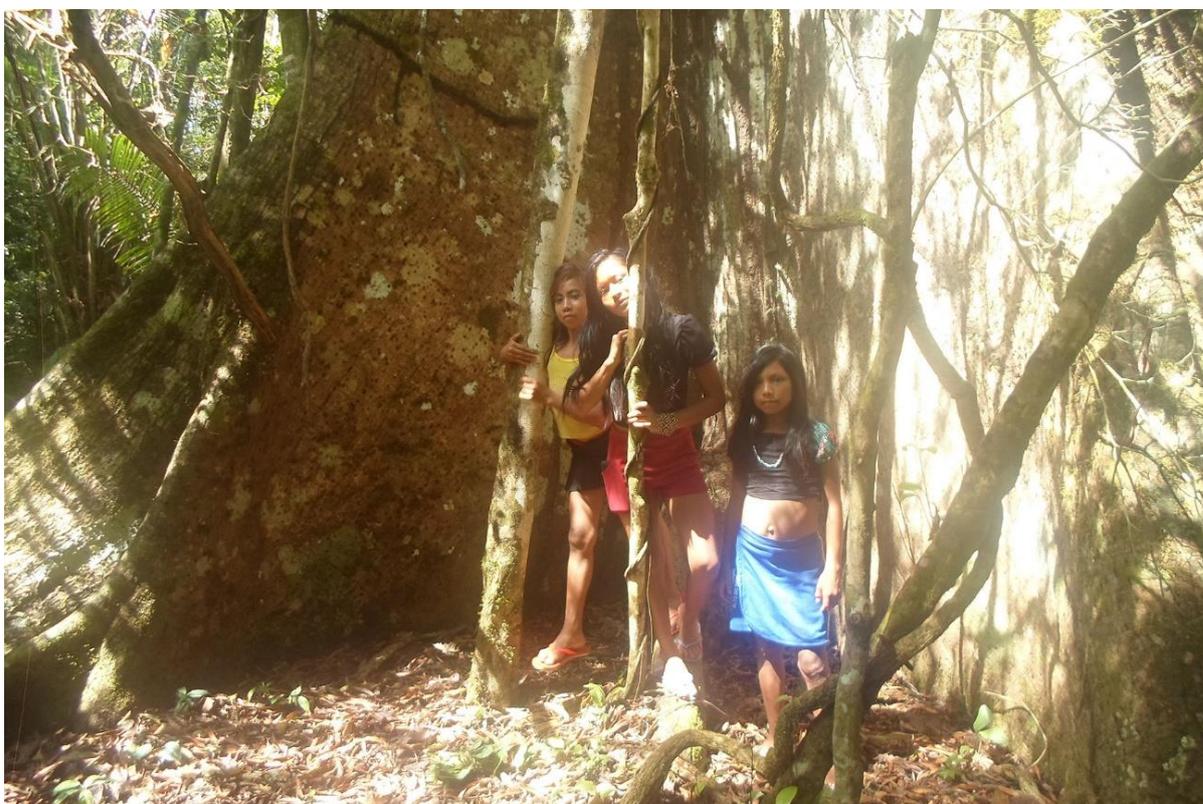


Foto: acervo pessoal

Com relação à cultura tradicional Huni Kuin, mesmo depois da colonização, a conexão e a integração com a natureza é a sua maior fonte de riqueza, e não só laboral, mas espiritual, artística, epistemológica e de memórias, ainda e também inscritas nas células do seu corpo, sobre uma vida livre, sem os traumas do cativo e do preconceito. Ser em estado de comunhão com a natureza e com o cosmos é a riqueza do pensamento tradicional, do pensamento do corpo Huni Kuin, em oposição a limitação da razão, dirigida, atualmente, inclusive pela igreja, em particular a neopentecostal, a um ser-consumidor e ganancioso no mundo. O pajé Agostinho İka

Muru fala sobre o Yuxibu, a grande força criadora, resumindo sua concepção de espiritualidade e de relação com o mundo: “ninguém é maior, nem menor, nem mais bonito que o outro. Somos os mesmos viventes do Yuxibu (*apud* Dua Busé et al, 2017, p.13)

Uma concorrência, portanto, de forças, de pensamentos e de diferentes éticas e percepções sobre o sagrado que, provavelmente à revelia da ciência da população, se instaura na comunidade. E não só pelas igrejas e mídias, mas a todo tempo, em conversas descomprometidas e casuais também. Por exemplo, durante um almoço em família, uma moça da Bahia, descendente de tupinambás, que viaja pesquisando danças indígenas de diversos povos e está há cerca de um ano vivendo na casa de Francisca, no bairro kaxinawá do Jordão, fala sobre o preconceito e os estereótipos indígenas. Em algum momento, ela afirmou que nunca viu dança da chuva, que isso era uma ridicularização dos indígenas, divulgada em desenhos e filmes.

Sobre isso, argumentei que havia, sim, danças da chuva, inclusive realizadas por povos do Xingu. Ela custa a crer, demonstrando que, apesar de ter ascendência indígena, de conviver respeitosamente com outra população, com grande admiração e afeto, a sua memória já está contaminada por um modo de pensar, que admite a eficiência de uma oração em uma igreja, ou a mentalização positiva sobre algo, ainda a oferenda a algum orixá, ou qualquer outra forma de rogo para conseguir alguma graça, mas despreza a dança ritual e o ritmo percutindo na terra como meio de conexão com o divino e de alcance de intenções. O cinema, a televisão ou a internet satiriza esse aspecto da cultura de alguns povos originários e a pesquisadora, descendente Tubinambá, inadvertidamente, acredita.

Sendo assim, além de toda a força das igrejas, também das inserções midiáticas e dos dispositivos de acesso e conexão, as sutilezas das conversas e dos encontros com nawás ou mesmo com outros indígenas, criados com uma educação nawá, mesmo que bem-intencionados e persuadidos da sua afinidade com o mundo Huni Kuin, tornam-se grãos de areia, que se juntam, pesam e fortalecem a colonização do pensamento pelo mundo hegemônico sobre os mais diferentes temas.

Um outro exemplo disso ocorre ao fim de uma apresentação de canto e violão de uma menina de cerca de 11 anos, chamada Pasmã, que tem uma voz impressionante e forte. Um rapaz nawá conversa com ela e diz que espera que ela faça sucesso e fique muito famosa. O que isso significa ou significará para Pasmã

com o tempo e com outras palavras de incentivo? O sucesso que almeja é o mesmo que o vislumbrado pelo homem nawá? Pasmã entende o que seja fama?

A fama e o sucesso ou o desejo de ambos são componentes de um mundo cada vez mais individualizado, com objetivos e desejos individuais, limitados à urgência do tempo presente, logo relacionados ao consumo. O consumo de um corpo ideal (não apenas físico), imaginário de criação e perfeição, especialmente nos centros urbanos, segundo Costa Freire (2004), ou de um corpo-paisagem perfeito e involucrado de muito luxo e conforto material. A fama e o sucesso para aquele rapaz, pleno de bons sentimentos, provavelmente tem a ver com a distinção pessoal, prestígio e dinheiro, enquanto, neste momento, ainda, entre os Huni Kuin, claro, sem descartar a necessidade financeira, se encontra no fortalecimento da sua cultura, na autoestima e no resgate de seus modos de vida. Quer dizer, o sucesso está relacionado ao coletivo e não ao individual apenas; às tradições, ao presente e ao futuro interligados, ainda que, em intercâmbio com o mundo todo neste novo tempo.

Essas interações, portanto, não apenas intermediadas por dispositivos de conexão, mas também pelas relações vividas, produzem fricções, porque são políticas e noopolíticas em jogo de forças (mesmo que irrefletido, como em ambos os casos, da pesquisadora de dança e do rapaz), produzindo o confronto desigual entre percepções de mundos.

Com tudo isso, os Huni Kuin confiam na força de Yuxibu, na sabedoria da floresta, nos conhecimentos de Shunu, a sumaúma, também de Yube, a jiboia, de seus pajés e ancestrais, do Muká, pássaros, aranhas, antas e dos outros animais, plantas e rios. Assim empreendem com força a retomada das tradições, das artes e artesanias cósmicas, pelas mãos principalmente das mulheres em seus trabalhos, mas dos homens também, especialmente nas artes contemporâneas, além das visões e ensinamentos de Nixi Pae para todo o povo. Assim, a cartografia de afetos Huni Kuin, vislumbrada através da arte e também da vida de Rita Huni Kuin, desenha mapas de resistências, como também de suscetibilidades, especialmente aquelas que vem com Xinã Bena, o Novo Tempo, traçando as (re)existências e recriações do seu mundo ao empreender intercâmbios, transformações e partilhas do sensível.

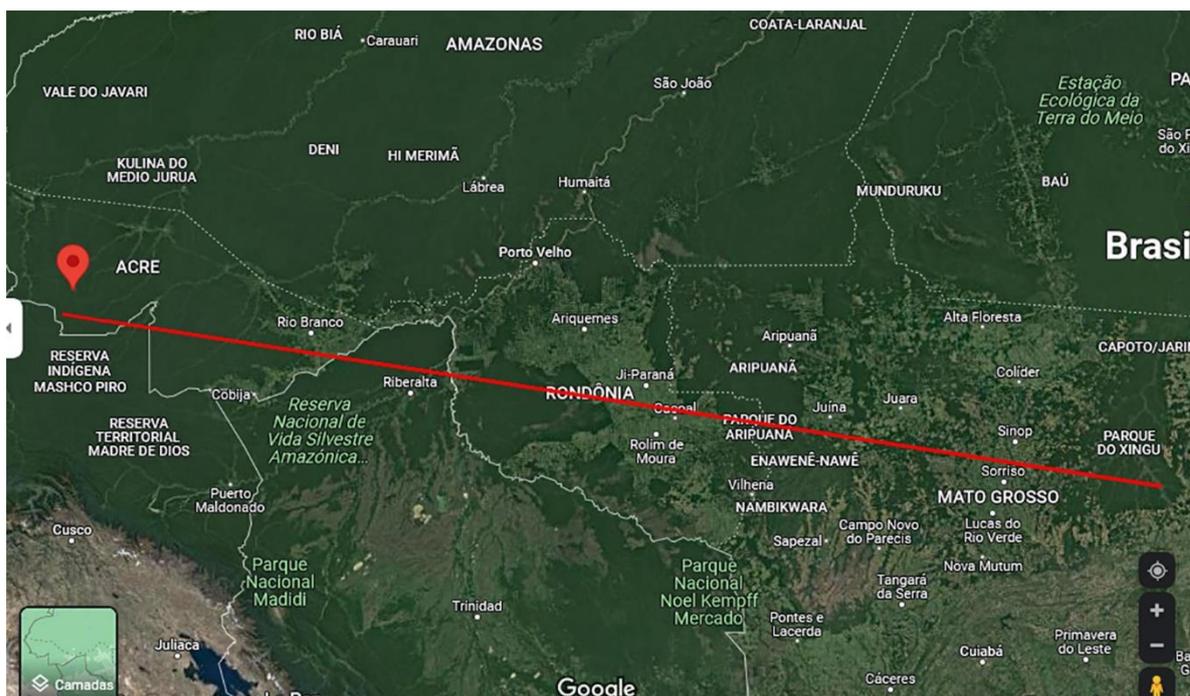
CAPÍTULO 6
INTERLÚDIO ITINERÁRIO

Entre o Acre Huni Kuin e o Mato-Grosso Kuikuro

Esta história e pesquisa ruma (no dorso do jacaré) para a reserva do Parque Indígena do Xingu, mais precisamente para a aldeia Ipatse no alto Xingu, onde vive o cineasta Takumã Kuikuro. Mas, antes de chegar lá, exibe os mapas do percurso e das diferenças entre os territórios, demarcadas por algumas distinções entre as formas como cada comunidade sofre as invasões e os processos de colonização ou colonialidade de seus espaços - corpos - mundos.

Como se pode notar na imagem logo abaixo, entre o Acre e o Mato Grosso situam-se os estados de Rondônia e uma parte pequena do Amazonas, além de, seguindo a linha reta em vermelho, uma parte da Colômbia. Também é possível observar, pela diferença dos tons de verde, como o Acre, coberto em quase sua totalidade de um verde mais escuro, referente à floresta, apresenta maior preservação ambiental, provavelmente, por ser, outrora, a extração da borracha a atividade principal dos colonizadores, sobretudo da seringueira, que não precisa ser derrubada, como é o caso do Caucho, planta da qual também se extrai o látex. Já o estado de Mato Grosso apresenta coloração mais oliva em quase toda a sua extensão, revelando formações rochosas em poucas partes e um vasto desmatamento, causado pelo negócio agropecuário.

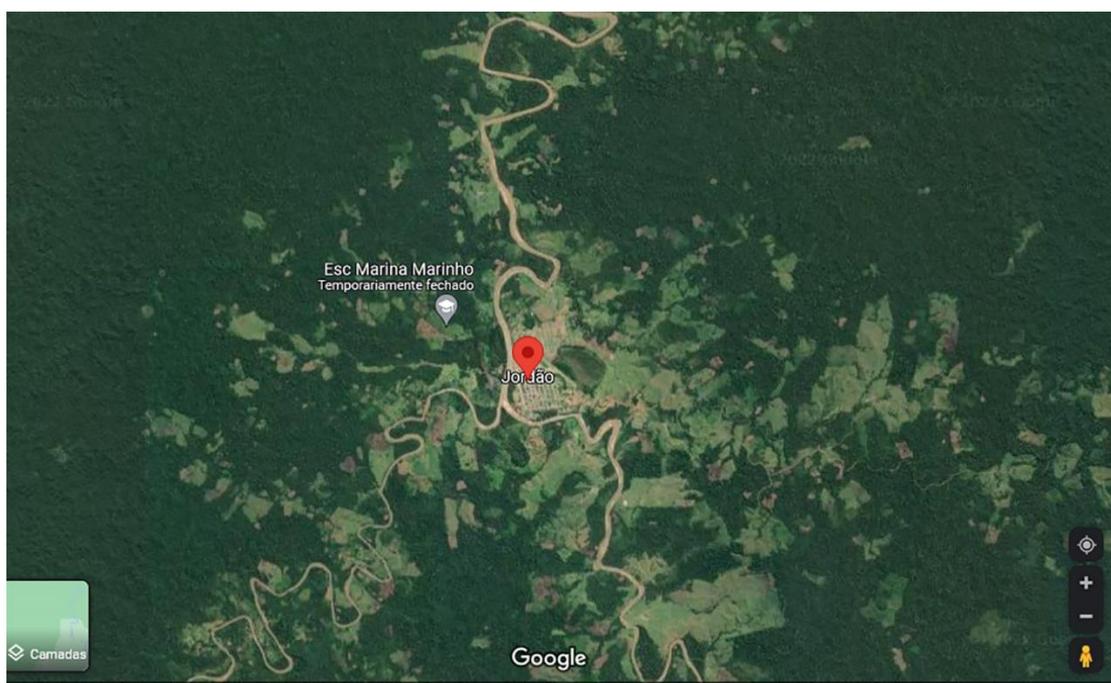
Imagem 49: linha que traça o caminho entre as áreas do Jordão e do Parque Indígena do Xingu.



Fonte: Google Maps

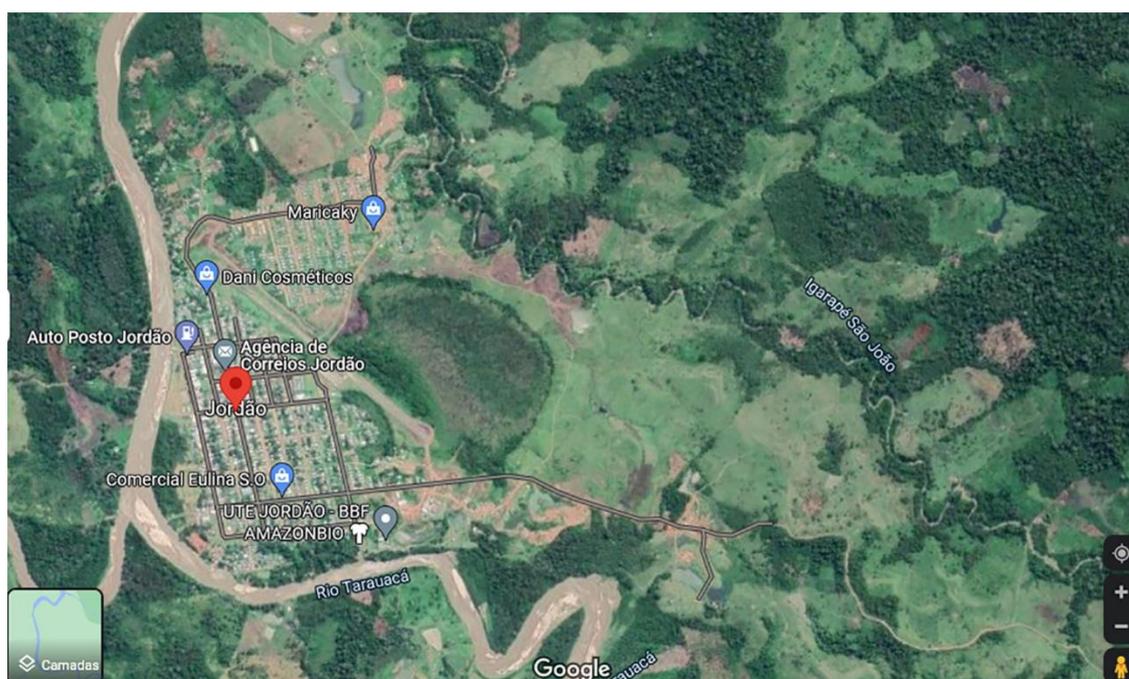
Nos próximos mapas, serão exibidas imagens da cidade do Jordão e das proximidades da aldeia Chico Curumim ao longo do rio de mesmo nome. No primeiro mapa veem-se, distanciados, a cidade, arredores e algum desmatamento, oriundo de atividades em propriedades rurais e dos cortes ilegais de madeira.

Imagem 50: vista aérea do Jordão.



Fonte: Google Maps

Imagem 51: visualização mais próxima da cidade e arredores



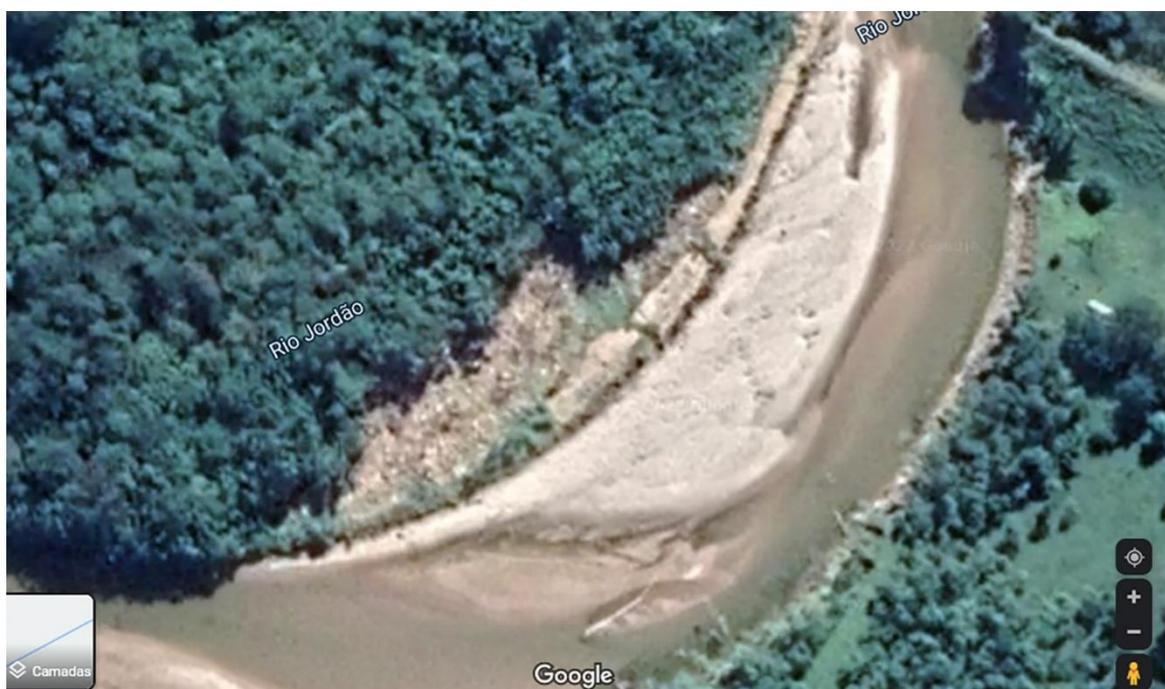
Fonte: Google maps

Imagem 52: ampliação de uma clareira por desmatamento, próxima a cidade do Jordão



Fonte: Google Maps

Imagem 53: rio Jordão no caminho para a aldeia

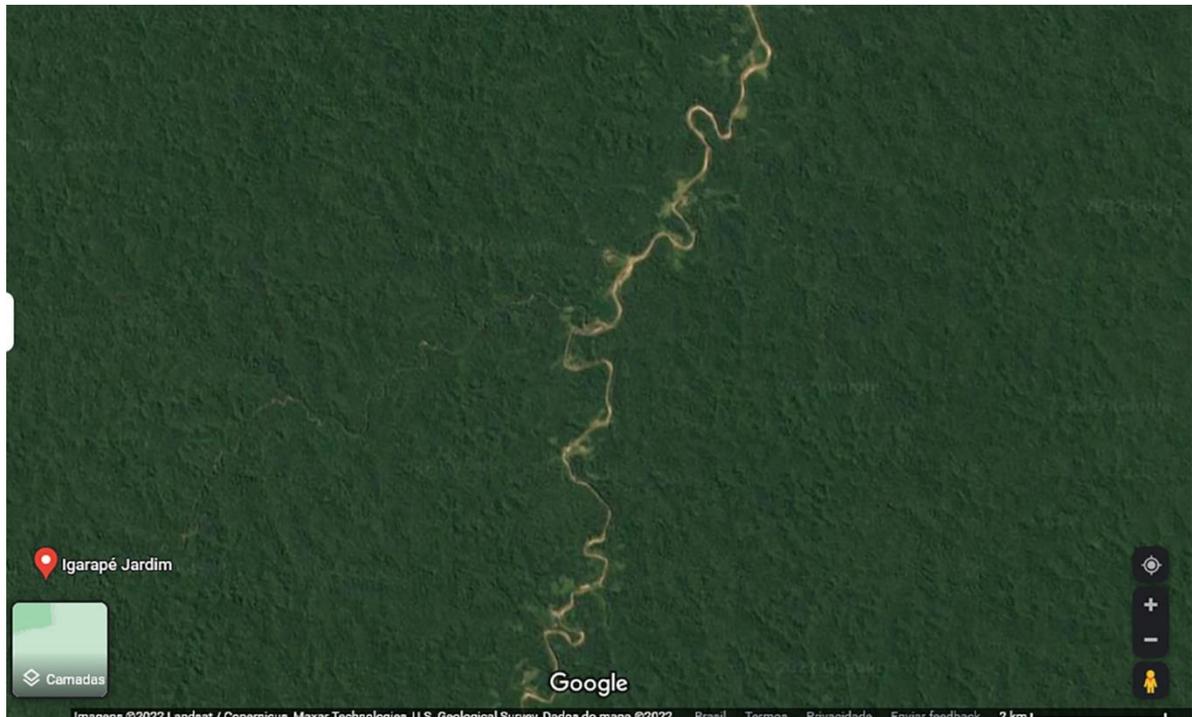


Fonte: Google Maps

Nesta imagem acima, visualiza-se em uma das margens um terreno privado e mais descampado e, na outra, uma clareira de extração de madeira, comum ao longo do percurso até a aldeia. Todavia, como se constata no mapa abaixo, a floresta ainda

é muito bem conservada e densa, com alguns clarões apenas nas margens do rio, onde, além das atividades ilegais de derrubada de árvores, há aldeias e suas casas.

