

Laboratório Huni Kuin: Ritual e arte, performance e vídeo, corpo e imagem

Rui MOURÃO

Artista, Doutorando em Estudos Artísticos
FCSH - Universidade Nova de Lisboa
mourao.rui@gmail.com

Resumo: *Laboratório Huni Kuin* é um projeto de pesquisa artístico-etnográfica desenvolvido a partir de um estudo de campo sobre práticas artísticas em rituais do povo indígena Huni Kuin no Acre (Amazônia Ocidental, Brasil). Articula a performance ritual do Outro, a performance ritual do Eu em pesquisa do Outro e o que há de comum entre ambos. Foca-se em como desenvolver uma linguagem artística que estabeleça uma analogia com a dinâmica ritual xamânica, nomeadamente ao nível da relação entre consciência, corpo e imagem.

A performance ritual Huni Kuin liga o "cinema da floresta" (Gow, 1995) da *ayahuasca* com estéticas visuais geométricas (*kene*) e musicais (*huni meka*). O seu registo artístico-documental pelo vídeo constitui uma metaperformance da performance ritual. As abordagens performativas são, pois, "simultaneamente assunto e método" (Conquergood, 1989: 82). As imagens filmadas e editadas são metáfora axial que incorpora uma ontologia ameríndia do "dois e seu múltiplo" (Lima, 1996).

Em suma, cruzando teoria e prática, procura-se refletir sobre a relação entre a imagem em movimento e o movimento ritualizado da busca performativa do Eu e do Outro, tendo em conta estéticas, mitos e arquétipos. Tal acontece num campo de experimentação entre a arte como ritual e o ritual como arte.

Palavras-chave: arte, ritual, performance, imagem, vídeo, indígena

Abstract: *Huni Kuin Laboratory* is an artistic-ethnographic research project developed from a field study on artistic practices in rituals of the Huni Kuin Indigenous people in Acre (Western Amazonia, Brazil). It articulates the ritual performance of the Other, the ritual performance of the Self while researching the Other, and what is common in both. It focuses on how to develop an artistic language that establishes an analogy with shamanic ritual dynamics, namely at the level of the relationship between consciousness, body, and image.

The Huni Kuin ritual performance links the "forest cinema" (Gow, 1995) of *ayahuasca* with geometric visual aesthetics (*kene*) and musical aesthetics (*huni meka*). Its artistic-documentary recording on video is a meta-performance of ritual performance. Performative approaches are thus "simultaneously subject and method" (Conquergood, 1989: 82). The filmed and edited images work as an axial metaphor that incorporates an Amerindian ontology of "two and its multiple" (Lima, 1996).

To summarize, intersecting theory and practice, the goal is to reflect on the relationship between the moving image and the ritualized movement of the performative search of the Self and the Other, considering aesthetics, myths, and archetypes. This happens in a field of experimentation between art as ritual and ritual as art.

Keywords: art, ritual, performance, image, video, indigenous

Este artigo, embora aborde dimensões conceituais dos rituais Huni Kuin, não pretende fazer uma análise etnográfica do povo Huni Kuin. O projeto *Laboratório Huni Kuin* procura desenvolver uma linguagem performativo-imagética de arte e investigação que estabeleça uma analogia com dinâmicas rituais indígenas que envolvam corpo e imagem na relação do eu com o mundo, a natureza, a busca de verdade. Recomenda-se começar pela visualização de dois breves vídeos acedendo aos seguintes links deste laboratório audiovisual:

- <https://vimeo.com/304985132> (apresentação do projeto *Laboratório Huni Kuin* com cerca de 5 minutos)
- <https://www.youtube.com/watch?v=1X1-BKPjdsE> (excerto de uma entrevista ao *txana*¹ Tuin Huni Kuin com cerca de 6 minutos)

Performance Huni Kuin: o ritual como arte

For many of us performance has evolved into ways of comprehending how human beings fundamentally make culture, affect power, and reinvent their ways of being in the world. The insistence of performance as a way of creation and being as opposed to the long held notion of performance as entertainment has brought forth a movement to seek and articulate the phenomenon of performance in its multiple manifestations and imaginings. (Hamera, 2006: XII)

A arte tem como objetivo comum com o ritual, especialmente comparando com "rituais de passagem" e "purificação" (Turner, 1969), performar uma separação física, visual e/ou conceptual para focar em algo essencial. De certa forma, arte e ritual são ambos instrumentos de iniciação, para que outra condição mental possa emergir, ser experimentada e permita germinar algo. Na sua estimulação a uma passagem para um estado diferente e significativo, o ritual é, tal como a arte, um "sistema cultural de comunicação simbólica" (Peirano, 2003: 11) que envolve os seus participantes em determinadas formas de processos sociais, apurando relacionamentos, conceptualizações, identidades e posicionamentos (Larsen, 2014: 15). As suas sequências tendem a ser ordenadas e padronizadas, mas expressam-se por múltiplos meios e com diferentes "graus de formalidade (convencionalidade), estereotopia (rigidez), condensação (fusão) e redundância (repetição)" (Peirano, 2003: 11). Nesse sentido, a arte pode ser lida como um ritual menos padronizado que acontece em níveis mais amplos de convencionalidade, rigidez, fusão e repetição², desde logo porque as suas obras são "abertas" (Eco, 1991).

¹ Palavra em Hãtxa Kuin (língua da família Pano falada pelo povo Huni Kuin) que identifica um conhecedor das tradições Huni Kuin e dos cânticos *huni meka*, o canto ritual deste povo. O *txana* evoca mitos ao praticar os cantos rituais durante as visões com *ayahuasca*.

