

Máquinas de visão: O MAHKU – Movimento dos Artistas Huni Kuin em suas práticas de experimentação visual:¹

Amilton Pelegrino de Mattos²

- I Agradeço à professora Zoy Anastassakis, pela parceria e pela leitura atenta, e todos da ESDI. Este texto retoma a apresentação feita no II Coloquio Cosmologías y visualidad – Imagem, chamanismo y alteridad em maio de 2016, na FLACSO – Equador. Agradeço o convite e a interlocução da professora e antropóloga Ana Lúcia Ferraz.
- II Doutorando em Antropologia Social pelo PPGSA – UFRJ. Professor na Licenciatura indígena da UFAC – Floresta.

RESUMO: Máquinas de visão é o conceito de que lanço mão para uma compreensão das práticas visionárias do MAHKU, tais como desenhos, pinturas, murais e práticas de criação coletivas. O texto trata dos Laboratórios de Arte e Percepção (LAP), visando situá-los, entre outras práticas do MAHKU - Movimento dos Artistas Huni Kuin, como máquinas de visão. Os huni kuin se caracterizam como um povo que valoriza as experiências visuais liminais e os processos de transformação visual em suas práticas de conhecimento e corporalidade, tais como nixi pae (ayahuasca), cantos, danças, kene (grafismo), sonhos entre outras. Os LAP são a principal atividade desenvolvida pelo coletivo MAHKU visando o intercâmbio de saberes entre seu centro de pesquisas, o Centro MAHKU Independente e instituições não-indígenas como universidades, museus e escolas de arte.

PALAVRAS-CHAVE: MAHKU - Movimento dos Artistas Huni Kuin; Arte indígena; Máquinas de visão; Antropologia da percepção.

ABSTRACT: The text presents the Laboratories of Art and Perception (LAP). The aim is to place them alongside other practices of the MAHKU - Movement of Huni Kuin Artists as vision machines. Vision machines is the concept I use for an understanding of the visionary practices of MAHKU, such as drawings, paintings, murals and collective creation practices (LAP), in continuity with various practices that characterize the huni kuin as a people who value the liminal visual experiences and processes of visual transformation in their practices of knowledge and corporeality, such as nixi pae (ayahuasca), songs, dances, kene (graphics), dreams among others. The LAP are the main activity developed by the MAHKU collective aiming at the exchange of knowledge between its research center, the MAHKU Independent Center, and non-indigenous institutions such as universities, museums and art schools.

KEYWORDS: MAHKU - Movement of Huni Kuin Artists; Indigenous arts; Vision machines; Anthropology of perception.

LABORATÓRIO DE EXPERIMENTAÇÃO VISUAL

“L’art ne reproduit pas le visible; il rend visible.”³

Paul Klee

Em outubro de 2017, Ibã Huni Kuin ministrou um Laboratório de Arte e Percepção (LAP) na ESDI – Escola Superior de Desenho Industrial da UERJ – Universidade Estadual do Rio de Janeiro, em colaboração com a professora Zoy Anastassakis e eu. O LAP foi chamado Laboratório de Experimentação Visual.

O nome dado ao LAP pela equipe, de forma um tanto intuitiva em relação ao que devo tratar aqui, não poderia ser melhor, pois define justamente a proposta: a experimentação visual em seu duplo sentido. Certo que se trata de trabalhar com imagens, de experimentar com imagens, mas se trata, também e principalmente, de experimentar com a visão, de uma experimentação visual no sentido de “o que pode uma visão?”

Essa experimentação da visão é o tema deste texto que busca mostrar como os LAP, que podiam também se chamar LEV, Laboratórios de Experimentação Visual, fazem parte de um dispositivo bastante abrangente que atravessa povos amazônicos como os huni kuin. A esse dispositivo tenho proposto o nome de máquinas de visão.

Máquinas de visão são dispositivos criados ou utilizados para alterar a percepção. A ideia de visual aqui é a mesma de visionário, visão ou miração. Portanto, não se reduz ao sentido da visão isolado dos demais.

Plantas psicoativas, sonhos, jejuns, cantos e danças, excessos de todo tipo, mitos, grafismos, pinturas corporais entre outras práticas podem incidir sobre a percepção, modificando-a, como é próprio aos povos amazônicos.

Poderíamos falar ainda, com Paul Virílio (1994), de outras máquinas de visão, da visão sintética, da automação da percepção, de como nossa



3 “Tornar visível, dizia Klee, e não trazer ou reproduzir o visível.” (Deleuze e Guattari, 1997, p. 159)

FIGURA 1 - Livro animado (flip book) realizado no Laboratório de experimentação visual, 2017.



sociedade da velocidade altera nossa percepção, como já o fez com o desenho, a pintura, a gravura, a fotografia, o cinema, o vídeo, a televisão e as câmeras de vigilância, a holografia, o 3D, o computador e o celular, entre tantos outros. Mas, ainda que vivamos numa sociedade cuja tecnologia visa “tornar visível”, as máquinas a que nos conectamos via Estados e corporações podem não ser as mesmas máquinas propostas por essas *sociedades contra Estado* (Clastres, 2003).

O contraponto, porém, não é uma distinção purista. Ainda que de fato existam máquinas muito diversas, às quais possamos estar ligados, o caso aqui é de se ligar em Ibã, que nos disse na ESDI: “eu defendo tecnologia”. Afinal, trata-se de fazer conexões.

Portanto, como vemos, máquinas de visão não incidem sobre a representação do objeto da percepção, com elas não se afeta o que “há para ser visto” em termos de representação, deixando assim a percepção intacta. Também não é o caso de afetar a percepção no sentido de “produzir alucinação”, isto é, de uma distorção dos sentidos. Ao se colocar nos limites da percepção, ao exercitar um devir-imperceptível, essa estética da percepção incide sobre o próprio esquema da percepção, nosso modelo perceptivo representacional. Como veremos com Gilles Deleuze e Félix Guattari: “É que a percepção não estará mais na relação entre um sujeito e um objeto, mas no movimento que serve de limite a essa relação, no período que lhe está associado.” (1997, p. 76)

Assim também se nota que a epígrafe de Paul Klee escondia um outro sentido. A arte “torna visível” não por um problema de imaginação/representação, mas ao incidir sobre os sentidos, ao afetar o esquema da visão. Assim também a frase de Klee que abre o texto de Virilio (1994, p. 86), “agora os objetos me percebem”, coloca em xeque nosso modelo perceptivo moderno/representacional.

Meu objetivo, portanto, é tratar dos Laboratórios de Arte e Percepção (LAP) do MAHKU – Movimento dos Artistas Huni Kuin a partir da noção de máquinas de visão, que ocorre no plural por estarem sempre conectadas a outras máquinas, ainda que fractalmente.

Para tanto, vou me concentrar no Laboratório realizado por Ibã Huni Kuin, idealizador do coletivo MAHKU, em 2017 na ESDI – UERJ, numa parceria do Centro MAHKU Independente com o LaDA – Laboratório de Design e Antropologia da ESDI e o LABI – Laboratório de Imagem e Som da UFAC – Universidade Federal do Acre, *Campus Floresta*.

A proposta de construção de uma rede de parcerias com universidades visando o intercâmbio de conhecimentos, técnicas e práticas que norteiem, de forma colaborativa, os seus objetivos e procedimentos, faz parte do projeto do Centro MAHKU Independente (CMI), centro de pesquisa do coletivo de artistas huni kuin que se situa na Amazônia acreana, fronteira com o Peru.

