

“Registros de Conhecimentos Indígenas da Ayahuasca e Debates Atuais sobre Psicodélicos¹”

Sandra Lucia Goulart²

FCL - Faculdade Cásper Líbero – São Paulo, Brasil.

Introdução

O tema abordado nesse capítulo se relaciona a um movimento mais amplo que implica num maior envolvimento de indígenas de várias regiões da Amazônia com a arte contemporânea e seus circuitos. Porém, destacarei aqui alguns casos que se referem a povos indígenas amazônicos associados à tradição de uso da ayahuasca. A minha análise recorrerá a situações que envolvem povos como os Kaxinawá (também designados Huni Kuin³), localizados no Brasil e Peru e, também, referências a eventos que envolvem os Yawanawá, situados em regiões do estado brasileiro do Acre ou, ainda, os Shipibo-Konibo do Peru.

O termo ayahuasca é de origem quéchua, mas, se generalizou e acompanhou o movimento de internacionalização que abarca essa substância. Importante ressaltar que, como colocam outros autores (GOW, 1991) a disseminação de um xamanismo ayahuasqueiro em boa parte da bacia amazônica é um fenômeno que remonta ao início dos processos de exploração da borracha nesta região, os quais se deram, dependendo da área, já a partir de meados ou fins do século XIX, aumentando no princípio do século XX, e envolvendo intercâmbios entre populações locais e as não locais que passaram a se deslocar para a área devido ao trabalho nos seringais. Antes desse período, porém, já havia um circuito de trocas entre vários grupos indígenas de diferentes áreas da Amazônia que

¹ Trabalho apresentado na 34ª Reunião Brasileira de Antropologia (Ano:2024), no *GT 095 “Saberes plurais em torno do uso de drogas”*, realizada em Belo Horizonte, na UFMG.

² Doutora em Ciências Sociais (Unicamp), Mestre em Antropologia Social (USP). Goulart é integrante e fundadora do Núcleo de Estudos Interdisciplinares sobre Psicoativos (NEIP). Atualmente, é professora da Faculdade Cásper Líbero, e da Pós-graduação em Psicoterapia Assistida por Psicodélicos no Instituto Alma Viva.

³ Possíveis significados para Huni kuin são: “gente verdadeira”; “homens verdadeiros”; Já kaxinawá tem o sentido, muitas vezes, de “povo morcego” (MENESES, 2020, p. 25). Vários grupos falantes de idiomas pano atualmente preferem usar termos como “*huni*” ou “*uni*” ou “*honi*” para se autodefinirem, enquanto *nawá* em geral é acionado para caracterizar grupos dos quais eles se distinguem (KEIFENHEIM, 1990; MENESES, 2020). *Huni*, *uni* ou *honi* podem, ainda, significar cipó ou ayahuasca.

incluíam não apenas a ayahuasca, mas, abarcavam várias outras substâncias psicoativas e conhecimentos de diversos tipos associados aos usos destas últimas. Oscar Calavia Saez (2009), por exemplo, afirma que a ayahuasca há muito tempo, antes de sua internacionalização, vem desempenhando, em quase toda a bacia amazônica, um papel de “substância mediadora” entre diferentes concepções de grupos étnicos sobre plantas, seres ou práticas que envolvem, também, artefatos, narrativas orais, musicais etc.

Losonczy e Mesturini (2011), dialogando com as análises desses autores, e discorrendo particularmente sobre o Peru, destacam ainda um outro elemento desse contexto, que interessa à discussão que pretendo ressaltar aqui. As autoras argumentam que no decorrer dessa história da ayahuasca como substância mediadora que circula, em épocas diversas, entre diferentes locais e atores — como indígenas, populações mestiças da floresta ou de regiões mais urbanizadas da Amazônia, e países latino-americanos e do norte global —, os aspectos visuais assumem grande relevância. Para Losonczy e Mesturini (2011) esses aspectos visuais englobam vários tipos de imagens, como desenhos ou ainda visões ligadas às experiências xamânicas com a ayahuasca, e com cantos e narrativas orais associadas a estas experiências. No entendimento dessas autoras há uma “centralidade da visão” tanto nos contextos mais tradicionais de uso da ayahuasca (indígenas e mestiços) quanto naqueles mais recentes. Para elas, essa centralidade facilitou os trânsitos e traduções entre diferentes populações e contextos que foram se vinculando a usos da ayahuasca ao longo de diferentes épocas. Esses aspectos visuais ligados a tradições de uso da ayahuasca, segundo Losonczy e Mesturini, estimulariam a formação de “um campo xamânico interétnico”, possibilitando uma intensa circulação de cantos, desenhos ou mitos e tornando mais fácil o rompimento de fronteiras linguísticas e étnicas entre diferentes grupos (2011, pp. 19-20), e inclusive propiciando os diálogos e trocas com sujeitos e contextos diretamente vinculados a uma cultura euro americana, a qual, como salientam estas autoras, é caracterizada “pela produção e pelo consumo de imagens midiáticas” (LOSONCZY & MESTURINI, 2011, p. 20).