Imagem 54: área da aldeia Chico Curumim. (Entre o rio Jordão e o igarapé Jardim, marcado na imagem, mas um pouco mais acima da marcação, onde o igarapé está mais próximo do rio)



Fonte: Google Maps

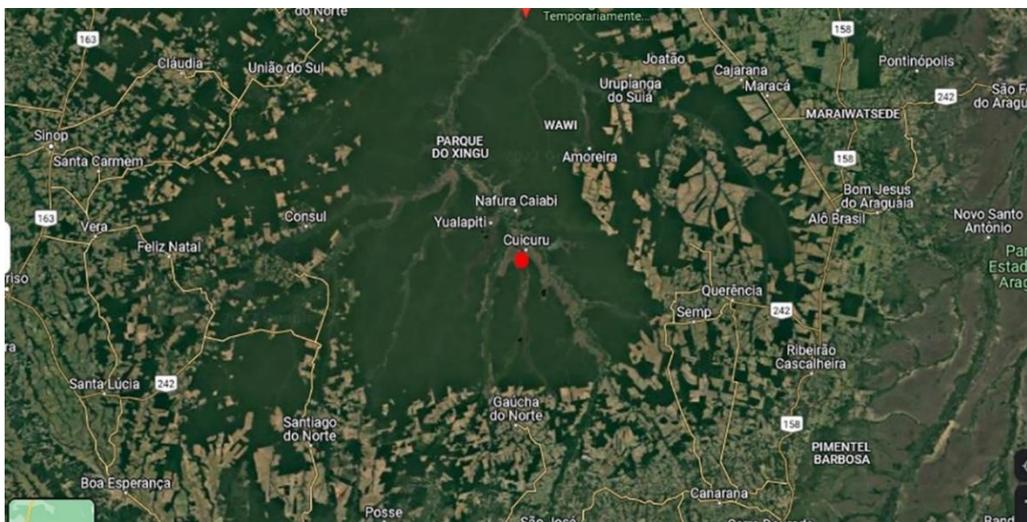
Imagem 55: reserva indígena do Parque do Xingu



Fonte: Google Maps

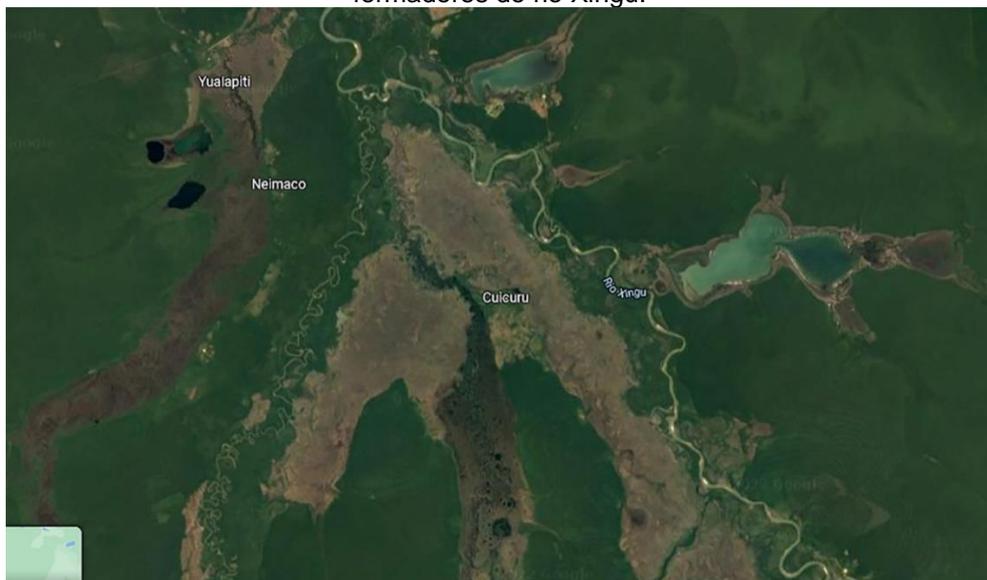
Chegando ao Mato Grosso, a situação se mostra bem diferente, como demonstra o mapa acima. O Parque indígena do Xingu parece uma ilha verde, oprimida pelo agronegócio, que afeta as condições climáticas do lugar e prejudica as nascentes e o caudal dos rios deste estado, comprometendo a vida, os saberes e as tradições do povo Kuikuro e das demais etnias que vivem na reserva. Apesar disso, a última imagem revela que a liberdade das malocas ainda prevalece, assim como muitas outras tipologias culturais tradicionais de uma história, que será melhor apresentada adiante.

Imagem 56: reserva indígena do Parque do Xingu com mapa mais aproximado



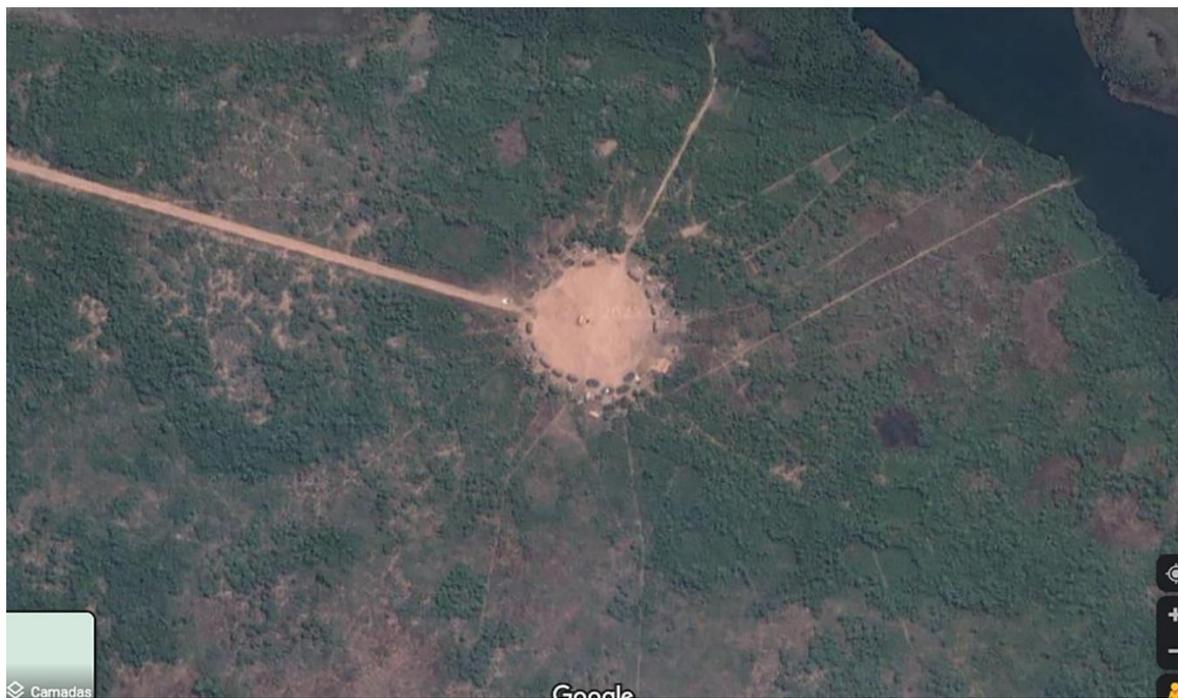
Fonte: Google Maps

Imagem 57: área habitada pelos Kuikuro, próxima ao rio Kuluene, à esquerda, que é um dos formadores do rio Xingu.



Fonte: Google Maps

Imagem 58: aldeia Ipatse Kuikuro



Fonte: Google Maps

Imagem 59: aproximação da mesma aldeia com plano alto das malocas



Fonte: Google Maps

CAPÍTULO 7

VISÕES, AROMAS E RESISTÊNCIAS DE TAKUMÃ KUIKURO

Imagem 60: arte sobre imagens do filme *Cheiro de Pequi*



Fonte: pesquisadora

Akinhá Ekugu: As Narrativas Verdadeiras e Uma Breve História Kuikuro

O povo Kuikuro compõe o sistema multiétnico e multilíngue (Aruak, Karib, Aweti e Tupi) do Território Indígena do Parque do Xingu no alto Xingu, situado no estado de Mato grosso. Segundo Franchetto (2021), os Kuikuro congregam o subsistema Karib, junto com os Kalapalo, Matipu e Nahukuá, provenientes dos povos de língua Aruak, os Waujá e Mehinako. E, desde o período das primeiras ocupações das populações Aruak nas proximidades das bacias hidrográficas dos formadores do rio Xingu, nos anos de 950 e 1050 d.C, conforme pesquisas e datações de radiocarbomo, são estabelecidos padrões culturais, como cerâmicas e aldeias circulares com praça central, que se mantêm intactos até os dias de hoje (FRANCHETTO, 2021).

Franchetto (2021) explica também que, de acordo com os próprios Kuikuro, sua origem ocorre com a separação de um grupo liderado por alguns dos chefes de antigas aldeias de *oti* (campo), situadas no alto do rio Buriti, provavelmente em meados do século XIX, migrando e formando sucessivas aldeias às margens das lagoas entre os rios Buriti, Kuluene e Curisevo. A primeira aldeia se chama Kuhikugu, uma contração nominal que significa: Kuhi, o peixe tipo agulha (Potamorrhaphis), abundante na lagoa, e, Ekugu, verdadeiro. Os Kuhikugu, peixe agulha verdadeiro, (interessante notar o adjetivo verdadeiro na designação tanto dos Huni Kuin quanto dos Kuikuro), formaram um novo grupo, que se separou dos outros Karib do Alto Xingu, dando origem ao povo que os Kagaiha (caraíbas), os não indígenas, por uma questão fonética, denominam Kuikuro, e que os próprios vêm a adotar para sua designação (FRANCHETTO, 2021). Essa população possui três denominações que categorizam os humanos: os xinguanos (kuge), os índios não-xinguanos (ngikogo) e os não-índios (kagaiha). (FAUSTO, 2012)

Segundo o cineasta Takumã Kuikuro (2022), há nove povos que praticam a sua mesma cultura no Parque Indígena do Xingu, criado em 1961, compartilhando igualmente rituais e costumes, mas são ao todo 16 etnias, algumas com diferentes tradições. Os idiomas ou dialetos também produzem identificações neste território multiétnico, melhor observadas na formação de macroblocos, que monopolizam determinadas especialidades com relação às artes, segundo Fausto (2012), como, por exemplo: os indivíduos Karib produzem colares e cintos de concha de caracol, os Arawak são ceramistas, enquanto os Tupis Kamayura são especialistas em fazer

arcos de madeira preta e os Awetis produzem sal vegetal, um conhecimento e fabrico que inspira o filme *O Sal do Xingu* de 2020, dirigido por Takumã Kuikuro.

A história dessas populações vem de séculos atrás, muito tempo antes da criação da reserva, da chegada dos europeus ao país, e, portanto, também do contato com os Kagaiha, período narrado pelo chefe Atahulu (2018) da aldeia Ipatse, o qual não ocorre sem muitas lutas, capturas, violências, perseguições e mortes, durante as expedições coloniais dos bandeirantes (chamados jaburus). O relato refere-se ao final do século XVIII, quando, segundo Atahulu (2018), os antepassados caraíbas (Kagaiha) chegam ao grande rio (Culiseu e ou Kuluene) e lá constroem muitas canoas de casca de jatobá para matar seus antepassados Kuikuro, mas abrange também o início do século XX.

Atahulu (2018) conta que, numa noite, as pessoas de Agaha estavam dançando Nduke Kuegü e foram golpeadas. Mesmo aquelas que estavam dormindo foram mortas. “O sangue correu como fio d’água e os machados se mancharam de sangue” (ATAHULU, 2018, n.p). Outros e sucessivos ataques ocorreram e sempre os caraíbas perguntavam onde estavam os chefes das aldeias. Depois de muitas outras invasões e buscas infrutíferas para capturar as lideranças Kuikuro, surge um personagem que transforma a sequência dos fatos: “Kuigalu estava lá para matar o chefe dos caraíba” (2018) e com uma flechada logra o intento. Depois que o restante dos bandeirantes vai embora para outras aldeias, Kuigalu e seu sobrinho desenterraram tudo o que estava na sepultura da liderança caraíba: facas, machados e tesouras. “O chefe deles foi aquele que as tinha trazido e tinha sido morto. Ficaram por aqui” (*Ibidem*).

Por fim, os caraíbas conseguem capturar alguns chefes, que, todavia, não são mortos: “depois de tê-los vestidos com camisas, calças e sapatos, vieram para cá, para o pessoal de Ipatse, para matar outras tribos [...] Agahi, Painingkú e Kujaitsí estavam com eles. Atiraram um pouco, à toa. De medo, os nossos fugiram” (*Ibidem*). Mas Kuigalu reage novamente, derrubando palmeira e golpeando as canoas, nas quais estavam os caraíbas, que afundaram, “até a morada dos itseke” (bichos ou espíritos). Aquele era Kuigalu; foi ele que fez aquilo para matar” (*Ibidem*).

Algun tempo depois, chega o etnólogo alemão Karl Von Den Steinen, em 1887, que divulga aos não-indígenas a existência dos povos do Alto Xingu, onde vivem, à época, mais de três mil pessoas em 31 aldeias. Com sua expedição, Steinen é

lembrado nas narrativas Kuikuro como Kálusi, o primeiro não-indígena que veio em paz, trazendo presentes e bens para trocar. Depois de Von den Steinen, outras expedições estiveram na região, como Hermann Meyer (1897, 1898, 1900), Henri Coudreau (1895), Hintermann (1925), Petrillo (1932) e Max Schmidt (1942). “Tais expedições estimularam a procura por instrumentos de metal, como facas, tesouras e machados, e a disseminação de doenças contagiosas entre os xinguanos” (XINGU+, s/d).

Depois começaram as mortes. Chegaram as doenças/ feitiços [kugihe]. Nós ficamos poucos. Na época em que vieram os caraíba; eles trouxeram as doenças/feitiço, eles, os antigos, os donos de feitiço. As flechas/feitiço voaram. Morreram muitos. Os de Kuhikugu acabaram, acredite, nos tempos das viagens dos caraíba. Contam os antigos que os colares de 'olho de peixe', os colares das mulheres, eram enterrados com os mortos. Kálusi foi embora. Passou um ano e o pessoal de Kuhikugu viajou até os caraíba, até a aldeia dos Bakairí (Poto). De lá, contam, trouxeram a tosse. Tinham ido buscar facas. Deram facas, tesouras, machados. Veio a tosse.

Os caraíba dizem de nós: "Vamos pegar a terra deles! Deixemos eles sem terra! Deixemos o pessoal de Kuhikugu sem terra". Por que isso? Por que isso acontece, como eu posso constatar? Por que não nos deixam em paz por aqui? Eu sei que antigamente seus antepassados sempre nos matavam, vindo das aldeias dos caraíba, nossos antepassados estavam aqui, os caraíba nos perseguiam. Foi por isso, por outro lado, que as crianças são poucas, agora. Antigamente, contam, os caraíba nos matavam. Fugindo deles, nossa gente mudou de aldeia várias vezes. Aqui estão, veja, os descendentes. Por que vocês pegam nossa terra? (ATAHULU, 2018, n.p).

Uma Visão do Xingu com Cheiro de Pequi

Essa questão formulada por Atahulu atravessa a história dos povos indígenas como um todo, assim como o problema decorrente do contato com as doenças, que certamente afeta os habitantes das três aldeias Kuikuro no alto Xingu. Somando os 300 parentes que vivem com o cineasta na aldeia Ipatse, pouco distante da margem esquerda do médio Kuluene, com os 100 habitantes da aldeia de Ahukugi, na margem direita do Kuluene, um pouco mais acima da Ipatse, e uma terceira aldeia no local da antiga Lahatuá, com um pequeno grupo familiar, verifica-se um total de cerca de apenas 500 pessoas, ou seja, 17% do total da população registrada no final do século XIX no Alto-Xingu. Com as alianças políticas e matrimoniais dos Kuikuro, ressurgem como aldeia e grupo local o povo Yawalapiti, que agrega desse modo também os Kuikuros em suas comunidades, e, ainda, os grupos que vivem em outras aldeias do

Alto Xingu, as quais aumentam um pouco o número total da população na região. (FRANCHETTO, 2021).

Com esse número reduzido de indivíduos, o período da pandemia do Covid 19 trouxe à memória do cineasta Takumã Kuikuro (MCBURNEY; HERITAGE; KUIKURO, 2020) e de seus parentes as muitas mortes e aflições, causadas pela grande epidemia de sarampo em 1954, que começa com um grupo indígena em visita a uma das bases da Fundação Brasil Central, contaminada por trabalhadores, trazidos de uma localidade sertaneja (RIBEIRO, 2017) e, por isso, segundo o cineasta, seu povo estava muito apreensivo, sem saber o que estava acontecendo e o que poderia acontecer com a possibilidade de contágio pelo corona-vírus.

Inquietação causada principalmente pela falta de local apropriado para o socorro dos eventuais contaminados, com o agravante ainda da falta de apoio do governo Federal à época: “imagina esse novo governo do Bolsonaro, que está atacando o povo indígena desde a campanha [...]. Ele quer acabar com o povo indígena. Até com o corona-vírus ele quer matar o povo indígena, não quer ajudar” (MCBURNEY; HERITAGE; KUIKURO, 2020, 2’,03”). Durante a pandemia, com a ajuda de filmes como o *Covid-19 Brazil - An Amazonian Perspective (Ibidem)*, foram lançadas campanhas para arrecadar doações de remédios, produtos de limpeza, cesta básica etc., para que não houvesse necessidade de locomoção até a cidade mais próxima para a compra desses produtos, porque, com as habitações coletivas, “se uma pessoa de uma família pega esse vírus, uma casa, todo mundo tá contaminado” (*Ibidem*, 1’,16”).

Com isso, já é possível observar certa dependência de mercadorias industrializadas pela população Kuikuro, como consequência da circulação de moeda ou, como diz Takumã, por “transformações internas: tem aposentadoria nas aldeias, tem auxílio maternidade, tem bolsa-família nas aldeias, isso já muda muitas coisas, não é?” (TAKUMÃ KUIKURO, 2022). Ademais, a população também fabrica e vende artesanatos variados, segundo Franchetto (2021), “reproduzindo e inovando objetos e padrões tradicionais”, que se tornam uma fonte de renda “para a compra de bens que se tornaram indispensáveis, como combustível, material de pesca, munições, miçangas, gêneros alimentícios que entraram na dieta (arroz, sal, açúcar, óleo, etc.), apenas para mencionar os mais importantes” (FRANCHETTO, 2021, n.p). Todavia, as mudanças climáticas e ambientais, fatores externos, também afetam os cultivos,

estimulando o consumo de artigos comercializados e, desse modo, provocando a transformação de modos ancestrais de plantio e de outros costumes alimentares tradicionais.

As visões do Xingu e as imagens desses costumes e de outras tradições são realizadas pela primeira vez por “Luiz Thomaz Reis, responsável pela Seção de Cinematografia e Fotografia, criada em 1912 pelo Marechal Rondon” (BELISÁRIO, 2014, p. 24). Depois de implantado, em 1941, o Conselho Nacional de Proteção aos Índios (CNPI), sucede a segunda expedição, em 1945, para a documentação cinematográfica dos índios Kuikuro da aldeia Lahatua, desta vez pelo cinegrafista Nilo Vellozo, com o filme *Índios Curicuros* (1945), que exibe pela primeira vez para o público kagaiha as mulheres cantando e dançando as músicas do Jamugikumalu, tema do longa-metragem *As Hiper Mulheres* (2011), codirigido por Takumã. Entre 1956 e 1957, Heinz Forthmann, fotógrafo das expedições de Nilo Vellozo, produz o documentário *Xingu*, financiado pela televisão norte-americana ABC-TV/Sight Inc. Hollywood. Todas essas expedições resultam da Marcha para o Oeste, uma política empreendida pelo governo ditatorial do Estado Novo de Getúlio Vargas para sondagem, ocupação e integração do norte e centro-oeste brasileiro (BELISÁRIO, 2014).

Em 1961, o documentarista inglês Adrian Cowell e o cinegrafista Louis Wolfers criam três documentários sobre o Alto Xingu: *A Destruição do Índio*, *O Coração da Floresta* e *Caminho para Extinção*. Esses dois últimos sobre a criação do Parque do Xingu pelos irmãos Cláudio e Orlando Villas Boas e os cenários de risco, provocados por garimpeiros, caçadores e seringueiros que ocupam os arredores da região (BELISÁRIO, 2014).

