

Dançar a pesquisa: escrita e movimento na prática acadêmica indígena

Dancing the research: writing and movement in indigenous academic practice

Amilton Pelegrino de Mattos

Universidade Federal do Acre (UFAC), Cruzeiro do Sul, Acre, Brasil
amilton.mattos@yahoo.com.br

Resumo: O texto trata da importância da dança no processo de definição de procedimentos de pesquisa e escrita de acadêmicos da Licenciatura Indígena da Universidade Federal do Acre – *Campus Floresta*. A partir do relato de três experiências de orientação e colaboração em pesquisas, no caso, duas monografias de conclusão de curso e um projeto de pesquisa, busco refletir sobre a relação entre regimes de conhecimento distintos e suas práticas de linguagem. Em contraste com o pensamento moderno, para o saber e as práticas indígenas, o “corpo” ocupa lugar privilegiado, o que permite problematizar esse encontro de regimes de conhecimento e o modo como ele é elaborado por esses pesquisadores e suas comunidades em práticas de pesquisa e escrita. O texto busca contribuir para o debate em torno da revisão de pressupostos e paradigmas de herança moderna que fecham a Universidade e seus procedimentos para outras concepções de conhecimento e suas práticas.

Palavras-chave: Pesquisadores indígenas. Corporalidade. Dança. Regimes de conhecimento.

Abstract: The text discusses the importance of dance in the process of defining research and writing procedures for scholars of the Indigenous Licentiate Degree at the Federal University of Acre – *Campus Floresta*. From the report of three experiences of guidance and collaboration in research, in this case, two monographs of graduation conclusion and a research project, I seek to reflect on the relationship between different knowledge regimes and their language practices. In contrast to modern thinking, for indigenous knowledge and practices, the “body” occupies a privileged place, which allows problematizing this meeting of knowledge regimes and the way it is developed by these researchers and their communities in research and writing practices. The text seeks to contribute to the debate around the revision of assumptions and paradigms of modern heritage that close the University and its procedures to other concepts of knowledge and its practices.

2

Keyword: Indigenous researchers. Corporality. Dance. Knowledge regimes.

Recebido em 09 de setembro de 2020.

Aceito em 12 de novembro de 2020.

Introdução

A partir da descrição de experiências de ensino, orientação e colaboração em pesquisas na Licenciatura Indígena da Universidade Federal do Acre (UFAC) – Campus Floresta, busco refletir sobre o papel da dança em um conjunto de experimentações, propostas por acadêmicos indígenas, com a prática da pesquisa e sua escrita.

Como professor e orientador de pesquisas na área de Linguagens e Artes do curso, dedico-me às práticas de escrita dos acadêmicos. Meu interesse nos últimos anos se voltou então para a escrita de monografias e sua articulação com processos coletivos de pesquisa, visto que esses trabalhos geralmente envolvem as comunidades e os povos de que fazem parte esses pesquisadores.

Depois de acompanhar e orientar uma série de pesquisas e as monografias que resultaram delas, passei a notar nesses trabalhos e seus desdobramentos em projetos comunitários um conjunto de experimentos de escrita sobre os quais tenho me dedicado a refletir (MATTOS 2017, 2018, 2019a; MATTOS & IBÃ, 2016a, 2016b).

Tais desdobramentos e os experimentos de escrita que eles implicam são tema deste texto. Em alguns casos essas pesquisas se estendem em projetos que envolvem as comunidades de que fazem parte esses pesquisadores, como é o caso da prática de cantos, danças ou rituais completos, ou mesmo sua retomada, no caso daqueles que deixaram de ser realizados. Em outros casos, essas pesquisas se desdobram em aulas, cursos, projetos de extensão e pesquisa, coletivos de pesquisadores ou ainda avançam sobre campos de expressão como o cinema, a arte contemporânea e outras áreas.

Pretendo considerar e descrever aqui a importância da dança, do corpo em movimento e do próprio movimento na condução desses desdobramentos da pesquisa e seus experimentos de escrita.

Nos últimos anos também tenho dividido essa reflexão e a elaboração desse problema da escrita ou das linguagens dessa pesquisa indígena com acadêmicos de turmas mais recentes (2017), que sucederam no curso as turmas dos autores dos trabalhos que serão apresentados (MATTOS, 2019a).

O modo como se entende na academia o conhecimento, a pesquisa e a escrita pode ser inadequado para lidar (ou pode mesmo entrar em conflito) com as práticas de linguagem e conhecimento de acadêmicos indígenas, às quais muitas vezes nos supomos preparados para “abrir” a universidade (COLLET, 2006; PECHINCHA, 2011, 2016; MATTOS, 2018).

A partir de uma seleção de pesquisas em que a dança tem papel preponderante, mesmo quando se articula com outras linguagens, tratarei de alguns dos problemas implicados nesse encontro de distintos regimes de conhecimento.

As concepções de linguagem e escrita da universidade, seus procedimentos e objetivos, o modo de pensar a que conduzem, a começar pela ideia fundamental de natureza (e de controle dos chamados recursos naturais), remetem à cosmologia ocidental moderna, assentada no mito do excepcionalismo humano (VIVEIROS DE CASTRO, 2015; MATTOS, 2019a).

A concepção referencial de linguagem, que é inerente ao regime de conhecimentos ocidental moderno, é apresentada aos acadêmicos indígenas como autoevidente e inquestionável. No mesmo ato, tem-se por política e hábito, na universidade, encarar com estranheza e repulsa outros modos de conhecer, tais como os saberes dos povos indígenas e de outros extramodernos.

Por outro lado, com a presença de acadêmicos indígenas e suas práticas de pesquisa, a universidade passa a se constituir como um espaço no qual também se produz conhecimento indígena. Diante desse encontro de perspectivas, concepções, regimes e

práticas de conhecimento e pesquisa, é que temos uma chance de perceber o conhecimento da universidade em sua contingência histórica, como um modo de produzir conhecimento entre outros.

Em encontros como esse são vislumbradas novas possibilidades de experimentação com o saber acadêmico. A escrita que é apresentada aos acadêmicos indígenas na universidade e o modo de pensar que se adequa a ela se caracteriza pela sedentariedade, pela fixação, pela necessidade da previsão, do planejamento, do controle, da exploração otimizada e desenfreada de “recursos naturais” (DELEUZE e GUATTARI, 1997).

É nesse modelo de pensamento que os acadêmicos indígenas e seus saberes e práticas de linguagem (rituais, danças, cantos, grafismos), muitas vezes relutam em se reconhecer, mesmo com todo o esforço colonialista que é feito para assimilá-los à universidade como crença ou “manifestação cultural”.

De um lado, o conhecimento científico demonstra necessidade de suprimir a ambiguidade, a proliferação de perspectivas e mundos, pensando o conhecimento como unificação, desde uma ontologia naturalista. De outro, os acadêmicos indígenas têm elaborado outras escritas que visam, por meio de suas experimentações com a pesquisa acadêmica, atualizar a mobilidade de seu pensamento, a dinâmica de seus conceitos, a multiplicidade de sua ontologia (MATTOS, 2017; MATTOS & IBÃ, 2016b).

Problema

Em *Escrever “a dança” em antropologia: a violência da pesquisa na ponta da caneta*, a antropóloga Mahalia Lassibille (2016) coloca o problema da escrita na relação entre antropologia e dança. Apontando uma série de consequências do conflito entre a escrita acadêmica e a expressão corporal e dos desencontros desses

diferentes modos de conhecer na construção da etnografia, ela escreve:

No entanto, a aspiração de cruzar as perspectivas não se mostra tão simples a conduzir: como o pesquisador pode ultrapassar os mecanismos de categorização que construíram os saberes que ele tem adquirido e que tendem a orientar seu olhar? Como ele pode dar conta de práticas usando formas gráficas que transformam o próprio conteúdo daquilo que ele estuda? Em que “escrever a dança” pressupõe para o antropólogo uma parte inevitável de violência? (LASSIBILLE, 2016, p. 27-28)

Como ela adverte, os limites da escrita antropológica em relação à dança não se restringem a sua condição de linguagem verbal. O próprio pensamento acadêmico que encontra expressão nessa escrita, com suas categorias e sua concepção de verdade, contrasta com um saber baseado no corpo, com seus movimentos e suas transformações, implicando uma outra conceitualidade.

As questões da antropóloga, que pensa os conflitos entre os regimes de conhecimento a partir da relação entre um pensamento da escrita alfabética e um pensamento do corpo, reverberam em nosso contexto. Elas permitem tanto considerar o trabalho acadêmico de pesquisadores indígenas na universidade, quanto refletir sobre suas práticas de pesquisa, seus procedimentos, problemas colocados, saídas para impasses. Tudo isso implica em transformações nas escritas desses acadêmicos, como se verá nas experiências que serão aqui descritas.