² Veja-se a esse nível como ainda assim: a arte está sempre aberta a novos *media*, mas uma vez inventado e aceite um *medium* artístico este vai constantemente repetindo-se (ex: pintura, escultura, teatro, performance, etc); se reproduzem espaços de apresentação codificados (ex: o anfiteatro e o *teatro à italiana* na tradição das artes do espetáculo ou o modelo do *cubo branco* no paradigma contemporâneo das artes visuais); há uma contínua repetição do tipo de agentes e papéis envolvidos (ex: artistas, espectadores, curadores, colecionadores, etc); se vai repetindo uma dimensão simbólica da arte (mesmo quando é realista pois ainda assim representa e recria), de certos valores (mudam as criações autorais e os movimentos artísticos, mas mantêm-se valores como o da originalidade e da sensibilidade) e de comportamentos (ex: os atores representam personagens e os espectadores sentam-se, fazem silêncio e aplaudem, sentados ou de

Contudo, a arte ritualiza sempre um tipo de afastamento com o real — nem que seja apenas conceptual — apesar de manter uma dinâmica especular com este.

Seja pelo ritual enquanto representação — isto é, ilustrativo e revelador, numa “perspectiva hermenêutica” (Borgdorff, 2011: 61) dos estudos artísticos — ou enquanto criação — numa “perspectiva construtivista” (Borgdorff, *op. cit.*: 61), portanto constitutiva *per se* — verificamos que a arte gera uma reprodução de essências e conexões na busca de um paradoxal estado de maior emancipação (libertando-se de limites ao diferenciar-se da vida) e de maior afeição (que uma parte da vida cria ao reproduzir uma realidade paralela imagética/imaginária que no fundo está ligada e visa intensificar a própria vida). Essa ritualização permite testar, observar, ensaiar e documentar experiências, visando concepções sensíveis aprofundadoras da realidade. Uma arte com a qual o criador se comprometa verdadeiramente implica, pois, um ritual de partilha e entrega desse criador, que funciona de forma performativa de si mesmo, da relação com o outro e de busca de percepção de algum tipo de realidade interior/exterior, com respetivo potencial transformador.

Sintetizando, se por um lado temos uma dimensão ritual da performatividade inerente à arte, por outro lado, o próprio ritual pode-se constituir numa forma de arte. Afinal, o ritual é performance e a performance enquanto arte, tal como o ritual, opera a partir do corpo e envolve um estado de espírito. Só que na chamada performance arte « cada performer cria a sua própria definição através dos processos e modos de execução adoptados. » (Goldberg, 2007: 10), abrindo-se a possibilidades infinitas no seu cruzamento com a realidade não-artística (podendo a performance até incluir outros *media* artísticos, como o vídeo). A performance arte adota, pois, ações, atitudes e movimentos, mesmo que sejam banais, que criam uma comunicação simbólica de expressões emocionais, físicas e conceptuais onde o corpo funciona como eixo artístico central. Geralmente o performer assume a sua própria subjetividade, sem a composição de personagens, ao contrário do que sucede na tradição teatral, pelo que mais que representar, o performer entrega-se a si próprio no ato (Auslander, 1997: 54).

Ligando a teoria à observação etnográfica que realizei entre os Huni Kuin, constatei que é frequente estes identificarem os seus rituais como sendo arte, sobretudo ao falar com *txanas*. No registo audiovisual disponibilizado *online*, é possível verificar que o *txana* Tuin Huni Kuin, oriundo da aldeia Chico Curumim (na Terra Indígena do Rio Jordão), em pleno ritual com *ayahuasca* envolvendo vários participantes à volta da fogueira e expressões complementares como a música, a dança e a pintura corporal, afirmava como líder do coletivo Kayatibu³:

O ritual é a arte. O momento que a gente está fazendo, já está arte, já está fazendo arte. Porque é que é arte? Nós movimentamos. Preparando o nixi pae⁴. (...) Na hora que a gente estava preparando o nixi pae, nós cantámos. (...) A partir do momento que

pê); ou até como há uma performatividade permanente da função de "agência" (Gell, 2009) (pois a arte sempre incorpora, transporta e ativa emoções, reflexões e relações).

³ Grupo de cantos e danças Huni Kuin que integra o MAHKU - Movimento dos Artistas Huni Kuin. Havendo altos níveis de comunidade, mobilidade e consanguinidade entre as diferentes concentrações populacionais indígenas, o MAHKU é amplamente conhecido entre os Huni Kuin e vem afirmando-se como importante referência cultural para os mesmos. Note-se que apesar de ser a população indígena mais populosa do Acre, dados de 2014 do ISA (Instituto Socioambiental) contabilizam o povo Huni Kuin no Brasil em apenas 10.818 pessoas.

⁴ Palavra com dupla conotação, embora ambos os sentidos estejam ligados. *Nixi pae* é a bebida *ayahuasca* usada em rituais xamânicos, de transe e/ou cura, mas a mesma palavra traduzida para português quer também dizer: espírito da floresta, ou seja, a força da natureza presente em tudo. Para os Huni Kuin, a bebida *ayahuaska* contém e ativa a percepção do "espírito da floresta".

a gente estamos aqui, falando, movimentando, fazendo muitas coisas aqui, nós estamos fazendo arte.