No curta-metragem *A View from Xingu* (KUIKURO; MCBURNEY; HERITAGE, 2021), a perspectiva dessa visão manifesta-se também pelo olhar de um cineasta indígena do Xingu, como “protagonista da sua própria história”, (TAKUMÃ KUIKURO, 2022), em um filme que expõe reflexões sobre os impactos ambientais, desencadeados pela sociedade Kagaiha. Takumã mostra, inicialmente, a casa onde vive com sua família (pela tradição, depois de casar, os homens passam a residir com a família da esposa) e como são construídas as habitações:

tudo feito com madeira nativa, que tiramos do mato longe e trazemos aqui. Todas as madeiras têm seu espírito, tudo representa a vida na natureza, [...] nossa conexão com a natureza. Se não tivesse o espírito

da natureza, o mato, os pássaros, a gente não estaria aqui (KUIKURO; MCBURNEY; HERITAGE, 2021, 1',04").

A conexão, segundo Takumã, começa pela própria origem do seu povo, que se remete a histórias que não começam pela pessoa, mas pela natureza, e que por isso é preciso escutá-la: “é preciso ouvir fala da natureza, a voz da natureza, que você está destruindo” (*Ibidem*, 3',21"). A natureza, assim, desenha as linhas de compreensão da cosmogonia Kuikuro, contada nas narrativas verdadeiras, akinhá ekugu, que abordam especialmente as entidades chamadas itseké, que os Kuikuro traduzem por bichos, mas para a compreensão Kagaiha é mais comumente interpretada por espírito.

Essas entidades, bichos-espíritos, são complexas e ambíguas, porque ao mesmo tempo que podem trazer males, doenças e mesmo a morte, não fazem isso sempre por má intenção, mas por afeição, para trazer os humanos para seu mundo e assim compartilhá-lo (FAUSTO, 2012). Desde pequenos os Kuikuro se familiarizam com os itseké, porque os pajés tiram objetos do seu corpo, chamados flechas de bicho-espírito (itseke hügi), para mantê-los saudáveis durante a vida. Também se conectam com este universo através dos rituais, máscaras e sons que criam uma percepção sobre essas entidades transitivas “entre o animal, o humano e o sobre-humano, agentes poderosos e hiper-culturais de uma categoria indefinida” (FAUSTO, 2012, p. 69), dotados de onipresença e capacidade comunicativa.

Os itseké são considerados deuses e os mais mencionados por Takumã, com relação à formação da sabedoria, do mundo e da cultura Kuikuro, são os gêmeos Sol e Lua, Taugi (a letra gê com som de erre, Tauri, como se pronuncia em Kuikuro) e Aulukumã, filhos de Itsangitsegu “que tem uma função precípua na vida póstuma: quando uma pessoa recém-falecida chega a aldeia dos mortos, seus pais a colocam em reclusão, mas cabe a Itsangitsegu alimentá-la com seu grande seio direito” (FAUSTO, 2012, p. 70).

A Bíblia fala igual a nossa história, mas nossos deuses são Taugi e Aulukumã. Para a gente, têm vários deuses. Deus nasceu já tinha água, terra, mata essas coisas e cada deus tem sua criação. Tem deus da terra, da água, do mato. Taugi e Aulukumã nasceram pra ensinar o ser humano. Podemos comer isto ou aquilo e deus chega pra ensinar. Taugi, por exemplo, ensinou como o milho surgiu, como cozinhar, como titar. Ensinando as pessoas que tem dúvida. A fruta que não é permitida comer, deus ensinou: isso faz mal. Foi ensinando cada pessoa, cada sociedade. Taugi e Aulukumã, sol e lua, falam muitas

línguas. Outro irmão fala outra língua. Por isso existem vários tipos de língua no mundo, por causa de deus, lua e sol. E as pinturas do corpo representam a natureza, cobra, animais, música que começou lá no fundo do rio, dos pássaros. Pintura que vem do peixe, da cobra, do jabuti, pra ensinar as pessoas, cada povo (TAKUMÃ KUIKURO, 2022).

Imagem 61 e 62: construção da maloca e, abaixo, Takumã e sua casa



Fonte: Imagens do filme *A View from Xingu*

Uma associação inextricável, portanto, entre natureza e cultura, na qual os deuses ou itseké nascem depois da existência do mundo, mas com conhecimento sobre ele e capacidade de explicá-lo aos humanos. Existe, desse modo, uma singularização entre corpos humanos e outros da natureza, que culturalizam a natureza ou sobrenaturalizam-na ((VIVEIROS DE CASTRO, 2004), desde que há comunicação com os espíritos itseké, corpos-bichos, vibráteis e sensíveis à

movimentação dos fluxos ambientais (ROLNIK, 1996), ou espirituais, que transmitem essas fluências aos humanos. De outro modo, mulheres e homens são também corpos-bichos, porque receptivos a toda essa comunicação, ainda que em um mundo paralelo e inverso ao dos itseké (de um lado é noite, de outro é dia, além de outras diferenças e oposições), configurando, assim, a naturalização da cultura. Corpos-paisagens interdependentes e constituintes de um sistema de semiose, que transcorre coletivamente pelas singularidades (GUATTARI; ROLNIK, 1996), interpretadas conscientemente e verbalizadas ao restante da comunidade pelos pajés, com moderação e sem tudo revelar, segundo Fausto (2012), porque são aqueles que têm acesso às diferentes camadas e transfluências (BISPO, 2022) que perfazem o mundo.

Realizado durante uma oficina do Vídeo nas Aldeias, *Cheiro de Pequi* (KUIKURO; KUIKURO, 2006) mescla entrevistas com encenações, dos então atores e colaboradores da aldeia Ipatse, sobre a história do surgimento do pequi, fruto importante na dieta kuikuro. Neste filme, os diretores desvendam um pouco as relações do corpo, natureza e itseké. A narrativa tradicional conta a história de duas irmãs, casadas com o jovem Mariká, que chamam o hiper-jacaré ou jacaré itseké (FAUSTO, 2012) na beira do rio para namorar com ele. A entidade bicho atende o chamado e tem relações com a irmã mais velha e depois com a mais nova. Mas a infidelidade é revelada pela cutia a Mariká, que mata o jacaré. As mulheres enterram o bicho itseké, expulsam o marido de casa e depois de cinco dias vão até a sepultura, onde o jacaré está renascendo e brotando como um pé de pequi.

O filme exhibe vários momentos dessa história, como, por exemplo, quando Mariká, com o corpo pintado e empunhando um artefato esculpido com a forma de uma vagina, busca o perdão das mulheres, cantando: “veja o desenho da sua vagina, o desenho da bonitinha” (KUIKURO; KUIKURO, 2006, 1’,17”), num misto de provocação e picardia, ao qual as mulheres respondem, jogando sobre ele cascas de pequi, terra e água. Até, finalmente, a raiva exteriorizada e transbordada se tornar brincadeira e depois perdão ao marido, que pode, enfim, voltar para casa. Entre outras cenas, o filme também expõe o depoimento de Tapualu, que conta como ficou doente quando buscava pequi, porque “o Beija-flor, que é justamente o dono do pequi, fez com que ela adoecesse, sentindo dores no abdômen e joelhos, e chegando até a ficar desacordada em uma rede” (ARAÚJO, 2011, p.101), precisando do trabalho do pajé

para se curar. Depois disso, *Cheiro de Pequi* apresenta outra encenação, desta vez, do momento da festa em homenagem ao Beija-flor.

Homens, mulheres, jacarés e beija-flores constroem uma história comum de um tempo de interação entre mundos, que agora é conectado por sintomas somáticos da realidade dos itseké. Corpos que afetam e são afetados por outros da natureza e

Imagem 63: mulheres chamam o hiperjacaré. que vem chegando



Fonte: cenas do filme *Cheiro de Pequi*

seus espíritos, e, por isso, intermediados e curados pela sabedoria dos pajés. *Cheiro de Pequi* faz conhecer o corpo-paisagem Kuikuro, que se integra pelas relações e comunicações entre indivíduos de todas as espécies, seu ambiente e o mundo dos espíritos, os itseké, no dia-a-dia e em seus diversos afazeres, como o plantio, a colheita, a pesca ou a caça. Um aspecto de arte-vida relacional ou uma estética da existência comum entre os Kuikuro, Huni Kuin e os povos ameríndios em geral, que, segundo Lagrou (2015), tem um modo de produzir a realidade com uma relação íntima com a floresta:

Você tem que seduzir a caça, tem que cantar, tem que pensar na caça antes, tem que falar com as plantas pra crescer. É um mundo animado. É um mundo pra se produzir belas pessoas. E o outro lado está sempre presente, a predação, a inveja, você não pode se mostrar demais, porque senão você pode ficar doente. É uma teoria de afetar e ser afetado, é uma teoria da criação totalmente relacional (LAGROU, 2015, n.p).

O cineasta tem com seus filmes um objetivo declaradamente pedagógico para provocar o público kagaiha a conhecer outras formas de estar no mundo, criar novos paradigmas e com isso ser capaz de avaliar a destruição promovida pelo seu próprio

projeto de desenvolvimento. Também pretende encorajar a compreensão do simples fato, mas de difícil aceitação, de que a natureza sustenta a vida, uma ideia que ele mesmo sintetiza em um depoimento impactante no filme *A View from Xingu*:

Você que está destruindo para seus filhos, para seus netos, mas você tem que ensinar pra seus filhos e seus netos a ouvir a voz da natureza. Assim podemos trabalhar juntos, fortes e firmes [...] para salvar a natureza e nosso futuro. Por que aqui, nós, o povo indígena, estamos trabalhando o rio e a natureza, preservamos tudo isso. Sabe para quem que a gente está preservando? Não é pra gente, é para todo mundo. É isso. (KUIKURO; MCBURNEY; HERITAGE, 2021, 3',40")

Desse modo, e ainda que algumas vezes dúvidas possam aflorar, diante de modelos e imaginações de mundo tão diferentes exibidos nos seus filmes, Takumã Kuikuro consegue aos poucos, com seus projetos audiovisuais, divulgar a resistência, o pensamento e a inter-relação do povo Kuikuro com as outras entidades da natureza, empreendendo, frequentemente, articulações sobre as questões relacionadas ao meio ambiente xinguano e às mudanças climáticas. O cineasta também produz materiais específicos para os Kuikuro, registrando atividades e conhecimentos da sua cultura, para, desse modo, ajudar os mais jovens e todas as pessoas das aldeias a se aprofundar nas tradições, que se perdem depois do contato mais contínuo com os Kagaiha e com as tecnologias.

Quando a gente começou todo mundo falava: a gente não vai perder nossa cultura, ela é forte, nossa língua é forte, isso em 2002, todo mundo ainda era muito tradicional, falava a língua fortemente. As coisas foram mudando com a tecnologia, a escola que foi chegando mais forte, a internet também mais forte na aldeia. Cada um comprou seu celular, sua televisão [...] isso acaba sendo o cotidiano normal, não mais como a gente era. A nova geração já crescendo com a roupa, outra tecnologia, outro pensamento, estudando na escola na cidade [...] bem diferente da gente que cresceu bem tradicional, estudamos com nossos pais, que contavam história quando escurecia e a gente ia aprendendo com eles. Hoje mudou totalmente isso. E, por causa disso, a gente começou a documentar tudo o que a gente tem. Mas aí o povo fala: pra que documentar? Até o povo de outra aldeia achou ruim eu chegar lá, dizem que estou roubando imagem deles, sei lá, dizem que estou roubando alguma coisa, essas coisas. Na verdade, não ganho nada, apenas registro para ter isso pra distribuir dentro da aldeia mesmo (TAKUMÃ KUIKURO, 2022).

Com essa ponderação, Takumã identifica as influências externas, provocadas especialmente pelo acesso e tempo dedicado a diversas mídias e conexões, que já

transformam o cotidiano, a história e a memória da população Kuikuro, tornando-a mais vulnerável à colonização do pensamento pelos dispositivos da noopolítica e a visão de mundo capitalista, como também da noopolítica do consumo, pela influência sobre os desejos de aquisição material e pela redução subjetiva do ser em ser-consumidor. Uma suscetibilidade que pode levar à transformação da ética Kuikuro e da memória sobre como ser e estar no mundo, pelo “perigo das coisas que mudam a cabeça dos jovens. Televisão primeiro chega, depois moto, depois a internet na aldeia, ah [...] não quero ir mais na roça, não quero mais ouvir história do meu pai, história dos nossos avós” (TAKUMÃ KUIKURO, 2022).

Para Takumã, tudo isso traz doença e depressão, porque, com o usufruto do dinheiro, vem o desejo de consumo de produtos diversos, especialmente de telefones celulares, inclusive de marcas específicas, que veiculam informações e memórias de um mundo, que podem virtualmente capturar a imagem do pensamento e o modo de percepção e conhecimento dos jovens Kuikuro, “provocando muitas mudanças e o esquecimento da própria cultura” (TAKUMÃ KUIKURO, 2022).

Ocorre, desse modo, uma influência midiática constante na vida das aldeias e na experiência dos jovens, particularmente, que agencia enunciados e ideias-vírus (TAVARES, 2020), dispositivos de controle da memória, que transfiguram paulatina e constantemente as suas experiências de mundo. A ideia de trabalho, por exemplo, é objeto de manipulação midiática e de controle por parte de diversos políticos e outros agentes com interesses corporativos e financeiros. A mídia, consoante ao mercado e ao avanço industrial, frequentemente dissemina a ideia de improdutividade na tradição dos povos indígenas, mesmo com chamadas supostamente divergentes ao preconceito contra essas populações. A exemplo, as manchetes do jornal Campo Grande News (RODRIGUES, 2017): *Preconceito ainda condena índios ao limbo do mercado de trabalho*, e a publicada pelo Estadão de São Paulo em (BASTOS, 2023): *As dificuldades das mulheres indígenas para entrarem no mercado de trabalho*.

A despeito de haver realmente o desejo ou a necessidade, em alguns casos, de inserção de indivíduos indígenas na sociedade não indígena, e, como Rita Huni Kuin (2022) bem explica, essas escolhas não significam deixar “de ser índio”, a ideia de indolência e da falta de cooperação com o chamado progresso da sociedade dominante e, mais acentuadamente nesses exemplos citados, a afirmação do desejo da pessoa indígena de se tornar partícipe das relações laborais dominantes, são

conjuntos de informações que sustentam o controle noopolítico, porque divulgam modos de ser, senso comum, do mundo capitalista. Com o acesso a essas informações pelos dispositivos de conexão, Takumã percebe o conflito de concepções, referentes ao que seja trabalho e o preconceito com os modos de vida indígenas, posicionando-se com bastante inquietação sobre o tema:

Todo mundo fala: indígenas não fazem nada, indígenas são preguiçosos. Na verdade, a gente trabalha. Eles acham que trabalho só existe quando se ganha dinheiro e não é isso. A pessoa que não tá ganhando dinheiro, não quer dizer que não está trabalhando. Na verdade, nós trabalhamos de outra forma e não para ganhar dinheiro. Na nossa cultura você pode trabalhar na hora que você quiser, terminar na hora que quiser. Isso que o branco tem que entender, realmente. Posso ser trabalhador pra ganhar dinheiro? Não. Posso trabalhar pra ter minha roça grande, pra produzir, comida, sem ganhar nada com dinheiro. Porque dinheiro é destruição. Dinheiro vem só pra trazer doença. Se você trabalhar sem pensar no dinheiro, você também é rico, rico de terra, rico de comida, rico de sei lá [...] de não faltar nada dentro de casa. Se ficar pensando no dinheiro, você é doente, pode ter depressão, quero ter isso, quero ter aquilo, [...] vou produzir e não importa o dinheiro. Isso que é bom. Isso que a gente tem que compartilhar com o branco para eles pararem de falar que a gente é preguiçoso. Não é. Como a gente vai sustentar a nossa família através do dinheiro? Não, a gente tem outro jeito de trabalhar (2022).

O cineasta vai além na sua análise e questiona as bases próprias das relações de trabalho no mundo capitalista, ao perceber e de certo modo apontar a perversidade da exploração laboral, a mais valia (MARX, 1984), e a transformação da força de trabalho em mercadoria, desde que o “processo de trabalho é um processo que ocorre entre coisas que o capitalista comprou, entre coisas que lhe pertencem” (MARX, 1984, p. 210), que são, junto aos insumos, os seres humanos mesmo, objetos adquiridos e mercadorias de capacidade produtiva. O cineasta expõe esta ideia da seguinte maneira:

por exemplo, me torno como branco e posso contratar meu irmão pra trabalhar pra mim. Isso é errado pra nossa cultura! Contratar meu pai pra trabalhar pra mim e ganhar dinheiro em cima disso? Não é assim na nossa cultura. Eu vou lá contratar minha mãe, sei lá meu irmão pra ser pescador pra mim? Aquilo não é trabalho. Eu estou obrigando, coagindo a pessoa a trabalhar para mim! (TAKUMÃ KUIKURO, 2022)

O Começo, os Meios e os Fins

Muitas outras indagações e reflexões sobre as fricções e partilhas do mundo sensível Kuikuro com a sociedade kagaiha são abordadas por Takumã Kuikuro em

seus filmes, como o curta-metragem recém lançado em evento na cidade de São Paulo, *A Febre da Mata*, que denuncia as queimadas na Amazônia e integra a antologia *Interactions – When Cinema Looks to Nature* com outros onze diretores de diversos países.

A atividade como cineasta começa em 2002, com a participação como aprendiz no projeto Vídeo nas Aldeias, criado pelo antropólogo e documentarista Vincent Carelli. O Vídeo nas Aldeias, inicialmente, cria filmes e registros das culturas indígenas, como o inaugural *A Festa da Moça* (1987) de Carelli, sobre um ritual de iniciação feminina Nambiquara (povo que habita Mato Grosso e Rondônia), e passa a desenvolver também, desde 1998, a formação de realizadores indígenas, a partir da experiência inicial com professores Ashaninka e Huni Kuin em Rio Branco (BELISÁRIO, 2014).

Finalizada a oficina do Vídeo nas Aldeias e sem equipamentos, Takumã e outros parentes fundam a associação Kuikuro de cinema para, através disso, conseguir aporte por meio de editais culturais, que apoiam organizações indígenas. Assim, adquirem parte do material para começar seus projetos independentes e, com o passar do tempo, agregando mais conhecimento e equipamentos, o cineasta e outros realizadores Kuikuro criam o coletivo kaitsu Filmes Produções, que além da produção cinematográfica, propõe oficinas para outros povos indígenas e organiza mostras e festivais de cinema dos povos originários, como o I Festival de Cinema e Cultura Indígena, realizado em 2022.

Comecei com o vídeo nas aldeias em 2002, era muito difícil. Começar a entender outra linguagem, outra cultura, como se fosse uma escola de cinema. Entrei sem entender nada dessa nova ferramenta e tecnologia. Entrando a formação na aldeia, primeiro passo. O segundo passo, quando fizemos a oficina de audiovisual na aldeia pra registrar a nossa própria cultura e nos tornamos protagonistas da nossa própria história. A escola de cinema do Vídeo nas Aldeias propõe que os próprios indígenas possam fazer seus filmes dentro da aldeia. Registrar sua cultura e cotidiano na própria língua. A luta, construir o audiovisual dentro da aldeia (TAKUMÃ KUIKURO, 2022).

Com essa proposta, Takumã enquadra nas suas lentes uma capacidade agentiva a sua arte, pelos modos “de articulação entre maneiras de fazer, formas de visibilidade dessas maneiras de fazer e modos de pensabilidade de suas relações, implicando uma determinada ideia de efetividade do pensamento” (RANCIÈRE, 2009,

p. 13). Quando o cineasta realiza filmes para a sua própria comunidade e junto a ela, que, com o tempo, supera as resistências iniciais, percebendo a importância dos filmes e do registro audiovisual para contrapor a força das mudanças que comprometem o conhecimento sobre as tradições, a população Kuikuro vislumbra:

como era antigamente e como é hoje nas aldeias. O que mudou de 20 anos atrás para cá, principalmente com relação aos mais jovens, que não conhecem aquele ritual, que não conhecem como é cantada aquela música. Hoje em dia, conseguem valorizar sua própria cultura. Eles próprios já estão registrando, gravando com o próprio celular. Estão documentando para que possam aprender através disso, pesquisando. Todo mundo virou pesquisador através da nova tecnologia (TAKUMÃ KUIKURO, 2022).

Imagem 64: Takumã em *Interactions*



Fonte: Facebook Kaitsu Filmes

Assim sendo, sublinha-se que o acesso à tecnologia, que corporifica outrem, configura tanto as fissuras na continuidade do tempo-espço da cultura Kuikuro, com a redução dos momentos de encontro, escuta, conversa e vivência dos

conhecimentos tradicionais, além de engendrar lugares de fricção, no sentido mais preciso indicado por Tsing (2005): a disseminação da memória capitalista, os intercâmbios de ideias e ainda os diferentes ativismos; quanto, especialmente em relação a esse último, em contrapartida, a tecnologia cria a possibilidade para qualquer um na aldeia, jovens, principalmente, de tomar parte em um projeto comum de resistência cultural e política, indispensável ao propósito de continuidade e (re) existência do povo Kuikuro.

Imagem 65: cartaz de premiação do I Festival de cinema e cultura indígena



Fonte: <https://www.facebook.com/ProducoesFilmesTakuma>

Sob outra perspectiva, Takumã e colaboradores produzem filmes especificamente para audiências externas, com objetivos e agenciamentos de visibilidade, pensamento e efetividade relativamente diferentes. Filmes como *As Hiper Mulheres* (2011), *Manejo Integrado do fogo* (2018) ou *Cheiro de Pequi* (2006) que circulam nas redes sociais e em festivais, projetam a cultura Kuikuro e agregam aquela qualidade didática, que facilita a produção de inferências sobre sua cultura, porque tenta “descrever o contexto da arte não ocidental a fim de torná-la acessível a um público de arte ocidental” (GELL, 2020, p, 28).

Todavia, também inverte o sentido dos agenciamentos da arte propostos por Gell, - que se concentra no contexto social da produção da arte para, desde aí, se elaborarem as abduções de agência sobre estes próprios cenários - e, com seu cinema, além de dizer muito sobre o povo Kuikuro, Takumã também agencia inferências sobre o outro e para a percepção do outro, quer dizer, o conhecimento do kagaiha sobre si mesmo e sobre como seu mundo afronta ou se confronta com a magnitude visceral da relação da própria existência humana com o planeta terra, com as condições da mata, da água, do ar e do fogo, da terrexistência, enfim (RUFINO; CAMARGO; SÁNCHEZ, 2020).

