



UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS (UFG)
FACULDADE DE CIÊNCIAS SOCIAIS (FCS)
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ANTROPOLOGIA SOCIAL

CARLA MILANI DAMIAO

Canto, imagem e cura em contextos indígenas

GOIÂNIA - GO

2026



UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS
FACULDADE DE CIÊNCIAS SOCIAIS

TERMO DE CIÊNCIA E DE AUTORIZAÇÃO (TECA) PARA DISPONIBILIZAR VERSÕES ELETRÔNICAS DE TESES

E DISSERTAÇÕES NA BIBLIOTECA DIGITAL DA UFG

Na qualidade de titular dos direitos de autor, autorizo a Universidade Federal de Goiás (UFG) a disponibilizar, gratuitamente, por meio da Biblioteca Digital de Teses e Dissertações (BDTD/UFG), regulamentada pela Resolução CEPEC nº 832/2007, sem ressarcimento dos direitos autorais, de acordo com a [Lei 9.610/98](#), o documento conforme permissões assinaladas abaixo, para fins de leitura, impressão e/ou download, a título de divulgação da produção científica brasileira, a partir desta data.

O conteúdo das Teses e Dissertações disponibilizado na BDTD/UFG é de responsabilidade exclusiva do autor. Ao encaminhar o produto final, o autor(a) e o(a) orientador(a) firmam o compromisso de que o trabalho não contém nenhuma violação de quaisquer direitos autorais ou outro direito de terceiros.

1. Identificação do material bibliográfico

☐ Dissertação ☒ Tese ☐ Outro*: _____

*No caso de mestrado/doutorado profissional, indique o formato do Trabalho de Conclusão de Curso, permitido no documento de área, correspondente ao programa de pós-graduação, orientado pela legislação vigente da CAPES.

Exemplos: Estudo de caso ou Revisão sistemática ou outros formatos.

2. Nome completo do autor

CARLA MILANI DAMIÃO

3. Título do trabalho

CANTO, IMAGEM E CURA EM CONTEXTOS INDÍGENAS

4. Informações de acesso ao documento (este campo deve ser preenchido pelo orientador)

Concorda com a liberação total do documento ☒ SIM ☐ NÃO¹

[1] Neste caso o documento será embargado por até um ano a partir da data de defesa. Após esse período, a possível disponibilização ocorrerá apenas mediante:

a) consulta ao(a) autor(a) e ao(a) orientador(a);

b) novo Termo de Ciência e de Autorização (TECA) assinado e inserido no arquivo da tese ou dissertação. O documento não será disponibilizado durante o período de embargo.

Casos de embargo:

- Solicitação de registro de patente;
- Submissão de artigo em revista científica;
- Publicação como capítulo de livro;
- Publicação da dissertação/tese em livro.

Obs. Este termo deverá ser assinado no SEI pelo orientador e pelo autor.



Documento assinado eletronicamente por **Carla Milani Damiao, Discente**, em 30/06/2026, às 11:56, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Luis Felipe Kojima Hirano, Professor do Magistério Superior**, em 01/07/2026, às 16:04, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site https://sei.ufg.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0, informando o código verificador **6299996** e o código CRC **E0E01CF8**.

Referência: Processo nº 23070.022402/2026-84

SEI nº 6299996

CARLA MILANI DAMIAO

Canto, imagem e cura em contextos indígenas

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social, da Faculdade de Ciências Sociais (FCS) da Universidade Federal de Goiás (UFG), como requisito para obtenção do título de Doutora em Antropologia Social.

Área de concentração: Antropologia Social

Orientador(a): Dr. Luis Felipe Kojima Hirano

GOIÂNIA

2026

Ficha de identificação da obra elaborada pelo autor, através do Programa de Geração Automática do Sistema de Bibliotecas da UFG.

Milani Damiao, Carla

Canto, imagem e cura em contextos indígenas [Manuscrito] / Carla Milani Damiao. - 2026.

220 f.: il. 2026

Orientador: Prof. Dr. Luis Felipe Kojima Hirano

Tese (Doutorado) - Universidade Federal de Goiás, Faculdade de Ciências Sociais (FCS), Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social, Goiânia, 2026.

Ilustrações.

Inclui: lista de figuras.

1. Antropologia Visual. 2. Povos Indígenas. 3. Imagem-sonora e Cura. 4. Coetaneidade. 5. Relacionalidade Estética.

I. Kojima Hirano, Luis Felipe , orient. II. Título.

CDU 572



UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS

FACULDADE DE CIÊNCIAS SOCIAIS

ATA DE DEFESA DE TESE

Ata Nº **002/26-D** da sessão de Defesa de Tese de CARLA MILANI DAMIÃO que confere o título de Doutor(a) em **Antropologia Social**, na área de concentração em Antropologia Social.

Ao/s **cinco dias do mês de maio**, a partir da(s) **14hs**, no(a) **modo remoto** da FCS, realizou-se a sessão pública de Defesa de Tese intitulada **“CANTO, IMAGEM E CURA EM CONTEXTOS INDÍGENAS”**. Os trabalhos foram instalados pelo(a) Orientador(a), Professor(a) Doutor(a) Luis Felipe Kojima Hirano (**PPGAS/UFG**) com a participação dos demais membros da Banca Examinadora: Professor(a) Doutor(a) Suely Kofes (**IFCH/Unicamp**), membro titular externo; Professor(a) Doutor(a) Pedro Hussak van Velthen Ramos (ICHS/UFRRJ, membro titular externo; Professor(a) Doutor(a) Alice Fátima Martins (FAV/UFG), membro titular interno; Professor(a) Doutor(a) **Alexandre Ferraz Herbetta (PPGAS/UFG)**, membro titular interno. Durante a arguição os membros da banca **não fizeram** sugestão de alteração do título do trabalho [se for o caso inserir: conforme explicitado abaixo]. A Banca Examinadora reuniu-se em sessão secreta a fim de concluir o julgamento da Tese tendo sido(a) o(a) candidato(a) **aprovada e recomenda-se publicação** pelos seus membros. Proclamados os resultados pelo(a) Professor(a) Doutor(a) **Luis Felipe Kojima Hirano**, Presidente da Banca Examinadora, foram encerrados os trabalhos e, para constar, lavrou-se a presente ata que é assinada pelos Membros da Banca Examinadora, ao(s) **cinco dias do mês de março de 2026**.

TÍTULO SUGERIDO PELA BANCA



Documento assinado eletronicamente por **Luis Felipe Kojima Hirano, Professor do Magistério Superior**, em 26/05/2026, às 17:34, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Camilo Albuquerque De Braz, Coordenador de Pós-Graduação**, em 28/05/2026, às 14:01, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Alexandre Ferraz Herbetta, Professor do Magistério Superior**, em 28/05/2026, às 16:13, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Pedro Hussak Van Velthen Ramos, Usuário Externo**, em 09/06/2026, às 10:19, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Alice Fatima Martins, Professora do Magistério Superior**, em 09/06/2026, às 10:46, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site
https://sei.ufg.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0,
informando o código verificador **6170839** e o código CRC **84EA9896**.

Referência: Processo nº 23070.022402/2026-84

SEI nº 6170839

Dedico esta tese às mulheres indígenas,
às não indígenas e a quem as apoia
quando contrariam a ordem do patriarcado-colonial

AGRADECIMENTOS

Agradeço, em primeiro lugar, ao orientador Prof. Dr. Luís Felipe Kojima Hirano pela acolhida desta tese e pela sensibilidade em tratar de questões que transbordam as fronteiras disciplinares.

Agradeço às e aos membros da banca pela leitura atenta e pelo cuidado com o tema. Um agradecimento muito especial à querida Prof^a Dr^a Tatiana Lotierzo Hirano pela parceria na disciplina de pós-graduação “Sentidos e Imagens”, oferecida aos alunos do PPGFIL e do PPGACV no segundo semestre de 2025.

Agradeço ao Conselho Diretor da FAFIL pela concessão de um ano de licença, indispensável ao desenvolvimento deste trabalho.

Agradeço imensamente à antropóloga Alice Haibara pelas mediações com Hushahu e Julia Yawanawa, e Anna Terra Yawalapiti. Agradeço a Julia Yawanawa pelos convites para participar da Assembleia dos Povos do Rio Juruá e do Workshop do Rio Gregório e por ter me recebido em sua casa na aldeia Mutum. Ao casal Tashka e Laura Yawanawa, pela generosa recepção em sua aldeia, onde o workshop do rio Gregório foi realizado. Agradeço também a Hushahu Yawanawa, Adair Isãrua, Hukena Yawanawa, Dominique Nãwãema e a toda a família Yawanawa pelo carinho, atenção e cuidado em todos os momentos. Agradeço a mediação de Jöyce Soares, pelas conversas e aulas com Mew Yawanawa.

Conheci, inicialmente pela tela, as *Hiper Mulheres* do Xingu, por meio do filme de Takumã Kuikuro, Carlos Fausto e Eduardo Sette, fruto do trabalho formativo do projeto “Vídeo nas Aldeias”, de Vincent Carelli e das pesquisas sobre os cantos do Alto Xingu. A eles devo o primeiro chamado de atenção para um contexto que posteriormente pude conhecer de perto, em visita à aldeia Tuatuari, onde fui acolhida por Anna Terra Yawalapiti e sua família, a quem sou profundamente grata. Ali, tive a oportunidade de conhecer a jovem Txirá Huni Kuin, cineasta como seu pai, Zezinho Huni Kuin, e detentora dos saberes de seu povo, reunindo, em sua trajetória, as forças do movimento de retomada cultural e da pluralidade que esta tese busca acompanhar. A todos e todas, sinceros agradecimentos.

Agradeço, por fim, ao Neil Wall (*in memoriam*), aos meus filhos, André Damião Bandeira e Jonas Damião Wall, e à minha neta querida, Diana Damião Barreira Furman Bandeira, pelo afeto e pelo tempo que pudemos usufruir juntos ao longo desses últimos anos.

O filósofo não seria aquele [...] que nele neutraliza a escuta para poder assim filosofar?

Jean-Luc Nancy, *À escuta* (Parte I)¹

A filosofia não era *ancilla scientiarum*, a serva e auxiliar da investigação científica, mas sim uma espécie de contemplação estética da consciência por si mesma.

Claude Lévi-Strauss, *Tristes Trópicos*²

Nunca penso que tenho uma metodologia. Talvez eu tenha uma voz particular, um som, da mesma forma que, em inglês, dizemos que um texto escrito *has a voice*. Isso significa algo único, especial e íntimo.

Michael Taussig³

Ontologia e fenomenologia são apenas nomes – demasiadamente técnicos, bem como indulgentes a certo idioleto filosófico – para assinalar como, no registro da voz, ecoa a condição humana da unicidade. A voz mostra, além do mais, que tal condição é essencialmente relacional.

Adriana Cavarero⁴

Ora, do mesmo modo que as viagens dos habitantes são eliminadas do mapa cartográfico, as vozes do passado são eliminadas do texto impresso. Ele não testemunha a atividade daqueles cujo trabalho o trouxe à existência, aparecendo antes como um artefato previamente composto, uma obra. A linguagem é silenciada.

Tim Ingold⁵

¹ Título original: *À l'écoute*, Paris, Galilée, 2002; pp. 9-45. Tradução de Carlos Eduardo Schmidt Capela e Vinicius Nicastro Honesko, Universidade Federal de Santa Catarina - 1º Semestre de 2013, p.160.

² Claude Lévi-Strauss. *Tristes Trópicos*. Trad. Gabinete Literário de Edições 70. Lisboa, Edições 70, 1993, p.46.

³ “Escrever é como uma conversa com espíritos: entrevista com Michael Taussig”, *Sociol. Antropol.* 13 (3), 2023 <https://doi.org/10.1590/2238-38752023v1331>.

⁴ Adriana Cavarero, *Vozes plurais. Filosofia da expressão vocal*, 2011, p. 22-23.

⁵ Tim Ingold, *Lines A brief history*. USA and Canada, Routledge, 2007, p.24.

RESUMO

Trata-se de uma pesquisa em Antropologia Social que investiga a tríade canto, imagem e cura em contextos indígenas contemporâneos, com foco nas experiências junto aos povos Yawanawa (Acre) e Kuikuro/Yawalapiti (Alto Xingu). Analisa-se o movimento de retomada de saberes ancestrais, rituais e territórios, observando como práticas sonoras e visuais são reinscritas em novos contextos políticos e artísticos. Propõe-se o conceito de “imagem sonora”, defendendo a indissociabilidade entre o que se ouve e o que se vê nos processos rituais de cura e nas produções audiovisuais. A fundamentação teórica articula a relacionalidade estética com a antropologia dos sentidos, propondo que estéticas indígenas não se constituem como um domínio isolado, mas como uma rede que conecta corpo, território e espiritualidade. O percurso etnográfico baseou-se em encontros e imersões, incluindo a análise do protagonismo feminino no cinema indígena, como nos filmes *As Hiper Mulheres* e *Rami Rami Kirani*, e a observação de processos rituais e terapêuticos de cura, bem como a inserção dessas tradições em outros lugares e povos, o que as torna interculturais. A pesquisa aborda também o protagonismo crescente das mulheres nos processos de revitalização cultural, destacando sua atuação na retomada de saberes, cantos, práticas de cura e formas de liderança espiritual. Analisa-se, ainda, a reconfiguração de espaços tradicionalmente interditados às mulheres, como a pajelança e determinadas práticas xamânicas, evidenciando transformações nas relações de gênero e nos modos indígenas de transmissão do conhecimento.

Palavras-chave: Antropologia Visual; Povos Indígenas; Imagem-sonora e Cura; Coetaneidade; Relacionalidade Estética.

ABSTRACT

This research in Social Anthropology investigates the triad of song, image, and healing in contemporary Indigenous contexts, focusing on experiences with the Yawanawa people (Acre) and the Kuikuro/Yawalapiti peoples (Upper Xingu). It examines movements to reclaim ancestral knowledge, rituals, and territories, exploring how sonic and visual practices are reinscribed within new political and artistic contexts. The study proposes the concept of the “sonic image,” arguing for the inseparability of what is heard and what is seen in ritual healing processes and audiovisual productions. The theoretical framework brings together aesthetic relationality and the anthropology of the senses, proposing that Indigenous aesthetics do not constitute an isolated domain but rather a network that connects body, territory, and spirituality. The ethnographic research was based on encounters and immersive fieldwork, including an analysis of women’s protagonism in Indigenous cinema, as seen in the films *As Hiper Mulheres* (*The Hyperwomen*) and *Rami Rami Kirani*, as well as observations of ritual and therapeutic healing practices and the circulation of these traditions among different places and peoples, thereby rendering them intercultural. The research also addresses the growing leadership of women in processes of cultural revitalization, highlighting their role in reclaiming knowledge, songs, healing practices, and forms of spiritual leadership. It further examines the reconfiguration of spaces traditionally closed to women, such as shamanic healing practices (*pajelança*) and certain forms of shamanism, revealing ongoing transformations in gender relations and in Indigenous modes of knowledge transmission.

Keywords: Visual Anthropology; Indigenous Peoples; Sound-Image and Healing; Aesthetic Relationality.

Lista de ilustrações

Figura 1: Fonte: https://w1.weather.gov/glossary/	36
Figura 2: Capa do livro Ardis da arte de Carlos Fausto. Imagem da capa: Denilson Baniwa.....	46
Figura 3: Saiti Wacomai cantado por Hushahu Yawanawa. Fonte: Sonic Visualiser	67
Figura 4: Tata Txanu Natasheni. Em suas mãos o pote no qual se realiza a reza com a caiçuma mascada pelo aprendiz. “A Agente de Saúde e liderança indígena, Mariazinha Luiza Naiweni, faz as seguintes descrições: “Os pajés Rumeya, reza a caiçuma. A caiçuma (bebida feita de mandioca) para curar uma pessoa doente, mas também como medida preventiva. Quando alguém tinha um sonho ruim, conta para o pajé, que interpreta o sonho e, de acordo com esse sonho, reza caiçuma para a pessoa beber evitando assim que adoça. Essa caiçuma atua como uma vacina”. Fonte: Tashka Yawanawa, Associação Sociocultural Yawanawa (ASCY)	72
Figura 5: Chamada para dieta no Centro Awavãna, Aldeia Mutum com Hushahu Yawanawa e Família.	84
Figura 6: Assembleia da OPIRJ (Organização dos Povos Indígenas do Rio Juruá). Na coordenação ao fundo com chapéu e penas, Francisco Piyãko do povo Ashaninka; à frente segurando o microfone, Biraci Brasil/Nixiwaka. Da esq. para direita, a segunda é Júlia Kenemeni Yawanawa, a sexta pessoa é Marizainha, filha caçula de Júlia; ao seu lado, Nedina Yawana, secretária do Povos Indígenas do Acre; ao lado de Nedina está Biraci Jr ou Iskukuar. Fonte: Carla M. Damião	92
Figura 7: Workshop Rio Gregório e seus afluentes. Fonte: Carla M. Damião.....	92
Figura 8: À esquerda, a lista com os nomes dos afluentes do Rio Gregório traduzidos para o idioma Yawanawa. À direita, Tio nani ou Kateyuve explica o trabalho de tradução e nomeação dos afluentes. Fonte: Carla M. Damião	93
Figura 9: À esquerda, João Timá, Shāwāhu; à direita, Puruma - Gilson Yawanawa	94
Figura 10: Aldeia Mutum com Naykeneshahu à esquerda e Marizainha à direita, ao fundo, fotógrafo alemão. Fonte: Carla M. Damião	94
Figura 11: Aldeia Ushnawa. À esquerda tio Jorge, ao seu lado Laura Yawanawa. Fonte: Carla M. Damião	95
Figura 12: Aldeia Matrinchã. Siná e Mew Yawanawa. Fonte: Carla M. Damião	95
Figura 13: Aldeia Mushuinu. Kamashaka e Gilberto Mushuinu e Fonte: Carla M. Damião.....	96
Figura 14: Após a apresentação, tio Nani ou Kateyuve comenta os mapas. Fonte: Carla M. Damião	96
Figura 15: Participantes e lideranças indígenas identificadas no workshop Rio Gregório, estão: em pé, da esquerda para direita: Leda ou Yawatume, Tio Nani ou Kateyuve, Tashka e sua esposa Laura, Maurea, Kateyuve, Francisco Yawanawa, Isaura, Jessica, Laura Yawanawa, Panã, Yasmin, Líbina, Tiago. Sentados, Puruma ou Gilson Yawanawa, Mukaisú (à frente), Mariazinha, nomeada cacica pelo pai Raimundo Luis, à frente Nedina Yawanawa, Wiyahú, Mirá, Maricá, Mariazinha, caçula de Júlia Kenemeni e Júlia, Lauana e Ronaldo, professor na aldeia Matrinchã. Fonte: Carla M. Damião	97
Figura 16: Retorno dos participantes. Mariazinha no centro, sua mãe, Maria Pequena sentada ao lado do cachorro. Naykeneshahu com seu bebê à frente e na proa, um nawa-estrangeiro. Fonte: Carla M. Damião	97
Figura 17: Nixi Waka. Fonte: Galeria do Facebook de Nixi Waka.....	103
Figura 18: Nixi Waka. Fonte: Galeria do Facebook de Nixi Waka.....	103
Figura 19: Cartaz do filme As Hiper Mulheres, com Kanu em destaque. Fonte: Festival do Rio (https://www.festivaldoriorio.com.br/br/filmes/as-hiper-mulheres).....	111
Figura 20: Corte de cabelo de Txirá Huni Kuin no estilo Yawalapiti (TIX). Fonte: Carla M. Damião	130
Figura 21: Barco do Movimento Mulheres do TIX no Rio Tuatuari	131
Figura 22: Mapa das Organizações de Mulheres Indígenas. Fonte: ISA	132
Figura 23: Mapa Interativo das Organizações de Mulheres Indígenas. Fonte: ISA.....	132
Figura 24: Nessa foto, Anna mostra a foto (2013) do gesto político do pai Pirakumã (falecido em 2016) durante a Mobilização dos Povos Indígenas em Brasília, gesto que ela veio a repetir em 2017. Fonte: Foto de Mario de Brunoro/ISA, 2017	138
Figura 25: Anna Terra repete o gesto de seu pai em manifestação de 2017. Fonte: ISA (André	

D'Elia, Mídia Ninja/MNI).....	138
Figura 26: Anna Terra conduz o Moitará entre os povos Yawalapiti, Mehinaku e Wauja, na aldeia Tuatuari e aldeia Piulaga. Fonte: Carla M. Damião.....	139
Figura 27: Casa de Cultura Umatalhi, aldeia Tuatuari, povo Yawalapiti. Fonte: Carla M. Damião.	140
Figura 28: Área interna da Casa de Cultura Umatalhi, aldeia Tuatuari, povo Yawalapiti (TIX).Fonte: Carla M. Damião	141
Figura 29: 6º abaixo do horizonte, TIX, 2025. Fonte: Carla M. Damião.....	150
Figura 30: Pintura rupestre vetorizada. Sítio GO-CP-06, Palestina de Goiás. Fonte Carla M. Damião	155

SUMÁRIO

SEÇÃO 1: Introdução	14
1.1 O movimento de retomada	15
1.2 A relação entre o visível e o invisível por meio do canto: pressupostos teóricos	23
1.3 Impasses de compreensão nas imersões e encaminhamentos	29
SEÇÃO 2: A cápsula temporal do lusco-fusco	35
2.1 Luz e visão nos limiares do crepúsculo e da aurora	36
2.2 Encontros com povos indígenas em retomada cultural	39
2.3 Os sentidos, as imagens e os sons	46
2.4 O recurso do “como se” nas discussões antropológicas sobre imagem e agência	53
2.5 “A imagem que se ouve”: sobre a aproximação entre som e imagem	57
2.6 As imagens-sonoras	63
SEÇÃO 3: <i>Kene say ishunu</i>	67
3.1 Quando o saber é aberto por imagens sustentadas pelo canto	68
3.2 Experiências que antecederam o início da pesquisa	70
3.3 Estudos sociológicos, antropológicos e linguistas	74
3.4 Estudos psicológicos, testemunhos e o <i>design</i> das experiências e produtos	79
3.5 Sociocosmologia e práticas de ensinamento: entre-mundos	85
3.6 A experiência de campo com os Yawanawa	88
3.7 Relatos da experiência de campo no TI Yawanawa	89
3.7.1 Registros do Workshop conduzido por Tashka e Laura Yawanawa	92
3.7.2 Ida ao Mutum	97
3.7.3 Mew Muka Yawanawa: conhecedor de plantas (<i>Nii Pei Ya</i>)	103

SEÇÃO 4: Itaõ Kuegü. O Hiper da(s) mulher(es)	106
4.1 Olhares e perspectivas no audiovisual indígena	107
4.2 Takumã Kuikuro: a experiência com o audiovisual	112
4.3 História e fortuna crítica do filme <i>As Hiper Mulheres</i>	113
4.4 FICA – 14 de julho de 2025 (2ª entrevista com Takumã Kuikuro)	123
SEÇÃO 5: Mulheres de canto e de luta	129
6 CONCLUSÃO – A difícil tarefa de se flechar no lusco-fusco	148
7 BIBLIOGRAFIA	160
7.1 Introdução	160
7.2 Seção 1	160
7.3 Seção 2	163
7.4 Seção 3	166
7.4.1 Filmografia	169
7.4.2 Catálogo	169
8 ANEXOS	171
8.1 Entrevistas	171
8.2 Seção 2	171
8.3 Seção 3	186
8.4 Seção 4	197
8.5. Modelo de Termo de consentimento livre e esclarecido (TCLE) e autorização de uso de imagem e voz	219
8.6. Saiti: <i>Kene say ishunu</i>	219

1**INTRODUÇÃO**

1.1 O movimento de retomada

A presente tese insere-se em um momento histórico marcado pela retomada e rearticulação de saberes ancestrais ou cosmologias de alguns povos indígenas no Brasil que interagem entre si ou cuja interação pode acompanhar em alguns momentos no desenrolar da pesquisa. Observamos essa “interação”, próxima a uma “interculturalidade”⁶ e qualificamos sua ocorrência como coetânea, isto é, que ocorrem em mesma época, coexistindo temporalmente. Trata-se de um período em que práticas, objetos, cantos, nomes e territórios não apenas retornam, mas são reinscritos em novos contextos indígenas, políticos e artísticos. Um símbolo emblemático desse processo é o retorno do manto Tupinambá ao Brasil e o reaprendizado de sua feitura, como relata Célia Tupinambá ao referir-se ao esforço coletivo de reatar um fio interrompido por cerca de quatro séculos. Não se trata apenas da restituição de um objeto, mas da reativação de um saber, de uma memória incorporada e de uma técnica que conecta passado e presente⁷.

Do mesmo modo, conhecimentos cosmológicos e práticas xamânicas vêm se tornando públicos por meio de livros, filmes, exposições e vivências em espaços como museus, galerias e recantos urbanos e rurais. A publicação das palavras do xamã Davi Kopenawa Yanomani em *A queda do céu*⁸, as exposições de Joseca Yanomami no MASP⁹ e a circulação do coletivo Mahku (Movimento dos Artistas Huni Kuin)¹⁰ em exposições e bienais nacionais e internacionais; as curadorias nacionais e internacionais por artistas indígenas como Jaider Esbell¹¹ e Denilson Baniwa¹²; a feitura de grandes murais urbanos indicam que esses saberes atravessam o circuito das artes, ganhando visibilidade e disputando espaço no assim chamado mundo ocidental. Essa presença, contudo, não é mera transposição. Ela implica

⁶ O uso do termo intercultural, em vez de “plural” ou “interétnico”, buscava aderência ao uso desse entre os povos indígenas. “Plural” também é utilizado, mas é demasiado amplo, enquanto “interétnico” se ancora na noção de “etnia”, pouco enunciada pelos próprios povos indígenas. Já “intercultural”, ainda que o conceito de “cultura” deva ser empregado de modo reflexivo (cf. Manuela Carneiro da Cunha), é mais frequentemente apropriado por esses povos para designar relações, trocas e co-produções entre povos e com não indígenas, como exemplifica o Núcleo Takinahakỹ de Formação Superior Indígena da UFG, que se define como intercultural.

⁷ Cf. <https://artebrasil.org.br/arte/entrevista/celia-tupinamba-reata-um-fio-de-400-anos/>

⁸ Davi. Kopenawa e Bruce Albert. *A queda do céu. Palavras de um xamã yanomami*. Tradução Beatriz Perrone-Moisés: prefácio de Eduardo Viveiros de Castro 1ª ed. São Paulo, Ed. Schwarcz, 2015.

⁹ Cf. <https://masp.org.br/exposicoes/joseca-yanomami>

¹⁰ Cf. <https://www.sp-arte.com/artistas/mahku-movimento-dos-artistas-huni-kuin>

¹¹ Cf. <https://mam.rio/programacao/nakoada-jaider-esbell-verbete/>

¹² Cf. <https://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoas/59465-denilson-baniwa>

deslocamentos, traduções e transformações.

Nessa retomada ocorrem adaptações. Um exemplo é a renomeação dos afluentes do rio Gregório, no Acre (Capítulo I), realizado em uma oficina ou *Workshop* do Rio Gregório, organizado pela Associação Sociocultural Yawanawa (ASCY), presidida por uma das lideranças do povo Yawanawa, Tashka Peshaho Yawanawa, na aldeia Yawatxivan, na qual estive presente por um dia e uma noite. Muitos dos nomes originais em língua Yawanawa e de outros povos da Terra Indígena foram apagados ao longo do processo de invasão do ciclo da borracha, restando apenas denominações impostas por seringueiros. O gesto de tradução, converter os nomes colonizadores para a língua Yawanawa, não recupera literalmente o passado, mas reinscreve o território sob outra condição de pertencimento. É uma ação simbólica e política que participa da demarcação coetânea¹³ do espaço.

Utilizo o termo “coetâneo” no sentido proposto por Johannes Fabian em *Time and the Other: How Anthropology Makes Its Object* (1983/2002), porque a noção de coetaneidade permite compreender o encontro etnográfico como a partilha de um mesmo tempo vivido entre pesquisador e interlocutores. Trata-se de reconhecer que o conhecimento antropológico é produzido em uma relação intersubjetiva situada no momento presente do encontro e não uma investigação no presente que busca revelar traços do passado, associando ao passado seu interlocutor.

Processos interculturais ou plurais¹⁴ e coetâneos semelhantes ocorrem em rituais que utilizam a combinação de plantas da bebida *ayahuasca*¹⁵. Esses rituais foram reorganizados,

¹³ Cf. *Time and the Other: how anthropology makes its object*. 2. ed. New York: Columbia University Press, [1983], 2002. Na resenha escrita sobre esta obra, Ronaldo Lobão justifica o uso do termo coetâneo: “Uma das premissas de um Tempo Intersubjetivo é o fato de que os participantes do ‘encontro’ devem estar em uma mesma temporalidade, ou seja, serem coetâneos. Entretanto, Fabian denuncia que a característica da escrita etnográfica é exatamente oposta: há ‘uma tendência persistente e sistemática em colocar os referentes da antropologia em um Tempo distinto do presente daquele que está produzindo o discurso antropológico’ (:31), ou seja, negar ao Outro o direito de ser coetâneo, ou coevo”. (Cadernos de Campo, nº13, 2005, p.189.).

¹⁴ Utilizamos processos interculturais ou “plurais” seguindo a definição de Mutuá Mehinaku, guiados pelo título de sua dissertação: “Tetsualü: pluralismo de línguas e pessoas no Alto Xingu”, dissertação de mestrado, Rio de Janeiro, PPGAS/MN/UFRJ, 2010. Mutuá Mehinaku faz uma distinção entre “inter-aldeias” (tühagikinginhü) e “intra-aldeias” (tühagikingbüngü), a depender da organização do “dono” da festa (Franchetto, 2025, p.29). Eventualmente, alguns autores utilizam o termo “intercultural” ou “interétnico” no sentido de pluralismo. Por exemplo, ver Lucy Seki, “Alto Xingu: uma área linguística?”, In: Bruna Franchetto (Org.). *Alto Xingu, Uma sociedade multilíngue*. Rio de Janeiro, Museu do Índio-FUNAI, 2011, p.69. Ver também: Lagrou (2015, p.24/2007, p.34 e 51); Laura Gil, 1999, p.3, 40, 3 e 111.

¹⁵ O termo *ayahuasca* deriva do quéchua *aya* (espírito, alma ou morto) e *waska* (cipó, liana), sendo frequentemente traduzido como “cipó dos espíritos” ou “cipó das almas”. Embora amplamente difundida em contextos plurais, isto é, em territórios indígenas e espaços urbanos, o conhecimento acadêmico que se tem da substância designa uma bebida preparada a partir do cipó *Banisteriopsis caapi* em combinação com outras plantas. Diferentes povos amazônicos utilizam denominações próprias. Entre povos de língua pano, por exemplo, os Yawanawa referem-se à bebida como “uni”; entre os Huni Kuin ela é conhecida como “nixi pae” (ou “nixipae”). Como observa a antropóloga Els Lagrou (2015) em seus estudos sobre as cosmologias Pano, essas denominações não correspondem apenas a variações linguísticas, mas refletem concepções cosmológicas

de modo a incorporar repertórios musicais variados, danças, períodos ritualizados de preparação conhecidos como “dietas” e, sobretudo, ampliando a participação de não-indígenas ou a expansão entre grupos indígenas de uma prática que se distancia de seu próprio território e costumes. Ocorrem deslocamentos dos/das envolvidos/as em viagens nacionais e internacionais. O que antes, em um passado não tão distante, era majoritariamente restrito a homens pajés¹⁶, passou também a incluir mulheres e, em muitos contextos, pessoas não indígenas aprendem e implementam práticas xamânicas em suas vidas. A prática se torna um espaço intercultural, preservando princípios cosmológicos, mas reformulando modos de acesso e de transmissão. Minha experiência e escrita da tese situam-se precisamente nesse momento de transformação e afirmação de presença no campo artístico em um movimento que podemos chamar de “retomada” de tradições esquecidas ou quase-esquecidas, em analogia com o movimento de retomada de territórios indígenas.

O primeiro capítulo da tese estabelece um diálogo teórico com antropólogos, filósofos e pensadores da estética que já haviam registrado experiências prolongadas no leste da Amazônia e no Território Indígena do Xingu em períodos anteriores. Pesquisas como as de Els Lagrou (2007), por exemplo, anunciavam a emergência de uma cena em que arte, ritual e pensamento indígena ocupariam novos espaços de visibilidade¹⁷. Carlos Fausto (2023) e Bruna Franchetto (2025) auxiliam na compreensão dos cantos Tolo e do filme *Hiper mulheres* no Alto Xingu.

No segundo capítulo, descrevo a experiência vivida com os Yawanawa, na viagem realizada ao Acre. Desde a assembleia dos povos da região do rio Juruá como um momento de clara afirmação política com a presença de lideranças e povos do território ao longo do rio Gregório e de seus afluentes. O *workshop* no rio Gregório reuniu representantes de diferentes aldeias e foi coordenado por Tashka Yawanawa. Essas ocasiões permitiram observar tensões, debates e alianças. Na aldeia Mutum, na casa de Júlia Yawanawa, onde fui hospedada, os encontros se mesclaram às práticas cotidianas, aos banhos de ervas, conversas à beira do rio e deslocamentos de barco. O rio, de volume baixo naquele período, foi o meio de conexão entre uma aldeia e outra. A participação em uma cerimônia no Centro ou Shuhu Awavana, conduzidas por lideranças como Hushahu e Hukena Yawanawa, revelou a presença significativa de não indígenas em processo de dieta e aprendizagem.

específicas e situadas acerca da bebida, frequentemente compreendida como uma “medicina” espiritual e um meio de relação com diferentes entidades da floresta.

¹⁶ Cf. Els Lagrou (2007), Davi Kopenawa/Bruce Albert (2015).

¹⁷ Cf. <https://revistausina.com/2015/07/15/entrevista-com-els-lagrou/>

Os trajetos fluviais, as conversas durante a condução da embarcação e as interações nas aldeias compuseram um campo denso de articulações entre gestos, falas e ritmos do cotidiano. Neste capítulo, trata-se, portanto, de qualificar o resultado dessa primeira experiência de campo realizada no período da escrita da tese como uma experiência de relacionalidade, e não apenas de relação.

Faço aqui uma breve menção à crítica de Lévi-Strauss (1997, p. 61) à teoria estética de Denis Diderot, em *Olhar, escutar, ler* (1997), para trazer o conceito de relacionalidade. No verbete “Belo” da Enciclopédia Francesa, Diderot define o belo com base em uma “percepção de relações”. Ao justificar essa posição, observa que a noção de “relação” deriva de uma experiência extremamente comum, a ponto de afirmar que “não existe nenhuma noção, a não ser talvez a de existência, que tenha se tornado tão familiar aos homens” (*apud* Lévi-Strauss, 1997, p. 61). É precisamente essa generalidade que Lévi-Strauss problematiza no livro *Olhar, escutar, ler*. Se toda experiência do mundo envolve perceber relações entre coisas, então definir o belo como percepção de relações tornaria a noção excessivamente ampla, pois qualquer objeto poderia, em princípio, ser considerado belo. A fim de sustentar essa crítica, Lévi-Strauss aproxima sua argumentação da distinção introduzida por Kant em *Crítica da faculdade do juízo*, ao afirmar que a experiência do belo não se reduz à simples identificação de conexões empíricas entre elementos, mas envolve a apreensão de uma organização interna, na qual as partes parecem dispor-se a uma espécie de “finalidade sem fim”.

É nesse ponto que recorro à ideia de relacionalidade. Não se trata apenas de reconhecer vínculos particulares, mas de considerar a densidade das articulações que emergem da experiência vivida. A relacionalidade designa um campo de interações em que diferentes elementos compõem-se mutuamente, produzindo configurações de sentido que não se deixam reduzir à percepção isolada de relações simples.

Monique Roelofs, em *A promessa cultural do estético* (2023), adota o conceito de relacionalidade e de endereçamento como conceitos-chave para compreender “caminhos de racialização estética e estetização racializada” (Roelofs, 2023, p.43) justamente para pensar para além da experiência estética como subjetividade, que determina o gosto ou o juízo estético, permitindo verificar socialmente mecanismos de opressão ou ameaças, contidas nas promessas teóricas de uma sociedade igualitária e civilizada.

O conceito de relacionalidade estética chama a atenção para os laços prolíficos que conectam modos de significação estética com padrões de posicionamento social. É no plano das relações estéticas que podemos tornar visíveis como os caminhos de subjetividade, identidade e cultura promovem projetos estéticos e como as ordens estéticas promovem projetos de agência social. Ao mesmo tempo, investigações sobre a relacionalidade estética alertam-nos para possibilidades de alinhamentos alternativos de subjetividade estética e racial. Elas nos permitem expor as

formações estéticas como tecnologias que devem ser reequipadas como dispositivos para moldar e remodelar constelações raciais que alcançam minúcias, bem como contornos mais amplos de nossas vidas. (Roelofs, 2023, p.42).

A noção de “relacionalidade estética”, tal como formulada por Monique Roelofs, propõe que a estética não pode ser entendida como um domínio isolado da forma ou da sensibilidade, mas como um campo profundamente entrelaçado com relações sociais, posições de poder e processos de subjetivação. Aplicada às estéticas indígenas, essa formulação permite reconfigurar radicalmente os critérios tradicionais, historicamente eurocentrados, que marginalizaram ou invisibilizaram essas expressões.

Nesse sentido, as estéticas indígenas não podem ser entendidas como um “outro” exótico ou periférico em relação a um suposto centro universal da arte, mas como parte de uma teia relacional que articula corpo, território, memória, espiritualidade e coletividade. Os modos de cantar, narrar, pintar, filmar, performar, habitar o espaço não são apenas formas expressivas, mas também modos de produzir mundo e de afirmar posições sociais e cosmológicas.

A teoria de Roelofs auxilia a compreender que os processos de exclusão dessas estéticas não ocorreram apenas em vista de valores e padrões estéticos, mas também políticos e raciais. Ao estabelecer hierarquias do que conta como arte, o pensamento dito ocidental instituiu simultaneamente hierarquias de humanidade e de subjetividade. Nesse quadro, as expressões indígenas foram frequentemente desqualificadas porque não se alinhavam a noções como autoria individual, permanência material ou autonomia da obra.

Ao reconfigurar essas relações, a relacionalidade estética abre espaço para uma inversão desses valores. Em vez de tomar como parâmetro a separação entre arte e vida, por exemplo, passa-se a reconhecer a potência de práticas em que estética, ética e cosmologia são inseparáveis. Em vez de privilegiar o objeto isolado, valoriza-se o processo, a oralidade, a circulação e a transformação contínua. Em vez de uma subjetividade individualizada, emerge uma subjetividade relacional, constituída no vínculo com outros seres, humanos e não humanos.

O conceito-chave de relacionalidade nessa teoria sugere que as formações estéticas funcionam como verdadeiras “tecnologias”, isto é, dispositivos capazes de moldar percepções, afetos e relações sociais. No caso das expressões indígenas, isso significa que práticas estéticas, como rituais, narrativas, grafismos e audiovisuais, não apenas expressam identidades, mas produzem e sustentam formas de existência. Quando essas práticas passam

a ser reconhecidas e reinscritas em outros circuitos (como o acadêmico, artístico ou midiático), elas também reconfiguram as “constelações raciais”, desestabilizando categorias fixas e abrindo novas possibilidades de reconhecimento.

A consequência que pode ser qualificada como revolucionária, nesse caso, é que interpretar as estéticas indígenas a partir da noção de relacionalidade implica não apenas incluí-la em um sistema já dado, mas transformar o próprio sistema. Trata-se de compreender que essas estéticas não ocupam um lugar subordinado, mas operam como forças capazes de reordenar os modos de ver, sentir e pensar, de modo a inverter os valores que historicamente as excluíram do chamado “mundo das artes” e afirmando novas formas de presença, agência e pensamento no mundo.

Suely Kofes (2020, p.22) fala sobre o “contágio” da estética na experiência antropológica como algo intrínseco. Segundo diz

Não seria então o caso de ressaltar que noções caras à antropologia como descrição, narrativa, imagens, grafismos, grafia, e escrita contêm a estética, aqui compreendida como operação do sensível, percepção e expressão, e, ao mesmo tempo, contêm observação, conceito, e análise, na torção entre a estética e a ciência, ou o que se convencionou como o sensível e a razão.

Em contraste com a citação de Claude Lévi-Strauss, uma das epígrafes desse trabalho¹⁸, Kofes ressalta que tanto Ingold, quanto Strathern em suas práticas de observação aproximam-se de um sentido de estética que não “remeteria à contemplação desinteressada de um mundo de objetos, nem a tradução de objetos em imagens ou representações mentais” (Kofes, 2020, p.25).

Com essas considerações teóricas, observadas no exercício constante de tradução do livro *A promessa cultural do estético* (2023) e de artigos de Monique Roelofs¹⁹, e no entendimento de estética como percepção e expressão (Kofes, *op. cit.*), posso justificar a motivação inicial dessa pesquisa, que teve como ponto de partida o filme *Hiper Mulheres* (2011), dirigido por Takumã Kuikuro, Carlos Fausto e Leonardo Sette. No terceiro capítulo, somaremos às reflexões alcançadas pela pesquisa à recente publicação *Meu amado me disse. Os cantos Tolo dos povos karib do Alto Xingu* (2025) organizada por Bruna Franchetto, dedicada ao longo estudo sobre os cantos Tolo no Alto Xingu. A obra revela a densidade

¹⁸ Quando Lévi-Strauss diz: “A filosofia não era *ancilla scientiarum*, a serva e auxiliar da investigação científica, mas sim uma espécie de contemplação estética da consciência por si mesma”. Uma crítica, quase irônica, do encerramento da filosofia como uma autocontemplação estética de si mesma, de modo a desqualificar tanto a filosofia, distante da ciência, quanto a estética, aqui entendida como “contemplação”. O oposto, portanto, do que Suely Kofes sugere.

¹⁹ Tradução de artigo: “Viagens autodeslocantes e suas instabilidades nas rotinas de mobilidade estética” revista Visualidades, <https://doi.org/10.5216/v.v20.71535>

histórica desses registros e dialoga com os arquivos audiovisuais que deram origem ao filme *As Hiper Mulheres*.

Há diversas maneiras de abordar essa obra, seja sob o prisma técnico-cinematográfico, seja pela análise de suas etapas, o roteiro, filmagem e edição, ou pela via da memória que atravessa os cantos e remete aos ancestrais, designados por Franchetto como “Hiper-seres”. O que busco no terceiro capítulo, contudo, é dar uma ênfase à transformação tecnológica das narrativas cantadas por meio do audiovisual, o protagonismo feminino e a experiência que emerge de dentro do próprio povo Kuikuro. Interessa especialmente a relação entre canto, memória e cura. Desde o início do filme, quando a cantora Kanu, detentora do conhecimento dos cantos sagrados, adoece e supostamente coloca em risco a realização da festa intercomunitária, compreende-se que a manutenção do canto não é apenas preservação intercultural, mas sustentação da vida coletiva.

Nesse sentido, novamente recorro à ideia de relacionalidade como operador analítico capaz de reunir as diferentes experiências de pesquisa realizadas em campo. Mais do que indicar relações pontuais, a relacionalidade permite observar como práticas distintas, tais como a retomada de cantos ancestrais quase esquecidos, a composição de imagens por meio de cantos rituais e os gestos de cura, articulam-se num mesmo horizonte de ação. Nesses processos, memória e criação não aparecem como esferas separadas, pois ao recuperar a força da tradição, essas práticas também as reinscrevem em novos contextos e corporeidades.

Mantive um diálogo com Takumã Kuikuro durante oito anos. Durante este período, realizei algumas entrevistas, participei da Oficina Online “Narrativa Audiovisual: Ponto de vista Coletivo Kuikuro de Cinema”, promovida pelo Centro Audiovisual de Goiânia (CAUD) ministrada por Takumã em 2023 e encontrei com ele e Regina Kuikuro, sua esposa, na Cidade de Goiás durante o Festival Internacional de Cinema Ambiental (FICA) em 2025. Fui convidada por eles para ir ao Kuarup em agosto do mesmo ano, mas não foi possível planejar a ida. Em outubro, fui com um grupo pequeno para a aldeia Yawalapiti no Alto Xingu, com a pretensão de ir a aldeia Ipatse dos Kuikuro, o que também não foi possível porque a aldeia estava enlutada pela morte de uma jovem na véspera de minha chegada.

No contexto da aldeia Yawalapiti, na Casa de Cultura Umatalhi onde ficamos alojadas, a conjunção entre encontro, interculturalidade e coetaneidade, tornou-se particularmente evidente. Embora o espaço evocasse um ambiente associado à tradição ritual e de vida cotidiana, ele era atravessado por trajetórias marcadas por circulação, deslocamentos e mediações tecnológicas. Els Lagrou (2015, p.24) nota que:

os xinguanos têm um sistema cultural interétnico que antecede o contato com os brancos. Houve uma substituição da guerra pela troca ritual e por rituais interétnicos, onde os diferentes grupos se visitam mutuamente, trocam presentes. É um sistema muito complexo. Esse sistema está com a vitalidade que tem hoje porque há mais de 50 anos os xinguanos estabeleceram uma aliança muito poderosa com o mundo da produção de imagens internacionais, com o cinema, com a televisão.

Pessoas provenientes de outras aldeias do Xingu reuniam-se ali em um ambiente que também incorporava cantos oriundos de povos do Acre e de tradições associadas aos rituais com ayahuasca, compondo um espaço no qual diferentes matrizes rituais eram atualizadas em uma mesma situação de encontro.

Nesse sentido, a Casa de Cultura Umatalhi, na aldeia Tuatuari, funcionou como uma espécie de cápsula temporal e intercultural, reunindo etnias diversas e repertórios que circulam para além de seus contextos de origem. A presença desses cantos em plataformas digitais e redes sociais, inclusive em colaborações com artistas da música eletrônica como Alok²⁰, evidencia que tais repertórios participam de circuitos ampliados de circulação cultural. Durante os encontros, alguns desses cantos foram reconhecidos e entoados por participantes associados aos Yawalapiti, ao mesmo tempo em que aparecem como trilha em vídeos divulgados nas redes sociais pelo coletivo Kuikuro. Assim, mais do que remeter a práticas situadas em um tempo separado, a situação observada evidencia um campo de coetaneidade, no qual repertórios rituais, mídias digitais e diferentes trajetórias indígenas são experimentadas e atualizadas no próprio momento do encontro. A conclusão da pesquisa, nesse sentido, deslocará o foco de qualquer pretensão de sistematização sobre um povo específico, tarefa já amplamente desenvolvida e/ou em desenvolvimento por antropólogos e antropólogas que dedicaram e dedicam décadas de profundos relacionamentos étnicos, éticos e culturais com sociedades particulares. Deslocamo-nos para a experiência vivida na aldeia Aldeia Yawalapiti no Território Indígena do Xingu (TIX) em uma espécie de pré-conclusão intitulada “Mulheres de canto e de luta”. Ali, na companhia de três mulheres, duas mulheres não indígenas e Txirá Huni Kuin, e do filho indígena de uma delas que nos acompanhava, foram conduzidas duas cerimônias de *ayahuasca* na Casa de Cultura da antiga aldeia de mesmo nome do rio Tuatuari, onde ficamos por 5 dias.

²⁰ Em agosto de 2025 foram lançados oito álbuns da Coleção Som Nativo pelo Instituto Alok, entre os quais Mariri Yawanawa Saiti Kayahu (Yawanawa/AC), Plataforma Spotify, contando com 29.533 ouvintes mensais. A canção “Sina Vaishu”, em ritmo acelerado com acompanhamento eletrônico, ganhou ampla difusão, sobretudo em plataformas digitais e redes sociais. Os indígenas envolvidos no projeto patrocinado por Alok parecem manter uma relação amistosa com o DJ Alok, o que não impediu alguns jornalistas de avaliarem a difícil relação entre as lutas indígenas por seu território e o trânsito do DJ no espaço do agronegócio. A esse respeito ver artigo crítico do jornal Sumaúma em matéria de Rafael Moro Martins: <https://sumauma.com/as-vozes-indigenas-sobem-a-piramide-de-alok-mas-a-devastacao-do-agro-tambem-esta-la/>

No Rio Tuatuari, onde nos banhávamos diariamente, nos caminhos, nas refeições e recepção de outros povos que vieram para as cerimônias, consolidou-se um espaço de convivência e escuta que culminou em três entrevistas. Essas conversas, mais do que uma síntese, retomam o motor reflexivo da tese, qual seja, a expressão de um momento de retomada em que saber, arte, cura e território se entrelaçam numa prática de relacionalidade, interculturalidade e coetaneidade, em diálogo com pessoas não indígenas.

Ao não buscar fixar identidades nem cristalizar tradições, essa pesquisa ressalta o interesse em acompanhar e criar registros de um momento histórico em curso, no qual heranças ancestrais são reativadas, traduzidas e reinscritas no presente. Nesse movimento, práticas sonoras, imagéticas e curativas ou terapêuticas passam a constituir um mesmo campo de experiência, no qual memória, criação artística e processos de revitalização cultural se articulam intimamente, permitindo que a tradição seja atualizada ao ganhar novos contextos de circulação e de visibilidade no presente.

1.2 A relação entre o visível e o invisível por meio do canto: pressupostos teóricos

A relação entre canto, imagem e cura no contexto dos povos indígenas foi explorada, entre alguns autores, por Els Lagrou em seus estudos sobre o povo Kaxinawa, povo que hoje em dia autodenomina-se Huni Kuin²¹. Segundo a autora,

[...] o que eu percebi na minha experiência com o xamanismo dessa região da Amazônia ocidental é que há uma exploração muito forte da relação sinestésica entre canto e visão. Muito do que pode ser visto não é materializado, então ali você tem uma relação intrínseca entre o xamã e as situações rituais nas quais ele pode ver aquilo que normalmente não se vê, o mundo invisível. Isso pode ser pela ingestão de muito tabaco, pode ser pela ingestão de ayahuasca, esta palavra vem do Quechua, a bebida é chamada de *yagé* na Colômbia, e de cipó no Brasil, são substâncias visionárias. Os cantos são muito importantes pra produzir as visões, para guiar as pessoas que participam desse ritual e ensiná-las a ver aquilo que se procura ver e principalmente para não se perder. No caso dos Kaxinawa, o desenho ganha um papel crucial nesse mundo visionário. Os Kaxinawa dizem que os desenhos são como caminhos, e os caminhos que são tecidos ou visualizados na experiência visionária cobrem todo o campo visual, são os desenhos da cobra, eles podem tanto guiar o espírito do olho, que é a alma da pessoa, quanto podem se fazer perder. Então aí surgem os conceitos de armadilha, de labirinto. A agência do desenho se manifesta nesse ritual do xamanismo, os homens normalmente não desenhavam, mas eles precisam visualizar. (Lagrou, 2015, os grifos são meus).

Lagrou (2007) nos instrui, por meio da publicação de suas pesquisas e de uma

²¹ Cf. [https://pib.socioambiental.org/pt/Povo:Huni_Kuin_\(Kaxinaw%C3%A1\)](https://pib.socioambiental.org/pt/Povo:Huni_Kuin_(Kaxinaw%C3%A1))

entrevista recente²² (2015), sobre a profunda experiência xamânica na Amazônia ocidental ao deslocar o foco da substância, a bebida ingerida pelos xamãs, para a relação entre percepção, técnica e cosmologia. E, nesse caso, três aspectos se destacam: a dimensão sinestésica entre canto e visão, o papel orientador dos cantos na condução da experiência e a compreensão da bebida ritual como visionária, porém, não alucinógena.

Ao sugerir que a experiência xamânica não é simplesmente visual, mas estruturada pela interação entre escuta e olhar, Lagrou afirma que o que se vê é moldado e sustentado pelo que se escuta. O canto não acompanha a visão como fundo sonoro; ele cria as condições para que a visão aconteça. O invisível não se apresenta espontaneamente, mas é suscitado por uma técnica sensível. A voz do xamã organiza o campo perceptivo e transforma a experiência ritual numa prática orientada de percepção. Essa relação indica que ver não é um ato meramente fisiológico, mas um aprendizado. Podemos arriscar dizer se tratar de uma “pedagogia” do olhar, conduzida pelo canto, no qual a escuta prepara, organiza e estabiliza aquilo que surge à vista.

O texto é explícito ao afirmar que os cantos produzem as visões, guiam os participantes e impedem que se percam. Isso revela que a experiência visionária é dinâmica e potencialmente perigosa. A visão amplia o campo do mundo, expondo o sujeito ao risco de desorientação. Segundo a antropóloga, entre os Kaxinawa (Huni Kuin), os desenhos aparecem como caminhos que cobrem todo o campo visual durante a experiência ritual. São frequentemente associados aos “grafismos da cobra” e funcionam como trajetórias pelas quais o “espírito do olho” pode circular. Esses caminhos podem conduzir com segurança ou se transformar em “armadilhas e labirintos”. Nesse contexto, o canto atua como princípio de orientação. Ele organiza o espaço visionário como quem traça uma rota numa floresta densa. O xamã não é apenas alguém que vê além do visível, mas alguém que sabe conduzir o movimento da visão, garantindo que o percurso produza conhecimento e não confusão e perda.

A qualificação das substâncias como “visionárias” é muito importante, pois deve ser entendida com base nas cosmologias desses povos. O termo “alucinógeno”, herdado da biomedicina, sugere distorção, erro perceptivo ou ruptura com a realidade. Já “visionário” indica acesso a dimensões do mundo que normalmente permanecem invisíveis, mas que são reconhecidas como reais no interior dessa concepção de mundo. Não se trata, portanto, de confusão sensorial, mas de ampliação do campo perceptivo segundo uma lógica própria, estruturada pelo canto, desenho e saber ritual. As visões possuem valor cognitivo: ensinam,

²² “Entre xamãs e artistas: entrevista com Els Lagrou”. Disponível em <<https://revistausina.com/2015/07/15/entrevista-com-els-lagrou/>>

orientam, revelam relações e forças que fazem parte do universo vivido por esses povos. Chamar a bebida de alucinógena reduziria a experiência a um fenômeno químico e/ou psicológico individual; chamá-la de visionária significa reconhecer que ela opera dentro de um sistema complexo de conhecimentos e práticas, no qual “ver” é também compreender, em sentido cosmológico.

O desenho, nesse contexto, não é ornamento, nem arbitrário no sentido de um abstracionismo gratuito. Ele constitui a própria estrutura do campo visual na experiência ritual. Os grafismos são concebidos como caminhos ativos, dotados de capacidade de condução ou desvio. Mesmo que as pessoas normalmente não desenhem no plano material, precisam dominar esses caminhos no plano da visualização.

Esse extrato da entrevista com Lagrou (2015), portanto, revela uma teoria indígena da percepção, ou o que ela também chama de estética²³, na qual som e visão formam um sistema integrado. O canto cria e orienta a visão, o desenho estrutura o espaço visual, ao passo que a bebida ritual permite acessar dimensões do mundo reconhecidas como reais e dotadas de sentido. A experiência xamânica, assim, não é desordem sensorial, mas uma prática altamente organizada de ampliação do olhar, na qual aprender a ver implica saber escutar, saber percorrer caminhos gráficos²⁴ e saber manter-se orientado no interior de um mundo que excede o visível cotidiano.

²³ O uso do termo estética na Antropologia foi fortemente questionado como a própria antropóloga, Els Lagrou (2015), relata na entrevista mencionada o momento crítico de um debate ocorrido em 1993: “Em 1993 teve um debate crucial, preparatório dos trabalhos de Alfred Gell, em Manchester, sobre se estética poderia ser usado como um conceito transcultural. Muitos antropólogos importantes do momento, basicamente da Inglaterra, participaram desse debate, também Gell e Tim Ingold. Tinha essa moção, os que defendiam e os que criticavam. Na minha leitura, quem venceu o debate foi Pierre Bourdieu, com um livro dos anos setenta. Peter Gow citou o argumento de Bourdieu, afirmando que na verdade a lógica e a necessidade da distinção é que define, é o motor da arte, também contemporânea. Nesse livro, *La Distinction*, tem um epílogo onde Bourdieu vai criticar a concepção de Kant de que é possível haver um julgamento estético universalizável. Bourdieu também vai dizer que para o filósofo da arte é impossível se colocar fora da lógica desse campo, porque senão a arte pode de fato morrer. É por isso que o Arthur Danto, enquanto filósofo da arte, é tão chave nessa discussão. Porque Arthur Danto cria o conceito de ‘mundos da arte’”. Pedro Hussak (2026), inspirado em Rancière (2023), retoma esse debate equiparando Gell e Danto – grandes opositores nesse debate – num ponto: ambos descartam a Estética como “ciência do conhecimento sensitivo” (HUSSAK, 2026, “A armadilha de Alfred Gell”, manuscrito).

²⁴ A tradição dos bordados e cantos Shipibo-Konibo, conhecidos também como *kené*, é outro exemplo da fusão única entre artes visuais e sonoras, onde padrões geométricos complexos são “lidos” ou traduzidos em melodias, funcionando como uma “melodia visual”. O título de um curto vídeo “Kene is a song” (<https://www.youtube.com/watch?v=2qCARLAcx5dtfg&t=40s>) é condizente com essa reunião de som e imagem na confecção do tecido com os desenhos, seguidos pelo dedo indicador e pelo canto da tecelã. Cf. Tatiana Helena Lottierzo Hirano, *Erosão num pedaço de papel*, Tese de doutorado, UnB, 2019. Ver também, Fausto/Severi (org), 2016, “Introdução”: “Os Marubo são um povo de língua pano da Amazônia brasileira, justamente famosos, junto com outros povos pano, pela sofisticada tradição de cantos xamânicos nos quais se utiliza uma língua repleta de metáforas e metonímias (Townsend 1993, Lagrou 2007). Cesarino analisa uma coleção de desenhos produzidos em cor sobre papel no qual xamãs inscrevem o universo virtual que povoa seus transe e que aqui ganham uma nova concretude, desta feita visual e não apenas oral como nos cantos. Que tipo de produção é esta? Qual sua relação em termos formais e de conteúdo com a enunciação oral? Como articulam-se as fórmulas poéticas e as estruturas narrativas características dos atos de palavra com esta nova produção visual?”

Sabemos pela antropóloga quais teorias sustentam sua análise que se reúne à experiência, entre as quais o conceito da agência de Alfred Gell. Segundo ela mesma explica na mesma entrevista (2015), a experiência acadêmica de formação mostra como sua pesquisa ao mesmo tempo herda questões e indica outros rumos no sentido de uma compreensão, a meu ver, mais estética do que um conjunto de símbolos a serem decifrados e potencialmente reveladores de uma organização social. Faço uma paráfrase de suas palavras quando conta como os estudiosos da Antropologia da Arte tendiam a interpretar as produções visuais indígenas sob a condição de formas de transmissão de mensagens; como buscavam identificar e catalogar as denominações atribuídas aos motivos gráficos, partindo do pressuposto de que seria possível compreender seu sentido ao traduzi-los como se fossem signos organizados segundo uma lógica decifrável, semelhante à de uma linguagem codificada.

Após seu mestrado, na pesquisa de doutorado realizada em São Paulo sob orientação de Lux Vidal, organizadora de *Grafismo Indígena: estudos de antropologia estética*, obra decisiva para o campo da Antropologia da Arte no Brasil, Lagrou entrou em contato com uma perspectiva que ampliava esse enfoque. Em vez de tratar os motivos visuais apenas como portadores de significados, essa linha procurava vinculá-los às formas de organização coletiva e às dinâmicas sociais dos povos que os produzem, relacionando produção estética e estrutura social. Ainda assim, permanecia a ideia de que tais criações funcionariam primordialmente como dispositivos de expressão e transmissão de sentidos. Porém, teria sido apenas com sua convivência com os Kaxinawa (Huni Kuin), que ela angariou elementos para pôr em questão essa matriz interpretativa, fortemente marcada por uma leitura simbólica e representacional que predominava na década de 1980. A partir dessa experiência, tornou-se possível mobilizar o olhar para além da noção de que essas formas visuais seriam meros suportes de significados a serem decodificados. Outra questão de fundo, que veio de Alfred Gell, guiou suas reflexões sobre a distinção entre arte e artefato, mostrando que há um grande equívoco na projeção ocidental que criou a cisão entre o sagrado e o profano, porque, segundo diz, em nossa tradição moderna, “a arte substitui o nosso sagrado” (Lagrou, 2015)²⁵.

Da entrevista com Els Lagrou, realizada há onze anos, muitas coisas mudaram, mas já naquele momento, ela observava estratégias políticas e culturais que são pertinentes para expressar o contexto da pesquisa que vim desenvolvendo nos últimos quatro anos, iniciada

²⁵ Caberia aqui um diálogo profundo com a teoria estética de Walter Benjamin quando este considera, em solo ocidental europeu, a profunda alteração ocorrida no aparelho perceptivo humano após a transformação da arte quando esta se torna tecnicamente reproduzível. Para ele, no contexto das metrópoles modernas, não há caminho de volta para o que considera ser algo do passado: a relação entre arte, magia e religião. Certeza posta atualmente em questão quando notamos o trânsito de indígenas de diferentes etnias pelas grandes metrópoles de vários continentes. Ver: *Éte London (London Village)*, curta metragem de Takumã Kuikuro.

em 2022, cujo interesse foi despertado em 2018²⁶ e que mostra outra tônica da presença indígena nas relações com os não indígenas.

Lagrou reflete sobre a mudança histórica nas imagens públicas atribuídas aos povos indígenas no Brasil. Em momentos diferentes, a sociedade envolvente projetou figuras específicas: primeiro, a do combatente que resiste; depois, a do guardião ecológico. O que se delineia, de algum tempo para cá, é algo que ela afirma ser mais complexo, não haveria um papel fixo previamente definido, mas o reconhecimento de uma forma própria de elaborar saberes por meio de práticas criativas que articulam sensibilidade, experiência e reflexão. Essa mudança indica uma passagem da identidade como representação política para a afirmação de um campo intelectual e estético.

Nesse contexto, ganha destaque a atuação de pensadores, artistas e mediadores de práticas rituais indígenas, cuja produção não se reduz ao registro militante, nem à preservação ambiental. O xamanismo, certamente, não é apenas prática religiosa, mas um modo distinto de investigar e compreender o mundo. Trata-se de um conhecimento que emerge da experiência sensível, da escuta atenta, do contato e de intensidades vividas. Lagrou faz uma referência a Lévi-Strauss, que pode ser lida talvez menos como uma filiação teórica direta e mais como aproximação, seguindo a compreensão de que há uma inteligência que trabalha com analogias, percepções e formas condensadas de interpretação da realidade.

Essa concepção desfaz a ideia moderna de que apenas a ciência formula conhecimento legítimo. A experiência estética, entendida como organização sensível das relações, torna-se também uma via de elaboração conceitual. No caso indígena, essa elaboração está profundamente enraizada no convívio com a floresta, que não é apenas um cenário natural estático, mas um campo de interações permanentes. A partir dessa convivência, produz-se um modo específico de existir e pensar. Em termos filosóficos, uma epistemologia ou cosmologia. As atividades cotidianas, como plantar ou caçar, não são vistas como ações técnicas isoladas, mas como processos criativos que envolvem negociação, cuidado e imaginação. Há uma ética relacional que supõe diálogo com seres humanos e não humanos. O mundo não é composto de objetos neutros, mas de presenças capazes de responder. Por isso, agir implica sempre avaliar as consequências de se expor, de atrair atenção ou de provocar reações.

O que se apresenta, por exemplo, nas obras que despertaram um interesse filosófico com a publicação das obras *A Queda do Céu. Palavras de um xamã yanomani* (2015) de

²⁶ Na ocasião da organização do III Colóquio Estéticas no Centro (www.esteticasnocentro.org), dentro da proposta da rede de estudos com caráter interdisciplinar que reúne a Faculdade de Artes Visuais da UFG e colegas do Departamento de Filosofia e da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo (FAU) da Universidade de Brasília (UnB). O III Colóquio, coorganizado com o PPGAS (UFG) e o Núcleo Takinahak̄ de Formação Superior Indígena (NTFSI), cujo tema foi Estética Idígena, realizado de 2 a 4 de agosto de 2018.

Davi Kopenawa Yanomani e Bruce Albert e *Ideias para adiar o fim do mundo* (2019) de Ailton Krenak, é uma prática cosmopolítica, e não técnica, uma teoria relacional da criação, na qual existir é estar implicado em redes de afetos e forças. Saber não significa dominar o mundo, mas aprender a circular nele sem romper seus equilíbrios. Essa perspectiva transforma tanto a imagem estereotipada do indígena heroico quanto a do protetor natural da floresta e aponta para algo mais radical, qual seja, a afirmação de uma racionalidade própria, enraizada na experiência sensível e nas relações vividas.

Els Lagrou insere-se em uma linhagem decisiva da Antropologia que rompeu com a tendência de relegar as produções indígenas ao campo da “técnica” ou da “artefactualidade”, reivindicando para elas o estatuto de arte. Essa escolha não foi meramente classificatória, mas teórica e política, visto que implicava reconhecer que tais produções mobilizam processos complexos de invenção, percepção e elaboração formal, inseparáveis das concepções de mundo e das formas de organização da vida coletiva.

É verdade que essa tradição ainda operava, em alguma medida, com categorias herdadas da estética moderna. Contudo, ao aplicá-las às criações ameríndias, abriu-se espaço para perceber que ali estavam em jogo outros modos de produzir sentido e forma, modos nos quais ver, fazer e viver não se separam. A arte deixa de ser um domínio autônomo e passa a ser compreendida como prática integrada à cosmologia, à constituição das pessoas e às dinâmicas rituais. Na minha compreensão, a Estética está enlaçada nessa prática e não serviria apenas para justificar teoricamente, com base nas discussões modernas sobre estética, uma ordem social.

No percurso de Lagrou, destaca-se a atenção à articulação entre diferentes registros sensíveis. Ela reconheceu com clareza que, nas experiências rituais e xamânicas, imagem e som não operam isoladamente, que há uma interpenetração entre o que se escuta e o que se vê, uma espécie de trânsito entre planos sensoriais que estrutura a própria experiência visionária das imagens que se tornam fluídas. Ainda assim, por afinidade intelectual, formação acadêmica e inclinação pessoal, optou por concentrar sua investigação mais nas imagens e nos grafismos do que na relação que reúne a imagem ao som.

Essa escolha não significa ignorar a dimensão sonora, mas enfatizar o desenho como lugar privilegiado para compreender como formas visuais organizam o pensamento, a memória e a relação com o invisível. Ao fazê-lo, Lagrou contribuiu para consolidar a ideia de que o grafismo indígena não é ornamento nem simples codificação simbólica, ou uma mera abstração geométrica, mas um campo ativo de produção de conhecimento e de modelagem da experiência, isto é, um espaço em que estética e vida se entrelaçam de maneira inseparável.

Sobre a pesquisa de campo, Lagrou traz um posicionamento que procurei seguir,

Cada vez mais tem artistas que fazem pesquisa de campo, fazem etnografia, e cada vez mais antropólogos que se dão conta da importância da metodologia artística pra mudar o seu conhecimento. Então, essa questão de você cantar junto com os nativos, dançar junto, desenhar junto, é uma forma de conhecimento. Esse deixar-se afetar. É uma questão que durante muito tempo era meio tabu na Antropologia, mas a imersão implica o deixar-se afetar. Muitas vezes os artistas vão assumir isso mais claramente, que essa imersão tem a ver com uma experimentação, e qual o efeito dessa alteração sobre seu próprio processo criativo. A discussão sempre vai ser onde está o maior peso. Porque o antropólogo vai querer dar espaço à manifestação da estética do outro, e o artista vai usar essa imersão como fonte de inspiração.

Pensando que parte da motivação da presente pesquisa partiu de uma procura de entendimento da percepção ou do olhar do outro que realizou um filme que me pareceu profundamente diferente da produção de filmes que conhecia, particularmente pelo modo como contava ou “cantolorava” uma história (Cap. III), talvez então tenha alcançado um pouco além da imersão e esteja mais próxima da busca por compreender a percepção do outro, sem me tornar exatamente uma intérprete de longo percurso, mas, ao menos, deixando-me afetar. Essa atitude tornou-se um pressuposto e ponto de partida para a interpretação, motivo maior para o desenvolvimento dessa pesquisa.

1.3 Impasses de compreensão nas imersões e encaminhamentos

Nesse sentido, as observações que resumidamente seguem dizem respeito a minha experiência pessoal nas imersões realizadas na recepção de audiovisuais indígenas, em entrevistas e nas chamadas dietas de período curto. Tratando-se de experiência particular e relacional, toda e qualquer observação das práticas das quais participei, para além do que foi sentido particularmente, não ambiciona ser estritamente rigorosa no sentido das relações teóricas ou de pressupostos científicos e metodológicos que guiam uma pesquisa acadêmica. Para tanto, os nomes dos envolvidos, locais, cantos e tradições só serão nomeados quando deles obtive autorização para tanto. Em algumas das imersões importou mais a experimentação da relação entre voz e cura, na qual a habilidade para o canto apareceu, para mim, como um empecilho para prática. Nesse sentido, não escolhi uma habilidade conhecida para desenvolver a proximidade na experiência, ao contrário, aprendi pela experiência sobre o descompasso ao reconhecer traumas inscritos no corpo. Passo à explicação.

O canto parece algo espontâneo. “Cantamos na rede, deitado lá na rede”, disse Mew Muka Yawanawa. O canto pode ser sobre qualquer coisa, um canto pode ser à toa, próximo ao que entendemos ser o cantarolar, quando cantamos para nós mesmos, sem ser para um

público, seja constituído por uma pessoa ou por uma multidão. Há pessoas que fecham os olhos quando cantam; outras, míopes, tiram os óculos para não enxergarem o público e desfazer a timidez diante deste. O fechar os olhos e liberar a voz, envolve a escuta da própria voz para saber se ela está afinada.

O aprendizado de cantos, para os povos com os quais estive, é o segredo da cura. Curamos aos outros e a nós mesmos cantando. A primeira dieta da qual participei, a mais longa e inusitada, porque ocorreu durante a pandemia, isto é, em ambiente de risco e de doença disseminada, eu via as pessoas, incluindo estrangeiros, gravando os cantos, imitando as vozes treinadas dos indígenas, reproduzindo a melodia e letra sem saber o sentido dessas, pois não eram, em geral, traduzidas e mesmo traduzíveis. Há vozes que nos desafiam ou até nos desconcertam ao escutar, mas o que está em questão aqui é algo bastante distinto da formação oferecida em muitos conservatórios, que por vezes acabam funcionando mais como espaços de contenção do que de descoberta, em vez de favorecer a emergência da voz que o corpo já carrega em sua própria constituição sensível.

A própria invenção e consolidação de sistemas de notação musical contribuíram para fixar alturas, durações e formas de composição, tornando a música algo passível de registro, repetição e padronização. Esse processo, certamente, reforçou a centralidade de técnicas como aprendizado formal e disciplinado, deslocando parcialmente o eixo da oralidade e da experimentação sensível para o domínio da escrita, dos registros de notação musical e da reprodução fiel de repertórios.

No mundo dito Ocidental, alcançar o padrão vocal associado, por exemplo, à ópera como um modelo de educação musical, portanto, não depende apenas das potencialidades fisiológicas do intérprete, mas da assimilação de um conjunto de normas, exercícios e critérios de excelência definidos historicamente. Trata-se de uma tradição relativamente recente quando comparada à longa duração das práticas vocais humanas, mas que se tornou hegemônica como referência de “canto bem treinado”. Reconhecer esse caráter histórico e culturalmente situado permite relativizar a ideia de que exista um único modelo legítimo de formação da voz e abre espaço para considerar outras formas de vocalização igualmente complexas, embora ancoradas em lógicas distintas de transmissão e aprendizado.

O primeiro aprendizado formal da voz em conservatórios ou igrejas tem início nos corais e pode ser eletivo ou descartável. Escolhe-se a voz pelo tipo e pela métrica, isto é, pela correspondência a um padrão existente que obedece a escala e o compasso de notas, aceita no Ocidente, com lócus europeu. Não apenas a técnica vocal, mas a interpretação é o que qualifica e distingue uma voz da outra, elegendo as que impressionam pela potência e habilidade.

Isto dito, de modo muito geral, pois haveria uma biblioteca imensa a considerar e muitos aspectos sutis, métodos, escolas e épocas diferentes, posso dizer que minha experiência com a voz foi desastrosa desde a infância, quando nos corais, guiada pela mão da professora-regente, via que minha voz não se encaixava. Seu gesto era de descarte da minha voz e de alegria e entusiasmo com algumas outras. Na infância, esse é um ambiente cruel, mas assim é em todas as formações que trabalham corpo e espírito (ou alma) no aprendizado das artes em geral no contexto que segue a tradição e educação dos sentidos/estética por meio de padrões e métodos. Considerem o *ballet*, por exemplo, e as transformações rigorosas dos corpos até que estes se transformem numa espécie de canção musical correspondendo às ondas sonoras que os põem em movimento, mas não apenas, há uma coreografia a seguir. Considere-se, claro, que para toda técnica, há uma superação física performática e artística a ser compreendida, bem como as muitas variações, incorporações de sons não padronizados que marcam profundas diferenças com o padrão ora nomeado.