Não existem correspondências inequívocas que possam identificar o conceito de arte de uma forma universal em diferentes tempos e espaços. Cada época tem o seu "regime escópico" (Baxandall, 1972: 45-138) e em espaços geoculturais não-ocidentais é comum que manifestações estético-simbólicas que o Ocidente interpreta como artísticas tenham funções diversas da concepção autonomizada de arte estabelecida no Ocidente contemporâneo (Geertz, 1976: 1474). Els Lagrou refere a respeito da interconectividade dos campos da reflexão e da ação dos Huni Kuin que há uma impossibilidade em operar o estético como domínio separado, tendo em conta que « as qualidades criativas, sensíveis e perceptivas de experiências interpessoais são concebidas enquanto "fatos sociais totais. » (Lagrou, 2007: 85). O que é fascinante no caso dos Huni Kuin é como há atualmente um uso do conceito de arte enquanto campo simultaneamente autónomo do resto da vida e conectado com as suas práticas rituais. Seja por influência não-indígena, apropriação indígena do conceito de arte ou ambas, o facto é que reivindicam os seus rituais como sendo artísticos⁵. Há aí uma lógica que é ao mesmo tempo binária –de nomeação do que é arte, que só pode ser por exclusão do que não é – e não-binária – pela fusão das relações entre vida e arte, real e onírico, corpo e imagem.

Arisi e Sáez postulam que as ações rituais com e para outros (sejam indígenas ou não-indígenas) ocupam tradicionalmente um lugar central característico das sociedades indígenas amazónicas (em particular nos povos da família Pano, como é o caso do povo Huni Kuin), por serem constitutivamente abertas e muito adaptativas. Há nesses rituais uma constante performance experimental que ensaia novas relações entre sujeitos e noções que podem sempre vir a ser aplicadas social ou existencialmente fora dessas ocasiões excecionais.

Sugerimos aquí la posibilidad de entender los rituales como acciones «de laboratorio». Es decir, como ocasiones de establecer relaciones nuevas – modos nuevos de relación si se quiere – que serán eventualmente aprovechados en la vida cotidiana o pasarán a formar parte de la política y la economía corriente, pero que antes de ello pueden ser probadas en un contexto especial, delimitado por signos que advierten a todos de que lo que se hará, se dirá y se verá no debe ser confundido con la realidad común; es, por lo pronto, meta-realidad o sobre-realidad. Para usar un ejemplo ilustre, el ritual puede ser como esa pieza teatral que Hamlet hace ejecutar ante la corte de Dinamarca: puede representar episodios que ya han ocurrido, pero su objetivo principal es ensayar efectos en las relaciones, talvez crear relaciones nuevas – en ese caso, como sabemos, muy luctuosas – en la vida real. (Arisi, Sáez, 2013: 219)

⁵ Por um lado o atual uso da palavra arte parece ser uma apropriação cultural indígena após o contacto com os não-indígenas que veio responder a estratégias contemporâneas de afirmação/valorização sociocultural e de necessidade de reconfiguração identitária, económica e política num contexto de perseguição histórica e que ainda é de forte discriminação; por outro lado, tudo indica ser também um uso linguístico-conceitual que traduz uma ontologia tradicional daquele povo que continua operativa e que no contacto entre a sua cultura e a cultura não-indígena encontra pontos comuns à qual a terminologia arte permite responder. De qualquer forma, voltarei ao Acre mais 2 vezes, 3 meses cada, em anos diferentes, para recolher mais dados etnográficos, históricos e audiovisuais. O que neste contexto importa reter é que arte é o conceito adotado por índios Huni Kuin quando, geralmente de forma coletiva, desenvolvem práticas rituais envolvendo diferentes dimensões performativas, espirituais e estéticas com abordagens simultaneamente tradicionais e de atualização contemporânea.

Tendo em conta o paralelismo entre performance teatral e performance ritual estabelecido por Richard Schechner, referência maior dos Estudos da Performance, em ambas se passa uma fronteira dimensional, mas enquanto na experiência teatral um ator ao subir a palco é “transportado” da dimensão quotidiana para uma dimensão performativa, acompanhando o estado de espírito essa mudança e regressando à dimensão quotidiana com o fim da performance⁶; na experiência ritual o performer é “transformado”. É transformado porque o ritual inicia e muda o seu agente através da ação da performance, não sendo possível regressar-se exatamente igual ao ponto de partida (Schechner, 1981: 95). Neste sentido, o recurso dos Huni Kuin à performance do canto, dos instrumentos musicais, da dança e das pinturas corporais ligadas às chamadas “mirações”⁷, enquanto ritual e arte ao mesmo tempo, potencialmente transforma, mas não deixa de fazer um transporte com ida e volta. Transporta primeiro ao inconsciente, de forma consciente, mas de seguida corta com as visões, devolvendo o participante ao estado de consciência normal apoiado na ancestral tecnologia sonora dos *huni meka*, a música Huni Kuin usada para instrumentalização medicinal e espiritual da percepção⁸ (sendo que se traduzirmos para português, a palavra *huni* quer dizer verdadeiro e a palavra *meka* quer dizer cantos, portanto cantos verdadeiros, tal como os que os cantam são *kuin*, que quer dizer povo ou gente, que se consideram *huni*, ou seja, pessoas de verdade, reais).