Argumento aqui que a ayahuasca, em vários grupos indígenas amazônicos, é uma peça-chave importante para a criação de diferentes registros de conhecimentos, tais como: os orais (narrativas míticas, cantos cerimoniais...); os desenhos gráficos (abstratos); e ainda outros tipos de imagens, como sonhos ou visões ligadas a práticas xamânicas e à comunicação com o mundo dos espíritos. Entendo, também, que a ayahuasca está profundamente relacionada aos processos mais recentes de intermediações e traduções que ocorrem entre os registros de conhecimentos tradicionais destes povos e os registros

de conhecimentos das sociedades modernas-complexas, que incluem várias mídias, como a escrita do livro, os meios audiovisuais, ou ainda os digitais. Na minha análise enfoco casos que evidenciam os atuais diálogos e transposições entre esses diferentes registros de conhecimentos. É importante lembrar, ainda, que nos contextos tradicionais de vários destes povos indígenas diferentes registros de conhecimentos ou formas expressivas comumente se entrelaçam ao invés de estarem separados por fronteiras rígidas. Por isso, conceitos dicotômicos como arte x técnica ou escrita x oralidade não se mostram adequados para a compreensão dos seus sentidos.

Desde os anos oitenta, é possível identificar um cenário similar envolvendo indígenas de diferentes etnias e regiões da Amazônia, o qual implica em novas relações entre os registros de conhecimentos destes povos e outras formas de registros como a escrita alfabética e o livro. Apesar das distinções entre os vários países, a partir dessa época há ações estatais que se caracterizam por um mesmo tipo de intenções e efeitos sobre povos indígenas amazônicos. Ocorrem também, nesse período, iniciativas de outras esferas sociais e, sobretudo, novos tipos de mobilizações dos próprios indígenas tendo em vista a conquista de outros posicionamentos públicos e garantias políticas.

No Brasil, com a promulgação da nova Constituição, em 1988, os indígenas conquistam o direito legal de expressarem suas línguas tradicionais e, simultaneamente, são elaboradas legislações particulares para a efetivação de uma educação diferenciada indígena. A expansão da alfabetização no idioma português e da escrita entre esses povos é simultânea ao surgimento de grafias em idiomas indígenas e de um crescimento de uma literatura de autoria indígena. Já no Peru, as novas medidas estatais implementadas para indígenas acentuam à assimilação e integração desses povos e suas tradições a uma cultura nacional, através da política denominada “peruanização” (BELAUNDE, 2016).

A partir dos anos oitenta, gerações mais novas de indígenas de vários grupos ligados tradicionalmente ao uso da ayahuasca intensificam relações e trânsitos entre a floresta e as cidades. Emerge e se espalha, entre os indígenas amazônicos, uma mobilização política que se manifesta sobretudo pelas linguagens culturais. Nesse processo, é bem relevante a presença de uma arte indígena amazônica que, entre outras coisas, se caracteriza por construir novas interfaces entre os registros de conhecimentos tradicionais destes povos e os de outros tipos.