Esse LAP ocorreu na forma de curso livre e teve duração de quatro dias (16 hs), com uma média de quinze a vinte participantes. Ele foi dividido em duas partes. Partimos da ideia de uma composição com o LaDA e a equipe do Colaboratório, processo de ocupação da oficina

gráfica da Escola. A proposta era começarmos Ibã e eu e, ao longo do processo, as propostas dos pesquisadores do LaDA/ESDI irem sendo integradas.

Nos dois primeiros dias nos concentramos na experiência do nixi pae para o povo huni kuin, visto que grande parte de sua estética da percepção visionária e ainda da estética e procedimentos do MAHKU giram em torno da bebida ayahuasca.

Além de assistirmos ao filme *O sonho do nixi pae*⁴, foram apresentadas imagens da instalação *Sounds of Light*, elaborada em parceria com a artista Naziha Mestaoui, em 2014 em São Paulo. O grupo também teve contato com os huni meka por meio da experiência de execução de dois desses cantos.

Problematizou-se nos dois primeiros dias a experiência de “ver o som”, que é um dos aspectos fundamentais do trabalho e da origem do MAHKU. Ibã contou o mito de origem do nixi pae para os huni kuin e realizamos a experiência de simular o trecho do mito em que a anta invoca a mulher-jiboia jogando na água três frutos de jenipapo. Os participantes puderam atirar pedras na água ao som do huni meka. Finalizando essa primeira etapa do LAP, todos pintaram, estimulados pela experiência, o som dos huni meka.

A passagem da chamada expressão artística do MAHKU nos desenhos, conforme exposta em museus, para a instalação *Sounds of Light*, em que o público é imerso na vivência sinestésica, e, daí, para os Laboratórios de Arte e Percepção, quando os participantes vivem nos corpos e na percepção a experiência visionária, foi colocada como questão para o grupo visando o entendimento do processo dos LAP e sua conexão com o Centro MAHKU Independente.

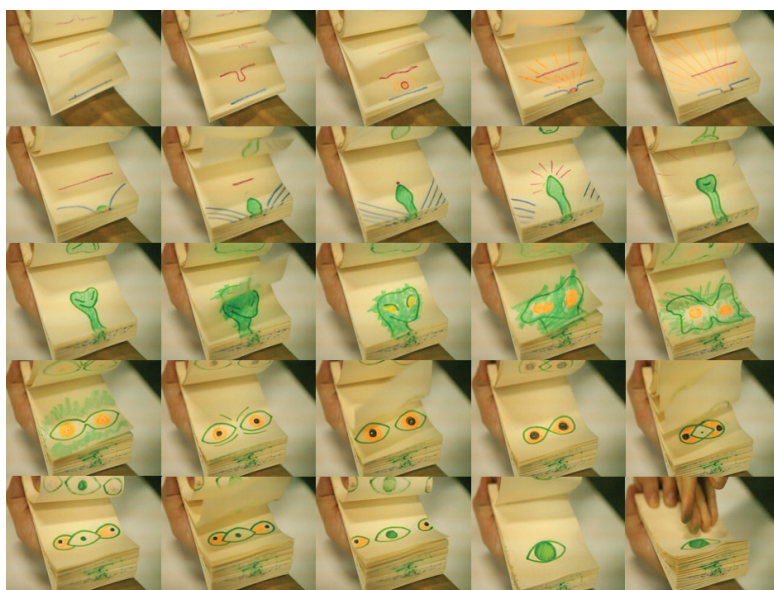


FIGURA 2 - Livro animado (flip book) realizado no Laboratório de experimentação visual, 2017.

4 Disponível em: www.youtube.com/watch?v=O_eEa3FBTec&t=110s Acesso em 15 de outubro de 2017.

Na segunda etapa, visando preparar terreno para a composição com os pesquisadores do LaDA, demos início ao trabalho com outra máquina de visão própria da cultura visionária huni kuin: o canto-dança coletivo. Entendemos que o canto-dança, o movimento ritmado dos corpos, tem o potencial visionário de transformar a percepção, de alterar os sentidos. Num desdobramento do seu conceito de máquinas, Deleuze e Guattari falam dos devires:

O movimento está numa relação essencial com o imperceptível, ele é por natureza imperceptível. É que a percepção só pode captar o movimento como uma translação de um móvel ou o desenvolvimento de uma forma. Os movimentos e os devires, isto é, as puras relações de velocidade e lentidão, os puros afectos, estão abaixo ou acima do limiar de percepção. (...) No entanto, é preciso corrigir imediatamente: o movimento também “deve” ser percebido, e só pode ser percebido; o imperceptível é também o *perciendum*. Não há contradição nisso. (Deleuze e Guattari, 1997, p. 74)

Visando novamente tanto a experimentação quanto a observação analítica do LAP pela maioria de designers no grupo, retomamos a atividade inspirada no katxa nawa, dança realizada no ritual da fertilidade huni kuin.



Ibã apresentou os cantos e danças do ritual da fertilidade do povo huni kuin, o katxa nawa. Nessa dança, em que os huni kuin recebem para festejar os yuxin, os espíritos dos legumes, responsáveis pela fertilidade de suas plantações, um grupo se posiciona no pátio, cantando invocações aos yuxin, enquanto outro, tendo os corpos e rostos cobertos de folhas verdes, vem a seu encontro.

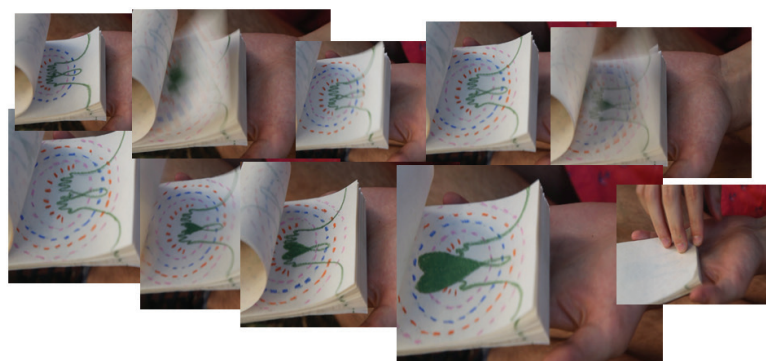


FIGURA 3 - Livro animado (flip book) realizado no Laboratório de experimentação visual, 2017.

A seguir, os participantes desenharam a experiência de encontro com os yuxin, aquilo que foi entre-visto durante o canto-dança, a maneira como captaram a presença dos invisíveis. Materializar o imaterial, como diz Ibã.

Imaginamos que essa atividade nos renderia um bom material para a experiência com os pesquisadores do LaDA. Como, no dia anterior, Ibã e eu havíamos conhecido o trabalho de animação da pesquisadora e artista Ilana Paterman Brasil e como pretendíamos compor com Roberta Guizan e os pesquisadores do Colaboratório da ESDI, propusemos à equipe a construção de livros animados (*flip books*) para finalizar o LAP. A experiência da percepção visionária por meio do movimento, durante o canto-dança do katxa nawa, ganhou a forma de livros animados, uma espécie de experimento ou protótipo de animação.

Laboratórios de Arte e Percepção

Os Laboratórios de Arte e Percepção vêm sendo realizados pelo MAHKU nos últimos anos paralelamente a outras práticas artísticas que o grupo tem levado a museus, universidades e instituições culturais. Eles têm servido como um lugar de encontro e intercâmbio entre os artistas do coletivo e seus projetos no Centro MAHKU Independente com pesquisadores, artistas e o público das instituições que acolhem seus trabalhos artísticos.