O aprendizado no ambiente de extremo rigor e competitividade, pode ser algo assustador, quando deveria ser libertador para a educação estética, dos sentidos. Neste sentido, quando vi, *in loco*, crianças indígenas participarem do ambiente de estudo dos cantos durante o período que permaneci entre os Yawanawa, percebi um estudo com regras próprias que evita a saída do contexto que ora se recompõe. Considerando minha experiência pessoal, percebi que meu corpo guarda dores de repressão adquiridas na infância, nos aprendizados guiados por aqueles que, de certa forma, alguns, não todos, talvez aqueles com quem convivi na infância, já haviam sido descartados da elite musical e, frustrados, ensinavam crianças na esperança de encontrar aquele “dom” natural de uma voz a ser moldada com o rigor aprendido. A expressão de dor ou alegria em seus rostos guiavam a formação das crianças com vozes pouco ou nada angelicais, de um lado, os “anjinhos da voz”, de outro, os descartáveis.

Sempre fui voltada à escuta, pois a voz não foi muito estimulada, nem individualmente, menos ainda coletivamente. Isso foi formado na infância, no adulto vai se formando uma mudez, mas não uma surdez. A música, porém, sempre esteve ao redor: irmãos, antigos companheiros e filhos a vivem intensamente. Meu filho mais velho se dedica à música contemporânea de alta elaboração formal.

Na dieta realizada em meio a pandemia, deparei-me que esse obstáculo: o canto. Tinha que cantar também e não sabia bem por que ou o que se cantava. Não entender as palavras ou saber como pronunciá-las era absolutamente desconfortável. Enquanto as outras pessoas imergiam nos exercícios miméticos dos cantos, eu permanecia na plateia, sem nem tentar cantar. Aprendi um ou dois Saiti, mas literalmente corri da prova de canto, quando girando

em círculo, cada pessoa tinha que cantar o mais alto possível o Saiti “Kanô” a fim de mostrar que havia aprendido o canto ao final da dieta. Lembrei de um compromisso que, de fato, tinha naquele horário, por isso a corrida. Tratava-se de um culto ecumênico remoto de alguém querido que havia falecido enquanto eu estava lá. Sofri uma caçoada carinhosa no dia seguinte, o que me confortou. A partir dali, tentei cantar o máximo possível, mas logo parei.

Mantive contato com as pessoas que haviam começado seus estudos nessa dieta que durou duas semanas e que ocorreu há seis anos. Posso afirmar que as vozes e o conhecimento dos cantos foram aprimorados de modo surpreendente. Hushahu Yawanawa, que conduzia a prática, é conhecida como uma professora rigorosa. Ela ensina a postura que se deve ter ao cantar. As mulheres devem sentar-se no chão, com a cabeça inclinada para o alto. O som da voz deve ser projetado de baixo para cima. Os homens cantam em pé, em tom guerreiro e frontal.

Boa parte das cerimônias são *a capela*; só em determinada altura dessas admite-se o uso do violão e percussão com tambores e, eventualmente, maracas. Saber cantar nesse contexto demanda uma técnica não só de voz, mas de memória dos cantos. É comum ouvir que durante a ingestão de *ayuahasca*, a voz não é mais da pessoa, mas da “força”. Neste ponto, apesar de ter ouvido pouca doutrinação na última experiência de canto que tive nesse contexto, pude perceber o significado disso. Em outra circunstância e época, em um ambiente no qual metade das pessoas não falava português, não conhecia os cantos e só alguns tinham a voz treinada, ocorreu algo que desfez momentaneamente todo o trauma pregresso descrito acima. Iniciada a cerimônia, o pajé e sua esposa (aos quais não me foi permitido nomear, sejam seus os nomes ou etnia) fizeram uma “abertura de voz” em cada participante. O que isso significa? Usando sopro da fumaça de tabaco inalado pelo pajé e pressionando forte e energicamente com as mãos a região do pescoço, concentrava-se uma força particular na região conhecida vulgarmente como “pomo de Adão”. Este que não é exclusivo dos homens, mas mais salientado nesses. Cientificamente é conhecido como “proeminência laríngea”, trata-se de uma estrutura anatômica localizada na parte anterior do pescoço, formada pelo ponto de encontro das duas metades da cartilagem tireoide. Ele envolve e protege a laringe e as cordas vocais ²⁷. Mãos, sucções e sopros feitos com tabaco pelas bocas dos pajés nas pessoas, arrancando-lhes gemidos de dor, precederam a formação de um círculo formado com todos, de mãos dadas, girando em ciranda, e seguindo o canto previamente ensinado, que era ali entoado primeiro pela voz de um membro da comitiva indígena, e repetido por vozes com

²⁷ Cf. <https://www.ncbi.nlm.nih.gov/books/NBK553185/>

muita potência vocal ²⁸. A voz que saía da minha boca vibrava com muita intensidade e potência e minha consciência me dizia: não é “minha”, não sou eu. Podemos considerar ser a voz profundamente recalcada que emergiu e que para mim era desconhecida. É como se naqueles minutos nos quais a prática durou, talvez quinze minutos ou mais, tivesse ocorrido algo absolutamente inusitado, todos cantaram intensamente. Ninguém comentou o que e como isso ocorreu, a não ser para reconhecer que, sim, cantaram e conheceram essa voz própria que, até aquele momento, era ignorada.

Os exercícios continuaram, mas na forma de ensaio, sem mais o momento da abertura de voz. As vozes eram requisitadas e lembradas como meio de cura. “Você tem que cantar para colocar a doença para fora”. Importante ainda foi o convívio com vozes muito treinadas, mas diferentes das vozes dos Yawanawa, que são muito elevadas e melódicas. O som metálico e microtonal, ora baixo, ora intenso e alto, das vozes dos pajés, principalmente da mulher pajé, mostraram uma intensidade que eu desconhecia. Ouvi o canto mais acanhado dos Huni Kuin que, atualmente, parece cada vez mais próximo das vozes elevadas dos Yawanawa, quase um padrão constituído como “vozes de cerimônia” e que são ensinadas aos não indígenas. A voz dos pajés era de outra tradição e tempera. Não tenho autorização para nomear sua etnia. Reafirmo, a experiência foi etnografada no sentido mais subjetivo possível para não desrespeitar o veto de não narrá-la. O motivo alegado era justamente de que era algo pessoal e que não deveria ser fonte de informação da pesquisa. Posso dizer, ao menos, que essa experiência bastante imersiva, isenta de batuques e com pouca dança, mostrou uma tradição fortemente constituída pelos cantos relacionados às curas que influenciou outras tradições de cantos dos povos do Acre e região fronteira, que cultivam e realizam cerimônias com ayuahaska e fazem períodos de dietas, contando eventualmente com a participação de não indígenas, muitos do continente europeu e norte americano.

Posso, no entanto, falar sobre outra relação com os Yawanawa que remete ao canto e à cura. O professor, tradutor da língua e dos cantos Yawanawa e conhecedor das plantas Mew Muka Yawanawa, em entrevista, contou sobre um documentário do qual foi protagonista, realizado por uma cineasta australiana, Lynette Worthwall, cujo título é “Limiar da vida” (*Edge of Life*, 2025). A sinopse do documentário nos conta sobre dois médicos que investigam o uso da psilocibina no cuidado de pacientes em fase terminal. O caminho, que começa em um hospital em Melbourne e chega à Amazônia brasileira, revela como essas experiências transformam a percepção da morte e do fim da vida. Ao perceberem os limites da medicina

²⁸ No filme de Zezinho Huni Kuin, intitulado “Eu já me transformei em imagem” (30:50), essa dinâmica do círculo para soltar a voz e aprender o canto é mostrada na educação das crianças.

ocidental para compreender tais estados, os pesquisadores buscam diálogo com saberes indígenas, encontrando em Mew Muka Yawanawa uma referência para refletir sobre espiritualidade, cura e o sentido da morte nas culturas tradicionais. Aprofundaremos essas questões no capítulo II.

Na conclusão, marcaremos uma diferença com Els Lagrou, isto é, como um coletivo de mulheres Huni Kuin realiza cerimônias, sendo as próprias mulheres responsáveis pelo feitiço da bebida cerimonial e como contam isso no *Rami Rami Kirani* (2023), um audiovisual que elas mesmas fizeram. Uma entrevista com Txirá Huni Kuin, que é parte do coletivo, encerrará a tese.

A tese partiu, inicialmente, da busca pela imagem — e, em seguida, pela articulação entre imagem e som, propondo a ideia de uma imagem sonora ²⁹. No entanto, ao longo do percurso, o próprio campo da experiência impôs uma alteração, tornando-se evidente que essas dimensões não se esgotavam na relação audiovisual. A investigação conduziu à formulação de uma tríade mais ampla: imagem, som e cura. Essa ampliação não representa abandono do ponto de partida, mas seu aprofundamento. A imagem não comparece isolada, nem o som como mero complemento, ambos se inscrevem em processos terapêuticos, rituais e coletivos, nos quais cantar, ver e curar fazem parte de um mesmo gesto. É nesse entrelaçamento que a pesquisa encontra seu eixo.

²⁹ Cf. artigo publicado sobre o assunto em: *Revista Ideação*, v. 1 n. 52 (2025): Edição: Julho-Dezembro 2025. <https://doi.org/10.13102/ideac.v1i52.12368>

2

**A CÁPSULA TEMPORAL
DO LUSCO-FUSCO**

Out-worn heart, in a time out-worn,
Come clear of the nets of wrong and right;
Laugh, heart, again in the gray twilight;
Sigh, heart, again in the dew of the morn³⁰

³⁰ William Butler Yeats, “Into the Twilight”. In: Celtic Twilight. Tradução (minha):
“Coração exausto, em um tempo obsoleto,
Livre-se das redes do certo e do errado;
Ria, coração, mais uma vez no crepúsculo cinzento; Suspire, coração, novamente no orvalho da manhã.”

2.1 Luz e visão nos limiares do crepúsculo e da aurora

Twilight é traduzido em nossa língua por “crepúsculo”, considerando a fraca intensidade de luz adentrando a escuridão. No entanto, no espírito poético da palavra “vaga-lume”³¹, prefiro utilizar “lusco-fusco”, sendo “lusco” o que se vê com um olho só e “fusco”, a perda de brilho que impede a vista enxergar com precisão. Tal é o estado que caminha da imprecisão da visão real ao ajuste da pupila para a visão noturna, iluminada pelas estrelas e mais fortemente pela lua. Assim como não há silêncio absoluto, não parece existir escuridão absoluta. Essa instância de passagem da luz e ajuste da visão, no entanto, serviu mais à literatura para metaforicamente definir a decadência ou o fim da vida do que para caracterizar a permanência nesse estado espacial e temporal no qual nem a luz, nem a escuridão se fazem intensas ou dominantes. Se considerarmos apenas esse espaço e tempo, é possível retirar a sensação de uma espécie de aceitação da finitude da vida que exala de seu sentido poético, já um tanto gasto, e pensar, assim como fazem a meteorologia e a astronomia, que este momento de “entreato” caracteriza também o alvorecer em diferentes graus, tanto quanto o crepúsculo. O espaço temporal ocupado pela diminuição ou aumento de luz do lusco-fusco (*civil twilight*, em inglês), medido em graus, corresponde a 6° do nascer ou do pôr do sol abaixo da linha do horizonte. Uma inclinação que demanda o ajuste da pupila para a captação de mais ou menos luz a fim de compormos uma imagem visível.

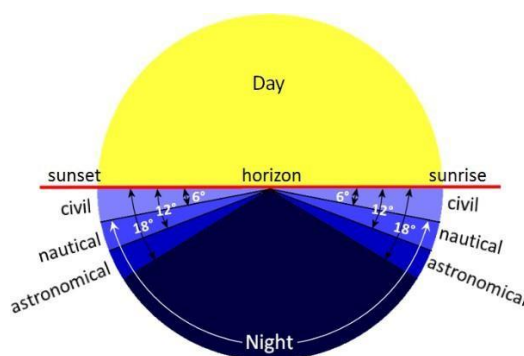


Figura 1: Fonte: <https://w1.weather.gov/glossary/>

³¹ Didi-Huberman (2011), em *Sobrevivência dos vaga-lumes*, justamente, fala das imagens-vaga-lumes e da experiência de produção dessas nos filmes de Laura Waddington (p.154), caracterizando-as como corpos-aparições na escuridão. Essa medida de luz e escuridão está numa escala entre o twilight que procuro caracterizar e a escuridão que não permite distinguir corpos.

Se a literatura, a poesia e a retórica tornaram o “lusco-fusco” um sinônimo de crepúsculo ou fim de algo, em particular; isto é, a certeza de que algo ou alguém se encaminha para o fim de sua existência, na filosofia esse momento vivido a cada dia, que habilita ou desabilita a capacidade da visão como conhecimento, sugere a admissão do inconsciente, do sonho e da imprecisão para o alcance da verdade. Podemos dizer que a imagem (*eikón*³²), modelar da relação entre visão e conhecimento verdadeiro, criada por Platão no livro sétimo de *A república* a fim de ilustrar o processo do conhecimento aos discípulos-leitores, considera o ajuste físico da pupila na saída e no retorno da caverna subterrânea, no interior da qual a quantidade de luz é gradual e auxiliada pela iluminação de uma fogueira. Sem a gradação que permite às pupilas acostumaram-se ao lugar, a luz do sol (este que forma uma analogia com a ideia de Bem absoluto) é capaz de cegar instantaneamente, sendo necessário ajustar a capacidade de enxergar por meio da sombra e dos reflexos como se fossem espelhos físicos-metafísicos da ascese realizada pelo aprendiz-filósofo em sua saída da caverna. Não é preciso dizer que a natureza (*phýsis*) é utilizada como analogia ao “mundo real” de Platão, no qual as ideias (*eide*) vivem eternamente. Platão, vejam só, fez poesia e mimetizou a natureza a fim de compor seu esquema de conhecimento de forma didática. O que digo aqui de maneira vã possui estudos aprofundados e vou desenvolver um pouco mais adiante³³.

O poeta irlandês William Butler Yeats, presente na epígrafe desse preâmbulo, cria um estranho contraste entre dois ânimos: rir (*laugh*) no crepúsculo cinzento e suspirar (*sigh*) no amanhecer. O suspiro está mais próximo do lamento, da comisseração, do fim, mas aqui, inversamente, está no começo do dia; e o riso, que está mais para o alvorecer, aparece distante do que a ideia de crepúsculo pode sugerir. Ele cria, nesse caso, um alargamento temporal dos efeitos *fade-in* e *fade-out* do lusco-fusco para o coração exausto (*worn-out*) em um tempo exaurido (*worn-out*). Quantos hífen são precisos para reunir as palavras que definem esse limbo ofuscante-temporal, esse momento no qual a luz permite ver com um olho só, no qual, como diz a expressão popular: “todos os gatos são pardos”³⁴. Ditado evocado por Hegel no início da *Fenomenologia do espírito*, embora ele se refira

³² *Eikón* pode ser imagem ou reflexo (cf. Peters, 1974, p.67, verbete “*eikón*”). Corresponde à capacidade ou estado de percepção de imagens que são reflexos ou sombras, o grau de conhecimento que Platão chama de *eikasia* e que se configura mais como esse estado de percepção do que como imaginação, alguns preferem substantivar como “suposição”, já que por imaginação, a Estética Moderna entenderá uma forte capacidade que é reunida ao entendimento, não uma mera suposição.

³³ Cf. Marcelo Pimenta Marques (Org.), *Teorias da imagem na Antiguidade*. São Paulo, Ed. Paulus, 2012.

³⁴ A expressão que se tornou dito popular em diferentes línguas tem por fonte Dom Quixote de Cervantes, na seguinte passagem: “Aqui fazem pão tão bom quanto na França, e de noite todos os gatos são pardos (*de noche son todos los gatos grises*), e desgraçada mesmo é a pessoa que às duas da tarde não quebrou o jejum, e não há estômago que seja um palmo maior que outro que não possa ser enchido de palha ou feno, como se diz”.

já à noite e não aos gatos, mas às vacas³⁵. No caso dos gatos, a indiscernibilidade da cor não impede que se enxergue o contorno e movimento do animal, o que, portanto, sugere mais a situação do lusco-fusco do que a da noite que traz consigo a dualidade luz e escuridão. As vacas pretas não são vistas na escuridão, o que se aproxima mais do que Hegel queria dizer em sua passagem ao dirigir uma severa crítica a Schelling sobre sua concepção de Absoluto³⁶.

Na versão dos “gatos pardos”, a indistinção da cor está associada ao corpo que ainda é avistado. Uma explicação para o provérbio reforça essa ideia:

o provérbio literalmente significa que a visão diurna das pessoas, ou seja, a sua capacidade de ver quando há brilho suficiente, é diferenciada, enquanto o crepúsculo [*Abenddämmerung*] faz com que todas as cores desapareçam. Sem a luz do dia, todas as cores parecem semelhantes ao olho humano. Literalmente, significa que as diferenças entre pessoas, estatutos e ideias (negativas ou positivas) são mais difíceis de reconhecer em determinadas circunstâncias³⁷.

O poeta Paulo Mendes Campos, na crônica “As horas antigas”, traduz essa situação do lusco-fusco como aquele “momento coagulado entre o dia e a noite”³⁸. Talvez a imagem de um coágulo não seja muito poética, mas expressa bem a temporalidade encapsulada que se forma alheia à proveniência ou continuidade das horas de luz ou de escuridão.

Sabemos que Walter Benjamin é o grande pensador desse estado de suspensão temporal caracterizado como uma instância do limiar e nele encontramos muitos motivos que levam a pensar como lidar com o assunto tematizado nessa tese. Não apenas seu método atento a esses momentos de difusão e fusão de luzes tênues, como também a imobilização temporal que reúne passado e presente (*Jetztzeit*), que busca salvar o passado em concomitância com o que se quer salvar no presente. João Barrento³⁹ assim qualifica seu método:

usar um método que é mais imagético do que conceptual, que não separa o pensamento da forma do pensamento e, sobretudo, que escolhe como objecto e lugar privilegiado

³⁵ No §16 lemos no original: “...wie man zu sagen pflegt, alle Kühe schwarz sind...” (HEGEL, F.G.W, *Phänomenologie des Geistes*, Werke 3, Suhrkamp, 1986, p. 22). Tradução: “como se costuma dizer, todas as vacas são pretas” na tradução de Henrique Cláudio de Lima Vaz.

³⁶ Para Hegel, em Schelling haveria a pretensão de um saber imediato do absoluto, acessível pela intuição e sentidos, ao passo que para Hegel o absoluto “é potência substancial”, necessitando da mediação entre o todo e o particular no movimento de exteriorização do si e da formação da consciência.

³⁷ Von Thomas de Padova, „Kolumne: Aha: Warum sind nachts alle Katzen grau? Mit der Abenddämmerung verblassen sämtliche Farben. Ein dunkler Schleier legt sich über die Welt“, *Tagesspiegel*, 07.10.2009. Acessível em: <https://www.tagesspiegel.de/wissen/aha-warum-sind-nachts-alle-katzen-grau-6517168.html>

³⁸ <https://www.gazetadopovo.com.br/vida-e-cidadania/colunistas/marleth-silva/no-lusco-fusco-3fhwf9v1fj59pzbtkk0dvqq>

³⁹ João Barrento, *Olho d’água*, São José do Rio Preto, 4(2): 1-115, Jul. – Dez./2012.

desse pensamento, não o espaço interior e já delimitado dos saberes, mas precisamente o limiar, a fronteira, o lugar-entre. [...] o objecto preferencial do pensamento de Benjamin é o limiar (ou então é esse pensamento, na sua forma típica, que transforma qualquer objecto numa figura-limite), e de que toda a sua obra é aquilo a que um crítico, nos anos oitenta (W. Menninghaus), chamou já *Schwelkenkunde* – uma ciência ou um saber dos limiares.

Entendo a instância do limiar, identificado no momento em que ocorre o lusco-fusco matutino ou noturno, esse “momento coagulado entre o dia e a noite”, como portador de nuances místicas ou mágicas, trazidas pela recomposição de uma linguagem quase perdida por meio de cantos sagrados preservados na memória dos anciões e anciãs. A ideia do limiar apresenta-se como uma ferramenta útil para nos aproximarmos de interlocutores e artistas indígenas escolhidos para essa pesquisa, pois todos eles e elas parecem transitar por esse limiar espaço-temporal que reúne passado e presente no plano da inconsciência e da consciência, da magia e da técnica, do sonho e do despertar. Saberes dos limiares será a abordagem central para situar o movimento físico e cosmológico que orienta a descrição da experiência adquirida no processo da pesquisa até o momento realizada, respeitando a compreensão sobre tais saberes na escuta dos interlocutores e interlocutoras.

2.2 Encontros com povos indígenas em fase de retomada cultural

Essas reflexões iniciais, apresentadas no texto para o exame de qualificação, supõem a zona espessa e dilatada do limiar: entre o sono e o despertar, entre o desconhecimento absoluto e o conhecimento sempre sob suspeição. Até aqui eu assumia um grau não só de dificuldade da pesquisa, mas uma complexidade rica em reflexões e incertezas ainda distantes da prática. Após o exame de qualificação, pretendi reforçar tanto a prática quanto a teoria, o que me levou a muitos impasses e a certeza de que minha formação distante da prática e sedimentada em certo tipo de dialética que necessita da negatividade, da crítica e de certo tipo de ironia para se afirmar, entrou em estado crítico e perigoso, à beira da paralisia analítica. Procuo agora aprofundar essas questões que são de ordem epistemológica para voltar a caminhar na tese, saindo do estado “sonolento” com o qual iniciei, guiada por uma questão: o que acontece quando um pensamento estruturado pela negatividade encontra um regime ritual que organiza a vida pela afirmação da força espiritual? Essa questão fulcal passa a valer para as duas abordagens principais que tem a relação canto-imagem-cura por tese.

No curso da pesquisa, após o exame de qualificação, resolvi aprofundar o que fui

procurar nos estudos antropológicos: o chão da pesquisa ou o decantado “trabalho de campo”. Uma terminologia técnica que indica o campo como esse espaço que ao ultrapassar a teoria, “despenca” na experiência. Algo inusitado para quem sempre lidou com a matéria morta-viva dos textos impressos. Assumi o papel de fazer entrevistas, sem a menor prática para tanto, mas coloquei-me neste lugar confortável de uma estranha-próxima, aliada cautelosa no convívio mais íntimo que pude alcançar. Observo que já havia alcançado esse lugar de convívio na experiência vivida no TI no Acre, com o acolhimento de Júlia Yawanawa, intermediado por Alice Haibara (cap.II).

Foram duas as oportunidades imersivas após o exame de qualificação: uma ida ao Xingu e um tipo de dieta e exercício de submissão à cura na Chapada dos Veadeiros, nos estados do Mato Grosso e de Goiás. Os períodos foram: 23 a 27 de outubro de 2025 no Xingu, aldeia antiga do povo Yawalapiti; e, de 01 a 08 de fevereiro de 2026 em Alto Paraíso de Goiás. É preciso dizer que o custo financeiro foi alto, mas não foi turístico, no sentido de um etnoturismo que sabemos ser realizado no Parque do Xingu e outros lugares que recebem turistas temporários para uma experiência com povos indígenas. Ao menos não me senti turista, porque ambas as experiências foram imersivas no sentido ritual e preocupadas em registrar, anotar, fotografar, todas as manifestações possíveis. O resultado aferido não será exposto sem a autorização das pessoas envolvidas ⁴⁰.

As duas experiências me levaram a um impasse epistemológico: enquanto a tradição dialética estrutura o pensamento a partir da negatividade crítica, a cosmologia indígena estudada nos encontros imersivos que fiz, sustenta a vida através de práticas afirmativas que manejam, sem negar, a presença do negativo. Pareceu claro que o pensamento indígena com o qual tive contato de forma intercultural, não elimina o negativo, mas recusa fundar a vida e seu discurso a partir dele; em vez disso, organiza práticas sonoras, imagéticas e rituais como formas de sustentar a existência diante da ameaça constante da morte, das doenças e feitiçarias. O contraste não se dá entre razão e crença, mas entre duas estratégias, por assim dizer, que supõe o enfrentamento com a morte.

Além dessas duas experiências, das quais resultaram algumas entrevistas importantes para a pesquisa, houve um encontro (já nomeado) com Takumã e Regina Kuikuro durante o FICA – Festival Internacional de Cinema Ambiental – na Cidade de Goiás, de 10 a 15 de junho de 2025, da qual resultou uma entrevista com Takumã (que

⁴⁰ Termos de consentimento de uso de imagem e som foram enviados aos envolvidos e nomeados na pesquisa.

será abordada no terceiro capítulo); aulas e entrevistas remotas com Mew Yawanawa sobre a língua e sobre o conhecimento das plantas de cura, mescladas ao meu interesse em perguntar sobre a participação de Mew em o documentário de 110 minutos, intitulado “Edge of Life” da diretora australiana Lynette Wallworth, ainda inédito nas telas brasileiras. Foram duas entrevistas com Mew Yawanawa, antes e depois da imersão em Alto Paraíso. Ambas por Google Meet. Pretendo, portanto, acrescentar ao segundo capítulo, reflexões sobre como essas imersões interculturais com algumas pessoas da etnia Yawanawa, puderam aprofundar a pesquisa.

Sigo a sugestão de Suely Kofes quando disse, no exame de qualificação, que eu busquei qualificar minha pesquisa como uma “experiência de campo” ou “experiência de pesquisa” produzida por encontros. Encontros que serão descritos ao longo da tese como compondo a experiência e que informam a discussão conceitual e etnográfica. A perspectiva etnográfica adotada nesta pesquisa foi orientada pela compreensão de que a etnografia não pode ser reduzida a um conjunto de técnicas de coleta de dados, como entrevistas ou observação participante. Conforme argumenta José Guilherme Cantor Magnani (2009), a etnografia está intrinsecamente ligada às escolhas teóricas e à postura intelectual do pesquisador, constituindo um modo particular de produzir conhecimento antropológico. Nesse sentido, a proposta do autor de um olhar “de perto e de dentro” coincidiu com a orientação deste trabalho, pois a investigação partiu dos próprios arranjos e práticas dos “atores sociais”, permitindo compreender os contextos observados não apenas como cenários, mas como elementos constitutivos da análise. Mais do que descrever práticas ou registrar acontecimentos, o objetivo foi acompanhar as relações, circulações e formas de interação que configuraram os campos.

Magnani (2009) estabelece uma distinção importante entre prática etnográfica e experiência etnográfica, como duas dimensões complementares do trabalho de campo. A prática etnográfica refere-se ao exercício programado e contínuo da pesquisa, envolvendo estratégias de aproximação com os interlocutores, formas de inserção no campo e a manutenção de um rigor metodológico articulado a uma discussão conceitual mais ampla. Trata-se de um trabalho paciente e prolongado, que prepara o pesquisador para compreender os contextos investigados. Em relação a essa concepção de prática, acredito ter encontrado meios de aproximação e interlocutores diretos e indiretos. O acesso aos lugares e às pessoas, contou com mediadoras qualificadas, tanto pelo conhecimento teórico, quanto pela prática de muitos anos de convívio e apreço pelas comunidades no Acre e no Xingu. Considero principalmente a mediação da antropóloga Alice Haibara

desde o início da pesquisa.

Para Magnani, a experiência etnográfica, de outro modo, diz respeito a momentos descontínuos e frequentemente inesperados, nos quais o pesquisador é afetado pela realidade estudada. Magnani aproxima essa dimensão da metáfora zen-budista do “satori”, sugerindo que o *insight* etnográfico não emerge de maneira súbita ou mística, mas é resultado de uma atenção constante e sensível ao campo, que permite que episódios aparentemente triviais desencadeiem novas interpretações. Nesse caso, posso afirmar que ocorreram momentos de *insight* na pesquisa, por exemplo, na percepção da inseparabilidade entre som e imagem, e desses, a partir de um entendimento que surgiu das aulas online com Mew Yawanawa, à relação com o processo de cura. Esta entendida não apenas com base na relação doença-saúde, mas no cuidado com o corpo que sofreu mudanças a partir de afecções simples ao longo de sua história.

Para o autor, a interação entre prática sistemática e experiência vivida possibilita aquilo que denomina “experiências reveladoras”, isto é, momentos nos quais o pesquisador ultrapassa o deslumbramento inicial diante do campo e passa a perceber dimensões mais profundas das relações sociais observadas. Um exemplo mencionado por Magnani é o episódio intitulado “Solenemente ignorado!”, no qual o pesquisador, ao participar de uma festa de surdos e perceber-se isolado em meio à comunicação gestual, experimenta de forma sensível uma condição análoga àquela vivida cotidianamente por pessoas surdas em ambientes dominados por ouvintes. Nesse tipo de situação, o conhecimento etnográfico emerge justamente da tensão entre a posição do pesquisador e o universo social no qual ele se insere.

Um paralelo possível com a experiência relatada por Magnani no episódio “Solenemente ignorado!” ajuda a compreender o papel que certas negativas desempenharam ao longo deste trabalho de campo. No relato de Magnani, a sensação de isolamento vivida em uma festa de surdos, ao perceber-se incapaz de acompanhar as interações mediadas pela língua de sinais, produziu uma experiência etnográfica reveladora. Por um instante, o pesquisador experimenta, em posição invertida, a condição frequentemente vivida por pessoas surdas em ambientes dominados por ouvintes. O episódio evidencia como situações aparentemente desconfortáveis ou marginalizantes podem funcionar como momentos de desconforto analítico, permitindo ao pesquisador perceber dimensões da vida social que dificilmente emergiriam apenas por meio de procedimentos formais de investigação.

De modo semelhante, algumas das situações encontradas durante esta pesquisa, tais como recusas a conceder entrevistas, negativas quanto à realização de gravações ou mesmo a interdição que me impediu de identificar a fonte de uma das experiências relatadas, produziram momentos de suspensão no fluxo esperado da investigação. Longe de serem interpretadas como obstáculos ou fracassos metodológicos, tais recusas foram gradualmente compreendidas como sinais importantes do próprio campo, indicando limites, sensibilidades e formas de regulação interna das práticas observadas. Assim como no episódio descrito por Magnani, o desconforto inicial provocado por essas situações revelou-se analiticamente fecundo ao evidenciar que o acesso à experiência ritual e às narrativas associadas a ela é mediado por formas específicas de autorização, confiança e controle da circulação de informações.

Nesse sentido, a reatividade dos interlocutores pode ser interpretada como uma forma de demarcação territorial da experiência, na qual se definem os limites entre o que pode ser compartilhado publicamente e aquilo que permanece restrito a determinados contextos ou relações. As negativas recebidas indicavam não apenas reservas individuais, mas também um cuidado coletivo com a gestão de imagens, narrativas e situações rituais, sobretudo em contextos marcados por intensa circulação de registros audiovisuais e pela ampliação de públicos interessados nessas práticas. O controle sobre entrevistas, gravações ou menções diretas a determinados episódios, portanto, pode ser entendido como parte de um esforço mais amplo de preservar certas dimensões da experiência e regular a forma como elas são apresentadas fora do contexto em que ocorrem.

Ao invés de desencorajar a continuidade da pesquisa, essas recusas funcionaram como marcadores etnográficos relevantes, convidando a um exercício de observação mais atento e paciente. Tal como sugere Magnani ao discutir a relação entre prática e experiência etnográfica, foi justamente a atenção em campo, combinada à disposição de aceitar seus ritmos e limites, que permitiu transformar esses momentos de resistência em elementos importantes para a análise. As negativas passaram a ser compreendidas não como interrupções do processo investigativo, mas como parte constitutiva da própria experiência etnográfica, revelando aspectos da organização social, das relações de confiança e das formas de proteção simbólica que estruturam o universo observado.

O estranhamento produzido nesse processo, bem como o confronto entre os meus referenciais teóricos e as perspectivas das etnias, constituiu, portanto, um elemento fundamental para os resultados que pude alcançar no contexto do conhecimento

antropológico. Foi nesse movimento de aproximação e distanciamento que se tornou possível notar perspectivas previamente estabelecidas. Ao mesmo tempo, o trabalho etnográfico parece demandar um constante exercício de reflexividade, no qual a experiência imersiva no campo é articulada a um esforço analítico capaz de situar essas vivências.

Essa relação entre teoria e prática imersiva orientou as escolhas metodológicas desta pesquisa. O trabalho de campo foi conduzido não apenas como um procedimento técnico, mas como um processo de aprendizagem gradual, no qual a participação nas atividades observadas, a convivência com os interlocutores e a atenção às situações imprevistas constituíram elementos centrais para a escrita teórica. Nessa pesquisa, portanto, a experiência vivida no campo não foi tratada como um dado bruto a ser posteriormente interpretado pela teoria, mas como um espaço no qual reflexão teórica e observação etnográfica se constituíram mutuamente. Foi a partir dessa articulação entre imersão empírica e elaboração conceitual que se buscou transformar fragmentos de observação e interação em um conjunto interpretativo mais amplo, capaz de conferir coerência e sentido às experiências realizadas.

Um dos *insights* da pesquisa, pensando no contraste entre teoria e experiência foi perceber um contraste entre um pensamento filosófico estruturado pela negatividade, no qual o conflito e a contradição possuem uma função constitutiva, e uma característica da cosmologia indígena que não nega a presença do negativo, mas recusa organizá-lo como princípio central da existência. Com base nos depoimentos recolhidos, o tema da morte, das doenças e ameaças não desaparecem, ao contrário, tornam-se forças a serem manejadas por meio de práticas rituais, sonoras e imagéticas. Nesse sentido, o teor mais formalista que procurava dar à pesquisa, ressaltando a “imagem sonora” como argumento central de “descoberta” ou *insight* de uma relação intrínseca que não me parecia ter sido suficientemente ressaltada nas pesquisas sobre estética ou arte indígena ⁴¹, tornou-se secundário.

Pensando na técnica dialógica ou dialética que sempre conduziu meus argumentos, uma estratégia comum e inicial seria fazer a revisão da literatura sobre a relação entre imagem, arte e antropologia, a fim de demonstrar o negativo ou algo a ser superado que pudesse ser entendido como “contribuição” para a discussão substancial e rigorosa erguida pelo cânone. Faço aqui uma reverência honesta e necessária à obra

⁴¹ Cf. Capítulos 1 e 5 do livro de Els Lagrou (2007) sobre cantos e *kene*.

organizada por Lux Vidal intitulada *Grafismo Indígena. Estudos de Antropologia Estética* (1992), da qual poderia indicar muitos méritos e, mesmo assim, discordar de vários aspectos no que diz respeito ao contraste entre a Estética e a Antropologia. No entanto, essa estratégia tornou-se também secundária. Farei agora uma revisão de algumas questões que podem mostrar diferenças e reflexões sobre a relação entre os sentidos, imagens e os sons.

Um dos passos propostos por Magnani que trouxeram alguma dificuldade de entendimento diz respeito à “totalidade” a ser alcançada, após a prática e a experiência etnográfica. O autor tece três considerações:

a primeira é que se deve distinguir entre “prática etnográfica” de “experiência etnográfica”: enquanto a prática é programada, contínua, a experiência é descontínua, imprevista. No entanto, esta induz àquela, e uma depende da outra, propiciando, de certa forma, o que Lévi-Strauss (1976, p. 37), em *O pensamento selvagem*, denomina o “direito de seguir”. Segunda: podemos postular que a etnografia é o método próprio de trabalho da antropologia em sentido amplo, não restrito (como técnica) ou excludente (seja como determinada atitude, experiência, atividade de campo). Entendido como método em sentido amplo, engloba as estratégias de contato e inserção no campo, condições tanto para a prática continuada como para a experiência etnográfica e que levam à escrita final. Condição necessária para seu exercício pleno é a vinculação a escolhas teóricas, o que implica não poder ser destacada como conjunto de técnicas (observação participante, aplicação de entrevistas, etc.) empregadas independentemente de uma discussão conceitual. Terceira: o pressuposto da totalidade. Já apresentei e desenvolvi esse tópico em outro texto (Magnani, 2002), mas é conveniente retomar o argumento central na medida em que, de uma forma ou outra, a ideia de totalidade como condição da pesquisa antropológica acompanha a disciplina desde as etnografias clássicas e, não obstante as sucessivas releituras, revisitas, etc. como as críticas de Marcus (1991) e também Clifford (1998) sobre comunidade realista, mantém-se, mesmo em etnografias especializadas.

O autor aos pouco explica que “totalidade” almejada se trata. Não se trata de uma organicidade ou completude no sentido filosófico tradicional. O autor utiliza a ideia de totalidade em um sentido mais complexo e menos rígido. Ele não está se referindo a um todo perfeitamente integrado, harmonioso e sem tensões, nem a algo que possa ser definido por limites formais, como fronteiras administrativas de uma cidade.

Ao mesmo tempo, considera que rejeitar essas concepções mais fechadas de totalidade não implica aceitar que tudo seja apenas fragmentado e sem nenhum tipo de organização. O ponto central é que, embora não exista uma única ordem capaz de unificar completamente o conjunto, ainda assim existem formas de articulação, conexões e sentidos que estruturam a realidade. A totalidade, portanto, deve ser entendida como algo que se constrói em diferentes níveis e escalas, envolvendo múltiplas relações que não se reduzem a uma unidade simples,

mas também não se dissolvem em pura dispersão.

Nesse sentido, pensamos na “totalidade” temporal que, ao ser pensada em curso e em conjunto com a experiência da pesquisa, demonstra muitas diferenças em relação a temas e teorias constituídas sobre determinados povos. Não que estas possam ser consideradas ultrapassadas, mas aquilo que era entendido, traduzido na experiência com determinada etnia como peremptório e imutável, torna-se, à vista e entendimento de quem detém a tradição, mutável. Documentos mais antigos devem ser sempre considerados em perspectiva histórica, o que não nos imiscui de perceber que nomeações tornaram-se indevidas em vista das novas experiências dos povos que preferem autodenominar-se, criarem um vocabulário combativo e afirmativo do qual resulta um ajuste de conhecimento permeado por diferenças linguísticas. Pensamos também que a pluralidade, talvez explícita na palavra “parente”, passou a denotar uma atitude política comum diante de não indígenas e uma tática diplomática de diminuir tensões existentes entre grupos.

Considero, portanto, que pluralidade e coetaneidade são totalizações que resultaram da prática e da experiência etnográfica dessa pesquisa. Em termos filosóficos, essa totalização não ocorre em termos absolutos, nem no presente, nem em sentido teleológico, mas resultam de um momento que caracterizei como limiar, característico do lusco-fusco, por jogar com a característica da imprecisão e da incerteza. Não se trata de uma incerteza particular, da pesquisadora, mas da própria “totalidade” concebida, não é fragmentária, mas passageira e, portanto, modificável.

2.3 Os sentidos, as imagens e os sons

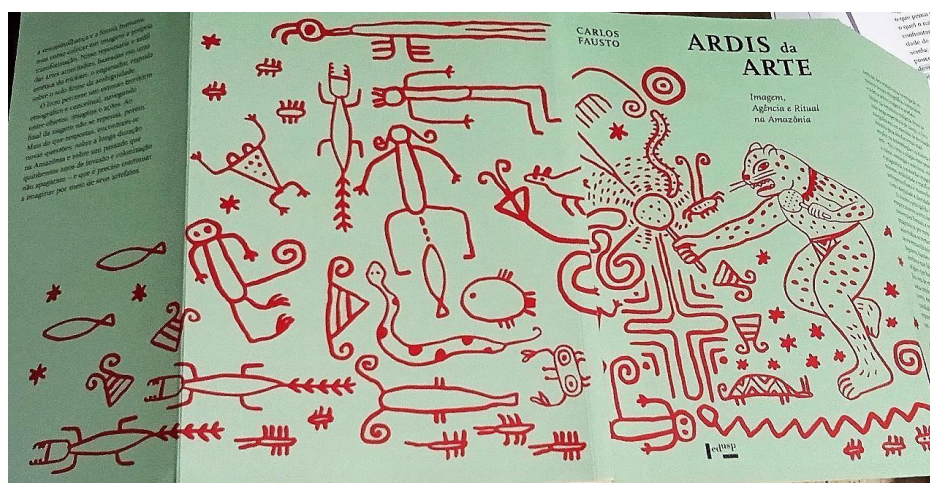


Figura 2: Capa do livro *Ardis da arte* de Carlos Fausto. Imagem da capa: Denilson Baniwa.

Inicialmente procurava pela imagem e encontrei o som. A pergunta sobre se eu fazia Antropologia da imagem ou Antropologia Visual tornou-se mais complexa, sem ser convertida em um fazer Antropologia da música ou Antropologia musical⁴². A ilustração da capa do livro de Carlos Fausto (2023), com uma obra de Denilson Baniwa⁴³, talvez reúna o que vou tentar fazer nessa pesquisa e que poderia ser chamado de “Antropologia da imagem sonora”⁴⁴. Esta seria a reunião de palavras que mais se adequou ao primeiro momento da pesquisa. Ela motivou as entrevistas que realizei com interlocutoras/es indígenas, como veremos no segundo e terceiro capítulo. A investigação com base nessa hipótese também inspirou um artigo já publicado⁴⁵, do qual restam algumas partes nas considerações que seguem, sem a necessidade de reproduzir o todo do artigo.

No período inicial da pesquisa, percebi que a sonoridade gozava de uma preponderância em relação à imagem, sem torná-la secundária, formando assim esse limiar, no qual há mais indissociabilidade do que identidade marcada, repleta de definições dos termos em separado. Ao dizer imagem sonora, parece que repito a palavra audiovisual, mas há alguns equívocos na palavra audiovisual que gostaria de evitar. Noto, neste sentido, que houve um ajuste do conceito de audiovisual, quando este emergiu como uma síntese entre som e imagem na arte, na comunicação e na tecnologia no início do século XX. O termo compete com o de cinema falado e nomes mais arcaicos como o de *Kinetophone*⁴⁶, na tentativa de reunir a imagem em movimento (do gr. *kinesis*) e o som. Ele foi justificado tanto por sua capacidade de criar novas formas de expressão quanto por sua eficácia na transmissão de conhecimento e na experiência sensorial ou estética. O uso da composição das duas palavras em uma única, o “audiovisual”, foi principalmente

⁴² Para uma distinção entre Antropologia da música e Antropologia musical, ver Anthony Seeger, 2004.

⁴³ O artista Denilson Baniwa possui uma série de pinturas, colagens e plotagens que lembram grafismos rupestres. Nesta obra, em particular, Denilson torna a onça, sua personagem ou animal-guia de várias de suas obras, a figura motora da imagem ao tocar seu chocalho e fazer repercutir uma série de desenhos que vibram mais ao redor do instrumento xamânico-musical e se espalham como se fossem impulsionados pelo som na direção contrária a do chocalho. Nos grafismos rupestres é comum encontrarmos ondas horizontais que lembram cobras ou ondas laterais semelhantes a ondas acústicas, cruciformes e desenhos sem referência de formas de pessoas, animais ou plantas. Denilson soube fazer da percussão do chocalho uma série de imagens sonoras nessa obra que lembram grafismos rupestres com conotação sonora.

⁴⁴ Ao interpretar fotografias de pessoas idosas, criando o conceito de “fotobiografia”, Fabiana Bruno (2018) considera as colagens fotográficas, sintetizadas nesse conceito, como “instâncias verbo-visuais e figurativas”. Instâncias verbo-visuais, com base na narrativa das pessoas ao apresentarem suas fotografias, talvez seja uma ideia mais aproximada do que dizer audiovisual, designação que quase sempre está associada ao produto que reúne imagem e áudio em suporte tecnológico.

⁴⁵ Carla M. Damião, “‘Ouvir as imagens e ver os sons’: digressões sobre cosmoestéticas”, *Revista Ideação*, N. 52, Julho/Dezembro 2025, p.44-58.

⁴⁶ Cinefone ou cinetofone (*Kinetophone*), foi um aparelho concebido por William Dickson, um dos colaboradores de Thomas Edison, em finais de 1894 ou início de 1895, bem antes do cinema falado.

adotada no contexto da educação com base em novos recursos midiáticos e tecnológicos, visto que por cinema entende-se também a experiência da sala de cinema e/ou a indústria cinematográfica. Em seu início, o cinema foi, definitivamente, um tipo de produto fortemente associado às mudanças tecnológicas e à transformação da experiência social. Para Walter Benjamin, além desse alcance, o autor acredita que o cinema tenha causado também uma profunda alteração do aparelho perceptivo humano, isto é, a capacidade de percepção (*aisthesis*) foi transformada na experiência da sala de cinema que abrigava a massa dos grandes centros urbanos. Em relação à alteração técnica experimentada nesses grandes centros, seja no trabalho mecanizado e serial das fábricas ou no ritmo frenético da metrópole, o cinema se constituiu, a seu ver, como um espaço lúdico que permitia um “jogo desinibido com a técnica”⁴⁷, isso quando não se caracterizava como um instrumento de propaganda política⁴⁸.

Além da imagem cinematográfica, segundo Fernando Iazetta (2016), a ideia de considerar o som como uma imagem está diretamente ligada ao surgimento dos meios de gravação e reprodução sonora. Antes disso, o som era visto como algo passageiro e abstrato, desaparecendo assim que era emitido e dependente exclusivamente da memória para ser preservado. Diferente das representações visuais, que sempre puderam ser registradas por meio de traços em diferentes materiais, até o final do século XIX não existia um meio de capturar e armazenar o som. Com o fonógrafo, surgiu pela primeira vez um intermediário entre a produção sonora e sua audição. Antes dele, o ouvir e a produção de sons faziam parte de um mesmo processo, sem possibilidade de separação. Com os avanços tecnológicos, a escuta foi sendo dissociada do espaço e do tempo originais dos sons emitidos, o que determina não apenas uma alteração da escuta, mas gera um diagnóstico de regressão da audição (Carone, 2014). Desde o fonógrafo até os dispositivos modernos como computadores e celulares, o som passou a ser reproduzido em momentos e locais arbitrários, escolhidos pelo ouvinte, tornando-se semelhante a outras formas de reprodução de imagens, como a fotografia e o cinema.

O audiovisual que procuro conceituar, no entanto, não é necessariamente fruto da técnica e de novas mídias, por isso “imagem sonora” parece ser mais cabível, pois reúne

⁴⁷ Cf. artigo de minha autoria: “O desinibido jogo da técnica”. Walter Benjamin, cinema, mimese, hábito e distração. In *Walter Benjamin: formas de percepção estética na modernidade*. Couto, Edvaldo Souza; Milani, Damião CARLA (org). Salvador, Quarteto editora, 2008.

⁴⁸ Na nota IV da divisão VI da segunda versão do ensaio “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica” há uma distinção entre primeira e segunda técnica que torna a primeira um lugar de ilusão, e a segunda o espaço de jogo revolucionário. Não se trata de uma dicotomia, no entanto, mas de uma distinção.

uma experiência imagética por meio do som ou de cantos que abrem a visão para as imagens. Esse assunto será tratado no capítulo dois, cujo título é justamente *Kene say ishunu*⁴⁹, com base na experiência ritual com os/as interlocutores/as Yawanawa. Já em relação à produção das imagens de Takumã Kuikuro, a tecnologia é importante. Na entrevista que fiz com Takumã⁵⁰ e na oficina que ele ministrou, ele sempre utilizava o termo audiovisual, mesmo para seus filmes.

O que venho propor, portanto, pode parecer inusitado, mas está longe de passar despercebido por antropólogos como lemos na epígrafe de Bruce Albert (2022, p. 63) que reúne o “ver e escutar a floresta”: “É possível ouvir as imagens e ver o som”, uma citação de Artavazd Pelechian em *O espírito da floresta*, capítulo 4, e que pode ser associada a Tim Ingold (2008), quando esse antropólogo relaciona visão, audição e movimento humano.

Do extenso debate sobre se a imagem transcende as dicotomias entre representação e simulacro, estética e política⁵¹, recupero algumas questões. Por exemplo, ao considerar que as imagens não são apenas veículos de significação, mas também dispositivos de intervenção na ordem do visível, de tal forma que podem ser tanto instrumentos de alienação quanto catalisadores de resistência e transformação. A questão central permanece em aberto: as imagens são meras construções simbólicas ou podem efetivamente alterar nossa percepção do mundo?

Gostaria de acrescentar Carlos Fausto à discussão, como um teórico que resume bem a discussão da imagem e a ideia de “agência” no contexto dos estudos da Antropologia da Arte. Fausto comenta o que considera ser um desconforto contemporâneo com a metáfora e o símbolo na Antropologia e na História da Arte,

⁴⁹ A tradução é próxima a “Nós vamos cantar para a miração” (SILVA, 2021, 333). Say é cantar, say ishunu é “vou cantar” e “Kene” é a palavra traduzida por “miração”, costuma ser traduzida por imagem, desenho, grafismo e mesmo por arte. Daiara Tukano (em entrevista a Amazônia Real, 2023) diz que em sua língua é “hori”: “O mais próximo que eu achei até agora para definir, na língua do povo Tukano, é hori, que é a miração. Porque hori nomeia aquilo que é chamado de grafismo, as expressões gráficas, os desenhos, seja a pintura das cerâmicas, as pinturas corporais da estrutura das casas, as cestarias, os trançados, os petróglifos nas pedras dos rios: tudo aquilo é hori. E o hori não designa somente o desenho. [...] Eles não desenhavam apenas aquilo que é visto, mas também o que não é ao mesmo tempo. Pode ser essa visão espiritual, da medicina, essa visão do sonho também. Pode ser essa visão da imaginação, uma visão que vai além do olhar. Para mim, essa conversa surgiu lá daquela primeira exposição Dja Guata Porã. Denilson (Baniwa) perguntou para mim que palavra eu teria para arte. “Olha, para vocês, Baniwa, eu não sei, mas para nós Tukano, talvez hori né?”. Para os Huni Kuin é outro nome, kene, que também significa miração”.

⁵⁰ Damião, Carla Milani e Brandão, Caius. *Estéticas Indígenas*. Goiânia: Gráfica UFG, 2019. Entrevista”, p.205-211.

⁵¹ Cf. Carla M. Damião, ““Ouvir as imagens e ver os sons”: digressões sobre cosmoestéticas”, *Revista Ideação*, N. 52, Julho/Dezembro 2025, p.44-58.

refletido num esgotamento de paradigmas fundamentais, quais sejam: o da estética moderna, da virada linguística e do pós- modernismo. Esse desgaste, segundo pensa, gerou novas abordagens que deslocam a arte de sua definição tradicional e repensam a produção e recepção de imagens para além das belas-artes. Em consonância com as discussões que fizemos, Fausto cita W. J. T. Mitchell, por meio da “virada pictórica”, valorizando sua posição ao propor um rompimento com o paradigma semiótico, sem recorrer a explicações ingênuas sobre representação mimética. Essa mudança radical, a seu ver, não ficou restrita à teoria, mas impactou também exposições e práticas artísticas, como exemplificado na mostra *Iconoclash*⁵². Obras de autores como David Freedberg – *The power of Images: Studies in the History and Theory of Response* (1989) - e Hans Belting – *Bild und Kult* (1990) - consolidaram essa transição, explorando o poder das imagens e seu caráter “*person-like*”, ou seja, sua capacidade de produzir respostas e afetar o comportamento humano. Na antropologia, Alfred Gell avançou essa reflexão ao propor uma teoria da arte como índice e não como ícone, aproximando a arte da magia e do conceito de “pessoa distribuída”.

O debate se intensificou na questão da agência das imagens e artefatos. Se conceber a imagem como força animada já é um desafio, mais complexo ainda é atribuir agência material aos objetos. O pensamento contemporâneo oscilou entre posições “fracas” e “fortes” sobre essa questão: enquanto a teoria ator-rede (Latour) dissolve a distinção entre humanos e coisas, autores como Alfred Gell e Tim Ingold preservam a especificidade da experiência humana. Diante dessas discussões, adota-se uma posição prudente, considerando a agência material como um fenômeno relacional e não intencional. A proposta é deslocar o foco da obra de arte em si para a relação que se estabelece entre ela e o observador, recusando tanto uma personalização ingênuo quanto uma concepção puramente instrumental. Assim, a análise etnográfica da arte não se limita a interpretar objetos como símbolos de consenso cultural, mas investiga suas múltiplas formas de presença e agência. Por isso, é possível falar de uma “virada antropológica” nas discussões sobre a imagem que trataremos mais adiante.

Philippe Descola é um dos antropólogos mais citados na esteira da crítica à História da Arte e à Estética Moderna. Com base em sua experiência entre os Achuar⁵³ da alta

⁵² Fausto se refere a exposição com curadoria de Bruno Latour e Peter Weibel, intitulada “Iconoclash. Beyond the Image Wars in Science, Religion and Art”, em 2002 na *Zentrum für Kunst und Media* (ZKM), em Karlsruhe, Alemanha. Ver a respeito: Bruno Latour, “O que é iconoclash? Ou, há um mundo além das guerras de imagem?”, *Horizontes Antropológicos*, Porto Alegre, ano 14, n. 29, p. 111-150, jan./jun. 2008.

⁵³ Encontramos aqui o povo indígena ao qual se atribui o encolhimento e mumificação das cabeças, as Tsantsas,

Amazônia (Peru e Equador), na década de 1970, Descola (2023, p.10) diz que os Achuar o fizeram “tomar consciência de que as ferramentas intelectuais das ciências sociais reconduziam um tipo muito particular de configuração cosmológica e epistemológica engendrada pela filosofia do iluminismo”. Essa configuração tratava as experiências etnográficas e historiográficas de modo a universalizá-las. Diante de uma variedade de experiências observadas que levaram outros antropólogos a se guiar pela ideia de perspectivismo⁵⁴, Descola formula o conceito de “mundiação” (*mondiation*), justificando da seguinte maneira:

Ao contrário da ideia clássica em antropologia e história de que existe apenas um único mundo, uma espécie de totalidade autossuficiente à espera de representação segundo diferentes pontos de vista, julguei mais pertinente, e mais respeitoso para com aqueles cujos modos de fazer e modos de ser nos esforçamos para descrever, considerar essa diversidade de usos como uma diversidade de processos de composição de mundos. (DESCOLA, 2023, p. 10)

A fim de se distanciar da História da Arte como referência a esses estudos, Descola (2023), prefere marcar uma diferença conceitual, ao considerar que a História da Arte permanece atrelada a contextos históricos específicos. Portanto, associar o estilo à história da arte pode ser um dos problemas enfrentados, bem como a própria nomeação como “arte” e a “imagem” pode revelar conceitos equívocos, sendo preciso nomear de outra maneira a fim de se estabelecer conceitos próprios. Por exemplo, a “figuração” seria um nome mais apropriado à operação que confere aos artefatos (e pinturas) formas de organização da experiência no mundo pretérito, distante das convenções estabelecidas principalmente a partir dos séculos XVIII e XIX desenvolveu o conceito de uma “antropologia da figuração”. Esse conceito está diretamente vinculado ao hábito e à repetição, afastando-se da ideia de uma “expressão criativa” associada à arte moderna e contemporânea. Assim, noções como estilo, imagem e arte perdem sua validade dentro dessa perspectiva que se intitula uma antropologia da figuração.

Para Descola, compreender a “estrutura do mundo” significa mapear as continuidades e descontinuidades entre o que é e o que não é humano. Questionando as formas tradicionais de subjetivação da modernidade, ele propõe uma imersão em quatro

chamados por não indígenas de Jivaro e autodenominados Achuar. Noto que Carlos Fausto (2023, p.84-85) os chama de Shuar e cita o mesmo ritual, mostrando na página 84 uma foto de Rafael Karsten, do início do século XX, Equador, com um indígena portando no pescoço uma Tsantsa.

⁵⁴ Penso em particular na teoria de Viveiros de Castro (2004) que propôs que o perspectivismo ameríndio não é apenas um pensamento indígena, mas um modelo alternativo para pensar a antropologia, invertendo a lógica ocidental: enquanto a ciência ocidental tende a ver a cultura como uma construção humana sobre a natureza, o perspectivismo sugere que a “natureza” é vista de maneira culturalmente específica por cada ser. Por “seres” entenda-se humanos, animais, espíritos, os quais possuem uma subjetividade própria e podem perceber o mundo de maneiras diferentes.

grandes regimes ontológicos: animismo, naturalismo, totemismo e analogismo. Embora evite utilizar a terminologia moderna das artes, sua abordagem ainda dialoga com conceitos clássicos da antropologia, mas com uma diferença crucial. Sua crítica ao modelo universalista da ciência e da filosofia moderna impede que sua análise se baseie na noção de uma única “visão de mundo”. Em vez disso, ele sugere as múltiplas formas de “produção de mundos”, que não são separadas nem absolutamente distintas umas das outras. Perceber as limitações das categorias universais frequentemente utilizadas na etnologia, como cultura, natureza, religião, história, sociedade e saberes ecológicos é o alcance de sua reflexão baseada na observação do cotidiano do povo Achuar, no qual não há uma separação rígida entre humano, animal, vegetal e entidades espirituais, num entrelaçamento de elementos como política e ritual.

A abordagem de Descola desafia a tendência iluminista de conceber a “natureza humana” como um conceito universal do qual derivariam diferentes culturas. Em vez disso, seu trabalho propõe uma análise comparativa das continuidades e discontinuidades entre humanos e não-humanos, magia e política, economia e religião. Seu conceito de mundiação (*mondiation*) enfatiza a diversidade dos processos de construção do mundo, sem negar a ideia de cultura, mas recusando sua redução a uma variação de uma natureza humana única. Cultura⁵⁵, nesse contexto, surge como a interseção de certos mundos e experiências compartilhadas.

Os quatro modos de identificação, descritos por Descola, são o animismo, o naturalismo, totemismo e analogismo, cada um atua como “filtros ontológicos”, organizando o compartilhamento de experiências. Para o autor, esses modos não são construções teóricas abstratas, mas emergem das práticas, percepções e hábitos dos diferentes povos. Através da indução, os indivíduos reconhecem identidades, semelhanças e diferenças, formando inferências ontológicas que ajudam a sistematizar e interpretar as relações entre seres e elementos do mundo. Em relação à discussão sobre as imagens, Descola fornece a ideia de figuração, que nos parece interessante ao ser acompanhada de uma crítica embasada ao vocabulário canônico e restrito das discussões

⁵⁵ A esse respeito ver Manuela Carneiro da Cunha, em “Cultura com Aspas” (2009), obra na qual a antropóloga propõe uma reflexão crítica sobre o conceito de cultura, especialmente no contexto indígena e das relações interétnicas [termo utilizado pela autora, p.11]. Ela argumenta que a noção de cultura não é um dado fixo ou essencial, mas sim um conceito construído historicamente e, muitas vezes, politicamente instrumentalizado. É possível perceber como a cultura passou a ser usada como um marcador de identidade, tanto por grupos indígenas quanto pelo Estado e por políticas públicas e como os povos indígenas no Brasil apropriaram-se da categoria de cultura como um direito, reivindicando reconhecimento e proteção para seus modos de vida. Assim, a cultura não é algo “natural” ou estático, mas uma construção social que pode ser ressignificada conforme diferentes contextos.

sobre “arte” ou “representação”.

Etienne Samain (2012) contribui para o debate do que poderia ser considerado a virada antropológica da imagem, ao investigar sobre o como e não o porquê das imagens, como elas “existem, como vivem, como nos fazem viver” (2012, p.21). Mais do que isso, ele especula sobre como as imagens nos provocam a pensar. A ideia inicial de seu artigo, ao distinguir as imagens de bolas de sinuca, que seriam sujeitas à ação e não agentes, recupera a discussão entre Mitchel e Rancière, de algum modo, ao se ontologizar a imagem. Porém Samain vai além dessa oposição ao afirmar que toda imagem “pensa” (idem, p.23), justificando a afirmação da seguinte maneira: as imagens não são apenas portadoras de pensamentos, mas que elas são responsáveis pela partilha desses e, como *forma*, carregam sentidos de um tempo profundo. Em diálogo com Warburg e Didi-Huberman, Samain evoca a noção de sobrevivência ou supervivência das imagens na temporalidade histórica. Uma compreensão próxima a de Walter Benjamin, que se encontra, temporalmente falando, entre um e outro autor. Na época, Benjamin não conseguiu adentrar o círculo de Warburg e criou alguns outros direcionamentos para a ideia de resistência das imagens, mesmo física, mas sobretudo histórica, à temporalidade. Ele preferiu chamar de *Fortleben*, termo traduzido por Haroldo de Campos como “pervivência”⁵⁶.

2.4 O recurso do “como se” nas discussões antropológicas sobre imagem e agência

*Os Bororo são araras*⁵⁷

Como encaminhamento das discussões precedentes, gostaria de considerar um pressuposto muito importante e que faz uso de uma categoria muito cara à Estética neokantiana, como notei na nota 22. Temos em vista o livro de Carlos Fausto³² e as referências que ele utiliza para apresentar e discutir a relação entre imagem, agência e ritual na Amazônia. Vou apenas recompor o raciocínio de Fausto de forma a ler nas entrelinhas uma referência que provém de teorias estéticas e que parece útil para a

⁵⁶ A esse respeito, ver artigo meu com Sibeli Aparecida Viana: “A pervivência das figurações rupestres: cosmoestética, arqueologia e decolonialidade”, Revista Latinoamericana del Colegio Internacional de Filosofía. Dossier 10, Cosmoestéticas ancestrales y por venir: imaginación, sensibilidad y poética en los mundos dentro del mundo. Ed. Paula Fleisner and Pedro Hussak, 9–25.

⁵⁷ Karl von den Steinen, apud Carlos Fausto, 2023, p. 296.

interpretação que ele faz da questão da identidade, animismo e mimesis.

A frase que tornei epígrafe dessa divisão, “os Bororo são araras” é o motivo inicial de sua análise. Segundo diz, a tradução da frase do viajante alemão Karl von den Steinen recebeu atenção dos antropólogos por seu caráter enigmático, afinal a identidade entre o povo indígena Boe (segundo sua autodenominação) não pode ser o animal. Ele cita o livro de von den Steinen publicado no século XIX (1894), um episódio por si só interessante, pois são vários viajantes que entram no país com incentivo de reis e rainhas para mapearem a região central e norte do Brasil. Von den Steinen é um dos mais destacados entre eles. Das viagens resultaram mapas etnolinguísticos, desenhos de corpos e rostos, craniometrias e medidas corporais a partir de esqueletos e fotografias. Desnecessário dizer algo sobre o caráter racial das análises realizadas do que julgavam ser uma “subraça”. Segundo Fausto (2023, p. 296), a frase “aparece pela primeira vez em uma longa passagem na qual o autor discute a ausência de clara distinção entre humanos e animais nas concepções indígenas”, citando em seguida:

Repito, para nós a expressão “antropomorfizar” só se justifica como esquema, e se torna falsa se a entendermos como se o indígena quisesse dizer “Eu sou humano e faço agir os animais também como humanos”. O inverso, que os humanos são animais, ocorre também, tanto no bom como no mau sentido. Os Trumai são animais aquáticos porque dormem no fundo do rio. Assim dizem os Bakairi com toda a seriedade. (Karl von den Steinen. *Unter den Naturvölkern Zentral-Brasiliens*, 2009 [1894] p. 152. Apud Fausto, 2023, p.296, é provável que a tradução seja de Fausto).

Em relação aos Boe (Bororo), continuam os autores:

... orgulhavam-se de serem araras vermelhas. Não somente os Bororo se transformam, depois da morte, em araras, como também em certos outros animais; e não somente as araras são Bororo, e tratadas como tais - mas eles [os Bororo] exprimem a sangue frio sua relação com o pássaro colorido, designando-se a si mesmos araras, como se uma lagarta dissesse ser uma borboleta, e não querem, com isso, apenas tomar um nome sem qualquer relação com a sua natureza.

E conclui então: “Assim, os Trumai são animais aquáticos, porque têm o hábito de animais aquáticos, e os Bororo são araras porque seus mortos se transformam em araras” (Karl von den Steinen. *Unter den Naturvölkern Zentral-Brasiliens*, 2009 (1894) p. 352-353, apud Fausto, 2023, p.297).

A análise da frase e dos trechos continua a ser feita com base em informações parcas de traduções e versões que reúne uma série de frases sem que Steinen as esclareça. Na sequência ele ainda cita Steinen: “O habitual é que os Bororo, homem ou mulher, se transformem, depois da morte em uma arara vermelha, logo, em uma ave tal qual a alma no sonho”. E completa: “As araras vermelhas são Bororo, sim, e os Bororo prosseguem

[...] e afirmam. “Nós somos araras” (apud Fausto, 2023, p. 297). A nota 8 comenta que em alemão a frase seria “wir sind Araras” e como o verbo “ser” e não “estar”, diferença que não existe em alemão e não se sabe se existiria nas línguas indígenas, marcaria uma temporalidade (estar) ou eternidade (ser), bem como a identidade que advém, no caso da frase, do verbo “ser”. Não por acaso, Parmênides será convocado nesta reflexão que se segue.

Fausto (2023, p. 297) chama a atenção para três pontos, sendo o primeiro deles a de que “entre os ameríndios, não há como se decidir se são os animais que são antropomorfizados ou se são os humanos que são animalizados”. O segundo ponto remete a uma analogia que von den Steinen cria entre as araras e a lagarta que se transformará em borboleta. Diz Fausto (idem):

Ela me parece mais interessante do que o juízo de essência “os Bororo são araras”, pois indica que a transformação não é mero acidente na construção da pessoa bororo, sugerindo, assim, que a identidade bororo-arara é um destino e não uma condição presente: o futuro de todo Bororo é virar arara.

No terceiro ponto, ele retoma o exemplo dos Trumai, ao “hábito aquático” desse povo, sobre o qual o autor já havia discorrido em seu livro (capítulo 4). Insere na argumentação suas observações sobre o que os Kuikuro diziam sobre os Trumai, que estes, resumindo, eram filhos da capivara, animal que pode permanecer submerso por um longo período. Ele então relaciona essa característica da capivara ao “hábito aquático” ou de mergulhador, por analogia, que os Trumai são “filhos da capivara” pela mesma capacidade de permanecer submerso na água por um período longo. Nota que para este hábito existe uma explicação mítica. Cito a continuidade do argumento pela precisão que apresenta para depois comentá-lo:

Ser descendente da capivara, contudo, não é exatamente ser uma capivara, e, sim, ter uma capacidade-capivara. E isso pode ser dito com toda a seriedade, sobretudo quando não se espoca uma teoria da verdade como correspondência. Se não habitamos o mundo supostamente inaugurado por Parmênides, no qual o Ser tem uma significação única, os Trumai podem muito bem ser filhos da capivara, sem jamais serem capivaras, tendo, porém, capacidades-capivara - ou seja, certa capivaricidade. Perguntar se os Kuikuro acreditam mesmo que os Trumai descendem da capivara e como podem acreditar nisso é equivocar-se sobre a questão. Como escreve Eduardo Viveiros de Castro:

“os problemas autenticamente antropológicos não se põem jamais nos termos psicologistas da crença, nem nos termos logicistas do valor de verdade, pois não se trata de tomar o pensamento alheio como uma opinião, único objeto possível de crença ou descrença, ou como um conjunto de proposições, únicos objetos possíveis dos juízos de verdade (Eduardo Viveiros de Castro, “O Nativo Relativo”, p. 130, 2002).” (Fausto, 2023, p.298).

Chegamos a um ponto da exposição muito interessante que remete à tradição

ocidental do pensamento filosófico, desde Parmênides, nosso fundador da lógica e da ontologia quando afirmou que o Ser é e não pode Não-Ser. Logo, a identidade é posta em termos absolutos e substantivos, sem possibilidade de contradição entre os termos. Muito bem, esta é a pedra fundamental da teoria do conhecimento ou epistemologia, pois só se pode conhecer o que é e o ser é imóvel, idêntico a si mesmo, pleno, o que em termos geométricos se expressa na figura da esfera, o ser é esférico, sem começo nem fim, não é gerado e não morre, eterno. Nestes termos não só não podem se situar os problemas antropológicos, como diz Viveiros de Castro na citação de Fausto, mas não se pode pensar. Seria preciso trazer novamente Platão à baila que resolveu essa questão ao “matar o pai Parmênides”. No diálogo de maturidade chamado *O Sofista*⁵⁸, Platão separa o substantivo (Ser) do verbo (ser) e, por meio de muitas mediações que incluem o sofista Górgias, a questão da não-contradição dos termos absolutos Ser e Não-Ser é desfeita, porque o verbo como cópula ou separação pode relacionar o Ser substantivo a outrem que não necessariamente é o Não-Ser. Logo, a alteridade é admitida e o pensamento pode discorrer sobre o outro que não é seu oposto em termos absolutos. Mas não foi essa a saída de Fausto, que preferiu recorrer, em primeiro lugar àquilo que Kant chamava de “capacidade” ou “faculdade” (*Kraft*) em relação ao juízo estético (ou juízo de gosto) na *Crítica da faculdade do juízo* (*Kritik der Urteilskraft*), isto é, é a “capacidade de”, ou “habilidade de” que gera uma similitude entre homem e animal, entre os Bororo e as Araras, entre os Trumai e as Capivaras. Não há identidade, mas similitude de hábitos. A esta resposta, muito pertinente, Fausto reúne uma outra (ver nota 22) que remete novamente a Kant, mais precisamente, dessa vez, ao neokantismo, a chamada Filosofia do “como se” (*Als ob*), indicada pelo autor em inglês, na diferença do “as is” e “as if”, tomando o primeiro “como é” no sentido literal e o segundo, “como se”, como sentido figurativo⁵⁹. É uma outra solução, na qual Fausto engata a “ironia”. Por meio deste conceito ele pretende reunir gregos (a distinção entre *doxa* e *aletheia*) e antropólogos (Viveiros de Castro), mais gregos como Aristófanes e Sócrates, em uma refinada relação sobre verdade e mentira, a fim de associar essa matriz e veio de especulação com sua etnografia dos Kuikuro. É parte de sua discussão o tema do “levar a sério” da Antropologia e Arqueologia como um mote utilizado. Em discordância com o exagero, ele diz: (2023, p. 35) “Todos estamos levando algo ou alguém a sério. Minha intenção

⁵⁸ A esse respeito ver a magistral obra de Marcelo Pimenta Marques: *Platão, pensador da diferença - uma leitura do Sofista*, Editora UFMG, 2006.

⁵⁹ Na página 35 de seu livro, nota 62, do livro de Fausto (2023) a questão do literal e do figurativo está associada à exegese bíblica e a leitura alegórica dos textos sagrados. Logo, sua fonte de discussão é outra.

aqui é adicionar o sorriso do professor às nossas descrições. Quero levar a sério quem não leva tudo tão a sério o tempo todo”.

Minha conclusão a partir da relação evocada por Fausto, no que diz respeito à imagem e à agência, é que o “como é” e o “como se” pode auxiliar a desfazer a identidade em termos absolutos, transformando o que é de fato e o que é de ficção em possibilidade de ser ⁶⁰. A imagem, no registro do “como se”, no plano da ficção, possui agência como “força” ou “energia”, mas não se constitui como identidade ou, mesmo, representação simbólica. Acompanho Fausto na dificuldade de conceitualizar a agência dita material e a credibilidade ontológica que lhe é atribuída. Com relação ao animismo inicialmente tratado, tendo em vista a frase de von den Steinen analisada, acredito que Fausto trouxe elementos importantes para balizar algumas discussões.

2.5 “A imagem que se ouve”: sobre a aproximação entre som e imagem

*How can we know the dancer from the dance?*⁶¹

A provocação que auxiliará inicialmente a pensar a proximidade entre imagem e som, vem da teoria da música guiada pela desconstrução dos contrastes e hierarquia dos sentidos, sejam eles mais ou menos intelectuais ou espirituais. Cito um parágrafo do artigo de Fernando Iazetta (2016, p, 378) intitulado “A imagem que se ouve” e prossigo seguindo os passos de um extenso ensaio de Tim Ingold (2008), intitulado “Pare, Olhe, Escute! Visão, Audição e Movimento Humano”.

O que dizer do som enquanto formador de imagens? Se é o olho que conduz o entendimento de imagem dentro da arte, o som se coloca como um outro, criando um contraponto entre o olho e o ouvido, entre a visão e a escuta. Mas o que são os sons senão uma representação acústica de algo? Assim como acontece com aquilo que vemos, o que ouvimos é a impressão criada pelo nosso aparelho sensório-mental a partir de estímulos externos: ondas acústicas de natureza mecânica no caso dos sons e ondas luminosas de natureza eletromagnética no caso das luzes que compõem o que vemos. Som e luz não são opostos, mas parentes em suas capacidades de impressionarem nossos sentidos. Ambos originam-se de uma fonte e são refletidos nos objetos que fisicamente ocupam o ambiente. Ao mesmo tempo em que há uma diferença em suas naturezas - mecânica e eletromagnética -, há também uma semelhança em seus modos de operação na forma de ondas que se propagam no

⁶⁰ Ver Fausto, 2023 p.36, Fausto explica que essa escolha favorece uma epistemologia da conjectura. Ele inclui o juízo abdutivo para dizer que não se trata nem do juízo literal “como é”, nem do juízo figurado “como se”, mas de um “pode ser o caso”.