Pesquisas empreendidas com diferentes povos indígenas amazônicos mostram que nessa arte indígena se destacam principalmente os diálogos entre as técnicas dos desenhos gráficos tradicionais de muitos destes povos e as técnicas de figuração externas,

que vão sendo introduzidas nos primeiros concomitantemente aos processos de escolarização e alfabetização pela escrita (BARCELOS NETO, 2017). É o que destaca, por exemplo, Luisa Belaunde, (2016) nas suas análises sobre o cenário peruano recente das artes plásticas de indígenas Shipibo-Konibo e Ashaninka. Numa outra direção, Pedro Cesarino (2012), ao abordar os Marubo do Vale do Javari, no estado do Amazonas, mostra como o xamanismo desse povo permite várias acomodações entre diferentes regimes de conhecimentos e de memórias, tais como os grafismos tradicionais (os *kene*) e a escrita na forma alfabética do livro. Também os Yawanawá, do Acre, estão envolvidos, atualmente, com fenômenos semelhantes. Os Kaxinawá ou Huni Kuin, também situados no Acre, e como os Yawanawá, os Shipibo-Konibo e os Marubo, falantes de idiomas da família linguística pano, ao longo da década de 2000, vêm desenvolvendo novas formas expressivas a partir da expansão da escrita alfabética entre suas aldeias. Destacam-se, nesse movimento, a emergência de desenhos e pinturas com novas linguagens figurativas, empreendidos em suportes mais fixos, como papel e telas, em contraste com os vários tipos de imagens tradicionais destes indígenas, que se caracterizam justamente pela não fixidez ou, nas palavras de Lagrou (2007; 2011), por serem fluídas e se transformarem constantemente ao aderirem a corpos e artefatos diversos.

Em todos esses casos é possível notar um movimento de afirmação da relevância das tradições e ancestralidade indígenas, mas, que ocorre a partir de suas interrelações com lógicas não indígenas. Procurarei apontar como, atualmente, a ayahuasca potencializa sua posição como elemento mediador nos processos de diálogos e transposições entre diferentes perspectivas e registros de conhecimentos, de indígenas e não indígenas. Sustento, por isso, que ela também assume papel fundamental nas ações políticas contemporâneas destes indígenas. Considero que essa discussão pode contribuir para um melhor entendimento das diversas questões abarcadas no movimento contemporâneo de dispersão global da ayahuasca. As redes de trocas que incluem a ayahuasca agora são muito maiores, implicando em novos interesses políticos, econômicos e científicos.

Nesse trabalho será abordado, um pouco mais detalhadamente, o caso de um movimento artístico que envolve alguns indígenas Huni Kuin. Trata-se do MAHKU - Movimento dos Artistas Huni Kuin, o qual evidencia vários tipos de interfaces entre registros de conhecimentos tradicionais deste povo — como os cantos e visões da ayahuasca, a qual é designada de *nixi pae* — e outros tipos de registros de conhecimentos,

como a escrita do livro e os desenhos e pinturas figurativos feitos em suportes materiais fixos, tais como papel, telas e murais.

Simultaneamente, ressaltamos também alguns outros exemplos de demais grupos indígenas ligados à tradição de uso da ayahuasca e que estão envolvidos com processos semelhantes de diálogos entre seus registros de conhecimentos tradicionais e outros mais recentemente introduzidos nesses grupos. Ao focar os diversos tipos de significados e de ações da ayahuasca em contextos indígenas, pretendo contribuir para abrir espaço para novas perspectivas no debate contemporâneo sobre as possíveis aplicações desta substância.

Imagens da Ayahuasca: alguns contextos indígenas

O Movimento dos Artistas Huni Kuin

A história da elaboração do Movimento dos Artistas Huni Kuin implica num conjunto de diálogos e transposições entre diferentes registros de conhecimentos. Ela está ligada às tradições das narrativas da ayahuasca — o *nixi pae*⁴ — existentes entre esse povo e, mais diretamente, aos *huni meka*, que são os cantos associados ao *nixi pae*. Por outro lado, a constituição do MAHKU envolve o acionamento de outros tipos de registros de conhecimentos, como a linguagem escrita alfabética, expressa na mídia livro, novos tipos de desenhos e pinturas figurativas elaboradas em suportes estáveis, como o papel e a tela, e ainda linguagens orais próprias de dispositivos técnicos das sociedades complexas contemporâneas, como o registro em meios audiovisuais.

O MAHKU não deve ser entendido como um movimento artístico do povo Huni Kuin, ou de todos os Huni Kuin. Seu surgimento está ligado a algumas iniciativas particulares do indígena Ibã Sales⁵ para aprofundar os conhecimentos da tradição dos cantos do *nixi pae*, os *huni meka*. Ibã Sales nasceu em 1964, na aldeia Chico Curumim, situada às margens do rio Jordão, no Acre. Suas experiências com o *nixi pae* se iniciaram na sua infância e foi, ainda, nesse período que seu interesse pelos *huni meka* despertou.