Seguindo a autora, a lógica pressuposta em nossa maneira de pensar por categorias e disciplinas, por separação, fixação e quantificação entra em choque com um pensamento do corpo em movimento, um pensamento da dança marcado pelo contínuo, pela transformação e pela multiplicidade.

E mais, conforme ela aponta a partir da resposta dos dançarinos WoDaaBe do Níger a suas perguntas: o que fazer quando esse pensamento busca se adaptar aos nossos problemas e categorias? O que pode resultar disso?

Além disso, uma interrogação a respeito do número de danças implica uma formalização que não se coloca, necessariamente, nestes termos para os agentes. A noção de repertório, isto é, um processo de inventário composto por um número limitado de eventos, pode até ser inconcebível para eles quando suas práticas estão sujeitas a transformações constantes: algumas aparecem, outras desaparecem, o que os WoDaaBe relatam prontamente. Portanto, eles podem ter um discernimento diferente do antropólogo ao qual eles “adaptam” suas respostas em função das expectativas dele ou daquilo que estão pensando ser suas expectativas. É deste modo que os questionamentos do pesquisador criam seu objeto de estudo e induzem uma pré-estruturação que pode torná-los problemáticos. Afinal, a dificuldade pode estar no ponto de partida implícito da questão colocada que, além do número, está baseada na palavra “dança”. (Ibid., p. 29)

Reitero que o trecho citado, embora se refira ao contexto etnográfico da autora e seu problema de escrita em antropologia da dança, apresenta questões centrais para se pensar a situação dos pesquisadores indígenas e suas práticas de pesquisa. O conflito entre o inventário e as transformações, a adaptação às expectativas e suas consequências, a pressuposição de algo que atenderia pela palavra “dança”: todas essas questões remetem a problemas constantemente colocados em meio à prática das pesquisas indígenas e suas escritas.

Pois, em que medida, muitas vezes, não se reflete aqui a situação desses pesquisadores frente aos limites e contingências do instrumental que lhes é disponibilizado na universidade quando se exige deles a prática da pesquisa acadêmica? Em que medida não é essa “adaptação” que exigimos desses acadêmicos frente às especificidades do modo de conhecer ocidental moderno, normalizando as questões e os problemas inerentes a esse saber? Em que medida nosso modo de conceber a relação com o outro não impõe a esses pesquisadores esse tipo de “adaptação” a que a antropóloga se refere? E finalmente, em que medida esse processo da sua “adaptação” ao nosso modo de conhecer e se relacionar, um tipo de normalização ou assimilação, reforçaria ainda mais a invisibilização da diferença?

Essas questões me parecem centrais como ponto de partida para a colocação de nosso problema. Mas elas não devem ser pensadas como seu ponto de chegada. Pois, o objetivo aqui não se restringe ao tratamento dos limites terminológicos da escrita antropológica, mas avança na descrição dos experimentos de acadêmicos indígenas com a pesquisa e a escrita da universidade, experimentos que eles empreendem desde sua concepção específica da alteridade e da relacionalidade.

Penso ainda, com relação ao que pode sugerir o trecho citado, que não se trata de supor um contexto comum, um problema comum ou mesmo um conhecimento ideal, diferentes daqueles que podem ser construídos entre os interlocutores a partir das contingências do encontro.

Isso porque, conforme pretendo demonstrar, o problema da ambiguidade, do desentendimento ou mesmo da equivocação, não supõe aqui a busca por um nível em que sejam superados. Pelo contrário, trata-se, em vez disso, de imaginar a proliferação de equívocos justamente como modo de operar, como estratégia de

um pensamento que atua antes por instabilidade, multiplicidade e nomadismo do que na chave da sedentaridade, da totalização e do monismo (VIVEIROS DE CASTRO, 2002, 2004; LIMA, 1996; VILAÇA, 2005; SZTUTMAN, 2020).

Porém, os problemas colocados pela antropóloga a partir do que se pode considerar como limites ou conflitos entre a escrita de sua disciplina e as práticas dos nativos ainda assim me parecem pertinentes, em nosso caso, para se pensar o papel desestabilizador da dança e dos corpos em movimento frente às práticas de pesquisa e escrita aprendidas na universidade.

Diante dessa desestabilização, quero pensar as transformações empreendidas por esses pensadores indígenas na pesquisa acadêmica e sua escrita, concentrando-me em situações em que a dança teve papel preponderante, mesmo quando se articulou com outras linguagens.

9

Maná Huni Kuin

Durante os primeiros anos de atividade à frente de disciplinas da área de Linguagens e Artes, no movimento entre a sala de aula e as comunidades indígenas, próprio ao regime de alternância que caracteriza esse curso, e também a partir de um contato maior com os acadêmicos, meus procedimentos didáticos foram dedicando cada vez mais atenção às suas práticas de pesquisa e passamos a investir ainda mais no intercâmbio entre pesquisadores. Alguns deles, professores de longa data, traziam para a sala suas experiências de pesquisa e apresentavam seus métodos de trabalho, como explica Maná Huni Kuin, da Terra Indígena Kaxinawa/Ashaninka do Rio Breu, em sua monografia *Músicas do Katxanawa – Ritual da fertilidade do povo Huni Kuin*, referindo-se a atividades desenvolvidas em disciplina ministrada por mim.

Na Universidade pude apresentar minha pesquisa, mostrar um pouco para meus colegas para eles ter a ideia de como pesquisar. Falei e mostrei, fizemos trabalho e durante uma semana fiquei como professor, ajudando os colegas que não tinham esse conhecimento do trabalho de professor pesquisador. Tem muitos deles que não conheciam e eu dei o foco pra eles, mostrando o professor pesquisador que faz pesquisa com o velho, como que entrevista, como é que faz esse tipo de rotina de trabalho. Depois disso, eles já ficaram sabendo como fazer, os colegas que tinham muitas dúvidas, que não sabiam o que era mesmo um professor pesquisador, depois dessa participação no trabalho eles aprenderam algumas coisas, de ter essa noção de fazer as pesquisas. Foi feito esse trabalho junto com os colegas do curso docente indígena, tivemos uma semana de aula em cima da pesquisa katxanawa. Fiquei muito feliz da contribuição dos parentes. Primeiro a gente viu o filme do Katxanawa, que foi realizado na Terra Indígena Carapanã pelo Joaquim Maná e o Zezinho Yube, com o Agostinho Muru. Depois que terminamos de assistir o filme, apresentei minha história de vida e a pesquisa. Com a apresentação do filme a gente começou a contar sobre o tema do katxanawa, que nós estávamos fazendo pesquisa. Nós realizamos uma aula coletiva, onde cada grupo ia fazendo aqueles trabalhos e fazendo desenhos para apresentar na frente falando. Fizemos roteiro de pesquisa. Eu fiz uma pequena apresentação contando a organização do roteiro para os colegas, qual a forma que pode fazer roteiro, contando um pouco o contexto da gente organizando roteiro. Depois foi dividido em quantas partes fazia o ritual, a organização da festa. Cada grupo pegou uma música e foi fazer pesquisa comigo. Em cima disso, eles fizeram perguntas, a gente foi entrevistado. Vinte e sete perguntas, eu respondi um pouco de cada pergunta

que eles tinham. Foi registrado no audiovisual. Depois nós fomos fazer apresentação na arena da floresta, na arena na Terra Indígena Puyanawa. Fizemos enfeites, fizemos uma festa e eu falei um pouco, contando historinha do katxanawa. E essa foi a contribuição da Universidade para a gente organizar e mais de reforçar essa pesquisa. (MANA, 2013, p. 10)

Quero destacar nessa passagem que o procedimento de compartilhar suas práticas de pesquisa com os colegas de sala culmina justamente com a prática da dança, ocorrida em uma viagem que organizei junto à comunidade Puyanawa especificamente para essa experiência. A prática de “dançar a pesquisa” marca um momento importante do intercâmbio de conhecimento de Maná com seus colegas, assim como da relação entre a pesquisa acadêmica e as práticas de linguagem indígena, no caso, o canto e a dança, o travestimento e a transformação do ritual.

Essa prática de intercâmbio marca um momento importante das experiências de pesquisa desses acadêmicos na universidade, pois é a partir desse momento que percebo (como professor, mas também como orientador de pesquisas) que as práticas acadêmicas (de pesquisa, escrita e mesmo de pensamento) conforme concebidas pela universidade passam a se apresentar na reflexão desses pesquisadores cada vez menos como referência positiva e cada vez mais como contraponto.