Numa ponta estão os LAP, com práticas que envolvem coletivos em atividades musicais, de artes visuais, tecelagem, dança, artes murais, literárias. Na outra ponta está a floresta e o Centro, junto aos quais vivem os artistas huni kuin do MAHKU, que têm recebido artistas e outros parceiros para residências artísticas em artes visuais e música, além de outros projetos que se encontram em elaboração.

Olhando retrospectivamente podemos apontar os caminhos do LAP e seu caráter maquínico a partir de duas vias ou dois núcleos. O primeiro núcleo se distingue em três momentos e remete à constituição do MAHKU e à própria pesquisa de Ibã, que no momento em que se define como pesquisa acadêmica, já acontece como agenciamento maquínico. Máquinas de máquinas.

PRIMEIRO MOMENTO: O CANTO, O DESENHO, O VÍDEO

Com a chegada de Ibã na universidade e sua proposta de pesquisar os cantos huni meka, aliando os saberes e práticas huni kuin com os saberes e práticas da universidade, ambos, ele pesquisador e eu orientador, colocávamo-nos ante um desafio. Qual o problema aí implicado, que procedimento adotar, que língua ou linguagens podem ser criadas para expressar essa pesquisa?

A saída devia ser necessariamente uma saída maquínica. Ligar os desenhos dos huni meka elaborados por Bane, seu filho, com os conhecimentos dos cantos e da língua de Ibã, fez funcionar uma máquina que foi se ligando e se desdobrando em fractal, para usar a expressão de Guattari, em outras máquinas. “Desde Leibniz, dispomos do conceito de máquina

articulada (de maneira fractal, diríamos hoje) com outras máquinas, elas mesmas compostas de elementos maquinais até o infinito.” (Guattari, 2003, p. 41)

Os desenhos como máquinas de visão. Quando Bane diz que sonhou, que desenha na força ou que faz o desenho da miração, não quer dizer que se utiliza do nixi pae antes de criar. Entendo o que ele diz como o desenho sendo uma máquina de visão tanto quanto o nixi pae o é, e não como se para desenhar fosse necessário, como se costuma imaginar em nosso regime de sentidos, algo que “altere a percepção”.



FIGURA 4 - Desenhos de Bane (Cleber Sales) e Mana (Pedro Macário) do MAHKU.

Já vínhamos experimentando o vídeo, mas foi apenas com os desenhos que o audiovisual ganhou a dimensão de máquina de visão. Assim que ele tirou o desenho da pasta e começou a me explicar do que se tratava, minha reação foi pegar a câmera e começar a gravar. Máquinas de máquinas. Os vídeos conectavam seu estudo da poética com a execução dos cantos, momento em que o desenho é detalhadamente mostrado na tela, geralmente acompanhando cada verso⁵.

Com pouco tempo, sentimos a necessidade de distinguir a leitura poética e as performances de Ibã daquilo que se costuma chamar de tradução ou tradução linguística. Ibã,

5 Disponível em: www.youtube.com/watch?v=pl09ob2qGDI&t=13s Acesso em 15 de outubro de 2017.

então, denominou sua prática de “pôr no sentido”, com as variantes “botar no sentido” e “colocar no sentido”. Como disse Ibã no Laboratório: “Não tem como também traduzir, igual vocês têm palavra. A minha língua é difícil traduzir. Falando sempre ‘botar no sentido’”.

Dominando mal a língua portuguesa formal, Ibã aplica torções e desnorteia a *língua maior*⁶ com seu português huni kuin. Essa potência criadora de alteração na língua opera como outra máquina dentro da máquina. “A linguagem deixa de ser representativa para tender a seus extremos ou seus limites” (2014, p.47), para fazer aqui conexão com a máquina-Kafka de Deleuze e Guattari.

Como essa estética da percepção serve imediatamente a uma tecnologia social, parece que o que atraiu Ibã aos mais velhos para buscar, a duras penas (como ele diz “pesquisador tem que ter barrigão e cabeça...”), os conhecimentos e técnicas do mundo do nixi pae era a mesma força que o atraía em outras direções. Não para oferecer esses saberes aos jovens, por que não se trata de um regime de saberes similar ao saber escolar, em que o professor veicula saberes abertos a todos, mas colocar-se para os jovens, em grande parte seus ex-alunos, como um iniciador, aquele com quem eles podem aprender, ainda que o conhecimento não possa ser-lhes oferecido. Pois não se pode “ensinar” a ver. Mas também isso, Ibã não me disse, trata-se de observar e experimentar. Conhecimento da experiência e da percepção, não define um regime de aprendizagem pautado na explicação verbal.

Aliás, a relação problemática das máquinas com a lógica discursiva é fundamental para a sua compreensão. O conceito de máquina elaborado por Guattari, cuja definição é a mais importante para entender o uso que faço da noção aqui, aparece como alternativa a um pensamento pautado na interpretação e na normalização que ela implica, pensamento que descende justamente da “virada linguística”. O que me interessa marcar agora é a associação entre um saber iniciático, irreduzível à lógica discursiva de nosso saber escolar, e as máquinas.

Não é uma questão de modelo, todos os modelos são molares: é preciso determinar as moléculas e as partículas em relação às quais as “vizinhanças” (indiscernibilidade, devires) engendram-se e se definem. (...) Veremos que as razões maquínicas são totalmente diferentes das razões ou possibilidades lógicas. Não se trata de conformar-se a um modelo, mas de insistir numa linha. (Deleuze e Guattari, 1997, p. 81)

SEGUNDO MOMENTO: O COLETIVO

Foi assim que, em 2010, encontramos Ibã, Bane e eu, para pensar a pesquisa. A ideia inicial era reunir um coletivo e ter Ibã e Bane para conduzir um experimento de pesquisa. Escrevemos então um projeto para reunir jovens artistas huni kuin, interessados em desenhar os huni meka. O projeto previa a realização de pequenos vídeos que apresentassem os cantos através dos desenhos como vínhamos fazendo desde 2009. Portanto, ainda a respeito

6 Para um aprofundamento desse problema, ver MATTOS e IBÃ, 2017.

do caráter maquínico dos desenhos, eles não visavam serem expostos e apreciados como quadros, mas se transformarem em vídeos.

Em 2011, nos reunimos na aldeia Mae Bena, no rio Tarauacá, Terra Indígena Seringal Independência, onde realizamos o I Encontro de Artistas-Desenhistas Huni Kuin. Foram 10 dias de trabalho, reunindo nove desenhistas e Ibã, que cumpria a tarefa que ele chamou de narrador, colaborando na transformação dos cantos em imagens ao esclarecer as suas figuras enigmáticas, visto que os cantos, além de uma poética cerrada, específica da experiência com a força do nixi pae que apenas os mais velhos detêm, utilizam expressões arcaicas, em desuso na língua corrente.