Tanto ao se assistir a um filme, como na alucinação do ayahuasca, as imagens vistas são percebidas como exteriores ao sujeito no sentido de terem uma origem autônoma. Como num filme, as imagens provocadas pelo ayahuasca não são devaneios nem fantasias, pois não podem ser criadas espontaneamente nem desaparecem pela vontade do sujeito. Como num filme, elas vêm quando querem e intensificam-se ou diminuem de força de acordo com sua própria atividade, sem interferência do sujeito. Há uma exceção, considerando-se que o xamã treinado, ou ayahuasquero, dirige o fluxo das imagens através do uso de ícaros, "canções da droga". (Gow, 1995: 45)

Apesar da pintura corporal, incluindo facial, com as geometrias dos *kenes*, no ritual Huni Kuin não se simula ser outra coisa, sente-se ser outra coisa em simetria com o que se é. A performance ritual Huni Kuin não tem máscaras ou personagens teatrais, mas sim características de interior e coletiva experiência de projeção de imagens, que mais se pode relacionar com uma dimensão cinematográfica. Esse “cinema da floresta” (Gow, *op. cit.*) constitui-se de forma bio-imagética. É laboratório de experimentação artístico-ritual para apuramento psico-espiritual a partir da ação no corpo de um laboratório químico de plantas oníricas da Amazônia (que os seus participantes, numa perspetiva animista, creem transportar a chamada “força da floresta”, cruzando mitos com dimensões motoras, visuais, estéticas e medicinais da *ayahuasca*). A experiência performativa de entrega ativa, ao ser vivida, é tanto transformadora como de “transporte”. É transformadora por passar pelas sensações do corpo e da sua relação com a consciência alterada/expandida. É de “transporte”, enquanto meio onírico/espiritual experimental que se crê de alguma forma revelador, mas de efeito passageiro. Termina quando termina o ritual.

⁶ Tendo em conta que na linguagem teatral mais convencional se adopta uma encenação com uso de personagens, papéis que o ator “veste” e “despe”, diferenciando-se a *persona* ficcional do intérprete como pessoa.

⁷ Nome dado no Acre e em várias regiões amazónicas às visões obtidas sob o efeito da *ayahuasca*. Esta é usada por vários povos indígenas e mestiços em diferentes países sul-americanos (os próprios Huni Kuin estão maioritariamente no estado do Acre, no Brasil, mas uma parte também está no Peru).

⁸ Como refere o *txana* Tuin Huni Kuin no vídeo, os *huni meka* variam em momentos diferentes do ritual: 1º) música para “chamar a força”, 2º) música para sentir e ver a “força” em pleno, 3º) música para “diminuir a força” e terminar o ritual.

Cruzando uma perspectiva antropológica do laboratório ritual Huni Kuin com uma perspectiva psicanalítica junguiana do inconsciente coletivo, parte-se de um laboratório do corpo (com sons, formas, cores, movimentos) que por meio da ação das plantas da floresta aciona visões que dão forma a imagens e sensações entre polaridades⁹ de condensação (os *Kenes*¹⁰ *Uni*, cujos grafismos geométricos são fechados e dão uma sensação de conexão para dentro) e de expansão (os *Kenes Duá*, cujos grafismos geométricos são abertos e dão uma sensação de conexão para o exterior¹¹), em diálogo com mitos que evocam arquétipos, convertendo-se num laboratório estético-simbólico do inconsciente. Por exemplo, entre os Huni Kuin o *nixi pae*, também chamado de "espírito da floresta" e que é simultaneamente a bebida da *ayahuasca* e a divindade da natureza contida em si, é representado na sua vertente mitológica como uma jibóia¹², pelo que frequentemente se pintam *kenes* que evocam o padrão da pele da jibóia no corpo dos participantes de um ritual. Sob o efeito do conjunto ritualizado da *ayahuasca*, da música e da dança, um braço em movimento com os *kenes* da jibóia é visto como uma autêntica jibóia contorcendo-se. Dá-se uma conexão sensorial com o mitológico arquétipo do espírito da floresta e, como tal, emerge uma sensação de interface pelo estado alterado/expandido da consciência onde o Eu e o Ecossistema são simultaneamente objecto e sujeito.

A metaperformance do vídeo: o movimento ritual na imagem em movimento

É, pois, compreensível que a unidade do mito seja projetada num foco virtual: para além da percepção consciente do ouvinte, que ele apenas atravessa, até um ponto onde a energia que irradia será consumida pelo trabalho de reorganização inconsciente, previamente desencadeado por ele. (Lévi-Strauss, [1964] 2004: 37)

O projeto *Laboratório Huni Kuin* apura uma dimensão imaterial que enquanto artista-investigador procuro reconhecer de forma paralela à arte ritual Huni Kuin e ao seu "cinema da floresta". Cruza ação e imaginário, corpo e imagética, performance e vídeo. Nesse sentido, filma-se uma arte ritual Huni Kuin – a qual envolve conceitos míticos, corpo e imagem/som¹³ – focando na relação com o meu próprio percurso ritual de artista-

⁹ De notar que na perspectiva junguiana, as polaridades também são essenciais. Estão presentes na estrutura do inconsciente (ex: *animus* e *anima* ou em processos de conflito e harmonização). Até em elementos visuais simbólicos Jung identifica essas polaridades, com destaque para as suas análises aos padrões (geométricos) e cores (por vezes antagónicas/complementares, como o vermelho e o azul) de mandalas com origens diversas, onde de forma arquetípica e recorrente "A criação começa pois com um ato de cisão dos opostos que são unidos na deidade. Da tensão entre eles surge como uma gigantesca explosão de energia, a multiplicidade do mundo." (Jung, [1936] 2000: 352)

¹⁰ Os *kenes* são grafismos de linhas com padrões geométricos, abstratos, repetitivos e labirínticos usados pelos Huni Kuin em pinturas corporais, tecelagens, cestarias, decorações em madeira, cerâmicas e adereços com missangas. Segundo o levantamento feito pelo Prof. Joaquim Maná Kaxinawá há mais de 60 tipos de *kenes* com grafismo padronizado. Frequentemente têm denominações que evocam animais (ex: o "olho de curica") ou plantas (ex: a chamada "espinhosa").