Eu tive contato com o Ibã para pegar mais experiência. Porque eles são pessoas experientes. Aí eu me interessei, a minha pessoa disse: *Rapaz eu vou conversar com esses professores mais velhos para pegar experiência deles, da forma que eu posso fazer minha pesquisa e vi que eles fizeram e já tinham feito, já tiveram experiência. Ele falou*

assim: Rapaz, você tem que pesquisar. Assim o txana falou: Tu tem que organizar, tem que ajeitar as perguntas e quando tu chegar se aproximando deles, tu pergunta o tema que tu escolheu e o velho vai explicando e tu vai fazendo anotação, gravação; depois tu transcreve, tu organiza e manda digitar e pode usar esse tipo de material, assim que foi feito esse tipo de cultura. (Ibid., p. 8)

Porém, como explica Maná a partir de sua conversa com Ibã, não se trata de abrir mão de procedimentos como a entrevista, a gravação, a transcrição, a classificação, a escrita. Trata-se de paralelamente conceber ou pensar as pesquisas em função de práticas de linguagem reconhecidas como propriamente huni kuin (indígenas), tais como os rituais, o canto, a dança, os mitos, os grafismos, entre outros, e ainda dos contextos comunitários, coletivos, locais e específicos.

Em lugar de procurar “aprender a pesquisar”, tendo como referência a universidade, os pesquisadores se voltavam cada vez mais para o intercâmbio, adotando como referência suas próprias pesquisas e as práticas de linguagem nas quais elas se baseavam, principalmente os rituais, tomando como exemplos as pesquisas uns aos outros. À medida que seus próprios processos e trabalhos passam a ser a sua referência, também as práticas de linguagem próprias de seus regimes de conhecimento, a que se dedicam pesquisar (rituais, cantos, danças, xamanismo, grafismos entre outras), tornam-se não apenas temas dominantes, como passam a definir os próprios procedimentos de pesquisa.

Os temas a serem pesquisados (cuja escolha é feita geralmente em acordo com a comunidade) já não podem mais ser pensados desde o hilemorfismo que define a interculturalidade, na medida em que tais temas já não são simples objetos (conteúdos) de

pesquisa acadêmica (forma). Note-se, portanto, que antes que “uma pesquisa da cultura” o que se verá nesse processo é o modo como os pesquisadores indígenas colocaram em relação diferentes regimes de conhecimento, com as diferentes linguagens e escritas que esses regimes veiculam e as diferentes ontologias implicadas nessas distintas práticas de linguagem.

Desse modo, mesmo adotando os procedimentos da pesquisa acadêmica, os pesquisadores indígenas propuseram um modo próprio de relacioná-la às práticas de linguagem a que se dedicaram estudar. Em vez do “modo da relação” que tomaria essas práticas como “tema”, “objeto” ou “conteúdo” de seu discurso, essas pesquisas estabeleceram um plano comum com tais práticas (rituais, canto, dança, grafismos), o que desestabilizou os conceitos de pesquisa e escrita da universidade.

Olhar a pesquisa do ponto de vista de tais práticas de linguagem (dança, cantos, rituais, grafismo) permitiu que continuassem fazendo a pesquisa ao mesmo tempo em que faziam outra coisa, possibilitou que aquilo que estivesse sendo chamado de pesquisa operasse desde seu próprio regime de conhecimentos e a ontologia que ele implica. O que se passa, portanto, nesse encontro de saberes é antes da ordem ontológica do multinaturalismo que da ordem epistemológica da interculturalidade.

Na medida em que suas práticas de linguagem e o regime de conhecimento que elas implicam operam com a multiplicidade ou multinaturalismo, isto é, diferentes corpos-perspectivas supõem diferentes mundos, não podemos confundi-los com o regime de conhecimento da universidade e sua escrita, que imaginam uma natureza unificada objetivamente abordada num saber universalizante ou monista (VIVEIROS DE CASTRO, 2002).

A partir de uma “coplanaridade” (VIVEIROS DE CASTRO, 2015, p. 260) com suas práticas de linguagem é que os pesquisadores

indígenas passam a fazer da pesquisa e da escrita acadêmicas um campo de experimentação. Em vez de um conjunto de normas a serem seguidas por eles, a concepção de pesquisa da universidade (e a sua escrita) encarnaria antes uma perspectiva (perspectiva-corpo-mundo) à qual se contrapor, predar e familiarizar.

Conforme apreendeu a teoria do perspectivismo ameríndio ou multinaturalismo a partir do xamanismo, dos mitos e dos rituais dos povos das terras baixas da América do Sul, estes supõem uma ontologia distinta da ocidental moderna (VIVEIROS DE CASTRO, 2002; LIMA, 1996). Esse pensamento se caracteriza pela produção de corpos de parentes por consubstancialidade (comensalidade, cuidados, afazeres cotidianos, rituais, dança), definindo a congeneridade (o ponto de vista de um nós) a partir da relação com outros (animais, vegetais, espíritos, inimigos/ estrangeiros), caracterizados como presas e predadores, isto é, que podem ser capturados, tornando-se parentes, ou capturar, tornando cativa a pessoa pela perspectiva-corpo de outras gentes (VIVEIROS DE CASTRO, 2015, p. 47). As danças ou os corpos reunidos em movimento consistem numa prática privilegiada desse saber. Trata-se, portanto, de compreender a importância da dança nesse encontro de diferentes maneiras de conceber o conhecimento e de praticar a pesquisa.

Em outro trecho da introdução da monografia, Maná explica:

O senhor Romão Sales contava as histórias do katxanawa, a festa do mariri. Quando ele fazia a festa do katxanawa, ele combinava com a comunidade da sua aldeia para ajudarem, juntos homens e mulheres, marcando o dia que ia ser o mariri. [...] Depois faziam sua organização, convidavam outras comunidades de outras aldeias para eles dançarem juntos e a organização da festa era assim: dançavam no terreiro da casa, pulando,

rodeando o bucho do paxiubão enfeitado com vários legumes, pendurados, amarrados na envira: amendoim, milho, ingá de metro, palma de banana, urucum, cana, inhame etc. Cada verso que cantavam era chamando a força desses legumes. Eles se juntavam de 6 ou 5 pessoas para dançar a noite toda. As comidas eram organizadas pelas mulheres, que faziam tudo em panelas de barro. Caiçuma de milho verde, num camburão bem grande para tomar a noite toda, dançando o mariri. E muita pamonha de milho, muita carne moquinhada nas folhas de sororoca e assada nas brasas. Quando era a hora da festa, eles usavam seu chapéu de pena, todos enfeitados e pintavam o seu corpo com jenipapo e vestiam sua roupa de palha, de ouricuri, jarina e chila. Usavam também chapéu de taboca na sua cabeça pintada de jenipapo e urucum. Outros usavam fitas, que são enfeites de algodão, pulseiras e outros objetos como rabo de tatu, burduna de pupunha e máscara na cabeça. As mulheres faziam cestas para os seus maridos usarem durante as brincadeiras. Quando era no final da festa, os convidados de outras aldeias também faziam convites. E quando chegavam nas suas casas, eles faziam da mesma forma a organização das suas festas. (Ibid., p. 19-20)

O trecho não se limita a descrever a organização do ritual, o autor trata antes da natureza do conhecimento que conduz sua pesquisa e a metodologia que ele implica. O *katxanawa* é o ritual com que os Huni Kuin atualizam sua relação com os *yuxin* (espírito) das plantas cultiváveis, o que supõe uma colheita farta, com frutos perfeitos. Para tanto, realizam um ritual que possui como um de seus pontos altos a chegada dos *yuxin* na aldeia e seu encontro com os Huni Kuin que, depois de invocá-los com seus cantos, devem alegrá-los e alimentá-los com fartura. Os *yuxin* são

presentificados na cerimônia por uma parte do grupo que vai para a mata e retorna, com o chamado dos cantos, vestido com roupas e máscaras feitas de folhas e palhas.

É a forma que a gente faz na nossa tradição. Um dez pessoas ficam esperando e as outras mais de trinta têm que enfeitar. Aí eles vêm tudo junto, todo mundo coberto de palmeira, vem fazendo assim uma fila de carreira mesmo. E as pessoas que ficam esperando vão lá, correm e recebem esse pessoal. E vem trazendo para onde vai realizar a festa. Se for dentro do cupixau, se for no terreiro, assim no campo mesmo, eles levam lá esse pessoal, eles que são o dono da festa. E então dançam. Eles vêm fazendo dramatização, de física mesmo, pulando todo mundo. Eles fazem uma rodada nos gritos, todo mundo assim no ritmo. Acompanham tanto as mulheres, como os homens. Vão fazer o círculo e quando fecha a roda, começa a música, começa a cantar. A dança traz mais alegria, todo mundo fica feliz, essa festa traz muita fartura para as pessoas que participam, tanto na alimentação, quanto na animação. (Ibid., p. 33)

Desse modo, a atividade central na aproximação e aparentamento dos *yuxin* consiste na dança, na reunião dos corpos em movimento e nos cantos simples e ritmados que não fazem muito mais do que repetir a série com os nomes dos vegetais, convocando-os a fim de obter fertilidade.