⁶¹ William Butler Yeats, retirado do poema: “Among School Children”.

ambiente. Assim, não me parece um problema tomar ambos, o som e a luz, como geradores de imagem.

[...]

Quando escuto algo que me interessa, não é o objeto que produz o som que me chama a atenção? O motor que ronca, o vento que chia na janela, o vendedor que grita seu pregão, chegam até mim por meio do som, o som os apresenta, os referencia. O som é a sua imagem.

Tim Ingold tem certamente muito a dizer, desde os desenvolvimentos anteriores, sobre som e imagem ou mais propriamente sobre a percepção desses. No artigo acima, ele inverte a posição de hierarquia entre ver e ouvir, concedendo ao ouvir um grau mais elevado, verdadeiro, social e “personal”. Este “personal” seria uma etimologia da palavra em latim “personare”, cujo significado é “soar através de”. Esse soar internamente condiz com a interioridade não só do ouvir, da escuta atenta, mas também do soar internamente, a voz interior que é capaz de errar menos em relação à visão, sujeita à luz e suas variações. Diz Ingold

Quando se fala, a voz “soa através de”, de dentro para fora; quando se ouve, ela penetra inversamente de fora para dentro. Onde a visão coloca um e outro vis-à-vis, cara-a-cara, deixando cada qual construir a representação interna do estado mental do outro com base em sua aparência externa, a voz e a audição estabelecem a possibilidade de uma intersubjetividade genuína; de uma comunhão participativa do eu com o outro por meio da imersão no fluxo de som. A visão, nessa concepção, define a individualidade do eu em oposição aos outros; a audição define o eu socialmente em relação aos outros. (INGOLD, 2008, p.5)

O ensaio em questão é detalhado nas referências e discussões teóricas, incluindo filosofia (Heidegger), linguística (Saussure, Ong), comunicação (McLuhan), todas as teorias pendem a encontrar na audição traços mais próximos de uma percepção autêntica, colocando em risco desvios perceptivos e objetificações da visão. Na antropologia, Ingold (2008, p.09) cita três estudos que, segundo diz, “atribuem uma proeminência particular à audição. O primeiro, de Paul Stoller, trata dos Songhay do Níger, na África Ocidental; o segundo, de Anthony Seeger, trata dos Suyá de Mato Grosso, no Brasil; e o terceiro, de Alfred Gell, dos Umeda de Papua Nova Guiné”.

Vale a pena destacar, das três etnografias, a de Seeger na descrição de Ingold:

A palavra ku-mba, na língua Suyá, pode ser traduzida não apenas como “ouvir”, mas, também, como “entender” e “conhecer”. É a habilidade de bem “ouvir-entender-conhecer” que define a pessoa como um ser plenamente social. E onde nós podemos descrever a memória até de palavras faladas em termos visuais, como imagens na mente, os Suyá descrevem até mesmo um fenômeno visual, como um padrão de tecelagem que foi aprendido e lembrado, como se estivesse alojado no ouvido (Seeger 1975: 213-14). O sentido da visão no pensamento Suyá, pelo contrário, é associado a tendências moralmente delinquentes e anti-sociais. Uma pessoa que possua poderes extraordinários de audição é um ideal de virtude; mas alguém com visão extraordinária é um bruxo. O bruxo vê tudo – seu mundo é transparente e não oferece

barreiras à visão. (Ingold, (2008, p.09)

Ingold considera exagerada a oposição entre audição e visão e cita a crítica muito pertinente de Nadia Seremetakis (*apud* INGOLD, 2008, p.9), para quem, a oposição entre os sentidos fundamentaria a distinção entre mundo ocidental, cujo privilégio é dado ao órgão da visão e o mundo não europeu-ocidental, que exploraria as sensações de maneira menos lógica e racional. Os “‘Outros’ não-Occidentais de sensibilidades auditivas (bem como táteis e olfativas) aguçadas, os esteja levando a carregar o peso das modalidades sensoriais exiladas da estrutura sensória da modernidade Ocidental, por conta da atribuição de hegemonia à visão pelo Ocidente” (Idem, p.9). E que, talvez, haja uma sobreposição de expectativas à observação de fato. No entanto, ao rever os casos, Ingold (2008, p.12) conclui que “o que está em jogo não é a predominância da visão sobre a audição, mas o entendimento da própria visão”. O ensaio de Ingold mostra ser muito interessante para as discussões que vinha desenvolvendo, repetindo a primazia da visão desde Platão e Aristóteles que inauguram a tradição Ocidental da oposição. Na esteira ele analisa a *Óptica* de Descartes, quando a visão recebe os atributos mecânicos como o telescópio. A Descartes, Ingold somará, já no século XX, Hans Jonas, James Gibson e Merleau-Ponty. Antes, de passagem havia citado Adorno e o conceito de regressão da audição, mesmo considerando que se trata do órgão privilegiado para esse filósofo. A questão da oralidade em oposição à escrita foi igualmente tematizada, com peso maior na balança para a oralidade. O tato entra na relação com peso maior em relação à visão. Da comparação entre os três autores, resulta: 1. em relação ao tato: neutralização em Descartes e engajamento em Gibson e Merleau-Ponty; e, 2. Em relação à visão: neutralização em Descartes e Jonas, engajamento em Gibson. Sem ter como aprofundarmos todos os detalhes dessa análise comparativa, salto para a parte do ensaio no qual Ingold reúne o músico Zuckerkandl, Gibson e Merleau-Ponty na seguinte reunião que parece desfazer a dicotomia ou quase aporia que envolve o debate sobre imagem e som, desdobrado nos órgãos perceptivos da visão e audição: “O olho que ouve e o ouvido que vê” (INGOLD, 2008, p. 29). Ele conclui parcialmente, citando Merleau-Ponty:

Seguindo tanto Gibson quanto Merleau-Ponty, sugiro que olhos e ouvidos não devem ser entendidos como teclados separados para o registro de sensações, mas, sim, como órgãos do corpo como um todo em cujo movimento, dentro do ambiente, consiste na atividade de percepção. ‘Meu corpo’, como coloca Merleau-Ponty, ‘não é uma coleção de órgãos adjacentes, mas um sistema sinérgico, cujas funções todas são exercidas e conectadas na ação geral de ser no mundo’ (1962: 234). Visão e audição, até onde podem ser de fato distinguidas, são meramente facetas dessa ação, e a qualidade da experiência, seja ela de luz ou som, é intrínseca ao

movimento corporal vinculado, em vez de possuído ‘depois do fato’ pela mente. Então, se eu ouço o vôo dos pássaros é porque, seguindo seu caminho pelo céu, o movimento do meu próprio corpo – dos meus olhos, da minha mão, de fato de toda a minha postura – ressoa com o deles. (INGOLD, 2008, p.29)

Nesse sentido, o sinal “páre, olhe e escute”, mostra a reunião entre movimento e sentidos que atuam conjuntamente. A lição de Ingold é mais esclarecedora ainda, na segunda crítica formulada à Antropologia dos sentidos, quando ele afirma que:

O defeito comum, presente em todos os trabalhos que avaliei nesse campo até agora, reside na naturalização das propriedades do ver, do ouvir e de outras modalidades sensoriais, levando a uma crença errônea, segundo a qual as diferenças entre culturas no que diz respeito aos modos como as pessoas percebem o mundo ao seu redor podem ser atribuídas à relativa preponderância, em cada uma delas, de um ou mais sentidos sobre os outros. Assim, supõe-se que, onde predomina a visão, as pessoas apreendem o mundo de certo modo e, onde predomina a audição, elas o apreenderão de outro. (INGOLD, 2008, p.43)

E com essa crítica bem formulada que visa desfazer oposições entre o que seriam apenas órgãos sensoriais perceptivos, mas que se tornam metáforas pertinazes de acesso ao conhecimento, criando hegemonias de um órgão sob os demais que chegamos ao conceito de sinestesia. Para Ingold, é na ausência da capacidade de um dos sentidos que a crítica pode revelar a importância da sinestesia, da capacidade global de percepção sensorial que caracteriza a experiência estética e da qual se elaboram juízos, se quisermos fazer coro à Estética Moderna.

Antes de “embaralharmos os sentidos”⁶² e nos perdermos em uma longa discussão crítica⁶³ sobre a importância da visão na tradição dita ocidental, bem como na metafísica da luz (em analogia com a ideia de Bem) que media a capacidade da visão de conhecer as coisas vivas; ou, igualmente, como filósofos franceses, desde Diderot ⁶⁴, incumbiram-se de trazer à discussão outros sentidos contra a predominância da visão, trago referências mais diretas ao modo de perceber em determinados povos indígenas, particularmente da Amazônia. Algumas observações críticas de Fernando Santos-Granero (2006)⁶⁵ à noção de “perspectivismo ameríndio”⁶⁶, podem ser úteis ao desenvolvimento posterior da

⁶² Cf. Michel Serres, *Os cinco sentidos. Filosofia dos corpos misturados*. Tradução de Eloá Jacobina. Rio de Janeiro, Bertrand Brasil, 2001.

⁶³ Cf. Martin Jay, *Downcast Eyes: The Denigration of Vision in Twentieth-century French Thought*. California, University of California Press, 1993.

⁶⁴ Cf. Denis Diderot, *Carta sobre os cegos. Carta sobre os surdos-mudos*. Tradução de Maria das Graças de Souza, Franklin de Mattos, Fábio Yasoshima. São Paulo, Ed. Unesp, 2023.

⁶⁵ Fernando Santos-Granero, “Vitalidades sensuais. Modos não corpóreos de sentir e conhecer na Amazônia indígena” *Revista de Antropologia*, São Paulo, USP, 2006, V. 49 N° 1, p.93-131.

⁶⁶ Nas referências utilizadas por Santos-Granero, ver: Århem, “Ecosofia Makuna”, in CORREA, François (ed.), *La selva humanizada: ecologia alternativa en el trópico húmedo colombiano*, Bogotá, ICA/FEN/CEREC, p.109-26. 1993. Stolze Lima, “The Two and its Many. Reflections on Perspectivism in a Tupi Cosmology”, *Ethnos*, vol. 64(1): 107-31, 1999; “Towards an Ethnographic Theory of the Nature/Culture Distinction in Juruna

pesquisa, visto que procura expandir a noção de perspectivismo para os sentidos que não estão restritos aos cinco sentidos conhecidos. O fundamento dessa discussão baseia-se na etnografia do povo Yanesha⁶⁷ realizada pelo antropólogo e as distinções que mostram que o corpo e, pressupostamente, seu cinco sentidos, tornam-se na epistemologia Yanesha, apenas uma parte responsável pela percepção.

Segundo Santos-Granero, as ideias dos Yanesha acerca da pessoa e da sensorialidade revelam-se mais complexas do que aquelas predominantes nas sociedades ocidentais. De acordo com suas concepções, cada pessoa é constituída por um corpo e por duas entidades incorpóreas: *yecamquëñ* (“nossa alma/vitalidade”) e *yechoyeshem* (“nossa sombra”). O corpo é entendido como a dimensão material da pessoa; o termo *chetsots*, que designa simultaneamente corpo e carne, enfatiza justamente essa condição de pura materialidade.

Em outro plano, contudo, os Yanesha concebem o corpo como uma túnica (como as que vestem e que são tecidas com algodão) que recobre seus elementos não corpóreos. Essa noção remete a determinadas vestimentas integrais de algodão, diferenciadas por gênero, femininas (*cashemuets*) e masculinas (*shetamuets*). Até pouco tempo atrás, tais túnicas constituíam o vestuário cotidiano yanesha; hoje, são utilizadas sobretudo no espaço doméstico ou em ocasiões formais. Essa distinção chega a causar estranhamento, uma vez que, ao vestirem essas túnicas, homens e mulheres yanesha tornam-se, de certo modo, as próprias túnicas.

Para além da questão de gênero, essa divisão tripartite do corpo e duas entidades incorpóreas, mostram que há uma dimensão sensorial desdobrada que incide sobre o perspectivismo atribuído aos povos ameríndios. Nas palavras de Santos-Granero:

A dimensão sensorial do fenômeno do perspectivismo não foi explorada por seus estudiosos, exceto no que concerne à afirmação de que os ameríndios atribuem a animais, espíritos e outros seres não humanos as mesmas faculdades cognitivas e sensoriais que eles, ameríndios, possuem (e.g. Viveiros de Castro, 1998, p. 474). Esses autores têm posto o foco sobretudo na visão e em como diferentes tipos de seres “vêm” outros seres. Alguém poderia argumentar que a noção de perspectiva é sinônimo de ponto de vista,

Cosmology”, *Brazilian Review of Social Sciences*, vol. 1 :43-52, 2000; Um peixe olhou para mim. O povo Yudja e a perspectiva, São Paulo, Editora UNESP. 2005. Viveiros de Castro, “Cosmological Deixis and Amerindian Perspectivism”, *Journal of the Royal Anthropological Institute*, vol. 4(3): 469-88, 1998; “Perspectival Anthropology and the Method of Controlled Equivocation”, *Tipiti*, vol. 2(1): 3-22. 2004; “Exchanging Perspectives: The Transformation of Objects into Subjects in Amerindian Ontologies”, *Common Knowledge*, vol. 10(3): 463-84. 2004b.

⁶⁷ Os Yanesha vivem no Peru e são conhecidos também com os seguintes nomes: como Amage, Amagues, Amaje, Amajo, Amoishe, Amueixa, Amuese, Amuesha, Amuetamo, Lorenzo e Oimage. A língua do povo coincide com o nome Yanesha e pertence à família linguística Maipurean que inclui também os Ashaninka e Yine. Visualmente os Yanesha se vestem com túnicas, homens e mulheres, sendo que os homens usam chapéu de palha moldado com o dos Ashaninka, com uma pena ao alto.

o que, portanto, justificaria o foco na visão. Entretanto, dada a ênfase na “condição encorporada” da perspectiva e na noção de corpo como “feixe de afecções e capacidades”, esperar-se-ia uma perspectiva menos “visocêntrica” da própria perspectiva. Assim, a atribuição à visão do papel de meio por excelência de constituição de relações entre diferentes seres, em detrimento dos outros sentidos, parece ser uma projeção da hierarquização dos sentidos que nós próprios, ocidentais, temos. Para os Yanesha, assim como para muitos outros povos ameríndios, a audição é uma forma de percepção e um modo de conhecimento mais importante do que a visão – e do que qualquer um dos demais sentidos –, o que se aplica a contextos relacionais tanto intra como interespecíficos. O termo kayapó *mar*, que significa simultaneamente “ouvir” e “saber-conhecer-entender”, é uma expressão dessa difundida concepção (Murphy, 2004, p. 43). Noções similares encontram-se entre os Suyá, para quem *ku-mba* significa “ouvir-entender-saber-conhecer” (Seeger, 1981, p. 83), e entre os Pa’ikwené, que traduzem o termo *tchimap* por “ouvir-escutar-prestar atenção-entender” (Passes, 1998, p. 46 e neste volume). (Santos-Granero, 2006, p.102).

A observação de Santos-Granero é incisiva ao deslocar o debate sobre o perspectivismo para um terreno ainda pouco explorado: o da sensorialidade. Sua crítica incide diretamente sobre teorias influentes, como a de Viveiros de Castro, que privilegiaram a noção de “ponto de vista” como chave analítica, frequentemente associando-a à visão. Ainda que essa ênfase seja coerente com a própria ideia de perspectiva, Santos-Granero argumenta que ela se torna limitada quando não leva a sério a definição do corpo como um “feixe de afecções e capacidades”, isto é, como um conjunto sensível mais amplo.

Podemos pensar que o ponto forte da crítica está em evidenciar um possível teor epistemológico que privilegia a visão. Nesse caso, parte da etnologia fundamentada no perspectivismo ameríndio poderia estar projetando uma hierarquia sensorial tipicamente ocidental sobre contextos ameríndios, pois a noção de perspectiva deixaria de ser plenamente “encorporada”, tornando-se excessivamente óptica. A lembrança de que, em diversos contextos indígenas, a audição está intrinsecamente ligada ao conhecimento, como indicam termos que fundem “ouvir” e “saber”, reforça a necessidade de repensar o estatuto dos sentidos na constituição das relações entre humanos e não humanos. No entanto, essa crítica também pode ser problematizada.

Em primeiro lugar, o próprio Viveiros de Castro nunca reduz completamente o perspectivismo ao ato de ver. Sua formulação insiste que o corpo, e, portanto, as capacidades sensoriais, é o operador central das diferenças ontológicas. A “visão” aparece, muitas vezes, como uma metáfora para a posição relacional dos seres, e não necessariamente como uma afirmação empírica sobre a primazia do olhar nas cosmologias indígenas. A crítica de Santos-Granero corre o risco de tomar como literal aquilo que, em certos casos, opera em nível conceitual e mesmo metafórico. Outro risco que a interpretação crítica do antropólogo Santos-

Granero corre é de, ao enfatizar a audição como alternativa à visão, criar uma inversão simétrica, colocando no lugar do “visocentrismo” um “auditivismo”, mesmo que sempre leve em conta casos etnográficos específicos. Existem dúvidas quanto à universalidade atribuída ao termo “ameríndio”, por diferentes motivos que incluem duas palavras do vocabulário do colonizador: “América” de Américo Vespúcio e “índio”, palavra que sabemos ter sido politicamente renegada pelos povos indígenas. Já o conceito de perspectivismo, justamente, está em reconhecer a variabilidade das formas de percepção e relação, sem fixá-las em uma nova hierarquia sensorial. O conceito de perspectivismo é, sobretudo, relacional, impedindo que o “ameríndio” que o qualifica, torne-o uma acepção de caráter universal. De qualquer modo, Santos-Granero ressalta a importância de todos os sentidos, mesmo que sejam imprecisos e secundários ao conhecimento adquirido, por assim dizer, extra-corpóreo⁶⁸. Ele afirma, por exemplo, que: “Embora menos capital do que a audição, a visão também é importante para que nossas vitalidades possam obter conhecimento significativo” (Santos Granero, 2006, p.115).

2.6 As imagens-sonoras

*É possível ouvir as imagens e ver o som*⁶⁹

Penso agora em como o processo de recuperação da memória e práticas culturais de alguns povos e publicações como *A queda do céu. Palavras de um xamã yanomami* (2015), *A última floresta* (2023), *Dono das palavras. A história de meu avô* de Yamalúí Kuikuro Mehinaku (2024), entre outras publicações mais recentes, vem reavivando a memória ancestral de povos mais ou menos esquecidos de seu passado, promovendo uma revitalização cultural, bem como inovações culturais, promovendo a expansão das discussões sobre as imagens para além do mundo da cultura ocidental.

Os interlocutores e interlocutoras indígenas dessa pesquisa são dos povos Yawanawa (Capítulo II); Kuikuro (Capítulo III); e artistas indígenas e não indígenas de diferentes etnias (Coda).

⁶⁸ “Quando os xamãs ingerem substâncias narcóticas ou alucinógenas, suas ‘almas’ viajam a outros níveis cósmicos e suas ‘túnicas’ – novamente, no sentido tanto de corpo como de túnica – ficam para trás”. (Santos-Granero, 2006, p. 98).

⁶⁹ Artavazd Pelechian, *apud* Bruce Albert, 2023, p.63.

A primeira etnia, Yawanawa, passou por um processo de recomposição de seu povo, e mantém contato relevante com pessoas não indígenas. Seja na retomada do território ou na manutenção do que foi anteriormente demarcado, como é o caso dos Kuikuro no Xingu, há em comum a busca da tradição cultural, por meio de estudos e preservação dos cantos e rezas, na valorização do áudio que ativa a memória dos antepassados, na visão do presente composta em grupos cerimoniais e seus cantos sagrados ou pelas lentes e telas do audiovisual. A terceira parte será ainda mais permeada por espaços de encontro interculturais e com não indígenas.

Minha pesquisa, portanto, não está delimitada por um só povo, não está delimitada à área da Antropologia Visual, porque visa discutir a imagem formada a partir do canto. Essa proposta não é minha, aliás, veio da experiência de campo, das anotações, da prática, da reflexão e conversas com os/as interlocutores/as indígenas citados. A proposta veio ainda anteriormente da efetivação do projeto de pesquisa apresentado ao PPGAS/UFG, que previa tratar a obra *A queda do céu. Palavras de um xamã yanomami*. Obra que estudei por mais de um ano com um grupo de pesquisadoras do CONICET e Pedro Hussak, interlocutor de longa data nas discussões sobre estética, imagem e Walter Benjamin. Desse estudo, foi organizado um evento e publicado artigos na revista italiana *La Furia Umana*, nº 43⁷⁰.

A obra de Kopenawa e Albert, como já pontuaram seus comentadores, é um estudo diplomático e generoso de tantos anos que resultou na publicação e abriu muitas brechas para nossa discussão e alguns impasses, por exemplo, sobre a possibilidade emancipatória/utópica ou absolutamente distópica no uso e domínio das imagens. Visava inicialmente realizar um estudo sobre o que está para além dos sentidos de imagem, por exemplo, em “Nossas imagens” (ALBERT/KOPENAWA, 2022) como rastros das mãos dos Yanomani. Essa parte da pesquisa seria baseada em leitura dos textos publicados por Davi Kopenawa e Bruce Albert. Gostaria de sucintamente comentar o que, nessas obras, aparece como significado de imagem e sobre a importância de sua enunciação pública para os estudos em estética, cultura visual e áreas afins.

⁷⁰ Grupo de estudos “Cosmoestéticas do Sul”. Deste estudo resultou a organização do evento (online) “Sonho, mercadoria, mundo. Três hipóteses para pensar A queda do céu”, nos dias 8 e 9 de novembro de 2021. O grupo é formado pelas pesquisadoras Gabriela Milone (Universidade Nacional de Córdoba), Guadalupe Lucero (Universidade de Buenos Aires), Noelia Billi (Universidade de Buenos Aires), Paula Fleisner (Universidade de Buenos Aires), Salomé Coelho (Universidade Nacional das Artes), pesquisadoras do CONICET, e Pedro Hussak van Velthem Ramos (UFRJ). As apresentações foram transformadas em artigo e publicadas na revista italiana *La Furia Umana*, nº 43 (<http://www.lafuriaumana.it>).

O conceito de *utupě*, frequentemente traduzido como “imagem”, não possui um significado único, mas sim uma rede complexa de sentidos. Um dos primeiros significados de *utupě* está relacionado ao reflexo de uma pessoa na água ou no espelho, bem como à projeção de sombras. O eco, resultado da reflexão do som, também é denominado, indissociavelmente, *utupě*. No entanto, essa ideia de reflexo ou reprodução corresponde a um lado do conceito, desdobrando-se em múltiplos significados dentro da cosmologia yanomami.

Segundo essa tradição, todos os seres possuem uma imagem *utupě* originária, que pode ser convocada pelos xamãs. Esses xamãs fazem as imagens se manifestarem como espíritos auxiliares chamados *xapiri*, os quais são considerados as imagens primordiais. Apenas os xamãs podem enxergá-los e os descrevem como pequenas figuras humanoides ricamente adornadas, com pinturas e enfeites brilhantes que emitem uma intensa luminosidade.

O conceito de *utupě* é central para a cosmologia e ontologia yanomami, estando diretamente ligado à experiência corporal dos xamãs. Para compreender sua complexidade, é essencial evitar a tentação de interpretá-lo como uma simples representação figurativa de algo já existente. Tampouco se deve reduzi-lo a “imagens mentais”, pois essa concepção ainda estaria presa a um modelo representacional ocidental, do qual o pensamento yanomami se afasta. As imagens *utupě* são percebidas de forma direta e concreta, com uma precisão estética que reforça sua natureza real e tangível.

No prefácio à obra de Kopenawa e Albert, “O recado da mata”, Viveiros de Castro (2015, p. 24) fala de uma outra antropologia ou contra antropologia para qualificar a exposição das palavras do xamã yanomami. Esse ponto de vista crítico que inventa um novo sentido de antropologia, será importante para justificar a associação entre o audiovisual indígena e a “virada antropológica” nas discussões sobre as imagens. Esse assunto será desenvolvido e lembrado nos capítulos seguintes sempre que semelhanças e diferenças puderem ser pontuadas.

No capítulo seguinte, falarei sobre a experiência com os/as interlocutores/as dos Yawanawa. Por proximidade de mais de quatro anos com pessoas dessa etnia, preferi iniciar a pesquisa sobre o vínculo entre os cantos sagrados herdados por uma geração que, após um período de domínio territorial por seringueiros, retomou seu território, o primeiro a se constituir no estado do Acre, e passou a cultivar as práticas xamânicas que lhes foram

ensinadas pelos mais velhos.

Em fevereiro de 2024, fiz uma experiência de campo na aldeia do Mutum no Acre. Neste contexto, realizei uma entrevista com uma jovem aprendiz Yawavana, filha de Julia Kenemeni, dos cerimoniais de Hushahu Yawanawa, de interesse sobre os processos de aprendizagem. Não se trata de um assunto inexplorado, algumas teses já foram escritas sobre os Yawanawa e sobre Hushahu, considerada a primeira mulher xamã, ao menos desse povo. Uma das pesquisas refere-se a Hushahu como xamã-artista (SOUZA, 2015), dissertação orientada por Els Lagrou, intitulada “Arte, Corpo e Criação. Vibrações de um modo de ser Yawanawa” de Renan Reis de Souza, uma boa interlocução para a pesquisa.

Do Memorial apresentado para o exame de qualificação repito o último parágrafo com o intuito de reorientar o objetivo da tese e iniciar os capítulos.

Em todas essas relações experimento a observação e procuro entender o uso da imagem, seja a relação entre os cantos sagrados e as visões evocadas em rituais, a pintura em diferentes meios ou o audiovisual. Em todos, o áudio atua com preponderância, o que torna difícil separar os meios sem notar a produção agregadora existente. Considerar a diferença de tratamento das imagens é, pois, o objetivo central da tese que ora desenvolvo. A base dessas considerações é a observação que escuta, aprende e respeita o que não se apresenta em estado ‘puro’. Os povos que me provocam a pensar não vivem isolados e não ignoram a língua do colonizador, buscam praticar ou recompor a memória do passado, mesmo transformando-o. Os instrumentos exógenos e exotécnicos, as ‘peles de branco’, os aparelhos, conexões e técnicas, caracterizam a produção criativa das perspectivas que lidam de modo diferente com a apresentação de imagens, a apresentação de sua história e de seus saberes (Damião, p. 26-27).

3

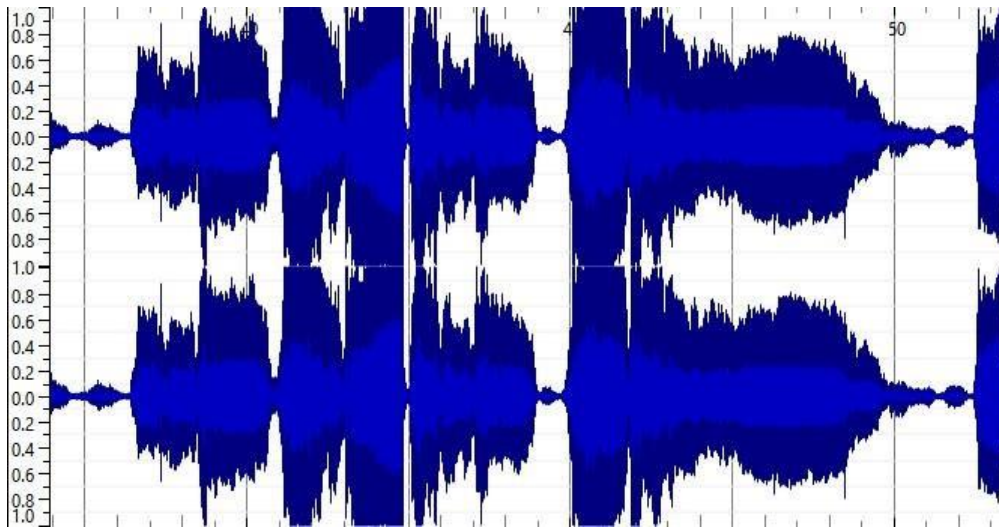
Kene say ishunu*

Figura 3: Saiti Wacomaia cantado por Hushahu Yawanawa. Fonte: Sonic Visualiser

* – “Nós vamos cantar para a miração” (SILVA, 2021, 333)

3.1 Quando o saber é aberto por imagens sustentadas pelo canto

Nesta seção, procurarei argumentar que há um aprendizado entre os Yawanawa por meio de cantos, dos quais surgem imagens (*Kene*)⁷¹, ou pelo canto são fortalecidas, como condutoras de um conhecimento que é de si em relação a outros, regrado por condutas sociais e relativo a uma alteridade que se configura de modo espiritual. Trata-se, na compreensão de alguns estudiosos que me auxiliaram a pensar a cosmologia Yawanawa, de um conhecimento baseado em uma estrita relação entre canto e imagem⁷². Sobre a língua Yawanawa há algumas classificações propostas, como a de “Mason (1950), a língua pertence ao sub-grupo Juruá-Purus do Pano Central. Numa proposta de classificação mais recente feita por d'Ans (1973), o Yawanawa é classificado como Pano das Cabeceiras e no subgrupo Pano-Puros” (De Paula, 2004, p.43).

Algumas pesquisas indicam a interação dos grupos de língua Pano como constituição plural, como a de Laura Pérez Gil ⁷³, sem que as identidades dos grupos sociais e particularidades linguísticas sejam confundidas. De sua pesquisa, realizada na década de 1990, Gil (1999, p.13) observa, com base em pesquisas ainda mais antigas que:

Atualmente, existem várias pessoas entre os Yawanawa que possuem algum tipo de conhecimento esotérico relacionado com a cura, para cuja obtenção tiveram de seguir uma iniciação que implica geralmente quatro processos paralelos: a ingestão de substâncias alucinógenas, a memorização de uma boa quantidade de saberes (rezas, usos de plantas, cânticos), a realização de um resguardo rigoroso, e a superação de certas provas. Estes processos, conjuntamente, permitem a aquisição de conhecimento e de poder. As histórias sobre as iniciações particulares revelam que existe um conhecimento diferencial sobre as diversas técnicas de cura/provocação de doença entre os distintos especialistas, assim como uma certa heterogeneidade quanto às capacidades possuídas por eles. Em certos casos, algumas técnicas e

⁷¹ A palavra *Kene* é muitas vezes traduzida por “miração”, uma espécie de jargão yahuasqueiro, que talvez indique uma distinção importante: a de que a imagem como *Kene* se confunde com a capacidade de ver algo em transformação que pode estar em velocidade acelerada ou não, mas que não está fixa, imóvel. Se compararmos com a imagem cinematográfica que supõe o movimento, sabemos que este movimento é mecânico e ilusório, pois imagens fixas dos fotogramas (na película, sem considerar o digital) são postas em movimento pelo projetor. O fenômeno chamado persistência da retina, isto é, a capacidade que a retina possui para reter a imagem de um objeto por cerca de 1/20 a 1/5 segundos após o seu desaparecimento do campo de visão, permite a ilusão de ver imagens - que são fixas - em movimento. A ideia de “miração” é a do efeito causado pelo cinematógrafo, sem a persistência da retina controlada por seus efeitos mecânicos que causam a ilusão óptica. Peter Gow, em artigo intitulado “Cinema da floresta” (Gow, P. [1995]. Cinema da floresta. *Revista De Antropologia*, 38(2), 37-54), faz uma aproximação e distinção dos efeitos, atribuindo à ingestão da ayahuasca um efeito alucinógeno potente. Diferentemente e de modo mais estruturado, Els Lagrou prefere falar em visões, distinguindo de alucinações, e de fluidez da forma (2007).

⁷² Há histórias antigas (*Shenipahuhu*) que são contadas no processo do aprendizado. No livro organizado por Maria Julia Kenemeni. *Tuĩ Kuru ãnihãu xinã: Narrativas contadas por Raimundos Luis Yawanawá*. (2014), Há alguns exemplos no idioma Yawanawa e outras em português.

⁷³ Laura Pérez Gil, “Pelos caminhos de Yuve: conhecimento, cura e poder no xamanismo yawanawa”, Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social da Universidade Federal de Santa Catarina, orientada pela Prof^a Dr^a Esther Jean Langdon, 1999.

capacidades xamânicas aparecem de forma pontual e restrita, pois se consideram apenas como a característica particular de um determinado especialista, mas de qualquer forma acham-se sempre ligadas a tradições de outros grupos pano. Como veremos, isto pode ser coerente com o fato dos Yawanawa nunca terem sido uma comunidade isolada, mas pelo contrário terem estado inseridos - no passado e no presente - numa complexa rede de relações com outros grupos, principalmente da mesma família lingüística (Carid, 1999; Townsley, 1988). De fato, a maior parte dos Yawanawa reconhecem uma ascendência forânea (Kamanawa, Sainawa, Shawanawa, Ushunawa, Rununawa, Iskunawa...). A conformação heterogênea da tribo não se explica exclusivamente pela junção de remanescentes de diversos grupos desestruturados durante a época de contato com o homem branco devido a uma grande mortandade - como acontece entre outros pano como os chamados Yaminawa-Arara do Bagé (Seeger & Vogel, 1978) ou os Yaminawa do Peru (Townsley, 1988: 22) - mas também por uma dinâmica de relações entre grupos próximos que oscilava entre a guerra e a aliança, e que implicava, em muitas ocasiões, o rapto de mulheres, a escravidão de inimigos, e casamentos intertribais' [Carid, 1999]. A transmissão de conhecimentos, e entre eles os esotéricos, deve ser pensada e entendida, portanto, neste contexto de relações interétnicas constantes e fluidas.

À parte alguns termos utilizados pela autora nesta citação que, hoje em dia, são evitados por carregarem estigmas e preconceitos, como “tribos” ou relações “intertribais”⁷⁴, o exerto dá notícia de algumas tentativas de elucidar a formação étnica como plurais entre os grupos Pano⁷⁵ na região amazônica com extensão a grupos no Peru. Essa pluralidade reflete-se em alguns cantos que são comuns a diferentes grupos e na formação da família de Luis Raimundo Yawanawa, pai de Raimundo Luis Yawanawa, o grande líder que reorganizou o território ao longo do Rio Gregório.

Antes de iniciar formalmente a pesquisa em Antropologia no PPGAS-UFG, em 2022, tive algumas experiências com os Yawanawa, povo localizado no Território

⁷⁴ Entre várias manifestações sobre o uso apropriado de termos em relação aos povos indígenas, a Secretaria de Cultura do Rio Grande do Sul (<https://cultura.rs.gov.br/e-correto-falar-tribo-indigena>), responde à questão se é possível utilizar o termo “tribo” com um sonoro - “NÃO” -, seguido por um esclarecimento didático: “O correto é falar Povo Indígena. O que existem são etnias, povos e nações. O termo “tribo” surge de uma ideia estereotipada assim como a palavra “índio”. Estes termos não os representam, pois traz à tona a ideia de que o indígena é um só, entretanto existem diversas etnias, línguas, crenças e costumes em muitos territórios, aldeias e cidades. [...] A palavra “tribo” está representa o povo indígena como pequenos grupos incapazes de viver sem a intervenção do estado. Ser tribo é estar sob o domínio de um senhor ao qual se deve reverenciar, como uma lógica colonial. [...] É correto falar terra indígena ou aldeia. Para se referir ao grande grupo, utilize etnia ou povo”. A data da publicação oficial é 29/06/2021, 11 anos após as dissertações de Carid e Pérez e que mostram a assimilação das discussões providas dos povos indígenas em assembleias e orientações gerais.

⁷⁵ Cf. Miguel Alfredo Carid Naveira (1999, p. 60) a respeito do grupo conhecido como macro-conjunto Pano, por exemplo nesta passagem: “Esta breve olhada de alguns conceitos sobre a identidade e alteridade nos leva à problemática dos etnônimos. Os Pano foram qualificados por Erikson (1993) como uma “nebulosa compacta”, onde o primeiro termo aludiria à plêiade de grupos diferentes e o segundo à uniformidade do macro-conjunto Pano. E também na acepção de nebulosa como um universo em formação, pois, e os relatos deste capítulo assim o sugerem, há uma tendência contínua à reestruturação que passa por momentos de expansão e contração que a chegada do homem branco não fez mais que acelerar num primeiro momento e congelar depois: com o final das guerras intertribais [*sic*], a aparição das cidades, a demarcação das reservas e os aldeamentos mais ou menos fixos, além das alterações demográficas”.

Indígena (TI) ao sudoeste do estado do Acre. A proposta inicial não era a de realizar uma etnografia de seus costumes, aprender o idioma e ouvi-los sobre sua história de retomada e instalação no território ou de suas práticas políticas, comerciais e xamânicas. Mas, parece ser um acontecimento notado em várias pesquisas em Antropologia que o campo acaba redefinindo os projetos.

Notei algumas associações com a ambição do meu projeto apresentado na seleção de doutorado em (2021.2), cujo objetivo era o de tratar a imagem em perspectiva ou perspectivismo indígena ou, na classificação mais geral dada às cosmologias dos povos indígenas nas Américas, perspectivismo ameríndio. A base da pesquisa era a obra de Davi Kopenawa e Bruce Albert. Marcadas as diferenças com o povo Yanomani, sendo a principal delas a ausência de um documento como *A queda do céu: palavras de um xamã yanomami*, no qual nos deparamos com um novo sentido de imagem, os Yawanawa passaram a fornecer uma interessante abordagem que demandava uma aproximação com seus ensinamentos ou sua forma de ensinar. Desde o início, a obra de Kopenawa e Albert, seria tratada teoricamente, pois não havia possibilidade de deslocamento para o território Yanomani, que passava por conflitos internos, sofrendo com as invasões de garimpeiros e os desmandos políticos do governo da época⁷⁶. Uma introdução ao tema da imagem em Kopenawa e Albert está no preâmbulo a este capítulo. A pesquisa ganhou contornos mais experimentais, com base na experiência anterior com interlocutoras Yawanawa. Mesmo assim ocorreram algumas dificuldades na aproximação seja com os Yawanawa (1º capítulo), bem como com interlocutores Kuikuro (2º capítulo) que não mostraram ser um empecilho à pesquisa inicialmente realizada, e que, ora, apresento.

3.2 Experiências que antecederam o início da pesquisa

A experiência com as interlocutoras Yawanawa surgiu de forma involuntária, não a procurei. Chegou a mim quando me hospedava em São Paulo na casa que pertenceu a uma reconhecida artista paulistana e que possuía um salão no primeiro nível em um declive da rua, no qual a casa foi construída em formato de barco, no Morro do Querosene,

⁷⁶ A respeito do histórico da TI Yanomani e da situação trágica sofrida com as invasões de garimpeiros, ver: <https://mapadeconflitos.ensp.fiocruz.br/conflito/rr-invasao-de-posseiros-e-garimpeiros-em-terra-yanomami/> e a respeito da situação atual e de controles do território, ver: <https://www.socioambiental.org/noticias-socioambientais/indigenas-yanomami-emitem-alertas-por-celular-para-defender-o-territorio> e <https://www.socioambiental.org/noticias-socioambientais/indigenas-yanomami-emitem-alertas-por-celular-para-defender-o-territorio>

Vila Pirajussara. Neste salão térreo, que deveria ser um provável ateliê ou salão de exposições, eram realizadas cerimônias com alguns povos indígenas do Acre, Huni Kuin, Shawãndawa e Yawanawa. Meu quarto ficava no andar de cima, seguindo o relevo da rua no morro. Desci algumas vezes e participei das cerimônias. Comecei a receber informações sobre a pajé ou xamã Hushahu Yawanawa⁷⁷. O fato de ser anunciada como a primeira xamã-mulher em revistas (que vim conhecer só agora na pesquisa: GOL, TPM, TRIP) chamou minha atenção. A filha de Hushahu, Hukena Yawanawa, cujo casamento com a “nawa”⁷⁸ Dominique Fonseca (*Nãwãema*) em uma cerimônia da qual participei, mostrava uma outra ruptura de gênero com a tradição. Tentei entrevistá-las para apresentar um vídeo em uma mesa de discussão de um evento online⁷⁹, durante a pandemia (2020). Falei primeiro com Hukena e Dominique. Hukena disse muito gentilmente que não atenderia meu pedido. Soube então de uma “dieta” com Hushahu Yawanawa que ocorreria em setembro de 2020 no Parque Nacional Pico dos Cabritos em Extrema/MG, voltada para mulheres. Havia prevenções por causa da COVID e o convite era restrito a um pequeno número de pessoas, com a devida comprovação da vacina contra o vírus. Fiz minha inscrição e fui até lá, tomando os devidos cuidados, a fim de conseguir minha entrevista para o encontro do GT de Filosofia e Gênero que seria no mês seguinte. O GT de Filosofia e Gênero, que auxiliei a fundar em 2018, é um dos GTs que compõem a Associação Nacional de Pós- Graduação em Filosofia (ANPOF). A ideia da xamã-mulher em um encontro com mulheres parecia muito interessante, pois o tema de nossa mesa era questão do “Antropoceno e as práticas para adiar o fim do mundo”, repercutindo questões culturais e antropológicas do período, em referência explícita ao título do livro de Ailton Krenak, *Idéias para adiar o fim do mundo*. Formada em área distinta da Antropologia, não conhecia as dissertações que discorrem sobre as dietas dos Yawanawa. Neste período, organizava um evento online em memória aos 80 da morte de Walter Benjamin⁸⁰. Foram duas semanas de convívio com um grupo de mulheres e a presença de alguns homens discretos. Não vou descrever ou contar detalhes, a não ser que lá encontrei Hukena que

⁷⁷ Em alguns estudos, vemos o nome cristão de Hushahu: Kátia Hushahu Yawanawa, mas não nos referiremos ao primeiro nome, visto que só soube do primeiro nome em pesquisas já realizadas a seu respeito, tais como

⁷⁸ *Nawa* é um termo utilizado para designar pessoas de fora da cultura Yawanawa, compõe o nome Yawanawa, formado por *yawa* (queixada) e *nawa* (gente).

⁷⁹ Encontro do GT Filosofia e Gênero da Anpof – 28 a 31 de outubro de 2020 4h-16h20: Mesa Mosaico 1 - Antropoceno: práticas para adiar o fim do mundo Convidadas: Colectiva Materia (Universidade de Buenos Aires), Juliana Fausto (UFPR), Bloco I: Mulheres indígenas e a prática da agroecologia no Alto Solimões Convidada (vídeo 10') - Josy Tikuna Bloco II: Mulheres indígenas e a prática do xamanismo. Convidada (vídeo 10') - Alice Haibara. Mediadoras: Carla Damiao, Ilze Zirbel, Valéria Wilke.

⁸⁰ <https://www.youtube.com/@JornadaWalterBenjamin>

se desculpou por não dar a entrevista, mas gentilmente reiterou a negativa. Hushahu também não daria a entrevista. A antropóloga que organizou o encontro, Alice Haibara Oliveira (2016), solidariamente, gravou a entrevista ⁸¹ finalmente e contou o que eram as dietas com os Yawanawa e como Hushahu havia se tornado xamã por meio da prática das dietas com Tatá Yawanawa⁸², o falecido xamã ou pajé da aldeia Mutum, iniciada pelo pai de Hushahu, Raimundo Luis Yawanawa ou Tuĩ Kuru ãnihãu Xinã.



Figura 4: Tata Txanu Natasheni. Em suas mãos o pote no qual se realiza a reza com a caçuma mascada pelo aprendiz. “A Agente de Saúde e liderança indígena, Mariazinha Luiza Naiweni, faz as seguintes descrições: “Os pajés Rumeya, reza a caçuma. A caçuma (bebida feita de mandioca) para curar uma pessoa doente, mas também como medida preventiva. Quando alguém tinha um sonho ruim, conta para o pajé, que interpreta o sonho e, de acordo com esse sonho, reza caçuma para a pessoa beber evitando assim que adoça. Essa caçuma atua como uma vacina”. Fonte: Tashka Yawanawa, Associação Sociocultural Yawanawa (ASCY).

O site do Instituto Socioambiental ⁸³, fala de modo geral do povo Yawanawa e sua história. Há lá um vídeo em destaque, produzido e editado por Tashka Yawanawa, Laura Soriane Yawanawa e Joshua Sage, narrado por Tatá, Tashka e Laura em diferentes idiomas (Yawanawa, Português, Espanhol, Inglês, Coreano e Japonês) sobre os costumes, histórias, festas e práticas do povo Yawanawa. O título é *Yawa* ⁸⁴. Tatá, o xamã que, convocado por Raimundo Luis Yawanawa (Tui Kuru ãnihãu Xinã), fez renascer muito

⁸¹ “Mulheres indígenas e a prática do xamanismo”. Acessível em: <https://www.youtube.com/watch?v=F2IF8eW3sQ0>

⁸² O nome dopajé, em português, era João Ferreira em português e Tata Txanu Natasheni em yawanawa. Em algumas pesquisas (ver Laura Pérez Gil, 1999) é chamado por Gatão. No livro organizado por Júlia Yawanawa sobre seu pai Raimundo Luis Yawanawa (2014, p.32), no registro da conversa entre Raimundo ou, em yawanawa, Tui Kuru e o pajé Tatá, este é apresentado como Gatão: “Vamos começar a falar com o Gatão (Tatá)”. ⁸³ ISA: <https://pib.socioambiental.org/pt/Povo:Yawanaw%C3%A1>

⁸⁴ Ao final do vídeo aparece a legenda: copyright 2004, Cooperativa Agroextrativista Yawanawa – COOPYAWA, marcando uma política de proteção das imagens e da autoria pelos Yawanawa.

da tradição desses costumes perdidos após décadas de exploração de seringalistas, que se diziam donos da terra, incluindo na mesma “culpa” a presença de missionários⁸⁵ que os afastou de suas práticas e religião própria, conta algumas histórias, mas não há sinal no vídeo da palavra “Uni” diretamente. “Uni” é a palavra que os Yawanawa utilizam para *ayahuasca*.

Em entrevista ao canal BBC News Brasil⁸⁶, Tashka Yawanawa comenta: “Quando cheguei para liderar o meu povo, em 2001, os Yawanawa estavam com a autoestima muito baixa”. Tashka, segundo o jornal, seria o cacique da aldeia Mutum e um dos responsáveis pelo que chama de “renascimento cultural e espiritual” do povo. Atualmente, Matsini Yawanawa responde pela liderança da aldeia Mutum. Na mesma entrevista, outro líder Yawanawa histórico, Biraci Brasil ou, hoje em dia também conhecido como Nixiwaka, é citado, ao lembrarem seu papel na demarcação do território:

O cenário começou a mudar quando, nos anos 1980, jovens yawanawá enviados à cidade para estudar, entre os quais...o cacique Biraci Brasil — entraram em contato com o incipiente movimento indígena acreano e com ONGs que o assessoravam, como a Comissão Pró-Índio do Acre. Informaram-se sobre seus direitos e voltaram às aldeias para pôr fim à exploração. A mobilização levou à demarcação da Terra Indígena Rio Gregório, em 1983. Na época com 98,3 mil hectares, o equivalente a um terço do Estado de Alagoas, ela foi a primeira terra indígena demarcada do Acre. Em 2007, o território dobrou de tamanho. Com a terra assegurada, os indígenas invadiram os barracões dos seringueiros para expulsá-los. Depois, foram atrás dos missionários.

Em outra entrevista (2021), Tashka refere-se ao aumento territorial que teria sido inicialmente cerca de 90 mil hectares, passando em 2003 para cerca de 200 mil hectares. Ao longo do rio Gregório encontram-se oito aldeias, sendo sete delas participantes da Associação Sociocultural Yawanawa: ASCY e uma aldeia da Cooperativa Agro-extrativista Yawanawa - COOPYAWA⁸⁷. O número de habitantes correspondia em 2021 a 1.983 pessoas.

Em relação a expulsão dos missionários houve contestações do próprio povo, tendo em vista as benfeitorias que eles haviam realizado. Coube a Biraci convencer os parentes Yawanawa sobre o necessário afastamento desses para que a tradição e seus cultos, que haviam sido banidos, pudessem retornar e fortalecer a cultura. Neste

⁸⁵ Missionários evangélicos americanos da *News Tribes Mission* (Novas Tribos do Brasil). Para um relato sobre o período de domínio dos Yawanawa, ver Renan Reis de Souza (2015),....

⁸⁶ <https://www.bbc.com/portuguese/brasil-50020257>

⁸⁷ Ver Silva (2021, 307): “Segundo Joaquim, os Yawanawá estavam organizados em duas associações, a COOPYAWA, que representava as aldeias Nova Esperança e Amparo, e a ASCY, que representa as aldeias Matrinchã, Sete Estrelas, Tibúrcio, Escondido e Mutum”.

fortalecimento encontra-se a readoção do Uni, a abertura aos *nawa* e o início de daquilo que chamam de um “renascimento” espiritual e linguístico permeado por uma curiosidade e turismo de estrangeiros.

Todo este contexto é profundamente interessante, mas não vou me ater aos detalhes, apenas indicar algumas fontes de discussão como parte do estado da arte da pesquisa. Assim como os projetos mudam conforme o campo, também não parece se tratar de uma novidade em pesquisas etnográficas lidar com povos que retomaram seu território, após longo processo de subjugação, colonização fazendo desaparecer sua língua, costumes e tradições. Renan Reis de Souza (2015), Mestre em Sociologia e Antropologia (PPGSA), pesquisador Associado ao Núcleo de Arte, Imagem e Pesquisa Etnológica (PPGSA/UFRJ), diz o seguinte sobre a história dos Yawanawa: “Penso que o quadro convencional da Antropologia, e sua indisfarçável predileção por sociedades de menor contato com os não indígenas, começa a mudar efetivamente a partir do início dos anos 90, com a publicação da tese de doutorado de Peter Gow”⁸⁸.

3.3 Estudos sociológicos, antropológicos e linguísticos

Dentre os estudos consultados, o de Aldir Santos de Paula (2007) trouxe elementos importantes e menos condicionados às etnografias com base em experiências individuais ou orientadas para perspectivas específicas, por exemplo, a que é voltada à “arte”⁸⁹, ou a de cunho sociológico, econômico e político, fundamentado nas ações das principais lideranças do povo⁹⁰. Paula consultou relatos dos missionários que estiveram entre os

⁸⁸ Souza refere-se à obra do antropólogo escocês Peter Gow, *Of mixed blood – Kinship and History in Peruvian Amazonia* de 1999, sua tese de doutorado sobre o povo Piro/Yine. Sua tese explora as complexas relações de parentesco e a construção da identidade na Amazônia peruana, especialmente entre populações de “origem mista”. Gow argumenta que a noção de “sangue misto” não é apenas uma questão biológica, mas também cultural e histórica, refletindo as interações entre diferentes grupos étnicos ao longo do tempo. Ele analisa como essas dinâmicas de parentesco influenciam as práticas sociais, as identidades e as narrativas históricas das comunidades amazônicas, destacando a importância de entender essas relações para uma compreensão mais profunda da sociedade na região. Para uma discussão recente de sua obra, ver LOURENÇO, Marília/SCHIEL, Helena.(Orgs.) 25 N.2 P.9-17 - Dossiê Peter Gow: uma antropologia de sangue misturado. CAMPOS V. 25 N.2 P.9-17 - JUL.DEZ.2024.

⁸⁹ A discussão sobre o uso da palavra e mesmo do conceito “arte” utilizada por antropólogas como Els Lagrou (2009), Berta Ribeiro (1957/1989), Lúcia Hussak van Velthem (2005), Lux Vidal (1992) entre as autoras mais citadas, bem como antropólogos que enfrentam debates sobre o “mundo da arte” (Danto, 1964/2006) como Alfred Gell (1998), tangencia nossas discussões. A adoção da designação “arte contemporânea indígena” por Jaider Esbel, Daiara Tukano, no intuito de criar uma provocação ou questionamento sobre o fazer dos povos indígenas serem considerados participantes do “mundo da arte” é uma questão importante da qual desviarei por falta de aprofundamentos necessários.

⁹⁰ Destaco aqui o estudo com ênfase em transações comerciais operadas pelas lideranças e seu significado político para o fortalecimento da cultura Yawanawa de André Vereta Nahoum (2013). Outro estudo a respeito: RIBEIRO, Uma Tribo [sic] vai ao Mercado os Yawanawa: sujeitos ou objetos do processo? (2005).

Yawanawa⁹¹ e, guiado por estudos linguísticos e pela fonética, organizou o entendimento e a pronúncia de algumas palavras, bem como fez um histórico de diferentes autores linguistas⁹² e suas anotações sobre a língua Yawanawa, mostrando a complexidade do reconhecimento linguístico ao lidar com uma distância histórica considerável de seu uso oral no passado. Em 2004, há 21 anos atrás, Paula considera que:

O povo Yawanawá vive uma situação sociolingüística bastante delicada. Por um lado, entre as pessoas com mais de vinte anos, a língua parece ocupar uma posição privilegiada; entre as crianças, ao contrário, salvo pouquíssimas exceções, a tendência é o completo desconhecimento da língua ou apenas um conhecimento passivo, isto é, entende, mas não fala a mesma. Ou existe alguma regulação interna sobre o uso da língua que não pude compreender ou a mesma, dentro de poucas gerações, entrará em franco processo de obsolescência. Certamente, a escola e um sério engajamento da comunidade indígena podem influenciar este processo, no sentido de retardá-lo ou ainda, de forma mais otimista, de torná-lo inoperante. O que aponta para a urgência deste tipo de trabalho em curso e para a necessidade de uma crescente conscientização por parte da comunidade indígena e dos agentes externos envolvidos com a mesma para a necessidade de valorização da língua Yawanawá, possibilitando o uso funcional da língua nos mais variados contextos. (PAULA, 2004, p. 44).

Vinte e um anos se passaram do diagnóstico pessimista feito por Paula, mas que deixava espaço para o engajamento cultural tendo em vista o não desaparecimento da língua Yawanawa⁹³. Da tese de André Vereta Nahoum (2013), três anos após o estudo de Paula, percebe-se esse engajamento foi efetivo para a valorização da cultura Yawanawa e de suas tradições recompostas, tornando-se um atrativo para as gerações mais jovens, incluindo o aprendizado dos cantos sagrados (*Saitis*) e práticas xamânicas que atraíram um determinado tipo de turismo, o etnoturismo, no Acre e no TI do rio Gregório, principalmente de europeus e norte-americanos. Pelos cantos que sustentam as cerimônias, a língua Yawanawa continua sendo experienciada, mesmo que o aprendizado formal da língua ou seu uso no cotidiano não seja comum.

⁹¹ Os missionários teriam chegado na década de 1960 e foram expulsos no final de 1985. As fontes principais para tratar da história da chegada dos brancos desde o século XIX e a permanência dos missionários, são (principalmente): TASTEVIN, R.P. 1919. Quelques considérations sur les indiens du Juruá. Bulletin de Societé d' Anthropologie de Paris, série 6 - I O, p.144 - 154./1924. Chez les indiens du haut-Juruá (Rio Gregório). Missions Catholiques, 1925. Le Fleuve Muru. La Géographie XLIII e XLN, p.403- 422 e 14-35./1926. Le Haut-Tarauaca. La Géographie XLV: 34-54 & 158-175./ 1928. Le riozinho da Liberdade. La Géographie XLIX, p. 205-215. E: CASTELO BRANCO, José Moreira Braudão. 1947. Os caminhos do Acre. Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro 196: 74- 225./1950. O gentio acreano. Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro 207: 03 -78.

⁹² O autor cita os estudos etnolinguísticos de: Nimuendaju (1932), Loukotka (1939), Mason (1950), Rivet e Loukotka (1952). Mason teria sintetizado esses estudos e proposto a seguinte divisão das línguas do tronco Pano: “divide as línguas em três grupos, a sistemática adotada possibilitou uma nova organização das línguas em Pano Central, Pano Sul-Occidental e Pano Sul-Oriental”. (PAULA, 2004, p.36). Paula cita ainda McQuown (1955: 511) e sua classificação acrescenta ao agrupamento das línguas sua localização geográfica, “feita a partir de meridianos. A título de ilustração, a língua Yawanawa está localizada na latitude 9°S e na longitude 72°30'0 (McQuown, 1955: 528” (PAULA, 2004, p.39).

⁹³ Sobre este engajamento, cf.: SAHLINS, 1997.

Nahoum (2013) considera que não houve apenas um engajamento cultural, mas também uma política de valorização da mercantilização da cultura entre os Yawanawa que revelou as tensões e negociações que indivíduos utilizam para promover suas representações culturais no mercado. No entanto, isso não esclarece completamente as motivações e significados por trás de suas ações no comércio que instituíram não apenas o “etnoturismo”, mas relações comerciais com empresas internacionais como a Aveda⁹⁴.

A primeira é uma parceria com a AVEDA Corporation, uma empresa que fabrica produtos para cuidados com os cabelos e a pele. produtos, maquiagem e fragrâncias com sede em Blaine, Minnesota. Este longo período de vinte anos de parceria envolve a produção de sementes de urucum, encontradas nos frutos do arbusto tropical *Bixa Orellana*. Essas sementes contêm *Bixin*, um pigmento vermelho alaranjado empregado como um corante há séculos. Além das sementes, a empresa compra o direito de empregar imagens e símbolos dos Yawanawa em sua linha de maquiagem chamada *uruku*, em homenagem à palavra urucum, vernáculo para sementes de urucum no Brasil. Os Yawanawa tradicionalmente empregavam o pigmento, extraído manualmente das sementes e misturado com óleos naturais, para produzir pinturas que são consideradas símbolos de proteção e beleza. (NAHOUM, 2013, p.)

Ao considerar o aspecto econômico na relação com a Aveda Corporation, Nahoum propôs uma análise abrangente da ação econômica, considerando a troca dentro de contextos sociais, políticos e culturais. Inspirado por Zelizer⁹⁵ e Sahlins^{96,23}, buscou entender o mercado como uma construção cultural e social, onde não há conflito entre cultura e economia. No desenvolvimento de sua tese, ele descreve os aspectos essenciais

⁹⁴ Há uma espécie de mito inventado (confirmada por NAHOUM, 2013, p.198) em torno do criador da marca Aveda, o austríaco Horst M. Rechelbacher, por exemplo quando lemos no site da marca sobre seu “legado mágico”: “Nascido na Áustria em 1941, filho de mãe herbalista e pai sapateiro, Horst começou a trabalhar em um salão de cabeleireiro aos 14 anos. Aos 17, ele trabalhava como estilista em um salão de prestígio em Roma, atendendo pessoas como Sophia Loren (na época uma mera estrela). Aos 20, ele ganhou o Campeonato Europeu de Penteados, o que o levou a uma turnê pela Europa e Estados Unidos. Estilista de classe mundial, Horst acabou em Minneapolis, Minnesota - onde fundou a AVEDA - depois que seu carro foi atingido por um motorista bêbado. Ele decidiu se estabelecer lá e abrir vários salões em Minneapolis. No final dos anos 60, Horst se esgotou devido ao excesso de trabalho e se recuperou graças à ioga, meditação e remédios de ervas preparados por sua mãe. Após um retiro na Índia em 1970, Horst adquiriu o estilo de vida da Ayurveda, que se tornou seu modelo de negócios nos salões, adaptando o pensamento holístico à beleza; a crença de que a beleza individual está diretamente ligada à beleza do mundo ao nosso redor. “Nós somos a Terra”, disse Horst. “Nós somos solo. Nós somos água. Nós somos tudo.” (<https://www.AVEDA.com/living-AVEDA-article-tulasara-honors-horst>). Ele faleceu aos 72 anos, com câncer no pâncreas. Em 1997, a empresa de cosméticos *Estée Lauder* comprou a AVEDA por 300 milhões de dólares. Segundo Nahoum, Horst continuou zelando pela AVEDA, cujos produtos até hoje são vendidos como veganos, propósito que a difere muito da empresa gigante de cosméticos *Estée Lauder* que assumiu a AVEDA. A história da negociação entre Biraci Yawanawa e o etnobiólogo e antropólogo Darell Posey e Horst Rechelbacher é muito detalhada na tese de Nahoum (2013, capítulos 7 e 8) e a venda da empresa foi um dos motivos do afastamento de Biraci que abandona a função para iniciar seus estudos xamânicos, deixando a liderança dos negócios com Tashka Joaquim Yawanawa.

⁹⁵ Zelizer, Viviana, 1996. Pagamentos e Laços Sociais. In: *Sociological Forum* 11, 481-495/ Zelizer, Viviana, 1994. O significado social do dinheiro: dinheiro de alfinetes, contracheques, assistência aos pobres, e outras moedas. Nova York: Basic Books./ Zelizer, Viviana, 1988. Além da Polêmica do Mercado: Estabelecendo uma Base Teórica e Agenda Empírica. Em: *Fórum Sociológico*, 3, 614-634.

⁹⁶ Sahlins, Marshall D., 2013. Sobre a cultura do valor material e a cosmografia das riquezas. Em: Hau: *Jornal de Teoria Etnográfica* 3, 161-195 o Instituto Real de Antropologia 5, 399-422./ Sahlins, Marshall D., 1988. Cosmologias do capitalismo: o setor transpácífico do Século XX. Em: *Annual Review of Anthropology* 28, i-xxiii. 7-35.

da sociedade Yawanawa que influenciam suas interações comerciais, analisa os projetos e ações em relação às suas características sociais, buscando compreender a troca a partir da perspectiva dos próprios atores e os significados que atribuem a essas ações. Isso permite a ele argumentar que suas cosmologias são adaptáveis, possibilitando novas interpretações dos processos de mercado sem comprometer suas crenças e tradições.

Na maioria dos estudos sobre o povo Yawanawa a referência a Aveda Corporation é notada de maneira positiva. A história é contada por Renan Reis de Souza (2015, p.30), quando lembra a demarcação do território indígena (TI) Yawanawa, o primeiro a ser demarcado no Estado do Acre e no papel que Biraci teve neste momento político do movimento indígena. Em seguida narra o encontro da ECO-92, ocorrido no Rio de Janeiro e, rapidamente, conta como Biraci conheceu os representantes da Aveda e como teriam iniciado o acordo do plantio de urucum na aldeia Nova Esperança. Segundo diz, parte do acordo auxiliou na compra de barcos, custeou marcenarias, geradores de energia, compra de combustível e ferramentas mecânicas (SOUZA, 2015, p.30). No contrato com a AVEDA, dois bolsistas Yawanawa foram enviados para a Califórnia, nos Estados Unidos, para estudar: Nedina Yawanawa, que lá permaneceu seis meses e na volta fez uma formação em Letras, e Tashka Joaquim Yawanawa que permaneceu por dois anos, militando no movimento indígena e vindo a casar-se com Laura Soriano, do México. Laura foi, segundo Hushahu, fundamental para a valorização cultural do povo Yawanawa. Ela se diz indígena, mas de acordo com ela seu povo teria perdido toda a memória da língua e dos costumes de seus antepassados.

De modo mais detalhado, Nahoum (2013), que entrevistou membros da Aveda e investigou os detalhes do contato e do contrato com os Yawanawa, mostra que houve um convite de Ailton Krenak⁹⁷ a Biraci para ir a Eco-92⁹⁸, na qual ocorreu um evento paralelo com empresários decididos a investir em desenvolvimento sustentável no Brasil, entre os

⁹⁷ Nahoum (2013, p.213), citando Darcy Ribeiro, indica com precisão como ocorreu a representação de Biraci na Conferência e o convite feito por Ailton Krenak: “O evento também revela a rede de aliados forjada e mobilizada por Biraci ao longo do tempo. A presença de Biraci dependia de sua posição de destaque no movimento indigenista do Acre. Biraci foi ao Rio como representante do MPIVJ (Movimento dos Povos Indígenas do Vale do Juruá), convidado por Ailton Krenak, que devido a conflitos com o movimento indígena decidiu não comparecer ao evento (Ribeiro 2005, 221). Esta pequena organização foi formada com o apoio do aliado CNS (Conselho Nacional dos Seringueiros)”.

⁹⁸ Segundo lemos no Portal da Educação Ambiental do Estado de São Paulo: “A ‘Conferência das Nações Unidas sobre o Meio Ambiente e o Desenvolvimento’ (CNUMAD), conhecida também como ‘Cúpula da Terra’, por ter mediado acordos entre os chefes de Estado presentes no evento, e popularmente conhecida como ECO-92 ou Rio-92, foi uma das conferências ambientais internacionais mais importantes, realizadas pela Organização das Nações Unidas (ONU), no Rio de Janeiro, entre os dias 3 e 14 de junho, de 1992, e teve a participação de 179 (cento e setenta e nove) países, autoridades políticas, acadêmicas, empresariais e a sociedade civil organizada”. (Acessível em: <https://semil.sp.gov.br/educacaoambiental/prateleira-ambiental/eco-92-rio-92-cupula-da-terra/>)

quais Horst M. Rechelbacher e o organizador dessa sessão do evento Darell Posey⁹⁹, um etnobiólogo e antropólogo que intermediou as negociações entre Rechelbacher e Biraci. O fato é bem conhecido, está presente nos estudos sobre a recomposição do povo Yawanawa, uma história contada por eles em seus livros que se reúne a outros investimentos culturais, como a que lemos na nota abaixo:

Na conferência, ele [Biraci Yawana] se uniu a lideranças de outros povos, firmou contrato para fornecer urucum a uma multinacional de cosméticos [AVEDA] e conheceu o produtor cultural Perfeito Fortuna. Criador do Circo Voador e da Fundação Progresso, Fortuna “comprou o barulho” e mergulhou com os Yawanawá em projetos como o Couro Vegetal da Amazônia, voltado para a fabricação de bolsas e sapatos com um material à base de látex e algodão. Desde então, o produtor carioca costura apoios e, todos os anos, visita a aldeia com grupos de amigos, muitos dos quais se engajaram na causa. (William Helal Filho, *O Globo*, 05/06/2022)¹⁰⁰.

Nixiwaka Biraci Brasil Yawanawa, presidente do Instituto Nixiwaka e liderança histórico do movimento indígena e do povo Yawanawa, é reconhecido líder desse comércio e das trocas que auxiliaram a fortalecer a recomposição da etnia em termos políticos e culturais. O acordo com a Aveda dependeu de sua intermediação com Horst Rechelbacher que inicialmente pensava em incluir outras populações do Acre, inclusive seringueiros em reservas extrativistas (NAHOUM, 2013, p. 213). O envolvimento de Perfeito Fortuna mostra um momento de interesse pelos povos indígenas no *mainstream* cultural carioca. Antes de Fortuna dirigir o Circo Voador, ele foi parte da trupe teatral “Asdrúbal trouxe o trombone” que aglutinou um grupo de atores e atrizes (Hamilton Vaz Pereira, Regina Casé, Luiz Fernando Guimarães, Perfeito Fortuna, Patrícia Travassos e Evandro Mesquita) ainda na época da ditadura, década de 1970 a 1980 e revolucionou o modo de fazer teatro, utilizando mais o recurso do humor do que a crítica política e o protesto. O ator, cantor e líder da banda Blitz, Evandro Mesquita teve uma longa relação com o Xingu e com o pajé Kamaiurá Sapaim¹⁰¹. Essas associações são parte de uma

⁹⁹ Segundo Nahoum (2013, p.221): “Posey foi um dos principais defensores do papel das populações indígenas na promoção da diversidade biológica na Amazônia e na busca por parcerias por meio das quais pudessem proteger suas terras e seus conhecimentos tradicionais associados à biodiversidade. Esse discurso proporcionou uma oportunidade às populações indígenas e atraiu Rechelbacher em sua busca por ingredientes naturais, ecologicamente corretos e saudáveis para produzir beleza. Rechelbacher veio ao Rio anunciando seu interesse em financiar a produção de ingredientes naturais por populações indígenas e seringueiras do Acre (Ribeiro 2005: 222)”.

¹⁰⁰ Acessível no site do Instituto Sócio Ambiental (ISA): <https://terrasindigenas.org.br/en/noticia/219456>

¹⁰¹ Em 1985, Evandro Mesquita, ex-Asdrúbal trouxe o trombone e ex-Blitz, grupo criado por ele que fez muito sucesso, grava seu primeiro disco solo, no qual Sapaim não só é título de uma das músicas (“Assim falou Sapaim”) como grava uma mensagem aos brancos no mesmo disco (ver: https://documentacao.socioambiental.org/noticias/anexo_noticia/17533_20101124_112310.pdf). Sapaim foi também título de uma composição de Egberto Gismonti gravada em 1977 no disco “Sol do meio dia”, faixa 5 – “Café / Sapaim / Dança Solitária No. 2 / Baião Malandro” - 24:50”, lançado em 1978. Vale lembrar, na corrente das alianças de músicos e indígenas, o encontro de Raoni e Sting, em 1989 e seu significado político no protesto contra a construção da hidrelétrica de Belo Monte, no Pará 1989. 20 anos após, os dois se

divulgação que buscava valorizar e divulgar as culturas indígenas lutavam pelos seus direitos e reconhecimento de suas terras. Podem ser vistas nas relações de trocas culturais que auxiliam a reconhecer e proteger as etnias e que se apresentou como recurso aos Yawanawa no período de sua recomposição cultural e na atualidade, com salvaguardas do conteúdo de seus cantos e suas imagens.

3.4 Estudos psicológicos, testemunhos e o *design* gráfico das experiências e produtos

Com a expulsão dos evangélicos que, segundo testemunhos, não foi violenta, mas deixou marcas profundas e evidentes nos que ficaram, os cultos Yawanawa foram retomados e passaram a ser praticados sem a ameaça de “irem para o inferno”, assim dizem. A aldeia Nova Esperança é liderada por Biraci. A Aldeia Mutum foi fundada em 2008 por Raimundo Luiz (Tui Kuru Ânihãu Xinã), suas três mulheres e quinze filhos. Entre esses, do casamento com Maria Pequena, nasceram as filhas Júlia, Hushahu e Mariazinha. O pai, segundo conta Júlia, permitiu que as filhas se iniciassem nos rituais, o que era proibido antes. Júlia explica que foi seu pai que trouxe o pajé Tatá para a aldeia, instruindo que ele fizesse a cura e esquecesse a feitiçaria, comum anteriormente. Por exemplo, na ocasião das pescarias poderia ocorrer um momento de vingança. Júlia conta a história de que quando os homens voltavam da pesca havia uma grande grelha preparada com fogo acesso pelas mulheres. Elas colocavam quatro peixes que poderiam ser para proteger seus maridos ou para envenenar inimigos. A história serve a Júlia para notar como os indígenas aparentam ser amigos, mas que há muito mal. A história da pescaria criou o hábito da recusa da oferta de alimento por outro, por medo de envenenamento ¹⁰².

Das três filhas de Raimundo Luis e Maria Pequena, Hushahu seguiu a iniciação para se tornar uma pajé ou xamã mulher, para cujo processo é preciso fazer a dieta espiritual do Muka, planta sagrada do povo Yawanawa. Em 2001, ela e Putanny (mesmo pai com outra mãe) fazem a dieta. Um ano antes, Biraci, Nani e Matsini haviam feito a

reencontraram e a hidroelétrica mesmo assim foi construída. Alianças com poder midiático, pequenas diante do poder econômico e político. (ver:<https://site-antigo.socioambiental.org/sites/blog.socioambiental.org/files/boletim/arquivos/boletim44.pdf>). Mesmo assim, é interessante notar as alianças com os indígenas que reforçam a necessidade dessa associação com o outro-aliado. Recentemente, o DJ Alok, de fama internacional, fez uma dessas alianças com os Yawanawa. Um comentário mais crítico dessa recente aliança pode ser lido aqui: <https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2022/05/alok-faz-disco-com-indigenas-diz-ser-contra-o-marco-temporal-e-ignora-bolsonaro.shtml>

¹⁰² A história contada por Júlia encontra-se em várias outras dos povos de língua Pano.

dieta do Muka, sendo precedidos por Kuni e Teiká, um ano antes. Trata-se do movimento de “resgate cultural”. O filme dirigido por Tashka e Laura, de 2004 mostra a retomada das festas, trajes e cantos. No filme, como já foi observado, não aparecem as cerimônias nas quais o *Uni* (ayahuasca) e o *Rume* (rapé) são utilizados. Essas substâncias fazem parte da cerimônia, sobre as quais, principalmente sobre a *ayahuasca* e seus efeitos, há uma literatura infinita e muitos depoimentos. Não é minha intenção entrar nas análises dos artigos de cunho químico ou farmacêutico, muito menos nos depoimentos variados que encontramos em abundância na plataforma do YouTube, bem como vídeos com animações gráficas do que seriam as visões que chamam de “psicodélicas” e que, supostamente, todos que ingeriram a substância experimentariam. Vale ressaltar que, de um lado, nos artigos que tratam da substância e de sua composição, há a tendência de se buscar por um padrão de experiência e de ação sob os corpos com base em entrevistas e depoimentos. O impossível é encontrar o padrão, visto serem os depoimentos os mais variados sobre o que se vê. Um padrão notado vem do enjoo ou náusea causada pela bebida, seguida de vômito, um processo que é interpretado como “limpeza espiritual”, mas que não ocorre a todas as pessoas. Logo, pode ser considerado um padrão porque tantos depoimentos repetiram o ocorrido e para o qual existia uma explicação, bem como diarreias, calafrios, etc. Os praticantes costumam distinguir esses sintomas, nomeados informalmente como “peia”. É um padrão pela ocorrência constante, mas não significa que sempre ocorra. Os desenhos gráficos ou mirações que supostamente são vistos pelos praticantes e que deveriam constituir o padrão psicodélico representado em animações, é outra questão de difícil verificação, embora seja afirmada com absoluta certeza em depoimentos e justifiquem desenhos que são feitos após a experiência. As cores seriam fortes e luminosas como se fossem fosforescentes. Em alguns lugares, a pintura encena esse efeito “luz negra”, orientando as visões que as pessoas poderiam ter na experiência.