¹¹ Veja-se neste sentido o depoimento gravado em vídeo do *txana* Tuin Huni Kuin.

¹² Símbolo místico do poder da floresta e da renovação da vida pela sua cíclica troca de pele.

¹³ Nomeadamente dança, música, *kenes*, narrativas e mirações com *ayahuasca*. Tudo isso se liga com conceitos míticos dos Huni Kuin. A começar pelo seu próprio nome. Apesar de a maioria da literatura etnográfica atribuir-lhes o nome Kaxinawá, por ser a forma popularmente mais usada na região para denominar esse povo, a minha opção foi, contudo, usar o termo preferido pelos próprios membros desse povo, os quais se referem a si mesmos como Huni Kuin. O que na sua língua pano do sudeste quer dizer "gente verdadeira". Kaxinawá é a denominação pela qual ficaram conhecidos por outros povos indígenas vizinhos (que igualmente a transmitiram aos colonizadores não-indígenas) e cuja tradução para português

investigador em processo – envolvendo conceitos arquetípicos e por sua vez também uma relação que me liga ao corpo e envolve imagem/som. Estabelece-se pois uma *mise en abyme*, onde se reflete tanto a dimensão corporal e audiovisual do Outro, como a minha, de forma fisicamente invisível dentro do enquadramento da imagem, mas constitutiva da mesma, dos seus movimentos e da minha continuada performatividade ativadora de um ponto de vista entre a dimensão real a captar e a das imagens imateriais dessa realidade pelo meio audiovisual da câmara que revela uma experiência. O que vai de encontro a uma conceptualização da metalinguagem da arte como mítico ritual que permite uma lógica laboratorial que simbolicamente separa para relacionar (por exemplo, fixando o "olhar" da câmara de vídeo como extensão do meu corpo, num olhar separado), deduzindo de alguma forma algo sensível (a imagem e o que transporta e transborda do "olhar").

Ao longo do processo de pesquisa com a câmara há um envolvimento que surge pela performatividade do ponto de vista em busca de um conhecimento que tem tanto de captado, como de projetado de si, pois acontece como extensão do meu olhar, do manuseamento da câmara pelo meu corpo, pelo meu percurso de busca, não só durante, mas igualmente antes e depois de filmar. No processo, o imaginário e os sentidos (os sentidos físicos ligados às emoções e os sentidos conceptuais ligados à razão, embora ambos se interpenetrem) também criam e são criados na (in)consciente projeção do Eu na documentação audiovisual e do que dela se busca. Sublima-se pela escolha dos rituais, dos artistas indígenas, da captação e enquadramento de planos, movimentos e edição de vídeo, enfim, do percurso e das questões, de algo que obtenha sentido do real documentado e, sentindo-se, faça sentido interiormente. A magia está nesse encantamento entre o que se faz, o que se vê fazer e a sintonia entre ambos, sincronizando arte e vida num movimento alinhado. No fundo, o vídeo abre caminhos, estabelece relações e comprova possibilidades especulares entre a experiência artística e a ritualística xamânica.

As noções ocidentais de artista e ameríndia de *pajé*¹⁴ aproximam-se sob um certo ponto de vista performativo e conceptual. Idealmente, ambos desempenham performances de intensificação estética da vida para transportar-se por experiências sensíveis profundas, de ida e volta, mas potencialmente transformadoras. Segundo as crenças Huni Kuin considera-se um verdadeiro xamã apenas aquele que experimenta outra realidade na viagem encantada do ritual, mas volta e transporta consigo os conhecimentos de outra dimensão para a dimensão quotidiana.

Contrapondo as práticas rituais Huni Kuin com a perspectiva de inconsciente coletivo em Carl Jung e, em particular, de arquétipos coletivos comuns em diferentes tempos, espaços e culturas, defendida por Joseph Campbell, a incorporação xamânica dos mitos permite experimentar representações arquetípicas de forças potenciadoras de transformação positiva. Como refere Joseph Campbell, o xamã « apenas torna visíveis e públicos os sistemas de fantasia simbólica presentes na psique de todo o membro da sociedade. » (Campbell, [1949] 1997: 68). Esse sistema de forças é interior ao humano e exterior ao seu ser. No caso Huni Kuin confunde-se com o meio envolvente da floresta (desde logo pela *ayahuasca* que traz ao corpo uma perceção de comunhão e que se incorpora como espírito da floresta). Nas tradicionais narrativas míticas Huni Kuin essas forças de sincronismo interior e exterior ao ser são de "continuidade metafísica" e "descontinuidade física" (Castro, 2002: 382). Para o xamã, a viagem aventureira pelo desconhecido entre tais descontinuidades físicas é especialmente útil para processos de

seria algo como “povo” ou “gente” (nawa) “morcego” (kaxi). O facto de os Huni Kuin, como tantos outros povos indígenas, se verem a si mesmos como “gente verdadeira” contribuiu para o conceito de Perspectivismo Ameríndio desenvolvido por autores como Viveiros de Castro ou Tânia Lima.

¹⁴ Palavra de origem Tupi-Guarani usada entre os Huni Kuin para denominar xamã.

cura. Como artista-investigador em pesquisa artístico-etnográfica, interessa-me particularmente estudar e adotar uma noção de performance artístico-ritual como modelo laboratorial de separação e retorno - paradoxalmente condensador e expensor da consciência. Uma consciência que se integra pelo conhecimento da experiência de arquétipos comuns entre a performance do xamã na cultura Huni Kuin – com a sua imagética e performatividade própria - e a performance do artista na cultura ocidental – neste caso em particular pela criação de imagens como meio de investigação metafísica que requer a presença física do corpo em continuado movimento de busca.