⁴ No idioma Huni Kuin *nixi* pode ser sinônimo de cipó, já o termo *pae* abarca uma variedade maior de significados. Algumas vezes, associa-se à ideia de uma força especial produzida pelo cipó (*nixi*). Keifenheim afirma que o termo *pae* pode se referir a um estado gerado em alguém pela ação de um agente externo, como um veneno ou cheiros de espíritos de mortos ou ainda por substâncias alucinógenas. Essa autora traduz a expressão *nixi pae* como “sob o efeito do cipó” (KEIFENHEIM, 2004, p. 100).

⁵ O seu nome de registro em português é Isaias Sales. Porém, mais frequentemente, ele usa seu nome indígena Ibã e, muitas vezes, assina suas obras como Ibã Huni Kuin ou Ibã Huni Kuin Sales.

Ainda bem jovem, Ibã empreendeu um conjunto de esforços junto aos poucos parentes Huni Kuin mais velhos da aldeia para aprimorar o seu aprendizado sobre os *huni meka*, e sobre como se tornar um *txana*⁶, isto é, um cantador. Ao longo dos anos, Ibã foi recolhendo as histórias, as explicações e ensinamentos de seus parentes sobre essa tradição.

Na década de 1980, ele, como outros indígenas deste povo, inicia seu processo de aprendizado da escrita alfabética do português e, também se torna um professor indígena, lecionando em sua aldeia tanto o português quanto a nova grafia do idioma Huni Kuin (a língua *hãtxa kui*), agora no formato alfabético. A partir de então, Ibã começa a registrar seus aprendizados sobre as tradições dos cantos do *nixi pae* em papel, através da escrita alfabética, no idioma Huni Kuin e com traduções para o português. Simultaneamente, nesse período, ele passa a recorrer a um outro tipo de mídia das sociedades modernas-complexas para aprimorar o seu registro dos *huni meka*, utilizando inicialmente um gravador e, posteriormente, outros recursos técnicos de áudio mais avançados. Ibã conta que o uso desses dispositivos em áudio permitiu superar algumas limitações dos registros escritos em papel, os quais não davam conta de captar integralmente o conjunto de palavras e expressões dos *huni meka* cantados por seus parentes. Ele explica que os registros em áudio facilitaram muito esse processo de captação dos *huni meka* (COMISSÃO PRÓ ÍNDIO & MAIA, 2007, p.15).

No início dos anos 2000, Ibã se dedica à elaboração de livros que reúnem os *huni meka*, bem como traduções e interpretações deles. Em 2006, ele publica um livro de sua autoria, *Nixi Pae: o espírito da floresta*. No ano seguinte, ele se envolve com a organização de um outro livro, que foi elaborado em parceria com demais indígenas Huni Kuin de diversas aldeias do Acre e com não indígenas que trabalhavam junto a esse povo. Esta publicação, *Huni Meka: cantos do Nixi Pae* (COMISSÃO PRÓ ÍNDIO & MAIA, 2007), abarca vinte e quatro cantos, com transcrições para o idioma *hãtxa kui*, traduções para o português e dois CDs, os quais apresentam os *huni meka* cantados. Na obra, Ibã, além de cantar, fornece explicações para os trechos e versos dos *huni meka*. A circulação dessas duas publicações por várias aldeias Huni Kuin do Acre contribuiu para estimular o interesse desses indígenas, principalmente das gerações mais jovens, no aprendizado tanto da sua língua nativa quanto nas tradições associadas ao *nixi pae*.

⁶ Daniel Dinato (2018, p. 58) explica que *txana* é também o nome de um pássaro conhecido pelos Huni Kuin, cuja uma das características é a capacidade de imitar o canto de outras espécies de pássaros.

Simultaneamente à elaboração dessas publicações, um dos filhos de Ibã, Bane⁷, começa a empreender um novo tipo de registro e de tradução dos *huni meka*. Partindo das letras dos cantos compilados nestas publicações e, através de diálogos que envolveram trocas de conhecimentos e uma pesquisa conjunta com seu pai Ibã, Bane passa a realizar desenhos de alguns *huni meka*, os quais se caracterizam por imagens mais figurativas. Isso é feito, inicialmente, em papéis, com o uso de lápis e tintas de vários tipos.