Vale dizer que, embora as pesquisas sejam aprofundadas e amplas, incluindo todas as religiões que se formaram em torno dos usos da *ayahuasca*, que é supostamente legalizada no Brasil para usufruto religioso, o produto *ayahuasca* é feito artesanalmente e possui um ingrediente incalculável: a reza que acompanha o preparo. Os ingredientes são de conhecimento público: um processo de cocção de um cipó com uma folha conhecida pelo nome chacrona ou outras misturas que cada povo utiliza por preferência. Mesmo uma definição farmacêutica precisa mostra o grau de variação das espécies empregadas:

A *ayahuasca* consiste, geralmente, na cocção de duas plantas: as cascas e caules da liana da família *Malpighiaceae Banisteriopsis caapi*, junto com as folhas do arbusto da família *Rubiaceae Psychotria viridis* (Callaway et al., 1994; Liwszyc et al., 1992;

Mckenna et al., 1984; Mckenna, 2004; Ott, 1994). Entretanto, outras plantas de diversas famílias podem ser adicionadas no preparo do chá (Ott, 1994). Ott (1994) cita 98 espécies de 39 famílias de plantas que podem ser adicionadas à aayahuasca. *Psychotria viridis* foi primeiramente descrita por Ruiz & Pavón em 1779 (Aranha et al., 1991). A espécie, possui o alcalóide *N,N*-dimetiltryptamina (DMT) em suas folhas. *Psychotria* é um grande gênero de arbustos e pequenas árvores encontrados em regiões tropicais de todo o mundo (incluindo cerca de 1.400 espécies) e sua taxonomia é um pouco complexa. Muitas outras espécies são morfologicamente semelhantes à *Psychotria viridis* e algumas dessas espécies são provavelmente usadas no preparo da aayahuasca (Blackledge & Taylor, 2003). Podem também ser utilizadas outras espécies do gênero *Psychotria*, tais como *Psychotria cartagenensis*, ou *Diplopterys cabrerana* (Mckenna et al., 1984). (PIRES et al, 2010, p.16).

Se considerarmos a composição comum mais referenciada, afirma-se que são as folhas da chacrona (*Psychotria viridis* ou *Waka* em Yawanawa) que causam as visões ou mirações, pois só o cipó (*Banisteriopsis caapi*) não causaria este efeito, pois justamente ela porta o alcalóide DMT. Contudo, não há bula, nem controle farmacêutico no preparo da bebida, podendo variar em consistência; do que se pode concluir que o padrão esperado dos efeitos com base no preparo é quase uma abstração de laboratório. Isso importa porque influi nesse momento da composição das imagens e de como elas são vistas. Além da variação do preparo da bebida e dos corpos receptores, há a circunstância em que se toma. Ao considerar-se o produto apenas, isola-se o efeito que se supõe ocorrer em todo tipo de pessoa, estando ela sozinha ou acompanhada de um coletivo, estando ela em um apartamento em São Paulo ou na floresta. E, sobretudo, a condução de sua experiência pelos cantos. Que tipo de canto e com qual intensidade? É baseada nessas suspeitas e na minha parca experiência na ingestão da substância e observação de reações, que considero haver quase uma impossibilidade de se afirmar um padrão, dada as condições e situações espaço-temporais em que a experiência ocorre. Se o produto vier a ser regulado quimicamente, será possível equalizar reações, mas é provável que isso destruirá o mistério do preparo religioso e a experiência das cerimônias. Embora experiências com base na substância DMT afirmem um efeito padrão, as imagens certamente não surgem como se fossem previamente “impressas na mente”, para lembrar a metáfora de John Locke contra os inatistas, em forma de grafismos fosforescentes. Minha hipótese, embasada em outros estudos e experiência, é que os cantos possuem uma grande influência na composição das imagens, cantos em diferentes modulações e intensidades, inicialmente à capela, sem o acompanhamento de instrumentos.

Hushahu explica em suas aulas que esses *saitis* iniciais, à capela, não podem ter acompanhamento musical, o que torna notável a habilidade do/a cantor/a, pois não há marcação de tempo que os instrumentos fornecem, auxiliando a voz. Este é um ponto da discussão que poderá ser ainda desenvolvido, supondo que diante de representações

gráficas midiáticas e de testemunhos, os mais variados, sobre a ingestão do líquido, essas representações podem condicionar as expectativas em relação ao que as imagens são. Observo que desde 2017, várias povos indígenas, os Yawanawa entre essas, organizam a *Conferência Indígena sobre a ayahuasca*, tendo sido realizada a nona edição nos dias 24 a 30/01/2025 na Aldeia Sagrada, sob a coordenação do Instituto Yorenka Tasorentsi (IYT) liderado pelo povo Ashaninka; e o Instituto Nixiwaka, liderado por Biraci Yawanawa e da Cooperativa Yawanawa (COOPYAWA) liderada por Tahska Yawanawa, com a presença de 34 povos indígenas só do Brasil e convidados. A cada conferência encaminha-se uma carta de princípios, sendo a atual preocupada com a dimensão global do uso da *ayahuasca*, distante do controle religioso e xamânico dos povos indígenas¹⁰³.

Outro ponto de discussão futura diz respeito aos produtos considerados artísticos e posteriores à experiência, de valor artístico, com pinturas em diferentes suportes e adornos com miçangas e penas utilizados nas cerimônias. Da visão à confecção do produto há uma complexidade de elementos a explorar que podem mostrar, talvez, a invenção de um estilo ou padrão cultural, nem sempre em consonância com a experiência das visões, posto que nela se respeita elementos da tradição como animais-guias e modelos que passam a ser reproduzidos.

Da citação de Renan Souza abaixo há um elemento a ser destacado que pretendo desenvolver com base em duas entrevistas realizadas com pessoas que pintam em diferentes suportes: com Yawavaná, filha de Júlia Kenemeni, e com Nixi Waka Yawanawa, na época casado com Matsna Yawanawa, neta do pajé Tatá.

Em meu percurso enquanto orientando de Els Lagrou, que possui no centro de seu trabalho as questões da arte entre os ameríndios (mas especializando-se nos Kaxinawa, povo do mesmo tronco linguístico Pano que os Yawanawa), também sempre tive manifesto um interesse nas questões da estética. E isso não ocorreu por simples influência metodológica e/ou teórica, mas também porque no contexto amazônico as imagens e as formas possuem um papel central na pajelança, pois por meio delas aprende-se, ensina-se e age-se no mundo. Em dado momento, fui apresentado por minha orientadora aos trabalhos artísticos feitos por Hushahu Yawanawa, que habita a aldeia do Mutum, também no Rio Gregório. A partir daí, intensifiquei minha pesquisa sobre a referida artista que é, junto a sua irmã Putanny, uma das primeiras mulheres a participarem das cerimônias de Aayahuasca entre os Yawanawa e também dos resguardos de formação na pajelança. A partir deste momento, decidi reconfigurar a minha pesquisa e centra-la em Hushahu. Ao longo das minhas pesquisas pela internet e material antropológico, percebi que havia nenhum trabalho sobre Hushahu. Segui acompanhando-a a distância na intenção de construir um novo projeto de pesquisa centrado na arte e na transformação da cultura. Esta proposta foi se consolidando com o passar do tempo e firma-se, de certa forma, com uma pequena incursão que fiz no universo das artes contemporâneas dos povos indígenas. (SOUZA, 2015, p.4-5, grifo meu)

¹⁰³ Para a leitura da carta ver: <https://aayahuascaconferenciaindigena.org/>

Hushahu não se apresenta como artista indígena, não participa de editais, exposições ou se candidata a prêmios como muitos artistas indígenas contemporâneos fazem, com alguma exceção¹⁰⁴. Na maior parte das vezes, ela se apresenta como a primeira mulher xamã a fazer a dieta do Muká, e, mais recentemente, a do Runua Xinã (o coração da jibóia¹⁰⁵). Por isso a questão da denominação “artista” e a procura por justificar pelos artefatos e pinturas, bem como criação de *Kene* e valorização da borboleta como expressão feminina de força xamânica, é um pouco restrita, se tivermos em mente a definição ocidental de arte. Ao mesmo tempo, Souza afirma em nota de rodapé que arte “pode ser qualquer coisa feita da melhor forma possível, sendo uma noção associada ao belo e ao bom. Ver Overing (1991) e Lagrou (1996, 1998, 2007, 2009) para uma discussão deste tipo de estética do cotidiano”. (SOUZA, 2015, nota 49, p.45). A associação ao belo e ao bom é que torna ainda mais vaga sua definição, pois remonta aos gregos e à Estética Moderna e suas questões epistemológicas do juízo estético ou de gosto. Será etnicamente justo criar associações com esse lastro ou podemos tangenciá-las, sem precisar negá-las ou, ao menos, citá-las?

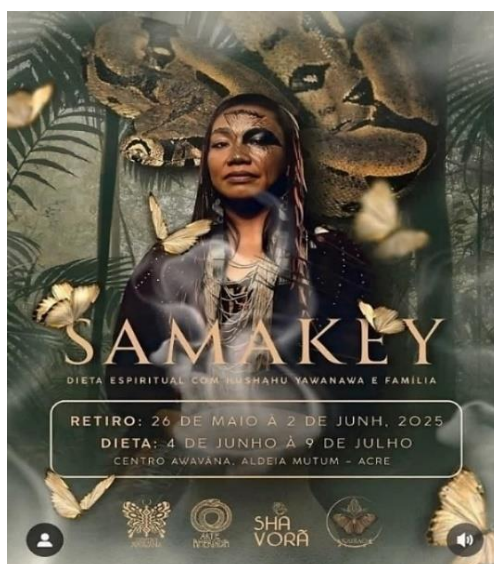


Figura 5: Chamada para dieta no Centro Awavãna, Aldeia Mutum com Hushahu Yawanawa e Família.
Fonte: Instagram de Alice Haibara @arteamerindia

¹⁰⁴ Com exceção da Exposição MIRA!, sob incentivo de seu irmão Tashka, em Rio Branco, Centro Cultural da UFMG, na Casa da Cultura da América Latina da UnB e também no Museu dos Correios de Brasília, (Souza, 2015, p. 50), uma exposição coletiva de artistas indígenas, na qual ela expôs três pinturas.

¹⁰⁵ Sobre a distinção das dietas com as cobras ver Maria Julia Kenemeni Yawanawa. “Runuwã, as cobras grandes” (Entrevista com Tatá). In: *Tuĩ Kuru ãnihãu xinã: Narrativas contadas por Raimundos Luis Yawanawá*. Rio de Janeiro, Museu do Índio. Funai, 2014, p.34-35.

O talento de Hushahu, sua arte, seu conhecimento, habilidades e sabedoria, são expressados holisticamente em diferentes âmbitos da perspectiva xamânica. É nesse sentido que destaquei da citação anterior esse aspecto: “no contexto amazônico as imagens e formas possuem um papel central na pajelança, pois por meio delas aprende-se, ensina-se e age-se no mundo” (SOUZA, 2015, p.4). De pleno acordo com o intérprete, diria que é exatamente isso que Hushahu faz, é aprendiz e professora de cantos e imagens, bem como uma liderança política de seu povo. Nessa função, ela circula pelo mundo, conduzindo cerimônias e/ou dietas para cantar e/ou ensinar os cantos sagrados e contar as histórias dos Yawanawa. À distância ou na proximidade, fornece assistência coletiva aos que estão na aldeia, o que inclui a formação de crianças e jovens, junto ao empreendimento cultural e espiritual do Centro Awavãna na aldeia Mutum. Após a inauguração deste Centro que possui o nome na língua Yawanawa para borboleta – Awavãna¹⁰⁶ -, ela passou a receber muitos grupos por períodos mais curtos ou extensos, continuando a viajar no Brasil e Europa. Ela não fala inglês, mas seu companheiro Adair Isãrua é um tradutor eficaz, bilingue, que aprendeu e compreende a maioria dos cantos sagrados, conduzindo cerimônias a seu lado.

Seguindo esse mesmo raciocínio, Souza comenta que “Lagrou (2014) sugere que os quadros figurativos de artistas que, como Hushahu, que se referem à visão com ayahuasca, atendem a novos fins de ‘explicar uma visão’, complementar e de modo diferente dos *Kene*” (SOUZA, 2015, p.4). Uma “explicação” visual que se expressa nas pinturas corporais, nos trajes cerimoniais, no arranjo e corte de cabelo, nos adornos e penas, nos instrumentos cerimoniais como o “tipi” e, sobretudo, nas histórias e cantos sagrados. Quanto à diferença com o *Kene*, trata-se novamente de um padrão estabelecido pelos antropólogos de composições gráficas indígenas tradicionais e que Hushahu não só teria transformado as representações gráficas, como trazido o *Kene* da borboleta (*Awãvana*) considerado de “poder” menor na comparação com a cobra (*Runu*) e outros animais que expressam a força xamânica, interpretada por Lagrou e Souza como uma relação de alteridade, neste caso com os *Yuxi* – “espíritos” (SOUZA, 2013, p.4, 5, 17, 25, 33, 40, 41, 42, 44, 45, 47, 51, 52, 73, 74, 75), caracterizando sua contribuição original no

¹⁰⁶ Hushahu escolhe um animal com qualidades transformadoras e de aspecto frágil se comparada aos animais de força como a jiboia e a onça. Ela conta a história de como em suas experiências a Awãvana (borboleta) apareceu e a guiou nos aprendizados xamânicos.

“revival cultural”. Essa concepção, no entanto, não se funda na certeza de como eram feitos os *Kene* no passado, à exceção da *Runua* para os homens e do *Turu* para as mulheres.

É preciso indicar uma outra discussão que envolve as imagens na apresentação gráfica dos *Kene* criados por Hushahu. Souza (2015, p.48) nota que há uma espécie de colagem de partes de imagens completas de animais que são recortadas e misturadas, formando corpos dissonantes e desconexos, um peixe com escamas e rabos, asa de borboleta no corpo de uma jiboia e também no corpo humano. Seriam uma espécie de embaralhamento de formas que compõe uma relacionalidade ou “composição recíproca”. Esse modo de compor pode ser estendido aos *Saiti*, de modo a estabelecer um novo tipo de expressão, poderíamos dizer constelar, posto que há relação entre essas unidades fragmentadas.

Por fim, vale destacar que nas pinturas, segundo Souza, há agência dessas dotando os corpos de “força” e identidade, de forma a movimentar a relação de alteridade com os *Yuxi* e o saber em processo de aprendizagem. “Em suma, tanto a obtenção de um saber (seja ele técnico ou não) quanto a de formas a serem trabalhadas, são ações projetadas na alteridade que, aqui, apresenta-se enquanto um campo de captura de elementos constitutivos e diacríticos”. (SOUZA, 2015, p.49)

3.5 Sociocosmologia e práticas de ensinamento: entre-mundos

Importante compreender que as práticas de ensinamento xamânico estão na ordem das relações sociais estabelecidas a partir da ruptura com os missionários. Os estudos da tradição recuperados pela memória dos mais velhos são acessíveis pela revitalização da língua, mas nem tudo é lembrado e nem toda canção provém do mesmo povo. Domingos Aparecido Bueno da Silva (2021, p.15), disse ter iniciado sua pesquisa quando recebeu uma mensagem de Tashka (Joaquim) dizendo que estavam fazendo música Kulina no violão¹⁰⁷. O idioma do povo Kulina é de outro tronco linguístico, o Arawá, e não chega a surpreender que alguns *Saiti* não possuam tradução alguma, pois sua origem é outra tradição. O esforço por recompor os costumes por meio da revitalização de práticas e ensinamentos, mostra que a cosmologia, ao organizar o mundo espiritual, busca tratar do

¹⁰⁷ Em 14 de Setembro de 2014 recebi uma mensagem de Joaquim Tashka Peshaho, uma das principais lideranças yawanawá, grupo indígena da família linguística pano, que vive na Terra Indígena Rio Gregório, dizendo o seguinte: “Txai, os Yawanawá da aldeia Nova Esperança tão cantando muita música Kulina no violão.” (SILVA, 2021, p.15)

visível e do cotidiano, mesmo quando se pensa no invisível. Viver “entre-mundos” mostra a relação necessária entre consciência e estados alterados de consciência na reconstituição cultural desse povo. Por isso, será oportuno retomar os pressupostos metodológicos apresentados no preâmbulo da pesquisa, para notarmos que são úteis na abordagem dessas experiências e diferem da tendência dedutivo-indutiva das epistemologias que buscam sempre por um padrão universal ou universalizante capaz de criar categorias de análise que se distanciam da própria experiência em questão. Sobre estar entre-mundos, Souza desenvolve o seguinte argumento:

O mundo, em si, é anterior a qualquer pessoa e é ele quem prescreve o modo como as coisas funcionam. Os estudos da Pajelança (e também os acadêmicos e escolares) são considerados pelos Yawanawa como entendimentos da realidade circundante. Se determinado saber ou técnica foi esquecido, a sua aplicação e o estudo criarão outros saberes pois, afinal de contas, o mundo é permeado de entidades dotadas de conhecimento e capacidades de ensino. Importante considerar que esta sociocosmologia não aparenta corresponder somente ao que é visto ou não. Em suma, ainda que possamos ver os produtos da floresta, sua influência no organismo e capacidades agentivas das pessoas corresponde a um saber que disserta sobre esta realidade invisível. Porém, não se trata de um “outro lado da realidade”, mas sim de outros seres que também habitam este “entre-mundos” da realidade visível e da invisível. Assim, a esfera da Pajelança Yawanawa não é acessada, inclusive em suas técnicas, somente em estados alterados de consciência (Gil, 1999: 52). Seria o caso somente se o considerarmos em um espectro extremamente amplo. Consideramos desta forma porque o encontro com animais, as coincidências climáticas e momentos do cotidiano se refletem no mundo invisível, e vice-versa. Sim, a Pajelança é uma forma de se relacionar com a realidade invisível, mas ela também é percebida no mundo visível, mas somente por aqueles que desenvolveram a sua consciência e estudos para esta compreensão. (SOUZA, 2015, p.124).

O “mito de origem” ou história (*Shenipahu*), tal como Souza narra em sua dissertação, pode ser um começo para entendermos a fonte que organiza socialmente o povo e baseia as práticas de ensinamento xamânico^{108 36}.

Neste mito, um homem é levado por duas irmãs cobra à sua aldeia no fundo do rio. Lá ele passa a viver com as cobras como se fossem humanos parentes, que consumiam a Aayahuasca sem que ele o pudesse também. Todavia, em certo momento ele tomou do chá e viu a verdadeira forma das cobras. Retorna para sua aldeia e leva consigo o segredo das cobras, que são os conhecimentos sobre os poderes do Uni. (SOUZA, 2015, nota 142, p. 111)

Esse aprendizado mostra que o conhecimento xamânico se insere no cotidiano com a característica da distinção não apenas entre o falso e verdadeiro, mas entre o que se apresenta com a densidade da verdade. Em sua aula (online) dos cantos sagrados,

¹⁰⁸ Para Silva, de forma a justificar o próprio mito de origem: “Os mitos Yawanawá narram o início da vida, da morte e da imortalidade, estabelecendo os parâmetros que orientam os domínios de sua vida social. Suas dinâmicas de contato orientavam-se por uma forma de endogamia clânica, que foi alterada no mito de criação dos não indígenas, os outros *nawá*, passando a um tipo de exogamia interlinguística agnática.” (SILVA, 2021, p.391).

Hushahu explica que traduzir os cantos não é uma operação mecânica de conferir um significado a outra língua, cada palavra tem seu peso na sequência de palavras que forma o canto. Ela compara: “é como preparar uma comida”, colocamos água, sal e temperos vão sendo acrescentados. Então, cada palavra, como cada tempero, tem um sabor que altera a mistura anterior e, na conclusão da analogia, uma palavra altera ou modifica a outra.

O mesmo ocorre com a técnica dos *Kene*. Souza lembra a história de Manshivake, “uma Yawanawa do tempo dos antigos que sofria abusos de seu marido e acabou fugindo de sua aldeia também é outra figura feminina de referência” (SOUZA, 2015, 51). Ao fugir, ela deixava desenhos, *Kene* gravados nas árvores, como marcas no caminho da floresta. Seus desenhos eram considerados belos, mas não possuíam a densidade de quem, ao desenhar, porta o conhecimento recebido nas dietas do Muka e dos Suya, para Souza, (SOUZA, 2015, 51) como é o caso de Hushahu.

Já pelo meio de sua dissertação, Souza finalmente demonstra que há um jogo perceptivo – uma estética no sentido da *aisthesis*, portanto – na composição dos desenhos de Hushahu, que força o observador a exercitar uma “concentração do olhar”. “Se não focalizar o olhar, somente verá um conjunto de formas geométricas” (SOUZA, 2015, p. 52). Os “grafismos” que para o observador desinformado são elogiáveis por assemelharem-se ao estilo geométrico da vanguarda moderna do tipo *Bauhaus*, não são meros exercícios de estilo. Souza explica com detalhe que:

Durante os trabalhos com o Uni, o papel dos *Kene* na miçanga é indicar um certo observador (que, neste caso, podem ser também os *Yuxi*) e, assim, obter determinados resultados de acordo com a relação entre o *Kene* em questão e o observador. Em outras palavras, utilizar determinado *Kene* implica considerar que o modo como ele é percebido, e também por quem ele é percebido, pode gerar resultados diferentes. Aqui, a importância formal não se restringe aos *Kene*. Tudo o que for uma forma e identificar alguma coisa é cabível de carregar a sua força. (SOUZA, 2015, p.52).

Parece ficar claro nesta última citação, portanto, a relacionalidade da experiência estética por meio das imagens, dos *Kene*. Tanto de um observador humano para os *Kene*, sob efeito ou não do Uni, quanto do observador espiritual ao reconhecer no portador de um *Kene*, seja por pintura corporal ou por uma pulseira ou colar de miçangas, a densidade da imagem. O *nawa* que porta um *Kene* sem o conhecimento de seu sentido espiritual não é visto pelo *Yuxi*. O *Yawanawa* com educação xamânica, sim. Por isso, a única maneira do *nawa* ser visto é pelo aprendizado com o *Yawanawa*. É, segundo Manuela Carneiro da Cunha na apresentação do livro *Pacificando o branco*:

entrar em novas relações com eles [brancos] e reproduzir-se como sociedade,

desta vez não contra, e sim através deles, recrutá-los em suma para sua própria continuidade. Todos esses aspectos - a cosmologia, a história e a política -, contrariamente ao que se usa fazer, são tratados aqui de forma integrada. (CUNHA, 2000, p.7)

A experiência estética, neste caso, é permeada pelo aprendizado da cosmologia Yawanawa em sua inteireza e transformação. Tornou-se comum o uso de pulseiras de miçangas nos contextos urbanos eventualmente por pessoas que querem demonstrar uma proximidade com esse conhecimento. Ou indicar que no braço há a diferença de um conhecimento do qual participa. Assim, e por ora, concluímos com a seguinte observação de Souza:

o conhecimento sobre o que tratam os *Kene* permite a compreensão da composição coletiva. Se a pessoa que observa for alguém com estudos mais aprofundados na pajelança, fará correlações distintas das que se poderia ter observando os *Kene* meramente pelos seus traços simbólicos e representacionais. (Souza, 2015, p. 53).

Para nosso argumento, guia desse capítulo, importa notar (e aprofundar nos estudos dos cantos) que os *Kene* são trazidos pelos cantos sagrados, cantados à capela no início das cerimônias. A intensidade ou densidade da voz da xamã conduz às visões que se transformam e desse processo falam as poucas palavras dos cantos, adensadas em sua voz, ao mesmo tempo, grave e elevada, cantada, segundo diz em seus ensinamentos, com o coração. Pronunciar bem cada palavra, sentir a densidade delas, é efetuar a cura visada pela tecnologia xamânica. A seguir vou repassar o que foi apresentado até aqui ao narrar minha ida ao Mutum.

3.6 A experiência de campo com os Yawanawa

Ao iniciar a descrição de minha experiência ecoam ainda frases soltas e norteadoras da dissertação de Souza, por exemplo a de que “o ideal é conseguir focar-se nos *Saiti*” (SOUZA, 2015, p.77) ou, “é tudo miração, não é real”, um conselho da xamã quando o *nawa* aprendiz confunde visão e realidade (Idem, p.78), ou ainda, de modo mais extenso e instrutivo:

Em determinados momentos, questionava Hushahu sobre como ocorria o momento exato no qual o *Kene* ensinava algo para ela. Me descreveu que o *Kene* em si não é o saber passado, mas sim um caminho para este conhecimento. A relação entre traços, preenchimento e cores destes *Kene*, que se manifesta nas mirações, seria capaz de guiar a mente da pessoa por caminhos determinados a certos lugares do “astral” que, só por se estar neste local, aprender-se-ia tudo o que ele é e o significado de todas as suas partes constituintes. É a própria experiência que ensina, não somente uma

informação passada entre dois agentes. (SOUZA, 2015, p.79)

A principal função na sociocosmologia Yawanawa é ensinar e dar “poder”. Em sua aula de canto, Hushahu tem cautela ao usar o termo “poder”, ela prefere falar em “força”.

3.7 Relatos da experiência de campo

Entre os dias 7 e 15 de fevereiro de 2024, estive no território Yawanawa em uma experiência que, mais do que observação, se constituiu como um campo relacional, um espaço em que ver e ser vista, escutar e ser escutada, se entrelaçavam continuamente. Não se tratava de uma posição externa, de quem observa “os outros”, mas de uma presença situada: eu era, ali, a *nawa*, a não indígena, frequentemente interpelada também como “meio gringa”, sobretudo pelos estrangeiros que circulavam entre as aldeias e que, ao me reconhecerem como interlocutora possível em inglês, deslocavam ainda mais minha posição. Entre si, esses mesmos estrangeiros falavam alemão, sem saber que eu podia compreender parte do que diziam, nem sempre elogios, sobretudo quando dirigidos àqueles que não entendiam aquela língua que, naquele contexto, soava ainda mais estrangeira. Em contraste, a língua yawanawa, em pleno processo de retomada, mobilizava a todos, indígenas e não indígenas, em um exercício simultaneamente linguístico e cultural.

A experiência teve início em Cruzeiro do Sul, onde cheguei por via aérea, após articulação com Alice Haibara. Minha permanência inicial foi marcada pela participação na 9ª Assembleia da Organização dos Povos Indígenas do Rio Juruá (OPIRJ)¹⁰⁹, realizada na cidade. A assembleia reunia diversas lideranças indígenas e se constituía como um espaço denso de discussão política, especialmente em torno da distribuição de recursos entre os povos da região. Sob a condução de Francisco Piyãko, liderança do povo Ashaninka, a assembleia articulava falas institucionais, debates acalorados, como aqueles sobre educação nas aldeias, e momentos rituais, como cantos e danças. Entre os

¹⁰⁹ Na direção da Assembleia estava Francisco Piyãko, líder do povo Ashaninka, povo que vive na fronteira com o Peru e mantém sua identidade cultural. Ele foi Secretário Estadual dos Povos Indígenas do Acre e assessor da presidência da Funai. Nas eleições de 2018, concorreu a deputado federal pelo PSOL, mas não se elegeu, foi em 2022, candidato pelo PSD. Liderança Tradicional Fundadora do Parlamento Indígena do Brasil foi nomeado membro do Conselho Nacional de Política Indigenista (CNPI), reativado pelo governo Lula, em 2024. Havia vários membros do povo Ashaninka, entre os quais, os irmãos de Francisco, Wewito Piyãko, cineasta formado pelo Vídeo nas Aldeias, Benki Piyãko, ativista e presidente do Instituto Yorenka Tasorensi e Moisés Piyãko, xamã do povo Ashaninka. Além dos irmãos, vários participantes Ashaninka e depoimentos acalorados sobre educação na aldeia por um professor, além de comandarem uma dança com seus instrumentos e cantos. Mas a sessão foi aberta com o canto do povo Noke Koi. Das lideranças do povo Yawanawa falaram Biraci Brasil e Nedina Yawanawa, atual Secretária Estadual dos Povos Indígenas do Acre.

Yawanawa, destacavam-se as presenças de Biraci Brasil e Nedina Yawanawa, cuja atuação política era amplamente reconhecida. A reverência dirigida a Biraci Brasil, em particular, era evidente, marcando sua centralidade como liderança histórica.

Foi nesse contexto que estabeleci os primeiros vínculos mais próximos. Após a assembleia, em um encontro casual em um dos bares próximos, fui convidada por Biraci Brasil a sentar e conversar. Sem que eu solicitasse, ele compartilhou aspectos de sua trajetória política desde a década de 1980, incluindo suas relações com outras lideranças indígenas, como Ailton Krenak. Esse tipo de encontro, ao mesmo tempo fortuito e profundamente significativo, delineava o tom da experiência: o acesso não se dava apenas por mediação institucional, mas por uma ética da conversa e da presença.

No dia seguinte, iniciei o deslocamento em direção ao território propriamente dito. Segui de carro até o vilarejo de São Vicente, acompanhada por Júlia Kenemeni Yawanawa, com quem me hospedei posteriormente na aldeia Mutum, sua filha Mariazinha, Nedina Yawanawa e seu filho. Júlia, formada em Letras, é uma figura central na preservação da memória de seu pai, Raimundo Luiz, e na história da aldeia Mutum. Casada com Clécio, com quem tem quatro filhos, ela articula diferentes dimensões da vida na aldeia, entre a educação formal, a religiosidade evangélica e a memória coletiva. A partir de São Vicente, seguimos de barco pelo rio Gregório (Wakãwã), em uma viagem longa e exigente, de cerca de oito horas. O rio estava raso, marcado por bancos de areia que exigiam habilidade constante do piloto, Clécio e de seu filho, que, da proa, orientava o trajeto com uma lanterna, sobretudo ao anoitecer. Esse deslocamento já indicava a materialidade do território: um espaço que se impõe, que condiciona ritmos e decisões, e que participa ativamente da experiência.

Chegamos à aldeia de Tashka Yawanawa ainda com luz do dia, onde ocorria o chamado Workshop do Rio Gregório. A atividade reunia representantes de diversas aldeias ao longo do rio e tinha como objetivo renomear, na língua yawanawa, os afluentes do Gregório, conhecidos, até então, apenas por nomes em português. Tratava-se de um exercício coletivo de tradução e criação, atravessado por lacunas, tentativas, humor e invenção. Um grande mapa do rio foi desenhado sobre uma longa mesa de madeira, incluindo, em sua extremidade, a figura de uma cobra, conferindo ao traçado uma dimensão também cosmológica.

Pernoitamos em redes, em um espaço amplo e compartilhado. Ainda de madrugada, antes do amanhecer, fui despertada por um celular tocando música gospel, um som que, ao mesmo tempo, deslocava e compunha o ambiente, evidenciando as

múltiplas camadas culturais presentes ali. Ao longo do dia, as atividades do workshop prosseguiram entre momentos de trabalho coletivo, pequenas refeições e longas conversas.

A apresentação dos mapas das aldeias, Mutum, Ushnawa, Matrinchã e Mushuim, constituiu um dos momentos centrais. Adultos explicavam os desenhos, enquanto jovens seguravam as cartolinas coloridas. As falas eram frequentemente atravessadas por comentários bem-humorados de tio Nani (Kateyuve), cuja presença articulava conhecimento linguístico, autoridade e leveza. Os mais velhos, como João Timá e Puruma (Gilson Yawanawa), eram tratados com evidente respeito, sobretudo por serem detentores do conhecimento da língua e de saberes considerados sagrados.

Esses mapas, longe de serem meras representações espaciais, operavam como dispositivos de memória e afirmação territorial. Ao nomear rios, aldeias e trajetórias, produziam também um gesto de retomada, não apenas linguística, mas cosmopolítica. Nesse sentido, o trabalho de tradução dos nomes dos afluentes revelava suas próprias tensões: a dificuldade de recuperar nomes originários e, ao mesmo tempo, a potência criativa de reinscrevê-los na língua em retomada.

A liderança de Tashka Yawanawa e de sua esposa Laura era amplamente reconhecida nesse processo, tanto pela organização do evento quanto pela articulação com interlocutores externos. A presença de estrangeiros, especialmente alemães, envolvidos em processos de documentação e em práticas como a dieta com o tio Nani, acrescentava outra camada à experiência, reforçando o caráter transnacional dessas dinâmicas contemporâneas.

Ao final do encontro, partimos em diversos barcos, retomando o percurso pelo rio. Entre os passageiros estavam lideranças como Mariazinha e sua mãe, Maria Pequena, uma das esposas de Raimundo Luiz e mãe de Tashka, Hushahu e Júlia. O retorno, coletivo e silencioso em alguns momentos, parecia condensar a experiência vivida: um território compartilhado, em que relações, línguas, corpos e saberes se entrecruzam continuamente, produzindo uma forma de conhecimento que não se deixa separar da própria experiência de estar ali.



Figura 6: Assembleia da OPIRJ (Organização dos Povos Indígenas do Rio Juruá). Na coordenação ao fundo com chapéu e penas, Francisco Piyãko do povo Ashaninka; à frente segurando o microfone, Biraci Brasil/Nixiwaka. Da esq. para direita, a segunda é Júlia Kenemeni Yawanawa, a sexta pessoa é Marizainha, filha caçula de Júlia; ao seu lado, Nedina Yawana, secretária do Povos Indígenas do Acre; ao lado de Nedina está Biraci Jr ou Iskukuar. Fonte: Carla M. Damião

3.7.1 REGISTROS DO WORKSHOP CONDUZIDO POR TAHSKA E LAURA YAWANAWA



Figura 7: Workshop Rio Gregório e seus afluentes. Fonte: Carla M. Damião

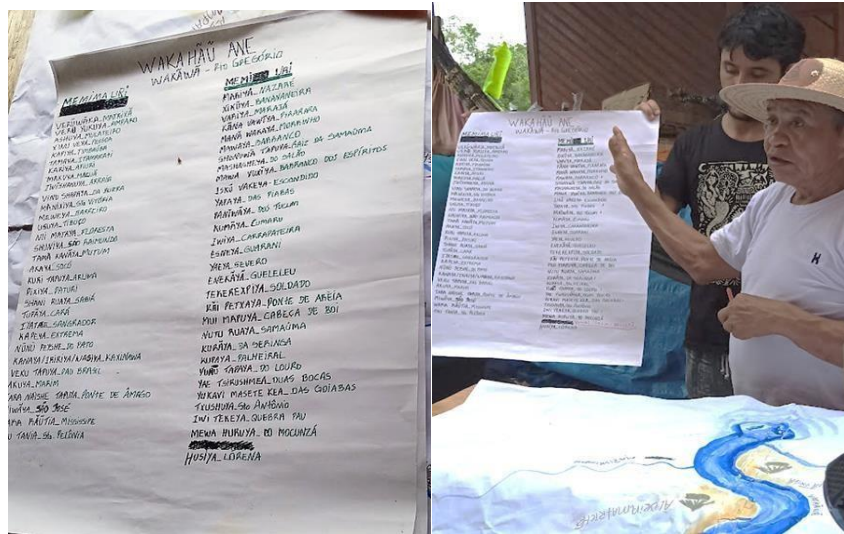


Figura 8: À esquerda, lista com os nomes dos afluentes do Rio Gregório traduzidos para o idioma Yawanawa. À direita, Tio nani ou Kateyuve explica o trabalho de tradução e nomeação dos afluentes. Fonte: Carla M. Damião.



Figura 9: À esquerda, João Timá, Shäwähu; à direita, Puruma - Gilson Yawanawa. Fonte: Carla M. Damião.



Figura 10: Aldeia Mutum com Naykeneshahu à esquerda e Marizainha à direita, ao fundo, fotógrafo alemão. Fonte: Carla M. Damião



Figura 11: Aldeia Ushnawa. À esquerda tio Jorge, ao seu lado Laura Yawanawa. Fonte: Carla M. Damião.



Figura 12: Aldeia Matrinhã. Siná e Mew Yawanawa. Fonte: Carla M. Damião.



Figura 13: Aldeia Mushuinu. Kamashaka e Gilberto Mushuinu e Fonte: Carla M. Damião.



Figura 14: Após a apresentação, tio Nani ou Kateyuve comenta os mapas. Fonte: Carla M. Damião



Figura 15: Participantes e lideranças indígenas identificadas no workshop Rio Gregório, estão: em pé, da esquerda para direita: Leda ou Yawatume, Tio Nani ou Kateyuve, Tashka e sua esposa Laura, Maurea, Kateyuve, Francisco Yawanawa, Isaura, Jessica, Laura Yawanawa, Panã, Yasmin, Libina, Tiago. Sentados, Puruma ou Gilson Yawanawa, Mukaisú (à frente), Mariazinha, nomeada cacica pelo pai Raimundo Luis, à frente Nedina Yawanawa, Wiyahú, Mirá, Maricá, Mariazinha, caçula de Júlia Kenemeni e Júlia, Lauana e Ronaldo, professor na aldeia Matrichã. Fonte: Carla M. Damião



Figura 16: Retorno dos participantes. Mariazinha no centro, sua mãe, Maria Pequena sentada ao lado do cachorro. Naykeneshahu com seu bebê à frente e na proa, um nawa-estrangeiro. Fonte: Carla M. Damião

3.7.2 Ida ao Mutum

A partida em direção à aldeia Mutum marcou uma inflexão importante na experiência, não apenas pelo deslocamento físico, mas pela intensificação das relações que vinham se tecendo desde a assembleia. Na canoa, Júlia seguia deitada sobre um colchão disposto no centro da embarcação — gesto que, além de sugerir cuidado com o conforto, parecia também contribuir para o equilíbrio do barco nas águas rasas e instáveis do rio Gregório. Durante o trajeto, demos carona ao antropólogo Filipe Ribeiro, com quem mantive uma conversa contínua até o ponto em que ele desembarcou. Foi ele quem me indicou referências importantes para a pesquisa, como o trabalho de Renan Reis de Souza e de sua orientadora, Edilene Coffaci de Lima, sobre os Huni Kuin. Compartilhou também histórias de campo e mencionou o desejo de desenvolver seu doutorado junto aos Yawanawa, o que reforçava a percepção de que aquele território se tornava, cada vez mais, um polo de interesse acadêmico e intercultural.

O percurso foi interrompido por pequenos acontecimentos que evidenciavam tanto a precariedade quanto a inventividade das travessias. Passamos por uma canoa em que estavam Mariazinha e Maria Pequena, que havia apresentado problemas mecânicos; levamos conosco um dos *nawa* estrangeiros para buscar ajuda na aldeia. À medida que a luz diminuía e o rio se tornava ainda mais difícil de navegar, arrisquei uma pergunta e alertei que seria estúpida: “como vamos enxergar agora?”, recebida com riso. Em resposta, o filho de Clécio avançou até a proa com uma lanterna potente e passou a orientar o trajeto, respondendo aos comandos do pai. A cena condensava uma forma de conhecimento prático, incorporado, que não se separa do corpo nem da experiência.

Chegamos à aldeia Mutum já tarde da noite. A casa da família de Júlia me surpreendeu pela dimensão e pela estrutura: uma construção recente, reconstruída após um incêndio, ainda com marcas de trabalho em andamento. Feita integralmente de madeira, com uma ampla varanda que circundava os quartos, a casa se organizava em torno de um espaço de convivência aberto para o terreiro de chão batido, onde uma fogueira permanecia acesa entre madeiras apoiadas. Havia eletricidade, um banheiro compartilhado entre os quartos e acesso à internet; esta, porém, regulada: desligada ou com a senha alterada à noite, o que eu descobria quando os adolescentes batiam à minha porta pedindo o novo acesso. Mariazinha, em um gesto contínuo, varria o chão da varanda, como se mantivesse não apenas a limpeza, mas uma certa ordem do espaço.

Os dias seguintes foram marcados por uma convivência intensa com a família.

Pela manhã, reuníamo-nos para o café: Júlia, Clécio, frequentemente deitado em uma rede cujas abas traziam bordados com os sete mandamentos, Hushahu, Maria Pequena, Mariazinha, Rune e a bebê Momá. A presença de elementos do cristianismo evangélico era constante, atravessando conversas e práticas, sem anular outras dimensões da vida ritual. Júlia, com sua fala extrovertida, enfatizava a importância dessa característica entre as mulheres Yawanawa e narrava transformações recentes, como a possibilidade de iniciação feminina em rituais antes restritos aos homens, algo permitido e incentivado por seu pai.

As conversas frequentemente se voltavam às histórias transmitidas por Raimundo Luiz e por Tatá, que Júlia aproximava do Gênesis bíblico, estabelecendo paralelos entre narrativas. Em um desses momentos, colocou uma gravação de Tatá falando em língua yawanawa e me convidou a escutar, traduzindo trechos e comentando suas ressonâncias. Quando perguntei se evitavam o termo “mito”, ela demonstrou estranhamento: preferia falar em “histórias” e, no máximo, em “fábulas”, ressaltando seu caráter moral. Em seguida, narrou, com grande vigor, a história de duas irmãs que pescavam juntas, relato que Clécio, da rede, complementava com detalhes, como a identificação de um macaco que, transformado em homem, se aproximava das jovens. A narrativa, como outras, articulava ensinamentos sobre o mundo, reafirmando a presença do espírito, ou de Deus em todos os elementos da natureza e nas pessoas.

Maria Pequena, mãe de Júlia, era uma presença central. Aos 92 anos, movimentava-se com auxílio, mas permanecia atenta, participativa, rezando em voz alta e trabalhando com miçangas sem o uso de óculos. Sua vitalidade coexistia com a memória das perdas, muitos filhos que teve e que morreram e com uma presença que atravessava também o sonho: em uma das noites, sonhei que ela havia escrito uma carta para mim, cuidadosamente guardada por Júlia em um envelope colorido.

A rotina na aldeia incluía deslocamentos e visitas. Fui ao *shuhu*, a grande construção circular onde se realizam os rituais, e participei de um banho com ervas na aldeia de Márcia Yawanawa, filha do pajé Tatá. Em outro momento, acompanhei Júlia em visitas a diferentes casas, incluindo a da mãe de Kuru, que preparava caçuma de milho para o filho em dieta, nesse processo, não se ingere água. Observamos plantações de mandioca, passamos pela casa de Matsini e encontramos interlocutores de outras experiências, como uma mulher que eu conhecera anteriormente, agora acompanhada de um parceiro americano em dieta particular. As casas, construídas sobre palafitas, apresentavam diferentes formas de acesso, revelando adaptações ao terreno e às variações

do rio.

No dia 13 de fevereiro, segui para o Centro Awavana, localizado na margem oposta do rio, onde ocorria uma cerimônia de *uni*, conduzida por Hushahu, Adair, Hukena e um grupo de participantes em dieta, entre brasileiros e estrangeiros. O espaço, acessado por passarelas de madeira, organizava-se em torno de um *shuhu* amplo e elevado, com refeitório e áreas de hospedagem distribuídas pelo terreno. Ao chegar, Hukena me recebeu com familiaridade e humor, pedindo que retirasse as galochas, ali, era importante pisar diretamente no chão, e orientando que eu mantivesse distância de um ponto específico do espaço, onde, segundo explicou, se encontrava a jiboia associada à dieta de Hushahu.

Foi nesse contexto que finalmente consegui conversar com Yawavana, filha de Júlia, com quem minha anfitriã insistia que eu falasse, intimamente desejando que ela seguisse uma formação acadêmica. Sentamos juntas, sem gravação, apenas com anotações. Ao revê-la, lembrei da pintura de jenipapo que ela havia feito em meu rosto em outra ocasião: eu havia pedido algo simples, mas ela, concentrada, desenhou por longos minutos uma trama delicada sobre minha testa, apoiando minha cabeça em seu colo. A marca permaneceu por dias, resistindo às tentativas de apagamento, como se também ali, na pele, se inscrevesse uma experiência que não se deixava facilmente ocultar.

Ao longo desses dias, a experiência na aldeia Mutum revelou-se como uma trama densa de relações, em que práticas cotidianas, narrativas, rituais e encontros produziam um conhecimento inseparável da convivência. Estar ali implicava ser continuamente implicada em um campo em que a diferença não se resolvia, mas se tornava o próprio meio da experiência.

A convivência na aldeia Mutum e a passagem pelo Centro Awãvana abriram um campo privilegiado para compreender, a partir das falas e práticas de artistas indígenas, modos próprios de pensar a arte, o aprendizado e a relação entre criação e conhecimento. As entrevistas com Awãvana e Nixi Waka, ainda que não gravadas e reconstruídas a partir de anotações, permitem delinear dois percursos singulares que, no entanto, convergem na recusa de separar arte, espiritualidade e vida.

Awavana, filha de Biraci Brasil e Júlia Yawanawa, e também, de certo modo, filha de Hushahu, com quem aprende as artes e o xamanismo, se apresenta antes de tudo como aprendiz. Sua formação se dá no interior da aldeia, em um regime de aprendizado que não distingue técnica, corpo e espírito. Ao afirmar que é “aluna de Hushahu”, situa-se em uma

linhagem de transmissão que não se organiza nos moldes institucionais da educação formal, mas em práticas de convivência, dieta, escuta, práticas de canto, incluindo nos rituais.

Sua recusa em ingressar na universidade não é desinteresse pelo conhecimento, mas uma posição clara sobre o que considera um saber verdadeiro. Para Awãvana, o aprendizado junto a Hushahu é inseparável do sagrado, enquanto a universidade, nesse sentido, não apenas não contribui, como pode implicar uma perda. “O que eu estudo é verdadeiro”, afirma, estabelecendo um contraste entre regimes de verdade que não se equivalem. A escolha pela aldeia como espaço de formação é, portanto, também uma escolha epistemológica, pois trata-se de um tipo de conhecimento que só pode ser angariando nesse contexto.

Embora produza objetos cerimoniais, Awãvana afirma não gostar de trabalhar com miçangas, preferindo a pintura em diferentes suportes: folhas, cadernos, telas, roupas e, sobretudo, o corpo. Essa preferência já indica uma orientação para processos mais fluidos e menos repetitivos, nos quais a criação acompanha movimentos internos e perceptivos. Sua relação com Hushahu é descrita como de igualdade, ainda que reconheça o lugar de excelência que lhe é atribuído dentro do grupo. Ao mesmo tempo, recusa essa hierarquização, insistindo na ideia de dom, uma disposição que não se reduz ao domínio técnico.

A experiência com o Uni aparece como central em seu processo criativo, mas não de maneira exclusiva ou determinante. “A força abre”, diz ela, indicando que o acesso às imagens não depende de técnica, mas de uma abertura que pode ser intensificada pelo uso ritual da bebida. No entanto, essa abertura não é contínua nem obrigatória, ela pinta também fora da “força”, que funciona como guia, mas não como condição permanente. Há, assim, uma oscilação entre estados, e uma recusa em absolutizar qualquer deles.

Quando fala dos *kene*, Awãvana os define como “artes da transformação”. Eles se manifestam ao fechar os olhos, em movimento constante, múltiplos e mutáveis. A tarefa do artista não é fixar uma forma pré-existente, mas acompanhar esse movimento, escutar o que se apresenta. Nesse processo, ela menciona ouvir os *saiti*, indicando que a pintura não é apenas visual, mas também sonora. Trata-se de uma experiência sinestésica, em que diferentes dimensões sensoriais se entrelaçam. Seu objetivo, nesse contexto, não é a perfeição formal, mas a clareza: saber o que está fazendo, reconhecer o que se apresenta. “Não existe erro”, afirma ou, mais precisamente, o erro está em pensar que tudo está errado. A criação, assim, não se orienta por um critério externo de correção, mas por um

ajuste interno entre percepção, intenção e manifestação.

Se, em Awãvana, o foco recai sobre a formação em curso e a recusa da institucionalização do saber, em Nixi Waka, a quem entrevistei em outra ocasião, no bairro do Butantã em São Paulo, encontramos um percurso que inclui a circulação internacional, sem que isso implique uma adesão às categorias da arte contemporânea ocidental. Ao ser perguntado se faz “arte indígena contemporânea”, sua resposta é imediata: “Não. Arte ancestral.” A recusa do termo “contemporâneo” não significa um afastamento do presente, mas uma outra forma de situar o tempo em que o ancestral não é passado, mas uma dimensão ativa que informa a criação.

Filho de pai yawanawa e mãe da etnia Arara, Nixi Waka viveu por cerca de dez anos em Londres, onde realizou exposições como *The Spirit of Rainforest* e *The Eden Project*. Sua trajetória evidencia uma circulação entre contextos distintos, mas sua fala insiste em um ponto: ele não representa o indivíduo, mas a floresta. A arte, nesse sentido, não é expressão de uma subjetividade isolada, mas manifestação de uma rede de relações que inclui humanos, animais e forças espirituais.

Em suas anotações, emergem formulações que condensam sua concepção de arte: “a música abre os kene”, “a imagem nunca é completa”. Há aqui uma compreensão de imagem, que nunca se fecha em si mesma e depende de condições específicas para se manifestar. Como Awãvana, ele também associa os *kene* a energias animais — borboleta, jiboia, onça —, indicando que a pintura é guiada por essas presenças. Quando os *kene* aparecem em grande quantidade e movimento, sua tarefa é isolar um deles, fixando-o como tema. Esse gesto de isolamento não interrompe o fluxo, mas o traduz em uma forma possível.

Nixi Waka fala de “estudos xamânicos” para se referir ao seu processo, combinando memória e criação. Os temas vêm da tradição, mas não são repetidos mecanicamente: são reativados em cada pintura. A jiboia, figura recorrente em seu trabalho, aparece não apenas como motivo visual, mas como entidade com a qual se estabelece uma relação, evidenciada, por exemplo, na imagem em que ele a toca no rio Gregório. Os *kene*, nesse contexto, são guardados na memória como “instantâneos”, registros de uma experiência que será posteriormente elaborada na pintura.

Apesar de sua inserção no circuito artístico internacional, Nixi Waka demonstra pouco interesse pelo audiovisual e por outras formas de mediação. Sua presença nas redes sociais, onde compartilha imagens de suas pinturas e de contextos rituais, parece

funcionar mais como extensão de sua prática do que como estratégia de visibilidade.

As entrevistas com Awãvana e Nixi Waka evidenciam duas modalidades de engajamento com a arte ancestral: uma, ainda em processo de formação, profundamente enraizada na aldeia e deliberadamente distante da universidade; outra, marcada por deslocamentos e exposições internacionais, mas igualmente comprometida com uma concepção de arte que não se separa do xamanismo e da vida coletiva. Em ambos os casos, o aprendizado se dá como prática situada, em que ver, ouvir, recordar e pintar são dimensões indissociáveis de um mesmo processo de conhecimento.



Figura 17: Nixi Waka. Fonte: Galeria do Facebook de Nixi Waka.



Figura 18: Nixi Waka. Fonte: Galeria do Facebook de Nixi Waka.

3.7.3 Mew Muka Yawanawa: conhecedor de plantas (*Nii Pei Ya*)

Ao longo desses encontros a ideia de estudo dos cantos (*Saiti*) passou pelo ouvir e tentar repetir o que às vezes tinha letra, às vezes não. Adquiri parte de gravações feitas por Hushahu Yawanawa e Adair Isãrua, com explicações em português e inglês. Tive a honra de ouvir Hushahu me apresentar como sua aluna e de sua filha Hukena na dieta ocorrida na Holanda. Não correspondi bem às exigências, mas me senti muito amparada por suas palavras. As aulas gravadas com o tempo da tradução consecutiva de Adair Isãrua tornam a atenção um pouco distraída, passando pela língua inglesa. Por isso, procurei outros meios de fazer esse aprendizado à distância, sem condições de trabalhar *in loco* na aldeia. Em março de 2025, por intermédio de Jöyce Soares, iniciei aulas remotas da língua Yawanawa com Mew Muka Yawanawa. Inicialmente, as aulas eram em grupo, também com tradução consecutiva em inglês, pela presença de estrangeiros. Combinei então aulas particulares, isso rendeu algumas gravações das aulas e duas entrevistas.

Mew é da aldeia Matrichã e falava diretamente de lá, por celular, com uma lousa onde escrevia com caneta piloto as palavras que pronunciava com muito cuidado. Gravamos aulas pelo Google Meet e duas entrevistas. Resumo a primeira delas, pois ela encaminha assuntos que relacionam uso e conhecimento de plantas medicinais e um documentário sobre o uso dessas com doentes terminais na Austrália e na Amazônia, com a participação de Mew.

A entrevista com Mew Muká Yawanawa permite compreender seu percurso a partir de três momentos de sua vida: sua formação com o pajé Tatá, o aprendizado com as plantas medicinais iniciado com seu tio e sua atuação no documentário australiano “Edge of Life” de Lynette Wallworth, sobre o medo da morte. Esses momentos compõem um mesmo caminho, por assim dizer, espiritual e ético.

Em primeiro lugar, seus estudos com o pajé Tatá são descritos como resultado de um “chamado”, e não de uma escolha planejada, pois isso não ocorre na espiritualidade, segundo afirma. Esse chamado ocorreu a partir de uma experiência com o *uni*, quando Mew teve uma miração que o confrontou com a responsabilidade de cuidar de sua família. Por “família” entenda-se, sua família original e expandida. Ele viu a imagem dos três caixões, um associado ao pajé Tatá, outro a seu pai e o terceiro a seu tio. Ele interpretou como a visão de uma “biblioteca”, indicando que o conhecimento dos anciãos é finito e precisa ser transmitido antes que se perca. A formação com Tatá não é iniciática, seguindo as seguintes práticas: aprende-se por meio da dieta, da experiência direta e, sobretudo, pelo exercício do pensamento próprio. O mestre, algo que ele afirma sobre si mesmo, não entrega respostas prontas, ao contrário, insiste que o aprendiz “pense”, desenvolvendo uma autonomia dentro da espiritualidade.

Esse modo de aprendizado se articula diretamente ao segundo ponto, o estudo das plantas medicinais, que claramente não é entendido como um saber técnico transmissível de forma imediata. Mew é um *Nii Pei Ya*, um conhecedor de plantas. Ele aprendeu e ensina de modo gradual; como “mestre”, diz, indica a direção, mas não conduz o aluno até o fim. Há um princípio pedagógico importante aqui que é o de evitar a dependência. O conhecimento das plantas, assim como do *uni* e do *rapé*, exige maturação, experiência e responsabilidade. Certos aspectos não podem ser plenamente ensinados, pois precisam ser descobertos pelo próprio praticante. Ao mesmo tempo, esse saber está inserido em um contexto que podemos qualificar como político e mais amplo, que envolve a proteção dos conhecimentos tradicionais, especialmente diante de usos indevidos fora dos territórios indígenas. Daí a importância de instâncias como a “Conferência da Ayahuasca”¹¹⁰, que buscam garantir legitimidade, segurança e reconhecimento aos verdadeiros detentores desse saber.

Por fim, sua participação no filme dirigido por Lynette Wallworth¹¹¹ introduz uma outra dimensão de interesse para essa pesquisa. O filme *Edge of Life*¹¹² está restrito ao público australiano, participa de festivais e não está em plataformas ou com previsão de exibição no Brasil. O documentário é centrado em pessoas em estado terminal, abordando o medo da morte a partir de uma perspectiva espiritual indígena. Mew atua como uma espécie de ponte, explicando que a morte não é um fim, mas uma passagem, como costumam dizer: um encontro com os ancestrais. O medo, nesse contexto, é compreendido como uma energia que pode desorganizar a vida em estado terminal, enfraquecendo e atemorizando as pessoas, mas que pode ser transformada pela “força” espiritual. O objetivo do filme não é apenas tratar do fim da vida, mas ajudar as pessoas a perderem o medo, permitindo que vivam com mais clareza e aceitação. Ao mesmo tempo, o filme funciona como um meio de levar esse conhecimento a contextos onde o acesso direto não é possível, ampliando o alcance da espiritualidade da floresta.

Os três aspectos que ressaltamos da entrevista são a formação com Tatá, aprendizado

¹¹⁰ A quinta Conferência da Ayahuasca foi realizada no território indígena Yawanawa, na Aldeia Sagrada. A esse respeito cf.: <https://ayahuascaconferenciaindigena.org/>

¹¹¹ Para biografia, obras prêmios e palestras, cf.: <https://lynettwallworth.com/> Sobre a diretora, somos informados pelo site (nota 109) que ela recebeu prêmios, incluindo um documentário com efeitos de animação sobre Hushahu Yawanawa: “Lynette Wallworth recebeu múltiplos prêmios internacionais por seu trabalho, incluindo dois Emmys. Em 2017, ela recebeu o News & Documentary Emmy Award for Outstanding New Approaches in Documentary por sua narrativa em realidade virtual Collisions (2016). Em 2019, recebeu um segundo Emmy na mesma categoria por sua obra em XR Awavena (2018)”.

¹¹² Cf. link disponível do trailer de *Edge of Life*: <https://www.youtube.com/watch?v=wjGgG4kAnPo>

com as plantas e atuação no filme, sendo que o último não se constitui claramente como uma rotina, visto que Mew mora na aldeia Matrichã, território indígena Yawanawa e, como os demais entrevistados, podem viajar mundo afora, mas o lugar e as práticas estão na floresta. Podemos dizer que esses aspectos convergem na seguinte concepção: o conhecimento não é acumulativo nem exterior, mas vivido, incorporado e orientado por uma responsabilidade com o outro. Seja no cuidado da família, na formação de novos aprendizes ou na comunicação com públicos distantes, Mew Muká Yawanawa entende seu caminho como um serviço, no qual espiritualidade, cura e transmissão se tornam inseparáveis.

Com essas considerações, passamos para outro contexto e outros povos que reúnem interesses semelhantes e fundamentais para nossa pesquisa, sendo a ênfase maior no audiovisual e na memória, bem como no protagonismo das mulheres do Xingu a partir do filme: *As Hiper Mulheres*.

4

***Itaõ Kuegü: O Hiper da(s) Mulher(es)*¹¹³**

As mulheres resolveram então tornar-se outra coisa também. Misturaram uma resina vegetal na sua pasta de urucum, pintaram-se de maneira diferente – “pintura de Jamugikumalu, pintura de bicho (*ngene*)”, narra Kamankgagü – e passaram a dançar ininterruptamente os cantos que ouvimos no ritual, para assim se tornarem *Itaõ Kuegü*, o *itseke* que dá nome ao filme.¹¹⁴

A voz entoando o cântico, o olhar entre ambas, a entrega física ao momento: estes elementos constituem a densidade da cena, fechando a narrativa fílmica. Elas contam a sua história. Cantam uma para a outra. Mas sabem que a experiência não está circunscrita àquele momento: cantam, também, para o aparato que captura e registra sua atuação e a atmosfera em que estão imersas. Portanto, cantam para o público, ou os públicos nas salas de projeção, nas sessões de cinema a se realizarem em lugares desconhecidos para ambas.¹¹⁵

¹¹³ Bruna Franchetto, p.24, nota 5, p.24: “Desde minha tese (Franchetto, 1986) adotei o modificador nominal “hiper” como tradução do termo *kuëgü*, correspondente ao *kumã arawak* alto-xinguano. Não é um adjetivo nem propriamente um modificador, mas uma raiz nominal flexionada pelo morfema gramatical (sufixado) -gü indicando uma relação de dependência (“posse”, genitivo). Literalmente, então, a tradução seria “o hiper da(s) mulher(es)”.

¹¹⁴ Citação do artigo de Bernard Belisário, “Os itseke e o fora-do-campo no cinema Kuikuro, Devires, Belo Horizonte, vol 11, nº 2, dez 2014, p.113. Belisário faz uma descrição da cena do filme *Hiper mulheres* (2011), dirigido por Takumã Kuikuro, Leonardo Sette e Carlos Fausto. Ressalto a conexão da pintura com os cantos no movimento de transformação das mulheres em Itaõ Kuegü, nome do filme em kuikuro.

¹¹⁵ Citação do artigo de Alice Fátima Martins, “As hiper mulheres kuikuro: apontamentos sobre cinema, corpo e performance”, 2014. Martins refere-se à cena final de Kanu cantando para sua neta.

4.1 Olhares e perspectivas do audiovisual indígena

O que me chamou a atenção e me motivou a pesquisar o tema da imagem foi, em primeiro lugar, o chamado cinema indígena e os contrastes com produções estrangeiras do “novo mundo”. Em algumas aulas da disciplina de Estética, visando aguçar o sentido da percepção e recepção do filme pelos alunos, costumava contrastar os filmes de Werner Herzog, *Aguirre, a cólera dos deuses* (1972) e *Fitzcarraldo* (1982) ao filme *O abraço da serpente* (2015) de Ciro Guerra, na Amazonia Colombiana. Os dois filmes de Herzog tinham a Amazônia peruana como contexto de delirantes aventuras europeias em busca do Eldorado, em *Aguirre*, ou a construção de uma Ópera na floresta, em *Fitzcarraldo*. Enquanto nesses filmes, talvez devido ao histrionismo do ator Klaus Kinski, protagonista em ambos os filmes, a própria floresta, os indígenas e ribeirinhos, apareçam como personagens muito secundárias ao grande explorador europeu e seus arroubos; o segundo filme, de Ciro Guerra, mostra a fragilidade absoluta desse personagem histriônico, que adentra a densidade da floresta e adocece. Momento no qual o filme apresenta a “cura do xamã” como protagonista. Coloca em cena o olhar, a perspectiva dos indígenas da região amazônica, mostrando o grau adoecido e de decadência dos europeus que entraram em seu território, sejam missionários ou aventureiros. O contraste era evidente e não seria preciso assistir *Rastros de ódios* (*The Searchers*) para perceber o conflito evidente e frontal ou racial que o “cacique irlandês” (segundo a denominação que Glauber Rocha dava ao icônico diretor John Ford) legou à história do cinema, narrando epicamente os conflitos entre colonizadores e povos originários na América do Norte. Glauber Rocha e inúmeros cineastas dessa geração idolatravam esse filme como matriz não só de um gênero, mas estilo grandioso de se fazer cinema. Não é preciso dizer o quanto o sexismo, o colonialismo, a violência contra mulheres e povos indígenas marcaram o estilo do *Western* ou do faroeste^{116 2} na história do cinema. Uma masculinidade excessiva e presente em nosso meio cinematográfico até, ao menos, a década de 1990. Outros filmes tentaram corrigir os filmes do gênero *western* mantendo o estilo, como *Dança com os lobos* (1990) de Kevin Costner, talvez tenha sido o primeiro.

¹¹⁶ Difícil indicar a fortuna crítica do filme icônico de John Ford aqui por ser uma informação secundária ao que tratamos. Mas, como referência mais próxima cito Josef Fruchtl (2004/2009) que associa esse filme – *The Searchers* – em particular à filosofia de Hegel e à saga ambígua do herói moderno, neste caso, à personagem extra-vagante do justiceiro num lugar de natureza inóspita e sem leis, onde o aventureiro europeu já fez morada, mesmo que de modo incerto. Seu pressuposto é que o “herói moderno” é, por princípio, uma versão ambígua e fracassada do herói épico. O *western* é a marca do herói, por antemão, derrotado. Esse traço de ambiguidade aparece em diferentes fases e se torna paradigma para vários gêneros.

Faço aqui um pequeno desvio para considerar algumas diferenças que nos levarão à produção audiovisual de Takumã Kuikuro. Quando partimos de filmes considerados de ficção, pressupomos uma grande liberdade de realização que, embora baseie-se em dados históricos, geográficos, políticos, relativos a conflitos e ao domínio territorial que conduziu à violência e genocídios de vários povos indígenas nas Américas, estamos traçando uma linha divisória com o tipo de filme caracterizado por ser documental. Neste caso, encontramos uma ampla discussão sobre documentários, sobre filmes etnográficos e sobre o limite desses em relação à ficção¹¹⁷. Esse vasto território de discussões que implicam uma filmografia razoável não será possível abarcar nessa pesquisa, embora possamos enunciar alguns dos problemas centrais.

Tomemos por exemplo o filme “Nanook of the North” (1922), dirigido por Robert Flaherty, que é um marco no cinema documental associado à etnografia e frequentemente discutido por sua representação da vida dos Inuit no Ártico. Embora o filme tenha sido pioneiro em capturar a cultura e os costumes de um povo, ele também levanta questões críticas sobre a autenticidade e a representação. Flaherty, ao dramatizar certos aspectos da vida de Nanook e sua família, parece ter distorcido a realidade em busca de uma narrativa mais envolvente ou até publicitária. O “sorriso” de Nanook aparece como uma estratégia retórica para endereçar simpatia e não temor aos colonizadores. Isso leva à discussão sobre a responsabilidade dos cineastas etnógrafos em retratar culturas de maneira respeitosa e precisa, evitando estereótipos e simplificações¹¹⁸. Jean Rouch, cineasta e etnólogo francês, é amplamente reconhecido por suas contribuições inovadoras ao gênero do documentário e ao cinema etnográfico. Sua abordagem crítica e experimental desafiou as convenções tradicionais do gênero, incorporando elementos de ficção e uma forte interação com os sujeitos de seus filmes. Rouch acreditava que o cinema poderia ser uma ferramenta poderosa para explorar e entender culturas, na busca por uma representação mais autêntica e dinâmica da vida cotidiana. A produção de filmes de Rouch, no entanto, também suscita debates sobre a ética da representação e a relação entre o cineasta e os povos que ele documentava. Alguns críticos argumentam que, ao misturar ficção e realidade, Rouch corre o risco de distorcer a verdade cultural que pretendia capturar¹¹⁹. Apesar dos filmes de Jean Rouch serem considerados um marco

¹¹⁷ Ver Athias, 2015; Ginsburg, 1991; Gonçalves, 2019; Ruby, 1992 e 2000.

¹¹⁸ A esse respeito ver Gonçalves, 2019.

¹¹⁹ Ver Bamba, 2009.

no cinema documentário¹²⁰, há discussões sobre a responsabilidade do cineasta e a complexidade das representações culturais por meio de seus filmes. Sua contribuição foi a de levar cineastas e etnógrafos a reconsiderar as fronteiras entre documentário e ficção, ao mesmo tempo em que leva a questionar as narrativas que construímos sobre os outros.

Em relação a essas preocupações cabe citar Viveiros de Castro (2002, p. 115) ao enunciar uma série de questões sobre a simetria (Latour, 1991) entre a antropologia e os sujeitos cuja experiência e conhecimento fomentam o interesse de uma pesquisa nessa área. Está em xeque a questão do relativismo cultural entre o/a pesquisador/a, descrito de maneira quase jocosa, como aquele que detém um conhecimento prévio da sociedade e cultura na qual irá imergir, deixando escapar sussurros subjetivos e pessoais, e de um tipo de antropologia proposta na esteira da crítica ao caráter colonialista da antropologia. O que pode dizer o/a antropólogo/a quando reverte os modos diferentes de discurso, buscando uma equivalência de sentidos entre sua visão e a do “sujeito” (antes considerado um “objeto” de estudo), sem que inexista a diferença e o confronto? O autor sugere que há um jogo que se forma nos discursos diversos que não busca criar um “consenso” (*common sense*), mas que, na prática, joga com a criação de conceitos. A relacionalidade não corresponderia, nesse sentido, a uma equidade de relações, pois são transformações de sentidos advindos da prática¹²¹⁷ que dispõe o/a antropólogo/a e o que o autor denomina “nativo”, ou como sugere o título de seu artigo: o “nativo relativo”. Na primeira nota de seu artigo, Viveiros de Castro comenta sobre as infinitas discussões sobre o caráter textual e canônico da Antropologia que, talvez pressupondo a simetria de relações que critica, trata o discurso do “nativo” como se fosse também textual. Essas questões são relevantes porque pretendo marcar a importância da formação e produção de um cineasta que possui um claro objetivo: preservar a memória de seus antepassados utilizando o registro audiovisual. Na relação que fui estabelecendo com Takumã Kuikuro ao longo de alguns anos, percebi que meu deslumbramento com a imagem ou na ênfase visual tinha menos importância para ele, declarando estar concentrado sobretudo no áudio, na escuta das palavras de anciões, na escuta dos cantos guardados na memória coletiva pelas mulheres, ao menos no filme *As Hiper Mulheres*. A oralidade desse saber ancestral, composta com

¹²⁰ O Instituto Moreira Salles (IMS) organizou exposições, publicações em sua homenagem, tal qual podemos ver aqui: <https://blogdoims.com.br/o-que-observamos-quando-observamos-por-joao-moreira-salles/>

¹²¹ “Os discursos, o do antropólogo e sobretudo o do nativo, não são forçosamente textos: são quaisquer práticas de sentido” (Viveiros de Castro, 2002, p. 113).

minha vida de espectadora e pesquisadora da relação entre filme e filosofia. Definitivamente, o filme apresentava outra perspectiva e modo de lidar com a imagem cinematográfica, distante do contraste acima nomeado. O filme era apresentado como um Documentário (80') com direção de Takumã Kuikuro, Leonardo Sette, Fausto Carlos (não necessariamente nesta ordem, em muitos sites o nome de Takumã é o último) recebeu o prêmio do público no FICA – Festival Internacional de Cinema Ambiental (Goiás), entre outros prêmios: Vencedor do prêmio de melhor filme; prêmio da crítica e prêmio do público no Olhar de Cinema – Festival Internacional de Curitiba; Melhor montagem e Prêmio especial do júri no Festival de Gramado; Prêmio Al Jazeera de melhor documentário no Festival Latino-Americano de Vancouver – Canadá; Festival de Roterdã e Bafici-Buenos Aires – Argentina. Ou seja, o filme fez carreira e fama e me motivou a organizar o *III Colóquio de Estética da FAFIL-UFG*, intitulado *Estéticas Indígenas*¹²³, inicialmente no singular: Estética Indígena ¹²⁴.

No meu entendimento, estética é percepção sensorial¹²⁵, mas há quem prefira utilizar o “olhar” para distanciar-se de certo vocabulário da estética moderna e enfatizar a perspectiva, que, no caso, seria indígena em amplo sentido. Embora, para mim, tivesse um nome - Takumã Kuikuro -, percebi que ele havia recebido formação inicial em cinema ou audiovisual com Vincent Carelli, coordenador do projeto *Vídeo nas Aldeias*. Os dois, Takumã e Carelli, foram convidados a participar do III Colóquio de Estética em 2018 e formamos uma mesa de debate após um dia de sessão de filmes indígenas, a maioria de autoria de Takumã Kuikuro.

O evento foi, por assim dizer, meu pré-campo de pesquisa. Publiquei uma entrevista com Takumã no Ebook do Colóquio (2019) e passei alguns dias com ele e sua família, Regina e os dois filhos mais novos. Seguiu-se a este momento, um campo à distância durante a pandemia e após, quando fui aceita a participar da Oficina Online “Narrativa Audiovisual: Ponto de vista Coletivo Kuikuro de Cinema” (2023) realizada pelo Centro Audiovisual/Museu do Índio-FUNAI, em Goiânia. Em 2024 iria ao Quarup dos Kuikuro, mas não foi possível organizar. Há, portanto, um campo a fazer e uma observação contínua das atividades de Takumã e do Coletivo Kuikuro nas redes sociais

¹²³ Ver Ebook *Estéticas indígenas*: https://files.cercomp.ufg.br/weby/up/688/o/Esteticas_Indigenas_-_ebook.pdf

¹²⁴ Sou grata a Lúcia Hussak von Velthem por chamar minha atenção na época para o uso do plural.

¹²⁵ Ver Fernando Santos-Granero, “Vitalidades sensuais. Modos não corpóreos de sentir e conhecer na Amazônia indígena”, <https://www.scielo.br/j/ra/a/Zx6jjFwnPpNhC9vfq44vctP/?format=pdf&lang=pt>

(*Facebook* e *Instagram*), com eventuais trocas de correspondência via *Whatsapp*, meio utilizado para a realização da entrevista que, embora tenha acontecido antes do início dessa pesquisa, poderia ser vista como um documento por estar publicada.

4.2 Takumã Kuikuro – a experiência com o audiovisual (1ª entrevista)

A entrevista com Takumã Kuikuro, publicada em 2019¹²⁶ apresentou a origem de sua trajetória no audiovisual e sua relação com a luta pela autonomia indígena. Ele relatou que começou em 2002, com oficinas do projeto Vídeo nas Aldeias, mesmo sem falar português e sem ter sido inicialmente indicado pela comunidade. Seu interesse pessoal o levou a participar, com o objetivo principal de documentar rituais, cantos, histórias e conhecimentos dos mais velhos para as futuras gerações. O foco inicial não era “ser cineasta”, mas atuar como pesquisador indígena e guardião da memória cultural.