Na apropriação do ritual do movimento pela imagem em movimento dá-se um reconhecimento empírico e simultâneo de qualquer coisa que pode ser universal e particular. Isto é, há uma tomada de consciência de manifestações intemporais e universais de arquétipos como padrões da vida humana (semelhantes aos fisicamente biológicos e que inclusive são estruturas psíquicas biológico-culturalmente hereditárias) intimamente ligadas e fluídas com o chamado processo psicológico de "individuação"¹⁵ vital a qualquer ser humano. Assim sendo, neste laboratório artístico procuro identificar, pesquisar e transformar as minhas particularidades, tendo em conta a consciência e a sua interligação com o corpo, a partir da relação diversa de polaridades opostas, mas complementares entre o Eu e o Outro, a imagem e o imaginário, o individual e o arquétipo.

O arquétipo é um elemento vazio e formal em si, nada mais sendo do que uma facultas praeformandi, uma possibilidade dada a priori da forma da sua representação. O que é herdado não são as ideias, mas as formas, as quais sob esse aspecto particular correspondem aos instintos igualmente determinados por sua forma. Provar a essência dos arquétipos em si é uma possibilidade tão remota quanto a de provar a dos instintos, enquanto os mesmos não são postos em ação in concreto. No tocante ao caráter determinado da forma, é elucidativa a comparação com a formação do cristal, na medida em que o sistema axial determina apenas a estrutura estereométrica, não porém a forma concreta do cristal particular. Este pode ser grande ou pequeno ou variar de acordo com o desenvolvimento diversificado de seus planos ou da interpenetração recíproca de dois cristais. O que permanece é apenas o sistema axial em suas proporções geométricas, a princípio invariáveis. O mesmo se dá com o arquétipo: a princípio ele pode receber um nome e possui um núcleo de significado invariável, o qual determina sua aparência, apenas a princípio, mas nunca concretamente. (Jung, [1936] 2000: 91)

Em *Laboratório Huni Kuin*, o registo da imagem em movimento institui-se como um meio artístico-etnográfico que ao longo do trabalho de campo permitiu uma produtiva experiência de contacto, estabelecendo uma articulação entre a performance ritual do Outro e a performance ritual do Eu em pesquisa do Outro e do que há de comum entre ambos. O trabalho pode-se inscrever num movimento de pesquisas etnográficas audiovisuais onde as abordagens performativas são « simultaneamente assunto e método » (Conquergood, 1989: 82). Nesse sentido, no envolvimento e reconhecimento de ações, afeções, estéticas, narrativas e imaginários míticos, o vídeo constitui uma metaperformance¹⁶ da performance ritual, registando e articulando um eixo entre a

¹⁵ Conceito-chave da psicologia analítica de Jung que identifica o processo de construção do Eu, onde a consciência separa a individualidade do seu ser do todo, integrando e harmonizando diferentes experiências, polaridades, impulsos.

¹⁶ Termo utilizado inicialmente por Victor Turner identificando a criação de representações de representações. O autor refere que: "cultural performances are not simple reflectors or expressions of culture or change, representing the eye by which culture sees itself and the drawing board on which creative

experiência do corpo e imagem/som. A câmara, pela magia das imagens – e recorde-se que na nossa cultura a palavra “imagem” tem até a mesma raiz etimológica que a palavra “magia” – torna-se no *medium* de xamanismo do artista. Tanto abre caminhos e permite chegar a pessoas e situações, como possibilita projetar mitos. Tanto exterioriza, como interioriza.

Na documentação audiovisual deste laboratório, o *txana* Tuin Huni Kuin refere processos de sinestesia entre a imagem das "mirações" de *kenes* multicolores e o tipo de *huni meka* que sobre eles interage intensificando e ampliando as formas e sua afeção. *Kenes Uni* fecham visualmente o padrão (ex: as linhas unem-se e formam losangos), estabelecendo uma afeção emocional de separação com o exterior. *Kenes Duá* abrem visualmente o padrão (as linhas estabelecem repetidos ângulos ou voltas, mas estão todas continuamente interligadas), estabelecendo uma afeção emocional de conexão com o todo. O seu exercício estético-ritualístico com a *ayahuasca* leva a processos paradoxais da consciência para apurarem a compreensão do mundo interior e exterior, tal como o exercício ritualístico do artista comprometido com a sua prática leva a processos paradoxais de interpretação (movimento de condensação pela perceção do entorno para o seio da consciência) e expressão (movimento de expansão da consciência para fora de si) visando apurar pelas formas imateriais, o seu movimento, o respetivo sentir e uma simultânea compreensão das coisas, do mundo, da natureza (humana e não-humana).