Imagem 66: jovens, crianças e cinema na aldeia



Fonte: Facebook Kaitsu Filmes

Além disso, Takumã tem como objetivo divulgar o conhecimento correto da história e da vida do seu povo, porque, segundo afirma, filmes, artigos e livros publicados, sobretudo entre as décadas de 1960 a 1990, trazem muitos erros factuais, haja vista que, à época, o olhar dos Kagaiha, o entendimento e a “imaginação dos brancos” (2022) prevalece sem qualquer correção ou contribuição do povo indígena. Interpretações sobre fatos e títulos de matérias jornalísticas equivocados são exemplos lembrados por ele, como, durante os primeiros contatos na

contemporaneidade, quando “os indígenas ajudavam em algo, como a empurrar um avião, esperando reciprocidade apenas, e nos escritos aparece: indígenas apoiam progresso do governo brasileiro [...] nada a ver com apoiar progresso” (TAKUMÃ KUIKURO, 2022).

Com a exposição dos seus filmes para os Kagaiha, o cineasta conquista, portanto, o espaço dos afetos. No sentido da ampliação da publicidade sobre sua luta política, sobre questões relevantes aos direitos do seu povo, ao meio-ambiente xinguano e à exposição e preservação das tradições Kuikuro, o que mais intensamente move o cineasta, como também em relação ao afeto da benquerença, do interesse e da simpatia pessoal que se criam pelos filmes, pela aproximação com seus personagens e suas histórias.

Quem é o povo, quem está fazendo estes filmes e quem realmente é protagonista da própria história: os indígenas e os realizadores indígenas. Pode ser bom como ferramenta de luta, ferramenta de estudo, de quebra de preconceitos, através do nosso trabalho (TAKUMÃ KUIKURO, 2022).

Imagem 67: *Homem Yawalapiti com avião da FAB.* Foto: José Medeiros, 1949



Fonte: Instituto Moreira Salles – SP – 2023

Manejo Integrado do Fogo no Xingu: Flamas de Vida ou de Morte

No filme documentário, *Manejo Integrado do Fogo no Xingu* (2018), por exemplo, todos esses temas são abordados pela direção de Takumã, que consegue combinar com harmonia e espontaneidade as questões técnicas sobre as razões do aquecimento climático, o monitoramento e o controle dos incêndios, com inserções e entrevistas a respeito dos impactos do fogo sobre determinados aspectos, não só ambientais, mas também da cultura tradicional.

Este filme integra o Projeto Prevenção, Controle e Monitoramento de Queimadas Irregulares e Incêndios Florestais no Cerrado, implementado pela Deutsche Gesellschaft für Internationale Zusammenarbeit - GIZ, em nome do Ministério Federal do Meio Ambiente alemão, em colaboração com o Governo Brasileiro, sob a coordenação do Ministério do Meio Ambiente (MMA), para a manutenção das funções do Cerrado como sumidouro de carbono de relevância global e para a redução de emissões de gases de efeito estufa (KUIKURO, 2018). A proposta abrange também um curso para a formação de brigadistas indígenas na região e assim contribuir para a contenção do fogo, resultante principalmente do fato de que a “floresta que tinha fora do Xingu e segurava também a umidade, acabou, então está mais seco. Se a cada ano que passar o fogo for entrando, vai acabando com a mata e ficando mais seco. Então a gente quer retomar esta floresta de novo” (KUIKURO, 2018, 10’,10”), explica um dos técnicos, instrutor do projeto.

Depois de uma bela imagem do rio, sol e céu do Xingu, Takumã apresenta a visita dos brigadistas à aldeia para conversar, sobretudo com os mais velhos, e conhecer como era o fogo no Xingu antes da seca, os saberes tradicionais sobre o uso do fogo e, ainda, sobre os modos de plantio antes das mudanças climáticas, que vêm afetando essas práticas ancestrais. De acordo com vários entrevistados, ainda que a região, na qual predomina o bioma do cerrado, tenha naturalmente períodos em que não há chuva, o clima está cada vez mais seco, em razão do desmatamento intenso, provocado pelo agronegócio. Das nascentes da região, 40% foram destruídas, assim como, nos últimos 30 anos, 66% das florestas nas adjacências foram desmatadas, dando lugar a fazendas de gado e monocultoras, de acordo com a reportagem do ISA – Instituto Socioambiental (2020).

Algumas consequências desses dados podem ser percebidas pelas observações de alguns entrevistados durante o filme, os quais relatam que o fogo

parava no aceiro antes da seca e que agora “vai trinta dias queimando e assim não há controle”, “porque o desmatamento encostou na terra indígena e a chuva tá faltando” (KUIKURO, 2018, 3’,38”). A conversa com os caciques e anciões da aldeia deixa muito clara a preocupação com o futuro e a necessidade de ensinar aos mais jovens as técnicas propostas pelos brigadistas em intercâmbio com as práticas tradicionais. Com isso, e também por ser uma das metas previstas pelo projeto, formase um grupo de aprendizes para executar a primeira etapa da ação, que prevê as queimas em áreas prescritas. O resultado foi considerado positivo por todos os colaboradores, porque o fogo só consumiu o capim seco, produziu queima de baixa densidade e cinza preta, que é adubo para a terra. Takumã explica que acompanhou todo o processo de manejo do fogo para fazer o filme e, antes disso:

fizemos pesquisa sobre como antigamente fazia. Tudo pelo conhecimento dos mais velhos, para os brigadistas indígenas poderem trabalhar. Eles colocam esse fogo entre maio e junho pra evitar incêndio grande. Porque quando chega julho, agosto e setembro fica muito seco. Quando o campo não tá queimado os animais somem, porque não tem mais comida. Mato grande os animais não conseguem comer. É preciso queimar para o campo renascer e os bichos aparecem quando tá verde. Para ter mais fruta também. Mas não pode queimar muito, tem que ir equilibrando o mato, fazendo o manejo do fogo. Teve resultado. Trouxe mais fruta, fruta que os pajés usam pra curar. Fizemos este teste pra ver resultado. Conseguiram continuar fazendo em coletivo, e o nosso coletivo do cinema conseguiu também fazer a filmagem, registrando, para descobrir como os brigadistas estão trabalhando. Grupo de brigadistas voluntários (TAKUMÃ KUIKURO, 2022).

Imagem 68: desmatamento e terra indígena - fronteira entre mundos no filme de Takumã



Fonte: cena do filme *Manejo Integrado do Fogo*

O Campo deve estar com a folha verde brotando, a fruta do pajé crescendo, assim como a fruta do veado e de outras espécies, segundo depoimento de um dos Caciques (KUIKURO, 2018). Mas o cenário revelado por este filme de Takumã é bem diferente. As plantas medicinais, por exemplo, estão morrendo, assim como estão sendo queimadas as imbiras, que são usadas para amarrar os troncos na construção das casas tradicionais. No ano anterior a este documentário, a comunidade Kuikuro não conseguiu plantar ou colher uma das suas principais fontes de alimentação: “mandioca não nasceu no ano passado, morria. Como a gente vai se alimentar? Falta beiju, falta mingau [...] o que aconteceu, teve que comprar polvilho do branco”, relata outro cacique (KUIKURO, 2018, 4',11”).

Além disso, mesmo com o manejo do fogo e o curso de brigadistas, o bioma, a fauna e a flora da reserva, e a própria cultura, interdependente do território que forma sua paisagem, seguem em grande perigo, como se pode observar nos registros dos incêndios avassaladores de 2020, que Takumã exhibe de forma impactante em uma série de curtas metragens *O Fogo Avança na Terra Indígena do Xingu - projeto Solos* (2020), mostrando as condições deletérias do ar e os estragos ambientais, consequentes da seca na região em 2020, quando se registra uma alta de 64% no número de focos de incêndio em relação ao mesmo período do ano anterior.

Essas ocorrências demonstram as inúmeras possibilidades ou impossibilidades, resultantes das variações das condições naturais do ambiente do cerrado, que podem gerar grandes alterações nos corpos-paisagens e suas memórias futuras e, por isso, ser vislumbradas como um sistema caótico de evoluções imprevisíveis (SOUSA et al, 2020), que alcança não apenas a extinção de espécies, mas das práticas e dos conhecimentos tradicionais desta comunidade.

Danowski e Viveiros de Castro (2014) entendem que as informações que chegam aos povos indígenas sobre catástrofes climáticas, somadas às suas próprias experiências de “dessincronização dos ritmos sazonais e dos ciclos hidrológicos”, também de perturbação das “interações biossemióticas, características dos habitats tradicionais destes povos”, além da destruição generalizada, crescente e violenta desses ambientes, “reféns do capitalismo mundial integrado”, geram pessimismo, sentido de urgência e “inquietações quanto à impossibilidade patente de reproduzir o presente etnográfico” (2014, p. 103-104).

Imagem 69: fumaça na aldeia



Fonte: cena do filme *O Fogo Avança na Terra Indígena do Xingu*

Imagem 70: brigadista mostrando árvore medicinal morta pelo fogo



Fonte: cena do filme *O fogo avança na terra indígena do xingu*

Imagem 71: Takumã Kuikuro e a fumaça na região



Fonte: cena do filme *O Fogo Avança na Terra Indígena do Xingu*

Takumã (2022) corrobora a análise de Viveiros de Castro com uma projeção pessimista sobre o futuro do Xingu e dos povos originários que lá vivem, à mercê do desmatamento do agronegócio e do aquecimento da temperatura, questionando “o que realmente está matando a gente?” e também observando com preocupação o envenenamento por agrotóxico: “Bolsonaro incentivou, para trabalhar em lavoura, colocar veneno na terra indígena, tudo errado. Muita gente quer fazer aqui no Xingu” (TAKUMÃ KUIKURO, 2022). Com essa informação de Takumã, pode-se constatar que as políticas públicas tanto ensejam disposições que contribuam com a saúde, a preservação ambiental e cultural, quanto, como é o caso do governo citado, incentivam o consumo de produtos e de práticas degradantes, além de invasões e outras agressões, que possam vir, no caso desta região, a secar o Xingu, a destruir a floresta e roçados orgânicos, assim como, também, a aniquilar toda a possibilidade de modo de vida autossuficiente da comunidade Kuikuro. Esta autonomia é bastante assinalada nas palavras de um dos entrevistados do filme sobre o manejo do fogo e, sobre este depoimento, é relevante sublinhar que o único termo proferido em português pelo entrevistado é a palavra mercado. Portanto, um signo recente para a população:

Na minha aldeia, o rio Kuluene é como se fosse o supermercado. É como quando bem cedo você sai para comprar café e outras coisas que ali possa precisar. A mesma coisa para nós, pescaria para comer peixes. Todo dia pescamos para ter nossos peixes. Também caçamos

no mato. Somente temos dois mercados na aldeia. O rio e o mato (KUIKURO, 2018, 5',52")

Sobre a alimentação na aldeia, o cineasta explica que contém, principalmente, “mandioca, banana e peixe. Caça não. No alto Xingu não come caça, tem muito veado, anta, porco do mato, mas eles não comem, no alto Xingu. Come mais peixe, estou falando do meu povo” (TAKUMÃ KUIKURO, 2022). A caça de animais não é comum, mas empregada no período de defeso ou de reprodução dos peixes, quando se consome carne de macaco, jacu e outras aves.

Takumã nota algumas transformações decorrentes do consumo de produtos externos que não fazem parte da dieta tradicional. O café foi agregado cotidianamente à alimentação, enquanto o arroz com feijão, eventualmente. Na aldeia não há horário para almoçar e jantar, as pessoas comem quando sentem fome: “você pode comer a hora que quiser, parece que nem vê acontecendo” (2022). Takumã entende a introdução de alimentos dos Kagaiha como mais uma forma pela qual “vão matando cada vez mais a gente, principalmente pela mudança que está dentro da nossa comida, café, arroz, refrigerante [...] às vezes levam cerveja, alguma bebida alcoólica. O meu povo não leva, é proibido por enquanto nas aldeias” (*ibidem*).

Imagem 72: pescado do rio Kuluene



Fonte: cena do filme *Manejo Integrado do Fogo*

Sobre essa introdução cada vez maior de produtos na comunidade, Takumã (2022) lembra as muitas discussões sobre a abertura de uma estrada, ligando a aldeia Ipatse até a cidade, e os questionamentos sobre as vantagens e perigos deste acesso. Segundo o cineasta, o pessoal do Instituto Socioambiental – ISA, que trabalha com os Kuikuro, dizia: “se vocês fizerem estrada, vão entrar as coisas ruins: bebidas, drogas, prostituição, doença mais fácil, vai acontecer acidentes. Não vai ter mais controle” (*Ibidem*). Apesar da advertência, a população mostra desconfiança quanto às ONGs e acredita que estas organizações querem apenas “ganhar dinheiro em cima da gente” e que o “ISA tá barrando pra gente” (*Ibidem*). Takumã discorda desde então e afirma que:

As ongs querem proteger os povos indígenas dentro da sua cultura, da sua terra, e não explorar o meio ambiente, como madeiras, mineração, garimpo. Não querem fazer estradas como a prefeitura que é do município, do agronegócio e dos fazendeiros. Claro que querem abrir a terra até a aldeia, porque é interesse deles. Tá vendo resultado da estrada? Tão trazendo bebida alcoólica na aldeia [...] tá vendo, abriu estrada [...] acidente de moto, não tinha isso, agora tem acesso fácil, todo mundo indo sem controle na cidade pra buscar as coisas ruins. Por isso que não sou contra as ongs, porque eles tentaram realmente proteger os povos indígenas, através deste trabalho. Tentaram realmente incentivar a não abrir as coisas. Mas os indígenas atropelam (TAKUMÃ KUIKURO, 2022).

O cineasta identifica com acuidade todo um transcurso de eventos, não só a respeito da alimentação, mas também de outras práticas e inserções de objetos de consumo, que vão combalindo seu povo de forma sub-reptícia, rizomática e quase imperceptível à população: “a gente não vê, a gente não sabe o que tá matando nossa cultura, nossas crenças, nossas almas, sem enxergar” (TAKUMÃ KUIKURO, 2022). Mbembe (2021) explica os processos similares aos que ocorrem na comunidade Kuikuro como um caminho para a natureza fabricada e do ser fabricável, que precipita a mutação das espécies e do mundo para uma “condição plástica e sintética [...] entidades meio naturais, meio artificiais” (2021, p.15). A alimentação industrial, meio natural, meio artificial, além da transformação e do comprometimento das práticas tradicionais e dos rituais cotidianos, aqueles que possivelmente todas as pessoas do mundo realizam em suas diferentes rotinas, também de forma comunitária, são alguns dos sintomas pressentidos pelo cineasta com relação à morte da sua cultura.

As transformações na vida desta comunidade emanam agora o “cheiro de branco”, expressão do avô de Takumã (TAKUMÃ KUIKURO, 2022) e são sintomas que podem levar à morte da sua cultura ou mundo. Tais mudanças se somam e se encorpam na monocultura e na criação de gado, que oprimem a fronteira da floresta e adentra a mata com o vapor quente e seco do fogo, no acesso à tecnologia, no uso de roupa no lugar da pintura corporal, que é utilizada atualmente apenas em rituais e festas: “ninguém mais se pinta no dia-a-dia, só durante ritual. E roupa também traz doença, traz fraqueza pra pele, pro seu corpo. Porque a força da natureza e da luz do sol fortalecem o corpo” (TAKUMÃ KUIKURO, 2022), tudo isso junto dissipa o aroma do urucum, do jenipapo ou do pequi, de toda a floresta, enfim, adejando o bafio de um mundo hegemônico e colonizador.

Com relação à indumentária tradicional, as pinturas, colares e outras peças, segundo Takumã, trazem a força que vem da natureza e da luz do sol, que fortalecem o corpo e o espírito, criando sintonia com as múltiplas espécies. “Meu avô ia pra roça pra pescar com urucum no corpo, fortalece o corpo pra não sentir doença, porque traz saúde, alegria e força. A pessoa fica sempre alegre através do urucum e da pintura. Traz a sua beleza através disso” (TAKUMÃ KUIKURO, 2022). Beleza que vem da energia inerente à arte, à pintura corporal Kuikuro, que captura e torna visíveis forças invisíveis, dos itseké na sua percepção, com as formas expressivas de materiais energéticos (DELEUZE; GUATTARI, 1997), os quais vêm sendo suprimidos no dia-a-dia pelo consumo de produtos indumentários kagaiha.

Os rituais cotidianos Kuikuro transformam-se mais e mais com o contato cada vez maior com o mundo do consumo e Takumã relata este processo caótico, pela imprevisibilidade das consequências, com a introdução nas aldeias, por exemplo, de um mero cobertor:

Meu avô dizia: sua roupa você não vai tirar nunca mais, porque isso é realmente o cheiro do branco muito forte, a influência do branco muito forte. Você não vai tirar mais. Antigamente a gente tocava fogo de manhã, ficava lá perto do fogo, porque não tinha cobertor, não tinha nada. Hoje isso acabou. Você se embrulhou dentro do cobertor e nunca mais vai acordar. Pode acordar oito, nove, até dez e fica preguiçoso com isso. O cobertor traz preguiça. Isso que meu avô falava. A força do branco é muito forte, cheiro de branco muito forte. Porque tem que acordar quatro ou cinco horas da manhã pra tomar banho, isso que é a pessoa forte e trabalhadora, a pessoa que tem saúde. Acordando nove da manhã, pode ter pesadelo forte. O sol já nasceu, sol pode trazer pesadelo, porque não é mais hora de dormir. Todo mundo tem que acordar, traz fraqueza rede, cobertor. Tem que

tomar banho cedo e a força da água traz a sua força. Lembro dele falando e acredito nele. Se acordo às cinco da manhã sou um cara forte, com alegria, quando acordo mais tarde, já acordo com tristeza e fraqueza. Lembro disso o tempo todo, dele falando pra mim. Antigamente não tinha contato com o branco, não tinha nada. Hoje em dia é isso, não tem como fugir, não tem como voltar pra trás. A cada segundo, cada coisa está mudando (TAKUMÃ KUIKURO, 2022).

Com o cobertor perde-se a fogueira, sem a fogueira silenciam-se as conversas e, sem elas, a sementeira, a colheita e a distribuição das sabedorias ancestrais. Ondulações, novidades e linhas de enunciação que trazem mudanças irreversíveis, como Takumã acredita, e, portanto, (re) existências, que carecem das resistências criativas para não sucumbir às inserções do consumo e da noopolítica do consumo, que já vêm emanando o cheiro de branco mais intensamente com a circulação do dinheiro. A moeda se torna necessária em razão dos impactos ambientais e sanitários, os quais comprometem a autonomia da vida na região, mas, ao mesmo tempo, estimula a comercialização e a transformação das relações comunitárias fraternas e solidárias na aldeia Ipatse, como explica o cineasta:

Agora, está começando também a comercialização das coisas nas aldeias. Não tem mais a pessoa ser mãe, irmão, não tem mais aquilo como era antigamente, que você dava as coisas de graça. Não tem mais as coisas que você distribuía pelos parentes. Agora, é: quero comprar isso, quero comprar aquilo, vai comprando pra você. Se seu irmão pegar de graça, sei lá, alguma coisa que você tá vendendo, você vai perder, vai perder lucro (TAKUMÃ KUIKURO, 2022).

E o “perder lucro”, em termos simples, neste caso, é privar-se da possibilidade de ter dinheiro para consumir ou adquirir algo. Esse testemunho de Takumã alcança o cerne da compreensão e da evidência sobre a colonização do pensamento pelos dispositivos da noopolítica do consumo e o controle sobre as memórias, assombradas pelo fantasma da falta (DELEUZE; GUATTARI, 2010), que, muitas vezes, tem-se que enfatizar, é mais corpóreo do que espectral, como consequência dos fatores ambientais, que afetam, como visto, o território Kuikuro e xingvano em geral. Mas também fantasmas que mandingam um modo de desejar e, não casualmente, aparecem com frequência, à medida em que o acesso às redes de conexão digital se torna uma realidade disseminada e amplamente usada na aldeia.

Takumã (2022) confirma essa coincidência de circunstâncias, quando explica como o acesso a diversos aplicativos e propagandas muda a forma de pensar e de

sentir o mundo, transformando sensivelmente as relações na comunidade, que se tornam menos solidárias. Afetando principalmente os mais jovens, que investem grande parte do seu tempo com a fantasia e a ambição de ganhar dinheiro em um espaço virtual, em vez de se dedicar às tarefas da vida na aldeia e na aquisição de saberes concernentes a sua cultura, tradição, arte e, portanto, em lugar de desenvolver e de elaborar sua capacidade criativa em conexão com a paisagem local, como inspiração de desejos para outros fins e outras dimensões.

As Hiper Mulheres - JamuriKumalu

As mudanças, portanto, atingem as tradições solidárias nas relações dentro da aldeia, conseqüentes do desejo de aquisição de bens individuais e de produtos externos em conformidade com a lógica da cultura material e do consumo. Contudo, o povo Kuikuro tradicionalmente opera com sistema de trocas de serviços e pagamentos, tal como, entre os macroblocos e suas especialidades, existe uma equivalência entre os produtos, como Fausto (2012) explica:

uma panela Wauja grande para cozinhar mingau de mandioca equivale a três colares de caramujos caribes (inhu aketut“hu”gu”); um arco preto é igual a um grande cinto de concha (uguka); a pequena cesta de sal é trocada por um ou dois cintos de conchas, enquanto uma grande cesta pode ser trocada por um colar. Itens de prestígio também incluem o cocar completo (kahokohugu) com seu diadema de tucano e oropendola, penas encimadas por penas de arara vermelha e rabo de águia, além de colares feito de garras de onça (2012, p. 135).