Reconhece que o filme *As Hiper Mulheres* fortaleceu a visibilidade do povo Kuikuro e mostrou o potencial do cinema indígena. Ele destacou que a experiência com a oficina de vídeo e os audiovisuais realizado eram feitos inicialmente para as próprias aldeias, como forma de ensinar jovens e valorizar a cultura, e só depois circulavam fora.

Sua formação incluiu estudo no Instituto de Audiovisual Darcy Ribeiro, onde compreendeu questões de autoria e direitos de imagem. Esse aprendizado reforçou sua preocupação com a apropriação indevida por não indígenas e a necessidade de garantir que os próprios povos fossem donos de suas imagens e narrativas.

Takumã também desenvolveu projetos que refletiam mudanças culturais, como o filme *Pele de Branco*, sobre a incorporação de tecnologias no cotidiano indígena, e trabalhos realizados em intercâmbios internacionais, nos quais buscou entender outras culturas a partir de referências próprias.

Nos projetos mais recentes, ele afirmou que o foco havia deixado de ser apenas registrar para passar a praticar e revitalizar o que já tinha sido documentado. Um exemplo foi a criação do festival cultural Kuikuro, voltado ao fortalecimento das tradições. Paralelamente, continuou promovendo oficinas para outros povos, formando novos

¹²⁶ Damião, Carla Milani e Brandão, Caius. *Estéticas Indígenas*. Goiânia: Gráfica UFG, 2019. “Entrevista”, p.205-211.

realizadores indígenas e ampliando o acesso ao audiovisual.

A entrevista reforçou que o cinema, para Takumã, foi uma ferramenta de preservação, educação e luta política. Seu objetivo foi garantir que os povos indígenas tivessem controle sobre suas imagens, conhecimentos e formas de contar suas próprias histórias, utilizando a tecnologia como aliada no fortalecimento cultural.

4.3 História e fortuna crítica do filme *As Hiper Mulheres*

A célebre reflexão de André Bazin, desenvolvida em sua obra *O que é o cinema?* (2018), especialmente no ensaio “Pintura e Cinema”, constitui um ponto central para a compreensão de sua teoria do realismo cinematográfico. Nela, Bazin propõe uma distinção fundamental entre a tela do cinema e a moldura da pintura, destacando como cada uma organiza a relação entre imagem e realidade.

Para Bazin, a moldura na pintura ou no teatro atua como um limite que encerra a imagem em si mesma. Ela concentra o olhar do espectador para o interior da obra, criando um espaço fechado, autônomo e delimitado. Trata-se de um movimento centrípeto, que conduz a atenção para o centro e reforça a ideia de que aquilo que está representado existe apenas dentro daquele recorte. Caracteriza-se como o *pregnant moment*, “momento grávido” (Shatesbury, 1999), de uma pintura, onde o ápice, a plenitude de um momento na pintura, corresponde à técnica de congelar a narrativa no momento de maior tensão, permitindo que a imagem narre uma história completa através de uma única cena.

Em contraste, a tela cinematográfica não funciona como uma moldura, mas como uma espécie de “esconderijo” ou máscara parcial da realidade. Em vez de encerrar a imagem, ela sugere que há sempre algo além do que é visível. O que está fora do campo, o chamado *hors-champ*, continua existindo, mesmo que não esteja sendo mostrado. Nesse sentido, a tela opera de forma centrífuga, expandindo a percepção para além de seus próprios limites.

Essa característica se manifesta de maneira evidente quando um personagem sai de cena. No cinema, o espectador não interpreta esse desaparecimento como o fim da existência do personagem, mas como um deslocamento dentro de um espaço contínuo que permanece ativo fora do enquadramento. A imagem, portanto, não é um mundo fechado, mas um fragmento de uma realidade mais ampla.

Bazin entende a tela como uma janela aberta para o mundo. O cinema não cria um

universo isolado, mas revela apenas uma parte de um todo que se estende para além do visível. Essa relação com a continuidade do real é o que sustenta o chamado “efeito de realidade”, essencial para sua teoria. Ao defender que a tela é um “esconderijo” e não uma “moldura”, Bazin legitima o cinema como uma arte profundamente ligada ao real. O mundo filmado não aparece como algo artificialmente construído, mas como um espaço autônomo, existente independentemente da câmera. Em síntese, enquanto a moldura tradicional delimita e encerra, a tela cinematográfica abre, sugere e prolonga a realidade.

O artigo “Os Itseke e o fora-de-campo no cinema Kuikuro”, de Bernard Belisário, analisa de que modo a produção audiovisual do Coletivo Kuikuro de Cinema, desenvolvida no contexto do projeto Vídeo nas Aldeias, propõe uma redefinição do conceito cinematográfico de fora-de-campo a partir da cosmologia desse povo indígena. A reflexão se constrói a partir da análise de três filmes centrais: *O dia em que a lua menstruou*, *Cheiro de pequi* e *As Hiper Mulheres*. Nesses o autor identifica uma articulação singular entre linguagem cinematográfica e concepções cosmológicas.

No centro de sua análise está a noção de *itseke*, seres descritos como hiperpredadores monstruosos que habitam dimensões não imediatamente visíveis, como o fundo das lagoas, o interior da floresta ou os limites do céu. Caracterizados pelo termo *kugü*, que indica intensidade, excesso e potência, esses seres são considerados perigosos, não humanos e capazes de afetar diretamente a vida das pessoas, provocando doenças ou capturando suas almas. A presença dos *itseke* não se limita a uma dimensão simbólica, mas integra uma ontologia na qual diferentes formas de existência coexistem e interagem.

A partir dessa concepção, o artigo propõe que o audiovisual Kuikuro opera com duas formas distintas de fora-de-campo. De um lado, há um “fora-de-campo relativo”, que corresponde a uma continuidade espacial daquilo que não está visível, mas permanece implicado na cena. Nesse nível, a floresta, por exemplo, pode ocultar presenças que se manifestam por sons, movimentos ou vestígios, criando uma tensão constante entre o que é visto e o que pode emergir. De outro lado, há um “fora-de-campo ontológico”, que diz respeito a um outro plano de existência, habitado por seres como os *itseke*, os mortos e os animais, que se percebem como humanos e vivem em suas próprias aldeias, com práticas sociais e rituais próprios. Essa dimensão não é simplesmente invisível, mas pertence a um regime distinto de realidade.

Nesse contexto, os rituais desempenham um papel fundamental como mediadores

entre esses diferentes planos. Em filmes como *Hiper Mulheres*, o ritual Jamugikumalu¹²⁷ aparece como um sistema de ressonância que articula o visível e o invisível. Por meio de cantos, pinturas corporais e movimentos coreográficos, os participantes estabelecem conexões com o outro mundo, realizando um processo de transformação que permite a comunicação e a convivência entre humanos e não humanos. O ritual, portanto, não é apenas representado pelo cinema, mas constitui a própria condição de possibilidade para que certas relações se tornem perceptíveis.

Essa dinâmica afeta diretamente a linguagem cinematográfica. O autor argumenta que a câmera não atua como um instrumento neutro de registro, mas é atravessada por essas relações. Seus movimentos, enquadramentos e ritmos são modulados pelas forças em jogo no ritual, acompanhando a coreografia e a intensidade das ações. A câmera passa a participar de um sistema de percepção ampliado, no qual o visível é constantemente tensionado pelo invisível.

A partir desses argumentos, Belisário propõe que a análise de filmes indígenas exige um outro olhar. É necessário adotar um gesto etnográfico que permita aproximar-se das imagens sem reduzi-las a categorias externas, reconhecendo que essas obras não apenas representam um mundo, mas também desafiam as formas habituais de ver e interpretar. O cinema Kuikuro, nesse sentido, não se limita a documentar práticas culturais, mas constrói, por meio de suas escolhas formais, uma experiência que revela a complexidade das relações entre diferentes modos de existência.

Desse modo, o artigo demonstra que o fora-de-campo, no contexto do cinema Kuikuro, deixa de ser apenas uma categoria técnica da linguagem cinematográfica para se tornar um elemento central na expressão de uma cosmologia, na qual o visível e o invisível estão profundamente interligados.

Outro artigo que se tornou central para essa pesquisa foi o de Alice Fátima Martins, “As hiper mulheres kuikuro: apontamentos sobre cinema, corpo e performance” (2014). O artigo de Alice Fátima Martins sustenta que o filme *Itão kwegü: as hiper mulheres* não apenas retrata mulheres indígenas, mas as coloca como eixo estruturante da experiência estética, social e ritual da comunidade Kuikuro. Nesse sentido, a autora argumenta que a centralidade feminina não é um recurso narrativo ocasional, mas a expressão de uma

¹²⁷ Segundo Bruna Franchetto (1996, p.46): “Jamurikumálu é palavra em língua aruák (jamurikuma-lu, mulher-hiper-feminino); em kuikúro, língua karib, é *itao kwery*, mulher hipers. A glosa hiper que proponho para os modificadores *kuma* e *kwery* é apenas uma aproximação na tentativa de traduzi-los”.

organização cultural em que as mulheres desempenham papel decisivo na produção e transmissão da vida coletiva.

Em primeiro lugar, o protagonismo feminino se evidencia na própria estrutura do filme, que acompanha o ritual Jamurikumalu, prática eminentemente feminina do Alto Xingu. A análise demonstra que a urgência que move a narrativa, a possibilidade de desaparecimento dos cantos tradicionais, revela o papel das mulheres como guardiãs do saber. A figura de Kanu, por exemplo, concentra essa tensão: ao mesmo tempo em que detém o conhecimento necessário para a realização do ritual, sua condição de saúde fragilizada expõe a vulnerabilidade dessa cadeia de transmissão. Assim, o filme evidencia que a continuidade cultural depende diretamente da ação e da memória das mulheres.

O corpo feminino como lugar de conhecimento e não de mera representação, no contexto do filme, é o principal a ser compreendido, segundo Martins. A aprendizagem dos cantos e das práticas rituais não se limita à dimensão intelectual, mas envolve um processo de incorporação no qual gestos, movimentos e experiências cotidianas são fundamentais. Desse modo, o corpo aparece como arquivo vivo de memória coletiva. Ao longo do ritual, essa corporeidade é intensificada por meio de pinturas e adornos, marcando uma passagem do cotidiano para uma dimensão performática que evidencia potência, beleza e presença.

Outro aspecto relevante da argumentação diz respeito à dinâmica de poder instaurada durante o ritual. Martins observa que, no Jamurikumalu, as mulheres assumem posições de protagonismo que, em certa medida, subvertem a ordem cotidiana. Por meio do humor, da ironia e da exploração de sua própria sexualidade, elas instauram um espaço de liberdade expressiva que inclui inclusive demonstrações de força física¹²⁸. Tal inversão não é meramente lúdica, mas revela formas específicas de organização simbólica e social, nas quais o poder circula de maneira mais complexa do que os padrões tradicionais

¹²⁸ Atualmente essa força física se expressa também em partidas de futebol. O futebol feminino no Xingu evoluiu de uma prática informal para torneios estruturados. Mulheres indígenas relatam que, embora o futebol não fosse permitido para mulheres no passado, hoje é uma forma de ocuparem espaços e quebrarem estigmas. A Associação Terra Indígena Xingu (ATIX) desempenha um papel fundamental na organização e no incentivo à participação feminina, incluindo apoio financeiro e estrutural, como visto na organização da Copa Xingu. A Copa Xingu de Futebol Feminino é um dos principais torneios na região, destacando-se pela participação de equipes indígenas e fortalecimento do esporte local com premiações expressivas (como a edição de 2026 com grupos definidos, incluindo times como Yawalapiti e Matipu). Tina, filha de Anna Terra Yawalapiti participa do time e descreveu com grande entusiasmo os jogos. Ela é artista audiovisual com grande atividade em redes sociais. Na aldeia Waura (Capítulo “Coda”) as jovens que participaram das trocas Moitará fizeram torcas especiais com os conjuntos de shorts e tops de material sintético, como elastano, e cores alegres, que levei para trocar, pensando no futebol que elas adoram praticar.

tendem a reconhecer.

A discussão ganha um caráter crítico mais amplo quando aborda a censura das imagens do filme em redes sociais como o Facebook. Martins questiona os critérios que classificam os corpos das mulheres Kuikuro como “obscenos”, apontando para uma contradição evidente: enquanto corpos femininos erotizados segundo padrões comerciais circulam livremente, corpos reais, marcados pela idade, pela história e pela materialidade da vida, são interditados. Assim, argumenta-se que a noção de obscenidade está menos ligada à nudez em si e mais ao desconforto que esses corpos provocam ao escapar das normas estéticas e mercadológicas dominantes. Segundo a autora:

Talvez seja esse o elemento visível nos corpos das hiper mulheres no qual reside a suspeição de obscenidade, desde o ponto de vista da rede social na qual suas imagens foram censuradas: são corpos que colocam à mostra as inscrições de suas histórias pessoais e de grupo, sem dissimular a textura da pele, dos cabelos, a forma dos quadris, das pernas. São porosos, irregulares, não se deixam plastificar (tanto no sentido de se cobrir por alguma película impermeável, quanto de se submeter a cirurgias plásticas...). Embora estejam cuidadosamente vestidos, adornados e com a pele coberta por desenhos, obscenamente não foram encerados ou vitrificados, tampouco se pretendem imortais. Ao contrário: a proximidade da morte de uma dessas mulheres é que os move para a festa, para o ritual. Ocupam a cena, dando-se a ver. A visão desses corpos impressiona por sua densidade e presença. Mas, ao mesmo tempo, provoca reações que deflagram a censura – o que revela algum potencial transgressor, ou obsceno, ainda que numa perspectiva desde fora do contexto próprio de sua atuação. De uma ou de outra forma, esses corpos, dada a força de sua atuação, não passam despercebidos. Ao contrário. (Martins, 2014, p.762-763)

O artigo enfatiza, portanto, a importância das relações intergeracionais entre mulheres como fundamento da continuidade cultural. A interação entre a anciã, a mulher adulta e a jovem aprendiz configura um processo de transmissão que não é apenas técnico, mas afetivo e existencial. A cena final do filme, em que o canto é ensinado e repetido, sintetiza esse movimento de permanência e transformação. Ao serem registradas cinematograficamente, essas mulheres também passam a existir em outra dimensão de duração, na qual a imagem tecnológica contribui para prolongar suas vozes e memórias. Dessa forma, a análise de Alice Fátima Martins demonstra que o filme não apenas documenta um ritual, mas propõe uma reflexão mais ampla sobre corpo, memória, poder e representação, tendo as mulheres indígenas como protagonistas de um sistema de conhecimento complexo e profundamente enraizado em sua própria experiência histórica e cultural.

Ao comentar a censura da rede social, Martins considera a etimologia da palavra “obsceno” que considere o artigo de Belisário ao qual nos referimos, ela indica para além do que a etimologia sugere e para além do “fora-de-campo” notado, algumas consequências. Pois originalmente “obsceno” quer dizer o que está fora da cena.

O verbete obsceno, de origem latina, refere-se ao que é vulgar, indecente, sem pudor, e, por isso mesmo, ofensivo. Mas obsceno também tem o sentido daquilo que está fora da cena, que não comparece ao campo visível, e por isso mesmo provoca a imaginação. Nas artes da cena, o que não é mostrado, mas sugerido, ganha potência. A expressão fora da cena também qualifica aquilo que não deve ser trazido à presença da audiência, que deve ser ocultado – eventualmente até mesmo apagado – não só do campo da visão, como também da memória. (Martins, 2014, p.761-762)

Os artigos de Martins e Belisário auxiliam a compreender diversos elementos que não são visíveis ao espectador alheio às histórias dos *itsekê*, da tradição dos cantos Tolo¹²⁹ no Alto Xingu e da própria produção do filme ou audiovisual que fez parte de um projeto maior sobre os cantos Tolo, o projeto “*Kuhikugu igisü*” (Cantos Kuikuro), coordenado pelos antropólogos Carlos Fausto e Bruna Franchetto¹³⁰.

O canto tolo é, então, um gênero genuinamente Karib alto-xinguano, cuja origem, entre mítica e histórica e não exclusivamente mítica, é atribuída às mulheres Kalapalo. São cantados, pela voz feminina, amores, amados, amantes. Tentei identificar grandes temas que poderiam agrupá-los de outro modo, privilegiando os sentidos de conteúdo, suas semânticas e pragmáticas: falta, fuga, ciúme ou inveja, provocação. Meu foco, agora, é a filigrana de sentidos e metáforas, encerrados nesses pequenos poemas, pinceladas ou imagens mentais de situações excitantes, relações clandestinas e vitais, sentimentos, que atravessam a vida das mulheres (e dos homens), por vozes femininas e, como seu reflexo sobredeterminado, também por vozes masculinas. São as mulheres, contudo, que mais explicitam e comentam os temas de seus cantos. (Franchetto, 2018, p.31)

Acompanhar a etnolinguista Bruna Franchetto em seus artigos e livros publicados sobre os cantos Tolo, é entrar em detalhes profundos sobre a origem e a tradução dos cantos, a história das mulheres, as questões femininas xinguanas em consonância com sua experiência de mulher “caraíba” (branca) e feminista. Em um artigo (1996), intitulado “Mulheres entre os

¹²⁹ Cf. Franchetto, 2018, p.31 e 32: “A palavra tolo, na língua karib alto-xinguana, significa ‘ave, pássaro’ e, em sua forma possuída, ‘bicho de estimação’, como em *utologu tahitse* ‘meu bicho de estimação é arara’ (*u-tolo-gu*, 1-bicho.de.estimaçãoposse). É também um vocativo carinhoso usado entre namorados e onipresente nos cantos tolo. Há várias traduções possíveis, algumas retendo o sentido primário do termo (como “meu bichinho/a”, ‘meu gatinho/a’), outras mais livres (como ‘amado’, ‘querido’).” Ver também Franchetto (2025), p.33.

¹³⁰ Franchetto, 2018, p.25, nota 10: “O projeto Kuhikugu Igisü foi coordenado pelo antropólogo Carlos Fausto e financiado por meio de editais dos ministérios da Cultura e do Meio Ambiente, com apoio de CNPq, Finep, Faperj, Petrobras, Funai-Museu do Índio, Video nas Aldeias, DKK (Documenta Kuikuro, projeto de extensão coordenado por Fausto e Franchetto).”

Kuikuro”, do contexto de sua pesquisa de doutorado realizada em campo por um ano e meio entre os Kuikuro, na década de 1990, sendo o artigo publicado em 1996, Franchetto fala da aproximação gradativa das mulheres e da língua do tronco linguístico Carib, após uma descrição inicial de estranhamento na aldeia. Ela própria, uma mulher entre os Kuikuro, que aos poucos ganha a confiança das mulheres que contam a história de suas dores, da menstruação, do sexo ao parto, e das escolhas pós-parto. O artigo foi publicado no primeiro número da revista intitulada *Estudos Feministas*, 1996, p.35-54. O termo “hiper” é assim compreendido no contexto da diferença sexual marcada no rito Jamunkumalu:

A força da oposição homens/mulheres operativa na sociedade, como já disse, é tão produtiva quanto a famosa complementaridade, aliás não há complementaridade sem oposição. O mito/rito das Jamunkumalu isola o tema da diferença e trabalha-o até as últimas consequências uma diferença absoluta metabolizada finalmente numa nova ordem não mais baseada numa complementaridade que, forçadamente diria, pela inevitável sujeição aos imperativos biológicos, redundava em hierarquia sexual, mas sim baseada na homogeneidade (feminina). É a invenção da única ordem igualitária possível para as mulheres, fantasia antiga e frequentemente tematizada. É a criatividade coletiva (feminina) à serviço da ideação de um paraíso, de uma terra sem males. Assim, a narrativa fala de e o rito encena fragmentariamente um antagonismo irreduzível, uma ordem feminina possível contrastando com uma reversão animalesca dos homens. Não há Hiper-Homens mas sim Hiper-Porcos e Hiper-Mulheres. As Jamunkumalu rompem a aliança, se afastam definitivamente, eliminam no exterior e absorvem no interior a seu modo a diferença, o masculino, elas são seres hermafroditas, os clitoris se transformam em pênis, esfregando-se com casca de pequi intensificam seu cheiro vaginal na superfície de todo o corpo apoderam-se das insígnias masculinas, neutralizam todas as proibições não somente sexuais (as flautas kagutu), como também as que atingem todos os indivíduos em sociedade. Penso nas consequências do uso nesse contexto do classificador **hiper**, a distância e a capacidade gerativa cognitivamente falando de uma categoria **hiper** fazem com que seja possível pensar num mundo virtual feminino de densidade máxima e na decantação daquele até o mundo real adequado, mas empobrecido, existente, mas apenas suficiente. Este é o mundo real em que existem homens, não só mulheres, diferença pênis e vaginas, divisão sexual do trabalho, espaços, proibições e medos destinados exclusivamente às mulheres, o destino familiar. Quantas mulheres já sonharam com essa viagem? Entre os Kuikuro aprendi a gostar da diferença. (Franchetto, 1996, p.53-54, negrito nosso).

Bruna Franchetto é responsável, com algumas parcerias¹³¹, como a publicação recente

¹³¹ Cf. “A parceria com o músico e musicólogo Tommaso Montagnani, autor de uma tese resultante de pesquisa sobre a música kuikuro (Montagnani, 2011), foi essencial e motivo de descobertas e análises que, sem ele, teriam sido impossíveis. Tais descobertas estão sintetizadas na seção seguinte. Remeto aos artigos publicados (Franchetto e Montagnani, 2011; 2012; 2014), cada um dos quais aborda faces distintas, mas complementares, do sistema de correspondências e oposições kagutu&tolu. No presente artigo, especificamente, são oferecidos exemplos retirados de um vasto repertório, internamente complexo, de quase 400 cantos tolu coletados entre os Kuikuro entre 1981 e 2003, com o objetivo de revelar suas estruturas paralelísticas e recursivas e à guisa de ilustração de um trabalho de transcrição e de tradução possível, embora árduo, desta arte vocal e verbal ameríndia.” (Franchetto, 2018, p.25).

Meu amado me disse. Os cantos tolo dos povos karib do Alto Xingu (2025)¹³². Franchetto, na introdução da obra, fala do enfraquecimento das 270 línguas originárias no Brasil. Quantidade pequena se comparada ao apagamento de ao menos 80% das línguas originárias antes da colonização. Seus estudos dos cantos da família linguística karib indicam a persistência desses, lembrando de seus estudos anteriores, que o povo Kalapalo detém a origem desses cantos, que foram promovidos pelos Kuikuro, sendo ambos os povos de língua karib¹³³. Franchetto lembra o leitor do projeto iniciado em 1981, já mencionado sobre a documentação dos Cantos Kuikuro (*Kuhikugu igisü*), e de forma mais didática explica ao leitores que “Tolo”

é música, cantos, festa. As mulheres são protagonistas: aprendizes e cantoras, dançam coletivamente movendo seus corpos ao ritmo de seus ‘tolo’. Mulheres e homens conhecem esses cantos que, em boa parte, remetem às músicas instrumentais das flautas ‘kagutu’, tocadas somente por homens e cuja visão é proibida às mulheres. Além disso, os cantos ‘tolo’ são guias para a memória e a memorização de um homem que se submete à longa aprendizagem que o levará a ser um tocador de ‘kagutu’. (Franchetto, 2025, p.19)

A tradução dos cantos ‘Tolo’ foi feita por Yamaluí Kuikuro Menihaku, a executora e intérpete é Hugassa Magia, respectivamente neto e filha de Nahu Kuikuro¹³⁴. Nas publicações sobre o longo trabalho de pesquisa com os cantos, Franchetto acrescenta a origem variada das narrativas, como esta (Franchetto, 20218, p. 28):

Entre os povos alto-xinguanos, todo ritual tem uma origem contada em uma narrativa. Sobre o ritual e os cantos tolo, há várias versões, que se aproximam, no entanto, em dois pontos: i) que a origem do tolo remete à das flautas kagutu, origem que é narrada em chave xamânica, isto é, como uma relação extraordinária entre humanos e itseke (hiperseres); ii) que a origem dos cantos tolo ocorre em um registro intermediário, na passagem opaca entre o mítico e o histórico, colocando em questão a agência humana ordinária, agência feminina que colocou “letra” nas músicas de flautas. A versão de Ájahi, a mestre mais velha dos cantos femininos, merece uma escuta atenta. Sua narrativa está na fronteira entre um regime mítico e um regime histórico, no tempo e no espaço. Segue uma síntese da sua tradução: “Origem do tolo (Ájahi, 2003) Ulugi tocava e Anahugiti, um homem Akuku, aprendeu com ele muitas das músicas. Ulugi era itseke. As flautas na origem pertenciam aos peixes-espíritos. Ahinhuká, irmão de Kwamutsini, foi quem pescou as flautas kagutu e as mostrou para Taügi (Sol), que foi o primeiro a tocá-las. Havia muitas aldeias na lagoa de Tahununu, onde viviam os Akuku (antepassados dos Kalapalo). As mulheres akuku cantavam na frente de suas casas, enviando seus

¹³² Bruna Franchetto (Organização e Introdução). *Uhisü Kilü Uheke. Meu amado me disse. Os cantos tolo dos povos karib do Alto Xingu*. Rio de Janeiro, FUNARTE, 2026. A equipe desta publicação foi formada por: Mutuá Menihaku, Hugassa Maria Kalapalo (mestre de cantos), Kanu Kuikuro (mestre de cantos), Yamaluí Kuikuro Menihaku (tradutor de narrativas e cantos), Yafuri Hayatu Kuikuro (irmão de Kanu e narrador), Ugisapa Kuikuro (grande conhecedor das tradições do povo Kuikuro), André Vallias (poeta, designer gráfico e produtor de mídia), p.191.

¹³³ Sobre a origem da família karib ver Franchetto (2025), p. 14-17.

¹³⁴ Cf. Yamaluí Kuikuro Mehinaku. *Aki oto. Dono das palavras. A história do meu avô*. São Paulo, Todavia, 2024.

cantos para os homens; imitando, “traduzindo” (angahūkogotselū) as músicas das flautas kagutu. Dos Akuku, os cantos tolo se espalharam para os outros grupos karib alto-xinguanos. Em Tahununu, viviam Tamakahi e seu primo Uagatse. Eram eles os donos da lagoa. Jawakatigo era a namorada de Tamakahi e de Uagatse. Foi ela quem enviou-cantou o primeiro tolo para seus primos-amantes”.

Esse estudo aprofundado de Franchetto¹³⁵ e equipe sobre o que ela chama de “poética ameríndia originária”, qualificando-a como “uma arte verbal e vocal tradicional ainda não contaminada pela sua transformação em escrita” (Franchetto, 2018, p.29). Esse estudo propõe um deslocamento decisivo na maneira como compreendemos a própria ideia de linguagem, arte e tradução. Ao qualificá-la como “uma arte verbal e vocal tradicional ainda não contaminada pela sua transformação em escrita”, Franchetto não está apenas descrevendo um estágio anterior ou “pré-letrado” da linguagem, mas apontando para um regime expressivo distinto, cujas condições de existência não se deixam reduzir ao paradigma da escrita. O termo “não contaminada”, nesse contexto, não deve ser entendido de forma normativa ou evolucionista, mas como um esforço de marcar a especificidade de uma forma de criação que se sustenta na voz, no corpo e na performance. Trata-se de uma arte que não se fixa, que não se estabiliza em um suporte material permanente, e cuja eficácia depende de sua atualização em situações concretas de enunciação. A palavra, aqui, não é apenas portadora de significado, mas ação, ela faz, transforma, convoca, cura, organiza relações entre humanos e não humanos.

Essa perspectiva permite compreender a poética ameríndia como inseparável de uma dimensão sensorial ampliada: ritmo, entonação, repetição, respiração, silêncio e escuta são elementos constitutivos, e não acessórios. A vocalidade não é um meio de transmissão de um conteúdo previamente dado, mas o próprio lugar onde o sentido se produz. Dessa forma, a passagem para a escrita não é neutra: ela implica uma reorganização profunda dessas dimensões, frequentemente empobrecendo ou deslocando aquilo que, na performance, é central.

Ao mesmo tempo, a formulação de Franchetto abre espaço para pensar os processos coetâneos de registro e tradução, como aqueles realizados por pesquisadores, cineastas ou pelos próprios indígenas, não como simples perdas, mas como operações complexas, que exigem invenção. Como traduzir uma arte que depende da presença, da voz, do tempo compartilhado? Como escrever aquilo que se constitui justamente na recusa da fixação? Como a “poética

¹³⁵ Bruna Franchetto (2018, p.29, nota 17) define da seguinte maneira o trabalho e a responsabilidade desenvolvida ao longo de muitos anos com os cantos Tolo: “Chamo de “poética ameríndia originária” uma arte verbal e vocal tradicional ainda não contaminada pela sua transformação em escrita, por exibições que ignoram sua execução em língua indígena. Não posso me esquivar da responsabilidade de ser, hoje, coautora, com pesquisadores kuikuro, dessa transformação escrita, dominante neste texto, transformação mutiladora do canto, do ritmo, da voz”.

ameríndia originária”, como arte verbal e vocal nos Cantos Tolo, continua operando no presente, não como relíquia, mas como prática que organiza relações, produz corpos coletivos e sustenta formas específicas de existência?

Em meio as informações do longo projeto realizado em torno dos Cantos Tolo somos levados aos registros audiovisuais sob responsabilidade de Takumã Kuikuro (Franchetto, 2025, p.19). Acrescento aqui as informações presentes no livro de comemoração de 25 anos do projeto *Vídeo nas Aldeias* (2011, p.93). Na abertura do capítulo dedicado ao povo Kuikuro (2011, p.93-109), há uma fotografia (de Vincent Carelli, 2008) de Takumã empunhando uma câmera de vídeo. Entre os audiovisuais gravados ¹³⁶ ao longo da experiência de formação no projeto Vídeo nas Aldeias, lemos das páginas 104 a 109, relatos de Carlos Fausto e Takumã sobre a filmagem de *Hiper Mulheres*. A Oficina Vídeo nas Aldeias já havia fornecido alguns audiovisuais do gênero documentário, com depoimentos de pessoas, mas *Hiper Mulheres* foi o primeiro longa de ficção. Discutiu-se a questão da autoria, que ficou em nome de Carlos Fausto, Eduardo Sette e Takumã (2011, p.104). Carlos Fausto comenta que a ideia teria partido de Bruna Franchetto e Mutuá Menihaku, mas que diversas razões ele assumiu o trabalho de produção e financiamento, vinculado que estava a seus estudos sobre a transmissão dos cantos no Alto Xingu. Para Fausto, o filme só poderia ser feito após todos os anos de recuperação dos cantos. Ajudaram a realizar a festa feminina Jamugikumalu e, ao seu ver, tudo transcorreu maravilhosamente bem. Kanu, a cantora que conduziu a festa teria tido a oportunidade de cantar os cantos aprendidos com sua mãe. Trechos de Kanu conversando com a mãe são citados.

Takumã (2011, p.106-108) relata como reuniões foram organizadas, cachês combinados com as mulheres, como escreveram e seguiram um roteiro, instruindo com um quadro o que cada pessoa faria no dia de filmagem. Ressalta, entretanto, que tudo ocorreu da forma mais natural possível. Comenta sobre a diferença de terem filmado com duas câmeras, uma para planos mais abertos e a outra para planos fechados. E, diferentemente dos documentários, as pessoas não olhariam para a câmera.

Ao final, Vincent Carelli comenta, de um lado, o sucesso do filme nos festivais e, de outro, a recepção preconceituosa da crítica:

... o filme *As Hiper Mulheres* é fruto de anos de trabalho de formação, de produção, e é acolhido para a sua estréia em dois festivais importantes, Gramado e Brasília, saindo da esfera do público cativo dos cineastas indígenas, para alcançar um universo mais amplo de espectadores. Esta notícia provocou surpresa no meio dos cineastas, e imediatamente trouxe à tona a manifestação do público anti-indígena. O crítico do jornal “O Estado de São Paulo”, Luís Carlos Merten, assinala em

¹³⁶ *Nguné Elü: O Dia em que a lua menstruou* (2004, 28') e *Imbé Gikegü: Cheiro de Pequi* (2006, 36').

diversas ocasiões o estranhamento de alguns de seus colegas jornalistas: “Tem gente que acha que o filme nem devia estar no festival. Mas como se, comocinema, é o melhor brasileiro até agora?”, ou “Tem gente que morre só de pensar em assistir a filmes de índios [*sic*]”.

4.4 FICA - 14 de junho de 2025 (2ª entrevista)

Estamos de volta no **26º Festival Internacional de Cinema e Vídeo Ambiental** na Cidade de Goiás, no qual Takumã Kuikuro foi o curador da Mostra de cinema Indígena e Povos Tradicionais¹³⁷ e participou de algumas mesas de debate, ao lado de Bruna Franchetto e Vincent Carelli. Entre uma mesa e outra, doze anos após o impacto de ter assistido *As Hiper Mulheres* no mesmo Festival, combinei uma segunda entrevista com Takumã Kuikuro. A entrevista revela uma trajetória marcada pela consolidação do cinema indígena como ferramenta política, pela defesa da autonomia narrativa e por reflexões profundas sobre o uso da imagem e do som na construção das histórias dos povos indígenas.

Takumã retomou sua atuação desde 2018, destacando o crescimento intenso de sua produção audiovisual. Afirma que durante a pandemia, seu trabalho não apenas continuou, mas ganhou novas possibilidades. Com a impossibilidade de entrada de equipes externas nas aldeias, os próprios indígenas passaram a assumir integralmente as filmagens, enviando os materiais por internet para parceiros. Esse contexto fortaleceu a autonomia dos realizadores indígenas e ampliou o domínio técnico dentro das comunidades. Ao mesmo tempo, o período foi marcado por crises graves, como queimadas e aumento do desmatamento, o que levou Takumã a atuar também como brigadista voluntário no território. Nesse cenário, o audiovisual se tornou um instrumento central de denúncia, registrando invasões, destruição ambiental e violações de direitos.

Sua fala enfatiza que o cinema indígena não é apenas produção artística, mas uma forma de luta. Ele destaca que registrar a própria realidade o sofrimento, a resistência, a cultura é um ato político. Importante notar o contraste com a mesa de debates no evento de 2018, quando ao ser perguntado, em contraste com os filmes denúncia de Vincent Carelli (especialmente *Corumbiara* [2009] e *Martírio* [2017]), se ele faria filmes de denúncia e não apenas de memória, ao que ele respondeu: se necessário for, sim.

Nessa entrevista, contudo, Takumã insistiu que as imagens produzidas pelos próprios indígenas carregam legitimidade e força, permitindo que suas narrativas circulem em festivais

¹³⁷ Cf. <https://files.cercomp.ufg.br/webyteste/up/260/o/CATALOGO-FICA25-WEB.pdf>

e espaços públicos, rompendo com a mediação exclusiva de não indígenas.

Um dos pontos mais importantes da entrevista é sua reflexão sobre a relação entre som e imagem, lembrando a entrevista anterior quando ele afirmara que o áudio, sem dúvida, era mais importante do que a imagem. Nesta última, Takumã reafirma que o áudio ocupa um lugar central no cinema. Para ele, é por meio da escuta que a narrativa ganha forma: a fala, o canto, a história contada orientam o sentido das imagens. O som permite que o espectador “veja” a história, criando imagens mentais a partir da narrativa oral. Ao mesmo tempo, ele reconhece que imagem e som atuam juntos, fortalecendo-se mutuamente. A imagem mostra movimento, contexto e presença, enquanto o áudio constrói a narrativa e dá profundidade à experiência. Essa concepção está ligada à tradição oral dos povos indígenas, onde contar histórias é fundamental.

Takumã também discutiu os limites e os riscos do audiovisual, chamando a atenção para a necessidade de respeitar o que pode ou não ser registrado dentro das comunidades. Existem conhecimentos e práticas sagradas que não devem ser filmados, e qualquer gravação precisa do consentimento coletivo. Com a popularização dos celulares, ele observa que muitas pessoas passaram a registrar e divulgar conteúdos sem esse cuidado, o que pode expor indevidamente aspectos culturais e prejudicar a própria comunidade. Para ele, fazer cinema indígena exige responsabilidade ética, escuta e respeito às decisões coletivas.

Outro tema central foi a relação com não indígenas nas produções audiovisuais. Takumã reconhece a importância das parcerias, mas alerta para situações de apropriação, em que colaboradores externos tentam assumir protagonismo ou controle sobre as obras. Como resposta, ele investe na criação de sua própria produtora, formalizada em 2024, garantindo autonomia sobre seus filmes, direitos de imagem e possibilidades de financiamento. Esse movimento representa um passo importante na construção de independência no campo do cinema indígena.

Sua trajetória política também aparece na tentativa de estruturar o campo audiovisual indígena. Ele aponta que, dentro das comunidades, temas como saúde, educação e território ainda ocupam prioridade, enquanto o audiovisual é menos debatido. Mesmo reconhecendo essa hierarquia, ele defende que o cinema deve ganhar mais espaço como ferramenta estratégica de preservação cultural e luta política. Nesse sentido, destaca a necessidade de criar espaços próprios de circulação, como festivais indígenas. Ele menciona a realização de uma mostra em Brasília em 2022 e expressa o desejo de consolidar um festival contínuo, que reúna

coletivos, cineastas e produções indígenas de diferentes regiões.

A entrevista também evidenciou sua atuação em circuitos nacionais e internacionais. Ele participou como jurado do Festival de Brasília e esteve envolvido em curadorias e mostras, ampliando a visibilidade do cinema indígena. Mencionou alguns dos projetos em andamento, como uma série sobre o Xingu e registros realizados fora do país, incluindo filmagens de objetos sagrados em museus europeus quando acompanhou parentes Pataxó em um museu na Alemanha, indicando uma preocupação com a memória e a circulação internacional dos acervos indígenas.

Takumã reforça que o audiovisual possui um poder singular: a imagem “mostra a verdade”, permitindo que pessoas de fora compreendam realidades que não conhecem. Esse poder, no entanto, exige cuidado, pois também pode distorcer ou expor de forma inadequada. Seu trabalho busca equilibrar esses aspectos, utilizando o cinema como meio de preservação da cultura, fortalecimento da língua e afirmação política.

Essa segunda entrevista revelou uma vontade de atuar na construção de um cinema indígena cada vez mais autônomo, consciente de seus limites e potencialidades. Sua trajetória mostra um movimento de transição: de parcerias com não indígenas para uma produção cada vez mais independente, de registros pontuais para uma estratégia ampla de documentação, denúncia e fortalecimento cultural.

Ouvi Takumã e li várias pessoas envolvidas na produção de uma pesquisa e na recepção crítica do filme *As Hiper Mulheres*. Ao acompanhar sua trajetória, vi outras iniciativas como a curadoria em parceria com Guilherme Freitas da exposição *Xingu: Contatos*, em duas montagens: no IMS em São Paulo e no Centro Audiovisual (antigo Museu do Índio) em Goiânia.

Na montagem do IMS em São Paulo havia dois andares. Em um deles, contava-se em painel a história a criação do Parque ou Território Indígena do Xingu, com mapas e datas importantes, mas o principal da exposição era justamente marcar a diferença do olhar não-indígena nos primeiros registros fotográficos e o olhar indígena atual. Em um dos andares o fotografias de Maureen Bisilliat, José Medeiros e Henri Ballot do acervo fotográfico do IMS, dividiam o espaço com fotografias do acervo do Instituto Goiano de Pré-História e Antropologia (IGPA) com fotografias de Jesco von Puttkamer.

Do livro-catálogo publicado sobre a exposição (2023), destaco as informações sobre as discussões que levaram ao preparo da exposição *Xingu: Contatos*, iniciada em 2021, ainda

durante o período da pandemia:

...entramos em contato com instituições que já tinham procedimentos próprios para a identificação de imagens, como Museu do Índio, Instituto Socioambiental (ISA) e Instituto Goiano de Pré-História e Antropologia (IGPA), da PUC Goiás. Desse intercâmbio, surgiu a ideia do seminário *Arquivos de imagens de povos indígenas*. Promovido pelo IMS em junho de 2022, foi pensado como evento preparatório para a exposição, mas também como uma oportunidade de estabelecer diálogos em torno dos desafios nesse campo de pesquisa. Como avançar na identificação de imagens? Como expô-las? Como criar a partir delas novas obras e discursos? E como se dá a participação dos indígenas nesses processos? (2023, p. 28)

Marlene Moura, antropóloga e professora do IGPA da PUC Goiás, informou sobre a atividade de “qualificação do acervo fotográfico e documentarista Jesco von Puttkamer, que registrou povos indígenas por toda a Amazônia e acompanhou os Villas Bôas no Xingu nas décadas de 1960 e 1970” (2023, p.27). Devo rapidamente comentar que participo da qualificação mais recente, coordenada pela professora Marlene Castro Ossami de Moura com o povo Panará, considerado por eles próprios, os antigos Caiapó do Sul que habitaram o sudoeste do Estado de Goiás.

No mesmo seminário, o artista indígena Gustavo Caboco propôs o sugestivo título “Retomada da Imagem” como resultado de uma intervenção que fez no Museu Paranaense com artistas indígenas da região. Uma citação de Caboco indica o propósito da exposição que pode ser aplicado também à prática de qualificação do acervo fotográfico do IGPA: “Para as instituições, imagens antigas de indígenas são acervo. Para os indígenas, são álbum de família” (2023, p.27). O título que Guilherme de Freitas deu a esta parte do catálogo, ecoava Caboco: “Do acervo à aldeia”, embora a exposição estivesse bem mais próxima dos acervos.

Além do Seminário “Arquivo de Imagens de Povos Indígenas” e da Exposição “Xingu: Contatos”, no espírito da época pandêmica, produziu-se um Podcast: *Xingu: terra marcada*, produzido pela Rádio Batuta, contando com cinco episódios. Mais uma vez, a escuta se revela como um contrapeso às imagens presentes na exposição “Xingu: Contatos”, que, aliás, foi pensada de modo inclusivo, utilizando recursos de acessibilidade para garantir a democratização do conteúdo, com audiodescrição de algumas fotografias e, em contextos de montagem, uso de materiais táteis.

Takumã esteve incluído em outros projetos e oficinas, de modo a ampliar as discussões em torno das imagens, do audiovisual e dos direitos autorais de seu uso, para além da produção de imagens. Realizou outros documentários, entre os quais, “Hiper Doença”, disponível na

página do IMS com seu nome¹³⁸. A realização de oficinas são constantes, também voltadas para povos indígenas em geral¹³⁹ ou internamente na aldeia Ipatse, onde formou-se o Coletivo Kuikuro que existe desde 2002. Em 2025, Takumã e membros do Coletivo Kuikuro expõe ao público em um curta intitulado “A câmera é a flecha” (2022, 10’40), via plataforma *YouTube*¹⁴⁰ como o cotidiano na aldeia incorporou a exibição de filmes produzidos por eles. O filme de fora, não-indígena, não agrada, as pessoas se retiram. Elas preferem ver e/ou reconhecer-se na tela que mostram danças, rituais e deppoiamentos colhidos na própria aldeia. Um assunto muito interessante se explorado à luz do conceito positivo de mimesis em Walter Benjamin (Benjamin, 2012, p.74) ao lado do pressuposto de que “cada homem hoje tem o direito de ser filmado” (2012, p.78-79) do mesmo autor e de duas teorias importantes, para além de Benjamin, que não situam “o homem” em geral, mas aqueles que, como os proletários nos filmes russos, não eram visíveis nas telas. Penso em bell hooks (1992) e seu conceito de “olhar opositivo” que poderia justificar o “retirar-se” da plateia ao não reconhecem suas imagens, ou pior, quando reconhecem um tratamento ofensivo dado as suas imagens. Linda Alcoff (2006) poderia sr igualmente convocada para a discussão, ao argumentar que identidades raciais e de gênero não são transparências naturais, mas sim construções perceptivas e, nesse sentido, o cinema ou audiovisual produzido pelos/as próprios/as indígenas pode mostrar o reverso da percepção imposta nas produções do *mainstream* europeu e norteamericano.

Outra dimensão proposta em “A câmera é a flecha” é o de defesa do território, do desmatamento e das queimadas, como ferramenta de luta e defesa. O uso de redes sociais¹⁴¹, por eemplo, para tornar visível a situação de perigo que ronda os territórios indígenas, em particular, o do Xingu, com a expansão do agronegócio. A analogia entre câmera e flecha, foi notada por Edgar Xakriabá (2019, p.96), ao dizer:

O termo “arma de luta” é bastante empregado e difundido no movimento [indígena], principalmente entre os cineastas indígenas que, volta e meia, recorrem a esta expressão para invocar o sentido principal de se produzir imagem pelos povos indígenas. Sendo assim, a câmera enquanto objeto/corpo pode ser comparada ao arco, o ato de disparar/clicar ao lançar a flecha, a imagem captada à caça e, por sua vez, o cineasta/fotógrafo ao caçador. Isso fica evidente quando se têm muitos indígenas reunidos e fazendo o uso do aparato audiovisual: não estão

¹³⁸ Cf. <https://ims.com.br/convida/takuma-kuikuro/>

¹³⁹ Oficina “Narrativa Audiovisual: Ponto de vista Coletivo Kuikuro de Cinema”, entre 21 de agosto e 18 de setembro de 2023 junto ao Centro Audiovisual do Museu do Indígena em Goiânia, com Takumã Kuikuro.

¹⁴⁰ Cf. <https://www.youtube.com/watch?v=0aQRT07nHSI>

¹⁴¹ Só o uso que os povos indígenas fazem das redes sociais, o que inclui a produção de material audivisual, daria uma tese à parte, pois, diferentemente do cuidado e mesmo pavor que existe em geral, principalmente o temor da apropriação de imagens e dados, as redes são utilizadas por esses povos que estudei (Kuikuro, Yawanawa), aparentemente, sem essa preocupação. O curta “A câmera é a flecha”, por exemplo, alcançou 29.918 visualizações até 10 de agosto de 2025.

necessariamente ali para cumprir a função de cobertura de um evento, mas estão ali, sobretudo, para fazer registros ou capturas de imagem e de som que, posteriormente, serão lembrados nas histórias como aquelas da caça e da guerra, contadas em volta de uma fogueira. Histórias que podem ser revisitadas pela memória da imagem, por meio da qual se constituem novas relações.

5

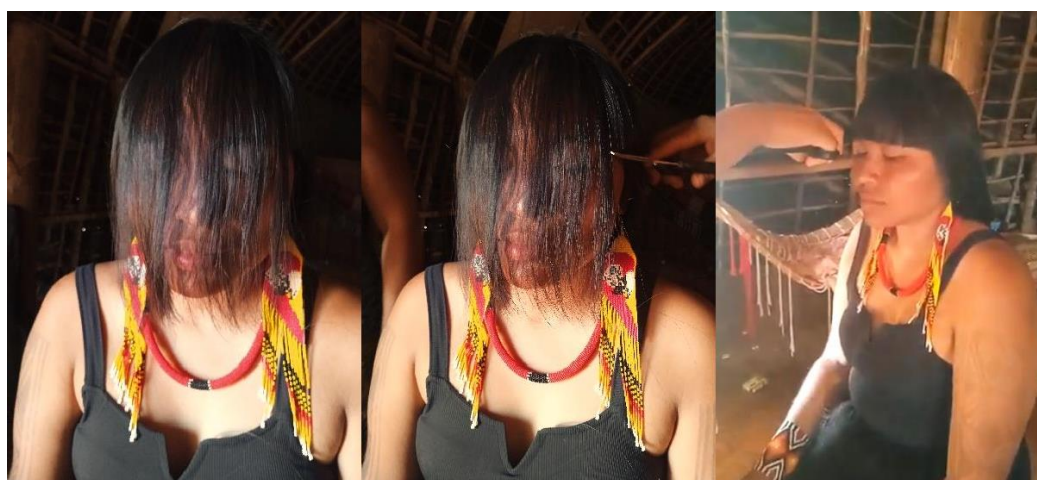
MULHERES DE CANTO E DE LUTA

Figura 20: Corte de cabelo de Txirá Huni Kuin no estilo Yawalapiti (TIX). Fonte: Carla M. Damião



Figura 21: Barco do Movimento Mulheres do TIX no Rio Tuatuari.

Fonte: Carla M. Damião

Sem a pretensão de utilizar o termo da marcação musical de partituras, *Coda*, como trecho final de uma música ou movimento, criado para chegarmos a uma conclusão, apresento essas considerações que antecedem a conclusão, de forma a reunir uma experiência de campo que foi capaz de me surpreender ao amalgamar as experiências dos capítulos anteriores, bem como os temas que relacionam o protagonismo das mulheres na retomada de suas culturas, incluindo o xamanismo ou pajelança, antes a elas interditado.

O site do Instituto Socioambiental (ISA) e dos Povos Indígenas do Brasil ¹⁴² mostra com detalhes o movimento das Mulheres indígenas, fornecendo um mapa, os nomes de lideranças do movimento, com suas fotografias e links para a biografia de cada uma. Anna Terra Yawalapiti está entre as 46 lideranças de diferentes povos. O site dispõe de um mapa para mostrar onde estão essas mulheres e as 241 organizações que surgiram num período que se intensificou de 2020 a 2024:

¹⁴² Cf. página do ISA: https://pib.socioambiental.org/pt/Mulheres_ind%C3%ADgenas_em_movimento : “A multiplicação das [organizações indígenas](#) e a presença cada vez maior de mulheres indígenas em posições de destaque vêm mudando a cara do movimento indígena, que inicialmente fora protagonizado por homens. Elas estão em organizações regionais, que contam com departamentos de mulheres, como na [Articulação dos Povos e Organizações Indígenas do Nordeste, Minas Gerais e Espírito Santo \(Apoimne\)](#); em organizações locais, como a [Associação Hahi de Mulheres Krahô](#); e ainda em instâncias da política institucional, no Legislativo, nos cargos de chefia da [Fundação Nacional dos Povos Indígenas \(Funai\)](#) e à frente do [Ministério dos Povos Indígenas \(MPI\)](#). Nesta página, editada em parceria com a [Articulação Nacional das Mulheres Indígenas Guerreiras da Ancestralidade \(Anmiga\)](#), você encontra um panorama destes movimentos de mulheres indígenas e das diferentes formas como elas vêm se organizando na atualidade, além de perfis de algumas de suas lideranças”.

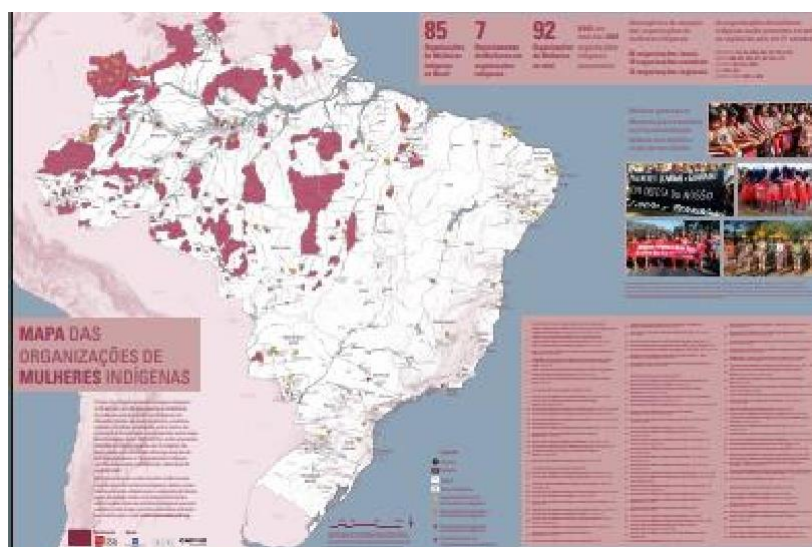


Figura 22: Mapa das Organizações de Mulheres Indígenas. Fonte: ISA

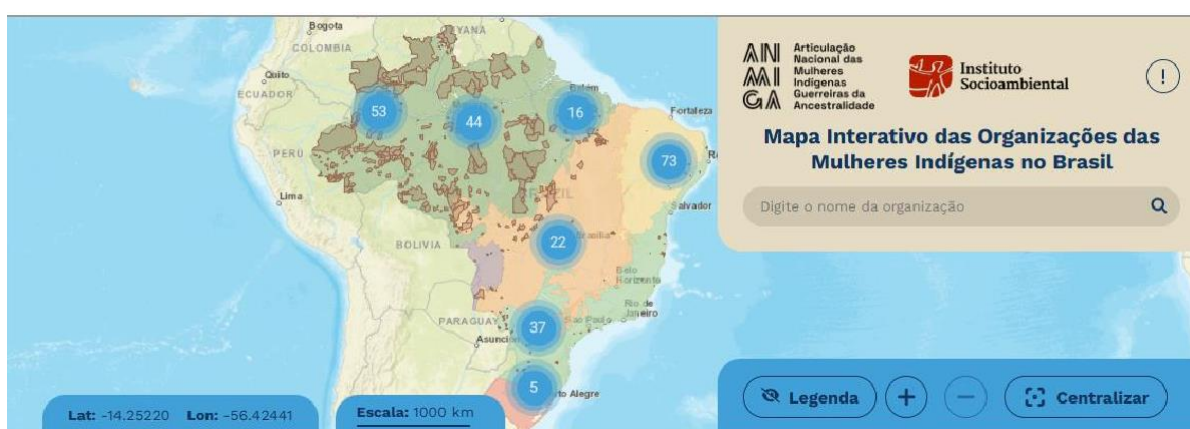


Figura 23: Mapa Interativo das Organizações de Mulheres Indígenas. Fonte: ISA¹⁴³.

Uma linha do tempo com registros do movimento das mulheres indígenas desde de 1984 a 2024, mostram fotografias que marcaram acontecimentos e traçam um perfil combativo das mulheres na luta pelos territórios. Como a de Tuíre Kayapó com o facão no rosto do diretor da Eletronorte. Uma fotografia tirada por Protásio Nenê em 1989 na qual a indígena Tuíre Kayapó, contava então com 19 anos.

Não será possível abarcar nesta pré-conclusão uma série de referências teóricas que se dedicam a estudar a questão de gênero entre os povos indígenas. Nomeio algumas das fontes que marcaram essa reflexão como referência para futuros estudos e trato das entrevistas que foram realizadas já ao final da pesquisa. Uma das obras de referência é de 1981, uma coleção

¹⁴³ https://pib.socioambiental.org/pt/Mulheres_ind%C3%ADgenas_em_movimento?printable=yes

publicada pela Zahar Editores, intitulada *Perspectivas Antropológicas da Mulher*, com organização de Bruna Franchetto, Maria Laura V.C. Cavalcanti e Maria Luiza no primeiro volume, seguida de mais três volumes. Neste primeiro volume, as três organizadoras assinam um artigo intitulado “Antropologia e Feminismo”, dando a tônica da coleção que inicia por este título. O início da década de 1980, no momento conhecido por “abertura política” inaugura uma discussão represada por décadas durante o período da ditadura. Entre as obras que formaram as principais discussões, e que foram recentemente retomadas, estão: *Mulher e Luta Política no Brasil* (1983) de Branca Moreira Alves e Jacqueline Pitanguy; *Mulher: Um Campo de Estudo em Transformação* (1981) organizada por Albertina de Oliveira Costa e Carmen Barroso; *O Mito da Superioridade Feminina* (1982) de Heleieth Saffioti; *A Mulher Negra no Brasil* (1984) de Lélia Gonzalez; *Mulheres de Luta* (1982) - Série de estudos de caso, publicado pela Associação Nacional de Pós-Graduação em História (ANPUH); e a edição brasileira de *O Segundo Sexo* de Simone de Beauvoir, que embora o original fosse de 1949, a obra teve leituras e edições fundamentais no Brasil durante o final dos anos 70 e início dos anos 80, servindo de base teórica para o “feminismo da segunda onda” no país.

Sobre a terceira e quarta onda do movimento feminista no Brasil, há uma bibliografia infinita, sobre a qual não haveria como considerar neste momento. A obra organizada por Heloisa Teixeira (Buarque de Hollanda), *Pensamento Feminista Brasileiro: Formação e contexto* (2019), pretende apresentar o trajeto dos movimentos feministas em sua pluralidade, inserções políticas e resistência.

Com relação às referências específicas na Antropologia, voltadas ao estudo das mulheres indígenas, é possível notar o artigo “Mulheres entre os Kuikuro” (1996, *opus cit.* p.211) de Bruna Franchetto, cujo depoimento e etnografia estão profundamente relacionados à pesquisa sobre as “hiper mulheres” e seus cantos nos povos Kalapalo e Kuikuro. A autora parte da seguinte afirmação:

Para além do desejo de socializar uma experiência - feminina e singular - no contexto específico de uma sociedade indígena, este ensaio acrescenta elementos etnográficos e de reflexão à discussão antropológica sobre gêneros, fruto de uma literatura farta e que tem se sofisticado cada vez mais nos últimos anos. (Franchetto, 1996, p.36).

Na fase inicial de sua permanência na aldeia Kuikuro, a antropóloga diz experimentar uma profunda solidão e uma sensação de estar à margem de uma sociedade na qual se sentia

totalmente estrangeira. Sua presença a coloca numa posição ambígua, percebida como uma espécie de figura entre gêneros: “colocaram-me no lugar surreal de um ser andrógino”. Sem conseguir se comunicar com as mulheres pois ainda não possuía o domínio da língua, sentia que a observavam com desconfiança, ao mesmo tempo que sob a vigilância dos homens, via que regulavam sua circulação e o uso de seus bens. Seu lugar social era, portanto, indefinido e instável. Vista como uma “quase mulher”, a seu ver incompleta segundo as categorias locais, sua identidade era marcada por contradições: ao mesmo tempo excluída e tolerada, distante e integrada. Essa posição liminar, no entanto, lhe permitia acessar certos espaços masculinos, mas sem jamais escapar das restrições impostas ao feminino. Sem um lugar próprio, circula entre as casas e relações, sendo acolhida de forma estratégica por uma família e, gradualmente, inserida em alianças e conflitos internos da aldeia. Apesar dessa integração parcial, percebia que continuava submetida a limites simbólicos e práticos associados ao gênero, que afetam sua aprendizagem, sua liberdade e sua percepção de si. Fora de seu espaço de abrigo, sentia-se constantemente exposta e deslocada, como se estivesse à beira de um vazio, em um estado de instabilidade contínua. Esta era sua situação inicial até o momento que conseguiu comunicar-se com as mulheres. Suas observações são muito interessantes para percebermos um tipo de descrição pouco comum de ser feita hoje em dia e que, de certa forma, revela seu engajamento feminista no período. Cito a seguinte passagem:

As Kuikúro estavam muito interessadas, em nossas conversas, em entender minhas experiências enquanto mulher do lado de cá e compará-las com as suas próprias. Perguntavam-me sobre dor, a primeira relação sexual, o que os homens pagam para as mulheres; o assunto 'sexo' era central. Diziam-me que sua vida é atravessada pela experiência da dor (*sini*), a mesma dor de todos e que todos aprendem a suportar até minimizá-la como fato ineludível. Há uma dor feminina, porém, associada em particular ao sexo e ao parto. A dor do parto é, sem dúvida, mais violenta, a dor mais aguda e intensa que um ser humano pode sentir, me diziam.[...] Mulheres e homens seduzem, mas somente os homens manifestam um comportamento violento. "Atravessar o caminho" e "pegar pelo pulso" (*inhutake*) são gestos típicos da agressividade masculina: qualquer mulher desejável pode ser 'pega' de surpresa, não apenas pelo seu amante, no caminho da roça ou da lagoa, e literalmente arrastada para um lugar protegido, "para dentro do mato". Com essas características, a primeira relação sexual, ou seja, a primeira penetração, pode ocorrer quando a mulher é ainda pré-adolescente, antes da menarca, por iniciativa de homens bem mais velhos. Após o acontecido, a menina permanece alguns dias praticamente escondida dentro de sua casa, envergonhada (*ihysu*), debaixo de um cobertor que a protege como um manto, com um semblante tristonho, sem falar. Passada essa espécie de iniciação e essa reclusão reduzida, tudo volta ao normal; o acontecimento foi normal, afinal, não restando marcas aparentes se não a na lembrança da dor reavivada pelas conversas femininas. O prazer está alhures: no jogo da sedução, nos arrepios da clandestinidade e das 'brincadeiras' que precedem a penetração, na excitação que causam os bens dados como pagamento. Raras são

as que não cultivam seus *ajó*, seus amantes; o prazer e a paixão parecem estar fora do domínio familiar, desvinculados da procriação, constituindo outro domínio onde as mulheres exercem uma autonomia surpreendente, individual e coletivamente. (Franchetto, 1996, p.45-46)

O relato etnográfico detalhado de Bruna Franchetto demonstra não apenas o quanto ela pode se aproximar das mulheres kuikuro, como o quanto a distinção de gênero, incluindo sua própria condição no contexto, importa para um entendimento do contexto social para além das descrições de parentesco como dados importantes a serem apreendidos, mas não suficientes. O fato dela ser uma mulher, mesmo não correspondendo ao padrão kuikuro de mulher, permitiu a escuta das dores sofridas pelas mulheres, bem como de seus prazeres.

Cecília Maccallum, em “Nota sobre as categorias ‘gênero’ e ‘sexualidade’ e os povos indígenas” (2013), considera que a categoria “gênero” e “sexualidade” são generalizações muito amplas para serem aplicadas aos povos indígenas. Contrasta, no entanto, o cuidado da antropologia em não impor categorias universalizantes, como “gênero”, aos contextos indígenas, com os próprios povos indígenas que não necessariamente compartilham dessa preocupação, operando com categorias próprias voltadas a organizar suas relações sociais. Maccallum sustenta que o conceito de gênero pode ser produtivo na análise antropológica, desde que controlado etnograficamente, pois ajuda a compreender dinâmicas como a divisão do trabalho e as formas de relação com a alteridade. Nesse sentido, gênero e sexualidade não são apenas aspectos internos à vida social, mas também modos de pensar e estruturar relações com outros, especialmente com os “estranhos”. Já em relação à categoria de “sexualidade”, a autora nota uma dificuldade ou perigo maior nas atribuições possíveis, caso seja mantido o parâmetro heterossexual normativo das sociedades “ocidentais” modernas em relação ao que pode ser considerado “tradicional”. É o que podemos atestar nessa passagem de seu artigo:

Enquadrar a temática de sexualidades indígenas numa dicotomia que opõe modernidade à tradição representa uma violência epistemológica maior do que aquela que porventura resulta do uso de uma categoria analítica como gênero. A expressão “povo tradicional” pouco faz jus aos modos de ser indígenas, não obstante a visão hegemônica veiculada nos meios de comunicação latino-americanos e fixada no imaginário popular. Pessoas nascidas e criadas nos ambientes sociais denominados indígenas aprendem formas de pensar e fazer abertas à inovação e à criatividade. Não se concebem como acorrentados por uma “cultura” objetificada e estagnada no tempo, para cuja constatação existe farta documentação na literatura antropológica das últimas décadas. Muitos pensadores e políticos indígenas aprenderam os termos-chaves dos discursos dos povos colonizadores, dentro dos contextos diversos em que vivem, dos quais lançam mão frente à necessidade ou ao desejo da interlocução com os povos vizinhos. Nos embates e diálogos com Nawa, os conceitos e categorias importados são adaptados

e transformados, e novos conceitos emergem. As pessoas indígenas não se encontram reduzidas por supostas “culturas tradicionais” a formas rígidas de ação e pensamento. Tampouco estão em vias de simples perda de cultura ou de extinção étnica, por serem expostas às formas e práticas hegemônicas, como a heterossexualidade normativa na marca euro-americana, por mais dramáticas que sejam as situações de vulnerabilidade em que se encontrem.(Maccallum, 2013, p.55).

Gostaria de destacar dois aspectos dessas observações. O primeiro diz respeito à não adoção de um viés de sexualidade para impor aos povos indígenas, sejam quais forem os povos considerados. Por isso, a autora prioriza a etnografia como fonte principal para evitar o uso dessa categoria e suas discussões, quando diz:

Quando se fala de gênero e de sexualidade indígenas, portanto, em vez de supor que esses conceitos são fadados a reduzir a discussão à velha fórmula de construção cultural ou social, a partir de uma epistemologia da representação, é necessário seguir a trilha aberta pelos extensos e profundos diálogos dos etnógrafos com as pessoas indígenas com quem dialogam, para nos aproximarmos aos corpos e às imbricações e criações corporais que chamamos de sexualidade e reprodução, da forma mais honesta possível. (Maccallum, 2013, p.56).

O segundo aspecto observado da citação acima, diz respeito ao que pude observar nesses poucos anos de interação com alguns povos e pessoas indígenas, que é a capacidade de dialogar a partir de conceitos-chave da mentalidade e vocabulário dos colonizadores. Mais do que capacidade, a inventividade e a política que se apresenta em situações que envolvem conhecimento e negociações, como pudemos ver na reestruturação do povo Yawanawa.

Ainda um terceiro aspecto, diz respeito à compreensão de que “as pessoas indígenas não se encontram reduzidas por supostas ‘culturas tradicionais’ a formas rígidas de ação e pensamento. Tampouco estão em vias de simples perda de cultura ou de extinção étnica”. Neste caso, diria que depende das pessoas com as quais se interagiu, pois o tema da tradição ou da busca por valorizar tradições e culturas quase perdidas é uma constante nas práticas e na produção audiovisual. Mas acredito que a autora associava essas observações ao tema das categorias de gênero e da sexualidade.

Para as interlocutoras que surgiram já na fase final dessa pesquisa, Anna Terra Yawalapiti, uma liderança entre as mulheres do Xingu e coetânea à produção do filme *As Hiper Mulheres* e a jovem Txirá Huni Kuin, do povo de língua Pano, tanto a questão do resgate cultural, quanto a discussão de gênero são importantes. Importantes, mas não sob o ponto de

vista de preservação ou manutenção da tradição de modo absoluto. Em alguns casos, a tradição se impõe, em outros, ela é transformada por gestos transgressores.

Marcadas as devidas diferenças com os diferentes grupos indígenas, Txirá trouxe para o contexto da aldeia Tuatuari as práticas de canto, imagem e cura dos Huni Kuin, entoando também alguns cantos Yawanawa, em parceria com Alice Haibara. Desta forma, reunimos e avançamos na direção de uma retomada que tem nas mulheres um forte apelo. Mesmo quando entrevistei Mutuá Mehinaku, liderança igualmente coetânea a Takumã Kuikuro¹⁴⁴, na mesma ocasião e local, a valorização das mulheres foi por ele destacada. Seguem comentários sobre as entrevistas realizadas com Anna Terra Yawalapiti, Mutuá Menihaku e Txirá Huni Kuin, realizadas na aldeia Tuatuari (TIX) em outubro de 2025. Há uma entrevista posterior com Alice Haibara, realizada por whatsapp.

Anna Terra é reconhecida por sua forte atividade política e iniciativas culturais. De seu portfólio, extraio as seguintes informações:

Sou presidente da Organização Familiar Umatalhi, uma associação familiar que atua no fortalecimento cultural do povo Yawalapiti por meio da Casa de Cultura, promovendo saberes tradicionais, arte, memória e atividades intergeracionais. Coordeno ações voltadas à valorização da cultura e da história do nosso povo, sempre envolvendo jovens, anciãos e mulheres nas atividades. [...] Atuo também como Articuladora de Campo da ATIX-Mulher, apoiando diretamente comunidades do Território Indígena do Xingu na promoção dos direitos das mulheres indígenas. Através dessa função, contribuo com a formação de lideranças femininas e com o desenvolvimento de ações que fortalecem o protagonismo das mulheres em suas aldeias. [...]Sou ainda membro do MMTIX – Movimento das Mulheres Indígenas do Xingu –, onde participo da construção de estratégias coletivas de defesa dos territórios, culturas e modos de vida indígenas. Em todas essas frentes, busco criar espaços seguros e participativos para que outras mulheres possam se expressar, aprender e atuar politicamente. Incentivo a escuta, o diálogo e a troca de experiências entre gerações, promovendo ações que valorizam tanto os conhecimentos tradicionais quanto as contribuições das mulheres no enfrentamento dos desafios atuais.¹⁴⁵

A entrevista com Anna Terra Yawalapiti revela esse caminho de uma liderança indígena do Alto Xingu marcada pela articulação política, por sua história familiar e pelo tema da luta e resistência das mulheres indígenas. Seu pai era Pirakumã Yawalapiti. Desde o início, Anna Terra se apresenta como uma liderança multifacetada: ativista, artista, mãe e responsável

¹⁴⁴ Cf. Livro em comemoração aos 25 anos do projeto *Video nas Aldeias*, p.100, fotografia de Vicent Carelli dos jovens Takumã e Mutuá durante a filmagem de Cheiro de Pequi, em 2008. Entre os dois, está o antropólogo Carlos Fausto.

¹⁴⁵ Ver portfólio nos anexos.

pela comunidade da aldeia Tuatuari. Sua atuação política se destaca principalmente na organização e fortalecimento do movimento das mulheres do Xingu, onde exerce papel de liderança e articulação. Ela é uma das responsáveis por mobilizar mulheres, organizar agendas e viabilizar a participação em eventos nacionais como a Marcha das Mulheres Indígenas, e o ATL (Acampamento Terra Livre). Ocupou cargos importantes dentro da organização da Terra Indígena do Xingu, atuando como articuladora regional e liderança em mobilizações mais amplas. Seu trabalho político também se conecta à defesa ambiental e territorial, ao promover intercâmbios culturais e etnoturismo como forma de conscientizar não indígenas sobre a importância da preservação das florestas e rios.



Figura 24: Nessa foto, Anna mostra a foto (2013) do gesto político do pai Pirakumã (falecido em 2016) durante a Mobilização dos Povos Indígenas em Brasília, gesto que ela veio a repetir em 2017. Fonte: Foto de Mario de Brunoro/ISA, 201.7



Figura 25: Anna Terra repete o gesto de seu pai em manifestação de 2017. Fonte: ISA (André D'Elia, Mídia Ninja/MNI)

Outro ponto central da entrevista foi sua história familiar, profundamente ligada à liderança tradicional. Anna Terra é filha de cacique e descende de uma linhagem de lideranças, o que influencia diretamente sua atuação. Sua mãe, além de cacica, foi pajé e desempenhou um papel essencial no cuidado espiritual e na saúde da comunidade, atendendo pessoas a qualquer hora. Sua bisavó Kaity Wauja também foi pajé e grande ceramista, mostrando uma continuidade de saberes e responsabilidades espirituais transmitidos entre gerações. A mãe de Anna Terra, mesmo sendo de outro povo (Mehinaku), exerceu liderança entre os Yawalapiti, evidenciando a interculturalidade presente no território. A família, portanto, não apenas legitima sua liderança, mas também orienta seus valores, especialmente no equilíbrio entre firmeza e cuidado coletivo.



Figura 26: Anna Terra conduz o Moitará entre os povos Yawalapiti, Mehinaku e Wauja, na aldeia Tuatuari e aldeia Piulaga. Fonte: Carla M. Damião.

Na fotografia acima, Anna desempenha a função de líder na prática conhecida como Moitará ou *Ulutxi*, na língua Yawalapiti da família Arawak (Aruak). Moitará se diz de origem Tupi. Houve um Moitará em sua aldeia e outro na aldeia Wauja que ficava a 20 km. Fomos em uma camionete com o agente de saúde da aldeia Yawalapiti. Na outra aldeia, de grande extensão, formando um círculo com ao menos 10 malocas, houve troca do que levamos conosco (miçangas, vestidos, roupa de ginástica) com muitas mulheres Wauja e suas cerâmicas, colares e pulseiras. A explicação de Moitará é:

Essa é uma palavra que vem do Tupi que se refere aos rituais de trocas alto-xinguanos. Cada língua alto-xinguana tem uma palavra específica para se referir ao ritual, mas moitará firmou-se como palavra por meio da qual indígenas de todo TIX se referem, em língua portuguesa, às diferentes trocas de bens entre pessoas. Nota 8: Trocas' com estabelecimentos (o mercado, a loja) não são chamadas de moitará. (Horta, 2023, p.13)

Na entrevista Anna Terra evidencia como a luta das mulheres indígenas está profundamente conectada a experiências pessoais de violência e superação. Ela relata ter sofrido diversas violências na infância e juventude, incluindo um casamento forçado aos 12 anos, o que marcou sua visão sobre relações de gênero. Essas experiências, no entanto, impulsionaram sua transformação em uma mulher combativa, sem medo de se posicionar publicamente. Sua trajetória reflete a realidade de muitas mulheres indígenas que enfrentam o machismo, mas também constroem caminhos de resistência e protagonismo.