O dois e o seu múltiplo: da imagem-cristal à metáfora xamânica

O homem faz-se presente pela corporeidade, pelo que o corpo participa do processo cognitivo. Ao ver e sentir – tendo em conta a perspectiva deleuziana, sobretudo a partir de Bergson – há uma relação entre matéria, imagem e movimento. Num mundo em estado fluído de matéria, onde os corpos sólidos têm uma existência efêmera, tudo é universal movimento. O universo é variação infinita de imagens, num fluxo que se soma à matéria, o qual é em si movimento como um todo: "imagem-movimento" (Deleuze, [1985] 2005: 37-43). Como parte desse fluxo, a consciência no seu processo de apreensão e manipulação converte as imagens do mundo, que inclusive transportam uma consciência imanente, em imagens interiores ligadas à perceção, à afeção, à ação, por vezes à lembrança (quando há uma memória prévia da imagem do fenómeno registado) e até ao sonho. Deleuze refere que em ruptura com os princípios da imagem-movimento, certas vanguardas cinematográficas (o cinema neorrealista ou a *nouvelle vague*) desenvolveram técnicas de manipulação da imagem em movimento (como o *flash-back*, a dessincronização ou o *faux-raccord*) que estabeleceram a chamada "imagem-tempo" (Deleuze, *op. cit.*: 48-57). Esta separa-se da imagem-movimento linear, mas paradoxalmente reforça a sua relação com o movimento universal ao trazer uma nova relação da imagem com a forma de pensar o tempo. Há a esse nível um eixo que operando entre imagem e imaginário implica temporalidades simultâneas, dualistas e complementares, segundo uma lógica não cronológica, algo subjetiva. Usando a terminologia deleuziana da bifacetada "imagem-cristal" (Deleuze, *op. cit.*: 87-120) há uma interface entre o domínio da imagem presente atual e a dimensão virtual do passado registado. Na imagética desconstrução do fator movimento pelo fator tempo, geram-se

actors sketch out what they believe to be more apt or interesting "designs for living" (24) (...) To establish his point that humankind lives under the "sign of reflexivity" (108) and inevitably creates "performances about performances about performances" (107)" (Conquergood, 1989: 86). O autor refere também a ligação do cinema ao ritual. Para mais informações veja-se a sua abordagem da “antropologia da performance” e da “cultura como performance” (Turner, 1986).

eixos alternativos de identificação bilinear e uma certa transformação da percepção do real e da construção de verdade(s).

O que constitui a imagem-cristal é a operação mais fundamental do tempo: já que o passado não se constitui depois do presente que ele foi, mas ao mesmo tempo, é preciso que o tempo se desdobre a cada instante em presente e passado, que por natureza diferem um do outro, ou, o que dá no mesmo, desdobre o presente em duas direções heterogêneas, uma se lançando em direção do futuro e a outra caindo no passado. É preciso que o tempo se cinda ao mesmo tempo em que se afirma ou desenrola: ele se cinde em dois jatos dissimétricos, um fazendo passar todo o presente, e o outro conservando todo o passado. O tempo consiste nessa cisão, e é ela, é ele que se vê no cristal. A imagem-cristal não é o tempo, mas vemos o tempo no cristal. Vemos a perpétua fundação do tempo, o tempo não cronológico dentro do cristal, Cronos e não Chronos. É a poderosa Vida não-orgânica que encerra o mundo. O visionário, o vidente é quem vê no cristal, e o que ele vê é o jorrar do tempo como desdobramento, como cisão. (Deleuze, op. cit.: 102)

Na dimensão audiovisual do *Laboratório Huni Kuin* essa cisão e desdobramento do movimento em "dois jatos dissimétricos" é levada ao extremo da contínua biliariedade de imagens em simultâneo pelo recurso ao dispositivo do chamado *split screen* (como se pode ver no link do *teaser* do projeto indicado anteriormente). Na sua dualidade formal, o vídeo apresenta-se como constante binómio visual num fluxo de jogos duplos de imagens lado a lado, separando e relacionando tempos e espaços. Desse modo, pretende-se obter simultâneas combinações de sentidos além da simples soma das imagens isoladas (em que não seja apenas: imagem A + imagem B = sentido AB; mas sim: imagem A + imagem B = sentido ABC). Esse princípio vai ao encontro da ontologia identificada por Tânia Lima no pensamento mítico e ritual amazónico: "o dois e o seu múltiplo" (Lima, 1996). Tal como para os Huni Kuin a duplicidade é a lei de todo o ser e de todo o acontecimento, também na representação audiovisual da pesquisa aos seus rituais adotei essa premissa e multipliquei-a. Há portanto uma dualidade formal das imagens editadas em pares de múltiplas combinações, tal como há a dualidade do artista-investigador entre movimento performativo presente documentado na imagem e a sua presença física fora de campo, num paradoxal processo de individuação e harmonização na relação com o Eu e o Outro. No encontro/confronto com esses processos individuais e culturais de separação e relação, a arte é o eixo de ação. As dinâmicas operadas nos sujeitos face aos objetos artísticos são, numa atitude laboratorial, movimento de condensação e expansão (como efeitos estéticos, sensíveis e conceptuais de *Kenes Uni* ou *Duá*). Emanam reflexos recíprocos do que projetam e do que no olhar se inscreve, convertendo-se em algo desdobrado, axial, xamânico. Ou melhor, convertem-nos em xamãs. No sentido metafórico, tendo em conta que a metáfora é a figura de estilo por excelência na arte e também ela está ligada a dinâmicas de condensação e expansão, identificadas pelos estudos semiológicos e da linguagem como de separação e relação simbólico-cognitiva (Jakobson, 1956). Desse modo, acede-se intencionalmente às emoções como experiências perceptuais que representam propriedades dos nossos sistemas interoceptivos e exteroceptivos¹⁷ (Copenhaver, Odenbaugh, 2018). A arte opera e expande a própria consciência ao representá-la como metáfora.

¹⁷ O sistema interoceptivo tem que ver com a sensibilidade a estímulos e variações no interior do corpo. O sistema exteroceptivo tem que ver com a capacidade através da qual se entra em contacto com estimulação presente no ambiente circundante.