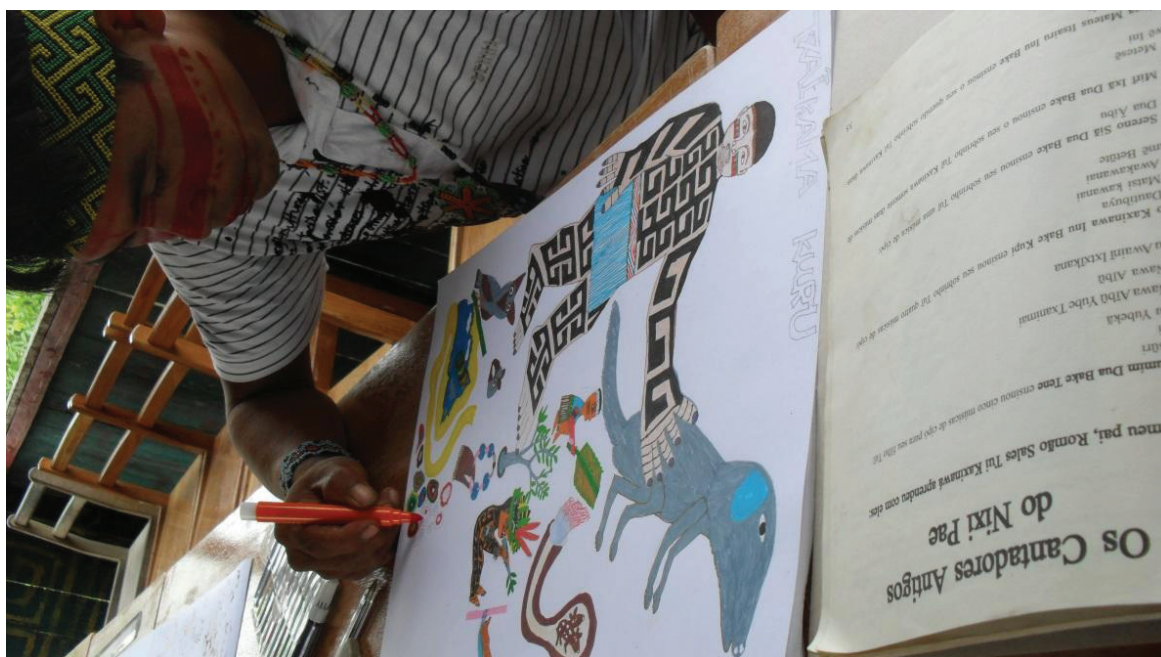


FIGURA 5 - Txanu Huni Kuin no I Encontro de Artistas-Desenhistas Huni Kuin em 2011.

Como se vê, a máquina do Encontro era composta de muitas conexões: vozes que se conectam nos cantos huni meka, palavras que se tornam imagens, o giz no papel, o olho no livro de cantos compilado por Ibã, artistas desenhando sendo filmados por mim e por eles, sessões de canto coletivo etc. Como em grande parte das atividades que os huni kuin fazem cotidianamente, o grupo rapidamente se conectou numa máquina.

Como máquinas de visão, os desenhos não registravam, e sim ampliavam as visões dos aprendizes. O trabalho que fiz em vídeo durante o encontro também não consistiu propriamente num registro da atividade. Conectado à grande máquina do Encontro, o vídeo também operou como máquina de visão na intensificação da prática de criação de imagens visionárias.

TERCEIRO MOMENTO: MURAL, INSTALAÇÃO E IMERSÃO

O exercício de tirar os desenhos da parede, de tirar o trabalho dos artistas *huni kuin* de nosso esquema perceptivo proposto no modelo artista-quadro-público mediado pelo museu, o modelo da relação sujeito-objeto, que ainda persistia nos vídeos, começou assim que participamos de nossa primeira exposição, *Histoires de Voir* na Fundação Cartier, na França em 2012.

Ainda na semana de abertura da exposição, iniciamos uma pesquisa com a artista Naziha Mestaoui e, pensando novas composições a partir de seu trabalho, passamos a estudar a exposição *Histoires de voir*. O que nos parecia menos interessante eram os desenhos na parede. Já o que nos interessava na experiência junto à Fundação Cartier eram os cantos de *lbã* no dia da abertura ao lado dos desenhos e também o vídeo *O espírito da floresta*⁷ (dir. Amilton Mattos, 2012), que era exibido na sala de projeção próxima aos desenhos. Conectados ao trabalho de Naziha, o objetivo era “dar a ver” os cantos *huni meka*, movimento que já se encontra proposto nos desenhos e vídeos.

A partir dessas ideias iniciais elaboramos alguns projetos até chegar à proposta de *Sounds of light*, instalação executada em 2014, na exposição *Feito por brasileiros*, em São Paulo. O MAHKU realizou os murais que cobriam as altas paredes da entrada de um antigo hospital da capital paulista, enquanto Naziha montou um espelho d’água no centro da sala cujo fundo vibrava a medida que se ouvia *lbã* entoando os cantos no ambiente. O resultado eram ondas de água que nos permitiam “ver a música”⁸. Nesse primeiro momento, o objetivo era ainda a imersão das pessoas numa experiência visionária.

Máquinas e crianças

Um segundo núcleo se dá no encontro com as crianças. Foi com as crianças que aprendemos a fazer máquina. Com elas, todo o arsenal explicativo e interpretativo que ainda sustentava uma pesquisa acadêmica, mesmo que indígena e mesmo que se utilizando de desenhos, veio abaixo e tivemos que nos socorrer novamente da experiência de *lbã* como professor de crianças. Inclusive, o objetivo de tornar mais experimentais e visionárias as práticas veiculadas nos Laboratórios voltados ao público adulto, vem justamente da influência do caráter maquínico dos LAP com os pequenos.

Digo novamente: é com as crianças que aprendemos sobre máquinas. Em 2013, fomos convidados para um encontro com os jovens estudantes da Escola de música de Rio Branco. Acabáramos de fazer uma apresentação na universidade e nos planejamos para uma apresentação similar, usando filme, desenhos, música, além da exposição oral com nossas histórias. Nada parecia impressionar nossos anfitriões mal acomodados em cadeiras enormes

7 Disponível em: www.youtube.com/watch?v=zRlbRpoiocQ&t=121s Acesso em 15 de outubro de 2017.

8 Disponível em: <https://vimeo.com/101457834> Acesso em 15 de outubro de 2017.

para seus pequenos corpos. Eles só se animaram na hora de nos apresentar um número musical que haviam preparado.



FIGURA 6 - Oficina de desenho no MASP, Exposição Histórias da infância, 2016. Foto: Fernanda Lenz

Porém, Ibã, com sua larga experiência de professor, tinha uma carta na manga. Para finalizar a atividade, convidou a todos para uma dança no pátio da escola. Sair da sala de aula, ir para fora. As crianças já foram acelerando o passo e começaram a brincar e correr pelo pátio, aquecendo-se para a dança. Fizemos a roda, Ibã ensinou ao grupo um canto de katxa nawa e alguns passos de dança. Depois de algumas voltas da roda, o canto-dança-brincadeira se torna uma máquina em movimento cujo ritmo conecta vozes, risos, corpos, pátio, gestos.

Assim, quando em 2016 o MAHKU foi convidado para ministrar uma oficina de desenhos para crianças no MASP, por ocasião da exposição *Histórias da infância*, Ibã procurou-me perguntando como poderíamos fazer. Talvez pensasse que podiam esperar de nós alguma aula técnica. Lembrei a ele de nossa experiência de três anos atrás. Refletimos que talvez não fosse o caso de se referir à ayahuasca e pensamos então no katxa nawa, ritual huni kuin que é frequentemente brincado nas escolas desse povo.



FIGURA 7 - LAP no MASP, em 2016, e no MAM – SP, em 2017. Fotos: Fernanda Lenz e Karina Bacci..

Foi então que realizamos nosso primeiro Laboratório com os yuxin dos legumes. Inicia-se com a apresentação das práticas de cultivo de legumes e alimentação do povo huni kuin. Fala-se de cada um dos legumes plantados, dos mais conhecidos aos mais exóticos, e que, para o povo huni kuin, os legumes tem espíritos e se comunicam. Para isso, os huni kuin têm uma festa que se chama katxa nawa, é a festa dos legumes, o ritual da fertilidade, onde eles chamam os yuxin dos legumes para celebrar e pedir que tragam legumes fortes na época da colheita. Essa celebração é feita com cantos e danças para alegrar os yuxin.