E o que determina o valor desses itens não se relaciona exatamente a sua utilidade ou raridade e nem mesmo ao tempo de trabalho dispendido para a produção, mas refere-se ao cansaço ou sofrimento durante a sua fabricação, como, por exemplo, a dificuldade que se encontra em perfurar ou cortar as conchas do caracol para confeccionar os colares (FAUSTO, 2012). Deste modo, o valor de cada mercadoria se mantém indecifrável aos sentidos de quem não participa ou conhece determinado código social ou cultural, como explica Marx:

As mercadorias, recordemos, só encarnam valor na medida em que são expressões de uma mesma substância social, o trabalho humano; seu valor é, portanto, uma realidade apenas social, só podendo

manifestar-se, evidentemente, na relação social em que uma mercadoria se troca por outra (1984, p.55)

Sobre as relações sociais e os sistemas de prestações, existe também uma tradição, segundo Lagrou (2015), na qual há uma substituição das animosidades e guerras pela troca ritual e interétnica, quando os diferentes grupos se visitam por alguma ocasião e trocam presentes, de um modo que não envolva nenhuma negociação ou avaliação de qualidade. Essas prestações são também motivo de ansiedade do mensageiro da aldeia anfitriã no intervalo de tempo obrigatório entre o receber e o retribuir, que costuma caminhar de volta para casa, cogitando sobre o que o chefe da aldeia convidada vai solicitar em retorno (FAUSTO, 2012). Desse modo, a troca compreende uma política coletiva bem antiga nas transações entre muitas comunidades anteriores à invenção da moeda, como os povos do alto Xingu, ainda mantenedores dessa prática, que responde a um sistema de contrato geral e permanente, por meio de regalos, presentes ou ações voluntárias que são “no fundo rigorosamente obrigatórias, sob pena de guerra privada ou pública” (MAUSS, 2013, p.14)

Entre os Kuikuro, pela durabilidade, transportabilidade e divisibilidade das bandas, os cintos ou colares de caracol são o melhor equivalente à moeda: “o dinheiro é o cinto de conchas dos brancos”, esclarece um indivíduo Kuikuro (FAUSTO, 2012, p. 137). No longa-metragem *As Hiper Mulheres* (2011) de Carlos Fausto, Leonardo Sette e Takumã Kuikuro, uma cena chama a atenção, quando alguém conversa com o dono da festa, Kamaluhé, aquele que vai promover o evento, sobre a possibilidade de se contratar uma cantora de outra aldeia, porque Kanu, a cantora da aldeia Ipatse, conhecedora dos cantos, está adoentada. A negativa vem rápida e com a seguinte resposta: “Não dá. Pois é, escuta bem, não é possível uma cantora de outra aldeia, não podemos chamá-la, [...] seria caríssimo [...] tem que pagar uma nota para ela. E não são todas que conhecem esses cantos. Só as daquela casa ali, Kanu e a mãe dela. Só essas duas” (FAUSTO; SETTE; KUIKURO, 2011, 7’,17”).

A cena do filme não deixa claro se o ônus do pagamento mencionado trata já de dinheiro moeda Kagaiha, apesar da tradução na legenda do filme do Kuikuro para o português seja “uma nota” ou se a moeda Kuikuro tradicional, o que parece mais provável, tendo em vista o caráter do serviço, que, como se vai observar adiante, continua sendo a mais empregada nesse tipo de relação comercial.

O título *As Hiper mulheres* é uma tradução de Bruna Franchetto para o termo Kuikuro, Itão Kuegü, referente ao ritual mais conhecido pelo nome em Arawak, JamuriKumalu, que é o tema desta produção, primeiro filme que conta com um dos diretores Kuikuro (Takumã), dirigido a um público não indígena, indicado e vencedor de diversos prêmios, como o Kikito especial do júri em Gramado ou o melhor longa-metragem documentário no festival de Goiânia, ambos no ano de 2011. O longa-metragem transcorre na aldeia Ipatse e combina cenas documentais, entrevistas e filmagens do próprio ritual com encenações dos personagens sendo eles mesmos ou incorporações de itseké. Em algumas cenas os atores contribuem com a direção, chamando a atenção “tem que falar mesmo, sem ter vergonha” (FAUSTO; SETTE; KUIKURO, 2011, 1:05’,42”) ou “diga assim: sua rede tá pronta, chefe” (*ibidem*, 1:06’,27”) -, e ainda interpretando personagens da história antepassada, que motiva o ritual.

O filme começa com Tugupé, visitando o sobrinho de Taihu, Kamaluhé, para perguntar quando ele pretende fazer a festa, argumentando que a tia já está muito velha e está com vontade de cantar. O sobrinho concorda e os dois começam a combinar os detalhes do evento. A partir de então, os cantos deste ritual se tornam o assunto principal da primeira parte da obra, principalmente, porque a cantora e conhecedora daqueles cantos, Kanu, está passando mal com alguma doença, que se torna um obstáculo para a realização da festa.

Os cantores e cantoras, ou eginhoto em Kuikuro - egi (canção) e oto (mestre ou dono) -, mestres da música, têm muito prestígio no Alto-Xingu, porque são imprescindíveis em todos os rituais. Segundo Fausto (2012), quando começam a ser convidados para entoar as canções sagradas, durante os rituais intertribais, tornando-se renomados, recebem a alcunha de tikagi ou “muito falados”, e passam a ser capazes de influenciar outras mentes, porque seu nome se “estende no tempo e no espaço” (2012, p. 145).

A transferência do conhecimento musical também é considerada uma troca de serviço e por isso também é cobrada. Kanu, a cantora do filme, aprendeu a maior parte das canções do seu repertório com a sua mãe, que na encenação já é considerada muito idosa para conduzir os cantos durante o ritual. Enquanto, para conhecer os cantos Auga Imitiho, que são muito valorizados, Kanu paga o cantor Agaku com o valor de uma panela de alumínio de 100 litros (FAUSTO 2012), isto é,

não com o dinheiro em espécie, mas com um objeto valorizado, ainda que não da cultura tradicional e sim adquirido com os kagaiha.

Portanto, praticamente toda a primeira parte do filme transcorre centrada na saúde de Kanu, que inicialmente recebe a visita de enfermeiros não indígenas, porque está menstruada e não pode, por isso, ser tratada pelo pajé, que só empreende depois sua prática de cura, quando finalmente termina esse período fisiológico de Kanu.

Segundo Franchetto (2021), há uma distinção entre xamã, observando que, entre os Kuikuro as mulheres podem ser xamãs, e o kehegé oto ou dono de rezas, aquele que aprende e sabe utilizar rezas para curar diversos tipos de doenças. O trabalho xamânico também tem um custo e é dispendioso, embora no filme não fique explícito se a cobrança ocorre ou não. Fausto (2012) explica que, por exemplo, em um trabalho complicado, como a terapia para recuperar a alma do enfermo, realizada por três a cinco indivíduos, o xamã principal recebe um colar ou cinto de conchas, enquanto o responsável por segurar a boneca e recuperar a alma do enfermo ganha um colar de contas com vários aros, e, os demais assistentes, colares de miçangas ou um cinto feito de algodão.

Imagem 73: Kanu recebe tratamento do pajé



Fonte: Cena do filme *As Hiper Mulheres*

Paralelamente, a encenação de *As Hiper Mulheres* se concentra na busca de alternativas e esforços de duas personagens, Aulá e Tapualu, que procuram aprender as canções do ritual, cantarolando e treinando em todos os momentos, enquanto

executam outras atividades rotineiras. Tapualu pesquisa os cantos por meio de gravações de Mariazinha, tocadas em um antigo toca fitas, que eventualmente apresenta problemas, ao passo que, Aulá, aprende com a ajuda do seu pai, Kamankgagü, que ensina à filha os cantos de Etinkgakugoho com um feixe de fios, que representam vários tipos de cantos, com vários nós, que equivalem a cada música. Com isso, *As Hiper Mulheres* apresenta uma realidade, que Takumã se esforça por transformar, relacionada à falta de interesse dos mais jovens, especialmente, de aprender as tradições culturais e ritualísticas do seu povo, de modo a salvaguardar conhecimentos essenciais à resistência do mundo Kuikuro.

Esse é o ponto, documentar para guardar e mostrar para as novas gerações, que não conhecem a história, que não conhecem aquele ritual, que não conhecem como é cantado. É possível mostrar como eles podem praticar esta cultura, como pode realizar através do ritual que foi gravado, do lado do nosso povo (TAKUMÃ KUIKURO, 2022).

Imagem 74: Kamankgagü e o feixe de cantos



Fonte: cena do filme *As Hiper Mulheres*

Nesse íterim, o filme também mostra cenas da aldeia, os banhos de rio, a roça e um carro com caçamba, provavelmente da Funai, porque apresenta uma logomarca inidentificável na porta, levando pessoas para pegar mel, além do interior das casas Kuikuro. As malocas não têm móveis, as pessoas usam redes, mas são equipadas com fogão, em alguns casos, televisão, panelas de alumínio e outros utensílios domésticos. Com a diferença da arquitetura e do fato de abrigar muito mais gente,

assemelha-se bastante aos lares Huni Kuin, que também prescindem de sofás, mesas e outras mobílias, embora, em algumas habitações, haja colchão para a noite. Com isso, nota-se que o dinheiro que circula na aldeia Ipatse é principalmente empregado em ferramentas, equipamentos e produtos que facilitam o trabalho do dia-a-dia, que, como visto, com relação ao modo de valoração das artes e artefatos, é um elemento de grande importância, pela diminuição do esforço empregado em determinadas tarefas.

A moeda também é investida em mídias eletrônicas (a aldeia tem um gerador), alimentos, telefones celulares, transportes como a motocicleta e a bicicleta, além dos itens pessoais, como vestimenta, sabonete e outros produtos mais que transformam o corpo-paisagem da comunidade de muitas maneiras: pelo silêncio ou a falta dele, pelo tempo e velocidade das atividades e mesmo pela relação entre imagem e espiritualidade, como se pode compreender nesta história relatada por Belisário (2014):

A cada vez que a avó de Takumã tapava seus olhos para não olhar diretamente a figura de uma sereia num filme da Sessão da Tarde, que ela identificava como o itseke (bicho-espírito), Kuge Kuëgü, eu tinha certeza de que não se tratava de uma mera "representação" numa tela. Aquela imagem poderia estabelecer com Kunã uma relação (perigosa, no caso dos itseké) (2014, p.48).

Imagem 75: fogão e panelas na maloca



Fonte: cena do filme *As Hiper Mulheres*

As interações com as imagens veiculadas pelas mídias são reais para Kunã e podem afetar o corpo e o estado anímico de quem entra em contato com estas visões, constituídas pelas similitudes com os itseké. Provavelmente, inadvertidas, as novas gerações Kuikuro não dão mais importância ou se surpreendem com tais imagens e as sensibilizações que produzem em seus corpos. Como ocorre já há tempos com os kagaiha, devem ignorar tais influências e afetos imagéticos, os quais podem, de certo modo, adoecer, desde que comprometem suas memórias, desejos e imagens do pensamento, inclusive pela violência constante. Por fim, as imagens e entidades televisionadas ou transmitidas por aparelhos quaisquer podem modular seus sonhos, resistências e (re) existências, doravante, demasiadamente regulados e dominados pelas abstrações capitalistas (LAZZARATO, 2006), preponderantes em todas as mídias. Como Kunã ensina com sua sabedoria corporal, essas imagens e sentidos veiculados intensa e amplamente podem ser compreendidas como extensões de um hiperitseké de amplitude global e com o atributo ou o pathos de adoecer ou colonizar seus corpos-paisagens.

Imagem 76: mulheres ensaiando, crianças com bicicleta ao fundo



Fonte: cena do filme *As Hiper Mulheres*

O filme *As Hiper Mulheres*, sobre a realização do ritual Jamurikumalu, traz narrativas sobre os itseké e suas afecções, que a eginhoto Kanu, a cantora principal, junto com Kamankgagü, outro entrevistado, contam da seguinte forma em um depoimento:

As mulheres cantam uma música: fiquem aí largados na rede, morrendo de ciúmes por terem sido abandonados [...] foi assim que começou o canto delas. Isso magoou os maridos. Magoou muito. O que as mulheres estão cantando sobre nós? Não estou gostando nada disso. Eles já estavam reunidos no centro da aldeia. Vamos pescar, disseram. Enquanto isso as mulheres ficaram cantando e dançando na aldeia. Os homens não voltaram no dia combinado. Elas ficaram esperando, mas eles não chegaram. O que houve? Será que não conseguiram peixe? Elas ficaram preocupadas e uma disse: filho, vá ver o que está acontecendo com seu pai. Filho, você encontrou seus pais? Ele responde: eles já eram, mãe, aconteceu algo muito estranho”, “como assim? Meu pai e meus tios se transformaram em bichos monstruosos. Os olhos nasciam no topo da cabeça e os dentes por trás deles. Pelos nascendo no braço e no corpo. Eles tinham virado bicho. Então as mulheres decidiram fazer o mesmo que eles, virar bicho. Vamos lá! Foi aí que as mulheres deram o troco. Foram buscar resina da árvore para misturar com a pintura delas, pintaram o rosto de um jeito diferente, com uma pintura de bicho e então elas começaram a se transformar. Uma delas pegou uma formiga, abriu as pernas e picou seu próprio clitóris e foi assim que fizeram ficar grande, fizeram sair para fora, a vagina delas começou a ficar inchada. Passaram no corpo uma planta para ficarem bem doidas, se transformaram e ficaram dançando sem parar. Daí...pronto, e agora? O que vamos fazer? Vamos embora daqui (FAUSTO; SETTE; KUIKURO, 2011, 52’11”).

Como em *Cheiro de Pequi* (2006), quando homens atizam as mulheres com os cantos, na noite anterior ao ritual, em Jamurikumalu, são as mulheres que perturbam os homens, segundo uma delas, dando o troco, entoando, entre risos, provocações como: “a cabeça do pênis fica pra baixo”, “eu vou quebrá-lo, quando ele estiver saindo de dentro de mim” e “Não gosto do pequeno, é do grande que gosto” (FAUSTO; SETTE; KUIKURO, 2011, 47’,55” e 48’,30”). As mulheres desde a tarde já se pintam, entoando músicas e, com o passar do tempo, quando chega a noite, de fato encarnam os itseké, tornando-se as hipermulheres, e, entre risos e brincadeiras, momentos catárticos também são registrados pelas câmeras.

No dia da festa, com convidados de outras aldeias, depois dos homens saírem para pescar, Kamaluhé entrega uma cesta de peixes e beiju para sua tia Taihu, e para todas as mulheres, segundo Belisário (2014), para restituir os laços de reciprocidade entre homens e mulheres. Os diretores então registram as várias performances ritualísticas de Jamurikumalu, encenadas no grande pátio da aldeia, nas quais as mulheres “dançam e cantam tal como dançaram e cantaram as mulheres míticas ao se transformarem nestes hiperseres. E quando a câmera enquadra novamente a cantora Kanu de perto, o seu canto enuncia precisamente: eu sou uma Hipermulher”

(BELISÁRIO, 2014, p. 43). O tempo entre a doença de Kanu, as tentativas das outras mulheres de aprender os cantos, a cura da eginghoto, à noite, durante a qual as mulheres se tornam itseké, e, posteriormente, a festa propriamente dita não fica bem definido no filme, a não ser pelas imagens de Kamankgagü construindo uma casa, que, ao início, tem apenas os pilares de madeiras para sustentação e, ao fim, já está pronta.

Imagem 77: Kanu e Taihu em Jamurikumalu



Fonte: cena do filme *As Hiper Mulheres*

Imagem 78: ritual Jamurikumalu



Fonte: cena do filme *As Hiper Mulheres*

Imagem 79: dança e canto no pátio



Fonte: cena do filme *As Hiper Mulheres*

Imagem 80: luta das hipermulheres durante o ritual Jamurikumalu



Fonte: cena do filme *As Hiper Mulheres*

Imagem 81: homens pintando o corpo e cantando para o ritual Jamurikumalu



Fonte: cena do filme *As Hiper Mulheres*

Toda a tensão encenada durante o filme, os diversos percalços para a realização da grande festa, as afrontas entre homens e mulheres, mesmo que sempre alternadas com brincadeiras, são suavizadas por uma brisa fresca de delicadeza e renovação na última imagem desta produção, com Kanu deitada na rede, ensinando sua filha a cantar. A beleza da transmissão da cultura e dos cantos de mãe para filha condensa todo o espírito do tempo de resistência Kuikuro e do propósito cinematográfico de Takumã.

Imagem 82: Kanu e filha cantando



Fonte: cena do filme *As Hiper Mulheres*

Som de Deus: Doce ou Dócil?

As canções tradicionais, que se ouvem e se veem pela dança e pelo corpo no filme *As Hiper Mulheres*, cadenciam tempos, contratempos e síncopes indomáveis, ao menos aos ouvidos ocidentais, desde que, aparentemente, como indica Belisário (2014) não apresentam homogeneidade ou constância. De alguma forma semelhantes na percepção rítmica às músicas Huni Kuin, são, como elas, consonantes aos sons da floresta. Com total liberdade e autonomia, sem notações musicais ou regentes (aparentemente), a fricção das asas de alguns insetos e o som das águas do rio, quando perto, parecem um tapete melódico, ornado com os cantos dos pássaros, que compõem um conjunto de vozes, do qual eventualmente se destaca um solista em tom mais grave ou agudo. Como as melodias da floresta, os cantos Kuikuro (e Huni Kuin também) modulam sonoridades e cadências também indômitas e ao mesmo tempo harmônicas, com alguns momentos em que realmente parecem cair suavemente em uma “espécie de acoplamento tonal” (BELISÁRIO, 2014, p. 50), explicado pelo experiente cantor Yawa'ikumã Kamayurá, como “um 'buraco' para o qual escorregam bolas” (MENEZES BASTOS *apud* BELISÁRIO, 2014, p. 50).

Os instrumentos musicais Kuikuro são, geralmente, os corpos, os pés no chão, os chocalhos nas pernas e, em algumas cerimônias interditas às mulheres, as flautas tradicionais, chamadas Kagutú, difundidas por todo o território xinguano. Elas são executadas em um espaço cerimonial exclusivo aos homens, feitas de madeira, com pouco mais de um metro de comprimento e são os instrumentos com os quais se realiza o ritual e se toca a melodia, ambos com o mesmo nome, Kagutú, considerada a música mais difícil de aprender e executar, como também a mais perigosa. “Em caso de erro ou de má execução, o músico ou seus próximos podem estar sujeitos à vingança dos espíritos sob forma de doença ou morte” (MONTAGNANI, 2016, p. 203), e não pela música em si, mas pelo instrumento mal tocado, porque quando cantada ou estudada em flauta de treinamento não há perigo (MONTAGNANI, 2016).

Assim sendo, o Kagutú é um índice, um artefato musical e agente, que afeta o paciente humano, emanando e manifestando experiências potentes de agência (GELL, 2020) e desvelando uma ontologia ambígua, porque “pode ser considerado como tão vivo quanto o músico que o toca ou o especialista que o fabrica” (MONTAGNANI, 2016, p. 202). Com isso, a música e seus instrumentos apresentam

predicados tanto artísticos e materiais, quanto, para os kuikuro, espirituais, desde que elas, assim como certos instrumentos, pertencem aos itseké, que “regulam e determinam todo o manuseio do artefato musical por parte dos humanos, tanto no contexto ritual como fora dele” (MONTAGNANI, 2016).

Imagem 83: Kagutú



Fonte: facebook kaitsu filmes

No filme *Deus é Doce* (2016), realizado durante a formação de cineastas indígenas, que Takumã conduz com o povo Parakanã em Altamira, no médio Xingu, no estado do Pará, o cineasta mostra a introdução do violão nessa comunidade, não como agente vivo e espiritual ou apenas transformativo da musicalidade tradicional, mas principalmente como índice, que motiva inferências sobre a intercessão das igrejas evangélicas na espiritualidade, ora religiosidade, Parakanã, além de tentativas de integração do povo Kuikuro a esse credo.

O documentário traz a entrevista de Xaperia Parakanã, que explica que não se usavam instrumentos nos rituais do seu povo, “era som de voz mesmo, do próprio indígena, não existia antigamente o violão. Com essa sociabilidade, os missionários

que trabalham com os povos indígenas, que ensinou a tocar violão, para louvar a deus que está acima no céu” (KUIKURO, 2016, 3’,35”). O jovem explica também que os hinos, compostos em idioma Parakanã, louvam e agradecem a deus, além de pedir proteção durante a noite.

Imagem 84: pinturas corporais sagradas e o violão missionário



Fonte: cena do filme *Deus é doce*

A música *Deus é Doce* fala que ele é tão doce quanto o mel e que, um dia, Jesus pode voltar à terra e também na hora certa levá-los a todos para o céu. Em alguns momentos, Takumã edita cortes no filme, quando se fala de deus, e focaliza com sua câmera, por vários segundos, alguma planta do entorno, relacionando, possivelmente, desta maneira imagética e alegórica, deus à natureza, melhor dizendo, conectando deus ao doce do mel, à acidez do limão, à umidade da água, ao calor do sol e assim por diante.

Avete parakanã, outro entrevistado, entende que a igreja “é perigosa” (KUIKURO, 2016, 4’,54”), porque tem princípios diferentes da sua própria cultura, mas “isso não impede a gente de praticar e querer conhecer, porque, como seres humanos nós temos curiosidade [...] a igreja [...] tem que se adequar primeiro dentro da nossa cultura indígena [...] porque ela não pode trazer o ensinamento de cima para baixo” (*ibidem*, 5’,06”). Depois dessa fala, Takumã interrompe a narrativa, trazendo para a tela a imagem de uma escultura de bronze de um soldado, trajando elmo e armadura e segurando dois cavalos com cabrestos, visivelmente introduzidos à estátua, porque

feitos de barbantes, bem provavelmente, relacionando a igreja ao guerreiro que domina e, os cavalos, aos povos indígenas, submetidos às práticas colonizadoras dos missionários evangélicos.

Imagem 85: compositor de *Deus é doce* e Avete Parakanã, à direita



Fonte: cenas do filme *Deus é Doce*

Essa inferência decorre das imagens que Takumã usa e edita de uma forma muito precisa, mas que são também análogas a seu próprio pensamento, sobretudo com relação à presença de missionários no território kuikuro:

Há muito conflito com a evangelização dentro da aldeia. Eles acreditam que podem curar, que podem ter seu espírito. Não acredito nisso, nunca frequentei pessoalmente a igreja e acredito que ela está aqui realmente pra acabar com a religião tradicional. Eu falo assim: quando a pessoa nasce com maldade, aquela pessoa vai pra igreja. A pessoa má precisa de igreja, vai se recuperar lá, se arrepende. Isso é coisa de feiticeiro que vai pra lá pra se recuperar. Quando a pessoa nasce boa da cabeça, não precisa (TAKUMÃ KUIKURO, 2022).

Depois da imagem do soldado, o filme retoma a entrevista com Avete, que argumenta que a igreja não pode trazer o ensinamento de cima para baixo, e sim “começar de baixo para cima [...] para entender melhor o que é crer em deus (KUIKURO, 2016, 5’,45”)”. Corta.