Numa perspetiva teleosemântica¹⁸ as emoções têm a função de indicar propriedades que avaliam situações (ex: medo indica perigo, tristeza indica perda, alegria indica ganho, etc). Por um lado, a representação de emoções que nos afetam cria assim uma perceção do que nos afeta. Tem algo de indicador, tomando como eixo revelador os sentidos dados pelo corpo. Por outro lado, como defende o filósofo Nelson Goodman, criar uma imagem participa na criação do que se quer representar (Goodman, 1968: 62). Implica algo de alterado, expandido. É metaperformance da performance da consciência humana no mundo. Constitui-se como uma interface de sincronia de experiências, realidades, tempos. Em síntese, eis que, como me disse na pesquisa um artista Huni Kuin: "Tudo é *Kene*". O que para os estudos cinematográficos é o mesmo que dizer que tudo é "imagem-movimento". Do imaginário ao corpóreo. Do corpo à imagem.

Bibliografia de referência

- Arisi, B.; Sáez, Ó. (2013). "La Extraña Visita: Por Una Teoria de Los Rituales Amazónicos", *Revista Española de Antropología Americana*, vol. 43, nº1.
- Auslander, Ph. (1997). *From Acting to Performance*. Londres e Nova Iorque: Ed. Routledge.
- Baxandall, M. (1972). *Painting and Experience in 15th Century Italy*. Oxford: Oxford University Press.
- Borgdorff, H. (2011). "The Production of Knowledge in Artistic Research", *The Routledge Companion to Research in the Arts*, Londres, Nova Iorque: Routledge.
- Campbell, J. [1949](1997). *O Herói de Mil Faces* (trad.: Sobral, Adail). São Paulo: Ed. Pensamento.
- Castro, E. V. de (2002). "Perspectivismo e Multinaturalismo na América Indígena", *A Inconstância da Alma Selvagem e Outros Ensaios de Antropologia*, Cosacnaify BSCSH / UFRGS.
- Conquergood, D. (1989). "Poetics, Play, Process, and Power: The Performative Turn in Anthropology", *Text and Performance Quarterly*, pp. 82-95.
- Copenhaver, R.; Odenbaugh, J. (2018). "Experiencing Emotions: Aesthetics, Representationalism, and Expression", Lewis & Clark College (online).
- Deleuze, G. (2005). *A Imagem-tempo (Cinema 2)*, (trad.: Ribeiro, Heloísa). São Paulo: Ed. Brasiliense (obra original publicada em 1985).
- Eco, U. [1962](1991). *Obra Aberta* (trad.: Giovanni, Cutolo). São Paulo: Editora Perspectiva.
- Geertz, C. (1976). "Art as a Cultural System", *MLN*, Vol. 91, Nº 6, Comparative Literature, pp. 1473 - 1499 (online).
- Goldberg, R. [1988] (2007). *A Arte da Performance: Do Futurismo ao Presente* (trad.: Camargo, Jefferson Luiz; adapt. e revisão: Oliveira, Carla e Lopes, Rui). Lisboa: Orfeu Negro.
- Goodman, N. [1976] (2006). "A Realidade Recriada", *Linguagens da Arte*, (trad.: Murcho, Desidério), pp. 35-72, Coleção Filosofia Aberta, Lisboa: Gradiva.
- Gow, P. (1995). "Cinema da Floresta. Filme, Alucinação e Sonho na Amazônia Peruana", *Revista de Antropologia*, volume 38, número 2, USP, São Paulo (online).

¹⁸ A teleosemântica defende que o campo da representação deve ser definido tendo em conta a função biológica, o que vai de encontro à profunda ligação que estabelecemos entre corpo e imagem nos processos de consciência presentes na arte. O tema foi teorizado por autores como Millikan (1984) e Dretske (1988). As aplicações da teleosemântica às emoções foram estudadas por Price (2006) e Prinz (2004).

- Hamera, J.; Madison, D. S. (Eds) *et al* (2006) *The Sage Handbook of Performance Studies*, Thousand Oaks, Londres e Nova Deli: Sage Publications.
- Jackobson, R. (1988). "The Metaphoric and Metonymic Poles", *Modern Criticism and Theory* (Ed: D. Lodge), Nova Iorque: Longman. (obra original publicada em 1956).
- Jung, C. [1936](2000). *Os Arquétipos e o Inconsciente Coletivo*. Rio de Janeiro: Vozes.
- Lagrou, E. (2007). *A Fluidez da Forma: Arte, Alteridade e Agência em Uma Sociedade Ameríndia (Kaxinawa)*. Rio de Janeiro: Topbooks.
- Lagrou, E. (2015), "Entre Xamãs e Artistas: Entrevista com Els Lagrou", *Usina* (online:).
- Larsen, K. (2014). "Possessing Spirits and Bodily Transformation in Zanzibar Reflections on Ritual, Performance, and Aesthetics", *Journal of Ritual Studies*, 28 (1), University of Pittsburgh.
- Lévi-Strauss, C. [1964] (2004). *O Cru e o Cozido*, Mitológicas. São Paulo: Cosac Naify.
- Lima, T. S. (1996). "O Dois e Seu Múltiplo: Reflexões Sobre o Perspectivismo em Uma Cosmologia Tupi", *Mana*, volume 2, número 2, Rio de Janeiro (online).
- Peirano, M. (2003). "Rituais Ontem e Hoje", Rio de Janeiro: Jorge Zahar (online).
- Schechner, R. (1981) "Performers and Spectators Transported and Transformed", *The Kenion Review*, 3 (4), pp. 83-113, Sine loco: Kenion College.
- Turner, V. (1969). *The Ritual Process. Structure and Anti-structure*. Chicago: Aldine Publishing Company.