Nesse sentido, ela redefine o que é ser liderança feminina no Xingu: não se limita ao papel formal de cacica, mas inclui ser pajé, cantora, organizadora, articuladora e guardiã de saberes. A liderança feminina aparece como plural e baseada tanto na tradição quanto na capacidade de mobilização contemporânea. Anna Terra também destaca a importância de fortalecer o papel das mulheres dentro e fora das aldeias, algo que ela passou a priorizar especialmente a partir de 2018.



Figura 27: Casa de Cultura Umatalhi, aldeia Tuatuari, povo Yawalapiti. Fonte: Carla M. Damião

Por fim, sua atuação na Casa de Cultura Umatalhi sintetiza esses três pontos: política, família e cultura. A instituição promove rituais, festas, oficinas e intercâmbios, funcionando como espaço de resistência cultural e também de articulação política e econômica. Ao investir

na valorização cultural e no protagonismo feminino, Anna Terra contribui para a continuidade das tradições e para a ampliação da voz das mulheres indígenas.

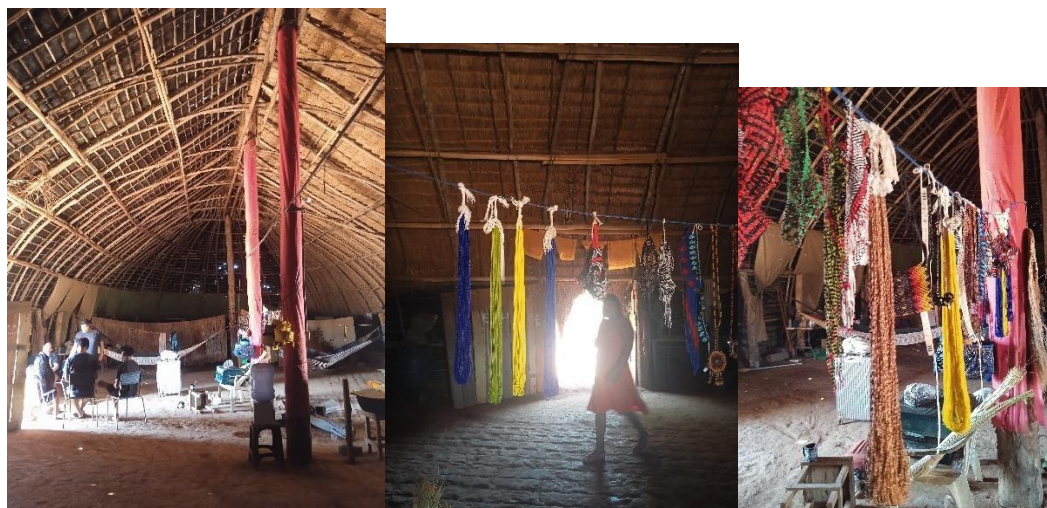


Figura 28: Área interna da Casa de Cultura Umatalhi, aldeia Tuatuari, povo Yawalapiti (TIX).Fonte: Carla M. Damião

A entrevista com Anna Terra Yawalapiti mostra uma liderança construída na intersecção entre herança familiar, enfrentamento de violências e engajamento político, evidenciando a centralidade das mulheres indígenas na defesa de seus povos, territórios e modos de vida.

A segunda pessoa que entrevistei foi Mutuá Mehinaku, cuja trajetória é de liderança no Alto Xingu marcada pela articulação entre política institucional, formação acadêmica, herança familiar, compromisso com o fortalecimento cultural e foi participantes do Coletivo Kuikuro de cinema. Mutuá inclui e reconhece o crescente do papel político das mulheres indígenas.

Mutuá destaca uma atuação ampla em suas atividades políticas, transitando entre o território indígena e a política “de fora”. Ele integra a liderança do povo Kuikuro, participando da mesa de caciques e de assembleias do território do Xingu, além de já ter ocupado o cargo de diretor regional da Associação Terra Indígena do Xingu (ATIX). Sua experiência política institucional se consolidou quando foi eleito vereador no município de Gaúcha do Norte (2016–2020), onde enfrentou muitos desafios, mas também ampliou sua compreensão sobre os mecanismos do Estado. Essa vivência reforçou a importância de ocupar espaços políticos externos para defender os interesses indígenas. Paralelamente, sua atuação na educação, como professor, diretor e coordenador, é por ele compreendida também como prática política,

voltada à formação das novas gerações e à valorização do conhecimento e da memória dos povos indígenas.

Sua história familiar aparece como base fundamental de sua trajetória. Mutuá é descendente de lideranças tanto do lado paterno (Mehinaku) quanto materno (Kuikuro), o que legitima sua inserção no campo político e cultural. Seu avô, Nahü, é uma figura central, reconhecido como o primeiro do povo a aprender português, ainda na década de 1930, ele simboliza a abertura para o diálogo com o mundo não indígena sem abandonar a identidade cultural¹⁴⁶. Além disso, a família carrega forte tradição de mestres de canto, guardiões de saberes musicais e rituais, o que orienta Mutuá e seu irmão na continuidade dessas práticas. A liderança política e a liderança cultural aparecem como dimensões inseparáveis herdadas de sua linhagem.

Mestre em Antropologia Social¹⁴⁷ pelo Museu Nacional, Mutuá valoriza o conhecimento e a formação acadêmica como estratégia política. Ele participou de projetos pioneiros de formação superior para professores indígenas, concluindo licenciatura pela UNEMAT (2001–2006). Seu mestrado em antropologia teve a etnolinguística como foco, aprofundando o estudo das línguas e culturas do Alto Xingu. Ele enfatiza que o acesso à universidade permite compreender, registrar e fortalecer os saberes tradicionais, evitando sua perda. Como resultado concreto, destaca a produção de um dicionário bilíngue Kuikuro-português, a criação de acervos culturais e a formação de jovens pesquisadores indígenas. Ele ressalta que a articulação entre ciência indígena e ciência acadêmica é essencial para a preservação cultural.

No que diz respeito à luta e ao protagonismo das mulheres indígenas, Mutuá reconhece uma transformação geracional importante. Ele afirma que, no passado, as mulheres eram excluídas das grandes decisões políticas, mas que hoje há um movimento crescente de inclusão e liderança feminina no Xingu. Lideranças como Anna Terra e outras mulheres têm conquistado espaço nas assembleias e nas articulações políticas, apesar de ainda existir resistência por parte de alguns homens. Mutuá se posiciona claramente a favor dessa mudança, defendendo que homens e mulheres devem atuar juntos e em igualdade na condução das decisões coletivas. O fortalecimento das mulheres, para ele, é fundamental para o futuro

¹⁴⁶ Yamalú Kuikuro Mahinaku organizou o livro sobre o avô Nahü Kuikuro: *Dono das palavras. A história do meu avô/Aki Oto. Api akinhagü*. Edição bilíngue Kuikuro/Português. São Paulo, Editora Todavia, 2024.

¹⁴⁷ Mutua Mehinaku, *TETSUALÜ: Pluralismo de línguas e pessoas no Alto Xingu*, dissertação de mestrado apresentada ao Programa de Pós- Graduação em Antropologia Social, Museu Nacional, Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2010. Orientadora: Prof. Dr. Bruna Franchetto.

político e cultural dos povos indígenas. Ele foi a aldeia Tuatari acompanhado de sua família, esposa, mãe e filhos. A mãe já bem idosa participou da cerimônia e mantinha atenção nos mais jovens. Toda a família participou da cerimônia conduzida por Txirá Huni Kuin e Alice Haibara, utilizando a *ayahuasca*, prática estranha ao contexto do Xingu, como já foi observado. Mutuá vê essas trocas com cautela, mas de forma positiva, entendendo-as como possibilidades de fortalecimento espiritual que se somam às práticas tradicionais já existentes. Essa abertura dialoga com sua própria trajetória, marcada pela capacidade de transitar entre diferentes mundos sem perder o vínculo com sua cultura.

A entrevista com Mutuá Mehinaku evidencia uma liderança construída na intersecção do que ele mesmo qualifica como “pluralidade” étnica, dada sua herança familiar composta por dois povos: Kuikuro e Mehinaku.

A entrevista com Txirá Huni Kuin articula espiritualidade, comunicação audiovisual e protagonismo feminino indígena, com forte ênfase na experiência direta com as “medicinas tradicionais” e na construção coletiva de novas formas de liderança. Txirá se apresenta como comunicadora e realizadora audiovisual, além de atuar com “medicinas sagradas” como a *ayahuasca*, o rapé e a sananga. Ela explica, com riqueza de detalhes, que o conhecimento dessas medicinas está profundamente ligado à experiência sensorial e espiritual, especialmente ao papel do som. Segundo ela, os mais antigos realizavam seus estudos em silêncio, enfrentando experiências intensas de transformação. Com a introdução dos cantos tradicionais (*Huni Meka*), essas experiências passaram a ganhar forma. As músicas não são apenas acompanhamento, são chamadas aos espíritos da floresta, do céu, da água e da terra, que passam a conduzir a cerimônia. Quem canta não é apenas a pessoa, mas os próprios espíritos que falam por meio dela. Por isso, deve existir um rigor absoluto na execução dos cantos, qualquer erro exige recomeçar, pois a conexão espiritual depende da integridade dessas palavras.

Essa compreensão se conecta diretamente com sua visão sobre o audiovisual. Para Txirá, o som é essencial para transmitir a mensagem e criar conexão, mesmo quando não há compreensão da língua. Ela relembra imagens antigas sem áudio e afirma que faltava algo fundamental. O cinema ou audiovisual indígena, nesse sentido, torna-se uma ferramenta de preservação da memória, especialmente diante da perda de línguas em alguns povos. Gravações de cantos, histórias e falas dos anciãos permitem que as futuras gerações recuperem saberes. Ela adota a ideia de que “a câmera é a nossa flecha”, entendendo o audiovisual como instrumento político e cultural capaz de alcançar diferentes territórios e públicos. Essa adoção,

contudo, parece ser diferente da elaborada por Edgar Xakriabá (2019, p.96, *opus cit.* p.126).

Em primeiro lugar porque, ao lembrar Natália Tupinambá, ao dizer “nossa câmera é a nossa flecha”: “eu sempre falo que através das nossas imagens, das nossas narrativas que são lançadas dentro, através da câmera, possam ser alcançadas em muitos territórios. E não só indígenas, mas também não indígenas” (Ver Anexos, p.194).

“E eu nunca imaginaria que o cinema pudesse me levar tão longe. E realmente, a nossa câmera é a nossa flecha. E não só a gente pode conduzi-la, mas também a gente pode carregá-la...” (idem, p.194). Leia-se aqui uma “tecnologia” diferente do “flechar”, se compararmos ao que diz Edgar Xakriabá, cuja analogia torna a câmera uma arma de caça: “o ato de disparar/clicar ao lançar a flecha, a imagem captada à caça e, por sua vez, o cineasta/fotógrafo ao caçador” (2019, p.96, *opus cit.* p.126). Txirá torna a metáfora da flecha-câmera mais distante do uso tradicional da flecha. Primeiro porque a câmera é veículo de histórias: lançam-se narrativas “através da câmera”. Segundo, porque ela a carrega como quem porta histórias para outros territórios. Se se trata de algum tipo de caça, esta é pelos ouvidos e olhos de espectadores. Com essa diferença, diminui-se o valor agonístico da “caça”, e chega-se a um valor de sedução pela narrativa, de dentro para fora, isto é, para contar a história a outros ouvidos e em outros territórios.

É nesse sentido que Txirá também diferencia produções voltadas para públicos indígenas e não indígenas. Filmes sobre luta por território, saúde e direitos buscam impactar quem está fora das aldeias, tornando visíveis as violências e desafios enfrentados. Já narrativas ficcionais e histórias com humor dialogam mais diretamente com o público indígena, pois carregam códigos culturais próprios que nem sempre são compreendidos por quem está fora.

Um ponto central de sua fala é, sem dúvida, o protagonismo das mulheres. É disso que seu filme *Rami Rami Kirani* (2024) trata. Realizado com outras mulheres de seu território, a história contada nasce de uma ruptura com uma tradição que excluía mulheres do uso e da condução da ingestão nos rituais com *ayahuasca*. Durante uma oficina de vídeo inédita voltada apenas para mulheres, elas decidiram produzir um filme que mostrasse o processo de preparo da medicina feito por elas mesmas. Enfrentaram resistência dos homens, que não compartilhavam plenamente os conhecimentos, mas seguiram de forma autônoma. O processo foi coletivo, baseado na experiência cotidiana de trabalho e cuidado que já fazia parte da vida dessas mulheres.

A exibição do filme na aldeia gerou impacto imediato. Os anciãos inicialmente reagiram com estranhamento e críticas, questionando a participação feminina em práticas

consideradas masculinas. Ao assistirem à força coletiva das mulheres, cantando, dançando e produzindo juntas, passaram a rever suas posições. A partir desse momento, as mulheres começaram a conquistar espaço nas cerimônias e no aprendizado dos cantos e saberes da *ayahuasca*. O resultado, nesse caso, não apenas registrou uma mudança, mas provocou uma transformação concreta nas relações de poder dentro de sua comunidade: a Aldeia Mibãya no Município Jordão, Acre.

Txirá valoriza profundamente o trabalho coletivo entre mulheres. Ela descreve uma forma de organização em que há lideranças responsáveis pela articulação, mas que não concentram poder. A liderança existe para organizar, não para se impor. Quando alguém ultrapassa esse limite, o próprio grupo tem autoridade para questionar e até substituir essa pessoa. Esse modelo contrasta com práticas mais individualizadas que ela associa a comportamentos masculinos em alguns contextos, embora reconheça mudanças e avanços entre os homens, especialmente no reconhecimento da importância das mulheres na política indígena. O que nos leva à entrevista de Matuá Mehinaku quando cita a atuação de mulheres na política e outros setores.

A experiência com redes de mulheres no audiovisual, como a rede *Katahirine*¹⁴⁸, amplia esse processo. A participação em iniciativas como oficinas, coletivos e circuitos de festivais permitiu que Txirá viajasse para diferentes países e apresentasse seu trabalho internacionalmente. Ela destaca o impacto simbólico disso: mulheres de uma aldeia considerada isolada alcançando visibilidade global por meio do cinema. O reconhecimento não é individual, mas coletivo, compartilhado com todas as mulheres envolvidas na produção.

Outro aspecto importante é sua reflexão o uso das medicinas quanto no trabalho audiovisual. Txirá afirma que a medicina revela a verdade das pessoas, tornando impossível esconder intenções negativas. Ela associa isso a uma responsabilidade ética profunda, especialmente para quem conduz rituais. Em relação ao cinema, critica práticas autoritárias em produções e defende uma abordagem baseada no respeito, na escuta e na valorização das funções de cada participante. Um filme pode até ter qualidade técnica, mas se for produzido com violência ou desrespeito, deixa marcas negativas nas pessoas envolvidas. É interessante perceber no filme *Rami Rami Kitani* que a direção é feita pelas mulheres, em geral mais velhas, que dizem para segurarem a câmera de modo reto. O filme mostra a escuridão da cerimônia noturna, com apenas alguns pontos de luz. Nada é contado sobre a experiência ao final.

Txirá está fortemente ligada ao documentário, que ela considera mais próximo da

¹⁴⁸ <https://katahirine.org.br/>

forma indígena de narrar, baseada no “aqui e agora”, na escuta e na curiosidade. Ela destaca a importância de saber perguntar, de se interessar genuinamente pelas histórias dos anciãos e anciãs e de construir narrativas a partir dessa troca. O cinema, nesse sentido, não é apenas uma técnica, mas implica, novamente, em relacionalidade: um modo de aprender e de se relacionar.

Por fim, Txirá aborda a capacidade do cinema de transmitir experiências espirituais mesmo fora do contexto ritual. Relatos de espectadores que sentiram emoções profundas ao assistir seu filme indicam que os cantos e imagens conseguem atravessar a tela e gerar conexão esperada, o apontar a flecha. Para ela, isso confirma que a força das “medicinas” sasgradas e das culturas indígenas podem ser comunicadas também por meio do audiovisual.

A entrevista com Txirá revela uma jovem de liderança plena, que atua na continuidade e transformação de sua cultura, articulando tradição espiritual, ação coletiva e experimentação audiovisual que supõe a transgressão de costumes e afirmação das mulheres em sua comunidade. Neste caso, não só o cinema pode ser ferramenta de memória, resistência e mudança social, mas também, e especialmente, o fortalecimento das mulheres indígenas e construção de formas mais equilibradas de liderança.

A última entrevista foi realizada com a antropóloga Alice Haibara Oliveira. Desta entrevista destaco, sobretudo, seu papel de mediação com diferentes povos indígenas e entre estes e o mundo não indígena. Essa mediação se realiza por meio da circulação de pessoas, saberes e arte indígena, especialmente através da iniciativa *Arte Ameríndia*, uma empresa que promove encontros, oficinas, rituais e experiências de imersão nas aldeias, ao mesmo tempo em que apoia formas de sustentabilidade baseadas na produção artesanal. Nesse contexto, Alice enfatiza o protagonismo das mulheres, principais responsáveis pela produção e circulação dessas artes. Ela participa de uma ONG, da qual é cofundadora, que é a Associação Povos da Terra, desenvolvendo projetos, principalmente, com o povo Huni Kuin na região do Jordão, no Acre.

Seu vínculo com os Yawanawa teve início há cerca de vinte anos, a partir do Prêmio Culturas Indígenas promovido pelo Ministério da Cultura (MinC) do Governo Federal, momento no qual conheceu lideranças como Matsini Yawanawa. Desde então, a relação se aprofundou por meio de pesquisas, visitas à aldeia e uma colaboração contínua com Hushahu Yawanawa, com quem passou a trabalhar intensamente desde 2016, organizando vivências, grupos e ações culturais tanto nas aldeias quanto nas cidades.

No que diz respeito aos intercâmbios entre povos, Alice observa que eles se intensificaram recentemente, favorecidos pelas redes de comunicação e por encontros

presenciais. Entre povos do tronco Pano, há proximidades linguísticas e cosmológicas que se refletem também nos cantos: “tem cantos que eles cantam que também vêm de outros povos”, embora persistam diferenças importantes. Já no caso do Alto Xingu, trata-se de uma aproximação mais recente, envolvendo tradições distintas. Esse diálogo foi impulsionado, em parte, pelo interesse de lideranças xinguanas na ayahuasca e pela admiração pela musicalidade Yawanawa.

Um exemplo significativo é a experiência de Anna Terra Yawalapiti, que, após participar de rituais, reconheceu na ayahuasca um potencial de cura coletiva para seu povo, especialmente em um contexto de luto profundo causado pela pandemia. Segundo Alice, esse tipo de intercâmbio revela tanto a abertura quanto os desafios desses encontros, exigindo cuidados para evitar distorções ou apropriações indevidas.

De modo geral, a entrevista evidencia um campo dinâmico, no qual alianças interculturais, mediações com não indígenas e o protagonismo crescente das mulheres vêm transformando as formas de circulação dos saberes e das práticas, sem apagar a pluralidade que caracteriza os diferentes povos.

A ênfase dada às mulheres nessa parte da pesquisa não surgiu de um desejo impulsionador de que acontecesse como ponto de partida. Encontrei um movimento que parecia amortecido no meio acadêmico ou limitado às disputas de um tipo de poder intramuros. Isto é, uma institucionalização das discussões represadas por disputas com tendências mais ideológicas do que de uma militância transformadora das condições de mulheres no contexto acadêmico universitário. O movimento das mulheres indígenas e de suas simpatizantes demonstrou ser pleno de disputas e diferenças, mas criou lideranças expressivas nas últimas décadas. Como o objetivo principal da tese não era esse, qual seja, lidar diretamente com a questão de gênero, seria necessário mais tempo de análise e ampliação da pesquisa de campo, visitando a Marcha das Mulheres Indígenas que ocorre anualmente e todo tipo de política que as envolve e as coloca em evidência. Por isso, essas últimas observações não foram constituídas como um capítulo, mas uma espécie de suspiro final descendente que ouvimos nos cantos quando esses são encerrados.

Desde o início da pesquisa, do filme às entrevistas não realizadas para o GT de Filosofia e Gênero da ANPOF, o movimento das mulheres, me motivaram a pensar e a perceber a imensa capacidade de enfrentamento, de luta e de transformação. Esse foi, em geral, outra flecha que atingiu e instigou a transformação de costumes sólidos, o que o filme *Rami*, *Rami Kirani* consegue mostrar. Há diferenças a considerar entre os dois filmes e há em comum

o fato de serem audiovisuais, cujo aprendizado ocorreu por meio de oficinas e por utilizarem o audiovisual com o propósito de guardar memórias sonoras e visuais.

O protagonismo das *Hiper Mulheres* e seus cantos do Alto Xingu não diminui pelo fato da direção ser de três homens, um da tradição Kuikuro, Takumã; um estudioso dos cantos do povo Kuikuro, Carlos Fausto; e um terceiro como coordenador das oficinas de audiovisual, pois o protagonismo é das mulheres e seus cantos. Já *Rami Rami Kirani* foi, desde as coordenadoras da oficina de formação audiovisual e direitos das mulheres indígenas (Mari Corrêa, Sophia Pinheiro e Viviane Hermida), às diretoras Lira Mawapai Huni Kuin e Luciana Tira Huni Kuin, com exceção de dois homens: Fábio Costa Menezes (edição) e Gilson Siã Huni Kuin na equipe de tradução com outras duas mulheres.

Outro ponto em comum nos dois filmes é a relação com os espíritos ou hiper seres, cuja presença é ambígua, podem causar doenças. É por meio dos cantos e das danças que eles são acalmados. Trata-se, nesse sentido, de corpos, gestos, cantos e cura. Em *As Hiper Mulheres* importa a tradição e a transmissão dessa, como as cenas entre mãe e filha mostram ao longo do filme, entre Kanu e sua mãe e, ao final, de Kanu para a menina que a ouve enquanto ela a ensina cantarolando da rede.

A radicalidade de *Rami Rami Kirani* não foi apenas ser uma realização de mulheres, de diferentes gerações, como a ruptura com a tradição que impedia as mulheres de ingerir a bebida ritual *Nixi Pae* (ayahwasca), impedindo-as igualmente de conduzir a cerimônia e cozinhar a mistura de cipó e folhas.

Nos dois filmes e nas experiências que apresentam não só não é possível separar o som da imagem, como os gestos e pinturas corporais integram tradição oral e grafismos, de modo a desfazer mais uma oposição: entre tradição oral e escrita. Nesse sentido, a vocalização dos cantos é composta com os corpos e seus grafismos de proteção, criando, ao mesmo tempo, uma comunicação espiritual e uma ampliação da “visibilidade do sensível no processo de conhecimento” (Kofes, 2020, p.19).

6

CONCLUSÃO**A DIFÍCIL TAREFA DE SE FLECHAR NO LUSCO-FUSCO**

Tem uma frase de uma amiga minha, a Nathalia Tupinambá, ela também trabalha no audiovisual, que é assim, “nossa câmera é a nossa flecha”. Então, eu sempre falo que através das nossas imagens, das nossas narrativas que são lançadas dentro, através da câmera, possam ser alcançadas em muitos territórios. E não só indígenas, mas também não indígenas. Para também mostrar um pouco da nossa realidade. Então eu acho que é isso, essa complementação.

Txirá Huni Kuin

Além do lema de Txirá Huni Kuin, “nossa câmera é a nossa flecha”, o título escolhido para a conclusão é também uma alusão à obra publicada em 1993 por Philippe Descola *Les lances du crépuscule: relations Jivaros, Haute-Amazonie*. Na versão para o inglês, o título é: *The Spears of Twilight: Life and Death in the Amazon Jungle*. Apesar da discrepância do subtítulo na tradução para o inglês, queria recuperar de minhas primeiras considerações teóricas, a palavra em inglês *twilight*. Como argumentei, a tradução dessa palavra por “lusco-fusco” mostra que este momento do dia não precisa corresponder exatamente ao crepúsculo, pode ser aurora também.

O que me preocupava quando escrevi essas considerações metodológicas iniciais era algo de ordem quase particular. Na minha atual idade, pensamos em aposentadoria junto ao fim de uma carreira profissional, pois ainda que essa não seja compulsiva (para que o seja, em meu caso, faltam ainda 10 anos), começamos a pensar em como encerrar um ciclo. Nesse sentido, metaforicamente, pensamos no momento do crepúsculo. Então, por que motivo iniciar uma discussão teórica na qualidade de um doutorado em Antropologia Social se atingi a fase profissional crepuscular na carreira voltada para os estudos filosóficos? Sem querer responder a essa questão, preferi criar a cápsula temporal do lusco-fusco pensando que esse estado pode tanto conduzir para a escuridão, quanto para a claridade. Que horas são na foto abaixo? Seguindo Yeats, de qual dos dois ânimos se trata? Rir (*laugh*) no crepúsculo cinzento ou suspirar (*sigh*) no amanhecer.

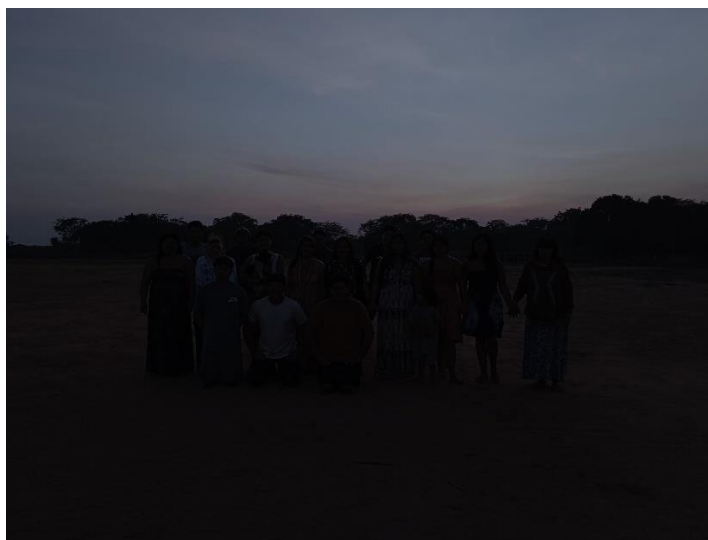


Figura 29: 6° abaixo do horizonte, TLX, 2025. Fonte: Carla M. Damião

Se digo que estamos a 6° abaixo do horizonte, pode ser tanto aurora, quanto crepúsculo de acordo com a definição de Crepúsculo Civil Matutino (Aurora), que tem início quando o

sol está a 6° abaixo do horizonte e termina ao nascer do sol; sendo o Crepúsculo Civil Vespertino (Anoitecer) aquele que começa no pôr do sol e termina quando o sol atinge 6° na mesma posição: abaixo do horizonte.

Tal indeterminação visa, como expliquei anteriormente, alargar a temporalidade imprecisa e difusa, na qual transita-se de modo sensível, perceptivo e intelectual, zonas igualmente alargadas em suas próprias dimensões e necessárias para criarmos pensamentos mais profundos.

Considerando a câmera como uma flecha lançada de dentro das imagens e narrativas, segundo Txirá Huni Kuin, posso dizer que, como espectadora fui provavelmente atingida pela flecha-filme *As Hiper Mulheres* e quis saber mais, na medida da minha curiosidade e recursos para a pesquisa. O campo e as amizades criadas neste foram me levando até onde cheguei ao final: o Território Indígena do Xingu (TIX), onde encontrei algumas “hiper mulheres” em uma imersão, na qual conjungou-se a sabedoria Pano dos cantos Yawanawa e Huni Kuin com alguns povos do Xingu: Yawalapiti, Kuikuro e Menihaku. O que vi de mais intenso e profundo dessa experiência, guardo para mim. O que conto, fortalece a ideia de que os encontros vividos mostram um momento de afirmação e diplomacia intercultural expandida, o que inclui a relação de gênero se lembrarmos o que ouvi de Matuá Menihaku.

Se havia, e é bastante provável que exista ainda, resistência e afirmação cultural persistente nesses povos, os processos de difusão cultural por diferentes meios, seja o audiovisual, seja a integração presencial do etnoturismo profundo, ambos foram dimensionados de modo a criar uma outra possibilidade de investigação que não se atém apenas ao passado desses povos, mas a aquilo que está em curso, por isso mesmo: coetâneo.

Apontar a flecha para um “futuro ancestral”, no dizer de Ailton Krenak, indica que o futuro definitivamente requer o passado e suas tradições, algumas, em menor ou maior grau, quase perdidas, mas que vêm sendo revigoradas e transformadas no presente, dentro daquele ângulo de 6° abaixo do horizonte. Essa é a dificuldade da tarefa, pois o estado lusco-fusco temporalmente dilatado oscila, de um lado, entre o sono e o despertar; de outro, entre o desperto e o assonado. Em outras palavras, não se trata de um movimento progressivo que visa alcançar um estado de vida alheio às tradições. O sonho, essa dimensão mais profunda, guia essas e outras culturas como meio de conhecimento. Mas sobre essa dimensão, não teremos tempo de falar¹⁴⁹.

¹⁴⁹ Há vários trabalhos escritos sobre o sonho, como o de Hanna Limulja, *O desejo dos outros. Uma etnografia dos sonhos yanomami*, cuja importância pode ser notada nos relatos de Davi Kopenawa e nas dietas Yawanawa.

Com relação aos capítulos e aos encontros interculturais, podemos iniciar uma conclusão, postulando algumas questões. Por exemplo, como o aprendizado articula pessoa, coletivo e tradição nos cantos, produção de imagens e cura?

O que vimos nos capítulos anteriores buscou afirmar que o que se ouve nos cantos não é separado do que se vê: o som conduz a experiência visual que pode se constituir como experiência espiritual e, nesse sentido, busca estabelecer uma “cura” que não necessariamente busca tratar um corpo doente, mas corpos marcados por sofrimentos. O aprendizado ocorre no corpo e na escuta, dentro do coletivo, onde o indivíduo se forma, pelos estudos, ao repetir, sentir e interpretar os cantos. As “imagens” emergem da palavra cantada, da memória compartilhada e da experiência ritual, não de uma visualidade isolada. Dizer filosofia ou teoria da imagem e filosofia da música ou etnosonografia isoladamente é uma difícil tarefa nesse contexto que podemos considerar sinestético na reunião de som e imagem.

Algo semelhante ocorre quando opomos a tradição oral à escrita. Por exemplo, como notam Severi e Fausto, ao dizerem:

Embora não de todo desprovida de fundamento, a oposição entre tradição oral e tradição escrita, ainda corrente na antropologia e em um bom número de disciplinas históricas e linguísticas, conduz-nos frequentemente a algumas armadilhas. A começar pelo fato de, ao considerar-se a dimensão “oral” como mero termo oposto à escrita, renuncia-se a tematizar sua especificidade. Daí por que tal oposição mostra-se incapaz de bem apreender o modo de existência e funcionamento de certas tradições ditas “orais”, em que um certo número de grafismos e imagens desempenham um papel crucial na produção da memória. Ela acaba assim por ocultar o fato de que, entre os dois polos, existe uma série de situações intermediárias. Nestas, nem o uso exclusivo da palavra enunciada, nem aquela do signo linguístico dominam. Quando nos damos ao trabalho de reconstruir as vias de transmissão de conhecimentos socialmente compartilhados, descobrimos uma articulação específica, com fins mnemônicos e expressivos, entre um certo tipo de imagem e certas categorias linguísticas. Em muitos casos, essa articulação se realiza por meio de “lugares e práticas da memória”, os quais é preciso identificar e descrever etnograficamente. Nos casos que pudemos analisar, tais lugares estão intimamente vinculados à enunciação e à ação ritual. Por isso, voltamo-nos consistentemente para o estudo de culturas fundadas tanto no gesto ritual e na imagem, quanto no exercício da palavra. (Fausto/Severi, 2016, Introdução)

Essas distinções estanques, como a oposição entre tradição oral e tradição escrita, também não levam em conta a mudança de percepção em contextos rituais observados por Fernando Santos-Granero (2006) em relação aos Yanesha, nos quais os sentidos são secundários ao desprender-se da corporeidade e buscar esse princípio cosmológico que ele chama de “vitalidade”: “Apenas um dos componentes não corpóreos da pessoa, *yecamquëñ* – ou ‘nossa vitalidade’ –, é dotado das faculdades sensoriais que possibilitam uma percepção

correta e, com ela, um conhecimento ‘verdadeiro’” (Santos-Granero, 2006, p.93). Consideramos a sinestesia dos cinco sentidos físicos conhecidos, mas nos contextos rituais, não contam apenas esses sentidos que nos pressupostos da Estética Moderna de Shatesbury e Hutcheson, por exemplo, eram considerados “sentidos externos” em comparação com os “sentidos internos”. A percepção, nesse contexto, torna-se mais complexa, expandindo-se e entrecruzando-se com elementos não corpóreos na ação ritual. Fala-se em morte e abandono do corpo. O que torna, portanto, difícil a tarefa da separação entre o canto, a visualização de imagens, que podem ser entendidas como tipos de escrita que incluem os kene e o desenho desses. O conhecimento dito oral e o escrito, neste caso, adquirem um sentido complexo e indissociável dos desdobramentos sensoriais que qualificam a experiência estética e, nos termos ouvidos dos indígenas que realizam tais experiências, espirituais.

Uma outra questão para deixar em aberto é a relação da memória circunscrita aos novos meios tecnológicos. Considerando seu dinamismo, como seria possível mantê-la nos padrões da tradição diante da transformação da percepção provocada pelas tecnologias como o audiovisual e dispositivos como o celular? Podemos, em primeiro lugar, argumentar o que já está pressuposto na questão: a memória não é fixa, ela se reconstrói continuamente dentro dos limites da tradição e dos meios e dispositivos utilizados, seja o da grande tela, eventualmente montada nas aldeias, às telinhas dos celulares conectados à internet. As imagens técnicas produzidas pelos mais jovens não necessariamente rompem com a transmissão de saberes e conhecimentos mais antigos, mas certamente criam tensões e modos de percepção diferentes. Essa questão pode se desdobrar na dúvida de prever se o saber continuará a ser transmitido quando há contexto, orientação e autorização coletiva, sem o risco de fragmentação ou enfraquecimento de sentido.

Outra questão seria se a memória se torna mais integrada nas práticas rituais e nos grafismos do que em registros audiovisuais. Pode-se considerar que nas cerimônias e nos grafismos, a memória se manifesta de forma mais completa, pois envolve corpo, canto, visualidade, gestos e relação espiritual com propósito de aprendizado e cura. Trata-se de uma memória vivida e performada, não apenas registrada. Nesses contextos, conhecimento, estética e experiência estão unidos, a fim de fortalecer a continuidade da tradição. Os grafismos guardam uma conexão imediata com os rituais como os artistas entrevistados, Awavana e Nixi Waka, evidenciam em suas entrevistas e querem evidenciar em suas artes.

Por fim, as questões envolvendo a pesquisa com as pessoas que me autorizaram publicar nossas conversas.

Os documentaristas [e antropólogos/as] deveriam se limitar à autobiografia? Ou irão retornar ao documentário que fala por outras pessoas, a filmes que pretendem nos mostrar a realidade de outra cultura? Povos indígenas e minorias ocidentais devem ser desencorajados de fazer seus próprios filmes, para que não percam sua identidade cultural no processo? Os críticos devem “expor” obras produzidas por indígenas e minorias como “inautênticas” quando elas emulam o *mainstream*? (Jay Ruby, “Speaking for, Speaking about, Speaking with, or Speaking alongside: an Anthropological and Documentary Dilemma, *Journal of Film and Video*, Vol. 44, No. 1/2, International Issues (Spring and Summer 1992), pp. 42-66

No curso dessa pesquisa, frequentei disciplinas, estudei novos textos e fiz algo inédito em minha formação acadêmica na pós-graduação: trabalho ou pesquisa de campo. A não ser na graduação do curso de Arqueologia concluído em 2024, nunca havia me aproximado do campo. Demorei a fazer entrevistas, imergi nas práticas com certa relutância; porém, na escrita surgiram muitas dúvidas. Já havia tocado inicialmente na questão mais do que hermenêutica do “falar por” ou “falar com”. Não se trata de escrever pressupostos bem intencionados, supondo uma eticidade de conduta, se não existe de fato um acordo.

Na citação acima, voltada para a produção de filmes etnográficos, o artigo de Jay Ruby, “Falar por, falar sobre, falar com ou falar ao lado: um dilema antropológico e documental”, aprofunda o que ele chama de “dilema”, pois, em termos do que pode ser considerado como política identitária, o uso de tecnologia por indígenas seria entendido como inautêntico, a assimilação do padrão de filme *mainstream* tornaria duas vezes mais inautêntico o resultado. Por outro lado, ao não-indígena caberia apenas falar de si mesmo, posto estar impedido de falar, seja com, sobre ou ao lado dos/das indígenas. Acredito que essa pesquisa se insere em um contexto no qual a diplomacia e, mais do que o respeito à diferença, a “complementação” entre diferentes, nas palavras de Txirá, tornaram-se uma possibilidade, ao mostrar que não se visa olhar para o passado de modo atemporal ou imobilizar atitudes no presente. Há muito o que se aprender com as diferenças, o que inclui o passado ancestral quase esquecido por aqueles que se encontram em estado de não isolamento. Relembrar, fortalecer e potencializar as experiências ancestrais dos povos que retomam seu território, sua linguagem, práticas rituais e cosmologias, parece ser uma tarefa diária e difícil, com a qual pude conviver por um período curto, mas intenso.

Gostaria de encerrar com uma “imagem sonora dançante”. Trata-se de um registro de longa data, em torno de 1.040 anos, segundo a datação relativa, em abrigos rochosos na região de Caiapônia, Palestina de Goiás, no sudoeste de Goiás. A autoria é desconhecida, podendo ser atribuída certamente a povos que viveram na região por onde passaram outros povos que chegaram a ser conhecidos, até mesmo fotografados no final do século XVIII pela expedição

de Karl von den Steinen. O grupo identificado na época, sobretudo pela linguagem, do tronco Macro-Jê, hoje se auto denomina Panará, antigamente chamados de Caiapó do Sul. A imagem, hoje dia, só se torna visível por meios e transcrições digitais. Farei aquilo que não compete aos arqueólogos, isto é, interpretar uma cena figurativa e sugestiva, na qual vemos os gestos de um “hiperser”, para emprestarmos a denominação de Bruna Franchetto, que sugerem uma dança. Hiperser, pois sua proporção e centralidade no desenho diferem seu corpo dos demais. Como os corpos pintados e adornados que serpenteiam no centro da aldeia dos Kuikuro visualizáveis pelo uso de câmeras-drones, as “imagens falam” pela voz, pelo movimento da dança, constituindo grafismos móveis. Pensem agora no movimento da imagem bidimensional abaixo. Há uma circularidade que parte de um ser dificilmente identificado abaixo à esquerda, semelhante a um pássaro, três figuras que sugerem um homem, uma mulher e um bebê, impulsionados em direção a figura maior de braço erguidos em gestual de dança, que é quase tocada por outra figura que salta verticalmente em sua direção. Como uma sombra que se projeta dos pés da hiper-figura, alguns traços sugerem ossos de um corpo estendido. É possível, para além dos grafismos, perceber uma história contada na imagem que apresenta movimento, gesto e fala no sentido de trazer uma história que pode se não ser interpretada, imaginada como um ciclo da vida¹⁵⁰.



Figura 30: Pintura rupestre vetorizada. Sítio GO-CP-06, Palestina de Goiás. Fonte Carla M. Damião

É nesse sentido que evoco um ensaio pouco referenciado de Walter Benjamin, “Problemas da sociologia da linguagem” (2018, p.60), no qual ele comenta criticamente uma série de teorias sobre a origem da linguagem que incorrem nas distinções e oposições entre transições orais e escritas. Ele lembra, entre várias teorias, a que indica a onomatopeia como

¹⁵⁰ De certa forma, retomo aqui as considerações feitas na página 46, inspiradas pela obra de Denilson Baniwa estampada na capa do livro de Carlos Fausto: *Ardis da arte: imagem, agência e ritual na Amazônia* (2023).

indício linguístico “primitivo”. Entre essas, indica a teoria onomatopaica de Lévy-Bruhl, ao qual ele cita justamente quando se refere às “imagens falantes” (*Lautbilder*):

A necessidade da descrição pelo desenho pode encontrar expressão no procedimento a que os exploradores alemães chamaram de *Lautbilder*, ou seja, em desenhos e reproduções do que se queria dizer, produzidos pela voz [...] ...essas imitações sonoras, essas imagens falantes, estendem-se aos sons, às cores, às percepções gustativas e impressões táteis ...Não se pode falar, nesse caso, de criações onomatopaicas em sentido estrito – trata-se antes de gestos vocais descritivos”¹⁵¹

“Conceitos imagéticos”, “imagens falantes” e “gestos vocais descritivos” podem, mesmo assim, suscitar semelhanças com um valor espiritual perdido na linguagem padronizada ocidental, e que os dois filmes que referenciamos parecem recuperar na apresentação dos cantos, nos corpos e nos gestos. De um lado, mantendo a transmissão entre gerações; de outro, rompendo com a tradição pela transgressão de gênero ao enfrentar o medo de desempenhar funções e usufruir das práticas antes reservadas aos homens xamãs ou pajés. O lado transgressor, contudo, não está só associado ao uso do meio tecnológico, pois encontra-se de certa forma também na tradição dos cantos Tolo. De acordo com o que teria dito Ipi em 2003 (Franchetto, 2025, p.27) *kagutu*, as flautas atualmente tocadas só por homens, “era das mulheres, foi roubada pelos homens. Por isso, depois de muito tempo, as mulheres começaram a cantar tolo”. Essa origem confere outro nome aos cantos (idem, p.26). “Foram as mulheres daquele tempo [...] que fizeram as músicas das flautas *kagutu* – e é isso que é chamado de *tolotepe*, cantos cantados antigamente”. A conclusão, segundo Franchetto (p.26), é de que a “história dos cantos Tolo se confunde com a história da origem das músicas das flautas *kagutu*, na passagem fluída entre os tempos”. Nessa origem, quando existiam apenas os *itseke*, espíritos ou hiperseres, ainda não havia humanos. A origem da diferença entre os cantos tolo e as flautas, embora defina papéis de gênero, é, portanto, complexa, algo que não é evidente no filme de Takumã, Fausto e Sette, a não ser quando em algumas cenas os homens são ridicularizados ao *cantolorar* o repertório atribuído às mulheres.

Gostaria de finalizar com as epígrafes que abriram essa tese e que pressupunham críticas sobre o que podemos chamar de “ensurdecimento narcísico da filosofia” ou, no

¹⁵¹ O título do livro de Lucien Lévy-Bruhl, *As funções mentais nas sociedades inferiores*, Paris, 1918, (apud Benjamin, 2018, nota 33, p.60) mostra que tipo de vocabulário a obra utiliza ao qualificar as sociedades “inferiores”. Mesmo Benjamin, que separa criticamente as teorias linguísticas de concepção de raça e de linguagem pura, não consegue deixar de empregar termos como “primitivo”, utilizando eventualmente as devidas aspas. No entanto, à parte a linguagem da época, certamente indescutível pelo tom evolucionista, ele se posiciona ao lado do mesmo autor, Lévi-Bruhl ao ressaltar: “Como aí tudo se exprime em conceitos imagéticos, o vocabulário dessas línguas ‘primitivas’ deve ter tido uma riqueza de que as nossas apenas nos dão uma pálida ideia” (nota 36, p.61).

entender de Claude Lévi-Strauss, de um certo caráter individualista que torna a filosofia uma espécie de contemplação estética fechada em si mesmo. A ênfase dada à contemplação, resulta também na crítica de Jean-Luc Nancy à “neutralização da escuta” como a única possibilidade do filosofar. Pode-se perceber que essas observações críticas atingem a filosofia e nomeadamente “o filósofo” em Nancy.

Lembremos da imagem não absolutamente solitária da pintura de Rembrandt do velho filósofo sentado à janela, recebendo a luz do sol em estado de profunda meditação. Na mesma cena, cortada quase ao meio por uma escada que lembra o movimento ascendente e descendente da dialética platônica, há uma lareira, cujo fogo é alimentado por uma mulher velha, talvez uma serva, certamente não filósofa e subalterna naquele contexto emudecido pela contemplação e provável escrita do filósofo ancião.

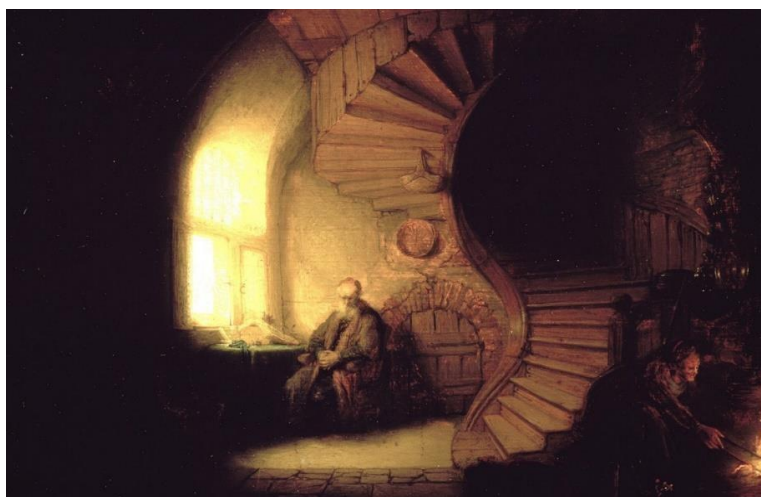


Figura 31: *Philosopher in Meditation* (1632) by Rembrandt van Rijn. Fonte: Artchive

A terceira epígrafe, do antropólogo Michael Taussig, irrompe a mudez e o silêncio fazendo seu texto falar, dizer em inglês que o texto “has a voice” significa não só trazer o som, a voz à escrita, mas posicionar-se, inclusive contra uma ideia de método que se antepõe à experiência, o que soa profundamente benjaminiano. Não por obra do acaso, Adriana Cavarero foi escolhida para a terceira epígrafe. Trata-se de uma notória feminista, conhecida estudiosa da Antiguidade, inserida em discussões atuais sobre o tema da violência e que recompôs um dos mitos mais famosos da Antiguidade grega e mote central da psicanálise a partir de Freud. Trata-se do mito de Narciso¹⁵². Todos conhecem a história e mesmo que André

¹⁵² Adriana Cavarero, “Eco – ou sobre a ressonância”. In *Vozes plurais. Filosofia da expressão vocal*, p.194-201.

Gide que a reconta¹⁵³ insistisse que é sempre preciso recontá-la, não pretendo recompor com detalhes a imagem do jovem inclinado sobre as águas do lago, contemplando sua própria imagem. Cavarero baseia-se na versão de Ovídio¹⁵⁴ que inclui a ninfa Eco na cena descrita. Eco se torna um motivo crítico e político para Cavarero falar de alteridade e da voz, no sentido de se ter uma voz e de ser ouvida. Não apenas indiretamente concordando com Nancy e a imagem de Rembrandt, Cavarero critica a filosofia ocularcentrista, contemplativa que se baseia na pretensão de autonomia do indivíduo. Uma crítica que pretende aprofundar as feridas narcísicas¹⁵⁵, quando supõe que uma filosofia baseada na voz requer escuta e relacionalidade, em uma palavra: reconhecimento da alteridade.

Por fim, a epígrafe retirada da obra *Lines: a Brief History* (2007) do antropólogo Tim Ingold, que poderia incitar a continuidade dessa pesquisa *ad infinitum*, pode tanto relacionar-se às epígrafes anteriores, quanto às discussões trazidas nessa conclusão sobre a *Lautbilder* que Walter Benjamin recupera de Lévy-Bruhl e dos viajantes alemães: a “imagem-sonora”.

No primeiro capítulo do livro *Lines. A brief history*, intitulado “Language, music and notation”, Ingold parte de uma crítica àquilo que tomamos como evidente nos estudos acadêmicos em geral: a separação entre linguagem (como portadora de sentido) e música (como domínio do som). Para Ingold, essa distinção é historicamente produzida e profundamente enganosa.

O ponto decisivo desse capítulo está, justamente, na crítica ao conceito de imagem sonora (no original em francês, *image acoustique*), um conceito central na teoria do signo linguístico desenvolvida por Ferdinand de Saussure, apresentada no *Curso de Linguística Geral* (1916). Sem querer entrar na própria teoria de Saussure, igualmente criticada por Benjamin, Ingold considera que ao deslocar o som do plano físico para o psicológico, Saussure define a linguagem como um sistema interno de relações entre conceitos e imagens sonoras, sendo estas entendidas como “impressões” mentais. Com isso, o som efetivo (o som ouvido, produzido, vivido) torna-se secundário e quase irrelevante. A linguagem, desse modo, passa a existir na mente, não na experiência sensível.

É justamente aqui que Ingold intervém ao criticá-lo por reduzir o som à condição de imagem mental. Saussure não apenas abstrairia a linguagem de sua materialidade sonora, mas

¹⁵³ André Gide, *Tratado do Narciso* (1891).

¹⁵⁴ Ovídio, *Metamorfose*, Livro III.

¹⁵⁵ As três feridas narcísicas que remetem ao heliocentrismo de Copérnico, à teoria evolucionista de Darwin e à compreensão de inconsciente de Freud. Não mais o centro do Universo, não mais a criação divina e incapaz de ter autonomia pela consciência de si mesmo, as três teorias abatem a concepção de um homem soberano.

também romperia sua continuidade com a música. Um resultado que é duplo e danoso, pois por um lado, a linguagem torna-se silenciosa, na condição de um sistema de significados “por trás” dos sons; por outro, a música é purificada de qualquer dimensão verbal, tornando-se som “puro”.

Ingold mostra que essa cisão é historicamente recente e contraria tradições mais antigas. Em Platão e no pensamento medieval, por exemplo, palavra e som seriam inseparáveis. A música é essencialmente verbal e o significado das palavras reside precisamente em sua sonoridade. Não haveria, nesse contexto, ainda a ideia de um sentido oculto “por trás” do som.

A crítica se intensifica com o apoio da teoria do padre jesuíta americano Walter Ong, segundo a qual a própria noção de “imagem sonora” seria impensável sem a mediação da escrita. Ao habituar-se à palavra visualmente fixada na página, o pensamento moderno teria passado a tratar as palavras como objetos estáveis e silenciosos, e a escuta como uma espécie de leitura. A teoria de Saussure não descreve a linguagem em geral¹⁵⁶, mas um modo historicamente situado de percebê-la, próprio das chamadas “culturas letradas”.

A tese central que Ingold encaminha é que a separação entre linguagem e música, sustentada teoricamente por um conceito de imagem sonora que, ao invés de associar imagem e som, cria uma instância psicológica distante dos sentidos, termina por apagar o som como prática, como gesto e como experiência incorporada. Esse apagamento não começa com a escrita, mas com sua transformação em sistema visual autônomo, dissociado da voz e da escuta.

Não deixa de ser interessante notar que eu, ao desprezar e desconhecer a teoria de Saussure, tenha procurado cunhar um conceito de imagem-sonora, cuja intenção era o oposto do que propõe sua teoria. A conclusão dessa pesquisa reconhece nas críticas de Benjamin e de Ingold o sentido que busquei dar ao conceito. É bom notar que o conceito de Saussure é “imagem acústica” e não “imagem sonora”. Sendo o “acústico” relacionado mais à ressonância, neste caso mental que compõe imagens, do que o “sonoro” que refere-se ao próprio som, a sua produção ou à percepção que se tem dele. No texto de Ingold, “*imagen acoustique*” foi traduzido para o inglês por “*sound-image*” ou “*sound-imagery*” (Ingold, 2007, p.8), sendo a segunda algo mais próximo de um conjunto de imagens mentais ou figurativas

¹⁵⁶ Oportunamente é preciso observar que Walter Benjamin, em seu ensaio “Sobre a linguagem em geral e sobre a linguagem humana” escrito em 1916 critica a teoria de Saussure que se torna um contraponto ao que propõe que requer uma magia da linguagem das coisas.

que nos levaria ao sentido de “representação”. Entre as palavras e as coisas, a teoria de Saussure estaria situada na primeira; em Benjamin, na segunda.

De volta a Ingold, é possível perceber a inversão que ele propõe que está mais próxima a de Benjamin, isto é, a de que não devemos partir da linguagem como sistema mental ou representacional, mas do som como prática vivida. Isso implica recolocar a voz, o canto e a escuta no centro da análise e, com isso, desfazer a oposição moderna entre dizer e cantar.

Por fim, baseada nesses pressupostos tão importantes para a discussão proposta e principalmente valorizando a experiência como ponto de partida necessário ao entrelaçamento teórico alcançado, espero que essa tese possa reverberar em ouvidos não moucos¹⁵⁷ ou impermeáveis à escuta.

¹⁵⁷ Refiro-me aqui ao provérbio “fazer ouvidos moucos” que parece remeter a sentido conhecido por “ouvidos de mercador”. Uma palavra antiga para comerciante, mas que deve remeter aos antigos bazares e suas barganhas, quando mercadores ao ouvir reclamações de clientes sobre os preços ou qualidade dos produtos, fingiam-se de surdos para evitar conflitos e manter seus lucros. É possível que a expressão seja utilizada para deficientes auditivos, mas não é neste sentido que estou utilizando e sim ao provérbio irônico e sutil.

7 REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

7.1 INTRODUÇÃO

CAVARERO, Adriana. *Vozes plurais: filosofia da expressão vocal*. Tradução de Flávio Terrigno Barbeitas. Belo Horizonte, Editora UFMG, 2011.

INGOLD, Timothy. *Lines. A Brief History*. Canada/EUA, Routledge, 2007.

KOFES, Suely. “As grafias – traços, linhas, escrita, gráficos, desenhos – como perturbação no conhecimento antropológico”, Revista @ntropologia UFSCAR, 12 (2), jul/dez.2020, 12-26.

LÉVI-STRAUSS, Claude. *Tristes Trópicos*. Trad. Gabinete Literário de Edições 70. Lisboa, Edições 70, 1993, p.46.

LÉVI-STRAUSS, Claude. *Olhar, escutar, ler*. Tradução de Beatriz Perrone-Moisés. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

NANCY, Jean-Luc. *À l’écoute*, Paris, Galilée, 2002, p. 9-45. Tradução de Carlos Eduardo Schmidt Capela e Vinícius Nicastro Honesko, Universidade Federal de Santa Catarina - 1º Semestre de 2013, p.160.

TAUSSIG, Michael. “Escrever é como uma conversa com espíritos: entrevista com Michael Taussig”, *Sociol. Antropol.* 13 (3), 2023.

7.2: Seção 1

ALBERT, Bruce/KOPENAWA, Davi. *O espírito da floresta*. Tradução de Rosa Freire d’Aguiar. São Paulo, Editora Schwarcz, 2022.

ALLOA, E. (org.). *Pensar a Imagem*. Belo Horizonte. Autêntica, 2015.

ANDRADE, Mariana. “A pele da imagem: sobre a obra A queda do céu”. In: *Dimensões do estético: V Colóquio Internacional Estéticas no Centro* [Ebook] / organizadores, CARLA Milani Damião [et al.]. Goiânia, Cegraf UFG, 2023.

BENJAMIN, Walter. *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica* (2ª versão). Apresentação, tradução e notas de Francisco De Ambrosis Pinheiro Machado. Porto Alegre, Editora Zouk, 2012.

BRUNO, Fabiana. “Uma antropologia das ‘supervivências’: as fotobiografias”, In:

CAESAR, Rodolfo. “O som como imagem”. Anais do IV Seminário Música Ciência Tecnologia: Fronteiras e Rupturas. São Paulo: 2012, p. 255-262.

CAESAR, Rodolfo. “O tímpano é uma tela! Texto para apresentação da obra Tristão & Isolda”, catálogo da exposição Arte & Música, na Caixa Cultural, Rio de Janeiro, novembro e dezembro de 2008. Disponível em: <https://www.academia.edu/1489464/O_Tímpano_é_Uma_Tela_terceira_versão>.

CAMARGO, Isaac Antonio et al. “Xamanismo Visual: A Noção do Indizível na Obra de Claudia Andujar”, Intercom – *Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação, XXXVI Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação* – Manaus, AM – 4 a 7/9/2013, p.1-14.

CARONE, Iray. “Sobre o conceito adorniano de ‘regressão da audição’, nos manuscritos de 1938”, *Constelaciones – Revista de Teoria Crítica*, nº 6, Diciembre, 2014, p. 259-288.

CESARINO, Pedro de N. (2014). “Conflitos ontológicos e especulações xamanísticas em *La chute du ciel*, de Davi Kopenawa e Bruce Albert”. *Sala Preta*, 14(2), 205-212.

CUNHA, Maria Manuela Ligeti Carneiro da. *Cultura com aspas: e outros ensaios*. São Paulo, Cosac & Naify, 2009.

DAMIÃO, Carla M. “O desinibido jogo da técnica”. Walter Benjamin, cinema, mimese, hábito e distração. In *Walter Benjamin: formas de percepção estética na modernidade*. Couto, Edvaldo Souza; Milani, Damião CARLA (org). Salvador, Quarteto Editora, 2008.

DAMIÃO, Carla M./BRANDÃO, Caius. *Estéticas Indígenas*. Goiânia: CEGRAF UFG, 2019.

DAMIÃO, Carla M.. “‘Ouvir as imagens e ver os sons’: digressões sobre cosmoestéticas”, *Revista Ideação*, N. 52, Julho/Dezembro 2025, p.44-58.

DANTO, Arthur, “The Artworld”, *The Journal of Philosophy*, Vol. LXI, nº 19: 15 October 1964. Traduzido por Rodrigo Duarte, *Artefilosofia*, Ouro Preto, n. 1, p. 13-25, julho/2006.

FABIAN, Johannes. *Time and the other: how anthropology makes its object*. New York, Columbia University Press, 2002.

FAUSTO, Carlos. *Os ardis da arte. Imagem, agência e ritual na Amazônia*. São Paulo, Edusp, 2023.

GELL, Alfred. “A rede de Vogel, armadilhas como obras de arte e obras de arte como armadilhas”. *Arte e Ensaios – Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais. Escola de Belas Artes, UFRJ*, ano 8, nº 8, 2001 (1996).

GELL, Alfred. *Art and Agency, an anthropological Theory*. Oxford: Oxford University Press, 1998.

HUSSAK, Pedro. “Alguns desdobramentos sobre os quatro regimes da imagem”. *Viso: Cadernos de estética aplicada*, v. 17, n° 32 (jan-jun/2023), p. 485-501.

IAZETTA, Fernando. “A Imagem que se ouve”. In: Prado, Gilberto; Tavares, Monica; Arantes, Priscila (org.). *Diálogos transdisciplinares: arte e pesquisa*. São Paulo, ECA/USP, 2016.

INGOLD, Tim. “Sobre ouvir sons e ver objetos. Pare, Olhe, Escute! Visão, Audição e Movimento Humano”. Tradução de Ligia Maria Venturini Romão, Marcos Balieiro, Luisa Valentini, Eliseu Frank, Ana Leticia de Fiori e Rui Harayama, *Ponto Urbe*, 3, 2008, p. 1-53.

KOPENAWA, Davi/ALBERT, Bruce. *A queda do céu. Palavras de um xamã yanomami*. Tradução Beatriz Perrone Moisés; prefácio de Eduardo Viveiros de Castro. São Paulo, Editora Schwarcz, 2015.

MAGNANI, José G. Cantor. *Horizontes Antropológicos*, Porto Alegre, ano 15, n. 32, p. 129-156, jul./dez. 2009

SAMAIN, Etienne (Org.). *Como pensam as imagens*. Campinas, Editora Unicamp, 2012.

SEVERI, Carlo. “Ideia, a série e a forma: desafios da imagem no pensamento de Claude Lévi-Strauss”, In *Revista Sociologia e Antropologia*, v.01 no.02, novembro de 2011.

STOLL, Timothy, “Hans Vaihinger”, *The Stanford Encyclopedia of Philosophy* (Spring 2020 Edition), Edward N. Zalta (ed.), URL = <https://plato.stanford.edu/archives/spr2020/entries/vaihinger/>

TUKANO, Daiara. *Amazônia Real – entrevista*, 2023. Disponível em: <https://amazoniareal.com.br/especiais/daiara-tukano/>

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. *A inconstância da alma selvagem e outros ensaios de antropologia*. São Paulo, Cosac Naify, 2002.

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. “Perspectival anthropology and the method of controlled equivocation”. *Tipiti*, San Antonio, v. 2, p. 3-22, 2004.

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. “O nativo relativo”, *MANA*, 8 (1), p. 113-148, 2002.

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo et al. “A política da ontologia: posições antropológicas”, *Theorizing the Contemporary, Fieldsights*, 13 de janeiro de 2014.

7.3: Seção 2

- ALBERT, Bruce; RAMOS, Alcida (org.). *Pacificando o Branco: Cosmologias do contato no Norte-Amazônico*. São Paulo, Unesp, 2002.
- AQUINO, Terri Valle de; IGLESIAS, Marcelo Piedrafita. “Mito de Origem dos Povos Pano – entrevista a Biraci Brasil Nixiwawa”. *Jornal Página 20*, Coluna papo de índio, 2006.
- BAPTISTA, Fernando Mathias e VALLE, Raul Silva Telles. *Os Povos Indígenas frente ao Direito Autoral e de Imagem*. São Paulo, Instituto Socioambiental, 2004.
- BARCELOS NETO, Aristóteles Barcelos. “A serpente de corpo repleto de canções: um tema amazônico sobre a arte do trançado”. *Revista de Antropologia*, São Paulo, 54(2), 2011.
- BRITO, GS. “Farmacologia humana da hoasca (chá preparado de plantas alucinógenas usado em contexto ritual no Brasil)”. In: *Labate BC. O uso ritual da ayahuasca*. Campinas, Mercado de Letras Edições e Livraria; 2004. p.623-71.
- CARID NAVEIRA, Miguel Alfredo, “Yawanawa: da guerra à festa”, Dissertação de mestrado, Universidade Federal de Santa Catarina, 1999.
- COFFACI DE LIMA, Edilene, 1994b, Katukina, Yawanawa e Marubo: desencontros
- FAUSTO, Carlos. *Ardis da arte. Imagem, agência e ritual na Amazônia*. São Paulo, Edusp, 2023.
- FAUSTO, Carlos/SEVERI, Carlo. “Introdução”. *Palavras em imagens*, édité par Carlos Fausto et Carlo Severi, OpenEdition Press, 2016, <https://doi.org/10.4000/books.oep.1292>.
- FERREIRA, Pedro Peixoto. *Música Eletrônica e Xamanismo: técnicas contemporâneas do êxtase*. 2006. Tese (Doutorado em Ciências Sociais) – IFCH/Unicamp, Campinas, 2006.
- GEBHARDT-SAYER, Angelika. “Una Terapia Estética. Los Diseños Visionários del Ayahuasca entre los Shipibo-Conibo”. *América Indígena*, XLVI(1): 189-218, 1986.
- GOW, Peter. “Visual compulsion: design and image in western Amazonian art”. *Revista indigenista americana*, Budapest, 1988.
- GOW, Peter. Piro designs: “Painting as Meaningful Action in an Amazonian Lived World”. In: *Journal of the Royal Anthropological Institute* (Londres), 1999.
- LABATE, Beatriz; ARAÚJO, Wladimir Sena (orgs). *O uso ritual da ayahuasca*. Campinas, Mercado das Letras, 2002.

LAGROU, Els. *Arte Indígena no Brasil: agência, alteridade e relação*. Belo Horizonte, C/Arte, 2009.

LAGROU, Elsje Maria. *A fluidez da forma: arte, alteridade e agência em uma sociedade amazônica (Kaxinawa, Acre)*. Rio de Janeiro: Top Books, 2007.

LAGROU, Elsje Maria. No Caminho da Miçanga: arte e alteridade entre os ameríndios. *Enfoques – Revista dos Alunos do PPGSA-UFRJ*, Rio de Janeiro, v.12(1), 2013.

LIMA, Edilene Coffaci de – “O que se vê é tão diferente Katukina, Yawanawa e Marubo: desencontros míticos e encontros históricos”, *Cadernos de Campo*, São Paulo, nº 4, p. 1-19, 1994.

LIMA, Edilene Coffaci.” A internacionalização do kampo (via ayahuasca): difusão global e efeitos locais”. In: CARNEIRO DA CUNHA; M.; CESARINO, P. (Org.). *Políticas culturais e povos indígenas*. São Paulo: Editora da UNESP, 2014.

LIMA, Edilene Coffaci. Um objeto ou uma técnica? O caso do kampo. *RAU – Revista de Antropologia da UFSCAR*, São Paulo, 6(2), 2014a.

LOURENÇO, Marília/SCHIEL, Helena. (Orgs.) 25 N.2 P.9-17 - *Dossiê Peter Gow: uma antropologia de sangue misturado*. CAMPOS V. 25 N.2 P.9-17 – Julho-dezembro, 2024.

MCKENNA, D. Ayahuasca: an ethnopharmacologic history. In: METZNER, R. (ed.). *Ayahuasca: Hallucinogens, Consciousness, and the Spirit of Nature*. New York, Thunder’s Mouth Press, 1999.

MEDAGLIA, Humberto. *Sensibilização e Capacitação no Segmento de Etnoturismo: Projeto BNDES V de Turismo em base comunitária em Terras Indígenas*. São Paulo, Aimberê Treinamentos, 2013.

NAHOUM, André Vereta. *Selling “Cultures”: The Representation from the Yawanawa*. Teses de doutorado em Sociologia, FFLCH, 2013.

NAVEIRA, Miguel A. Carid. *Yawanawa: da guerra à festa*. Dissertação de Mestrado. UFSC, 1999.

OLIVEIRA, Aline Ferreira. *Plantas, dietas, éticas yawanawa: iniciações xamânicas contemporâneas*. (FFLCH/USP/Universidade de São Paulo). Trabalho apresentado na 30a Reunião Brasileira de Antropologia, realizada entre os dias 03 e 06 de agosto de 2016, João Pessoa/PB.

OLIVEIRA, Alice Haibara de. *‘Já me transformei’: modos de circulação e transformação de pessoas e saberes entre os Huni Kuin (Kaxinawá)*. 2016. Dissertação (Mestrado) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2016. Disponível em:

<http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8134/tde-05102016-164537/>.

OLIVEIRA, Aline Ferreira. *Yawa-nawa: alianças e pajés nas cidades*. 2012. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social) – Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social/UFSC, Florianópolis, 2012.

PÉREZ GIL, Laura. *Pelos Caminhos do Yuve: conhecimento, cura e poder no xamanismo Yawanawa*. Dissertação de Mestrado. UFSC, 1999b.

PAULA, Aldir Santos de. *A língua dos índios Yawanawá do Acre*. Alagoas, UFAL, 2007.

PÉREZ GIL, Laura. O sistema médico Yawanawa e seus especialistas: cura, poder e iniciação xamânica. *Cadernos de Saúde Pública*, Rio de Janeiro: Fiocruz, 17(2), p. 333-44, mar./abr. 2001.

PIEDADE, Acácio Tadeu. Algumas questões da pesquisa em Etnomusicologia. In: FREIRE, Vanda (org.). *Horizontes da pesquisa em música*. Rio de Janeiro: 7letras, 2010.

PIRES, A.P.S et al. Ayahuasca: revisão fármaco-toxicológica, *Revista Ciência Farmacêutica Básica Aplicada*, 2010; 31(1):15-23.

RIBEIRO, Felipe Silva. *Do kapum ao kambô: sobre a circulação de uma prática tradicional indígena*, Ano de Obtenção: 2021, Antropologia Social (PPGAS-UFPR), Universidade Federal do Paraná sob orientação de Edilene Coffaci de Lima.

RIBEIRO, May Waddington Telles. *Uma Tribo vai ao Mercado os Yawanawa: sujeitos ou objetos do processo?* Tese apresentada ao Departamento de Ciências Sociais da Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro. Seropédica: Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro, 2005.

PAULA, Aldir Santos de. *A língua dos índios Yawanawa do Acre*. Yawanawa 191 pp., tese de doutorado, Universidade Estadual de Campinas, 2004.

PEREZ GIL, Laura, 1999, *Pelos caminhos de Yuve: conhecimento, cura e poder no xamanismo yawanawa*, 217 pp., dissertação de mestrado, Universidade Federal de Santa Catarina.

SANTOS, Ricardo Assarice. *Experiências anômalas com ayahuasca e DMT: uma leitura psicossocial*. / Ricardo Assarice dos Santos; orientador Wellington Zangari. São Paulo, 2024. Tese (Doutorado Programa de Pós-Graduação em Psicologia Social) Instituto de Psicologia, Universidade de São Paulo, 2022.

SILVA, Domingos Aparecido Bueno da. *Os Yawanawá do rio Gregório: transformações e musicalidade*. Tese apresentada como requisito parcial para a obtenção do título de Doutor no Programa de Pós-Graduação em Antropologia e Arqueologia, Setor de

Ciências Humanas, Universidade Federal do Paraná. Orientadora: Profª Drª Edilene Coffaci de Lima, 2021.

SOUZA, Renan Reis. *Arte, Corpo e Criação. Vibrações de um modo de ser Yawanawa*. Dissertação apresentada à Universidade Federal do Rio de Janeiro – UFRJ, junto ao Programa de Pós Graduação Strictu Sensu em Sociologia e Antropologia, como quesito para obtenção do Título de Mestre em Sociologia e Antropologia. Orientadora: Els Lagrou, 2015.

TASTEVIN, Parrisier. Chez les indiens du haut-Jurua (Rio Gregório). *Missions Catoliques*, LVL, 1924.

TASTEVIN, Parrisier. Le fleuve Muru. *La Géographie*. XLIII e XLN. Paris, 1925.

TASTEVIN, Parrisier. Le Haut-Tarauaca. *La Géographie*. XLV. Paris, 1926.

TASTEVIN, Parrisier. Le riozinho da Liberdade. *La Géographie*. XLIX. Paris, 1928.

TASTEVIN, Parrisier. Fontes sobre Índios e Seringueiros do Alto Juruá. In: CARNEIRO DA CUNHA, M. (org). *Série Monografias*. Rio de Janeiro: Museu do Índio, Funai, 2009.

VELTHEM, Lucia Hussak van. Artes Indígenas: Outros Olhares. In: Denise Mattar. (Org.). *O Brasil. Da terra encantada à aldeia global*. São Paulo, FAAP, 2005.

VIDAL, Lux. Apresentação. In: VIDAL, Lux (Org.). *Grafismo indígena: estudos de antropologia estética*. São Paulo, Studio Nobel, Editora da USP, FAPESP, 1992.

VINNYA, Aldaizo Luis. Entrevista para livro de tradições Yawanawá. CPI/Acre, 2005.

VINNYA, A.L.; OCHOA, M.L.P.; TEIXEIRA, G.A. (Orgs.). *Costumes e Tradições do Povo Yawanawá*. Rio Branco: CPI, 2006.

YAWANAWA, Maria Julia Kenemeni. *Tuĩ Kuru ãnihãu xinã: Narrativas contadas por Raimundos Luis Yawanawá*. Rio de Janeiro, Museu do Índio. Funai, 2014.

YAWANAWA, Edna Luiza Alves. *Tuikurú e o povo Yawanawá*. 2012. Monografia (TCC) – Licenciatura Indígena, UFAC, Campus Floresta, Acre, 2012.

WEINER, James et al. Aesthetics as a cross-cultural category. In: INGOLD, Tim (Org.). *Key debates in anthropology*. Nova Iorque, Routledge, 1996.

7.4 Seção 3

ARAÚJO, Ana Carvalho Ziller. (Org.), *Vídeo nas Aldeias 25 anos: 1986-2011*. Olinda, Vídeo nas Aldeias, 2011.

ATHIAS, Renato. “Etnoficção, Cinema Indígena e Antropologia”. In: Franch M.,

Andrade, M. & Amorim L., (Organizadoras) *Antropologia em Novos Campos de Atuação: Debates e Tensões*. João Pessoa: Mídia Gráfica e Editora, 2015, pp. 203-217

BAMBA, Mahomed. “Jean Rouch: cineasta africanista?”, *Devires*, Belo Horizonte, v. 6, n. 1, p. 92-107, jan/jun 2009.

BELISÁRIO, Bernard. “Os Itseke e o fora-do-campo no cinema Kuikuro”, *Devires*, Belo Horizonte, v.11, n.2, p. 98-121, jul/dez 2014.

BELISÁRIO, Bernard. “Ressonâncias entre cinema, cantos e corpos no filme As Hypermulheres”, *Galáxia* (online), n.32, p. 65-79, ago, 2016.

BERNARDET, Jean-Claude. “Vídeo nas aldeias, o documentário e a alteridade”. In: *Mostra Vídeo nas Aldeias: um olhar indígena*. Olinda: Vídeo nas Aldeias, 2006.

GOW, Peter. Cinema da floresta. *Revista de Antropologia*, São Paulo, Brasil, v. 38, n. 2, p. 37–54, 1995. Disponível em: <https://revistas.usp.br/ra/article/view/111558>. Acesso em: 23 mar. 2026.

ESCOREL, Eduardo. “Nós aqui e vocês aí”. In: *Mostra Vídeo nas Aldeias: um olhar indígena*. Olinda: Vídeo nas Aldeias, 2006.