Feita a apresentação da atividade, inicia-se o ensaio do canto, da dança e das coreografias para se receber os yuxin. Conta-se para as crianças que a atividade consiste em “ver” os yuxin para poder desenhá-los, o que exige a atenção de todos durante a dança.

O grupo agora é dividido em dois. O primeiro fica aguardando a chegada dos yuxin de forma animada para poder alegrá-los quando chegarem. Outro grupo vai “buscá-los”. O grupo que sai passa a vestir-se com roupas de folhas verdes, de modo que não se deixe à mostra partes do corpo, principalmente o rosto.

O grupo dos yuxin chega celebrando e é recebido com animação pelos huni kuin (gente de verdade, humanos) que os colocam para dançar. Terminada a dança, o grupo parte para as

atividades de desenho, quando coloca no papel sua “visão” dos yuxin dos legumes. Legumes dançantes, como disse o jovem Pedro no LAP realizado no MASP.

Essa experiência, principalmente, deu origem aos Laboratórios de Arte e Percepção que venho elaborando desde então com Ibã e os artistas do MAHKU como nova etapa de nossa parceria, visando agora procedimentos que possam orientar a concepção e as práticas do Centro MAHKU Independente.

MITO

Para tratar da máquina de visão do nixi pae, de que se poderia dizer que é aqui a máquina das máquinas, proponho conectá-la à máquina do mito, com um trecho da história de Yube Inu, a respeito da origem do nixi pae para os huni kuin, narrado por Ibã no Laboratório.

“Hoje nós chama Yube, no outro tempo nós chama Exeika. Aí o chefe tá lá na rede. Foi lá, perguntou: - *É, eu quero participar com você.* O sogro dele respondeu: - *O que?! Você quer participar comigo. Você não aguenta não.* - *Não, eu aguento.* - *Rapaz, você não aguenta não, eu não te confia não.* - *Confia comigo, eu aguento.* - *Tá, eu nunca te entreguei minha filha, agora vou te entregar, pode ficar a vontade com ela, fica trabalhando, você vai provar, você vai experimentar com nós.* Aí Yube Inu ficava feliz: - *É, ele deu ordem.* - *Então você vai ver, eu vou te pintar.* A esposa dele pegou urucum, pintou. Nosso trabalho pintura com urucum só risquinho, diz que olho da jiboia, mira bem, evitar as mirações feias. Aí trabalhando, em feitio, trabalhando nixi pae, organizar nixi pae, dia todo, como um tipo de cozimento, como um tipo de feitio, como um tipo de bota a folha, bota tanto. Olhando tudo, trabalhando, da mulher tá fazendo. Aí hora certa, ficava junto, aí finalmente. - *Eu não vou te dar não, nós vamos te dar só um pinguinho pra tu experimentar assim.* Aí deu só um pinguinho, deu gotinha, mas essa gotinha muito forte, sentindo que amarga, frio, desceu em cima tudo. Agora de volta vem frio, sentindo frio, fica outro lado mesmo assim, fica diferenciando o corpo inteiro. Aí começa cantando, como nós estamos cantando. Essa cantoria é muito forte, começa cantando língua da jiboia mesmo. Não é mais desse tempo não, agora outro mundo, outro mundo, compreendendo. Olhando a família, olhando eles, jiboiona mesmo, olhando ele outro lado, só eles mesmo, família inteira. Aguentando, mas aguentando tudo, começa a vir cantando, chamando a força. Ele não aguentava não, quando não tava aguentando, o sogro dele levantou-se: - *Eu vou te pegar.* Miração falando: - *Vou te pegar, agora vou te comer.* Mas não era isso, só vendo miração. Seguindo, o sogro dele começa mexendo, outra hora na barriga do sogro dele. Aí Yube Inu ficava mexendo tudo, gritando, gemendo, falando: - *Pensando que você é uma pessoa certo, vocês são pessoa serpente, fazendo isso comigo, eu não tudo assim. Toda sabedoria de vocês eu tô aprendendo, tá tudo comigo.* Aí, ao mesmo tempo, agora vou engolir sério. Sogro dele falou: - *Não, mexe nele não, tá mirando, vamos cantar pra ele.* Cantando, cantando, cantando até amanhecendo o dia, melhorou a miração.” (IBÃ, trecho de mito narrado durante LAP de canto na ESDI/UERJ, 2017)

Esse trecho narra o momento em que Yube Inu toma o nixi pae pela primeira vez. O que o trouxe a esse momento da história foi seu casamento com a mulher jiboia Yube Xanu. Eles se casam e Yube Inu vai morar sob as águas com a família da esposa. Eles têm três filhos. Um dia a esposa fala para ele que vai tomar nixi pae com sua família. Ele se interessa e ela nega, ele insiste e ela o orienta a pedir a seu pai, Exeika. Nesse ponto que estamos. Depois do trecho narrado, a tensão se instala entre Yube Inu e sua família, até que um peixe, Ixkin ou Bodó, ajuda o personagem a voltar para seu povo huni kuin. Buscando vingança ou temendo por seus segredos, a família jiboia busca Yube Inu que é encontrado e quase devorado pelos filhos. Antes de morrer ele ensina a seu povo a arte do nixi pae.

Não se trata de interpretar ou explicar o mito, mas de conectá-lo a outras máquinas, ele próprio, uma máquina de visão. O interesse sobre esse trecho é que se tem aqui também a descrição de uma máquina de máquinas, um ritual de nixi pae huni kuin, afinal, foi com Yube Inu, que por sua vez aprendeu com sua família jiboia, que o povo de Ibã aprendeu esse ritual.

O ritual reúne os huni kuin à noite para tomar nixi pae. Quem serve a bebida é Exeika, o sogro de Yube Inu. Todos estão reunidos e começam a cantar para chamar a força. Depois de Yube Inu ter fortes visões, o sogro decide “cantar para ele”. Cantam, então, até que melhora.

Além da própria máquina do ritual, o trecho apresenta ainda a máquina do preparo da bebida, máquina que também aparece referida nos cantos huni meka. Outra máquina referida nos huni meka, também apresentada no trecho acima, é a pintura corporal. Por aparecerem tanto no mito, quanto nos huni meka, pode-se dizer que essas máquinas também se conectam à máquina de visão do nixi pae.



FIGURA 8 - Txana Kixtin durante I Encontro de Artistas Desenhistas Huni Kuin, 2011.

Ainda segundo Ibã, no dia em que contou essa história, o nixi pae tem três conhecimentos: presente, passado e futuro. É a partir daí que é possível arriscar um sentido para a miração de Yube Inu: ele estaria adivinhando tanto seu presente, a ameaça de seus afins, como seu futuro, a devoração pelos filhos.

Os mitos, de forma geral, apesar de manejarem um código discursivo também podem ser vistos como máquinas de visão. Menos pelo que queiram dizer do que pelo que fazem quando dizem, por sua prática de dar a ver o que não é visível, ou o que não é “mais” visível nos tempos atuais, a não ser através dos mitos. Dessa maneira que muitos mitos são uma prática perceptiva mais que um pensamento ou uma forma de compreender ou conhecer, algo como um espelho de nossa ciência.