Fazer corpo com os *yuxin* é uma prática realizada por uma série de atividades coordenadas ao canto-dança, tais como as pinturas corporais, as brincadeiras, a alimentação farta produzida nas panelas de barro. Ao produzir corpos em momentos rituais, os Huni Kuin também reiteram suas práticas cotidianas de produção de parentesco e congeneridade por compartilhamento

de substâncias, em atividades tais como cuidados com as crianças, caça, pesca, tarefas do roçado, produção e consumo de alimentos, pinturas corporais.

Além da própria comunidade local, o *katxanawa* geralmente é realizado a partir do convite a uma outra comunidade huni kuin de parentes com os quais não se convive cotidianamente. Trata-se de um momento privilegiado de aproximação com esses parentes relativamente distantes.

As danças de *katxanawa*, também chamadas de *mariri*, acompanhadas de sua indumentária (folhas e palhas) acabam por se estender a outras ocasiões, tais como os momentos de chegada de certos visitantes na aldeia. Esses visitantes podem ser desde lideranças huni kuin ou de outros povos, políticos e funcionários públicos, parentes distantes ou brancos em visita à aldeia. Essas recepções festivas também se tornaram um tipo de apresentação cultural realizada no meio urbano e identificada ao povo Huni Kuin.

O que se tem nesse esquema de ação e transformação é um procedimento fundamental para a compreensão do regime de conhecimento huni kuin. Tal procedimento, portanto, também é de grande importância para compreender as experimentações que os pesquisadores indígenas aqui referidos estão empreendendo com a pesquisa acadêmica e sua escrita.

Voltando ao problema, meu objetivo aqui é chamar atenção para a especificidade do procedimento instaurado por Maná ao propor aos colegas que “dançassem a sua pesquisa”. Nesse procedimento, dois regimes de conhecimento são colocados em relação e experimentação, na medida em se afetam mutuamente. Busco destacar também como tal procedimento inauguraria uma série de experimentos que seriam acionados por essas pesquisas a partir do momento em que elas propõem uma coplanaridade de diferentes práticas de linguagem.

Tene e Panteani Huni Kuin

A dança também desempenha um papel fundamental na pesquisa de Tene Huni Kuin (Noberto Sales) sobre o ritual de iniciação huni kuin, o *Nixpu pima*. Tene chegou à universidade com uma trajetória de pesquisa já percorrida e, assim como Maná, em alguns momentos tomou a frente da sala de aula em disciplinas que ministrei para apresentar sua pesquisa e compartilhar seus conhecimentos e práticas com os colegas.



Figura 1 - Desenho de Arlindo Maia Tene. Fonte: Tene, 2013.

Sua monografia, *Nixpu pima – O ritual de passagem do povo Huni Kuin* (TENE, 2013), é composta (1) do conjunto de cantos *pakarín*, tipo de canto próprio dessa cerimônia, (2) do mito de origem dos

pakarin, (3) da descrição das diversas etapas que compõem o ritual e (4) de relatos de anciãos e anciãs sobre a experiência no *nixpu pima* realizado no seu tempo de juventude.

Contando também com uma série de desenhos, realizados em sua maioria por Tuin Huni Kuin (Acelino Sales), Tene comenta as diversas etapas do ritual. Seleciono uma das diversas etapas que envolvem a dança. Ele comenta assim a figura 1:

Nesse aqui já vai dançando; tem que dançar depois da pintura; já vai dançando, fisicando o dia todo; as crianças, os homens, as mulheres; não é só as crianças não, os adultos também têm que dar força, esticando os corpos, fisicando os corpos pra poder andar bem, andar ligeiro. Nesse momento a música é só gritando, só vocalização, não tem palavra; esticando o corpo pra poder ter energia, não ser preguiçoso; é assim que dizem os velhos. (TENE, 2013, p. 27)

O neologismo fisicar se refere a se exercitar, praticar física, pois em alguns momentos mais intensos da dança os jovens são levados à exaustão. No trecho, Tene ainda se refere à relação entre dança e pintura: “tem que dançar depois da pintura”. O momento da pintura é uma importante etapa desse ritual conforme demonstra Lagrou (2007) na etnografia dedicada a esse povo.

Segundo Tene, o objetivo dessas práticas é a produção de corpos huni kuin, caracterizados como corpos fortes, imunes à preguiça, “pra poder ter energia, pra poder andar bem”, bem como protegido de predadores e animais peçonhentos. A afirmação de que todos “têm que dar força” reitera a ideia de que os corpos são produzidos coletivamente, por meio da troca de substâncias e qualidades. Além do canto-dança, os corpos dos neófitos são produzidos, como explica Tene, em práticas como pinturas

corporais, dieta e consumos de alimentos específicos, proibição de se lavar até o banho medicinal, reclusão em redes de dormir depois da dança, entre outras.

Outra etapa do ritual apresentada no texto é a “dança de lenha de fogo”. Comentando a figura 2, Tene escreve:

Esse aqui já é dança de lenha; um grupo de mulheres e um grupo de homens segurando esses pedaços de pau, cantando e passando no lugar onde os homens ficam e as mulheres ficam e depois trocando de lugares; quando finaliza, joga esses pedaços de lenha no meio; essa lenha é que faz o fogo para amornar a erva para o banho; pedindo força, cantando; nessa música vai falando txi, que é fogo; todos os animais da família da onça: gato, raposa, guaxinim, lontra; onça pintada, onça vermelha e todas as onças; eles dizem que a onça é dona do fogo. (Ibid., p. 113)



Figura 2 - Desenho de Acelino Sales Tuin. Fonte: Tene, 2013.

Essa dança é feita por homens e mulheres com a lenha na mão. Os neófitos não tomam parte nessa dança, apenas os adultos. Como ele explica, a lenha servirá para fazer o fogo que deve preparar o banho que será dado nos jovens com ervas medicinais assim que saírem da reclusão nas redes. Segundo Tene (p. 114), a ação que se busca que a erva medicinal exerça no corpo dos neófitos consiste em torná-los bons trabalhadores, que os jovens sejam bons caçadores e as jovens tenham boa memória e ainda “pra proteger, pra viver muitos anos de vida”.

A respeito de sua pesquisa, Tene explica na conclusão:

A importância desse trabalho é poder continuar a usar essa festa pra proteger nossa vida, pra viver muitos anos de vida; fui informado que antigamente a dieta durava longo tempo e se as pessoas cumprirem bem a dieta, quando envelhecer não morre, transforma, transforma da natureza. [...] Esse trabalho não é teórico, escrevendo na lousa, só falando, informando na oralidade; ele é praticando, dançando; como é que dança, como é que canta, como é que pula? E também produzindo materiais utilizados nas festas: tasa kenã, txitxã, que é cesto, a cerâmica; também preparei aula e desenvolvi atividades em sala. (Ibid., p. 123)

Para compreender a ideia de que “esse trabalho não é teórico, ele é praticando, dançando”, é importante que se saiba que quando as linhas acima foram escritas por Tene, o projeto para a realização do ritual já tinha sido aprovado e a comunidade se organizava para sua execução. Inclusive, parte de meu trabalho como seu orientador nos anos anteriores havia se dado em torno da colaboração no projeto para realizar a cerimônia na aldeia Flor da mata, na Terra Indígena Kaxinawa Seringal Independência.



Figura 3 - Nixpu pima: Rito de passagem Huni Kuin. Fonte: Filme de Panteani Huni Kuin.

Além de trabalhar na elaboração do projeto para realização do ritual, colaborei também na organização para o seu registro audiovisual¹, que seria feito por Panteani Huni Kuin, filha de Tene, visando a produção de um documentário. A realizadora huni kuin já havia participado de oficinas de audiovisual e da produção de alguns filmes junto a outros cineastas huni kuin no Jordão. Panteani vinha registrando as pesquisas de seu pai, que envolviam cada vez mais a comunidade nos últimos anos.

Além dos registros do ritual, Panteani registrou nesse período diversas atividades relacionadas ao nixpu pima. Paralelamente às pesquisas de seu pai, ela registrava as pesquisas dos saberes femininos. As mulheres da aldeia se engajaram na aprendizagem dos diversos conhecimentos femininos do ritual que não vinham sendo praticados por elas, tais como saberes de cerâmica, cantos, brincadeiras, mitos, culinária. Conforme se vê nesses registros que compõem o filme, para ter acesso a esses conhecimentos elas

¹ - Disponível em www.youtube.com/watch?v=5jnnO1kEuDg&t=138s Consultado em 10 set. 2020. O filme de Panteani Huni Kuin é intitulado Nixpu pima - Rito de passagem Huni Kuin.

recorreram ainda às anciãs de outras comunidades, realizando sua própria pesquisa.

Com esses processos o que se percebe é que essa outra escrita, que articula pesquisa, realização do ritual e produção audiovisual, está sendo constituída como uma prática coletiva de longo prazo, envolvendo diferentes gerações. Calculo que estamos tratando aqui de aproximadamente trinta anos de pesquisa envolvendo esse núcleo familiar.