Imagem 86: guerreiro, cabestro de barbante e cavalos



Fonte: cena do filme *Deus é Doce*

Imagem 87: de baixo para cima



Fonte: cena do filme *Deus é Doce*

Corte e imagem tão eloquentes, pulsantes e insubmissos, como a música Kuikuro, seus contratempos e buracos por onde deitam bolas, que fazem surgir, envolvidos por um humor cáustico, particularmente eficaz, uma mudança de perspectiva, de baixo para cima, que, neste caso, significa absolutamente nada. O soldado segue no comando dos cavalos por todos os ângulos. O filme procura

evidenciar o fato de que não há alternativa para transformar a situação subjugada dos cavalos a não ser que se arranquem as cordas do seu cabresto.

A música e a espiritualidade, arte-vida, enfim, sob a ameaça de domesticação e domínio, e, os itseké, tão plurais e heterogêneos, plenos de atributos tão diversificados quanto intrínsecos a toda a natureza, estão virtualmente fundidos e em um só deus, o hiperitseké.

Um deus que, durante o período propriamente colonial, é usado à serviço dos interesses políticos e econômicos de determinadas nações, e que, agora, com as mudanças agregadas a sua própria narrativa histórica e religiosa, especialmente nos sermões de missionários neopentecostais (MEIRELES, 2011), contribui para a consagração da energia vital (desejos, conhecimentos, imaginações e etc.) à riqueza, à posse e ao consumo. Portanto, um hiperitské, cujo (ideia) vírus, disseminado pelos diversos aparatos midiáticos, pregações, discursos e conexões virtuais, contagia e adoece a memória, o pensamento e suas potencialidades. Uma entidade sequiosa por integrar novas pessoas e criar um mundo prevalente e só seu. Um deus do capital, cujo mito fundamental é o consumo (ROLNIK, 2011), que vem afetando a comunidade Kuikuro, resistente, contudo, com suas tradições e espiritualidade seculares e terrexistentes, que encontram no mundo e na sua arte-vida um espaço de acontecer solidário (SANTOS, 2006) e não de domínio e exploração.

“Não vou dizer que a terra é minha ou minha a aldeia. Apenas estamos ocupando. Não é minha terra. Quem realmente é dono da terra? (TAKUMÃ KUIKURO, 2022). Essa compreensão, totalmente divergente à razão e à moral capitalista e liberal, atravessa o trabalho de Takumã como cineasta, e quer dizer que, se o espaço do mundo não pertence a alguém, ele é nada menos que o campo expandido do corpo-paisagem Kuikuro, seu próprio corpo, que deve e merece ser cuidado e defendido. Takumã projeta filmes com essa visão, uma visão que tem cheiro e o cheiro é de pequi, desde o Xingu até o restante do mundo.

CONSIDERAÇÕES TRANSFLUENTES

No percurso desta cartografia de afetos encontram-se corpos-paisagens Huni Kuin e Kuikuro em transformação. Tanto pela investida subjetiva e material do consumo e sua centralidade nos enunciados da noopolítica capitalista, descrevendo um processo de captura ou de colonização do mundo dominante sobre essas populações, quanto pelas resistências políticas e retomadas das práticas e conhecimentos tradicionais, impulsionadas e agenciadas também pelas artes e pelos artistas Rita Huni Kuin e Takumã Kuikuro. Há, contudo, uma sutileza, que diz respeito à diferença entre as mudanças inerentes à própria vida, as quais inclusive se esvanecem diante da força da invasão material e subjetiva do consumo e sua cadeia produtiva, e as transfigurações provocadas pelo mundo hegemônico do capital.

A noopolítica do consumo, uma direção proposta por Frederico Tavares (2020), a partir dos caminhos abertos e trilhados por Deleuze, Guattari (2010) e Lazzarato (2006), relativos ao domínio capitalista sobre as subjetividades, apresenta o consumo justamente como potência e estratégia desse devir. A noopolítica do consumo cria e inova enunciados, axiomas e imagens, os quais mercantilizam as memórias pela fabricação de desejos no contexto de um capitalismo rizomático, que se expande e contamina o pensamento com a ideia do ser-consumidor, do “ter humano” no lugar de “ser” plena e livremente humano ou humana. Portanto, como um hiperitseké sintético e insensível, aos moldes do brutalismo do capital (Mbembe, 2021), do qual ninguém escapa, as ingerências do mundo dominante se fazem substâncias somáticas não só estruturais e globais bem como na interioridade dessas comunidades, Huni Kuin e Kuikuro, e em seus contornos psicofísicos, que estão ainda de muitos modos à margem da sociedade dominante.

Os corpos-paisagens Huni Kuin e Kuikuro contam histórias de colonização muito diferentes, apesar de igualmente violentas, que se sucedem na contemporaneidade em processos distintos de (re) existência. Os Huni Kuin, depois de lutas e muitas mortes, foram escravizados, e, sendo assim, obliterada e, posteriormente, esquecida grande parte de suas tradições. Também proibidas as manifestações culturais e espirituais ancestrais e quase abandonadas a própria identidade e língua ao se tornarem caboclos brasileiros e civilizados como lembra Ibã (*apud* MATTOS, 2015), pai de Rita.

Com o Tempo dos Direitos, seguido pelo Tempo do Governo dos Índios ou Xinã Bena, essa comunidade recupera parte de seu território, sua autoestima e muitos

aspectos do ser Huni Kuin. Rita contribui com este processo de (re) existência com seu trabalho como artista e sobretudo pela capacidade de congrega jovens Huni Kuin e despertar seu interesse para a sua cultura desvanecida e para as artes com sua força de resistência. Por tudo isso, o momento atual dessa comunidade expressa o empenho na recuperação e retomada do seu mundo, mesmo com as ameaças políticas ou as invasões de madeireiros e de caçadores ilegais. Portanto, um presente de regeneração e cura do seu corpo-paisagem, ainda que, desta vez, com a particularidade do Novo Tempo, Xinã Bena, que está em profundo intercâmbio com todo o mundo contemporâneo e, por conseguinte, também com seus dispositivos de controle e colonialidade, entre eles, a noopolítica do consumo.

Por outro lado, o povo Kuikuro se confronta com circunstâncias diametralmente opostas. Pelas razões políticas e históricas mencionadas nesta pesquisa, conseguem manter seus padrões culturais estruturantes quase intactos até os dias de hoje: as malocas e a disposição das aldeias, as artes, o idioma, sistemas de trocas e prestações, relações espirituais, ambientais e muitas outras práticas tradicionais. Todavia, no decurso do tempo, seu território é comprometido pela expansão do agronegócio na região, que provoca alterações ambientais, incêndios incontroláveis, o aquecimento da temperatura e a mudança dos ritmos sazonais das culturas de diversos alimentos. Essa indústria também implica a destruição de nascentes e poluição dos rios, e, com tudo isso, a maior necessidade de consumo externo, contato com os kagaiha e uso da moeda nacional.

Enfim, todo um cenário de aflição, que provoca resistências, associadas à preservação, especialmente do território, e também relacionadas à tentativa de defesa do seu mundo e tradições. Por isso, a comunidade, que há apenas vinte anos considera dispensáveis os registros fílmicos, acreditando na pujança da sua cultura, atualmente compreende a urgência de protegê-la, colaborando, nesse sentido, com as realizações de Takumã Kuikuro e do Kaitsu Filmes. A arte deste cineasta e de seus colaboradores tem este objetivo precípua: o agenciamento de forças e resistências políticas, culturais, subjetivas e socioambientais para preservação dos conhecimentos e do corpo-paisagem tradicional Kuikuro.

Os agenciamentos criados a partir das artes e da colaboração narrativa desses dois artistas, portanto, refletem as dissimilaridades sobre este processo de colonização subjetiva da noopolítica do consumo e física pelas ofertas de produtos e também de

produção ou exploração nessas comunidades. E as experiências de vida de Rita Huni Kuin e Takumã Kuikuro também irradiam estas diferenças, porque Rita já nasce no limiar do Novo tempo, Xinã Bena, um tempo de retomada depois da escravidão e da obliteração da sua cultura tradicional, e vive por um período importante da sua vida com nawás e em escolas não indígenas. Conhece a grande transformação e sofrimento pela colonização apenas pelos relatos de seus parentes mais velhos ou, quem sabe, também possa vivenciá-la como força latente ou como contágio espiritual, conforme a história também se apresenta, segundo Burckhardt (DIDI-HUBERMAN, 2013).

Em contrapartida, Takumã nasce e vive por muitos anos com as tradições do seu povo praticamente intactas, estudando e aprendendo com seus próprios ancestrais. Portanto, para Takumã, as consequências das fricções com o mundo dominante e as transformações provocadas pela sociedade do consumo no cotidiano do povo Kuikuro ficam muito mais evidentes e conscientes. Com isso, a mudança provocada pela noopolítica e pelo consumo na comunidade Huni Kuin talvez seja para Rita menos impactante e racionalizada do que para Takumã, embora a artista agregue tanto conteúdo (e possibilidades de abdução de agência) sobre este tema em suas obras, que, não por acaso, concentram-se nas tradições do seu povo.

Essas diferenças contingenciais em devir, cartografadas por meio dos agenciamentos da arte e da colaboração dos artistas, direcionam e encorpam o desenvolvimento da questão da pesquisa em cada comunidade. Isto é, a indagação a respeito das transformações psicossociais, subjetivas, rituais, culturais e ambientais, que ocorrem com a invasão de ofertas de consumo e cadeia produtiva, além dos próprios mecanismos de controle subjetivo e social da noopolítica do consumo.

Apesar de todas as dissimilaridades das circunstâncias entre as duas comunidades, as mudanças que se evidenciam no decorrer deste estudo, por outro lado, são compartilhadas de muitas formas entre os Huni Kuin e os Kuikuro e igualmente resultantes deste projeto político, cultural e econômico, associado ao sistema hegemônico do capital. Essa força contínua pretende sobrepujar as diferenças, contagiando e absorvendo corpos-paisagens outros, aqueles que representam empecilhos a sua hegemonia e ao predomínio do seu pensamento, lógica e modos de ser e estar no mundo.

Os artistas e suas artes agentivas, como propõe Gell (2020), revelam ou desvendam os objetivos geral e específicos desta pesquisa, que propõem investigar as fricções e partilhas do mundo sensível dessas populações com o mundo dominante e do consumo, significando tanto o compartilhamento de experiências e transformações quanto as divisões e conflitos, provocados por tais interações. Uma fricção que abrange associações entre os mundos Huni Kuin/nawá e Kuikuro/kagaiha e não apenas as inter-relações entre diferentes atores sociais sobre determinado tema e suas políticas.

O objetivo específico que aborda a relação entre consumo e colonização fica bem esclarecido em muitas oportunidades, como, por exemplo, quando Takumã afirma que a comercialização nas aldeias provoca uma mudança tal, que pode vir a exterminar sua cultura. Porque esta prática faz surgir uma lógica individualista e mercadológica entre a população, no momento em que os objetos, outrora dados ou compartilhados, são agora vendidos para não se perder a oportunidade de ganhar dinheiro e depois consumir algum produto. Uma evidência, por conseguinte, de uma forma sub-reptícia de colonização, que engendra transformações subjetivas e a reificação das relações pessoais e sociais aos moldes capitalistas, resultantes substancialmente dos dispositivos da noopolítica do consumo nesta comunidade.

Entre os Huni Kuin, essas transformações subjetivas já vêm se sedimentando desde toda a submissão das suas vidas aos modelos impostos pelos nawás e pela sociedade dominante no decorrer do ciclo de exploração da borracha na Amazônia e, por isso, não são identificadas de modo tão evidente quanto na comunidade kuikuro. Seu corpo-paisagem já se transforma expressivamente com a substituição das malocas pelas casas com famílias nucleares, com o consumo de produtos em mercados (antigamente chamados barracões, que eram, inclusive, utilizados como forma de subjugo financeiro da população), e, atualmente, consumo também, de materiais diversos, como as miçangas, eletrodomésticos (na cidade), linhas industriais para a tecelagem, que, no conjunto, paulatinamente fazem perder técnicas e saberes, como o trabalho do algodão, a tradição de fiar e tingir as meadas.

Enfim, todo um cenário de invasão de um determinado modelo de vida que leva à perda de conhecimentos, mudanças dos rituais cotidianos e múltiplas transformações das relações socioambientais, que podem ser simbolizadas, nesta comunidade, pela incapacidade, cada vez mais acentuada e também paradigmática

para este estudo, de se comunicar e aprender com outros animais, indivíduos ou elementos da natureza, que são a fonte de todo conhecimento tradicional Huni Kuin. E isso ocorre, segundo Yaka, irmã de Rita, precisamente como consequência do consumo de roupas e demais produtos industrializados disponíveis. Com isso, a relação com o que Mbembe (2021) denomina brutalismo fica muito manifesta, porque essa limitação comunicativa resulta da sintetização dos corpos e consecutiva insensibilidade às singularidades do mundo e à compreensão corporal da natureza ou o pensamento do corpo, como Deleuze (2002) conceitua.

O corpo e seus invólucros sintéticos, em ambas as comunidades, tornam-se também mais vulneráveis ao controle sobre os desejos e à disseminação de performances consumistas, especialmente entre os mais jovens, e em cada população de acordo com seu momento. Uma virtualidade do ser para ter, principalmente pelo consumo e uso de aparelhos e redes de conexão (celulares, computadores, televisão), que divulgam ideias-vírus, contágios subjetivos do mundo capitalista, sua ética, memória e imagem do pensamento.

Também, como se pode notar neste transcurso investigativo, as igrejas, especialmente as neopentecostais, se configuram como ativas disseminadoras da lógica do capital e da sacralidade do consumo. Na comunidade Huni Kuin, as igrejas são relevantes divulgadoras de uma ética capitalista/consumista e bastante divergente das conexões epistêmicas oriundas da espiritualidade tradicional. Esta observação, contudo, não é compartilhada pela comunidade, que não encontra qualquer tipo de conflito entre as práticas religiosas monoteístas e sua cosmogonia e crenças, demonstrando, talvez, a forma insidiosa e rizomática como os princípios morais da sociedade hegemônica e do capital vai se disseminando. Na comunidade Kuikuro, há tentativas de introduzirem-se essas igrejas, mas ainda sem resultado evidente. Contudo, se adiantando a esta possibilidade, o cineasta Takumã apresenta sua visão crítica sobre elas no filme *Deus é Doce* (2016), com jovens Parakanã, também do Xingu, fazendo notar, com a simbologia de um cabresto, colocado na escultura de um cavalo, que as igrejas empreendem tentativas de controle e subjugação moral e religiosa sobre os povos indígenas da região.

A cartografia de afetos a partir de todas essas fricções e partilhas do mundo sensível revela ainda que os crimes ambientais ou políticas ambientais nefastas, que servem à economia e ao consumo nawá ou kagaiha, também impactam sobremaneira

ambas as comunidades e provocam mortes, destruição ou comprometimento ambiental, e, conseqüentemente, epistemológico. Assim sendo, tanto as ofertas e o consumo de produtos industrializados os mais diferentes, quanto a exploração de seus territórios transformam demasiadamente os corpos-paisagens dessas comunidades, seus movimentos corporais, o tempo das atividades ou o tempo da vida, as interações sociais, espirituais e ambientais...tudo se transfigura em uma velocidade inédita. Ora por necessidade, em consequência de impactos ambientais: como a compra da mandioca pelo aquecimento do clima no Xingu, a plantação do cipó da ayahuasca pela produção do chá em escala industrial, a criação de animais ou (inter) domesticação de espécies em razão da caça ilegal e tantas ocorrências mais; ou pelas mudanças decorrentes da facilidade disponibilizada por determinados produtos para o trabalho diário. Paisagens, artesanias (cósmicas também), sabedorias, tradições e relações se transfiguram ou perdem-se, desmancham-se no ar ou recriam-se já sob as influências da sociedade de consumo.

Mas as transformações mais inquietantes são mesmo aquelas que se insinuam apenas pelo cheiro do branco, expressão usada por Takumã e seu avô, pelos dispositivos de controle como a noopolítica do consumo, e sem a consciência das populações. Uma contaminação que transborda a toxidade palpável e química da terra e dos alimentos, se disseminando nas memórias, nas imagens de pensamento e na modulação das subjetividades e desejos. Uma modulação também sonora, de uma música, antes parte do corpo e do ritmo da floresta, seu feitio de oração, que vem sendo gradativamente modulada pelos instrumentos e composições orquestradas pela sociedade dominante.

Com tudo isso, ao mesmo tempo, as partituras da arte-vida e as práxis artísticas de Rita e Takumã e de outros artistas e lideranças Huni Kuin e Kuikuro criam resistências, contratempos e pulsações transgressoras, compartilhando, retomando ou preservando os aspectos sensíveis e espirituais do seu mundo. As artes desses dois artistas apresentam por si mesmas as interações com conhecimentos exteriores às suas próprias tradições, ou seja, são artes em fricção, partilhadas com o mundo sensível hegemônico. Portanto, é necessário destacar que, como fricções, muito se perde, mas também se cria, recria e se renova. Isso quer dizer que, as transformações são inevitáveis, como afirma Takumã, mas há toda uma potência, inclusive histórica, ancestral e transfluente, de resistência aos muitos processos de colonização. Assim

sendo, as mudanças pelas ingerências do mundo dominante não significam meras capitulações, mas sim novos desafios e reinvenções de vida e de arte também, como se pode notar nas obras desses artistas. (Re) existência, enfim.

A pintura em tela é algo recente na cultura Huni Kuin, as artes relacionais das cerimônias de Nixi Pae também se transformam e são realizadas com mais frequência, tanto na própria comunidade quanto para o público nawá. Desde há pouco tempo, esses rituais começam a ser conduzidos por mulheres e integram, recentemente também, instrumentos de cordas. Essas transformações já demonstram os afetos das relações com o mundo nawá, como ainda a inserção dos Huni Kuin no mercado da arte. Sobre o cinema e a prática artística de Takumã, também fica evidente a incorporação de uma tecnologia outra e a sua inclusão como cineasta em um mercado cinematográfico, em ambos os casos, até mesmo internacional.

O termo mercado não é usado por acaso neste contexto, visto que, apesar de muitas vezes alternativos em suas propostas, os eventos artísticos do mundo não indígena estão sempre impregnados de uma condição mercadológica, não só pelo possível e necessário retorno financeiro, mas também pelos contatos e pelo reconhecimento que promovem, abrindo novos mercados, oportunidades de trabalho ou competência e currículo para a concorrência em editais e similares.

Todavia, também é inequívoco que as artes para Rita e Takumã, muito além de meios de agregar recursos financeiros às suas vidas, significam maneiras de constituir espaços de comunicação, resistência e divulgação do seu mundo. São artes socialmente engajadas, que têm como objetivo recuperar ou proteger, valorizar e difundir sua cultura, cosmovisão e outros modos de vida, diversos ao contexto externo dominante, além de ferramentas de luta em meio aos intercâmbios com a sociedade dominante. Práticas artísticas comprometidas com a autoestima dessas populações, muitas vezes abaladas pelas ações brutais e narrativas de desprezo de nawás/kagaihas, e ainda envolvidas com a salvaguarda de seus próprios conhecimentos ancestrais.

Portanto, de certo modo, a divulgação das artes-vidas Huni Kuin, Kuikuro e de outros povos originários criam aspectos de uma noopolítica encantada, que é lançada pelas suas flechas-artes, impregnadas de IFAs (ingredientes ativos) de memórias, ontologias, políticas e pensamentos outros, criando sintomas de resistência, (re)

existência e, quem sabe, de transformação sutil, mas penetrante, do mundo dominante.

Essas flechas também marcam a cartografia de afetos, realizada nesta tese de doutorado em psicossociologia, e sinalizam caminhos e direções para muitos possíveis desdobramentos desta pesquisa. Tanto sobre este mesmo tema e o aprofundamento em um ou mais dos diferentes aspectos analisados e explorados neste estudo, que podem tornar-se recortes, quanto outras abordagens sobre esses delineamentos. Com isso a pesquisa Noopolítica do Consumo como Dispositivo de Colonização: Resistências e (Re) existências na Arte Indígena Contemporânea traz uma miríade de possibilidades (ou assim se deseja) para diferentes pesquisas acadêmicas ou para a continuidade deste mesmo estudo.

E, sendo assim, também, essas considerações, em vez de finais, convertem-se em devir cartográfico transfluente, retomando a pergunta inscrita no facão, criado por Ariana Pataxó: O que é ser índio para você? Uma questão de extrema importância para kagaihas ou nawás, e também para todos os povos originários que partilham o mundo sensível com uma sociedade hegemônica e colonizadora, tanto no aspecto físico e material quanto subjetivo. Que memórias haverá na ancestralidade futura?

Ou seja, até que ponto a imagem do pensamento Huni Kuin, Kuikuro e de outros quase 300 povos originários brasileiros consegue resistir à colonização da sua memória, consciência e também à eventual insensibilização às singularidades e ao pensamento do corpo? Serão as lutas indígenas no futuro exclusivamente concernentes à preservação e demarcação territorial e mesmo à militância ambiental, enfrentamentos vitais e imprescindíveis, sem dúvida, para estas populações e a um porvir do mundo como um todo ou haverá também uma resistência e flechas-artes de (re) existência em continuidade ou conexão com a imagem dos seus pensamentos ancestrais e corpos-paisagens tradicionais e heterogêneos à sociedade dominante do consumo e do capital?

Deixo estas perguntas flutuando nos rios, ventos, mares, estrelas, folhas e copas de árvores. Para onde elas forem, mas com a confiança promissora, poética e poiética na força de resistência dessas populações, suas artes e ancestralidades, na sobrevivência das imagens e memórias transfluentes dos pensamentos libertos e criativos, que seguem e seguirão pairando em um tempo puro.

REFERÊNCIAS

AGAMBEN, Giorgio; HARVEY, David et al. **Sopa de Wuhan –** pensamento contemporâneo em tempos de pandemias. Buenos Aires: ASPO Pablo Amadeo, 2020.

ALMEIDA, Eliane M; TAVARES, Frederico; FERREIRA, Giselle G.T. Algumas pistas sobre o Marketing ambiental pelo olhar da psicossociologia. Niterói: Fractal: **Revista de Psicologia**, v. 31, n especial, p. 269 a 275, 2019. Disponível em: <<https://www.scielo.br/j/fractal/a/RZyfGQdqkDJjgvqLXxzChYJ/?lang=pt&format=pdf>> Acesso em: 07/08/ 2021

ALBUQUERQUE, Maria Betânia B. Religião e educação: os saberes da ayahuasca no santo daime. Maringá: **Revista Brasileira de História das Religiões. ANPUH**, Ano IV, n. 10, 2011. Disponível em: <<https://periodicos.uem.br/ojs/index.php/RbhrAnpuh/article/view/30387/15967>> Acesso em: 10/01/2023.