Nesse trecho, o mito opera como máquina de visão conectada ao nixi pae no momento em que Ibã narra a transformação de Yube Inu e sua visão da família jiboia, que até então ele via como humanos. É como se a narrativa de Ibã nos permitisse ver com os olhos de Yube Inu, que nesse momento vacila entre sua perspectiva jiboia, adquirida com o encantamento da união e o artifício de uma planta que ela pinga em seus olhos e juntas, e sua perspectiva huni kuin (humano, gente verdadeira). O que é afetado aí não é apenas sua representação do mundo e sim o próprio esquema da percepção representacional.

Viveiros de Castro vai citar, em um ponto chave de *Metafísicas canibais*, a passagem das *Mitológicas* de Lévi-Strauss em que ele se refere à associação de certas narrativas míticas...

(...) com rituais de ingestão de drogas alucinógenas indutoras de processos de “identificação” com animais. Esse comentário permite entrever por um breve instante toda uma *outra* mitopraxis ameríndia correndo ao lado – mas às vezes na contra corrente, como os rios de mão dupla evocados no mesmo volume das *Mitológicas* –, daquela mitologia etiológica tematizada preferencialmente por Lévi-Strauss. Refiro-me às narrativas de transformação, o gênero dos “contos de feitiçaria”, como os chamariam Deleuze e Guattari, onde as variações de perspectiva que afetam os personagens – “esses atos rápidos...” – são objeto de uma forte topicalização narrativa. *O perspectivismo remete a esse devir-feiticeiro da mitologia ameríndia.* (2015, p. 195, grifo do autor)

E conclui mais adiante: “É precisamente essa aliança com o não-humano que define ‘as condições intensivas do sistema’ na Amazônia”. (EVC, 2015, p. 208)

Barbara Keifenheim (2002), por sua vez, desvinculava o uso do nixi pae da prática de cura em sentido estrito para apontá-lo em outra direção. O interesse dos huni kuin pelas experiências de alteração da percepção e o cultivo de práticas, noções e mitos que operam transformações nos sentidos apontam para o que chamaremos de uma estética da percepção. A expressão que parece redundante propõe colocar em suspenso nosso modelo perceptivo ocidental, marcado pelo mononaturalismo, isto é, pelo princípio de uma natureza universal que possa ser descrita objetivamente pela ciência. Uma estética da percepção baseada nas máquinas de visão huni kuin, em contraste com o esquema perceptivo ocidental, apontaria para a distinção feita por Deleuze e Guattari, entre um plano de transcendência e um plano de imanência.

Se o movimento é imperceptível por natureza, é sempre em relação a um limiar qualquer de percepção, ao qual é próprio ser relativo, desempenhar assim o papel de uma mediação, num plano que opera a distribuição dos limiares e do percebido, que dá a sujeitos perceptivos formas a serem percebidas: ora é esse plano de organização e de desenvolvimento, plano de transcendência que dá a perceber sem poder ser percebido, sem que ele próprio seja percebido. Mas, no *outro* plano, de imanência ou de consistência, é o próprio princípio de composição que deve ser percebido, que não pode senão ser percebido, ao mesmo tempo que aquilo que ele compõe ou dá. Aqui, o movimento deixa de ser remetido à mediação de um limiar relativo ao qual ele escapa por natureza ao infinito; ele atingiu, seja qual for sua velocidade ou sua lentidão, um limiar absoluto, se bem que diferenciado, que faz um com a construção desta ou daquela região do plano continuado. Diremos igualmente que o movimento para de ser o procedimento de uma desterritorialização sempre relativa, para tornar-se o processo da desterritorialização absoluta. É a diferença dos dois planos que faz com que aquilo que não pode ser percebido num deles só pode ser percebido no outro. É aí que o imperceptível torna-se o necessariamente-percebido, saltando de um plano ao outro, ou dos limiares relativos ao limiar absoluto que coexiste com eles. (...) É que a percepção não estará mais na relação entre um sujeito e um objeto, mas no movimento que serve de limite a essa relação, no período que lhe está associado. A percepção se verá confrontada com seu próprio limite; ela estará entre as coisas, no conjunto de sua própria vizinhança, como a presença de uma heciedade em outra, apreensão de uma pela outra ou a passagem de uma a outra: olhar apenas os movimentos. (Deleuze e Guattari, 1997, p. 75-6, grifo do autor)

Se não se trata de experimentar a percepção em função da cura de uma pessoa doente, não se trata também de aprender a ver, ver melhor ou ver o que os outros não veem. Não há algo a ser percebido senão a própria percepção.

Apontando nessa direção do poder maquínico da arte de produzir imagens, Els Lagrou marca uma virada em sua abordagem etnográfica da arte, rumo a um encontro maquínico com o ritual *huni kuin* do *nixpu pima*. Irredutíveis à interpretação, que vigorava na antropologia da arte de então, é a partir do momento que participa do rito que sua máquina se encaixa nas máquinas de seus interlocutores e que a etnógrafa encontra seu problema e sua escrita.

Foi no meio de tal processo de familiarização, habituando meu “corpo pensante” aos modos *kaxinawa* que fui convidada por meus anfitriões a participar, como neófito e pesquisadora, no rito de passagem de meninos e meninas. Este ritual se tornou meu ponto de partida na tentativa de dar forma à fenomenologia *kaxinawa*, a maneira como a vida e o corpo adquirem seu estilo e sua forma especificamente *kaxinawa*, ou seja, sua particular forma perceptiva e significativa. Foi durante este ritual que o sentido do desenho, do artefato e sua relação com a fabricação do corpo e das imagens ganharam sentido para mim. Até aquele momento, parece que tinha feito as perguntas erradas, para parafrasear Gow, como: ‘quem o fez, como se chama, com que se parece e o que significa?’ (Gow, 1999: 230). As respostas para estas perguntas tinham sido, de fato, bastante desencorajadoras: muito curtas e extremamente ambíguas, especialmente enquanto tentava confirmar a suposta relação entre a divisão da sociedade *kaxinawa* em metades e secções matrimoniais e o

uso de certos motivos, certos padrões de desenho na pintura corporal e na tecelagem. (Lagrou, 2007, p. 65)

“Fazer as perguntas erradas”, definição que a autora busca na obra de Peter Gow, é de fato um bom nome para esse conflito de um pensamento interpretativo com um pensamento maquínico, uma lógica do concreto. Não que se trate de “fazer as perguntas certas”. Talvez se trate de não fazer perguntas, mas de conectar máquinas.

E é como se tudo isso já estivesse dado desde o primeiro momento, quando ela, desenhista, estabelece com as mulheres huni kuin um agenciamento maquínico, feito todo a partir de desenhos, papeis e lápis, ao longo de muitos dias de viagem.

Quando da minha primeira viagem aos Kaxinawa logo após a saída do barco do porto de Manuel Urbano a caminho da aldeia, enquanto escrevia minhas impressões, uma senhora kaxinawa tirou a caneta de minha mão e passou a desenhar em sua própria mão padrões estilizados, desenhos tipicamente kaxinawa que eu conhecia das fotografias. Em seguida, Dona Maria Sampaio, sorrindo, mostrou como fazer o mesmo na minha própria mão. Percebendo que queria desenhar, ofereci canetas coloridas e papel. Instalou-se uma ‘competição’ de quem ‘escrevia’ mais. (Lagrou, 2007, p. 116)

Penso que é esse agenciamento maquínico que vai mais tarde se desdobrar na exposição *No caminho da miçanga* (Lagrou, 2016), essa máquina concebida e montada pela autora e que propõe uma série de experimentações entre regimes de conhecimento, práticas e esquemas perceptivos conectando diversos atores e instituições.