FRANÇA, Andrea. “A livre afirmação dos corpos como condição do cinema: ‘nós aqui e vocês aí’”. In: *Mostra Vídeo nas Aldeias: um olhar indígena*. Olinda: Vídeo nas Aldeias, 2006.

GONÇALVES, Marco Antonio. “O sorriso de Nanook e o cinema documental e etnográfico de Robert Flaherty”, *Sociol. Antropol.*, Rio de Janeiro, v.09.02: p. 543-575, mai-ago, 2019.

MARTINS, Alice Fátima. “As hiper mulheres Kuikuro: apontamentos sobre cinema, corpo e performance”, *Revista Sociedade e Estado* – volume 29, número 3, dezembro;2014, p. 747-766.

FAUSTO, Carlos. *Ardis da arte. Imagem, agência e ritual na Amazônia*. São Paulo, Edusp, 2023.

FAUSTO, Carlos. *Inimigos fiéis. História, guerra e xamanismo na Amazônia*. São Paulo, Edusp, 2014.

FRANCHETTO, Bruna. “Mulheres entre os Kuikuro”. *Revista de Estudos Feministas*, Florianópolis, v. 4, n. 1, p. 35-54, 1996.

FRANCHETTO, Bruna. “Traduzindo tolo: ‘eu canto o que ela cantou que ele disse que...’ ou ‘quando cantamos somos todas hipermulheres’, estudos de literatura brasileira contemporânea, n. 53, p. 23-43, jan./abr. 2018.

FRANCHETTO, Bruna (Org.). *Meu amado me disse. Os cantos Tolo dos povos karib do Alto Xingu*. Rio de Janeiro, FUNARTE, 2025.

FRANCHETTO, Bruna (Org.). *Alto Xingu: uma sociedade multilíngue*. Rio de Janeiro, Museu Nacional dos Povos Indígenas- FUNAI, 2011.

GINSBURG, Faye. “Indigenous media: Faustian Contract or Global village?” *Cultural Anthropology*, 6/1, p. 92-112, 1991.

MEHINAKU, Yamaluí Kuikuro. *Aki oto: Api akinhagü. Dono das palavras: história do meu avô*. Edição bilingue (kuikuro/português). Apresentação e notas de Carlos Fausto. São Paulo, Todavia, 2024.

MEHINAKU, Mutuá. *Tetsualü: pluralismo de línguas e pessoas no Alto Xingu*. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social) – Museu Nacional, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2010.

QUEIROZ, Ruben Caixeta. “Cineastas indígenas e pensamento selvagem, *Devires*, Belo Horizonte, v. 5, n. 2, p. 98-125, jul/dez 2008.

ROUCH, Jean. “The camera and man”. In: HOCKINGS, PAUL (org.) *Principles of visual anthropology*. The Hague, Mouton Publishers, 1975.

RUBY, Jay. “Speaking for, speaking about, speaking with, or speaking alongside: an anthropological and documentary dilemma”. *Journal of Film and Video*, 44 /1-2, p. 35-47, 1992.

SAMAIN, Etienne (Org.). *Como pensam as imagens*. Campinas, Editora Unicamp, 2012.

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. “O nativo reativo”, *MANA*, 8(1), p. 113-148, 2002.

7.4.1 FILMOGRAFIA

Takumã e Coletivo Kuikuro

Nguné Eli, O dia que a lua menstruou (2003) - <https://lugardoreal.com/video/o-dia-em-que-a-lua-menstruou-ngune-elu>

Karioca (2014) - <https://www.youtube.com/watch?v=uL2mHruAKGU>

As Hiper Mulheres (2011), com Carlos Fausto e Leonardo Sette - <https://www.youtube.com/watch?v=iPBBPYvmW9Y>

Kagaiha Atipügü –, Pele de Branco, com Maricá Kuikuro (Mato Grosso, 2012)

Ete London (2017) - <https://embaubaplay.com/catalogo/ete-london/>

Território Pequi (2021), com Maricá Kuikuro (Vídeo nas Aldeias) - <https://embaubaplay.com/catalogo/territorio-pequi/>

Agahü, O Sal do Xingu (2023) - <https://web.facebook.com/watch/?v=618965743442388>

O fogo avança na Terra Indígena do Xingu (2024)- <https://youtu.be/emWaoMktwA?si=B9vAUjbW0bicFlee>

Brigadista Indígena (2024) - <https://www.youtube.com/watch?v=G3mi4O-4vF8>

Trabalho do monitoramento de projeto na aldeia Kisedje (2024)- https://www.youtube.com/watch?v=_DL-2a5n4Nk

Primeira turma de oficina da prática de cinema indígena no Centro de audiovisual CAUD Funai (2024) - <https://www.youtube.com/watch?v=7cmNaqDYYiA>

Oficina de prática de cinema Indígena (2024) – <https://www.youtube.com/watch?v=dvhECllvGuA>

Amanajé, o mensageiro do futuro (2024) - <https://www.youtube.com/watch?v=XtPjwwHDhaQ>

Xingu+Catu (2024) - <https://www.youtube.com/watch?v=uUsKhGoOY1Q>

Povos do Xingu lutam pela proteção patrimônio cultural (2024)- <https://www.youtube.com/watch?v=rtOx3n278y8>

A câmera é a flecha (2025) – <https://www.youtube.com/watch?v=0aQRT07nHSI>

Os encantos dos rio (2025?) - https://www.youtube.com/watch?v=jL4_8njLhIY

7.4. 2 CATÁLOGOS

Xingu: contatos. Curadoria de Takumã Kuikuro, Guilherme Freitas. São Paulo, IMS, Ipsis Gráfica, 2023, 254 pág.

7.5 Seção 4

FRANCHETTO, Bruna/CAVALCANTI, Maria Laura V.V./HEILBORN, Maria Luiza, “Antropologia e Feminismo”. In: *Perspectivas Antropológicas da Mulher*. Rio de Janeiro, Zahar Editores, 1981.

HORTA, Amanda, “Aqui não é igual aldeia: encontros entre indígenas do Território Indígena do Xingu, na cidade de Canarana, Mato Grosso, Brasil”, Bol. Mus. Para. Emílio Goeldi. Cienc. Hum., Belém, v. 18, n. 1, e20220017, 2023, p.1-22.

MCCALLUM, Cecília. “Nota sobre as categorias ‘gênero’ e ‘sexualidade’ e os povos indígenas”, Debate Alteridade, Gênero, Sexualidade, Afeto, *Cadernos Pagu* (41), Dez 2013.

SACCHI, Ângela; GRAMKOW, Márcia Maria. (Org.). *Gênero e Povos Indígenas*. Brasília, Museu do Índio/GIZ/FUNAI, 2012.

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. “Esboço de cosmologia Yawalapiti”. In: *A inconstância da alma selvagem e outros ensaios de Antropologia*. São Paulo, Cosac Naify, 2002, p.27-85.

Filmografia: *Rami Rami Kirani* - <https://vimeo.com/953615431>

7.6 CONCLUSÃO

BENJAMIN, Walter. “Problemas da sociologia da linguagem”. In: *Walter Benjamin. Linguagem, tradução, literatura*. Tradução de João Barrento. Belo Horizonte, Autêntica, 2018.

CAVARERO, Adriana. *Vozes plurais: filosofia da expressão vocal*. Tradução de Flávio Terrigno Barbeitas. Belo Horizonte, Editora UFMG, 2011.

DAMIÃO, CARLA M. *O sítio arqueológico GO-CP-06: considerações sobre as figuras rupestres*. Trabalho de Conclusão de Curso II apresentado ao Curso de Arqueologia como resultado da disciplina de TCC II. Arqueologia, PUC Goiás, 2023.

INGOLD, Timothy. *Lines. A Brief History*. Canada/EUA, Routledge, 2007.

LÉVI-STRAUSS, Claude. *Tristes Trópicos*. Trad. Gabinete Literário de Edições 70. Lisboa, Edições 70, 1993, p.46.

NANCY, Jean-Luc. *À l'écoute*, Paris, Galilée, 2002, p. 9-45. Tradução de Carlos Eduardo Schmidt Capela e Vinícius Nicastro Honesko, Universidade Federal de Santa Catarina -

1º Semestre de 2013, p.160.

TAUSSIG, Michael. “Escrever é como uma conversa com espíritos: entrevista com Michael Taussig”, *Sociol. Antropol.* 13 (3), 2023.

8 ANEXOS

8.1 ENTREVISTAS:

8.2 Seção 2

8.2.1 Entrevista com Mew Yawanawa (28 de novembro de 2025).

MY = Mew Yawanawa

CD = Carla Damião

CD -Vou fazer algumas perguntas bem iniciais. Por exemplo, quando a gente começou a trabalhar, a conversar, você se apresentava como Mew Yawanawa. E agora eu estou vendo aqui um outro nome. Como é o seu nome?

MY - Bom, na verdade, a gente sempre preserva os nossos nomes dados pelos nossos pais. A gente não perde a nossa tradição, né? Então, através da nossa tradição, A gente não perde também de tudo aquilo que veio da nossa ancestralidade, vindo do meu avô, lá do meu bisavô, repassado pelo meu pai e até hoje. Como são feitos isso dentro da tradição, que a gente não perca esse grande tesouro também, que faz a parte do nome. Então os nomes pra nós são os nomes bem dados pela pessoa que a gente ama também. Um exemplo, o meu nome, Mukaysu. Mukaysu é o nome do meu tio. O nome do meu tio chamava-se Mukaysu, era dado o nome dele de Muka. E esse Mukaysu, o significado dele, Muka é a batata sagrada que a gente faz a uma dieta de um ano para o caminho da espiritualidade. Então, o Isu é um macaco, um macaco muito esperto, chama-se o macaco preto, Isu. Então, o Muka, ele tem vários tipos de... Essa batata sagrada, ele tem várias formas, quer dizer, vários níveis de espiritualidade conforme o seu animal. Então, na época que tem a batata sagrada, o Muká, Isu Muká, Axuika, Muká Awaro, Muká, Unu Rara Muká, então tem vários Muká. E esse Muká, a batata sagrada, que é dado, já pertence do Isu. Então, Mukaysu. Então, esse é o significado do Muká Isu, que é dado pela minha mãe, que era o nome do tio dela. E como ela falou que ela gostava muito do tio, porque o tio dela era um cara muito esperto e tinha esse nome. E aí eu perguntei pra ela, por que a

senhora me deu esse nome? Disse, não, porque talvez que venha de uma coisa que lá na frente você vai descobrir. E ao longo do tempo eu descobri que o Muká é exatamente isso, que existe vários tipos de Muká conforme os animais da espiritualidade. O Mew é o nome do meu avô, o pai do meu pai. Ele falava assim que o nome completo chama-se Mew Puve, um grande guerreiro. Dentro de uma história que a gente tem, é chamado de Puve. Puve é um cara muito guerreiro, muito esperto, que deixou uma história muito grande. Então, Mew Puve. Meu pai chamava-se Mew Puve. Mew Puve. Algumas vezes eles chamavam, mas muitas das vezes só falavam o nome mesmo, que era já o nome do pai dele. Mas o nome do pai dele também chamava-se Mew Puve. Então quando a gente gosta, dentro da nossa tradição, para que não perca os nomes, dos nossos avôs, dos nossos tios, dos nossos primos, e aí a gente coloca os nomes. Então eu tenho um nome dado pela minha mãe, que é Mukaysu, e um nome dado pelo meu pai, que é Mew.

CD - Qual é o lugar onde você está situado, na aldeia, no território e se você saiu muito dele, por exemplo, você foi para Taruacá estudar, como que desde pequeno você se move aí no território?

MY - Eu nasci... Eu nasci e me criei aqui mesmo, dentro desse território. Eu nasci lá na aldeia, Aldeia Sagrada, que fica a uns 4 horas de distância daqui a mais. Eu nasci lá. E me criei aqui no estado do Acre, no município de Taruacá, no território do Rio Gregório. Hoje eu moro aqui na aldeia Matrinchã, no início da terra indígena. Eu nunca saí assim pra estudar na cidade, não. Eu só... Eu estudei muito pouco. O meu foco foi muito estudar sobre... Talvez... Minha mãe falava assim que eu sonhava muito desde pequeno ter essa curiosidade de poder estudar a parte da espiritualidade. Então a minha mãe fala que desde pequeno eu já acompanhava o meu tio quando ele ia pra mata, ia pescar, às vezes no igapó, andava na mata, eu já andava atrás deles, atrás do meu tio, que era irmão do meu pai. E quando eu fui crescendo, quando eu comecei a ver o meu pensamento de já começar a pensar na vida, eu pensei de estudar só até quarta... Até aprender pelo menos a assinar o meu nome e pronunciar as palavras também, pra me entender um pouco a língua portuguesa. Em tanto a que eu não fiz o ensino médio, faculdade, nessas coisas. Eu fiz só a quarta série porque eu imaginava muito que lá o tempo passado, meus pais, meus antepassados, eles foram muito enganados pelo patrão através da leitura, que não sabiam ler, que não sabiam escrever e não entender muito a língua portuguesa. Então, esse foi o meu objetivo, assim, de poder, tipo, vou estudar só até onde eu pelo menos entender um pouco, daí não quero mais saber de estudar mais, não. Eu vou me dedicar em outra coisa.

E aí sempre eu estive morando aqui. Eu morava lá na aldeia Escondido. Nesse tempo aí, eu comecei a andar junto com meu tio. Ele me ensinava algumas coisas, algumas plantas, mas muito pequeno, também não lembrava. E ao longo do tempo, me veio essa recordação. Depois que eu comecei a entender mais sobre esse lado, E comecei a ver que isso era importante para mim. Então, eu já tinha estudado até a quarta série. Nunca tive oportunidade de estudar na cidade, fazer o ensino médio, a faculdade, concluir os estudos. Eu nunca tive essa oportunidade. Tanto é que nesse tempo também era muito difícil. Eu me lembro muito bem que a gente passava numa situação muito difícil. A gente não tinha acesso a quase nada, então era muito difícil eu fazer o meu estudo. Então, eu sempre permaneci aqui na terra indígena mesmo, hoje morando aqui nesse lugar. A escola era em Taruacá. A escola era em Taruacá e o meu pai dava aula mesmo na aldeia mesmo. Meu pai era professor.

CD - E aí tinha missionário também?

MY - Tinha missionário, tinha o missionário naquele tempo lá. Tinha missionário que vinha, que fazia as suas missões. Então era bem... Bem assim, bem difícil naquele tempo lá.

CD - Mas [o missionário] não estava envolvido com a educação? Não estava ensinando português?

MY - Não, não estava envolvido com a educação, porque ele só vinha para fazer a missão, né? Os trabalhos deles. Não, não. Tipo, não fazia como se fosse, ah, não, vamos montar uma escola aqui de educação ou sei lá, fazer uma coisa para vocês. Só vinha fazer a missão dele e pronto. Depois eu voltava novamente. E em casa vocês falavam português ou. Falavam... Em casa, a gente só falava em português nesse tempo, depois dos patrões ali, dos missionários, que a gente passou por aquela consequência toda na década de 80.

CD – Quando você cresceu já era território ou não era ainda?

MY - Já era território. Eu cresci e já era território já. Eu fui em 1987, já era território quando eu nasci, mas ainda tinha aquela consequência como foi passado, né? Ainda tinha missionário e aquelas coisas todas. Ah, tá certo. Bom, deixa eu ver aqui que eu tenho uma listinha aqui. Os teus estudos com o Tatá, você já tinha algo com o seu tio, né? Um aprendizado. E aí você foi aprofundar com o Tatá. Como que foi essa parte? O meu estudo com o Tatá foi um chamado. Um chamado pela própria força mesmo, assim. Vamos dizer que quando você tem... Eu acredito hoje que a gente nasce já com um dom dentro da gente. Com um chamado dentro da gente. Ao longo do tempo, esse dom, ele vai aparecer

pra você menos que você esperar. Então, eu acredito muito que eu recebi isso Já desde criança, eu incibi isso... Já talvez do ventre da minha mãe, ou pela uma grande força que foi dada pra mim ao longo do tempo. E... Eu comecei essa ida pra Tatá quando eu tava fazendo um curso sobre a saúde, né, do branco. E aí teve um dia, certo dia, a professora me falou, pediu uma, era o dia da aula prática, e aí eu comecei a fazer e apresentei pra ela, mas eu não entendia nada assim, tipo, de espiritualidade, o que que era espiritualidade, o que que era medicina, não sabia completamente de nada. Mas peguei ali um... Sei lá, alguma coisinha que era pra apresentar pra professora o que era que eu tava fazendo. E aí disso, eu fui tomar o Uni, a ayahuasca. E aí à noite me veio a miração. A miração que me veio, ela me tocou assim como você tá apresentando algo que você não sabe, que você não entende, você tá mentindo, que todas essas coisas aqui tá aqui pra você e você fica mentindo. E daquilo, dessa própria coisa, me tocou no meu coração de eu olhar pra minha família como exatamente a minha família tava necessitando de alguma coisa. Pra mim, daqui pra frente, você não pode mentir mais. Porque agora, se você tá mentindo, mas se você tiver mentindo, a sua família tá passando por necessidade. Então eu comecei a olhar pra necessidade da família. Então quando eu olhei pra necessidade da família, de quê? Porque a família, ela tava me apresentando uma coisa assim que eu tinha que cuidar da família. E pude me entender dentro disso que a única coisa que eu poderia cuidar da minha família era exatamente essa resposta, essa miração que eu tava tendo, que era pra exatamente eu fazer uma dieta. Então o início da dieta, o chamado da dieta pra mim foi um chamado pra me cuidar da minha família. E aí que eu recebi esse chamado. Exatamente, eu não tomava rapé, eu não tomava uni, eu não queria saber do mundo da espiritualidade. E aí me aconteceu que esse momento que eu tomo uni e... Já recebi um chamado diretamente, ah, você tem que fazer agora a dieta do Muká, pra você cuidar da sua família agora. E como eu não tomava Uni, não tomava Rapé, eu falava, como que eu vou ter que fazer uma dieta agora pra me cuidar da minha família se eu não tomo Rapé, se eu não tomo Ayahuasca, se eu não tô no meio disso? E a força falava, não, agora chegou o último ponto pra você fazer durante a tua vida, porque só existe uma chance agora. Se você não falar, se você não abraçar essa chance que tá acontecendo com você, você vai se perder e nunca mais você vai poder alcançar o que você quer um dia. E quando eu olho assim, o tatá tá do lado, o tatá tem um caixão, dois caixão, três caixão aliás, Um representava o Tatá, outro representava o meu pai, outro representava o tio Luiz. Então tem três caixões na minha frente e a força me falava assim... O que é aquilo

pra você? Eu falava assim, ah, é um morto, sei lá, alguém morreu, é um velório ali. E aí a força falava assim, não, aquilo aí é uma biblioteca, exatamente, é um velório. Mas uma biblioteca muito grande, que os anciões já estão indo, né? Então é isso que eu recebi, um chamado, mas tem um detalhe dessa admiração muito grande que eu tive. E aí que eu reconheci que exatamente eu precisava cuidar da minha família, para me ensinar sobre a espiritualidade, como hoje eu estou fazendo. Cuidando da família, que fui atrás de conseguir uma oportunidade de com o Tatá, com o tio Luiz, conhecido das plantas medicina dos mestres, e também ao lado do meu pai. Então, as três bibliotecas que eu via ali eram os três anciões que iam me deixar. Então, eu recebi esse chamado para exatamente cuidar da família. E a família, você considera qual a extensão da família? Sua mãe? A família, são as famílias que... Que é dado pelo grande ser. Pode ser o meu irmão, pode ser a minha irmã, pode ser a minha mãe, ou pode ser a minha filha ou minha esposa, mas também que possa ser também pessoas que estão exatamente dentro dessa linha tratada por uma linhagem de espiritualidade, que também se trata, como eu reconheço, como também uma linhagem de família. Que eu pode pertencer aqui dentro da aldeia, mas também que possa pertencer a outro país, outra cidade, aonde quer que for. Mas que também que esteja na mesma linhagem também de família.

CD - Aí uma coisa mais específica, que a gente estava trabalhando já esse ano que está terminando, a aprendizagem e o ensino da língua Yawanawa. Então, pelo que a gente viu com você, tem alguns usos da língua Yawanawa que são diferentes. Tem o uso cotidiano, na música. As músicas são, às vezes, de origens diferentes, não só Yawanawa. E o que eu queria te perguntar é se há uma língua indígena Yawanawa que não pode ser aprendida ou que só pode ser aprendida por iniciados na prática das dietas e das cerimônias? E se ela pode ser traduzida? Pergunta cumprida, né?

MY - Não, não está cumprida. Muitas das vezes eu tento fazer o máximo possível que é para me dar uma resposta que também possa tocar no coração. As músicas. A gente fala de muitas músicas, né? Dentro da dieta, a gente estuda muito sobre o que é a música, de poder entender o que são as músicas. Muitas das vezes o Tatá tá deitado na rede ali e tá começando a cantar algumas músicas, pensando na namorada que ele teve, ou com saudade de alguém, ou, sei lá, planejando um trabalho. Planejando uma caçada. Ou seja, bem feliz cantando pra si mesmo. Muitas das vezes ele falava que ele cantava pra o ser espiritual. Mesmo não tá vendo ninguém, mas tá com o olho fechado, mas ele tá cantando pra o ser espiritual. Então quando ele começava a cantar, muitas das vezes ele cantava

alto, muitas das vezes ele cantava dentro de si, com a boca fechada, Tipo, só aquele tom dentro dele mesmo, entendeu? Cantava pra ele mesmo. Mas muitas das vezes ele tá cantando com a boca aberta e tá cantando alto assim, que é pra várias pessoas ouvirem. Então quando ele tá cantando bem alto, pra várias pessoas ouvirem, ele fala que tá cantando pra os seres espiritual, pros animais, pra universo. E também tem vezes que ele tá cantando dentro de si. As músicas... Ela tem muitas músicas falando de suas formas, o que é que ela precisa ser expressada e o que é que não precisa ser expressada. Porque dentro de uma brincadeira Yawanawa, vamos com um exemplo. Tem Mariri, uma grande festa que a gente faz, tem música que a gente possa só cantar na hora da brincadeira. Que é pra falar exatamente da mulher e também a mulher falar do homem também. Então, tem música que você vai falar da mulher, ela não tá gostando, ela vai te dar uma porrada, vai te pisar, vai bater em você, porque a música tá falando dela, né? Então... Mas tem música também que vai falar muito mal, tipo, da mulher, sei lá, vai falar de um ambiente muito ruim, aquela coisa toda, então ela vai... Mas tem música também que ela traz a cura, né? E essas músicas que ela traz a cura, ela não pode ser cantada de qualquer forma. Ela não pode... Um exemplo, tem uma música que foi colocada com instrumento agora, falando da força, e a gente debateu muito isso, porque é uma música de cura. Ela não pode ser, porque na hora que você vai buscar a cura, ela não vai valer mais, ela vai perder a força. Entendeu? Então se você usa a música de cura pra colocar no instrumento pra dizer que aprendeu isso, ela não vai valer pra você porque ela não vai ter força. Onde é que você vai buscar força? Então ela precisa estar preservada. E as músicas do rezo a gente não canta toda hora. A gente só canta. Exatamente na hora que vai fazer o rezo. O que ela não é, tipo, pra você ficar cantando, pra pessoa saber que você sabe que é isso, não. Ela só é pra aquele momento específico, exatamente pra quem vai fazer uma dieta. Então tem várias músicas que ela pode se sair, mas tem várias músicas também que são músicas de cura, de força, mas ela não pode ser toda hora também. E muito diferente do que você de quem aprendeu o Saiti Yawanawa. O Saiti Yawanawa você pode, mesmo não estando na força, mas se você aprendeu, se você toca um violão, você pode cantar. Se você tá sentindo que dá pra cantar, você canta. Mas o Tatá fala que se você não tá sentindo a força, como é que você tá cantando uma coisa também que não tá sentindo a força, que não tá vendo, só porque você aprendeu? Ele fala que da mesma forma também não vai adiantar nada. Então, coisa que você aprende, um saiti Vanaya, alguma coisa, ela tem que estar no momento certo, no momento especial, né? Vamos dizer, você aprende um saiti

Vanaya. Ah, se você não tá na força ali, começa a cantar. E quando você tá na força, que é o momento mais especial seu, ela vai servir? Ela pode servir, mas ela vai ficar até sem força também. Porque, em vez, você vai usar essa força pra cantar na música e pras pessoas sentirem. Então, se você tá num momento especial seu e canta uma música, o Saiti Vanaya, as pessoas que tão ali do lado, ela vai sentir o teu poder, a tua força, que você vai... As pessoas não vão aguentar, nossa, aquele cara tá puxando muita força, porque você tá com o seu equilíbrio. Então, se você tá mantendo o zelo, você vai conseguir fazer as pessoas sentirem a força. Então, por isso que o Saiti Vanaya, E o Yuve, o Meka, o Shuiti, essas músicas, ela não pode ser de qualquer forma, né? Ela tem que ter o seu momento certo. Principalmente o Ranã. O Ranã e o Meka tem que ser na hora do momento especial. O Ranã... O que é o Ranã? Ela tem que ser no momento especial. O sonhar, principalmente o sonhar, é uma música, mas é um rezo. Tem que ser num momento específico. Na hora que você vai fazer um rezo pra uma pessoa, né? Aí tem o Yuve também, né? O Yuve também, se você canta num momento depois que já ter cantado numa cerimônia, ter cantado aquelas musicazinhas comuns, né? Que tem vários. Aí depois você vai tomar uma pele e vai cantar aquelas músicas mais aprofundado, né? Que é pra você entrar mais... Aquele momento é especial o seu. Então tem várias músicas que ela não pode cantar de qualquer forma não. Tem que ser exatamente quando você tá fazendo uma dieta, porque quanto mais você preserva ela ou tá fazendo uma dieta, ela vai crescer mais dentro de você. Principalmente o Saiti Vanaya, o Meká e o Yuve, essas coisas.

CD - Obrigada. Essa distinção é muito boa, porque você já separou o mariri como um tipo de música que existe nesse contexto, nessa festa, e que tem ali uma... Como eu diria? É muito diferente do rezo. É muito diferente da intenção. E aí você fala, então, tem o rezo, tem o canto do Mariri, e tem o saiti Vanaya, Ranã, Suyá, Yuve, é isso? Estou falando certo? E qual deles, se todos, podem ser acompanhados por instrumentos? Só qual? Só o canto?

MY - É... O saiti Vanaya, ele dá pra acompanhar no canto. O saiti Vanaya. Dá pra acompanhar no instrumento. E fora disso, esse Saiti... Saiti Kaya, como Tata fala que Saiti Kaya, são essas músicas que canta dentro da cerimônia antes de você cantar os cantos, que é o dos Meka. Então, o saiti kaiá são aqueles, o Wakomaya, do... Entendeu? Tem que ter vários saitis ali, né? Então, esses são os saitis Kaya, que dá pra acompanhar também nos instrumentos.

CD- Tá certo. Deixa eu usar a mesma carta mesmo. Tá, aí eu tava pensando pra gente falar um pouquinho sobre o conhecimento e o ensino das ervas medicinais. A gente falou da língua, que envolve a música, né? E o conhecimento e o ensino das ervas medicinais. Conhecimento sobre o Uni, o que pode ser dito, ensinado e o que não pode. Claro que você não vai falar o que não pode, mas o que seria...

MY - Esse não poder também significa que o aprendizado passa pela gente lentamente. De modo que as pessoas amadureçam dentro da experiência. Se tem alguém que regula essa prática, se tem um conselho Yawanawa, uma espécie de cacicado, ou se os grupos atuam separadamente.

CD - Eu sei que tem a conferência da Ayahuasca, que reúne algumas associações, Então, pra você dizer de quais você participa, qual a importância delas. Então, a pergunta é sobre o ensino e o conhecimento das ervas medicinais, o quanto pode ser ensinado e se tem alguém que regula essa prática e se você participa dessas, desses grupos que regulam. MY - Tem coisas que quando a gente faz um estudo dentro da dieta, é como a gente abre um portal pra pessoa, mas a gente também não vai dizer tudo pras pessoas que tá fazendo um exemplo. O exemplo de hoje tá fazendo uma dieta. Eu vou indicar pra ela o caminho pra ela ir pra lá. Mas eu só vou dar essa indicação, tipo, você vai pra cá. Aí também eu vou mostrar como fosse o caminho. Mas eu não vou pegar no braço dela e ficar levando ela pra ela chegar até o final. Não. Ela tem que aprender. Ela tem que aprender a desenvolver e saber entender. Porque se eu pegar ela e levar até o final, ela vai ficar todo tempo dependendo de mim. Então eu não quero que o meu aluno vai ficar dependendo de mim pra me levar a ele desde quando eu comecei até lá não. Ele tem que entender, saber o que é que é espiritualidade e o que é que não é. Assim ele vai desenvolver. Então, esse tipo de coisa, que são uns pequenos detalhes, eu não repasso pra ninguém. Eu quero que o aluno vai descobrir como é que ele vai se descobrir ele mesmo. Como é que ele vai pensar ele mesmo. Como é que ele vai estudar ele mesmo. Se eu tô dando toda hora uma instrução pra ele. Não, ele vai ter que desenvolver. O Tatá, os alunos dele são assim. Fez a dieta, fez o [...], repassou pra você. Pronto, o que é que você vai me fazer? Você vai só me perguntar, fazer as perguntas, tirar tua dúvida e me explicar o teu sonho. Só são duas coisas que você vai falar. Resto não. Quando eu perguntei alguma coisa pro Tatá, ele falou assim, ah... Ele falou assim, você tem que pensar. E como é que eu quero tirar minha dúvida? Ele fala, não, você tem que pensar. Eu entendi que você tem que pensar, você tem que saber lidar com as coisas daquilo que você pediu. Então tem esse tipo de coisa

que você não pode compartilhar com os seus alunos. Sobre o recino de próprio Uni, que é pra você exatamente saber o que é o Uni, o que é a força, o que é o rapê ali, então você vai ter que entender o que é isso. A gente vai falar do Uni, a gente vai falar do rapê, a gente vai falar disso, mas a gente não vai dar uma instrução pra ele, pra ele, como fosse desenvolver. Não, ele tem que aprender a desenvolver. Então, muitas das vezes, é isso, né? E... Sobre os nossos ensinos, cada ensino que hoje a gente está mantendo essas alianças através da Conferência Internacional da Ayahuasca, para poder entender quem que exatamente tem, quem é o sabedor que está fazendo um trabalho bonito, perfeito, com uma sinceridade e também que não está. E lá fora também, alguns governos que querem manipular com força adiante e pegar aquilo que é nosso. Então, a conferência da Ayahuasca, a gente está trabalhando em cima disso. Para que nós temos também o nosso direito, para que as pessoas lá, sei lá, um governo maior que queira tomar aquilo que é nosso, como a gente já foi massacrado, sofrido, pisado, abandonado, sei lá. Pra continuar de novo da mesma forma, então a gente não quer. Então é pegar como fosse, saber quem que tem exatamente as forças, se é no Peru, se é na Bolívia, se é na China, se é no Japão, se é no México. Pegar cada tribo indígena, formar uma cabeça, pra gente tomar uma nova posição, pra gente fazer uma coisa bonito. É isso que a conferência da Ayahuasca tá podendo trabalhar em cima disso. Pra que eu não possa ensinar uma coisa pra você e dizer que eu tô ensinando uma coisa pra Carla. Daqui a mais um pouco a Carla tá... Ah, o Mew te ensinou coisa errada. Ah, o Mew só queria dizer uma coisa pra você, mas não... Ele tava te enganando, mas Mew não é isso. Pra gente não ser enganado. Então o que a Conferência da Ayahuasca tá trabalhando em cima disso, principalmente dentro do território. Agora, território Yawanawa, que a gente tá trabalhando muito em cima disso. Saber quem é quem. Entendeu? É como se o Mew tenha uma função, então vamos respeitar o trabalho do Mew. Ah não, tem outro pajé aqui que tem essa função, vamos respeitar o trabalho dele. Pra que seja uma coisa pública com segurança. É um exemplo, hoje a gente não dá pra viajar a nenhum canto do país. Sei lá, posso viajar pra um país com a Ayahuasca, mas pro outro não posso. Pra nós também trabalhar dentro dessa liberdade. Pra isso que nós estamos trabalhando nessa conferência da Ayahuasca, pra que podamos chegar com todos os documentos certos, repassados pelo governo. Pelo governo do estado, pelo governo federal, pela FUNAI, né, que tem uma coisa de segurança. Então a gente tá trabalhando em cima disso, mas também com papel, como se fosse estar aqui, o seu papel é aprovado pela comunidade, é aprovado pelos outros povos, saber que você

é um conhecedor e pra todo mundo saber a sua posição e todo mundo olhar que você também tá dentro disso. Então a gente tá trabalhando em cima disso pra que a gente não possa está fazendo daqui mais um pouco, fazendo um trabalho ali mal feito e que seja falado, né? Dessa forma não. Então a gente está trabalhando desse jeito dentro do nosso território e também trabalhando com os outros territórios, como Ashaninka, como o povo Nicuim, Nucuim, e vendo também os outros povos dos outros países, que é pra gente poder fazer uma coisa de segurança pra nós ter também aquilo como nosso, dependendo do nosso direito.

Jöyce - Carla, queria fazer uma observação também, porque você falou ervas medicinais, mas esse estudo eu acho que é melhor a gente se referenciar como plantas medicinais, porque as ervas é quando elas já estão mais secas e nesse estudo a gente trabalha com as ervas frescas, né? Então é melhor falar plantas medicinais.

CD - Ótimo, perfeito. Preciso desses detalhes todos para não falar também errado. Então, esse ponto político é muito importante, porque claro que todo mundo sabe mais ou menos sobre a Ayahuasca e as pessoas acabam utilizando nos grandes centros urbanos de uma maneira recreativa, às vezes, perdendo todo o laço com a ancestralidade, com aquilo que é espiritual mesmo, e se torna algo a mais, num contexto muito prejudicial, às vezes, que causa problemas e não cura. Então, acho que a eu não vou ficar falando muito mais, eu quero mais ouvir. Mas assim, só que eu acompanhei essas conferências e achei que é muito importante. Então, os povos do Juruá, né? Os Ashaninka, os Yawanawa, o Huni Kuin, é mais outro lado. Mas, enfim.

MY - E agora, eu queria, então, pensando nessa política, né, que regula também, o uso do UNI e o trânsito. Então você falou, a gente quer que a gente vá para um país e que possa entrar sem ficar achando que não pode. Tem vários países onde o Uni é proibido. Agora você fez esse Nem sei, eu não vi o filme, mas eu sei que você participou desse filme da Lynette Wallworth, o nome dela, australiana, que já tinha feito um filme com a Hushahu sobre a transformação. Eu esqueci o nome agora do filme, mas esse filme que aparece na... O título, nem o título eu guardei, mas eu sei que ele foi feito com pacientes terminais, é isso? Você participou, como é que foi a sua participação no filme? Como é que foi o apoio que você deu? E o que você acha dessa experiência? De um filme que está muito distante, a Austrália, Mas ele é internacional, né? Tem lá os aborígenes da Austrália, ele trabalha muito com o sonho, né? E como que houve essa reunião, assim, na floresta do Amazonas, lá pra Austrália, que é muito longe, né? E esse trabalho espiritual com as

peessoas que estão na beira da passagem. Bom, isso aí levou um bocado de tempo pra gente poder entender sobre esse lado daquilo que a gente vive hoje. A gente teve... A gente teve uma parceria com essa diretora, Lynette, A Lynette teve um contato com o Tashka. O Tashka, nesse tempo, era a vida, ele trabalhava com a vida. E aí, o Tashka é um cara muito... Nível internacional, que anda no mundo inteiro, todo dia, quase todo mês. E teve esse contato com ela. E... Ela teve muita, assim, curiosidade de saber o que exatamente é o medo. E também saber, próprio se, quando você passa por uma consequência, e saber porque que você passou por aquilo, pra ter uma resposta, que saber o que foi que aconteceu com você. Então, a diretora, a Lynette, fez o primeiro filme com a Hushahu, o Awavaná, sobre a espiritualidade, sendo a primeira mulher que foi para fazer o Muká. E, pela experiência dela, ela fez esse pequeno documentário para ela entender mais o que é a espiritualidade daquilo que ela passou quando ela sofreu esse trauma da morte, quando ela era jovem. Então, ela veio na aldeia, entrou em contato com uma pessoa, falando sobre o que é a morte. É sobre uma história nossa que a gente tem, chamada-se... É a história do Puya Hunihu, chamada de Uruá. Ela achou muito interessante o renascer das medicinas, de onde as medicinas vieram e por que houve a morte. E ela achou muito incrível, achou muito linda essa história. E daquilo não saiu mais. E ela queria poder entender muito sobre isso. E aí o Tashka é um dos meus brothers também, muito irmão. E como eu tinha feito o trabalho, tinha feito essa dieta, eu ganhei uma responsabilidade muito grande também sobre o lado dele, de assumir uma parte assim do domínio de um terreiro, tanto como hoje. Às vezes acontece um grande festival e além eu que estou na mesa ali dirigindo todas aquelas muitas pessoas, E quando a Lynette jogou a proposta pra ele de poder entender mais sobre o filme, sobre o que é que dá pra fazer, poder contar mais sobre essa morte do Uruá, que ela queria poder entender. E aí, o Tashka me convidou pra me apresentar pra ela. Para ela poder entender, como eu entendo sobre um pouco da parte espiritual, então eu poderia como se fosse ser uma ponte para ela, para ela poder entender o que é que era morte, o que é que era medo. E ela foi feita esse filme, esse documentário que hoje está rodando, que vamos finalizar esse próximo mês aqui, que ela está rodando no mundo inteiro, para que ela leve uma mensagem sobre a espiritualidade e sobre o medo. Por que é o medo? A Lynette passou isso, ela ficou com um trauma, depois ela recuperou, mas ela queria entender por que aconteceu isso com ela. E sempre eu falei pra ela que de tudo que tem acontecido pra gente, de a gente não poder enfrentar, muitas das vezes, é o medo de poder uma coisa

acontecer agora, ou seja, amanhã, de a gente não estar preparado. Muitas das vezes, então esse medo traz como se fosse uma energia pra gente, que ela traz um portal também de você até próprio você mesmo se perder dentro do medo. E... O que eu pude, assim, poder entender dentro desse filme foi abrir uma porta pra gente não ter esse medo de se entregar pra própria morte, né? Então, como eu ter falado que Muitas das vezes esse filme está sendo levado para lugares que as pessoas têm exatamente, para eles se expandirem também, esse lado da ayahuasca. Muita gente tem preconceito, tem países que tem preconceito de ayahuasca, tem países que não aceitam a ayahuasca. Então para que esse filme vai ser levado, para que as pessoas possam entender o que é espiritualidade, o que é que nós precisamos O que é que o país precisa, hein? Ouvir pra nós. Eles precisam ouvir a gente. Então, se eu não posso ir lá, mas o filme vai chegar até lá. Saber que a espiritualidade, ela existe. E o que eu pude fazer agora, dentro desse filme, foi pra que ter pessoas ali que não tomam. E muitas das vezes, voltando ao lado sobre a morte, muitas das vezes, ninguém quer morrer. Eu não quero morrer, né? Nenhum de nós queremos morrer. Mas muitas das vezes nós sabemos que vamos morrer. O futuro nosso é a morte. Mas muitas das vezes a gente não quer se entregar sobre a morte. Muitas das vezes a gente está com muito medo. E aquele medo não deixa a gente comer. Aquele medo a gente não deixa ter alegria no coração. Não deixa abrir as portas pra gente. Porque a gente não quer se entregar. Mas quando a gente sabe que a morte vai vir sobre a gente e a gente não... Eu estou pronto. O que eu já fiz aqui na Terra. O que eu já fiz de bom. Eu vou ter uma recompensa porque só vou fazer uma passagem daqui da Terra para o céu. Nós acreditamos nisso. O que a gente só faz é deixar o corpo aqui na Terra e a gente vai para um encontro com os seres espirituais, que são os nossos seres ancestrais, que estão lá esperando a gente, que já se foram antes de nós. Então o filme está baseado dentro disso, para que a gente possa entender que o filme é sobre a morte. Eu já sei que agora que eu vou morrer, tudo que eu fiz aqui, eu vou deixar aqui. Se eu fiz coisa boa, eu vou receber coisa boa. O filme está baseado em cima disso. Se eu fizer uma coisa boa aqui, eu vou receber uma coisa boa. Eu vou ter um encontro, eu vou fazer uma passagem aqui da Terra, deixar o meu corpo. Agora eu vou fazer uma passagem aqui da Terra, que eu vou encontrar com meus seres espiritual, com meus seres ancestral. E que num dia que alguém tem uma comunicação comigo, eu possa me apresentar diante deles. Assim que nós acreditamos hoje. Porque quando nós queremos, dentro de uma cerimônia assim muito grande, nós tomar o Uni muito forte, se nós quiser encontrar com o nosso ancestral, nós

encontramos. Eu, se eu quiser encontrar com o meu pai, dentro da força, eu tomo o Uni e o meu pai vai vir aparecer pra mim. Então ele só fez uma passagem. Ele tá lá. Mas se eu quiser encontrar com ele, eu vou encontrar. Então, essa é só uma passagem pra as pessoas perderem o medo dentro disso, pra que as pessoas possam acreditar que a vida, ela vai chegar um tempo determinado, mas pra gente não ter mais medo de nada. Porque quando a gente perde o medo, estamos preparados pra enfrentar, a gente vai poder encarar tudo isso, né? Então, o filme tá baseado dentro disso. E pra ser tocado no coração também das pessoas, né? Pra saber que hoje o médico faz uma parte, mas também tem a espiritualidade. Que exatamente tá ali o Justin dentro do filme, um cara muito especial, um cientista, né? Que nem próprio ele pode entender o que é a depressão. Ele entende de uma parte o que é depressão, mas não entende a espiritualidade. Qual é o portal da doença dos espíritos, das doenças, né? Então, quando eu expliquei pra ele sobre o que é isso, de trazer um cara chamado Cris, da depressão, que passou por uma depressão muito grande, e de eu trazê-lo por uma palavra, E hoje pra ele tá daquela forma, ele falou, nossa, eu não entendi que uma palavra pode salvar a vida, né? Então, recuperar aquela pessoa que passou por depressão, muito forte, já não comia mais e com aquela coisa toda, através do entendimento da espiritualidade, né? Ele falou assim, nossa, então essa coisa agora só fez, completou aquilo que não precisava esclarecer. Então, esse filme foi... É o início muitas pessoas, de ela não perder mais o medo. É o início também para as pessoas olharem que existe um grande saber dentro da espiritualidade, dentro da floresta, que existe há milhares de anos, que são os povos originários, que são os povos indígenas. Olhares para esse lado. Então, a gente baseou muito ali, já no começo do filme, como a entrada dos portugueses no Brasil, a chegada dos portugueses. Sobre a mudança climática agora, né? Então a gente baseou... O filme foi baseado numa coisa assim muito super legal e é muito forte, assim, entendendo bem mesmo o filme nosso. É incrível. Muito incrível. Então eu participei desse filme talvez por merecer, né? Pra que eu possa repassar as mensagens pra várias pessoas. E me sinto que a nossa... A diretora, como a Lynette, abriu esse portal também, que ela está abrindo esse portal para várias pessoas do mundo, dos outros países, para que eles possam ser tocado dentro de si, através desse documentário.

CD - Eu já perguntei para ela quando é que vem, mas, por hora, está longe, né? Então, muito legal o que você falou, porque, assim, última pergunta, né?

MY - Ela tem que estar guiada também, né? Porque a pessoa deixar de ter medo... O medo, como você que falou, é uma energia, né? Mas é uma energia que pode levar pra

muitos lugares. Mas se ela também só ultrapassar o medo, né? E agir, essa ação também não pode ser ruim, né? Então, por isso, com certeza, estar ligado à espiritualidade, né? Então, e é o fazer o bem, né? Não libertar com a energia pra piorar, né? A condição, né? De vida, enfim.

CD - Ah, entendi, assim. Mas gostei de entender como energia, o medo como Uma energia que não é exatamente a força, mas é uma energia que tem que ser mudada pela força. É isso?

MY - Sim, é exatamente isso. Ela tem que ser mudada pela força, porque esse medo... Muitas das vezes você está com medo ali, mas é uma coisa bem fácil de se resolver. Né? E muitas das vezes, esse medo que você deixa abrir o portal, ele pode trazer consequências também. Porque eles são... A gente fala que... Muitas das pessoas falam que é energia. Eu acredito muito em espírito. Porque o espírito, segundo o Tata, ele tá se movendo toda hora. Então tem o espírito do dia, tem. O espírito da noite, o espírito do. Bem, o espírito do mal, que ele pode abrir em qualquer momento. Então eu acredito muito nesse espírito, que ele possa trazer o medo. Um exemplo, dá só um exemplo aqui. Se você vai aqui no caminho, sei lá, dirigindo um carro, se você tá com medo de ultrapassar, sei lá, de uma carreta bem grande, que vem o carro lá na frente ali, Daqui que você vai ultrapassar do carro, se esse carro que vem da frente, lá na frente lá, e se você vai passar contra a mão pra pegar essa direção, se você não sentir essa firmeza, aquele carro que vem contra a tua direção, que você vai contra a mão, que é pra ultrapassar do caminhão, você pode se chocar. Então esse é o medo. Então o que é que você tem que fazer? Você tem que ter a segurança dentro de si. E ser mais rápido. Não, eu tenho que passar mais rápido antes que aquele carro vem, que é pra ele passar dessa carreta aqui. Quando você faz isso, você ganha a confiança dentro de si, porque você já colocou o medo do lado e acreditou em você. Então é isso que a gente tem que fazer. Não deixar o medo que domina a gente. A gente tem que acreditar na gente, que é pra gente passar rápido. Passou rápido, aquela... Já passou. Então eu acredito sempre nisso hoje. Um exemplo, eu passei por essa situação muito forte, mas mesmo com os olhos fechados, muitas das vezes as lágrimas descendo. Nossa, foi uma dor muito incrível. Eu falei que eu posso ter calma. Eu preciso ter muita calma. Eu preciso ter coragem. Eu preciso confiar em mim. Pode acontecer o que acontecer. Mas também não vou abaixar a minha cabeça. Eu vou segurar firme. Pode... Pode der o que der. Mas de tudo que vier, que seja feita a vontade do Grande Espírito. Então, o medo... O medo, ele vem com muita coisa. Eu imaginava assim, caraca, e agora

eu vou ficar cego. Entendeu? Aquele medo dá uma palavra pra você de saber que, nossa, e agora? Você vai perder a vista ou você vai ficar cego? Muitas das vezes o medo faz que você adocece mesmo. Mas eu falava, não, não, não, eu não tenho que pensar isso. Isso aqui é o medo que está me fazendo de eu poder pensar, abrir outra porta para o pensamento negativo. Então não, não, não e não. O que é que eu vou colocar dentro de mim? Dizer que não vai confiar em mim. Vou acreditar em mim. Que eu posso me recuperar, que eu posso voltar à minha visão de volta. E é isso que a gente tem que fazer. Deixar o medo do lado. Não abrir a porta para o pensamento que vem negativo. Ter firme na hora certinho, na hora que você vai ultrapassar. Essa é a única solução. Porque se você tá com medo de poder fazer algo que possa vir, tem que ter muito cuidado porque se você tá com medo de enfrentar, pode abrir uma energia, um espírito de consequência na sua vida e dentro disso a gente possa se perder. Então, o medo é uma coisa bem complicada. Mas, para quem tem calma e paciência e saber tudo no momento certo, na hora certa, pronto, ele vai embora. Tem uma racionalidade aí no medo. Eu gosto de ter o medo sabendo que eu posso passar. Porque senão o medo me faz ficar e esperar o carro vir pra depois passar. Então tem uma... É algo que também as pessoas precisam ter um pouco, né? Pra sobreviver, né? Porque tem muitos perigos, né? Sim. Mas então tá. É só isso que eu queria saber. Muito obrigado. Mas se você quiser acrescentar algo de tudo que a gente falou, esqueceu alguma coisa aqui e ali, você pode dizer. E aí a gente encerra. Não, tranquilo. Tranquilo, eu só quero mesmo agradecer por você estar fazendo essas perguntas, que é muito importante também, como eu falei, de você levar algumas coisas que as pessoas possam perguntar pra você. Muitas das vezes nós somos um instrumento de poder tirar pessoas também da situação através daquilo que a gente está aprendendo. Isso se torna uma alta confiança daquilo que a gente tá aprendendo. Eu tô aprendendo uma coisa que tá me fazendo muito bom. Mas também que eu possa ajudar as outras pessoas que possam passar por uma situação. Isso é muito bom pra gente. E... A gente volta mais, a gente tá finalizando também um ano já. Daqui a mais, já tá chegando aí... Já o final de dezembro. E espero que tenha ajudado muito a você essa parte aqui das explicações. Muitas das vezes eu estou explicando coisas que não é muito permitida a explicar fora da dieta, tem que ser só dentro da dieta. Mas o que sempre eu tenho dito para as pessoas que é para facilitar também, para as pessoas entenderem, para que elas possam desenvolver a sua própria espiritualidade. Mesmo que a gente não está em dieta, mas a gente precisa aprender muito mais. E isso fortalece nós. O nosso aprendizado, o nosso equilíbrio.

Principalmente quem está na Terra ainda e precisa sobreviver. Então isso fortalece muita gente. E a gente poder ouvir isso através da minha pessoa e de você também confiar. Obrigado, Joy. Era paciência. Estou voltando para o Piauí, mas desafio na frente. E dizer que essa confiança da parceria, de trabalho, tem sido muito bom. Então, também me fortalece mais, porque eu cada vez, como eu sempre tenho falado, eu tenho feito um trabalho e tenho me fortalecido muito mais, porque aí só vou crescendo mais. E quanto mais você cresce, mais você quer ainda. E falar aqui pra você também um trabalho que a gente fez em São Paulo, pra mim foi muito incrível. Tem coisa ali que só dentro da força, que muitas vezes eu parava de tomar urina outro dia e falei, caraca, velho, respondi coisa que nem eu imaginava de onde vinha. Entendeu? Ela desenvolve muito. Nossa, você vai entrando e é muito bom a gente poder entender sobre esse lado desse trabalho da espiritualidade. Só você só cresce, né? Então, espero estar te fortalecendo muito mais. O que eu pretendo é poder ajudar também, com todo o meu coração, com todo o carinho, com todo o respeito, de poder ajudar as pessoas. E quando precisar da gente, vamos estar aqui na aldeia, na cidade, um dia, a gente poder ajudar uns aos outros.

8.3 Seção 3

8.3.1 Entrevista com Takumã Kuikuro (1)

Esta entrevista foi concedida via Whatsapp e transcrita posteriormente. Optamos por não corrigir ou editar trechos, para que a fala de Takumã não perdesse sua autenticidade. Somos muito gratos a ele pela disposição em vir ao evento, apresentar seus filmes, participar de uma mesa de discussão, ao lado de Vincent Carelli, Marcela e Henrique Borela. O reconhecimento do projeto do Vídeo nas Aldeias e a luta por incorporar o audiovisual como registro de memória das culturas dos povos indígenas é também um sinal de uma luta maior que é a da autodeterminação dos povos indígenas mesmo quando realizam intercâmbios culturais. A distinção é claramente demarcada nessa entrevista.

CD — Como você se tornou um cineasta ou produtor de audiovisual?

TK — Oi CARLA, boa tarde. Vou começar aqui a responder tua mensagem...então... eu comecei em 2002 a fazer oficinas junto com o vídeo nas aldeias que chegou aqui a primeira vez ... na época eu não falava nem português e mesmo tendo dificuldade, eu entrei e as pessoas, outras pessoas, era indicado pela comunidade pra fazer e eu não fui indicado. Pelo interesse mesmo pra fazer a oficina de audiovisual... 2002... e o objetivo era pra gente documentar tudo o que a gente tem, coisas tipo rituais, os cantos, rezas,

outras coisas de cantos e material, tudo o que a gente tem para o futuro do povo Kuikuro. O objetivo era pra gente documentar as coisas, como a gente mora aqui na aldeia, como a gente conhece nossa própria história, nossa língua. Na verdade, não é realmente cineasta indígena, o objetivo não é ser cineasta, era o pesquisador indígena, pra documentar as coisas, pesquisar as coisas, o conhecimento dos mais velhos, esse é que era o objetivo. Pela Associação Indígena Kuikuro do Alto Xingu (AIKAX) junto com o Carlos Fausto, antropólogo, linguista também, Bruna Franchetto, Mara Santos, nossos parceiros, o Museu do Índio, Museu Nacional, Vídeo nas Aldeias, tudo assim que a gente trabalhando muito forte. Documentamos muita coisa, durante isso fizemos um filme que chama O Dia que a Lua Menstruou sobre o eclipse da lua. E, em 2003, 2004, 2005, a gente foi registrando aquele Cheiro de Pequi, um documentário também. Aí a gente foi fazendo esse trabalho, tentando valorizar e era difícil do povo entender como é o papel do audiovisual. Aí a gente foi exibindo as coisas nas aldeias, cada um, muita gente era contra, e foi difícil no começo, depois que eles começaram a entender, acharam a importância do audiovisual. Assim a gente levou esse trabalho cada vez mais forte. E, segundo foi Hyper Mulheres, a gente construiu junto com o Carlos Fausto, Vídeo nas Aldeias, Leonardo Sette, era uma coisa... a gente estava aprendendo a fazer filmes. Foi uma experiência, construir um longa-metragem... chama as Hyper Mulheres. A gente tinha ganhado um edital do IPHAN, nosso projeto foi aprovado pelas Associação dos Índios Kuikuro, pra gente poder documentar o ritual das mulheres, a transmissão do canto das mulheres para os outros, para as novas gerações. A gente foi fazendo esse trabalho e uma coisa que onde eu aprendi mais conhecimento junto com outras pessoas, outros cineastas, e depois que foi lançado nos festivais, e entrou no circuito comercial ... uma coisa, a gente não esperava que acontecesse isso. Acho que o nosso povo Kuikuro, o filme representou muito forte a comunidade Kuikuro, através desse filme. Na verdade, até agora, que foi visto e claro que tem alguns erros que a gente fez, mas o importante é que o filme representa muitas comunidades do Xingu realmente e nós também, quem fez o filme, os autores desse filme, acho que foi uma coisa... primeira experiência que a gente teve com esse filme longa-metragem. O objetivo aqui não é só fazer filme, filme pra mostrar fora, o objetivo é pra mostrar as coisas mesmo e mostrar nas aldeias mesmo. Como rituais, rituais mesmo... documentar tudo o que a gente tem, os cantos e as pessoas, e aprender através do audiovisual. Pra todo mundo, não é só para cineastas indígenas, pra todos os velhos, crianças aprenderem através desse nosso trabalho.

CD — No curta *Pele de Branco* você mostra aspectos da tecnologia. Pode comentar um pouco?

TK — Em 2007, mais ou menos, 2008, eu fiz o filme que chama *Pele de Branco*, sobre tecnologia, o que que hoje em dia é na pele dos índios... roupas, celulares, computador... isso já está na pele dos índios, por isso que chama “pele de branco”, já tá na pele dos índios. Mais ou menos isso, porque a gente estava trabalhando, fazendo sessões de filmes nas comunidades e, durante isso, eu fui registrando esse documentário e chama *Pele de Branco*. Isso era pra gente, eu mesmo, vendo como é que faz o filme, como faz roteiro, produção, e fazer uma narrativa dentro do audiovisual. Isso foi minha aprendizagem também durante essa mostra de cinema nas aldeias. Uma coisa que fui aprofundando do audiovisual.

Aqui nas aldeias temos também um centro de documentação, onde a gente pode guardar as coisas, o que a gente tinha registrado para a gente poder ter depois um acesso com os mais novos. E pra todo mundo aprender através dessas coisas. Assim a gente trabalha ... e não é só aqui também, a gente pode fazer capacitação pra outras pessoas como manusear a câmera. Não é só aqui, de outros estados também, no Brasil. Isso eu mesmo faço, até pra outras comunidades indígenas também. A gente se tornou multiplicador de audiovisual para os outros povos indígenas.

CD — No curta *London Village*, você claramente enxerga aquele povo com lentes próprias. Pode comentar mais sobre essa fusão de culturas tão diferentes?

TK — Depois, 2010, 2011, 2012, eu tinha feito uma escola de cinema no Rio de Janeiro, no Instituto de audiovisual Darcy Ribeiro, escola de cinema Darcy Ribeiro. Uma experiência que foi muito forte, que eu tinha feito lá, e aprendi muita coisa, como fazer as coisas, né, filmes, entender o negócio de autoria, né? Importante isso, quem se torna dono do filme? Quem são... tudo isso pra entender o que é direito autorial, direito de imagem... acho que isso é importante pra, do lado dos povos indígenas, pra gente não ser enganado pelos não-indígenas. Quando as pessoas chegam aqui na comunidade indígena, dizendo que “estamos ajudando o povo” não é realmente... é eles que se tornam dono do filme, porque eles que estão dirigindo. Quem faz filme, quem dirige filme, quem edita filme, aquela pessoa é o autor daquele filme. Por isso que eu tinha interessado de entrar nessa escola pra poder entender a importância do direito, né. Como é que a gente pode fazer filme, quem se torna dono do filme, pra poder entender como é que a linguagem

cinematográfica fora... eu falo assim, como a gente mora na comunidade indígena, isso é uma coisa que a gente pode entender junto com o povo Kuikuro.

Durante essa escola de cinema, eu construí filmes sobre minha família mesma, morando na cidade, como é que é hoje em dia quando a gente sai na cidade, a gente olha a cidade muito perigoso, através disso eu construí um filme que chama Carioca, sobre as crianças morando no Rio de Janeiro, como é que a gente sai vindo pra cá, pra entender como a família se preocupa quando a gente está na cidade. Mais ou menos sobre isso, né. Eu tinha feito esse filme, um curta-metragem, que foi premiado em vários lugares, também nacional, e ganhou melhor documentário, melhor direção, e outras coisas também, menção honrosa... isso foi uma coisa... não esperava que fosse acontecer isso, ser premiado pelos festivais nacionais. Isso me marcou dentro do audiovisual.

CD — No longa Hyper Mulheres, houve uma experiência com o cinema do tipo mais comercial. Pode contar um pouco como foi essa experiência?

TK — Através disso de todo esse meu trabalho, eu fui conhecendo várias pessoas, diretores de cinema, conhecendo festivais, e outros projetos também, como fazendo intercâmbio de audiovisual, em mostra de cinema, de audiovisuais, toda essa ... e, através disso eu participei de um edital que chama “Londres como uma aldeia”. Era 2015, aonde eu fui conhecer as pessoas que até agora eu estou trabalhando com ele, que chama People Palace Project do Reino Unido. Uma organização que fica no Reino Unido, em Londres, aonde eu fui fazer intercâmbio cultural, lá, onde eu passei um mês registrando ingleses, outra cultura. Não é a cultura do povo indígena. Era uma coisa muito difícil de entender, a cultura inglesa, porque eu não sei falar inglês... como é que eu posso chegar? como é que eu vou organizar esse trabalho? Uma coisa que era muito difícil de entender, porque muito frio também tinha lá, porque outra cultura, porque eu na minha cultura, ficou muito difícil entender como eu consegui fazer filme, como poderia fazer aquilo. Então, foi muito difícil. Mesmo assim, eu comecei entender comparando com a cultura da gente, né. Como consegui encontrar a cultura indiana, a comunidade que mora dentro do barco, e uma coisa que comecei a entender a comparação com os povos indígenas.

CD — Você poderia falar dos novos projetos e de como eles auxiliam o povo Kuikuro e os outros povos indígenas nesse momento?

TK — Vou te responder a sua pergunta, é a última, tá? Sobre o novo projeto: como auxiliar povo Kuikuro e outros povos também. Como o povo Kuikuro está usando a

documentação do nosso trabalho, como é o novo projeto do povo Kuikuro. Hoje em dia, a gente precisa fortalecer mais a cultura, a gente já gravou muita coisa, a gente já documentou... agora, a gente precisa praticar isso, é realizar as coisas pra que as pessoas possam aprender realmente pelo nosso trabalho. Isso é nosso novo projeto, A gente tem que praticar e aprender tudo o que a gente tem, já gravamos e a gente precisa praticar isso, por isso que existe hoje em dia, no ano passado começou o festival da cultura Kuikuro. Festival cultural povo Kuikuro. Já realizamos três vezes pra gente ter a prática disso, de fortalecer e as pessoas aprenderem com isso. Claro, tenho também projetos sobre audiovisual, sempre estou na luta, fazendo oficinas com outros povos, porque cada povo tem sua cultura diferente, cada língua é diferente também, por isso queremos que cada povo aprenda, aprender como manuseia a câmera, a editar, pra que as pessoas se tornem donas da sua própria cultura, sua imagem... ter direito autoral próprios dos indígenas, como aquele povo, por exemplo, povo Kuikuro faz aquele filme e pode se tornar dono do filme, do cineasta indígena, desse jeito. A mesma coisa com os outros povos, a gente orienta pra ter direito pra eles. Isso é nossa luta, pra que gente ter direito autoral para aquele povo, não é o branco que pode se tornar dono da nossa imagem, do nosso conhecimento. Isso é a nossa luta!

E outro projeto também aqui é que a gente precisa estudar mais, e próprio nós podemos se cuidar, professores indígenas nas salas de aulas, dando aulas para os próprios indígenas, pra gente mesmo aprender com nossa própria cultura, com a língua, com os mais velhos também, como as coisas na aldeia, sobre as aldeias, tradicionalmente, a gente pode aprender. A gente precisa separar duas coisas, coisa dos brancos, coisa dos índios, assim a gente pode fortalecer nossa própria cultura. Assim é o nosso futuro, né? Pra gente não perder nossa cultura. Aqui no Xingu, no alto Xingu principalmente, na minha comunidade aqui, a gente não quer ser evangelizado, mas claro que a gente acredita pela igreja também, mas a gente tem que fortalecer nossa própria religião, como através dos rituais, das coisas, a gente tem nossa religião. A gente representa vários tipos de espíritos de natureza. Por isso que a gente não quer esse tipo de igreja na aldeia, a gente não sabe fazer, rezar como na igreja. Isso é nossa luta, pra não perder a cultura indígena. A gente tem que saber usar a nova tecnologia dentro da comunidade, senão a gente morrendo, acaba com isso, com a nossa cultura, né? A gente tem que usar ao contrário a nova tecnologia, fortalecendo a nossa própria cultura através dessa nova tecnologia. Assim é

nossa luta, nosso projeto pra não perder a própria nossa cultura.

E outra também, o nosso projeto aqui nas aldeias, os jovens estudar como médico, enfermeiro, técnico de enfermagem, próprios nossos indígenas podem cuidar de seu povo, da comunidade. Isso é nossa luta, pra nós mesmos trabalhar pra gente mesmo. Isso é nosso projeto, pra gente ter aqui só indígenas trabalhando dentro da própria comunidade.

E o outro projeto, eu mesmo assim que eu tenho, pra trazer artistas nas aldeias, como o pessoal do People Palace, fortalecer através dos artistas e nossa cultura. Claro que tem um impacto grande também, mas de outro lado, a gente tem que controlar isso pra a gente ser não influenciado pela cultura não-indígena, a gente tem que fortalecer dos artistas, do conhecimento dos artistas nossa cultura. Isso nosso desafio assim, fortalecer mais a nossa cultura.

O projeto que a gente tem e eu tenho aqui é mais também audiovisual, realizar mais oficinas, aprender e formar mais outros povos. Como a gente já vem há muito tempo ... Vídeo nas Aldeias formou a gente pra nós podermos fazer também a mesma coisa. A gente se torna como multiplicador, multiplicadores indígenas pra outros povos. Isso é importante dentro do nosso projeto: nós mesmos podemos realizar e ensinar outros povos, não é branco mais pode entrar. Isso é nossa luta. Os parentes, de outros povos, podem vir ensinar aqui a gente, conhecimento branco, que eles têm conhecimento deles, assim como a gente pode fortalecer como intercâmbio cultural, assim a gente pode fortalecer nossa própria cultura. Então é isso, muito obrigado, qualquer coisa eu estou por aqui pra te responder a sua pergunta, tá bom?

8.3.2 Segunda entrevista com o Takumã Kuikuro. (14 de junho de 2025).

CD: Takumã, boa tarde, muito obrigada por estar aqui.

TK: Boa tarde.

CD: A gente fez uma entrevista em 2018, faz tempo. E de lá para cá, eu fico vendo nas redes que você está fazendo muitas coisas, muitas produções, né? E difícil de acompanhar. Então, e também..., essa aqui é uma primeira pergunta que eu queria fazer. Em 2023 eu fiz aquela oficina de vídeo com você lá no Centro Audiovisual de Goiânia, que era online, né? E você falava muito do ponto de vista do coletivo Kuikuro. E eu te

perguntei o que pesava mais na balança no resultado final do filme, se era o áudio ou o visual? E na hora você disse: é o áudio. Então, não deu para especular muito lá. Mas eu estou pensando muito na imagem sonora. Como é que as duas estão ligadas, se interdependem. Mas você acha que nesses filmes de registro, de histórias, do povo, conta mais aquilo que é narrado do que aquilo que é visto? Como que você pesa, assim, o áudio e o visual?

TK: Então, para mim, em 2018, realmente, a gente... A última entrevista que você tinha feito comigo, né? Sobre o trabalho que eu faço junto com o coletivo de cinema.

E 2018 e para cá, né? 2019 também. Eu vou começar, realmente, depois a gente... Teve a pandemia no meio. Teve a pandemia no meio, até 2019, antes da pandemia.

Eu tive também a oportunidade de ser júri do Festival de Cinema de Brasília, né? Festival de Cinema Brasileiro. Não exatamente julgar filmes feitos por indígenas. Não tinha o filme dos indígenas.

Apenas eu fui lá como júri do Festival de Brasília para a gente poder decidir qual filme que a gente pode dar um prêmio naquele momento. De lá para cá, eu fui também... Eu fiz muita coisa, né? A pandemia chegou na comunidade. Do lado do meu trabalho, ficou muito bom também a pandemia. Por quê? Ficou do lado do meu trabalho. Não atingiu o meu trabalho. A pandemia não atingiu o meu trabalho.

Quem foi atingido? Não indígenas. Por que eu falo isso? Porque o pessoal ia para as comunidades indígenas para gravar. Não pode mais entrar. Porque quem estava lá dentro, eles colocaram todo o projeto deles para a gente. Que a gente gravou. As coisas para eles. Entendeu? O nosso trabalho não foi interrompido. Eu fiz, porque ninguém pode sair, ninguém pode entrar, na verdade. Como facilitou também a parte de conexão, essa internet. Tudo que eu gravava, eu colocava no Nuvem, né? Para mandar tudo para eles. Entendeu? Isso que facilitou também o trabalho. Porque eles não podem mais fazer trabalho na comunidade indígena. Não chegou onde eu moro. Depois disso, eu fui fazendo muita coisa também online. Trabalho foi feito, oficina online, palestra online.

Até que a gente foi acostumado a ver, transformou também, não é somente a amostra do cinema na tela. Todas as pessoas que se conectaram, demarcaram a tela através do online. Uma coisa que todo mundo demarcando só as telas.

Através do live, todo mundo fazendo live, todo mundo fazendo essas reuniões online. E também facilitou as coisas, que você não pode ir lá, presencialmente, fazer as coisas. A comunicação ficou melhor. A comunicação ficou um pouquinho melhor durante a pandemia. E cada um na sua casa, fazendo o seu trabalho. Eu acho que essa comunicação de internet facilita muita coisa dentro da comunidade indígena também.

CD: E teve também as queimadas, né?

TK: Teve a queimada. Eu fiz brigada também. Até que eu fiz também brigada de voluntários durante isso. Para a gente poder combater tudo o que estava acontecendo no território indígena. Porque, na época, para a gente, do lado dos povos indígenas, o governo anterior foi muito ruim para a gente. Entendeu? Entendendo do lado dos povos indígenas, foi muito ruim. Porque o governo brasileiro, de 2019 até 2022, incentivou muito a população brasileira para desmatar a terra indígena. Colocar garimpo ilegal. Botar fogo. Botar fogo. E aumentou muito o desmatamento. Nós, indígenas, através do cinema, através desse audiovisual, a gente documentou tudo o que estava acontecendo.

Então, esse trabalho do audiovisual, cada vez mais ganhou reconhecimento também. Através disso, através desse trabalho. Porque nós mesmos, a gente fazendo a própria nossa história.

Esse sofrimento do povo, denúncia através do audiovisual, se tornou uma ferramenta muito importante para a comunidade indígena. Uma ferramenta de luta. Uma ferramenta onde nós, povos indígenas, podemos mandar esse poder de imagem através do cinema. Por exemplo, aqui no Fica, o que nós estamos mostrando? Uma coisa que a gente está mostrando o povo. História do povo. Poder de falar. Poder de narrativa do povo. Isso que a gente traz para a gente poder contar.

CD: Você falou naquela mesa, que o antropólogo, quando filma, ele põe a câmera, o etnógrafo, e deixa a pessoa falar. Então, isso me fez lembrar que o áudio é importante. É a escuta.

TK: Escuta, sim.

CD: Mas você está agora bem preocupado com a imagem também. Sim. Não ser algo parado.

TK: Sim, duas coisas ao mesmo tempo. Áudio também é muito importante dentro do audiovisual. Porque sempre eu falo, o que é o mais importante dentro do cinema? Áudio. Por quê? Você vê imagem através do áudio. Você vê essa narrativa, você cria a narrativa através do áudio. A história que você está contando no cinema.

Então, essa construção de narrativa, da história através da linguagem cinematográfica, é uma coisa muito importante. Você vê alguém falando, alguém contando história através da imagem. Então, uma coisa se tornou cada vez mais forte dentro da comunidade indígena. Nós mesmos, contarmos as nossas próprias histórias. Em outro lado também, vendo também a gente participando em festivais através da nossa obra, não é exatamente 100% feito pelos indígenas até agora. Nesse momento, a gente percebendo dentro da mostra de povos originários, que foi criada pelo Festival Internacional de Vida Ambiental, uma coisa que a gente não vê totalmente, 100% produção indígenas.

Tudo misturado, vamos dizer isso. Tudo junto com não indígenas.

CD: O “povo” também, o filme *As Hiper mulheres* foi assim, né?

TK: Sim, o *Hiper mulheres* foi a mesma coisa. E outros, claro que é importante ter parceria. Parceria é isso que a gente não pode perder, parceira. Sempre a gente tem que ter parceria através da nossa produção cinematográfica.

CD: Mas tem um limite, né? Aquilo que você disse, na hora que termina o filme, tem alguém que quer se sobressair, ou durante a filmagem, que é não indígena, que se sobressai.

TK: Sim, na verdade, a gente tem que tomar cuidado também. Muitos não indígenas querem aproveitar, querem se apropriar com o trabalho que nós estamos fazendo. Porque eles acham que têm o direito de ter aquilo que eles estão fazendo. Então, às vezes, a gente contrata as pessoas a trabalharem com a gente e acaba se tornando, querendo ser dono

próprio da nossa imagem, entendeu? Apenas a gente quer ir lá...

CD: Você disse contrato.

TK: Não é que a pessoa foi lá e contratou os indígenas. O contrato nem foi feito para eles.

CD: Depois que apareceu a produtora.

TK: Sim. Então, eu criei a minha produtora para que a gente possa facilitar para a gente poder tentar também captar recurso através disso. Porque o objetivo de criar a minha produtora é eu registrar o meu próprio filme, assine para ter o meu direito de ter licenciamento, para ter o meu direito de licenciar a própria minha imagem, para ter CPP do próprio meu filme, minha produtora ganhando pontuação, entendeu? Isso é o objetivo.

CD: Quando você fundou, em 2024?

TK: Agora, em 2024, realmente transformei. Eu era MEI, desde 2016. MEI, né? MEI Microindividual. Eu tinha a instituição IPJ, ficou muito tempo como MEI, até 2024, 2003, e, desde 2004, eu acabei transformando como ME.

ME é uma microempresa para poder ter essa autonomia, ser uma independente de fazer meu trabalho como cineasta, como realizador da própria minha história. Contar um pouco o que eu quero contar, o que nós queremos contar. E também, dentro do meu trabalho, eu não posso ir atropelando também comunidades com as coisas que estão acontecendo, conflito, política, as coisas.

E tomar cuidado com isso também, para não queimar a própria minha imagem através do meu trabalho, queimar também a imagem do povo. O que eu posso contar?

CD: Tem um trabalho de escuta, tem um trabalho de o que é permitido dizer.

TK: Sim, exatamente. Tem as coisas que não podem ser gravadas, tem as coisas que podem ser gravadas, porque tem que ser permissão da comunidade também para ser gravado dentro da comunidade. Tem as coisas sagradas. Hoje em dia, cada um tem o seu

celular, e o próprio povo está divulgando, como dizia, sem limite.