ALMEIDA, Maria A. C; CRUZ, Teresa Almeida. Os Huni Kuin entre o regime do seringal e o regime tutelar. **Revista Latino-Americana de Estudos em Cultura e Sociedade**, v. 3, ed. Especial, 2017. Disponível em: <<https://periodicos.claec.org/index.php/relacult/article/view/638>> Acesso em: [20/08/2022](https://periodicos.claec.org/index.php/relacult/article/view/638).

ANDRADE, Oswald. Manifesto Antropofágico. São Paulo: **Revista de Antropofagia**, ano I, n.º 1, pp. 3 e 7, 1928. Disponível em: <<https://cdn.culturagenial.com/arquivos/manifesto-antropofago.pdf>> Acesso em: 13/04/2021.

ARAÚJO, Juliano J. Retórica e pragmática do documentário: a experiência de realização cinematográfica compartilhada do projeto vídeo nas aldeias. **Doc-Online** nº 11 p.87-117, 2011. Disponível em: <Juliano José de Araújo – dialnet> Acesso em:25/02/2023.

ATAHULU, Kuikuro. **O Aparecimento dos caraíba**. ISA: Povos Indígenas do Brasil, 2018. Publicado originalmente por FRANCHETTO, Bruna in: CUNHA, Manuela Carneiro da (org.). *História dos Índios no Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras; Fapesp; SMC, 1992. p.339-56. Disponível em: <https://pib.socioambiental.org/pt/O_aparecimento_dos_cara%C3%ADba> Acesso em: 31/01/2023

BARBOSA, Livia. **Sociedade de consumo**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar editora, 2004.

BASTOS, Fernanda. As dificuldades das mulheres indígenas para entrarem no mercado de trabalho. São Paulo: **Estadão, 2023**. Disponível em: <<https://www.estadao.com.br/economia/sua-carreira/mulheres-indigenas-mercado-de-trabalho/>> Acesso em: 13/04/2023.

BELISÁRIO, Bernard. **As hipermulheres**: cinema e ritual entre mulheres, homens e espíritos. Belo Horizonte: PPGCOM/ UFMG, 2014. Disponível em:

<<https://repositorio.ufmg.br/handle/1843/BUOS-9NKHMS>> Acesso em: 23/08/2022.

BEVILAQUA, Patrícia M. **Escultura varal sobre vivências**. Dissertação para o PPG em Estudos Contemporâneos das Artes – UFF, 2015. Disponível em: <<http://www.artes.uff.br/dissertacoes/2015/2015-patricia-bevilaqua.pdf>> Acesso em: 28/02/2023.

BEVILAQUA, Patrícia M; TAVARES, Frederico. Noopolítica do consumo e mídias alternativas: resistências e (re) existências na arte indígena contemporânea. **Anais do X Encontro Nacional da Anppas**, 2021. Disponível em: <[https://www.even3.com.br/anais/x_enanppas2021/393319-noopolitica-do-consumo-e-midias-alternativas--resistencias-e-\(re\)-existencias-na-arte-indigena-contemporanea/](https://www.even3.com.br/anais/x_enanppas2021/393319-noopolitica-do-consumo-e-midias-alternativas--resistencias-e-(re)-existencias-na-arte-indigena-contemporanea/)> Acesso em: 16/02/2022

BÍBLIA CATÓLICA. **Antigo e Novo Testamento**. Tradução de Padre Antônio Pereira de Figueredo. São Paulo: PAE Editora, 2015.

BISPO, Antônio. **Colonização, Quilombos: Modos e Significações**. Brasília: Instituto Nacional de Ciência e Tecnologia de Inclusão no Ensino Superior e na Pesquisa – INCTI, 2015.

BISPO, Antônio. **Introdução ao pensamento contra-colonial do mestre Bispo quilombola**: um vídeo ensaio pela lente da ecologia profunda e da ancestralidade. [Entrevista concedida a] MENDES, Gabriela; ATHAÍDE, Gabriela; OLIVEIRA, Vinícius. Curta-metragem, 2022. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=9o4ECTSKxEE>> Acesso em:12/06/2022.

BOURRIAUD, Nicolas. **Estética relacional**. São Paulo: Martins, 2009.

BRASIL. **Constituição da República Federativa do Brasil de 1988**. Brasília, DF: Senado Federal, 1988 Disponível em: <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/Constituicao/Constituicao.html> Acesso em: 03/10/2022.

CAMILO, Jô. Apropriação cultural sob uma análise marxista. **Blog Um Modo de Vida Contra o Medo da Vida**, 2015. Disponível em: <<https://modocontraomedo.blogspot.com/2015/08/apropriacao-cultural-sob-uma-analise.html?m=1>> Acesso em: 20/12/2022

CAUQUELIN, Anne. **A invenção da paisagem**. São Paulo: Livraria Martins Fontes Editora,2007.

CHAUI, Marilena. **Convite à filosofia**. São Paulo: Editora Ática, 2000.

D'ÁVILA NETO, Maria Inácia; JARDIM, Gabriel de S. Fonte que Nunca Seca: O Trabalho Cotidiano de Mulheres com a Água no Semiárido. São João del Rey: **Pesquisas e Práticas Psicossociais**, 2015. Disponível em:

<http://www.seer.ufsj.edu.br/index.php/revista_ppp/article/view/D'Avila%20Neto,%20Jardim> Acesso em:18/12/2022.

DE LA CADENA, Marisol. Natureza incomum: histórias do antrope-cego. São Paulo: **Revista do Instituto de Estudos Brasileiros - USP**, n. 69, p. 95-117, 2018.

Disponível em: <<http://dx.doi.org/10.11606/issn.2316-901X.v0i69p95-117>> Acesso em: 10/10/2019.

DANOWSKI, Déborah; VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. **Há um mundo por vir?** Ensaio sobre os medos e os fins. Florianópolis: Cultura e Barbárie – Instituto Socioambiental, 2014.

DELEUZE, Gilles, GUATTARI, Félix. **O que é a Filosofia** (coleção Trans). São Paulo: Editora 34, 1992.

_____. **Mil Platôs - Capitalismo e Esquizofrenia**. Vol. 4 (Coleção TRANS). São Paulo: Ed. 34, 1997.

_____. **O anti-édipo: capitalismo e esquizofrenia** (coleção Trans). São Paulo: Ed. 34, 2010.

DELEUZE, Gilles. **Diferença e repetição**. São Paulo: Conexões clínicas, 1968.

_____. **A lógica dos sentidos**. São Paulo: Perspectiva, 1974.

_____. **Conversações**. São Paulo: Editora 34, 1992.

_____. **Espinoza: Filosofia Prática**. São Paulo: Escuta, 2002.

_____. ¿Que és un dispositivo? In: **Michel Foucault, filósofo**. Barcelona: Gedisa, pp. 155-161,1990. **Escola Nômada**, 2016. Disponível em: <<https://www.escolanomade.org/2016/02/24/deleuze-o-que-e-um-dispositivo/>> Acesso em: 5/01/2022.

DIDI-HUBERMAN, Georges. O que vemos, o que nos olha. São Paulo: Editora 34, 1998.

_____. **Ante el Tiempo: Historia del Arte y Anacronismo de las Imágenes**. Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora, 2011.

_____. **Sobrevivência dos Vaga-Lumes**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.

_____. **A imagem sobrevivente: História da Arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg**, Rio de Janeiro: Contraponto, 2013.

DINATO, Daniel R. **Os Caminhos do Mahku: Movimento dos Artistas Huni Kuin**. Dissertação de mestrado. Campinas: Universidade Estadual de Campinas, 2018.

Disponível em: <<https://bv.fapesp.br/pt/dissertacoes-teses/159585/os-caminhos-do-mahku-movimento-dos-artistas-huni-kuin>> Acesso em: 20/04/2021.

DUA BUSË (VANDIQUE KAXINAWÁ, Manuel org.). **Una Shubu Hiwea**: Livro Escola Viva do Povo Huni Kuin do Jordão. Acre: Itá Cultural / Dantes Editora, 2017. Disponível em: <<https://acervo.socioambiental.org/acervo/documentos/una-shubu-hiwea-livro-escola-viva-do-povo-huni-kui-do-rio-jordao>> Acesso em: 6/07/2022.

ECO, Umberto. **Obra aberta**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1991.

ESBELL, Jaider. Índios: identidades, Artes, Mídias e Conjunturas. Belo Horizonte: **Revista Em Tese- Literaturas e Sociedades, Diálogos e Diferenças**, v.22, nº 2, p. 11-19, 2016. Disponível em: <<http://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/emtese/article/view/11778/10083>> Acesso em 28/05/2020.

_____ (2018). O txaísmo, os txaístas e os ismos. **Galeria Jaider Esbell**, 2018. Disponível em: <<http://www.jaideresbell.com.br/site/2018/08/13/o-txaismo-os-txaistas-e-os-ismos/>> Acesso em: 17/12/2022.

FAUSTO, Carlos. Sangue de lua: reflexões sobre espíritos e eclipses. **Journal de la Societé des Américanistes** vol. 98-1, p. 63 a 80, 2012. Disponível em: <<http://journals.openedition.org/jsa/12143>> Acesso em: 3/09/2022.

FAUSTO, Carlos. **How Much for a Song?** The Culture of Calculation and the Calculation of Culture. London School of Economics, 2012. Disponível em: <https://www.academia.edu/35200995/How_Much_for_a_Song_The_Culture_of_Calculation_and_the_Calculation_of_Culture> Acesso em:23/08/2022.

FAUSTO, Carlos; SETTE, Leonardo; KUIKURO, Takumã. **As hiper mulheres**. Longa-metragem, 2011. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=iPBBPYvmW9Y&t=3547s>> Acesso em: 27/07/2022.

WAGNER, Roy. O apache era o meu reverso: entrevista com Roy Wagner. [Entrevista concedida a] FERRARI, Florencia; DULLEY, Iracema; et al. São Paulo: **Revista de Antropologia – USP**, v. 54, nº 2, p. 955-978, 2011. Disponível em: <<https://www.revistas.usp.br/ra/article/view/39652>> Acesso em: 27/03/2020.

FOUCAULT, Michel. **A história da sexualidade I**: a vontade de saber. Rio de Janeiro: Edições Graal,1988.

FRANCHETTO, BRUNA (2021). Kuikuro. **ISA: Povos Indígenas no Brasil**. Disponível em: <<https://pib.socioambiental.org/pt/Povo:Kuikuro>> Acesso em: 18/07/2022.

G1 (2020). Cada vez mais, o índio é um ser humano igual a nós', diz Bolsonaro em transmissão nas redes sociais. Rio de Janeiro: **Globo.com**, 2020. Disponível em: <<https://g1.globo.com/politica/noticia/2020/01/24/cada-vez-mais-o-indio-e-um-ser->

[humano-igual-a-nos-diz-bolsonaro-em-transmissao-nas-redes-sociais.ghtml](#)>
Acesso em 13/01/2021.

GALEANO, Eduardo. **O livro dos abraços**. Porto Alegre: L&PM, 2020.

GELL, Alfred. **Arte e Agência: Uma Teoria Antropológica**. São Paulo: Ubu Editora, 2020.

GEERTZ, Clifford. **A interpretação das culturas**. Rio de Janeiro: LTC – Livros Técnicos e Científicos AS, 2008.

GOULART, Sandra L. A História do Encontro do Mestre Irineu com a Ayahuasca: Mitos Fundadores da Religião do Santo Daime. **Neip. Info**, 1996.
Disponível em: <http://www.neip.info/upd_blob/0000/272.pdf> Acesso em: 9/09/2022.

GROSGOUEL, Ramón. Para descolonizar os estudos de economia política e os estudos pós-coloniais: transmodernidade, pensamento de fronteira e colonialidade global. Coimbra: **Revista Crítica de Ciências Sociais** - Centro de Estudos Sociais da Universidade de Coimbra, 2008. Disponível em: <<http://journals.openedition.org/rccs/697>> Acesso em 12/08/2020.

GUATTARI, Felix; ROLNIK, Suely. **Micropolítica: Cartografias do Desejo**. Petrópolis: Vozes, 1996.

HARAWAY, Donna. Antropoceno, capitaloceno, plantationoceno, chthuluceno: fazendo parentes. Campinas: **ClimaCom – Vulnerabilidade**, ano 3, n. 5, 2016.
Disponível em: <<http://climacom.mudancasclimaticas.net.br/antropoceno-capitaloceno-plantationoceno-chthuluceno-fazendo-parentes/>>
Acesso em: 17/03/2020.

HELGUERA, Pablo; HOFF, Mônica (Org.) (2011). **Pedagogia no campo expandido**. Porto Alegre: Fundação 93 Bienal de Artes Visuais do Mercosul, 2011.

HUNI KUIN, Rita. **Colaborações**. [Entrevistas concedidas a] BEVILAQUA, Patrícia M. Arquivo pessoal, 2022.

HUR, Domenico U. Da biopolítica à noopolítica: contribuições de Deleuze. Rio de Janeiro: **Lugar Comum** (UFRJ), v. 40, p. 201-215, 2013. Disponível em: <https://www.academia.edu/7081291/Da_biopol%C3%ADtica_%C3%A0_noopol%C3%ADtica_contribui%C3%A7%C3%B5es_de_Deleuze> Acesso em: 11/02/2021

INFOSANBAS. **Jordão – Acre**. 2020. Disponível em: <<https://infosanbas.org.br/municipio/jordao-ac/#Esgotamento-sanit%C3%A1rio>>
Acesso em: 15/12/2022.

ISA - Instituto Socioambiental. **Combustível perfeito: desmatamento provoca incêndios no território indígena do xingu (MT)**. 2020. Disponível em: <[225](https://site-</p></div><div data-bbox=)

antigo.socioambiental.org/pt-br/noticias-socioambientais/combustivel-perfeito-desmatamento-provoca-incendios-no-territorio-indigena-do-xingu-mt> Acesso em: 16/01/2023.

KAXINAWÁ, Joaquim Paulo Maná et al. **Indígenas no Acre: História e Organização**. Rio Branco: Organização dos Professores Indígenas do Acre- OPIAC, Centro de Formação dos Povos da Floresta, 2002.

KAXINAWÁ, Norberto Sales. **Nixpu Pima: o ritual de passagem do povo huni kuin**. Rio Branco: Universidade Federal do Acre - UFAC, 2015. Disponível em: <http://www.lettras.ufmg.br/padrao_cms/documentos/eventos/indigena/NixpuPima1210%20reduce.pdf> Acesso em: 4/08/2021.

KOPENAWA, Davi; ALBERT, Bruce. **A queda do céu: palavras de um xamã Yanomami**. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

KORFMANN, Michael. Kant: autonomia ou estética compromissada. São Paulo: **Revista Pandemonium Germanicum**, nº 8, p. 23-38, 2004. Disponível em: <<https://www.lume.ufrgs.br/bitstream/handle/10183/174139/000459555.pdf?sequenc e=1>> Acesso em: 24/11/2020.

KRENAK, Aílton. **Ideias para adiar o fim do mundo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

KUIKURO, Takumã. **Colaborações**. [Entrevistas concedidas a] BEVILAQUA, Patrícia M. Arquivo pessoal, 2022.

_____. **O fogo avança na terra indígena do xingu**. Projeto SOLOS, 2020. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=2u2-F0gbXJo>> Acesso em: 14/07/2022

_____. **Manejo integrado do fogo no xingu**. Curta-metragem, 2018. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=l_wUmUZrVMk Acesso em: 14/07/2022

_____. **Deus é doce**. Curta-metragem, 2016. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=KbB8ggxCj9I>> Acesso em: 19/01/2023

_____. **Cheiro de pequi**. Curta-metragem, 2006. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=8I7fFluFcPo> > <<https://www.youtube.com/watch?v=GF49vlg9y5A>> Acesso em: 15/07/2022

KUIKURO, Takumã; MCBURNEY, Simon; HERITAGE, Paul. **A view from Xingu**. Curta-metragem, 2021. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=_5i0tHR6EFU&t=211s> Acesso em: 20/07/2022

KURY, Mário da Gama. **Dicionário de mitologia grega e romana**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1992.

LAGROU, Els. **A fluidez da forma: arte, alteridade e agência em uma sociedade amazônica (kaxinawá-ac)**. Rio de Janeiro: Top Books - PPGSA/UFRJ – Capes, 2007.

_____. Artistas: entrevista com Els Lagrou. [Entrevista concedida a] **Revista Usina**, 2015. Disponível em: <<https://revistausina.com/2015/07/15/entrevista-com-els-lagrou/>> Acesso em: 16/01/2022

_____. (2021). *Huni Kuin (Kaxinawá)*. In: **Povos indígenas no Brasil** – Instituto Socioambiental – ISA, 2021. Disponível em: <[https://pib.socioambiental.org/pt/Povo:Huni_Kuin_\(Kaxinaw%C3%A1\)](https://pib.socioambiental.org/pt/Povo:Huni_Kuin_(Kaxinaw%C3%A1))> Acesso em: 12/08/2022

LAZZARATO, Maurizio. **A Política no Império** - As revoluções do capitalismo. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2006.

_____. (2015). O “homem endividado” e o “deus” capital: uma dependência do nascimento à morte. [Entrevista concedida a] JUNGES, Márcia; CHAVES, Leslie. **Revista On-Line do Instituto Humanitas Unisinos**, 2015. Disponível em: <<https://www.ihuonline.unisinos.br/artigo/6018-maurizio-lazzarato>> Acesso em: 3/10/2022

LOPES, Marina. Mulheres conduzem pela primeira vez cerimônias de ayahuasca na amazônia. **Vice Media Group**, 2016. Disponível em: <<https://www.vice.com/pt/article/mg9qjy/mulheres-conduzem-pela-primeira-vez-cerimonias-de-ayahuasca-na-amazonia>> Acesso em: 15/11/22

MAIA, Dedê. **Huni Meka: cantos do Nixi Pae**. Rio Branco: Comissão Pró-Índio, 2007. Disponível em: <http://portal.iphan.gov.br/uploads/publicacao/livro_huni_meka.pdf> Acesso em: 27/08/22.

MARTINI, Andréa. **Ayahuasca e conhecimentos indígenas no Acre**. International Union of Anthropological and Ethnological Sciences – IUAES, 2018. Disponível em: <https://www.academia.edu/37201716/Ayahuasca_e_conhecimento_indigena_no_Acre> Acesso em: 30/08/2022.

MARX, Karl. **O capital**. Livro I, Vol I. São Paulo: DIFEL – Difusão Editorial, 1984.

MARX, Karl; ENGELS, Friedrich. **Manifesto do Partido Comunista**. São Paulo: Expressão Popular, 2008.

MATTOS, Amilton P. O sonho do nixi pae. A arte do MAHKU. **Aceno**, v. 2, nº 3, p. 59 a 77, 2015. Disponível em: <<https://periodicoscientificos.ufmt.br/ojs/index.php/aceno/issue/view/198>> Acesso em: 23/09/22.

MAUSS, Marcel. **Ensaio sobre a dádiva: forma e razão da troca nas sociedades arcaicas**. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

MBEMBE, Achille. Necropolítica: biopoder soberania estado de exceção política da morte. **Revista Arte & Ensaio** nº 32 - Programa de Pós-graduação em Artes Visuais EBA/UFRJ, p. 123 a 151, 2016. Disponível em: <<https://revistas.ufrj.br/index.php/ae/article/view/8993/7169>>

_____. **Brutalismo**. Lisboa: Antígona Editores Refractários, 2021.

MCBURNEY, Simon; HERITAGE, Paul; KUIKURO, Takumã. **Takumã Kuikuro Covid-19 Brazil: An Amazonian perspective**. Alto Xingu People's Palace Projects – curta-metragem, 2020. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=LPyYEnbjWN0>> Acesso em: 5/11/2022.

MEIRELES, Tiago. **Neopentecostalismo e cultura do consumo: proposta de investigação de afinidade eletiva**. Goiás: II Seminário de Pesquisa da Faculdade de Ciências Sociais – UFG, 2011. Disponível em: <https://files.cercomp.ufg.br/weby/up/253/o/Tiago_Meireles.pdf> Acesso em: 04/02/2023

MEDEIROS, Jotabê. Bial de São Paulo é histórica com arte indígena. Manaus: **Revista Amazônia Real**, 2021 Disponível em: <<https://amazoniareal.com.br/bial-de-sao-paulo/>> Acesso em: 3/03/2022

MELLO E SOUZA, C (2003). O conceito de cultura e a metodologia etnográfica: fundamentos para uma psicologia cultural. In: D'AVILA NETO, MI; PEDRO, RMLR. **Tecendo o desenvolvimento: saberes, gênero, ecologia social**. Rio de Janeiro: Mauad: Bapera Editora, p 65-80, 2003.

MICHAËL, Tara. **O yoga**. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1976.

MONTAGNANI, Tommaso. Corpos sonoros: instrumentos e donos na prática musical dos Kuikuro do Alto Xingu. São Paulo: **Revista. Antropologia USP** nº 59 - v.1, p. 201-223, 2016. Disponível em: <<https://www.revistas.usp.br/ra/article/view/116917/120064>> Acesso em: 6/03/2023

MÜLLER, Regina. P. A arte dos índios e a arte contemporânea. São Paulo: **Revista Ciência da Cultura**, vol. 60, nº 4, p. 40 – 43, 2008. Disponível em: <http://cienciaecultura.bvs.br/scielo.php?pid=S0009-67252008000400017&script=sci_arttext&tlng=en> Acesso em: 12/04/2021

MUSEU. Exposição "Victor Brecheret (1894-1955)". Rio de Janeiro: **Revista Museu**, 2018. Disponível em: <<https://www.revistamuseu.com.br/site/br/galeria/4694-exposicao-victor-brecheret-1894-1955-pinakothek-cultural-rj.html>> Acesso em: 11/07/2020.

NIETZSCHE, Friedrich. **Genealogia da moral**. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

PEDROSA, Israel. **Da cor a cor inexistente**. Rio de Janeiro: Léo Christiano Editorial, 1982.

PEDROSA, Mário. In: OITICICA FILHO, César: **Encontros: Mário Pedrosa**. Rio de Janeiro: Beco do Azogue, 2013.

PEIRCE, Charles S. **Semiótica**. São Paulo: Perspectiva, 2005.

PELBART, Peter Pal. **Vida capital: ensaios de biopolítica**. São Paulo: Iluminuras, 2003.