MÁQUINAS DE MÁQUINAS

O fazer indígena em lugar da mediação e interpretação antropológica. A experimentação indígena em vez da interpretação e mesmo da descrição etnográfica. O indígena como praticante e experimentador em lugar de objeto de estudo, ainda que artístico. A apropriação, a devoração, a transformação pelos huni kuin da noção de obra de arte formulada pelos brancos. É arte ou não? A questão não é chegar a um veredito e dizer “não se trata mais/ainda de arte”, e *sim de chegar a um ponto em que essa pergunta já não mais importe*. Isso não significa suprimir as equívocos sob uma única definição de arte, pelo contrário. Ou melhor, pelo múltiplo. Trata-se antes de compreender que ao campo da arte, pelo menos da maneira como os huni kuin se apropriam dele, é inerente a equívoco e a apropriação.

É como se os huni kuin sempre tivessem estado ali, como se um olhar de fora seja imane ao campo da arte, mas não para vir a ser preenchido pelo “índio que virá” e sim para manter-se como olhar do fora, como equívoco e devoração.

Se, por um lado, corre-se o risco de reduzir o que estão fazendo os huni kuin, classificando isso como arte, por outro lado, as experimentações que eles estão propondo vão

constantemente transformando à sua maneira o que entendíamos como determinado (arte é isso), numa espécie de fronteira movente ou máquina de guerra.

Assim, ao se verem em meio ao campo de guerra da arte contemporânea, e quando capturados em diversas de nossas armadilhas: a do desenho-objeto, a ser colocado na parede, no quadro para apreciação do público de arte europeu; ou a armadilha de se ter o trabalho visto como texto a ser lido/interpretado pelo crítico a partir de uma obra conjunta e/ou de uma biografia/filiação artística; ou a armadilha do artista-indivíduo, autor e criador *ex-nihilo*, a resposta formulada pelo coletivo e a transformação na noção de imagem que resulta desse movimento, chama a atenção para a riqueza de uma equivocação no plano dos conceitos e uma equivocação, tão ou mais rica, no campo das práticas de conhecimento.

Em que consistem e onde vão dar essas experimentações colocadas em jogo pelo MAHKU, só o que está por vir poderá dizer. Porém, o campo de virtualidades aberto por suas experimentações e práticas já me permite afirmar que as cartas foram embaralhadas.



FIGURA 9 - Pintura de Mana (Pedro Macário) para Exposição Avenida Paulista, MASP, 2017.

Se estamos diante de uma *virada ontológica* – que, menos pelos impactos ambientais no planeta do que por sua absorção num “saber comum” (Stengers, 2015, p. 9) em torno desses impactos (saber esse que remete ao “saber comum” do início do século XX, com o marxismo, a luta de classes e a revolução), promete modificar, se não o próprio pensamento ocidental, ao menos sua organização nos campos em que foi classicamente dividido (ciências humanas e ciências naturais) – é porque se torna cada vez mais difícil contornar os problemas colocados pelo paradigma epistemológico da *virada linguística* de que fazemos parte e do qual resultaram muitas de nossas práticas de conhecimento.

Vou tomar uma delas, que pode servir como “exemplo”: a psicanálise. Podia pegar a teoria literária ou a antropologia, disciplinas ligadas à minha trajetória acadêmica, mas essas disciplinas só agora começam a esboçar seus próprios *Anti-Édipos*. Pois é esse livro que se propõe, a partir de uma crítica das práticas da psicanálise e suas consequências, a derivar um outro “plano” ou um anti-modelo, que permita redefinir o inconsciente-teatro, interpretável e normalizável, liberando assim um inconsciente maquínico, “que está para ser feito e não para ser reencontrado” (1997, p. 79). Ou, melhor ainda, conforme *O Anti-Édipo*:

Isso funciona em toda parte: às vezes sem parar, outras vezes descontinuamente. Isso respira, isso aquece, isso come. Isso caga, isso fode. Mas que erro ter dito *o* isso. Há tão somente máquinas em toda parte, e sem qualquer metáfora: máquinas de máquinas, com seus acoplamentos, suas conexões. Uma máquina-órgão é conectada a uma máquina-fonte: esta emite um fluxo que a outra corta. O seio é uma máquina que produz leite, e a boca, uma máquina acoplada a ela. A boca do anorético hesita entre uma máquina de comer, uma máquina anal, uma máquina de falar, uma máquina de respirar (crise de asma). É assim que todos somos “*bricoleurs*”; cada um com as suas pequenas máquinas. Uma máquina-órgão para uma máquina-energia, sempre fluxos e cortes. (Deleuze e Guattari, 2011, p. 11, grifo dos autores)

E, mais adiante: “O passeio do esquizofrênico: eis um modelo melhor do que o neurótico deitado no divã. Um pouco de ar livre, uma relação com o fora.” (id., 2011, p. 12)

Na esteira do que já vinha sendo tratado por Foucault desde a década de 60, em trabalhos de anti-epistemologia como a *História da loucura* (1978) (cf. Clastres, 1968; Goldman⁹), e provocando polêmica, os autores propõem uma aliança com os saberes menores dos chamados doentes mentais, no caso, dos esquizofrênicos, a exemplo do que já vinham fazendo na antropologia Lévi-Strauss (2004) e Clastres (2003) com os saberes dos povos primitivos ou extra modernos.

Porém, entre a aliança proposta pela psicanálise, antropologia ou filosofia aos saberes minoritários e o que tais saberes farão com essas propostas e alianças, cabem aí, sabemos

9 Disponível em: www.youtube.com/watch?v=f4oroNATqmg&t=43s Acesso em: 15 de outubro de 2017.

hoje, algumas ontologias. Para tratar das práticas desses saberes minoritários, ainda me parece que se deve buscar as zonas de equivocação, para falar como Viveiros de Castro (2004). Desde essas zonas de equivocação, buscar descrever tais práticas, ao mesmo tempo em que se busca desarmar as bombas de nosso pensamento colonialista (inclusão, direito, tolerância etc).

No caso das práticas em questão, as práticas de pesquisa e arte do MAHKU, não é suficiente dizer que resultam de uma aliança sem problematizar essa noção, visto que a relação com as instituições parceiras, tais como as universidades e os museus, quase sempre coloca os aliados *huni kuin* em situação de guerra, dado que tais instituições seguem operando com seus regimes de normalização e redução da diferença, sem mesmo dar-se conta de que o fazem.

Se estamos em campo de guerra e aliança, deveríamos começar traduzindo ou “equivocando”, que tipo de guerra e a que aliança nos referimos. E é o que penso ter iniciado com a conexão à máquina-mito. Pois, seja a guerra, seja a aliança, que sentido poderiam ter essas expressões para nossos interlocutores? *Estar em guerra* não quer dizer *declarar guerra* no nosso sentido. Tomo aqui uma expressão de Ibã: *guerra silenciosa*. “*Não tem mais guerra, agora é guerra silenciosa.*”

São inúmeras formas de traição, armadilhas, capturas: relação de subalternidade, pensamento majoritário, direitos, inclusão, saber científico, ajuda aos povos indígenas. Nas palavras de Viveiros de Castro¹⁰: “*de fazer do índio um pobre*”. Incluir, portanto, é também uma forma de fazer guerra, de colonizar, pois se pratica ver o outro como um mesmo, a integra-lo para só então poder pensa-lo. Como dizem Deleuze e Guattari:

“É que a exterioridade da máquina de guerra em relação ao aparelho de Estado revela-se por toda parte, mas continua sendo difícil de pensar. Não basta afirmar que a máquina é exterior ao aparelho, é preciso chegar a pensar a máquina de guerra como sendo ela mesma uma pura forma de exterioridade, ao passo que o aparelho de Estado constitui a forma de interioridade que tomamos habitualmente por modelo, ou segundo a qual temos o hábito de pensar.” (2012, p. 15-6)

A vantagem da equivocação é colocar para nós, em última instância, o problema da diferença, de um horizonte não comum, não consensual, uma síntese disjuntiva. Com isso se evitaria interpretar e reduzir o que estão fazendo os *huni kuin* do MAHKU aos projetos de nossas próprias instituições e às questões colocadas por nosso próprio pensamento.