Figura 4 - Pintura corporal dos neófitos durante nixpu pima. Foto: Amilton Mattos.

Diferentes regimes de conhecimento se cruzam nos experimentos de Tene, Panteani e sua comunidade com a pesquisa acadêmica e com o cinema. A pesquisa foi ganhando um sentido próprio no percurso de transformação da comunidade, que culmina com a realização do ritual. Seja a pesquisa acadêmica, seja a produção audiovisual são apropriados como práticas de um saber da transformação dos corpos, em extensão com cantos, danças, pintura corporal.

Se a proposta de Maná experimentava a dança como escrita, inaugurando a coplanaridade entre a pesquisa e o ritual, em articulação com o procedimento do intercâmbio entre pesquisadores indígenas, Tene vai radicalizar essa coplanaridade com “o trabalho praticando, dançando”. Trata-se da realização de um ritual que não apenas não se distingue da pesquisa, como impulsiona o processo de transformação em que ele, sua família e sua comunidade se engajaram ao longo dos anos. Do mesmo modo que a dança tem um lugar central na concepção de conhecimento veiculada nessas duas pesquisas, nas práticas do Mahku a dança também marcará a relação de coplanaridade entre diferentes regimes de conhecimento e suas concepções de linguagem e escrita.

Ibã Huni Kuin e o Mahku – Movimento dos Artistas Huni Kuin

O problema das práticas de escrita das pesquisas acadêmicas da Licenciatura Indígena, na área de Linguagens e Artes, e seus desdobramentos têm na pesquisa de Ibã Huni Kuin e no trabalho desenvolvido pelo Mahku uma referência importante (MATTOS & IBÃ, 2015, 2016a; MATTOS, 2019b). Isso se deve em parte ao percurso de trabalho conjunto que começa em 2009, com a chegada de Ibã na Licenciatura Indígena, e, em 2010, se desdobra no projeto de pesquisa Espírito da floresta. No ano seguinte, a pesquisa passa a integrar um coletivo de jovens pesquisadores, o Mahku, participando de atividades artísticas e acadêmicas em uma parceria que se estende até colaborações recentes².

A pesquisa de Ibã se dedica a pensar os cantos de *nixi pae* (ayahuasca), chamados pelos Huni Kuin de *huni meka*, que são cantados nos rituais de *nixi pae*, bebida cerimonial utilizada por

2 - www.facebook.com/movimentosdosartistashunikuin

diversos povos indígenas da Amazônia. Esses cantos têm a função de aumentar ou diminuir a intensidade dos efeitos da bebida e estimular as visões provocadas por ela. O conhecimento e a execução desses cantos é especialidade de Ibã, reconhecido por seu povo como exímio cantor.

Filho de um importante mestre de cantos e rituais, Ibã iniciou, durante sua formação no magistério, um projeto de registro dos saberes *huni kuin* ao lado de seu pai. Entre a década de 1980 e a primeira década de 2000, ele se dedicou ao registro fonográfico, transcrição e compilação dos cantos de anciãos de sua região, o rio Jordão, dedicando-se especialmente aos saberes rituais de seu pai.

Foi ao lado de seu pai, Tuin Huni Kuin, que Ibã aprendeu as especificidades de uma “pesquisa *huni kuin*”, como ele denomina. Essas especificidades se devem tanto aos procedimentos de uma aprendizagem *huni kuin*, próprios do regime de conhecimentos desse povo e da ontologia da multiplicidade que ele implica, quanto às práticas reelaboradas por seu pai nos tempos do seringal, quando os conhecimentos rituais eram duramente reprimidos e os parentes que vinham do rio Purus para trabalhar na extração da seringa eram a fonte privilegiada de saberes como cantos, práticas rituais e narrativas.

Com Tuin, ele narra que se deu conta de uma maneira de pesquisar distinta daquela que aprendera no magistério. Não apenas outros procedimentos, mas uma outra natureza do conhecimento, diretamente vinculada aos saberes do xamanismo visionário dos *huni meka* e do *nixi pae* em que era então iniciado por seu pai. Sem distinguir seu trabalho de investigação de uma pesquisa feita com recursos dos Brancos, mas também sem se confundir com a pesquisa dos não indígenas, Ibã define sua prática como “pesquisa *huni kuin*”.

Ao chegar à universidade, Ibã encontra espaço e instrumental para radicalizar sua experimentação, agora com a pesquisa

acadêmica. Como já conhecia seu trabalho, em nosso primeiro contato na universidade, como ele costume lembrar, perguntei-lhe a respeito de “sua pesquisa”. Como seu orientador, passo então a registrar em vídeo seus relatos de pesquisa e as performances de cantos. Nesses registros Ibã elabora as especificidades de sua pesquisa. É com base nessas formulações que passei a proceder sua orientação, o que acabou resultando em um projeto de pesquisa em colaboração, a partir do qual iniciamos uma série de atividades.

Como parte de suas atividades de pesquisa da área de Linguagens e Artes da Licenciatura Indígena, Ibã passa a articular atividades coletivas envolvendo sua comunidade e insere na pesquisa uma série de desenhos de seu filho Bane. Passamos então a realizar em 2009 os primeiros vídeos articulando (1) performance dos cantos, (2) desenhos e (3) comentários a respeito do desenho e do canto. Com o uso cada vez mais intenso das redes sociais entre os indígenas, os vídeos passaram a circular e logo ganharam notoriedade.



Figura 5 - Desenho do huni meka Dua meke newane. Fonte: Isaka Huni Kuin, 2014.

Através do projeto de pesquisa, realizamos em 2011, na aldeia *Mae Bena*, Terra Indígena Kaxinawa Seringal Independência, o *I Encontro de Artistas-deseñistas Huni Kuin*, reunindo um grupo de jovens liderados por Bane dispostos a se dedicar à pesquisa dos *huni meka*. Esse encontro está na origem do Mahku. No ano seguinte, o coletivo é convidado para apresentar esses desenhos na *Fundação Cartier para a Arte Contemporânea*, na exposição *Histoires de Voir*. Para essa exposição realizamos um filme apresentando a pesquisa dos cantos com desenhos do coletivo huni kuin liderado por Ibã e Bane. Essa exposição marca um processo de artificação do trabalho e dos componentes do Mahku e o grupo ganha notoriedade no campo da arte contemporânea.

Por um lado, a pesquisa segue sendo apresentada com frequência em eventos acadêmicos e exposições de arte contemporânea em um formato definido pelo regime de conhecimento característico desses contextos. São situações em que o filme introduz o relato de Ibã sobre sua experiência de pesquisa, a apresentação dos *huni meka*, a exibição de imagens e o debate com o público.

Em contraste com esse modo de apresentar a pesquisa, passamos a desenvolver alternativas. A própria experiência imersiva proporcionada pelo filme *O espírito da floresta* (2012) e os trabalhos multimídia dedicados à experiência sinestésica que começamos a projetar em colaboração com a artista digital Naziha Mestaoui em 2012, seguiam desdobrando o problema colocado por Ibã desde o início, qual seja, a busca por um modo da relação mediado por outro regime de conhecimento (MATTOS & IBÃ, 2017a; MATTOS, 2018).

A passagem que conectou pela primeira vez esse problema com a prática da dança se deu em 2013, quando o grupo estava de passagem pela capital do Acre para participar de um evento

acadêmico na UFAC, o Mahku foi convidado a apresentar sua pesquisa na Escola de Música de Rio Branco para um grupo de estudantes na faixa dos 10 anos de idade.

Talvez pelo hábito de se associar desenhos a crianças, poucos dos adultos que estavam ali presentes pareciam se dar conta de que, mesmo com todo aquele aparato imagético, a apresentação que tratava de ayahuasca e era apresentada em formato expositivo que descrevi acima, tinha pouco apelo para o nosso público de pequenos. Percebendo isso, prestes a finalizar a apresentação, Ibã convidou seu público para uma dança no pátio. Não pude mais esquecer aquela imagem das crianças correndo e gritando rumo ao pátio e de como a recepção daquela atividade de canto e dança contrastava com seus corpos nas cadeiras escolares da sala de aula.

Os cantos e as danças propostos por Ibã nesse dia pertencem ao ritual *katxanawa*, ritual da fertilidade vegetal huni kuin. Como vimos, nesse ritual, por meio dos cantos, são chamados os *yuxin* dos vegetais cultivados, os “espíritos dos legumes”, visando uma boa produção. Os cantos convocam os *yuxin* para se apresentar, dançar, cantar, alegrar-se.

Vínhamos nos dedicando então a pensar o filme e os projetos de instalação multimídia em relação com a experiência de transformação da percepção e o caráter imersivo do ritual de *nixi pae*. No entanto, com essa experiência na Escola de música em 2013, na qual a dança e a corporalidade ultrapassam a palavra e se articulam com a imagem, é que se abriram diante de nós outras possibilidades.