Tem que ter um limite de fazer as coisas. Não pode mostrar as coisas. Não pode falar queimando a imagem do povo, senão você mesmo vai se queimar também dentro do seu trabalho.

CD: Quer dizer, tem sempre os dois lados. Tem um lado que beneficia muito a tecnologia, a informação, a comunicação, e tem o outro que põe em risco.

TK: Sim. Então, ela tem muito poder, porque imagem, audiovisual, ela tem muito poder do que você está falando oralmente, porque você está vendo a imagem, você está vendo o movimento. Como diz o Sebastião Sábado, antes dele partir, imagem e esse audiovisual, ela não tem tradução. Ela conta a verdade, como diz ele.

Ela conta tudo de verdade. Você vendo, você traz essa imagem, você mostra para pessoas que não conhecem, que você pode contar através da imagem, porque ela tem poder do que você está falando. Então, a imagem tem tudo, a imagem mostra tudo.

Então, para mim, audiovisual é isso. O cinema é uma forma de a gente lutar através disso e preservar e documentar a nossa cultura, a língua que nós temos. A cultura, vamos dizer assim, a tradição que nós temos.

O audiovisual se tornou uma coisa de documentar a cultura e também lutar através disso. Então, isso é cinema. Cinema é uma coisa, uma ferramenta de luta. Então, a política do cinema indígena, ela é muito fraca ainda dentro da comunidade indígena, porque não tem debate, não tem discussão sobre isso ainda. Ela é muito... Porque a política de saúde indígena é muito mais forte do que audiovisual, a política de audiovisual dentro da comunidade indígena. Então, até agora, o povo não está colocando como se fosse o primeiro lugar.

Eles estão colocando mais em primeiro lugar a saúde, a saúde, claro, a saúde, a política de saúde, educação, e outros também, proteção territorial. Uma coisa, isso é muito forte. A política de territorial, eu falo assim, fiscalização, essas coisas, isso é mais forte do que nós estamos fazendo agora.

Como audiovisual tem que ser mais discutido, como é que nós podemos trabalhar, o que nós podemos mostrar, o que nós ambos temos que fazer, o que nós não podemos fazer. Entendeu? Isso a gente tem que ser discutido dentro do cinema indígena. E não tem ainda o Festival Indígena.

Não temos Festival Indígena. Eu tentei fazer em Brasília, esse Festival de Cultura Indígena, para a gente poder fazer como acontece normalmente. Fica, no Brasília, Festival Internacional de Curitiba, Festival do Rio.

Assim acontece isso cada ano. Festival mesmo, uma mostra competitiva. Isso aconteceu uma vez só, em 2022, em Brasília.

No final da pandemia. No final da pandemia. Então, eu pretendo fazer mais e criar mais esse festival para que todo mundo levar os seus filmes, levar o coletivo de audiovisual das mulheres, levar o coletivo da pessoa, a comunidade, para que a gente possa fortalecer isso cada vez mais.

CD: Está na hora do debate. Obrigada.

Entrevista concedida no prédio do Centro de Justiça da Cidade de Goiás, onde ocorria a mostra de filmes indígenas, da qual Takumã foi curador.

Além da conversa gravada, conversamos sobre a filmagem feita na Alemanha para o povo Pataxó de artefatos sagrados expostos no museu. Falamos também da série Xingu que está em fase de edição e deve ser direcionada para plataformas de filmes como a Netflix. Após a entrevista, Takumã participou de um pequeno debate com a antropóloga Bruna Franchetto e Fernanda Kaingang do Museu Nacional dos Povos Indígenas.

8.4 Seção 4 - Entrevistas

8.4.1 Entrevista com Anna Terra Yawalapiti

26/10/2025

ATY = Anna Terra Yawalapiti

CD = Carla Damião

Áudio 1 (08:58’):

ATY - Me chamo Anna Terra Yawalapiti, moro aqui na aldeia Tatuari, no território indígena do Xingu, do estado de Mato Grosso. Sou ativista, liderança também, artista, artista indígena, mulher, mãe, e tenho essa pequena comunidade. Então eu cuido dela. Famílias que moram aqui depende muito de mim, assim, para poder, cuidar da nossa pequena comunidade. E fora isso, a gente também... Ah. Também faço parte do movimento das Mulheres do Xingu, né? Sou uma das pessoas, mulheres que puxam o movimento também. Uma das mulheres que... está à frente do movimento das mulheres. Sou presidente da organização familiar que é a Casa de Cultura, o Umatalhi. É uma instituição que a gente recém criou, tem quatro anos, vai fazer quatro anos agora, e a parte que ela cuida é cultura, promover

eventos culturais, fortalecimento cultural de todas as formas.

CD - Quais festas que vocês promovem?

ATY - A ideia é que a gente consiga fortalecer de várias formas a cultura através de resgates culturais, oficinas e também promovendo nossas festas. Nós temos vários tipos de festa. Temos o Ritual das Mulheres, Taquara, Tawarawanã e outros eventos, festas, rituais que fazem parte da nossa cultura. E fora isso também, a Casa de Cultura também promove intercâmbios culturais, intercâmbio entre povos, não só indígenas, mas também não indígenas. Tanto que eu trabalho com etnoturismo. Então, todo ano a gente faz uma vivência, duas vivências, quer dizer, o período das festividades, que são as festas, que inicia no mês de julho, agosto, e no final do ano, que é outubro, novembro, às vezes a gente escolhe uma data e também um tema, o que a gente vai mostrar para os visitantes. E esse intercâmbio é muito importante porque o nosso país precisa muito de ajuda de várias formas. Nossas florestas estão morrendo, o único lugar onde tem mais floresta é o território indígena. Então, a gente precisa ensinar ao não indígena da importância da Terra estar intacta, a floresta também, os rios preservados também. Pra gente poder viver bem nessa Terra. Então, eu venho fazendo isso há muito tempo, fora as políticas também que eu venho fazendo com as mulheres e homens também, né? Então, trabalho... Mas, assim, trabalhar com as mulheres é recente. Recente. Desde 2018, que eu comecei a trabalhar só com as mulheres também. E fora isso, eu sempre trabalhei com mistos, né? Sempre estive à frente de mobilizações. Nos movimentos lá fora. E aqui a gente sempre também temos, aqui no território, vários acontecimentos que a gente também lidera, como esportes, várias coisas.

CD - Tem campeonato das mulheres.

ATY - Isso, aí tem futebol. Isso, agora tem o futebol que é febre, né? Então, tem isso também. Até o certo ponto, até participei, né? Quando era mais nova. Mas aí, depois, eu acho que, hobby, né? A diversão ficou mais no canto, então a gente foca muito mais nos trabalhos agora. Também por falta de tempo, também. A gente vive muito por aí, né? Viajando. E isso deixa a gente bem ocupada. Assim, no nosso trabalho.

CD - E a experiência com a ayahuasca aqui no Xingu, foi você que tomou a iniciativa?

ATY - Sim, eu acho que eu sou a primeira Xinguana mulher a trazer, já vieram antes, mas eu sou a primeira mulher a trazer a cerimônia, né, conduzida pelos outros povos aqui. Até porque aqui no território nós também temos povos que também consagram, né, que faz parte da cultura deles, que é o povo Yudjá lá do Baixo Xingu. E por que que eu trouxe pra cá, né? É, Juruna, não é isso? E o Yudjá. Por que eu trouxe a

ayahuasca pra cá? Foi logo depois da pandemia, que a gente tava muito em crise também, tava todo mundo doente, triste, sem motivação pra viver. A gente tinha perdido várias famílias. nossos pais, nossas mães, nosso povo. E depois que eu tive a experiência, eu tive esperança de que essa medicina, ela poderia ajudar em alguma coisa, porque minhas tias estavam todas doentes, todo mundo estava doente. E a ayahuasca ajudou bastante com a limpeza, elas tiveram uma cura profunda. Elas ficaram quase um ano, dois anos. Sem ter nenhum problema com saúde. Depois, a gente decidiu, com o membro da Casa de Cultura, que em uma das vivências, a gente vai fazer uma vez por ano, talvez, ou cada dois, dois anos, essas trocas de cultura com outros povos. E assim, né? É uma responsabilidade muito grande porque a gente tá trabalhando com espiritualidade, né? Com nossa alma. E eu tento tomar muito cuidado, né? Como oferecer isso pro meu povo. Mas quem consagra... Eles saem desse jeito, acho que você viu como eles saíram daqui, eles ficam felizes, eles vêm para um propósito e eles conseguem. E quando uns não conseguem entrar na força, ficam tristes, acham que, sei lá, porque não funciona, aí eu acabo explicando, não, não é assim. Eu acabo explicando a minha experiência, né, de que comigo, pra eu poder entrar totalmente na força, eu tive, foi no quarto, na quarta cerimônia.

[interrupção do áudio e retomada]

Áudio 2 (17:35’):

ATY - Para poder me tornar essa liderança que eu sou, essa pessoa que está à frente de combates, porque o que a gente faz é um combate, o tempo todo é uma luta. É porque na minha infância eu sofri muita violência, muita violência mesmo. De todos os tipos de violência que uma menina pode sofrer, eu sofri. E se eu contar quais tipos de violência, é uma coisa que eu não tenho orgulho de contar, mas eu conto. Eu sempre falo dessa forma. Eu não tenho vergonha de contar o que eu passei, mas eu também não quero expor porque são cenas muito fortes. Então, com tantas quedas e dores, sofrimento, o meu corpo começou a reagir. Então, eu comecei a me transformar numa pessoa muito ousada. Eu não tenho medo, perdi medo. Não importa se é de mulher, homem, adulto, não sou fácil de intimidar, eu perdi isso também. Antes, quando era mocinha, abaixava a cabeça quando sofria humilhação, alguma coisa assim, até mesmo assédio. Então, tudo isso e me casaram muito nova, 12. Então, isso aí, quando me casaram, piorou mais ainda. Eu fiquei com ódio mortal de todos os homens, porque na minha cabeça os homens eram daquele jeito, né? E da vida, assim, né? Eu não achei mais graça na vida. Então, eu fiquei por muito tempo, seis anos, infeliz, né? Porque consegui sabotar meu próprio casamento e eu fiquei livre de novo. Mas depois, de novo, minha mãe era muito tradicional, né? Minha mãe, na verdade, é por causa do machismo também, né? Porque ela tinha muito medo que o sogro dela desaprovasse ela, que era o meu avô. Então, minha mãe, ela era muito rígida com a gente, que tinha medo de ela aborrecer o sogro. Então, dentro do meu relacionamento, sofri todas as violências que o corpo de uma menina de 12 anos, 13 anos, 14, com 17 anos

me separei dele. A menina pode sofrer. Então aqui, eu tinha esses dois. A única coisa de bom que saiu desse casamento, meus dois filhos. A Tina e a... Enfim, aí veio outras coisas também. Meu pai também sofreu violência e aconteceu uma cena muito ruim naquela época e eu comecei a pensar, né? Nossa, eu fiquei com tanta raiva, tão magoada que eu decidi por mim mesma que eu iria aprender a criar coragem a falar em público pra poder defender aquilo que o meu pai defendia. Mas uma coisa que eu sempre botei na minha cabeça, como eu não sou cacica, meu pai, ele podia sofrer calado as agressões do povo porque ele era cacique. Mas como eu pensei, como não sou cacica, eu não tenho obrigação de tolerar coisas erradas. Sempre falo isso em público. Meu pai foi muito besta. Eu não sou besta, não. Eu não vou morrer defendendo sozinha o nosso território calada. Se eu sofrer, se a minha família sofrer violência, eu vou revidar. Então é uma coisa que eu sempre falo. Então hoje, aqui no território, respeito eu acho que não é. Acho que é mais medo, não sei, mas as pessoas não me humilham quando eu falo, quando eu expresso minha opinião, eles ouvem. Não porque eles também me apoiam, mas eu acho que por eu ser dessa forma também. Mas, ao mesmo tempo, com a orientação da minha família, eu tenho que equilibrar isso. Não posso totalmente botar a minha ignorância à frente. Minha família sempre fala, meus tios, você não pode ser assim porque a partir do momento que eu já tinha falado pra eles que eu ia mudar. Eu falei, vou mudar, não quero mais ser do jeito que eu sou, não quero mais receber ninguém, não quero mais gostar de ninguém, não quero mais oferecer minha comida. E eu falei, vou mudar. Aí meu tio falou pra mim, se você fizer isso, você vai estar enterrando a memória do seu pai e da sua mãe. Aquele foi o tapa na minha cara. Então, a gente continua, eu não sou cacica, mas eu faço papel de cacica, vou oferecendo comida para o meu povo, mas não por ser cacica, mas sim para poder dar continuidade à tradição da nossa família. Então, essas pequenas coisas que a gente faz, torna a gente liderança. O que é ser liderança aqui? Liderança aqui é uma mulher ser pajé, uma mulher ser cantora, uma mulher ter essa coragem de juntar, liderar mulheres raizeiras. Enfim, cada papel torna uma mulher uma liderança aqui no Xingu. E tem pessoas como nós, que já nasceram de uma linhagem de líderes, de caciques, que já é automático. Uma vez filha de cacique, a liderança é. Mas, culturalmente, nem todo mundo é. São escolhidas apenas quem tem perfil de exercer esse papel e ocupar esse cargo. E às vezes também pode nascer uma liderança, dependendo do olhar da comunidade.

CD - E a sua avó pajé era mãe do seu pai?

Não. Minha bisavó, na verdade, a avó da minha mãe era pajé. Aí minha mãe, minha mãe era muito apaixonada pela avó dela e que eu acho que ela sempre desejou, né? Ser pajé. Minha mãe era pajé. E minha mãe ficou doente por muito tempo, viajava em Brasília, São Paulo pra poder se tratar, Goiânia. E nunca, nunca ela tava boa. Aí sempre, lá, ela vinha embora bem, mas ela nunca tava boa. Aí depois que ela, quando ela chegou na fase adulta,

né, já assim, senhora, aí que foram descobrir que ela tinha sido escolhida por espírito para ser pajé. Então, a minha mãe foi bem assim, muito natural mesmo. Tudo não foi de propósito, proposital. A formação dela como pajé, ela já estava pronta. A única coisa que uma outra pajé fez é dar fumo pra poder ela já começar a trabalhar. Mas ela tava pronta, teve assim. Minha mãe também fez um papel muito importante aqui no Xingu. Que é cuidar das pessoas. Ela não tinha horário. Ela não tinha horário. Qualquer hora chegava um carro assim pra pedir pra ela ir atender. Três da manhã, quatro da manhã ela não tinha horário.

CD - A sua mãe?

ATY - Minha mãe. Mas a minha mãe...

CD - Eu confundi, porque a Tina falou tanto da avó que era sua mãe. Ela gostava muito dos filhos.

ATY - Minha mãe gostava. Minha filha gostava muito da avó. Meus filhos, na verdade. Eu sempre falo pra minhas tias, eu falo, não, eu não sou uma boa mãe. Eu sei criar meus filhos. Sei criar meus filhos bem, mas eu não gosto de criança. Tá vendo? É o motivo porque eu não gosto de criança.

CD – [criança chorando ao fundo] Foi imediato.

ATY - Então eu falo, eu não gosto de criança. Eu só aturo meus filhos porque são meus filhos mesmo. Mas eu sei criar eles, né? Como minha mãe, meu pai me ensinou como é que se deve criar. Mas eu não sou aquela mãe, sabe? Presente, assim. Quem criou eles foi minha mãe. Tanto que eu sinto muita falta. Chegou mais peixe. [...]

Então, a minha mãe era cacica também, lá do povo Mehinaku. Meu pai casou com ela e trouxe ela pra cá. E ela continuou exercendo a cacicagem dela num povo que não pertencia a ela. Agora, depois que a gente cresceu, ela falou que... Elas, mulheres de outro povo, não precisavam mais liderar. Quem tinha que liderar somos nós, as filhas do povo Yawalapiti.

CD - Tem uma interculturalidade muito grande aqui. Mehinaku. Aqui, Yawalapiti. E o seu marido?

ATY - Waurá. Waurá. É, o nosso povo aqui, a gente tem vários povos. Nosso povo não é preconceituoso, não, né? Então, qualquer um que vem em casa, se fica, tudo bem.

CD - Bom. Uma última questão. Então, você participa dessa Marcha das Mulheres Indígenas, mas chegou a organizar aqui do Xingu a ir para lá com o Grupo de Mulheres.

ATY - Sim, eu sou articuladora. Eu sou articuladora das mulheres dentro da coordenação das mulheres, né? ATIX Mulher, que fica dentro da nossa associação Terra Indígena do Xingu. E ano passado eu fui a primeira adjunta mulher dentro da TIX, depois eu saí. Aí ano passado eu fui indicada como articuladora da minha região daqui do Alto [Xingu]. O meu papel é conversar com todas elas, articular com elas logística para a gente levar elas. Quando chega lá, a gente tem que participar de várias agendas importantes e a gente anda

com as nossas cacicas.

CD - Já quantos ocorreram?

ATY - Nossa, nem lembro. Eu acho que ontem foi a quarta marcha, mas tem os ATLS, né?

ATL, eu acho que já tem... Nem lembro quantos anos tem o ATL.

CD - O acampamento.

ATY - Isso. Então, esse também. Eu já liderei vários povos. Hoje eu tô mais na minha, assim, né? Hoje eu tô mais como... É... como funcionária mesmo em cima da ATIXS, mulher só espero demandas, mas antes eu já atuei bastante assim, e é bem cansativo. Mas provavelmente eu volte a atuar pela Casa de Cultura. Esse ano eu saio da ATIXS pra poder focar mais no trabalho da Casa de Cultura, pra gente reformar essa aldeia, porque essa aldeia vai ser um ponto turístico, mas bem tradicional. A única casa que vai ter estrutura é a Casa de Cultura, que pretende colocar várias coisas, nosso trabalho. Mas aqui vai ser mais hospedagem mesmo. A gente vai fazer um outro redondo, pra gente fazer cerimônias também. o escritório, eu quero fazer lá onde tem escola.

CD - E você vai conduzir? Você pensa em conduzir as cerimônias?

ATY - Não sei.

CD - Seguindo as dietas?

ATY - Eu acho, sim, eu quero, eu quero seguir porque porque aqui a gente também tem doenças espirituais, né? Então, às vezes, a gente não consegue apoio dos pajés, a gente busca, nega, e eu quero ter alguma experiência para poder ajudar a minha família, que nem plantas medicinais. Agora que eu vou começar a focar para aprender mais sobre plantas medicinais, porque minhas filhas daqui a pouco vão casar, eu preciso ter todo o conhecimento de medicinas para mulheres que têm filhos, para fazer parto, de outras doenças também. Então, precisa aprender muito isso. Mas, provavelmente, quem sabe um dia. Mas eu penso muito que, como essa medicina não faz parte da minha cultura, eu penso que mesmo que eu siga a dieta tudo mais, sempre vou trazer eles pra conduzir. Quem sabe só aqui, né, entre a família, quem sabe um dia eu chegue...

CD - Ontem já foi uma experiência com aquele canto bonito.

ATY - A gente já faz isso, né? A gente já faz isso com a Alice, né? A gente tem essas trocas, né? Nos eventos que ela promove lá em São Paulo. Então a gente vai, toma medicina, a gente faz essa troca e a gente canta também. Muita gente fala, né? Nossa, quanto foi isso, isso... Mas pra mim não aconteceu, não. Eu achei que eu cantei bem devagar, assim.

CD - Eu achei triste. Eu achei a primeira, assim. Mas a Tina falou que normalmente canta com a dança. Que a dança não deixa tão triste. Isso. Eu vou deixar você descansar. Obrigada.

8.4.2 Entrevista com Mutuá Mehinaku

25/10/2025

MM = Mutuá Mehinaku

CD = Carla Damião

(21:11')

MM - Meu nome é Mutuá Mehinaku, eu sou filho de um Mehinaku, de mãe Kuiukuru. A gente ficou muito tempo na aldeia Kuiukuru por causa do meu avô Kenarro, que é uma pessoa que foi aprender a língua portuguesa pela primeira vez na história do nosso povo do Alto Xingu, na década de 1930. Ele é nossa grande inspiração, a história dele, a parte da força da luta dele, eu falei que eu podia seguir o caminho dele. do meu avô. Dentro da nossa cultura ele também tem essa linhagem do cacique. Do lado do meu pai também tinha muitas lideranças, muitos caciques dentro da nossa família. Aí o cacique Afukaká, que é o atual nosso cacique, ele reconheceu toda essa história que eu tenho, aí ele me chamou pra eu compor a mesa dos caciques da aldeia Kuiukuru, do povo Kuiukuru. Hoje eu sou membro do cacique da aldeia Kuiukuru e também faço uma liderança também nas práticas culturais. Nosso vovô Nahü foi também grande mestre de canto, de cultura. Conhecíamos um monte de cantos diferentes, flautas, músicas. Então, a gente tem essa história, né? A gente tá seguindo com o meu irmão, aprendendo a cantar, também ser uma liderança dentro da cultura do nosso povo, que é importante. E participo também de várias reuniões das assembleias do povo do território do Xingu. Aqui na região do Alto Xingu somos 9 povos, no território todo somos 16 povos. E também eu já fui diretor regional dentro da Associação Terra Indígena Xingu (ATIX), no ano de 2012 até 2014, onde o pessoal pediu que eu fosse um candidato para concorrer à vaga do vereador no município. 2016, eu consegui me eleger, passei quatro anos exercendo vereança no município de Gaúcha do Norte, tendo várias experiências também. Experiências boas, experiências ruins também, muitas dificuldades, muitos desafios que eu passei. Foi muito bom. ter tido experiência nessa parte da política, não é do nosso, de fora. Também em 2001, a gente, no Mato Grosso, tinha um projeto, por causa que os caciques dos povos de Mato Grosso, dos povos indígenas do Mato Grosso, reivindicavam o direito para formar os professores indígenas no ensino superior. E, graças a esses projetos, eu consegui passar nas provas, nos seletivos, para fazer a licenciatura na área de educação. Começamos em 2001, concluímos 2006 no campo da Universidade de Mato Grosso, na Universidade Estadual de Mato Grosso, UNEMAT. Eu consegui ter esse título de ensino superior para a gente conseguir atuar nas aldeias, atuar e repassar os conhecimentos que a gente tinha passado de experiência dentro da universidade. que essa força que a gente ganha na universidade, que podia ajudar, preservar, ajudar, fortalecer a nossa língua, a nossa própria cultura, todos os conhecimentos que a gente tem. Então, esse era o objetivo principal do projeto

da universidade. Conhecendo a universidade, a gente viu muitos resultados. Tinha outros povos indígenas que já estavam perdendo de praticar as culturas de cantorias, as músicas. Durante quatro anos que a gente passou dentro da universidade, a gente conseguiu ver várias mudanças de povos. que como a gente ainda tem prática muito forte aqui, a gente continuou fazendo fortalecimento. Então, esse foi muito importante, uma experiência rica para nós, como pessoa, como profissional, para o nosso povo também. E depois de 2006, Eu fiz outros projetos para continuar estudando. Consegui uma bolsa de estudo pela Fundação Carlos Chagas de São Paulo. Eles tinham um programa que era financiado pela Fundação Ford, que é um projeto internacional, e a Fundação Carlos Chagas estava cedendo uma bolsa para estudantes indígenas, para famílias de baixa renda, todos esses povos. No meio deles eu fui. Quem estava lá comigo também. Hoje atual presidente da FUNAI, que é Joênia Wapixana, também estava concorrendo comigo. Era 2007, 2008. A Fernanda Kaingang também foi diretora do Museu dos Povos Indígenas no Rio de Janeiro. Se uma galera lá que estava também concorrendo, eu conseguia uma bolsa para estudar. Aí eu fui estudar para o Rio de Janeiro, fazer mestrado, e comecei em 2009, como mestrado de dois anos, consegui concluir no final de ano de 2010.

CD - Na antropologia?

MM - Dentro da antropologia, o foco era sobre a descrição dos povos do Alto Xingu mais focado na parte da área linguística, que seria a etnolinguística. No mesmo tempo, eu tinha feito, tinha prestado concurso para professor no estado de Mato Grosso, aqui, né. Eu consegui passar, por isso que eu não continuei estudando, eu tinha que voltar logo para assumir a concurso. Eu consegui, então pra mim foi um pacote, pra mim. Foi muito bom. Então, hoje continuo dentro da escola, já fui várias vezes diretor da nossa escola, coordenador pedagógico, e hoje eu tô na sala de aula, dando aula para os jovens de ensino médio, e continuo participando de várias reuniões importantes na área da saúde, educação, território. E a gente vê que a gente precisa estudar. A gente precisa estudar para a gente conseguir entender os valores, os fundamentos do nosso conhecimento, usando essa visão da ciência de fora, da ciência da universidade para a gente conseguir registrar o que nós temos de riqueza, da cultura, das plantas, tudo o que a gente tem de conhecimento. Eu defendo, eu apoio muitos estudantes. Precisa estudar e para ele ter essa clareza, para ele dar valor para nossos conhecimentos. Muitas pessoas se enganam, acham que pode viver bem na cidade, pode sair daqui para morar na cidade. Então, é isso que eu vi muito. Eu tive essa experiência, quando eu estava estudando, fazendo o mestrado, parecia que eu estava lá em cima, vendo todo o meu povo, a riqueza do nosso povo. Isso me deu mais força para continuar estudando, para entender melhor.

CD - Quem foi a orientadora?

MM - A minha orientadora foi a Bruna Franchetto, por causa que ela já trabalha conosco desde antes de a gente nascer. Em 1972 ela chegou aqui na nossa aldeia e até hoje ela

trabalha conosco. Aí ela foi minha orientadora, ela conhece muito bem do nosso povo e da nossa família. Foi muito, assim, uma rica de trocas, de experiência. Mesmo tempo ela também aprendia comigo sobre as nossas línguas. E a gente estava escrevendo o dicionário Kuikuru, e esse ano a gente conseguiu ver esse resultado. Já publicamos o dicionário Kuikuru, bilingue português Kuikuru. E a gente tem vários resultados hoje, que a gente criou a associação para o povo Kuikuru, conseguimos trazer oficinas para capacitar os jovens para serem os atores de registro da nossa cultura. Documentamos e gravamos muito os cantos, as histórias do nosso povo. E esses materiais está guardado tudo lá no Museu Nacional dos Povos Indígenas do Rio de Janeiro. Como a gente não tinha a estrutura adequada, a gente fez um estudo, falamos, mas a gente deixou todos os originais lá no Rio de Janeiro, dentro do museu, porque lá tem um lugar de conservação, tem pessoas especialistas. Assim a gente pode deixar manter esses conhecimentos tudo organizado, claro, a gente fez todos os contratos, tem os conhecimentos que você não pode acessar, somente daquela pessoa, pessoa autorizada, tem os conhecimentos que você pode acessar, tudo isso a gente colocou no papel. Então, é esse o resultado que a gente tem hoje. A gente também está usando esse material para a gente continuar praticando, aprendendo a cantar, tocar as flautas, as músicas. Está tudo guardado, mas a gente tem que ter a prática. A gente tem que dar vida para esses produtos que a gente fez. Se não, não adianta gravar também, se não usar. Então, isso é a minha experiência, a minha história. E eu continuo na sala de aula. E participando de várias reuniões, também contribuindo na melhoria da política do nosso povo, o povo do território inteiro.

CD - Obrigada, excelente essa ideia. E quanto a essa introdução aqui na aldeia que a gente está, com a liderança da Anna Terra, de assimilação da cultura da ayahuasca, que vem lá do Acre, dos povos ali na fronteira também, que você tem participado das cerimônias, e o que você acha que traz, que soma com a cultura já existente aqui no Xingu.

MM - Tem uma liderança que está acabando, a geração do meu pai, do cacique Afukaka, meu tio cacique Jakalo. Os caciques daqui já não estão mais aqui. E agora... Agora tem essa geração nossa. Nossa geração. Antigamente, as mulheres não participavam das reuniões grandes. Somente homens. Aí chegam as novas políticas hoje. Hoje a gente vê essa organização das mulheres, até as mulheres estarem sendo aceitas pelos homens para participarem das reuniões grandes, decisões. Isso é uma conquista para as mulheres e também nosso, nossa geração, os homens já estão entendendo que a mulher não pode ficar só dentro de casa. Então é isso que a Anna e a irmã dela, Tankan, Tata Kalu e outras lideranças, mulheres, estão fazendo. Ainda tem resistência. Alguns homens, algumas lideranças, ficam falando que a mulher está assumindo, não pode. Muita gente já defende o lado das mulheres, porque elas têm força que precisa somar com os homens. Então, esse papel que as mulheres fazem hoje, eu apoio esse movimento, essa política, porque somos todos iguais. Então, essa experiência que a gente está tendo aqui, Anna tem esse projeto

de Casa de Cultura, mas outras tentativas de deixar a cultura viva do nosso povo. E também ela traz outras experiências, que é a ayahuasca, que é praticado pelos povos do Acre, alguns povos indígenas do Acre, a gente viu que é importante a gente participar dessa experiência, porque realmente essa medicina traz visão, faz cura, ajuda a gente a descobrir os problemas, as dificuldades, os futuros, isso deixa a gente mais forte, mais fortalecidos. Apesar que não é da nossa cultura, mas eu tô adorando, né? Adorando essa experiência. Aqui, primeira vez eu não participei, porque eu não sabia, segunda vez que teve vivência aqui eu consegui participar, agora tô participando de novo, acho que próximo também vou estar junto. Uma medicina muito importante. Claro que a gente também tem outras medicinas que a gente usa, a prática de arranhar o corpo para passar as medicinas, para tirar cansaço, para fortalecer o corpo. Tem as medicinas também que a gente usa para tomar e vomitar, para limpar tudo, limpar toda a nossa barriga, limpar todo o nosso corpo. Tem várias práticas medicinais que a gente faz. Então, essa experiência do parente aqui está contribuindo, está trazendo mais um, está somando

pontos aos conhecimentos que a gente tem aqui. Eu acho, eu sei que tem muita gente ainda tem dúvidas, não conhece. Eu entendo que quando a gente não conhece as coisas, você não sabe mesmo. Você começa a imaginar muita coisa ruim. Quando a gente começa a entender as coisas, aí a gente vê que aquilo é importante. É isso que eu estou... Estou vendo, estou participando dessa cerimônia. Eu acho muito incrível.

CD - Bom, queria agradecer muito.

8.4.4 Entrevista com Txirá Huni Kuin

26/10/2025

13:42'

THK = Txirá Huni Kuin

CD = Carla Damião

THK - Bom, eu sou Txirá Huni Kuin, sou da Terra Indígena Praia do Carapanã e trabalho com audiovisual, também sou comunicadora e também trabalho com as medicinas sagradas, que é a ayahuasca, o rapé, a sananga. E essa diferença do áudio com a imagem dentro da medicina é o que eu estava explicando. Os mais antigos, para eles realmente estudarem profundamente, eles tomavam sozinhos e não colocavam nada. Apenas passavam a noite inteira deitado na rede, sentindo que era força. Mas uma coisa que eles percebiam é que toda vez que eles estavam na força, eles entravam muito forte. Eles viam coisas muito profundas. Eles morriam e nasciam de novo no corpo que estava ali presente. Mas quando começou a entrar as músicas, os Yunemakás, aí que esses estudos, essas mirações, elas começaram a criar formas. Dentro das músicas, a gente chama muito

os espíritos das florestas. A gente tem quatro formas de condução dentro da medicina, Pae Txanima, Rautibuya, Kayatibu. E quando a gente está fazendo o Rautibuya, o Pae Txanima, o Pae Txanima, a gente está chamando todos os espíritos que estão ali em volta, principalmente a jiboia. Então a gente chama, as músicas chamam muito os deuses do céu, da terra, da água. E quando, a partir do momento que eles chegam ali, eles ficam conduzindo. Não é mais a gente que conduz, é eles que estão conduzindo. Por isso que muitos têm muitos rostos, tem muitas formas que as pessoas veem e elas estão ali para conduzir. Então, por exemplo, nas músicas, se você está com alguma aflição, alguma coisa dentro do seu corpo que você queira sacar, tirar, eles ficam do seu lado, te guiando. E através das nossas palavras que saem, elas também saem da boca deles, do seu lado, para transmitir tudo o que está sendo dito. Por isso que as músicas tradicionais nunca podem ser erradas durante a cerimônia. Tem que ser toda completa. Tudo em ordem. E não pode faltar nada. Tem que cantar tudo. Se errou, volta de novo. Faz novamente. Porque é através das palavras que ele se conecta com a gente. E no audiovisual, pra mim... Quando eu era criança, meu pai ¹⁵⁸ levava muitos videocassetes. E tinha alguns que tinham aquelas imagens pretas e brancas, né? E a gente só via muitos indígenas com uma camerazona, só que eles não conseguiam escutar o áudio. Eu acho que a mensagem, ela vem através do áudio. Você não tá vendo o que eles estão falando. Mesmo que você não entenda, quando tem o áudio, você consegue se conectar também. Consegue ter uma imagem de o que eles estejam fazendo ali em volta. O que eles estão falando, mesmo que você não entenda. mas dá de você ter uma reação mais clara, uma visão mais clara de tudo isso. Então, realmente, eu acho que o áudio importa, sim. E é muito importante não só a imagem, mas ter o áudio também. E hoje em dia, quando eu comecei a trabalhar com cinema, vi muito meu pai trabalhar com muitos indígenas que hoje em dia ainda atuam nessa área, eu via o quão eram importantes essas imagens e esses áudios, porque hoje em dia tem muitos povos que já não sabem falar a língua. E através dessas imagens, desses áudios, eles podem resgatar isso. Podem resgatar suas histórias, as suas músicas e as lembranças dos seus antepassados. Então é muito importante. Tem uma frase de uma amiga minha, a Nathalia Tupinambá, que ela também trabalha no audiovisual, que é assim, “nossa câmera é a nossa flecha”. Então eu sempre falo que através das nossas imagens, das nossas narrativas que são lançadas dentro, através da câmera, possam ser alcançadas em muitos territórios. E não só indígenas, mas também não indígenas. Para também mostrar um pouco da nossa realidade. Então eu acho que é isso, essa complementação.

CD - Você acha que tem um filme que é feito para os indígenas, por indígenas e filmes que indígenas fazem para o público não indígena? Tem essa diferença?

THK - Eu acho que... Alguns sim, principalmente quando é luta por território. Quando é filme de luta por território, a gente quer realmente mostrar o que acontece porque durante as mostras vai muito não indígenas para poder prestigiar o cinema indígena em si. E muitas dessas pessoas que vão não sabem o que realmente a gente passa dentro do nosso território, qual é realmente a

nossa luta. Então acho que tem aquele impacto quando tem uma produção de um audiovisual sobre a luta por território, sobre a luta por saúde, educação, tem que ser uma coisa mais impactante para que possa chegar nos corações também daquelas pessoas que não moram dentro do território. Então eu acho que sim, tem essa diferença. Mas quando é uma ficção, por exemplo, uma história, eu já vi vários filmes de histórias indígenas, que é aquela brincadeira, como se fosse uma brincadeira, sabe? A história é contada como se você estivesse tendo a imagem de tudo que ele está contando. E às vezes ele solta alguma coisa engraçada. Então a gente consegue ter essa comunicação também. Eu acho que essas ficções são mais para os indígenas, para eles também se conectarem com as histórias deles. CD - Que entendem o humor também. Exatamente. Isso. Vai rir daquilo que faz sentido.

THK - Sim, por exemplo. Ah, eu fui para pescar e o mandim escapuliu da minha mão. O não indígena não vai entender, é piada. Mas nós que somos indígenas, a gente vai ficar, nossa, que desastrado, não sei o quê. Então, tem algumas coisas dentro das histórias que só nós indígenas também conseguimos entender. Então eu acho que é mais isso também, não sei se eu fui bem clara na minha resposta.

CD - E o teu filme que foi agora pra França, o que foi lá no festival e o que é o filme?

Então, eu... Bom, eu fiz um filme chamado *Rami Rami Kirani* junto com as mulheres do meu território durante uma oficina de audiovisual. A primeira oficina de audiovisual só para mulheres dentro do meu território. Já tinha tido alguns, mas era só para os homens, as mulheres nunca estavam. E a gente decidiu fazer esse filme porque, na nossa história, as mulheres não podiam tomar medicina e não podiam conduzir [rituais]. Então, toda vez que alguém falava sobre aayahuasca, era sempre um pajé que falava sobre. Era sempre a imagem de um homem, sabe, que liderava esse espaço. E hoje em dia, a gente vê que a força da mulher também é muito essencial durante essas cerimônias. Eu não sei se você já tomou um camorô, com algum homem.

CD - Eu sempre escolhi as mulheres.

THK - Mas se um dia você for ter essa experiência, a gente percebe que a energia dos homens são muito pesadas, enquanto a energia das mulheres são mais leves. Vem com aquela potência, mas aquela potência que dá de você respirar, dá de você fazer o seu estudo mesmo. E a partir do momento que a gente começou a perceber que nós também temos essa força, que nós também temos o direito de estar nesses lugares, porque a medicina, pra mim, ela é uma bebida que é pra todos, mas tem aquele ditado, a *ayahuasca* é pra todos, mas nem todos é pra *ayahuasca*. E então a gente fez essa oficina, aí no final da oficina a gente decidiu fazer um filme falando sobre a *ayahuasca* e fazendo o feitio da *ayahuasca* entre mulheres, porque lá no meu território não tinha nenhuma mulher que sabia, na verdade tinha uma mulher que fazia, mas era só ela. E tinha muitos jovens também que estavam entre essas oficinas e a gente decidiu mostrar isso também pra elas, o quão importante a gente saber dela, né? E foi três dias de gravações.

¹⁵⁸ Zezinho Yube Huni Kuin, aprendeu com o Vídeo nas Aldeias, realizou o documentário: [Já me transformei em Imagem](#)

Eu lembro que a gente não sabia muita coisa de fazer o feitiço, de quanto tempo, mas essa mulher, ela nos ajudou. Mas também a gente foi dar uma pesquisada do lado dos homens. Só que eles falavam assim, ah, você só pega o cipó, a rainha, mistura. Não deu aquela explicação de quanto tempo durava, com os meninos você tinha que ficar e tudo. Aí a gente se olhou assim, nossa, a gente já faz tanta coisa. O que é fazer ayahuasca pra nós? A gente já trabalha tanto dentro de casa, o que é fazer ayahuasca pra nós? Então vamos fazer. Sem a ajuda dos homens. E a gente foi fazendo. Terminamos, cada um contou seu relato sobre a ayahuasca, a experiência de como conseguir se conectar. E terminamos o filme. E a gente fez a produção, tudo. A gente foi mostrar lá na nossa aldeia. A primeira vez que a gente foi mostrar na nossa aldeia, os anciões, eles ficaram muito chocados. Muito chocados. Porque eles falavam que ayahuasca era só para os homens, não para as mulheres. Eles não entendiam o porquê das mulheres tomarem ayahuasca também. E a partir do momento que eles viram um filme da nossa força, da gente cantando juntas, da gente dançando, da gente colhendo, tudo em coletivo, uma coisa que os homens não tem tanto, essa... essa coisa de coletividade. E as mulheres não. As mulheres é um por todas e todas por um. Principalmente no meu território. Então a gente são muito unidas. Com os homens também. Só que os homens são mais na deles e tudo. E quando eles viram isso, eles tiveram uma visão muito mais diferente. E a gente começou a ganhar espaço dentro das cerimônias. E a gente começou a aprender sobre as músicas, sobre a história da ayahuasca. Eu lembro que tinha um senhorzinho que estava assistindo um filme e falou, meu Deus, por que essa mulher não pode pegar o cipó assim, não pode pegar a chacrona assim. Nossa, essa criança não pode pegar na chacrona. Então, começou a dar palpite assim durante o filme. E era isso que a gente queria mostrar. Por que não? Por que a gente não pode fazer? A gente quer fazer também. E a gente fez. Mas depois disso, eles gostaram muito, a gente teve uma conversa, explicando nosso intuito de mostrar também a nossa força, a força da mulher dentro da medicina, que é importante, mas também dos homens também. Então eu acho que essa coletividade também daria muito certo durante a medicina. E a gente começou a ganhar muito espaço. E a produção é a Instituto Catitu, que é conduzida pela Mari Corrêa, que trabalhou do Vídeo nas aldeias e agora ela criou, a gente criou também juntas a Rede Katahirine [Rede Audiovisual das Mulheres Indígenas], que é uma rede só de mulheres indígenas. Tem mais de 90 mulheres de todos os territórios, quase todos os territórios e biomas também, que estão dentro dessa rede, que fazem trabalho com audiovisual. Então, o intuito dessa rede é dar visibilidade aos trabalhos produzidos pelas mulheres e fazer a divulgação, se tiver uma amostra, escrever em editais e tudo. Então, é muito, muito legal, sabe? Essa força que a rede tá dando, não só pra mim, mas pra 90 mulheres, né? Então eles começaram a divulgar em muitas amostras. Daí eu comecei a viajar com a minha tia. Acho que a primeira viagem que eu fiz fora do meu território e fora do Acre foi através do cinema. E isso eu falo com muito orgulho. Não foi através das medicinas, mas também falando sobre a medicina dentro do filme. E quando eu cheguei em outros lugares eu ficava muito uau,

nossa! E eu fiz outro trabalho também com a Rede, que é uma performance. A gente estava se preparando para ir para a terceira marcha das mulheres e o assunto era sobre meu corpo, nosso corpo, nosso território. E eram mulheres raízes, mulheres terras, sementes, mulheres águas. E a gente fez uma performance muito linda. E eu falava, nossa, eu não sabia que no audiovisual também tinha outras formas de poder passar o que você tá sentindo para as outras pessoas. Não só imagens, falando, documentário, documentário, mas com performance. E foi aí que eu comecei a adentrar um pouco mais no cinema. E nesses festivais eu comecei a viajar com a minha tia, que é também uma das diretoras. Mas hoje em dia ela está ainda de luto por conta do filho dela. Lira. E a gente começou a viajar juntas, aí eu comecei a viajar sozinha, porque ela tava com o filho, enfim, com leucemia. Aí ela teve que parar nas viagens e eu continuei sozinha. E o nosso filme ganhou um prêmio, ano passado, no festival chamado Cine Curumim, que é lá na Bahia, Salvador. E foi assim, maravilhoso, a sensação de você ganhar um prêmio. Eu não só vibrei por mim, mas por todas as mulheres, todas as 22 mulheres que estavam dentro da oficina, que estavam lá do começo ao fim, a gente conseguiu fazer, realizar esse sonho. Quem diria que as mulheres da terra indígena, praia do Carapanã, uma aldeia isolada, mas que pode trazer essa potência através do cinema. Então foi uma conquista muito grandiosa para mim e para o meu território também. E isso também mostrou para os homens, para os nossos caciques, para os anciões, que através do cinema e através da medicina a gente consegue também ter esse poder, mostrar esse poder que a gente tem, da nossa força. Então, é... Mas é isso. Já foi convidado pra... Já passou em vários festivais. Já foi pra Portugal, já foi pra Alemanha. E agora, ano passado... Ano passado, não. Mês passado, eu fui pra Paris. Foi através de um projeto que é “Olhares Fluidos”. Que é um projeto que foi feito pela USP e foi aprovado pela Lei Rouanet que foi para passar em cinco locais durante uma semana e ter roda de conversa em relação aos filmes. E não estava só o meu filme, estava o filme do meu pai também, estava o filme de uma pessoa também que trabalhava na USP, que trabalha na USP. Então tinha filmes de outras pessoas, de outros cineastas também que estavam lá presentes. E foi uma experiência muito, muito legal. E eu nunca imaginaria que o cinema pudesse me levar tão longe. E realmente, a nossa câmera é a nossa flecha. E não só a gente pode conduzi-la, mas também a gente pode carregá-la, sabe? Então é isso.

CD - E você... mais uma pergunta. Você tem esse filme? Sim. E aí, quais são os pontos?

Porque tem a coisa da memória.

THK - Sim.

CD - Como você acabou de falar, de guardar os cantos.

THK - Sim.

Mas, ao mesmo tempo, esses cantos, eles não são traduzidos. E com isso, o público, por exemplo, ao vivo, é uma sensação, ainda mais tomando a medicina junto. Então, a gente

não entende, mas a gente caminha junto no caso. Mas no cinema, é um público que não tem o aqui e o agora. Que vai ver, vai ouvir e vai falar, por que não tem legenda com tradução? Entendeu? Então assim, se você fosse fazer um filme sobre as cerimônias, como é que você faria com esse lugar que é o momento único? o aqui e o agora, que no cinema não existe.

CD - Sim, nossa.

THK - A gente consegue falar do passado.

Sim, com certeza. Durante as sessões que a gente tinha com... o filme, porque dentro do filme a gente tem uma cerimônia. E a gente mostra toda a trajetória da cerimônia, desde os cantos tradicionais, desde as danças com violão. E as pessoas falavam que entravam dentro da foça. E elas falavam, nossa, é normal você sentir seu corpo vibrar através das músicas, das imagens, mesmo que a gente não entenda. Claro, porque são cantos tradicionais. Mesmo que você não esteja na força, elas podem te conduzir. E... E essa questão do aqui e agora, eu não sei te explicar, eu não sei...

CD - Consegue passar pelo filme também.

THK - Consegue, eu acho que sim. Porque como eu disse, já teve muitas pessoas que chegaram para mim depois das sessões e falaram, nossa, eu senti uma força tão grande, eu entrei, eu chorei, eu me emocionei. E eu estou precisando tomar medicina. Eu nunca tomei, mas eu preciso tomar. Então já vieram muitas pessoas com esses relatos. Então acredito que a mensagem que a gente queria passar, isso me conforta bastante. Porque a gente quer realmente mostrar essa força que a gente tem através das nossas músicas, né? E feita por mulheres, cantada por mulheres, e as pessoas puderem sentir, sabe? Isso, puderem confortar o coração dessas pessoas que precisam dessa medicina, que precisam de uma mensagem, né? Então, acho que sim, sabe?

CD - Bom, é isso.

THK - Tudo bem, então. E essa ideia do coletivo, porque eu vou falar aqui uma coisa que ninguém vai ficar sabendo, mas o coletivo não é um coletivo, é alguém que está com ele. Você acha que isso é do masculino, essa tendência? Dizendo eu sou cacique, eu faço, eu penso, é isso que rola. Então, pra cada coletivo, você acha que entre as mulheres

CD - Sim, sim. Com as mulheres?

THK - Eu acho que não. Porque dentro das organizações da nossa aldeia, a gente sempre tem que ter um representante. Mas é uma coisa que a Anna falou, você pode ser representante. Mas quem te escolheu foi a comunidade. Foram as mulheres. Você não está trabalhando com as mulheres. Você está trabalhando para as mulheres. Entendeu? Como representante. Mas o trabalho é coletivo. Acho que você fica nessa posição de organização. Não mandar, mas você organizar cada evento, cada ritual tradicional. Então, a partir do momento que você passa dessa organização e começa, não, ninguém vai falar, só eu vou falar. Não, só eu que tenho que aparecer, vocês não falam nada. Eu acho que

isso daí já não é mais uma liderança que tá falando. Mas uma pessoa que acha que é o dono de tudo. Então, a partir do momento que a gente vê que a pessoa tá passando disso, a gente já... Não, calma aí. A gente te escolheu pra nos organizar. Não pra você nos deixar lá embaixo e você querer ser o mais tudo. Então, quando a liderança erra, as pessoas que escolheram essa liderança, esse líder, têm que conversar. Se não está dando certo, o mesmo poder que a gente teve para colocar ele lá na frente, a gente tem como tirar. Entendeu? Isso é política. Por isso que nós, nossa organização, durante as conversas, durante as pautas, porque antes era isso. Durante as reuniões, oficinas, as mulheres apareciam, mas era pra estar atrás de um homem. O homem falava, ah, ela não sabe falar português. Ah, é porque ela não sabe. Então, eu acho que nós, mulheres, a gente não pensa dessa forma. A gente gosta que todas as mulheres tenham um ponto de vista também. Por isso que todas as oficinas, reuniões, palestras que tem dentro do nosso território, A gente pede para que todas as mulheres falem, mesmo na língua, a gente pode traduzir, mesmo em português. Então a gente mostra muito esse lado de ter uma liderança para organizar, mas esse coletivo de poder se apoiar, de poder ter voz também. Eu acredito muito nisso. No meu território, dentro da minha aldeia, funciona dessa forma. Uma coisa que eu vi aqui também é isso. A Anna tem esse poder também, como organizadora. Mas é tão lindo que ela não destrata nenhuma mulher de falando, ah, eu tô aqui e você não pode falar, sabe? Ela deixa que todas possam falar, que todas possam interpretar, sabe? CD - Eu vi o teu carinho também com as crianças e com os homens.

THK - Sim.

CD - Eu vi para que eles cantassem.

THK - Sim.

Sim, eles cantaram e dançaram mesmo. Sim. Então, eu acho isso muito lindo, porque ao mesmo tempo que você fala assim, nossa, as mulheres têm potência, têm voz, mas junto com os homens também tem que ter esse equilíbrio dos dois lados ser mais que a mulher. Eu acho que todo espaço pode ter esse equilíbrio, sabe? Mas muitos dos homens hoje em dia estão mudando mais, principalmente dentro dos territórios. Os homens hoje em dia têm uma perspectiva muito maior em relação à liderança das mulheres na política. Hoje em dia já tem duas mulheres muito fortíssimas com certeza. E é isso que a gente possa continuar assim, unificar, mas também mostrar um pouco da nossa potência, nossa resistência. Não só das mulheres, também dos homens, das nossas crianças. Mostrar isso também, que a gente pode viver bem juntos, unidos igualmente.

CD - E sobre o abuso que pode ocorrer nessas relações, principalmente por parte dos homens. Porque é uma confiança extrema que é. Entregue pra quem tá conduzindo. Você acha que as mulheres seriam capazes de abusarem da confiança, tanto quanto vários

homens?

THK - Realmente... Sim. Eu acho que... Eu nunca escutei um relato assim de mulheres, né? Porque as mulheres que eu já trabalhei, tipo a Alice, já trabalhei com outras mulheres também dentro da medicina e todas elas têm esse mesmo pensamento. De que a medicina ela é sagrada e a gente não pode brincar com ela. Então a gente tem mais esse olhar, porque eu acho que a gente já sofre diariamente com muitos abusos. Então a gente, nós mulheres, eu acho que a gente tem essa visão de que a gente também não quer que essas pessoas que sofram o mesmo abuso que a gente sofreu ou sofre. Então eu acredito que nós mulheres, a gente tem esse pensamento de reciprocidade, né? Não sei se é assim que fala.

CD - Tem um nome técnico: sororidade.

THK - Sororidade.

CD - É que às vezes mulheres introjetam homens, no mau sentido. Tem homens que tem a capacidade de conhecer a diferença. Que é um equilíbrio. Mas tem mulheres que acabam, isso é muito comum. Eu não vi dúvida nenhuma sobre isso. Eu achei muito generosa.

THK - Ai, gratidão. Possa existir. Ainda não trabalhei com nenhuma assim. Mas nós que trabalhamos com medicina, a gente já sente. Mesmo que a pessoa não demonstre, mesmo que a pessoa nunca fale que ela seja. Mas quando a gente trabalha com a medicina e se conecta com ela, a gente vê. Claramente. A transparência que ela tem, das coisas ruins que ela carrega, dos pensamentos negativos que ela tem. Então a medicina mostra isso também. Eu acho que é por isso que tem muitas mulheres, muitos homens que hoje em dia estão aí, viajando muito, muito, através da medicina, e não sei o que, cerimônia, atrás de cerimônia. Mas são poucos que a gente consegue se conectar. Então, a medicina mostra muito isso, essa verdade que a pessoa tem. Porque a gente sempre tem alguém que tem duas caras, mas na medicina você não consegue esconder isso.

Tem uma verdade ali.

CD - Você está me levando agora para uma conversa, mas como eu disse, nada... Sim, tanto na equipe do cinema, quanto nas organizações. Por exemplo, o representante é aquele que tem uma capacidade de falar.

THK - Sim.

CD - A capacidade de comunicação mesmo. Então, essa hierarquia, às vezes, pode ser difícil, porque não se reconhece cada um em sua função.

THK - Sim. Com certeza. Com certeza, eu acho que sim. Mas se tiver uma liderança, um líder, um diretor, que fala com cuidado, sem ofender. Porque as pessoas estão ali como se fossem suas habilidades dentro do cinema. Câmera, luz. Ação. Mas a partir do momento que você começa a lidar com o cinema e entende que cada um tem um trabalho dentro

das filmagens, eu acho que cada um sabe a sua função. E todo mundo sabe que o diretor ali está para posicionar para que saia um trabalho lindo, que não tenha erros. Mas a partir do momento que ele sai desse papel e vai com ignorância, sabe? Ah, você não sabe de nada. Eu acho que isso daí já não é profissionalismo. Então depende muito da pessoa que você vai trabalhar. Tem diretores incríveis aí no mundo, mas nem todos têm essa consciência de que a pessoa que tá ali é uma pessoa também, igual você. E não é só porque você é o diretor que tem que estar forçando, tem que estar obrigando, sabe? Passando de um limite. Então eu acredito muito nisso também, sabe? A gente sabe que a função dela é aquela. E ela também sabe disso. Mas se a gente quer que ela faça outras coisas, querer impor coisas, regras, isso daí já não é profissionalismo. O filme pode sair até bom, mas as pessoas que saírem daquele trabalho depois de toda a produção, eles não vão sair felizes. Com certeza. Com certeza. E os filmes, a maioria dos filmes são incríveis, mas quando vai entender a história da produção, de tudo, das filmagens, é horrível.

CD - É, o cinema, não só norte-americano, mas. Europeu tem histórias bizarras. Mas, assim, esse espírito que você tá passando é outro de fazer cinema. E é isso que eu aprecio tanto. Agora, tem algum... você assiste muitos filmes?

THK - Sim. Eu me inspiro muito nos filmes indígenas. Nos filmes não indígenas, eu já não sinto tanta essa conexão, assim. Principalmente eu gosto muito de assistir muito documentário.

Os não indígenas, dos não indígenas, eu gosto muito de documentários. Porque a gente tem uma forma de fazer, os indígenas tem uma forma de fazer diferente do não indígena, porque tem aquela coisa né, é aqui e agora, entendeu? E os não indígenas não, tem toda aquela elaboração, aquele roteiro, organização, tudo. E a gente aprecia isso também. E eu gosto de assistir documentários porque a forma que o documentário é feito é a mesma forma que a gente faz também o cinema. Claro que hoje em dia tem muitos indígenas que estão indo pra ficção, tem a *Febre da Mata*, que é feito com chroma key também. E eu aprecio também muito isso. Mas a forma de mostrar a visão que a gente faz para que as pessoas possam ver é totalmente diferente de uma produção de audiovisual tipo não indígena. E é por isso que eu gosto de assistir documentário. Porque ali as pessoas fazem de ângulo diferente, por exemplo, vai ter um documentário que vai só aparecer imagens. Imagens, né? Tipo, umas coisas assim, sabe? Tipo, alguém contando, um narrador contando a história, umas imagens assim. Às vezes aquelas imagens que se repetem. Alguns já são mais direto, né? Entrevista. Então eu gosto muito de ver isso, de pegar isso, né? Mas não só os ângulos, não só a luz, mas também as perguntas. É muito importante. Porque não adianta você pegar uma câmera e entrevistar uma pessoa e tipo, você não tem ideia. Quem você vai perguntar? Se eu fizer um documentário, eu quero ter essa mesma percepção, sabe? E a gente tem que ser muito curioso. O cinema ensina a gente a ser muito curioso, sabe? Por exemplo, a gente tá conversando com o ancião e ele começa a contar

uma história. E a gente, tipo, mas por que que aconteceu isso? Mas qual era o nome desse personagem? Sabe? Quem te contou? Então a gente tem que ter essa curiosidade. Eu aprecio a curiosidade que tem nos documentários. E eu fico imaginando... Nossa, como eles conseguiram pegar tantas informações? Pra quem que eles perguntaram? Sim! CD - Com certeza! Com certeza.

THK - A pluralidade se manteve como uma espécie de proteção. Com certeza. A escrita revela demais. Isso. E muita gente que lê não vê, não ouve. Sim. É outro meio, muito mais distante. Sim, com certeza. Então é isso, gratidão. Gratidão!

8.4.4 Entrevista com Alice Haibara

AH = Alice Haibara

CD = Carla Damião

Esta entrevista foi realizada por whatsapp, com envio prévio de perguntas e respostas gravadas. A orientação é que Alice respondesse o que preferisse responder e na ordem que quisesse. As perguntas foram essas:

1. Antes de mais nada, gostaria de agradecer pela disponibilidade e generosidade em compartilhar seu conhecimento. Sei que você é antropóloga, com mestrado realizado no PPGAS da FFLCH/USP e que tem um filho, o Uri, que é indígena do povo Huni Kuin. Você pode contar um pouco sobre sua formação? Estive em alguns momentos com você entre os Yawanawa e recentemente no Xingu. Quando começaram suas interlocuções com os povos Yawanawa e com o Xingu? Há quanto tempo esse trabalho de mediação vem acontecendo? Que formas essa intermediação assume na prática, por exemplo, via Arte Ameríndia?
2. A partir da sua experiência, como se dão hoje os intercâmbios entre os Yawanawa e outros povos? Há aproximações em termos de práticas rituais, cantos ou grafismos, ou as diferenças são mais marcantes? Você percebe a formação de redes ou alianças entre diferentes povos indígenas no contexto contemporâneo? Como essas relações, ao se ver, têm sido construídas? Nós vimos a integração no Xingu com a Txirá do povo Huni Kuin, entre os cantos, havia cantos Yawanawa, reconhecidos por todos. Você quer comentar essa experiência? Como você vê o crescente interesse de não indígenas por práticas como os cantos, os rituais? Que desafios e possibilidades isso traz?
3. Quais são, na sua percepção, os cuidados necessários para que esses intercâmbios não resultem em distorções ou apropriações indevidas?
4. Como se deu, segundo sua experiência, o aprendizado dos cantos Yawanawa? Trata-se de um processo mais baseado na escuta, na repetição, na experiência ritual ou em outros modos de incorporação?
5. O canto é algo que se “aprende” ou algo que se “recebe”? Como essa diferença aparece

no contexto Yawanawa? Existem restrições sobre quando e por quem certos cantos podem ser entoados?

6. Como você compreende a relação entre os cantos e os *kene*? Os *kene* podem ser “ouvidos” assim como os cantos podem ser “vistos”? Há uma espécie de trânsito sensorial entre som e imagem? Ou você percebe de outra maneira?
7. Os cantos são considerados fixos ou podem variar conforme quem canta e a situação? Como isso se relaciona com a ideia de tradição? Há espaço para criação individual nos cantos, ou eles são sempre herdados de uma linhagem? “Abre as asas borboleta ...” é uma criação coletiva da linhagem Yawanawa?
8. Quais são os desafios de traduzir os cantos Yawanawa para o português ou para outras linguagens (como a escrita ou o audiovisual)? O que se perde, ou se transforma, quando os cantos são deslocados de seu contexto ritual?
9. Para finalizar, e mais uma vez agradecendo pela generosidade da conversa, gostaria de te ouvir sobre o papel das mulheres nesse contexto: como você percebe hoje as atividades políticas, artísticas e xamânicas das mulheres entre os Yawanawa e em outros povos com os quais você tem relação? Por exemplo, com a liderança das mulheres indígenas do Alto Xingu como Anna Terra Yawalapiti? Há mudanças recentes na participação das mulheres em práticas que antes eram mais restritas, como certos rituais, cantos ou processos de formação xamânica?
10. Como essas dimensões, política, arte e xamanismo, se articulam na atuação das mulheres? Elas aparecem como campos distintos ou como aspectos de uma mesma prática? Você destacaria trajetórias ou figuras femininas que têm sido particularmente importantes nesse processo? Por exemplo, a de Hushahu Yawanawa que você tem acompanhado por muito tempo? E, por fim, como você vê o futuro dessas práticas a partir do protagonismo crescente das mulheres indígenas?

As respostas seguem sem distinção de numeração ou ordem das questões, como sugerido ao início:

AH - Então, sobre o povo Yawanawa, o primeiro contato que eu tive faz 20 anos. Quando eu tinha 20 anos, eu trabalhei em um edital do Ministério da Cultura por 10 anos, que é o Prêmio Culturas Indígenas. E aí, nesse edital, a primeira edição do edital foi em 2006, foi quando a gente organizou um evento em São Paulo com todas as comunidades que foram contempladas pelo edital. Era um edital de culturas indígenas. E aí, nesse evento, o Matsini foi representando a aldeia Mutum, que tinha sido contemplada. E aí foi a primeira vez que eu tive um contato mais direto com eles. Foi através do Matsini, em 2006. Faz exatamente 20 anos. Foi na mesma época que eu comecei a trabalhar com povos indígenas, e entrei na graduação nesse mesmo ano também. Comecei a tomar ayahuasca tudo no mesmo ano. Então, depois eu tive contato com a Hushahu a primeira vez em 2000 e... Eu acho que foi 2011, se eu não me engano. Talvez. E aí, a primeira vez que eu fui lá no Mutum, na aldeia mesmo, foi em 2013. Nessa

época ainda o Tatá era vivo, foi no Festival do Mariri. E o pessoal era bem jovem, o Kuru tinha nove anos, a Nay tinha dois. E faz bastante tempo. 2013. Aí que eu comecei a trabalhar direto mesmo. Nessa época, 2013, eu tinha aprovado outro projeto com eles também, pelo Prêmio. Com o Matsini e a Hushahu, que eu tinha escrito com eles em São Paulo. E aí, depois disso, nessa primeira vez, quando eu fui na aldeia, eu fiquei numa mini dieta lá do Uni. A Hukena tava no Muka [dieta do Muka] também. Aí eu fiquei nessa mini dieta. E depois fui para o Jordão e nessa época eu estava fazendo o projeto de mestrado. E aí eu fiz o meu projeto de mestrado. Foi o meu primeiro campo, na verdade, do mestrado. Esse eu passei lá e depois fui para o Jordão.

Depois disso, eu comecei a trabalhar mesmo com a Hushahu direto em 2016. Foi a primeira vivência de mulheres. Daí em diante, a gente trabalhou juntas desde essa época, já de uma forma bem intensa. Até hoje, a gente está trabalhando juntas, faz dez anos trabalhando mesmo, organizando grupo para a aldeia, organizando cerimônia em São Paulo, viajando.

Já com o pessoal do Alto Xingu, o primeiro que eu comecei a trabalhar foi em 2018. Foi um pouquinho depois, através da mãe da Anna, que é uma pajé, a Iamuny, que já fez a passagem. A gente organizou uma oficina de cerâmica para a mãe dela em São Paulo. Na verdade, a Anna também chegou através do prêmio. Mas nessa época eu tinha acabado de ter bebê, aí eu tava de licença. Foi o prêmio em 2014. Na verdade, a Anna mesmo, ela chegou quando a gente fundou a Arte Ameríndia em 2014, através de artesanato. Que a Tati, que é uma pessoa que fundou a Arte Ameríndia comigo, ela começou com o artesanato da Anna, aí a gente se conheceu e eu comecei a organizar oficinas pra ela em São Paulo. E aí, na verdade, acho que eu fui a primeira pessoa que comecei a realizar oficinas pra ela, pra Anna Terra em São Paulo em 2016, se não me engano. E a primeira vez que eu fui no Xingu foi em 2018, que foi uma oficina que a gente organizou pra Iamuny de cerâmica lá na aldeia. Foi maravilhoso, assim. E aí o Xingu desde então também a gente tem feito parcerias tanto na parte cultural. E aí, de uns anos pra cá, elas começaram a querer fazer esse intercâmbio com as medicinas da floresta. E aí, nesse caso, a gente já levou três comitivas lá também, já fizemos três intercâmbios com a ayahuasca lá no Xingu.

Aí, formas de parceria que a gente tem através da Arte Ameríndia são diversas frentes. Uma das frentes é a parte de fortalecimento cultural, nesse sentido de realizar projetos e ações de intercâmbio, tanto deles virem para São Paulo fazer ações na cidade, oficinas, palestras, cerimônias. Rituais, festivais que a gente organizou e também a gente levar pessoas nas comunidades para que elas tenham essa imersão e essa troca e também ajudem a promover a sustentabilidade através de um turismo comunitário e também através das artes, que a gente trabalha com as artes de vários povos e isso é um apoio direto para as artesãs principalmente, que a gente compra muito das mulheres, mas os homens também. Então, lá no Xingu, sempre eu tô comprando bastante. Tanto quando o pessoal vem, quando eu vou. Com os Yawanawa também, a gente compra muito artesanato das mulheres. Sempre também a gente trabalha no

fornecimento de material, né? Que é uma demanda também, que vem muito da gente levar a miçanga, porque lá é muito caro. Tanto no Acre como lá no Mato Grosso, né? O acesso pra miçanga é bem mais caro. Então, a gente leva e faz os Moitará, as trocas por um preço bem mais acessível e também comprando com dinheiro, artesanato bastante. Então, tem esse movimento de circulação de artes e também de circulação de saberes. Então, são essas nossas duas frentes de atuação através da circulação de saberes, da circulação de pessoas e através da circulação das artes.

Fora disso, também a gente tem ações da nossa ONG. Eu também participo de uma ONG que eu sou cofundadora, que é a Associação Povos da Terra, a POTI. Mas a POTI atuou mais entre os Huni Kuin até hoje, principalmente na região do Jordão, instalando placa solar, fazendo projetos com as mulheres. Eu já atuei também junto com o IEP [*sic*], mas com outros povos, fazendo formação de marca, precificação. Eu já trabalhei na cooperativa também do Huni Kuin, trabalhando com isso. Formação para que elas fizessem a venda dos artesanatos de uma forma mais organizada. Então, eu já trabalhei também nessa parte de formação.

Sobre essa pergunta 2, do povo Yawanawa, eu acho que hoje em dia, através da comunicação, através da internet, os povos estão todos se relacionando muito. E existem diversos eventos, diversos momentos que os povos se encontram e trabalham juntos. No caso de cantos, músicas do povo Yawanawa, tem já muitos cantos deles, que eles cantam, que também vêm de outros povos, como o povo Shawãdawa, como o povo Noke Kuin. Então tem cantos que eles cantam que também vêm de outros povos, por causa que as pessoas têm raízes também que são ligadas a outros povos. Mas também tem cantos que são deles mesmos. Então sempre já existiu esse intercâmbio. Os povos do tronco Pano, eles têm... uma semelhança linguística e de histórias também. Muitas histórias, dependendo, são muito parecidas. Por exemplo, o povo Yawanawa e Huni Kuin tem muitas palavras na língua. Mas tem muitas diferenças também, tanto em detalhes das histórias como nos tipos de canto e na língua também. Mas tem uma semelhança que é de tronco linguístico, que é de uma mesma raiz.

No caso com o Xingu, já é uma interação que eu considero mais contemporânea, porque já são de troncos bem diferentes, de tradições bem diferentes. Então, na minha parte, eu acompanhei um pouco desse intercâmbio específico com os grupos que eu trabalho, as comunidades que eu trabalho. No caso, aconteceu muito através da ayahuasca, do interesse das pessoas do Xingu em conhecer a ayahuasca, em participar dos rituais. E o pessoal do Xingu tem uma grande admiração pela musicalidade do povo Yawanawa. Então, na verdade, a Anna e o pessoal começou a participar dos nossos rituais para, primeiramente, vender artesanato. E aí, depois, elas foram se interessando e começaram a tomar. E aí a Anna teve uma cura muito profunda. E ela sentiu que seria muito bom para o povo dela também conhecer essa medicina, né? Porque eles estavam passando um momento muito difícil através da pandemia, que tiveram muitas mortes lá na comunidade de pessoas muito importantes, como a própria mãe dela, né? A Pajé e a Iamony. E muitas lideranças acabaram partindo através do

Covid. E eles estavam num momento de um luto muito profundo, de uma reconstrução, e ela sentiu que a ayahuasca poderia contribuir muito para esse renascimento comunitário.

8.5 MODELO UTILIZADO NAS ENTREVISTAS DE TERMO DE CONSENTIMENTO LIVRE E ESCLARECIDO (TCLE) E AUTORIZAÇÃO DE USO DE IMAGEM E VOZ

Eu, portador(a) do RG/documento de identificação _____, residente na _____, autorizo a pesquisadora Carla Milani Damião, da Universidade Federal de Goiás (UFG), a realizar entrevistas e fotografias comigo (ou de divulgação em redes), no âmbito do projeto de doutorado intitulado: “Canto, imagem e cura em contextos indígenas”.

1. Sobre a Participação

Entendo que minha participação é voluntária e que posso desistir a qualquer momento, sem precisar dar explicações e sem sofrer qualquer penalidade ou prejuízo.

2. Finalidade e Publicação

Autorizo, a título gratuito e definitivo, da minha imagem (fotos) na tese de doutorado, bem como em publicações acadêmicas decorrentes dela (artigos, livros, congressos, teses e dissertações).

() Autorizo a utilização de meu nome e imagem (identificado). () Prefiro não ser identificado(a) (anonimato/pseudônimo).

() Autorizo apenas o uso da minha fala, mas não das minhas fotos.

3. Direitos Tradicionais

A pesquisadora se compromete a respeitar os usos, costumes e tradições dos povos envolvidos na pesquisa, não utilizando o material para fins comerciais ou exploração econômica. Tenho o direito de solicitar a retirada de material específico (fotos ou falas) antes da finalização da tese.

4. Riscos e Benefícios

Entendo que os riscos de participar são mínimos. Os benefícios incluem a valorização e registro do conhecimento tradicional da comunidade.

5. Guarda dos Materiais

Os arquivos de áudio, fotos e vídeos ficarão sob a guarda do pesquisador e, ao final da pesquisa, uma cópia será remetida à entrevistada.

Por ser a expressão da minha vontade, assino este documento em duas vias, uma das quais ficará comigo.

Local e data.

Assinatura Digital do Participante

Assinatura do Pesquisadora

8.6 SAITI: *Kene say ishunu*

1 exemplo (SILVA, 2021, 332, 333):

Nesse saiti (Kulina e Yawanawá) ocorrem a inserção de estrofes autorais pelo pajé em yawanawá. Em Kulina a palavra *ramino* designa aquele que prepara o chá *aayahuasca*, *rami*, que também identifica o cipó. Em Yawanawa *raminu* significa deixar transformar, do radical *rami*=transformar com o sufixo --ra que significa permitir.

[KU]

Rararara ramino, rararara ramino, rararara ramino, rararara ramino – (n.t.) Rararara ramino, rararara ramino, rararara ramino, rararara ramino – (n.t.) Wawaytera wawayte, wawaytera wawayte, wawaytera wawayte – (n.t.) Wawaytera wawayte, wawaytera wawayte – (n.t.)

Yama ara raraimã, yama ara raraimã, yama ara raraimã, yama ara raraimã – (n.t.) Yama ara raraimã, yama ara raraimã, yama ara raraimã, yama ara raraimã – (n.t.) Rararara ramino, rararara ramino, rararara ramino, rararara ramino – (n.t.) Rararara ramino, rararara ramino, rararara ramino, rararara ramino – (n.t.)

[YA] – (autoral)

Yawa nura say iyunū – vamos cantar agora

Nukē emã wenenē – nosso terreiro limpo (no limpo do terreiro vamos cantar) Pae rami aytu – a força da transformação e então

Aya say iyunū – com isso (a força) eu vou cantar (:katukina?) Matu say ishunu – pra vocês cantar eu vou

Ewē wana nikawe – ouça a minha voz

Nukē emã wenenē – nosso terreiro limpo (no limpo do terreiro vamos cantar) Kene say ishunu – (pra) miração (força) cantar eu vou

Kene rami aytu – miração transformação então: por isso a transformação do uni. Nura say ishunu – nós vamos cantar

Nukē shuhu namashu – nosso shuhu embaixo: (vamos cantar) debaixo do nosso shuhu

Kene nasu aito – o kene está nasu=girando, se movendo

Kene nasu akei – outra forma de dizer que o kene se movendo, virando.

Kene rami kurane – o kene vem vindo transformando: a miração (kene) da força (uni) vem se transformando.

Nura say ishunu – nós vamos cantar KU

[YA]

Kene rami kurane – a miração vem se transformando

Nura say ishunu – nós vamos cantar Kene rami aytu – miração transformação então: por isso a transformação do uni. Nura say ishunu – nós vamos cantar

Rate tima kenerã – uma força que não dá medo Nura say ishunu – nós vamos cantar

Nukē shuhu namashu – debaixo do nosso shuhu (cupixaua) Shuku ini huashū – o grupo fez uma fila para isso

Nura yawa nikuhu – nós somos yawá simples Nukē say itiny – nossa música de cantar

Kene say ishunu – nós vamos cantar para a miração Nura rua wayunu – alegrar nós vamos

Nura rua wayunu – alegrar nós vamos Nura rua wayunu – alegrar nós vamos Nura rua wayunu – alegrar nós vamos