10 Disponível em: www.youtube.com/watch?v=l98nNx5S6HQ&t=62os. Acesso em: 15 de outubro de 2017.

DO DESENHO À MÁQUINA DA TERRA



FIGURA 10 - Centro MAHKU Independente. Foto: Daniel Dinato

*“Não seria primeiramente pela voz que alguém devém animal?”
(Deleuze e Guattari)*

Busquei aqui traçar numa série de conexões o caráter maquínico dos Laboratórios de Arte e Percepção do Centro MAHKU Independente a partir da experiência do curso livre Laboratório de Experimentação Visual, realizado em outubro de 2017 na ESDI/UERJ.

O intuito de apontar essa marca nos procedimentos do centro indígena de pesquisas é articulá-la à impossibilidade de um horizonte comum, de um diálogo ou encontro de saberes. Proliferar a equivocação, essa prática de produção de diferença, como prática de guerrilha ou como máquina de guerra, isto é, uma guerra *à americana*, imanente, sem paz e contra o Estado. Por fim, articular os LAP com a terra, com o Centro Mahku Independente: máquinas de máquinas.

Que o nixi pae possa ser percebido como uma máquina, desde seu preparo, da máquina da cozinha, até seu consumo. O cipó que se conecta à folha, o fogo que se liga à água. As mãos que maceram o cipó, que fazem o fogo. Essa máquina do preparo que é descrita no canto. Até seu consumo ritual, como máquina de visão: a noite, o som dos animais, da floresta, o canto, o grupo. O ritual como máquina que proporciona as visões.

O huni meka, os cantos do nixi pae, sua música, suas vocalizações, sua arte verbal. Ibã sintetiza a arte poética de máquina de visão no verso: nai mãpu yubekã. Céu, pássaro, jiboia.

*“Um som sentido... uma semelhança vocês falam, mas não é semelhança, botei no sentido, sentido. Não tem como palavra, frase certa na música. É uma poética. Cabeça, pé, vai... tipo assim desse jeito. Por exemplo: pássaro, céu, jiboia, terra, floresta, cada um pedaço assim, não tem como frase certa assim, explicar certo, por isso botei no sentido. Essa música é fala da jiboia.”
(Ibã, ESDI, 2017)*

Os desenhos do MAHKU não fizeram apenas conectar as mesmas imagens no papel. Como diz Ibã, do imaterial ao material, eles passaram a conectar pessoas e mundos, mitos e

instituições, a floresta e o nosso mundo. Os desenhos como máquinas, acopladas à grande máquina de visão que liga nixi pae e huni meka, proporcionam às pessoas uma experimentação com o sonhar huni kuin. Os desenhos como máquinas de visão, ligando passado, presente e futuro, operam também essa fala da jiboia, por meio da qual a máquina da terra-floresta se dá a ver: pássaro, céu, jiboia, terra, floresta, cada um pedaço assim...

REFERÊNCIAS

- CLASTRES, P. A sociedade contra o Estado – Pesquisas de antropologia política. São Paulo: Cosac Naify, [1974] 2003.
- _____. Entre silêncio e diálogo. In: Lévi-Strauss. L'Arc Documentos. São Paulo: Editora Documentos, 1968.
- DELEUZE, G.; GUATTARI, F. O Anti-Édipo. Capitalismo e esquizofrenia 1. Trad. Luiz B. L. Orlandi. São Paulo: Editora 34, [1972] 2011.
- _____. Mil platôs. Capitalismo e esquizofrenia 2, vol. 4. São Paulo: Editora 34, [1980] 1997.
- _____. Mil platôs. Capitalismo e esquizofrenia 2, vol. 1. São Paulo: Editora 34, [1980] 1995.
- _____. Mil platôs. Capitalismo e esquizofrenia 2, vol. 5. São Paulo: Editora 34, [1980] 2012.
- _____. Kafka: por uma literatura menor. Belo Horizonte: Autêntica Editora, [1975] 2014.
- DELIGNY, F. O aracniano e outros textos. São Paulo: N-1 edições, [2008] 2015.
- FOUCAULT, M. O que é um autor? In: Ditos e Escritos, Vol. 3, Estética: Literatura e pintura, música e cinema. Org. Manoel Barros da Motta. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2009.
- _____. A arqueologia do saber. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2002.
- _____. As palavras e as coisas: uma arqueologia das ciências humanas. São Paulo: Martins Fontes, [1966] 1981.
- _____. História da loucura. São Paulo: Editora Perspectiva, 1978.
- GOLDMAN, M. Mais alguma antropologia. Ensaios de geografia do pensamento antropológico. Rio de Janeiro: Ponteio, 2016.
- GUATTARI, F. Caosmose: um novo paradigma estético. Rio de Janeiro: Editora 34, 1992.
- _____. A paixão das máquinas. In: Cadernos de Subjetividade – PUC – SP, Vol. 1, nº. 1. São Paulo: Editora Hucitec, 1993
- IBÃ, I. S. Nixi pae, O espírito da floresta. Rio Branco: OPIAC/CPI, 2006.
- INGOLD, T. Estar vivo – Ensaios sobre movimento, conhecimento e descrição. Petrópolis: Vozes, [2011] 2015.

KEIFENHEIM, B. Nixi pae como participação sensível no princípio de transformação da criação primordial entre os índios kaxinawa no leste do Peru, In: LABATE, B. C.; ARAUJO, W. S. (orgs.). *O Uso Ritual da Ayahuasca*. Campinas: Mercado de Letras/São Paulo: Fapesp, 2002.

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

_____. No caminho da miçanga: um mundo que se faz de conta. Rio de Janeiro: Museu do Índio/FUNAI, 2016.

LÉVI-STRAUSS, C. O cru e o cozido – Mitológicas I. Trad. Beatriz Perrone-Moisés. Rio de Janeiro: Cosac & Naify, [1964] 2004.

MATTOS, A. P.; IBÃ, I. S. Transformações da música entre os Huni Kuin: O MAHKU – Movimento dos Artistas Huni Kuin. In: DOMINGUEZ, M. E. (Org.) Anais do VII ENABET, Florianópolis, PPGAS/UFSC, 2015.

_____. O MAHKU – Movimento dos Artistas Huni Kuin e outros devires-huni kuin da Universidade. Revista Indisciplinar N. 2, V. 2. EA-UFMG, Belo Horizonte, Fluxos, 2016.

_____. Por que canta o MAHKU – Movimento dos Artistas Huni Kuin? Revista GIS – Gesto, Imagem e Som. v. 2, n.1, p.61-82, São Paulo, 2017.

STENGERS, I. No tempo das catástrofes – resistir à barbárie que se aproxima. São Paulo: Cosac Naify, [2009] 2015.

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

_____. Perspectival Anthropology and the Method of Controlled Equivocation. In: *Tipití*, vol. 2, n. 1, 2004, p. 3-22.

_____. Metafísicas canibais: Elementos para uma antropologia pós-estrutural. São Paulo: Cosac Naify, 2015.

VIRILIO, P. A máquina de visão. Rio de Janeiro: José Olympio, [1988] 1994.