Porém, foi só a partir de 2016, com o convite para uma oficina de desenhos no MASP – Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand, que a experiência foi elaborada como um projeto, transformando a relação com o público a partir do que Ibã vai chamar de “pedagogia huni kuin”. Essa “pedagogia huni

kuin” resulta da problematização da natureza do conhecimento e da visualidade veiculados no trabalho do Mahku. Em suma, para aprender a desenhar com o Mahku era preciso experimentar a “pedagogia huni kuin”, o que incluiria pintura corporal, travestir-se de *yuxin*, cantar e dançar juntos. Isso fica evidente na entrevista que fiz com Ibã para outra exposição do MASP:

Amilton Mattos: Como iniciou a colaboração do MAHKU com o MASP?

Ibã Huni Kuin: Nós fomos convidados pelo MASP, na exposição Histórias da Infância, para oficina de desenho. Aí nós estamos pensando: - *Essa música, pra trabalhar com não indígena, tem que pensar, não é assim: chega, pega papel, pega lápis, vamos desenhar... não é isso não, vamos pensar. Nós conversamos com os artistas, como é que pode divulgar o nosso conhecimento. Primeira vez que estamos trabalhando com não indígena em oficina de desenho. Nós chegamos lá no museu MASP, encontrei os alunos de 7, 8 anos. E pensando assim: vamos cantar e dançar a música com os alunos. Nós organizamos com os yuxin, como nós fazemos chamado dos espíritos dos legumes. Pegamos palha, fizemos fantasias, aqueles fantasiados são os espíritos dos legumes. Sempre na nossa cultura nós dançamos para receber os espíritos. Esse espírito não é qualquer espírito, é espírito dos legumes: banana, macaxeira, mamão, batata-doce, inhame, cará, milho, amendoim etc, que são os legumes que nós plantamos. Depois que dançamos junto com eles, fizemos atividade: para eles pintarem aquilo que eles viram, entenderam, sentiram. Como papel e lápis é próprio deles mesmos, eles não tiveram dificuldade nenhuma. Ficou alegre, todo mundo pintando. Eles se encantam e eu aproveitei muito esse trabalho. Eu admirei e mirei junto com as crianças. Seja pequeno, é grande, que nós fizemos um trabalho muito espiritual, espírito da floresta. (Entrevista para catálogo da exposição Avenida Paulista (MASP, 2017; versão original).*

Como Ibã explica, a oficina foi realizada por Bane, Mana e ele e teve início com as pinturas corporais. Em seguida, Ibã falou a respeito da importância do cultivo de alimentos e do *katxanawa* para os huni kuin e apresentou o nome dos principais como milho, mandioca, banana e amendoim. Então ensinou os cantos e depois organizou a dança em que, enquanto uma parte do grupo canta, a outra retorna vestida com as roupas e as máscaras dos *yuxin*. Em seguida o grupo reuniu os pequenos para que desenhassem a experiência de dançar com os *yuxin*. Em suma, uma série de técnicas rituais de transformação corporal huni kuin.

A dança e o canto, articulados à pintura corporal e às roupas e máscaras dos *yuxin*, foram associados à prática do desenho. Com essa associação, evidenciou-se que tanto quanto no caso dos cantos de ayahuasca, esses dispositivos empregados no *katxanawa* também se constituem como saberes visionários que operam a modificação da percepção. Desenhar os “legumes dançantes”, como disse um dos pequenos, era uma maneira de dar a ver o que só podia ser entrevisto na prática do movimento. Tal como no caso do trabalho do Mahku, o que o grupo passava a explorar nessa atividade era a relação entre produção de imagens (desenho) e modificação da percepção, com a diferença que nesse caso a dança e o canto era que conduziam essa alteração.



Figura 6 - Bane dança durante oficina de desenhos no MASP, 2016. Foto: Fernanda Lenz.

Foi a primeira vez que o grupo se dedicou a planejar e realizar uma atividade como essa, envolvendo o público em uma atividade de dança. Até meados do ano seguinte, o coletivo já tinha realizado mais de dez laboratórios como esse, com públicos diversos, como adolescentes, professores, artistas, mulheres, acadêmicos de artes e design (MATTOS, 2017; 2018).

Se as imagens apropriadas por Ibã na pesquisa dos cantos *huni meka* possibilitaram desestabilizar a ideia e a prática da escrita acadêmica, a dança pode ser pensada como um outro movimento, permitindo desestabilizar as concepções de imagem e visão pressupostas na experiência do pensamento e da arte ocidental.

Busquei focar nesta seção duas passagens na pesquisa do coletivo que envolvem a transformação dos corpos, o saber como alteração da percepção. Na primeira, trata-se de experimentar a pesquisa acadêmica (dos cantos) com a apropriação da imagem (vídeo e desenho), em que som e imagem se articulam para modificar a percepção num engajamento visionário inspirado na prática ritual do *nixi pae*. Em um segundo momento, com a lição das crianças, o grupo leva adiante essa experimentação visionária e incorpora a dança do *katxanawa*, engajando os *nawá* (não indígenas) numa concepção de saber que implica a transformação dos corpos.

Conclusão

Retorno agora ao problema da “escrita da dança” colocado por Lassibille. O que interessa aqui é como seu argumento revela o etnocentrismo inerente a uma antropologia que pensa pela fixação de categorias frente à dinâmica do pensamento nativo, questão que atravessa toda a série de conflitos entre “escritas”

(ou entre escrita acadêmica e o modo indígena de conhecer por meio da dança) que ela elenca ao longo do texto: (1) neutralidade da escrita, (2) determinação do conteúdo pela escrita, (3) linearidade e ordenação da escrita, (4) autoridade do escritor, (5) mecanismo de conformação, (6) mecanismos de categorização, (7) conflito teoria/prática, (8) violência da escrita, (9) tensão entre concepções autóctones e medidas alóctones, (10) diversidade das práticas contra inventário e identificação, (11) arbitrariedade no recorte do contínuo, (12) multiplicidade de denominações, (13) pressuposição de um saber comum a partir de saberes individuais, (14) transformação constante do repertório, (15) adaptação das respostas às perguntas do antropólogo, (16) pressuposição de macrocategorias como “dança”, (17) etnocentrismo categórico, (18) dinâmica local de associação versus lógica de seleção do pesquisador, (19) estruturação disciplinar e filtros categóricos, entre outros.

Como se vê em diversos desses contrapontos, essa “escrita da dança” coloca à prova nosso modo de pensar acadêmico e sua escrita justamente por sua sedentariedade. Esse é um problema importante a ser considerado aqui, pois os corpos e seu dinamismo ocupam um lugar central na imagem que a etnologia (e as etnografias) contemporânea vem produzindo do pensamento ameríndio, a partir do contraste com o pensamento moderno.

Entre os contrapontos elencados acima, evidenciando o contraste entre uma escrita marcada pela sedentariedade e outra pelo nomadismo, destaco aquilo que a autora denomina de “pressuposição da dança”. Tanto o título, como a primeira parte de seu texto e, de maneira geral, o texto como um todo, baseiam-se no que ela aponta como o risco etnocêntrico da palavra “dança”.

Com o objetivo de matizar esse contraste de pensamentos a partir das experiências de pesquisa descritas, proponho concluir

retomando essa questão. Porém, se minha abordagem divide o mesmo ponto de partida da autora, qual seja, o conflito entre a sedentariedade da escrita acadêmica e o nomadismo da dança, as pesquisas apresentadas nas seções anteriores me conduzem para um problema ontológico antes que, conforme a autora, a uma questão terminológica.

A partir disso, “em que consiste afinal uma dança?” Essa pergunta, problematizando o risco etnocêntrico que implica, no contexto da etnologia ameríndia, ecoa uma outra, feita décadas antes pelo antropólogo Anthony Seeger (2015, 1977): “por que cantam os Ksedje (para suas irmãs)?” Essa questão marca um momento de definição de um programa para a etnologia das terras baixas da América do Sul (OVERING KAPLAN, 1977; SEEGER, MATTA & VIVEIROS DE CASTRO, 1987) que será atravessado por uma outra: “O que é um corpo?”

Seeger, Da Matta e Viveiros de Castro escrevem, em texto programático da etnologia da região, que esses povos se caracterizariam por:

[...] uma elaboração particularmente rica da noção de pessoa, com referência especial à corporalidade enquanto idioma simbólico focal [...] sugerimos que a noção de pessoa e uma consideração do lugar do corpo humano na visão que as sociedades indígenas fazem de si mesmas são caminhos básicos para uma compreensão adequada da organização social e cosmologia destas sociedades. (SEEGER, MATTA & VIVEIROS DE CASTRO, 1987, p. 3)

Retomado dos estudos mitológicos de Lévi-Strauss (2004) (e da relação que ele estabelece com o pensamento ameríndio), esse gesto de pensar o corpo como artefato, como produzido

ou fabricado, foi importante para se posicionar o pensamento ameríndio como operando com referências distintas às da etnologia produzida a partir de outras regiões, mas principalmente operando com referências outras que os divisores que baseiam a ontologia naturalista do colonizador. O corpo e a pessoa humana nesse pensamento não correspondem à imagem da estabilidade conforme supõe o divisor natureza/cultura que baliza o pensamento moderno (VILAÇA, 2005).