_____. Biopolítica. São Paulo: **Sala Preta**, v. 7, p. 57-66, 2007.
Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/57320>>
Acesso em: 22/03/2021.

PORTAL TXAI (s.d). **Ayahuasca**. Disponível em: <<https://portaltxai.org/ayahuasca/>>
Acesso em: 14/08/2022.

RANCIÈRE, Jacques. **A partilha do sensível: estética e política**. São Paulo: EXO experimental, 2009.

RATTS, Alex. Eu sou atlântica sobre a trajetória de vida de Beatriz Nascimento. São Paulo: Imprensa oficial e Instituto Kuanza, 2006

RIBEIRO, Darcy. **Os índios e a civilização: a integração das populações indígenas no Brasil moderno**. São Paulo: Global Editora, 2017.

ROLNIK, Suely. Lygia Clark e o híbrido arte/clínica. In: Percurso - **Revista de Psicanálise**, ano VIII, nº 16, p.43 – 48. Instituto Sedes Sapientiae. São Paulo, 1996.

_____. **Cartografia Sentimental: Transformações Contemporâneas do Desejo**. Porto Alegre: Sulina; Editora UFRGS,2011.

_____. **Pensar a partir do saber-do-corpo: uma micropolítica para resistir ao inconsciente colonial**. São Paulo: Casa do Povo. [Apresentação] vídeo, 2015.
Disponível em: <<https://vimeo.com/173605359>>
Acesso em: 15/03/2020.

RODRIGUES, Luana. (2017). Preconceito ainda condena índios ao limbo do mercado de trabalho. Mato Grosso: **Campo Grande News**. Disponível em: <<https://www.campograndenews.com.br/cidades/preconceito-ainda-condena-indios-ao-limbo-do-mercado-de-trabalho>> Acesso em: 22/01/2023.

ROSA, Sallisa. Horta de mandioca: um caminho artístico ancestral. **Canal Contemporâneo**, 2019. Disponível em: <<http://www.canalcontemporaneo.art.br/arteemcirculacao/archives/009243.html>>
Acesso em: 11/06/2020.

RUFINO, Luiz; CAMARGO, Daniel R.; SÁNCHEZ, Celso. Educação ambiental desde el sur: a perspectiva da terexistência como política e poética descolonial. Sergipe: **Revista Sergipana de Educação Ambiental**, 2020. Disponível em: <<https://seer.ufs.br/index.php/revisea/article/view/14520>> Acesso em: 15/05/2020.

SALES, José Osair. Rio Jordão: povo Huni Kuin “gente verdadeira” enfrenta a batalha na floresta. In: MONTEIRO, Telma: **Energia Elétrica Ambiental e Socialmente Limpa**, 2011. Disponível em: <<https://www.telmadmonteiro.com/2011/09/rio-jordao-povo-huni-kuin-gente.html>> Acesso em: 14/06/2022.

SÁNCHEZ, Celso; BEVILAQUA, Patrícia M; CAMPOS, Bárbara F; PELACANI, Bárbara. Sendas Poéticas: Trayectorias de la Educación Ambiental del Grupo Geasur en la Descolonización del Campo Ampliado del Arte. Buenos Aires: **Culturas: Debates y perspectivas de um mundo em cambio**, 2021. Disponível em: < <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=8061435> > Acesso em: 30/12/2021.

SANTOS, Milton. **A natureza do espaço: técnica e tempo, razão e emoção**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2006.

SILVA, Maria Beatriz O. Marx produtivista ou precursor da ecologia? A sempre renovada questão. Rio de Janeiro: **Revista Direito & Praxis** v.9, nº 3, UERJ, 2018. Disponível em: <<https://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/revistaceaju/article/view/36551>> Acesso em: 4/11/2022.

SOUSA, Djeferson; KLAFKE, Julio; BASSINI, Ailton Marcos. Teoria do caos. São Paulo: **CienTec – USP**, 2020. Disponível em: <<https://www.parquecientec.usp.br/passeio-virtual/matematica/teoria-do-caos>> Acesso em: 17/12/2022.

SOUZA SANTOS, Boaventura. Para além do pensamento abissal: das linhas globais a uma ecologia dos saberes. In: SOUZA SANTOS, B, MENESES, M P. **Epistemologias do Sul**. Coimbra: Edições Almedina, 2009.

SZTUTMAN, Renato. **Encontros Eduardo viveiros de Castro**. Rio de Janeiro: Azougue, 2007.

_____. Reativar a feitiçaria e outras receitas de resistência – pensando com Isabelle Stengers. **Revista do Instituto de Estudos Brasileiros**, n. 69, p. 338-360, 2018.

TAVARES, Fred. A; BEVILAQUA, Patrícia. M; VILLASANTI, Carine M. de O; FONSECA, Flávia. C. R. de A; RODRIGUEZ, Andréa. M. B. L. Noopolítica do consumo: algumas pistas em Deleuze, Guattari e Lazzarato. **Brazilian Journal of Development**, V.7, número 12, 2021. Disponível em: <<https://doi.org/10.34117/bjdv7n12-578> > Acesso em: 10/12/2021

TAVARES, Frederico. Ecopoder, capitalismo rizomático e a noopolítica do consumo. [Entrevista concedida a] **Conselho Regional de Administração – CRA RJ**, 2020. Disponível em: < <https://www.youtube.com/watch?v=W9WDqJ7X568> > Acesso em: 10/12/2020

_____; IRVING, Marta. **Natureza S/A?** O consumo verde na lógica do ecopoder. São Carlos: RIMA, v. 1. 272 p, 2009

TSING, Anna I. **Friction: an ethnography of global Connection**. New Jersey: Princeton University Press, 2005.

_____. Margens indomáveis: cogumelos como espécies companheiras. Florianópolis: **Ilha Revista de Antropologia** – Universidade Federal de Santa Catarina – UFSC - v. 17, n. 1, p. 177-201, 2015.

TUGNY, AUGUSTIN DE; BEZZERRA, ALESSANDRO F; ET AL (2021). Encontros sonoros: Ibã Huni Kuin e estudantes de artes da UFSB. **Revista Mundaú**, v. 2, número especial, p. 62-77, 2021. Disponível em: <<https://www.seer.ufal.br/index.php/revistamundau/article/view/10981>> Acesso em: 18/12/2022.

ULPIANO, Claudio. **Em busca do tempo puro**. (Aula gravada) Centro Claudio Ulpiano, 2011. Disponível em: <<http://vimeo.com/21885204>> Acesso em: 11/06/2014.

VARGAS, Rosa CR; TAVARES, Frederico. **Mídia e consumo: a subjetividade como mercadoria**. Curitiba: Appris, 2018

VIRDI, Jasmini. A Pandemia e o Futuro da Ayahuasca no Brasil. **Chacrana Latinoamérica**, 2021. Disponível em: <<https://chacrana-la.org/pandemia-e-ayahuasca-no-brasil/>> Acesso em: 10/06/2022

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. A antropologia perspectivista E o método de equivocação controlada. Mato Grosso: **Aceno – Revista de Antropologia do Centro-Oeste**, v.5 nº.10 p. 247-264, 2018. Disponível em: <<https://periodicoscientificos.ufmt.br/ojs/index.php/aceno/article/view/8341>> Acesso em: 14/02/2020.

_____. Perspectivismo e multinaturalismo na América indígena. Rio de Janeiro: **O Que Nos faz Pensar Cadernos do departamento de filosofia da Puc -Rio**, 2004. Disponível em: <www.oquenosfazpensar.fil.puc-rio.br/index.php/oqnf/issue/view/24 > Acesso em: 4/03/2020.

_____. O nativo relativo. Rio de Janeiro: **Revista Mana –UFRJ**, número 8 - p. 113-148, 2002. Disponível em: <<https://www.scielo.br/j/mana/a/ZcqxxhghZk9936mxW5GRrhq/abstract/?lang=pt>> Acesso em: 25/04/2020.

WEBER, Max. **A ética protestante e o espírito do capitalismo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

XINGU+ (s. d). *Linha do Tempo*. Disponível em:
<<https://xingumais.org.br/historia/1938->> Acesso em 31/08/2022.



DOCUMENTOS ANEXADOS

COMISSÃO NACIONAL DE
ÉTICA EM PESQUISA



Continuação do Parecer: 5.740.637

Tipo Documento	Arquivo	Postagem	Autor	Situação
Informações Básicas do Projeto	PB_INFORMAÇÕES_BÁSICAS_DO_PROJETO_1852166.pdf	06/10/2022 20:16:49		Aceito
Outros	carta_resposta.pdf	06/10/2022 19:43:17	PATRICIA MAGALHAES BEVILAQUA	Aceito
TCLE / Termos de Assentimento / Justificativa de Ausência	tcle_s_ass_takuma_negrito.pdf	06/10/2022 19:05:59	PATRICIA MAGALHAES BEVILAQUA	Aceito
TCLE / Termos de Assentimento / Justificativa de Ausência	tcle_s_ass_rita_negrito.pdf	06/10/2022 19:05:24	PATRICIA MAGALHAES BEVILAQUA	Aceito
Projeto Detalhado / Brochura Investigador	projeto1_sem_negrito.pdf	06/10/2022 18:57:54	PATRICIA MAGALHAES BEVILAQUA	Aceito
Projeto Detalhado / Brochura Investigadora	projeto1_com_negrito.pdf	06/10/2022 18:57:27	PATRICIA MAGALHAES BEVILAQUA	Aceito
TCLE / Termos de Assentimento / Justificativa de Ausência	tcle_s_ass_takuma.pdf	06/10/2022 17:50:08	PATRICIA MAGALHAES BEVILAQUA	Aceito
TCLE / Termos de Assentimento / Justificativa de Ausência	tcle_s_ass_rita.pdf	06/10/2022 17:46:06	PATRICIA MAGALHAES BEVILAQUA	Aceito
Folha de Rosto	folha_plataforma_brasil_Patricia_Magalhaesassinado.pdf	06/10/2022 17:40:41	PATRICIA MAGALHAES BEVILAQUA	Aceito
Cronograma	cronograma.pdf	06/10/2022 16:10:01	PATRICIA MAGALHAES BEVILAQUA	Aceito
Declaração de concordância	Carta_concordancia_diretor.pdf	07/05/2022 11:10:30	PATRICIA MAGALHAES BEVILAQUA	Aceito
Orçamento	orcamento.pdf	01/11/2021 16:09:16	PATRICIA MAGALHAES BEVILAQUA	Aceito

Situação do Parecer:
Aprovado

Endereço: SRTVN 701, Via W 5 Norte, lote D - Edifício PO 700, 3º andar
 Bairro: Asa Norte CEP: 70.719-040
 UF: DF Município: BRASÍLIA
 Telefone: (61)3315-5877 E-mail: conepl@saude.gov.br



UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO
PROGRAMA EICOS- PSICOSSOCIOLOGIA DE COMUNIDADES E ECOLOGIA
SOCIAL – INSTITUTO DE PSICOLOGIA.

TERMO DE CONSENTIMENTO LIVRE E ESCLARECIDO

Você está sendo convidada a participar como voluntária da pesquisa intitulada NOOPOLÍTICA DO CONSUMO COMO DISPOSITIVO DE COLONIZAÇÃO: RESISTÊNCIAS E (RE) EXISTÊNCIAS NA ARTE INDÍGENA CONTEMPORÂNEA, desenvolvida por Patrícia Magalhães Bevilaqua e orientada pelo professor Frederico Tavares Junior. O objetivo desta pesquisa é investigar os rastros de histórias, intenções, causas, consequências e transformações, provocadas pelo consumo em determinadas comunidades indígenas, em uma abordagem centrada na ação, na agência e mediação exercida pela arte e pelo artista no processo social. Sua participação é importante, porém, você deve aceitar participar da pesquisa apenas se se sentir segura. Leia atentamente as informações abaixo e faça, se desejar, qualquer pergunta para esclarecimento antes de concordar. Envolvimento na pesquisa: a pesquisa será realizada a partir de ideias suscitadas pelas obras de arte de sua autoria e desenvolvida com entrevistas e conversas sobre o tema, tanto de forma virtual quanto presencial, com duração de cerca de 3 meses. Os procedimentos adotados nesta pesquisa obedecem aos Critérios da Ética em Pesquisa com Seres Humanos conforme Resolução Nº. 466/2012 do Conselho Nacional de Saúde. **A Comissão Nacional de Ética em Pesquisa (Conep) está diretamente ligada ao Conselho Nacional de Saúde (CNS) e contribui com esta pesquisa com a avaliação dos aspectos éticos, especialmente em relação aos seres humanos envolvidos no campo do estudo.**

Riscos, desconfortos e benefícios: a participação nesta pesquisa não infringe as normas legais e éticas, contudo, podem ocorrer desconfortos sobre determinados temas abordados. Desse modo, basta o participante manifestar sua insatisfação em qualquer etapa da pesquisa para que não haja qualquer mal-estar. Inclusive, em etapa posterior, o conteúdo desenvolvido durante a investigação, estará disponível ao participante antes de ser avaliado pela academia. Este estudo lhe oferece o benefício de dialogar sobre e divulgar seu trabalho artístico, principalmente em relação às dimensões coletivas com a sua comunidade e as questões políticas e psicossociais, que envolvem o consumo, produção e consequente degradação do território que habita, como também das suas tradições. Indiretamente, espera-se que a pesquisa possa contribuir com a divulgação respeitosa da cosmovisão do seu povo, dos modos de vida, anseios e resistências em relação às violências subjetivas e objetivas, a que todos os povos originários estão expostos. Também firmo o compromisso de que qualquer forma de ganho financeiro ou objetivo, por meio de eventual publicação e comercialização de livro que advinha desta pesquisa será compartilhado de forma equânime com os artistas indígenas, colaboradores da pesquisa.



UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO
PROGRAMA EICOS- PSICOSSOCIOLOGIA DE COMUNIDADES E ECOLOGIA
SOCIAL – INSTITUTO DE PSICOLOGIA.

TERMO DE CONSENTIMENTO LIVRE E ESCLARECIDO

Você está sendo convidada a participar como voluntária da pesquisa intitulada NOOPOLÍTICA DO CONSUMO COMO DISPOSITIVO DE COLONIZAÇÃO: RESISTÊNCIAS E (RE) EXISTÊNCIAS NA ARTE INDÍGENA CONTEMPORÂNEA, desenvolvida por Patrícia Magalhães Bevilaqua e orientada pelo professor Frederico Tavares Junior. O objetivo desta pesquisa é investigar os rastros de histórias, intenções, causas, consequências e transformações, provocadas pelo consumo em determinadas comunidades indígenas, em uma abordagem centrada na ação, na agência e mediação exercida pela arte e pelo artista no processo social. Sua participação é importante, porém, você deve aceitar participar da pesquisa apenas se se sentir segura. Leia atentamente as informações abaixo e faça, se desejar, qualquer pergunta para esclarecimento antes de concordar. Envolvimento na pesquisa: a pesquisa será realizada a partir de ideias suscitadas pelas obras de arte de sua autoria e desenvolvida com entrevistas e conversas sobre o tema, tanto de forma virtual quanto presencial, com duração de cerca de 3 meses. Os procedimentos adotados nesta pesquisa obedecem aos Critérios da Ética em Pesquisa com Seres Humanos conforme Resolução Nº. 466/2012 do Conselho Nacional de Saúde. **A Comissão Nacional de Ética em Pesquisa (Conep) está diretamente ligada ao Conselho Nacional de Saúde (CNS) e contribui com esta pesquisa com a avaliação dos aspectos éticos, especialmente em relação aos seres humanos envolvidos no campo do estudo.**

Riscos, desconfortos e benefícios: a participação nesta pesquisa não infringe as normas legais e éticas, contudo, podem ocorrer desconfortos sobre determinados temas abordados. Desse modo, basta o participante manifestar sua insatisfação em qualquer etapa da pesquisa para que não haja qualquer mal-estar. Inclusive, em etapa posterior, o conteúdo desenvolvido durante a investigação, estará disponível ao participante antes de ser avaliado pela academia. Este estudo lhe oferece o benefício de dialogar sobre e divulgar seu trabalho artístico, principalmente em relação às dimensões coletivas com a sua comunidade e as questões políticas e psicossociais, que envolvem o consumo, produção e consequente degradação do território que habita, como também das suas tradições. Indiretamente, espera-se que a pesquisa possa contribuir com a divulgação respeitosa da cosmovisão do seu povo, dos modos de vida, anseios e resistências em relação às violências subjetivas e objetivas, a que todos os povos originários estão expostos. Também firmo o compromisso de que qualquer forma de ganho financeiro ou objetivo, por meio de eventual publicação e comercialização de livro que advinha desta pesquisa será compartilhado de forma equânime com os artistas indígenas, colaboradores da pesquisa.

Não haverá despesas para participar da pesquisa e você tem liberdade de se recusar a participar e ainda de se recusar a continuar participando em qualquer fase da pesquisa, sem qualquer prejuízo. Não haverá confidencialidade em relação a sua identidade no decorrer do projeto e na redação final dos resultados da pesquisa, já que ela parte das suas próprias criações artísticas já públicas e da sua identidade de artista na sua comunidade. **Haverá gravações apenas de áudio das entrevistas, exclusivamente para subsidiar a coleta de dados. As gravações não serão divulgadas em nenhuma hipótese.** É garantido ainda que você terá acesso aos resultados com a pesquisadora. Sempre que quiser poderá pedir mais informações sobre a pesquisa com a pesquisadora do projeto e, para quaisquer dúvidas éticas, poderá entrar em contato com o Comitê de Ética em Pesquisa. Os contatos estão descritos no final deste termo. Este documento foi elaborado em duas vias de igual teor, que serão assinadas e rubricadas em todas as páginas, uma das quais ficará com o senhor e a outra com a pesquisadora. Após estes esclarecimentos, solicitamos o seu consentimento de forma livre para participar desta pesquisa.

Obs: Não assine esse termo se ainda tiver dúvida a respeito.

Rio de Janeiro, 26 de janeiro de 2023

Rta Pinheiro Sales Kaxinawa

Assinatura da participante Rita Pinheiro Sales Kaxinawa

Pesquisador Responsável: Patrícia Magalhães Bevilaqua. Rua Saint Roman, 271, apto 203 – Copacabana. Email: titabevilaqua@gmail.com (21) 997111245

Contato Institucional – Instituto de Psicologia UFRJ: Av Pasteur, 250-Praia Vermelha, prédio CFCH, 3º andar, sala 30 – URCA - CEP: 22290240 - Rio de Janeiro / RJ. Telefone: (21) 3938- 5167. Email: cep.cfch@gmail.com

Comissão Nacional de Ética em Pesquisa – Conep SRTV 701, Via W 5 Norte, lote D - Edifício PO 700, 3º andar – Asa Norte CEP: 70719-040, Brasília/DF

Não haverá despesas para participar da pesquisa e você tem liberdade de se recusar a participar e ainda de se recusar a continuar participando em qualquer fase da pesquisa, sem qualquer prejuízo. Não haverá confidencialidade em relação a sua identidade no decorrer do projeto e na redação final dos resultados da pesquisa, já que ela parte das suas próprias criações artísticas já públicas e da sua identidade de artista na sua comunidade. **Haverá gravações apenas de áudio das entrevistas, exclusivamente para subsidiar a coleta de dados. As gravações não serão divulgadas em nenhuma hipótese.** É garantido ainda que você terá acesso aos resultados com a pesquisadora. Sempre que quiser poderá pedir mais informações sobre a pesquisa com a pesquisadora do projeto e, para quaisquer dúvidas éticas, poderá entrar em contato com o Comitê de Ética em Pesquisa. Os contatos estão descritos no final deste termo. Este documento foi elaborado em duas vias de igual teor, que serão assinadas e rubricadas em todas as páginas, uma das quais ficará com o senhor e a outra com a pesquisadora. Após estes esclarecimentos, solicitamos o seu consentimento de forma livre para participar desta pesquisa.

Obs: Não assine esse termo se ainda tiver dúvida a respeito.

Rio de Janeiro, 26 de janeiro de 2023

Takumã Kuikuro

Assinatura do participante Takumã Kuikuro

Pesquisador Responsável: Patrícia Magalhães Bevilaqua. Rua Saint Roman, 271, apto 203 – Copacabana. Email: titabevilaqua@gmail.com (21) 997111245

Contato Institucional – Instituto de Psicologia UFRJ: Av Pasteur, 250-Praia Vermelha, prédio CFCH, 3º andar, sala 30 – URCA - CEP: 22290240 - Rio de Janeiro / RJ. Telefone: (21) 3938- 5167. Email: cep.cfch@gmail.com

Comissão Nacional de Ética em Pesquisa – Conep SRTV 701, Via W 5 Norte, lote D - Edifício PO 700, 3º andar – Asa Norte CEP: 70719-040, Brasília/DF



UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO
PROGRAMA EICOS- PSICOSSOCIOLOGIA DE COMUNIDADES E ECOLOGIA
SOCIAL – INSTITUTO DE PSICOLOGIA.

TERMO DE CONSENTIMENTO PARA PESQUISA DE CAMPO

Eu, Cleiber Pinheiro Sales, liderança na aldeia Chico Curumim no rio Jordão – AC, onde nasce, vive até os nove anos de idade e até hoje frequenta como segunda casa, realizando ações culturais, a artista Rita Pinheiro Sales Kaxinawa, autorizo a pesquisadora Patrícia Magalhães Bevilaqua a visitar e realizar sua pesquisa de campo em psicossociologia pelo Programa Eicos/ UFRJ nessa aldeia, para a investigação do trabalho de tese: NOOPOLÍTICA DO CONSUMO COMO DISPOSITIVO DE COLONIZAÇÃO: RESISTÊNCIAS E (RE) EXISTÊNCIAS NA ARTE INDÍGENA CONTEMPORÂNEA, orientada pelo professor Frederico Tavares Junior,

Rio de Janeiro, 26 de janeiro de 2023

ASSINATURA DA LIDERANÇA DA ALDEIA CHICO CURUMIM – JORDÃO –
AC – CLEIBER PINHEIRO SALES

Pesquisador Responsável: Patrícia Magalhães Bevilaqua. Rua Saint Roman, 271, apto 203 – Copacabana. Email: titabevilaqua@gmail.com (21) 997111245

Contato Institucional – Instituto de Psicologia UFRJ: Av Pasteur, 250-Praia Vermelha, prédio CFCH, 3º andar, sala 30 – URCA - CEP: 22290240 - Rio de Janeiro / RJ.
Telefone: (21) 3938- 5167. Email: cep.cfch@gmail.com