Viveiros de Castro, ao retomar recentemente o corpo como o protótipo do objeto social (propondo um contraste com a economia do dom), chama atenção para que o caso não é de uma “culturalização de um substrato natural, e sim de particularizar um corpo ainda demasiado genérico” (2002, p. 388). Conhecer implica “transformação corporal” sim, mas no sentido de que o corpo “humano” deve ser produzido enquanto parentesco.

34

A semelhança ou congeneridade surge por suspensão deliberada, socialmente produzida, de uma diferença predatória dada; ela não a precede. É nisso precisamente em que consiste o processo do parentesco ameríndio: a “reprodução humana” é uma *estabilização intensiva da predação*, seu inacabamento deliberado [...] (VIVEIROS DE CASTRO, 2015, p. 47-48, ênfases no original)

É nesse sentido que Kensinger (1995, 1991) ou McCallum (1998), etnógrafos dos Huni Kuin, já tratavam de uma teoria do conhecimento que o situa no corpo. Como explica ainda Lagrou (2007, 2011), esses corpos produzidos são corpos de parentes.

A definição que os Kaxinawa, como outros grupos ameríndios, usam para falar do grupo residencial que

possui autonomia política e econômica é explícita a respeito da produção de um corpo relacional e autônomo no seu conjunto e nas suas partes. Chama-se *nukun yuda*, “nosso corpo”, para falar do grupo de pessoas que se criaram juntas, tendo partilhado experiências, intervenções e substâncias que produziram semelhança. Parentes distantes não serão denotados pelo mesmo termo, mas serão chamados de *huni kuin*, gente como nós, por possuírem a mesma língua, o mesmo sistema onomástico, mas não totalmente o mesmo corpo. (LAGROU, 2011, p. 753-754)

Como se viu nas pesquisas dos acadêmicos *huni kuin* aqui apresentadas, esses corpos são produzidos em contato com o exterior, com a aproximação ou transformação ritual de inimigos e estrangeiros em parentes (ou em parentesco). Conforme Lagrou, parentes são compreendidos por graus de intensidade ou de proximidade, tal como a própria ideia de humanidade, cujas fronteiras são marcadas pelos parentes distantes, chamados de *huni kuin*, e outros afins.

Desse modo, as práticas rituais, nas quais a dança tem um papel fundamental, tanto quanto outras práticas cotidianas, como a caça, a comensalidade, o parto, o xamanismo e ainda o mundo descrito nos mitos, fornecem uma concepção de corpo diretamente vinculada a uma imagem da relação que articula parentesco e alteridade.

A captura e familiarização, a que constantemente os *Huni Kuin* estão ameaçados pelos outros (animais, espíritos), é a mesma que eles empreendem em seus rituais e outras práticas de conhecimento, tais como suas pesquisas acadêmicas, visando apreender perspectivas alheias. Conhecer aqui equivale a capturar e transformar estrangeiros-inimigos humanos e não humanos

em parentes, engajando-os em um processo de produção de perspectiva-corpo (VILAÇA, 2002). Penso que é a essa prática de conhecimento que Lévi-Strauss (1993) se refere como “abertura ao Outro”.

A necessidade de constantemente produzir corpos humanos se deve à natureza instável desses corpos, constantemente ameaçados de predação ou captura por outras perspectivas-corpos (LIMA, 1996; VILAÇA, 2005; VIVEIROS DE CASTRO & TAYLOR, 2019; LAGROU, 2007). A instabilidade dos corpos, por sua vez, está diretamente relacionada com a recusa a pensar nos termos de definições unívocas e fechadas da escrita e pensamento acadêmicos em favor de um nomadismo conceitual próprio do perspectivismo ameríndio.

Essa instabilidade proporcionada pela relação de predação de perspectivas-corpos bloquearia a emergência de um ponto de vista totalizante e sedentarizante, marca da cosmologia que baseia o pensamento moderno, definido pelo excepcionalismo humano. (VIVEIROS DE CASTRO, 2015; 2011)

Os acadêmicos indígenas vão desestabilizar ou colocar “a variar o sentido de pesquisa ou de escrita”, numa atitude própria a seu modo da relação. É assim que o que eles “estão fazendo” em sua prática de dança pode nos ajudar a compreender o que “estão fazendo” em sua prática de pesquisa, principalmente quando essas práticas estabelecem entre elas um plano de imanência comum, uma coplanaridade.

Fazer pesquisa ou escrever para esses acadêmicos, de acordo com os experimentos descritos, tal como na prática da dança, tem por objetivo se “aproximar” (ou mesmo se transformar) ritualmente do outro sem se “confundir” com ele. Em vez de significar “*aprender e fazer o mesmo que os brancos*” equivaleria a algo como “transformar a pesquisa acadêmica para poder pesquisar e escrever como Huni

Kuin”, ou ainda “familiarizar a pesquisa dos *nawá* para pesquisar do ponto de vista-corpo huni kuin”.

Pesquisar então não equivale a conhecer um mundo comum ou unificado a partir de categorias que o estabilizam em uma linguagem referencial, mas a amansar uma prática estrangeira visando reforçar os laços que definem a congeneridade huni kuin, isto é, constituir uma estabilidade relativa a partir justamente da multiplicidade instável da predação (CARNEIRO DA CUNHA, 2012; 2019).

Essa questão – “o que é uma dança?” “o que é um corpo?” – aponta a dimensão ontológica do fenômeno estudado, contra esse “etnocentrismo da pressuposição de uma macrocategoria”. Lembre-se daquela capacidade dada ao protagonista dos mitos que se encontra entre outras gentes de, por alguma alteração na percepção, “estranhar” aquele ponto de vista ao qual estava habituado até então como se fosse o seu próprio.

Esse modo de pensar pela “distinção de uma homonímia”, o que Viveiros de Castro denomina “equivocação”, opera desestabilizando tanto os conceitos dos Brancos de “dança” ou de “corpo”, de “pesquisa” ou de “escrita”, quanto o próprio conceito de conceito, definido como um processo de estabilização que, por sua vez, se baseia na estabilidade de um mundo comum, unificado pelo monismo da ontologia naturalista. O que os pesquisadores indígenas colocam em prática ao desestabilizar a pesquisa dos Brancos é, portanto, uma outra política do conceito (VIVEIROS DE CASTRO, 2015; 2011; SZTUTMAN, 2020).

O que se conclui é que o movimento dos corpos tem um papel central no entendimento da concepção de conhecimento, pesquisa e escrita colocada em prática por esses pesquisadores na universidade. A “abertura ao Outro” que nos é exigida para compreendermos e nos relacionarmos com as práticas de

conhecimento indígena na universidade passa por uma abertura a essa dinâmica de conceitos e corpos.

Referências

CARNEIRO DA CUNHA, M. Apresentação. **Revista de Antropologia**, São Paulo, v. 55, n. 1, p. 1-7, 2012.

CARNEIRO DA CUNHA, M. Antidomestication in the Amazon: Swidden and its foes. **HAU: Journal of Ethnographic Theory Contact**, v. 9, n. 1, p. 126-136, 2019.

CLASTRES, P. **A Sociedade contra o Estado**. Pesquisas de antropologia política. Tradução de Theo Santiago. Prefácio de Tania Stolze Lima e Marcio Goldman. São Paulo, Cosac Naify, 2003.

COLLET, C. L. G. **Ritos de civilização e cultura**: a escola bakairi. Tese (Doutorado em Antropologia) – Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social do Museu Nacional, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2006.

DELEUZE, G.; GUATTARI, F. **Mil Platôs**: Capitalismo e esquizofrenia 2. Vol. 5. Tradução Peter Pal Pelbart e Janice Caiafa. São Paulo: Editora 34, 1997.

IBÃ, I. S. **Nixi pae**, O espírito da floresta. Rio Branco: OPIAC/CPI, 2006.

IBÃ, I. S. et al. (Orgs.) **Huni meka**: Os cantos do cipó. Rio Branco: IPHAN/CPI, 2007.

KENSINGER, K. A body of knowledge, or, the body knows. **Expedition** (Penn Museum), vol. 33, issue 3, 1991. Disponível em: <https://www.penn.museum/sites/expedition/a-body-of-knowledge-or-the-body-knows/> Acesso em: 10 nov. 2020.

KENSINGER, K. **How Real People Ought to Live:** The Cashinahua of Eastern Peru. Prospect Heights: Waveland Press. 1995.

KOPENAWA, D.; ALBERT, B. **A queda do céu.** Palavras de um xamã yanomami. Tradução Beatriz Perrone-Moisés. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

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

LAGROU, E. M. Existiria uma arte das sociedades contra o Estado? **Revista de Antropologia**, São Paulo, v. 54, n. 2, p. 745-780, 2011.

LAGROU, E. M. Copernicus in the Amazon: ontological turnings from the perspective of amerindian ethnologies. **Sociologia & Antropologia**, Rio de Janeiro, v. 8, n. 1, p. 133-167, 2018a.

LAGROU, E. M. Anaconda-becoming: Huni Kuin image-songs, an Amerindian relational aesthetics. **Horizontes antropológicos**, Porto Alegre, ano 24, n. 51, p. 17-49, 2018b.

LASSIBILLE, M. Escrever “a dança” em antropologia: a violência da pesquisa na ponta da caneta. Trad. Joana Ribeiro da Silva Tavares e Marito Olsson-Forsberg. **Art Research Journal**, v. 3, n. 2, p. 27-43, 2016.

LÉVI-STRAUSS, C. **O cru e o cozido.** Mitológicas I. Tradução Beatriz Perrone-Moisés. Rio de Janeiro: Cosac & Naify, 2004.

LÉVI-STRAUSS, C. **História de Lince.** Tradução Beatriz Perrone-Moisés. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

LIMA, D. F. **Produção de cartilha com ilustrações da cultura material do povo Puyanawa.** Trabalho de Conclusão de Curso

(Graduação) em Licenciatura Indígena, Universidade Federal do Acre, Cruzeiro do Sul, 2013.

LIMA, T. S. O dois e seu múltiplo: reflexões sobre o perspectivismo em uma cosmologia tupi. **Mana**, Rio de Janeiro, v. 2, n. 2, p. 21-47, 1996.

LIMA, T. S. A planta redescoberta: um relato do encontro da ayahuasca com o povo Yudjá. **Rev. Inst. Estud. Bras.**, São Paulo, n. 69, p. 118-136, 2018.

MANÁ, J. P. A. K. **Músicas do Katxanawa**: Ritual da fertilidade do povo Huni Kuin. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação) em Licenciatura Indígena, Universidade Federal do Acre, Cruzeiro do Sul, 2013.

MASP – Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand. **Avenida da Paulista**. Catálogo da exposição. São Paulo: MASP, 2017.

MATTOS, A. P. de. Entre imagens, corpos e terra: transformações do MAHKU – Movimento dos Artistas Huni Kuin. **ClimaCom**, Campinas, v. 4, n. 10, 2017. Disponível em: <http://climacom.mudancasclimaticas.net.br/entre-imagens-corpos-e-terra-transformacoes-do-mahku-movimento-dos-artistas-huni-kuin/> Acesso em: 10 nov. 2020.

MATTOS, A. P. de. Máquinas de visão: O MAHKU – Movimento dos Artistas Huni Kuin em suas práticas de experimentação visual. **Metamorfose**: arte, ciência e tecnologia, Salvador, v. 3, n. 1, p. 49-72, 2018.

MATTOS, A. P. de. Os brancos ouvem a fala da terra? A escuta na pesquisa acadêmica indígena. **Eutomia**, Revista de Literatura e Linguística, Recife, v. 1, n. 25, p. 17-40, 2019a.

MATTOS, A. P. de. The Visionary Art of Mahku – Huni Kuin Artist Movement. **Chacruna**, 2019b. Disponível em: <https://chacruna.net/the-visionary-art-of-mahku-huni-kuin-artist-movement/> Acesso em: 10 nov. 2020.

MATTOS, A. P.; IBÃ, I. S. O sonho do nixi pae. A arte do MAHKU – Movimento dos Artistas Huni Kuin. **Revista ACENO**, Cuiabá, v. 2, n. 3, p. 59-77, 2015.

MATTOS, A. P.; IBÃ, I. S. A Política dos artistas na Pedagogia huni kuin. In: ALBUQUERQUE, G. R. (Org.). **Das Margens**. Rio Branco: Nepan Editora, 2016a. p. 77-90.

MATTOS, A. P.; IBÃ, I. S. O MAHKU – Movimento dos Artistas Huni Kuin e outros devires-huni kuin da Universidade. **Indisciplinar**, v. 2, n. 2. Belo Horizonte: Fluxos, 2016b. p. 53-76.

MATTOS, A. P.; IBÃ, I. S. Why Mahku – Movimento Dos Artistas Huni Kuin – Sing? Tradução de Justyn Robert Grove. **GIS – Gesto, Imagem e Som – Revista de Antropologia**, São Paulo, v. 2, n. 1, p. 61-82, 2017a.

MATTOS, A. P. de; IBÃ, I. S.; VALIN, R. P. Sonhar é sentir – Através da Poética do Mahku – Movimento dos Artistas Huni Kuin. **ClimaCom**, Campinas, ano 6, n. 16, 2019. Disponível em: <http://climacom.mudancasclimaticas.net.br/iba-huni-kuin-roberta-paredes-valin-e-amilton-pelegrino-de-mattos-sonhar-e-sentir-atraves-da-poetica-do-mahku-movimento-dos-artistas-huni-kuin/> Acesso em: 10 nov. 2020.

MCCALLUM, C. O corpo que sabe da epistemologia kaxinawá para uma antropologia médica das terras baixas sul-americanas. In: ALVES, P. C.; RABELO, M. C. (orgs.). **Antropologia da saúde: traçando identidade e explorando fronteiras**. Rio de Janeiro: Editora FIOCRUZ/Editora Relume Dumará, 1998. p. 215-245.

OVERING KAPLAN, J. (org.). Social Time and Social Space in Low-land Southamerican Societies. In: **Actes** du XLIIe Congres International des Americanistes, 1977.

PECHINCHA, M. Teoria na cabeça versus teoria no papel: reflexões sobre conhecimento, oralidade e escrita na escola krahô. **Tellus**, Campo Grande, ano 11, n. 20, p. 189-213, 2011.

PECHINCHA, M. Performance e educação: uma reflexão de professores krahô sobre a incorporação de ritos e cantos na prática da educação escolar indígena. **Inter-ação**, Goiânia, v. 41, p. 373-398, 2016.

SEEGER, A.; MATTA, R. da; VIVEIROS DE CASTRO, E. A construção da pessoa nas sociedades indígenas brasileiras. In: OLIVEIRA FILHO, J. P. **Sociedades Indígenas e Indigenismo**. Rio de Janeiro: UFRJ/Marco Zero, p. 11-29, 1987 [1979].

SEEGER, A. **Por que cantam os Kísêdjê**. Tradução Guilherme Werlang. São Paulo: Cosac Naify, 2015.

SEEGER, A. Por que os índios Suya cantam para suas irmãs? In: VELHO, G. **Arte e Sociedade**: ensaios de sociologia da arte. Tradução Ilana Strozenberg. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1977. p. 39-63.

SIÃ, T. M. K. **Cantos de Yube Kene**: A malha da Jiboia no desenho e na música huni kuin. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação) em Licenciatura Indígena, Universidade Federal do Acre, Cruzeiro do Sul, 2013.

SZTUTMAN, R. Perspectivismo Contra o Estado. **Revista de Antropologia**, São Paulo, v. 63, n. 1, p. 185-213, 2020.

TAYLOR, A. C.; VIVEIROS DE CASTRO, E. Um corpo feito de olhares.

Tradução Daniel Calazans Pierri. **Revista de antropologia**, São Paulo, v. 62, n. 3, p. 769-818, 2019.

TENE, N. S. K. **Nixpu pima**: O ritual de passagem do povo Huni Kuin. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação) em Licenciatura Indígena, Universidade Federal do Acre, Cruzeiro do Sul, 2013.

VILAÇA, A. Making kin out of others in Amazonia. **Journal of the Royal Anthropological Institute**, n. 8, p. 346-365, 2002.

VILAÇA, A. Chronically Unstable Bodies: Reflections on Amazonian Corporalities. **Journal of the Royal Anthropological Institute**, v. 11, n. 3, p. 445-464, 2005.

VIVEIROS DE CASTRO, E. **A inconstância da alma selvagem**. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.

VIVEIROS DE CASTRO, E. Perspectival Anthropology and the Method of Controlled Equivocation. **Tipiti**, v. 2, n. 1, p. 3-22, 2004. Disponível em: <https://digitalcommons.trinity.edu/tipiti/vol2/iss1/1/>. Acesso em: 10 nov. 2020.

VIVEIROS DE CASTRO, E. Posfácio: o intempestivo, ainda. In: CLASTRES, P. **Arqueologia da violência**: investigações de antropologia política. São Paulo: Cosac Naify, 2011.

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