Esta nova forma de expressão dos *huni meka*, através de desenhos figurativos em materiais como papéis e, posteriormente em telas e murais, será um dos elementos definidores do MAHKU. Entretanto, há muitas outras formas de registros dos *huni meka* no MAHKU. Assim, desde o início da sua formação, ocorrem várias transposições entre diferentes registros de conhecimentos: das tradições orais Huni Kuin (como os cantos *huni meka*) para a escrita alfabética e, também, para dispositivos de áudio não tradicionais desse povo. Estas interfaces entre diversas formas de registros de conhecimentos que marcam o MAHKU estão, também, associadas a diversos tipos de pesquisas empreendidas pelos indígenas envolvidos com esse movimento. Assim, há a pesquisa de Ibã sobre as tradições do *nixi pae* e de seus cantos junto aos *txanas* mais velhos e, também, a pesquisa de Ibã sobre as mídias das sociedades modernas-complexas e, em seguida, a pesquisa e o aprendizado de jovens Huni Kuin acerca tanto das tradições orais associadas ao *nixi pae* como dos seus novos registros feitos na escrita alfabética ou em novas mídias auditivas.

Finalmente, para entender mais amplamente a composição do MAHKU é preciso considerar, também, a sua relação com as pesquisas científicas desenvolvidas em meios acadêmicos. Em 2008 Ibã ingressa no curso de graduação em Licenciatura Intercultural Indígena da Universidade Federal do Acre, quando ele começará a desenvolver uma relação de parceria de pesquisas com o seu professor Amilton Mattos. Nesta época, Bane torna-se aluno do curso de graduação em Pedagogia, também na mesma universidade. Amilton Mattos, tomando conhecimento das pesquisas sobre as tradições dos *huni meka* realizadas por Ibã já há duas décadas e das suas novas formas de registros, empreendidas por Bane, — com os cantos sendo desenhados figurativamente — interessa-se em desenvolver o tema no formato agora de uma pesquisa acadêmica transcultural, feita em parceria com Ibã e Bane. Assim surge o projeto de pesquisa “Espírito da Floresta”, o

⁷ Este é seu nome em Huni Kuin. No idioma português seu nome é Cleber Pinheiro Sales. Muitas vezes, ele assina suas obras com seus dois nomes, o indígena (Bane) e nome em português.

qual, como afirmam Mattos e Ibã, (MATTOS & HUNI KUIN, 2015-a) procurava reunir as várias pesquisas e diferentes formas de registros das tradições dos *huni meka*, abarcando suas diversas interfaces e transformações, inclusive, a partir de então, com a produção de vídeos e filmes tanto sobre os cantos quanto sobre os cantos desenhados.

Em 2011, como uma parte da realização desse projeto de pesquisa, Ibã, Bane e Amilton organizaram uma oficina de desenhos dos *huni meka* numa aldeia huni kuin, no Acre. A oficina foi intitulada como o “1º Encontro dos Artistas Desenhistas Huni Kuin”. O objetivo principal era fazer com que outros jovens desse povo aprofundassem seus conhecimentos sobre a tradição dos *huni meka* e o seu aprendizado com relação às novas formas de registros deles que estavam sendo desenvolvidas. Na oficina, o livro de Ibã foi a principal base para o aprendizado dos desenhos dos *huni meka*. O processo de aprendizado implicava na visualização e leitura das letras dos cantos, transcritas no idioma Huni Kuin e com algumas traduções para o português. Além disso, havia os cantos executados por Ibã, aliados às explicações que ele fornecia sobre alguns dos seus significados. Os desenhos resultantes desta oficina foram inseridos num site⁸.

A apresentação dos desenhos dos *huni meka* num site ampliou as redes de diálogos desses indígenas e de suas novas formas expressivas, atraindo o interesse, em 2012, de um antropólogo francês e de um diretor de uma fundação de arte de Paris. Estes convidaram os desenhistas Huni Kuin para participar de uma mostra coletiva a ser realizada naquele mesmo ano na capital francesa⁹. Na mostra, além da apresentação de alguns desenhos dos *huni meka*, agora em tela, Ibã e Amilton Mattos produziram a obra audiovisual “O Espírito da Floresta” (2012), um documentário no qual Ibã canta alguns *huni meka* e fornece interpretações deles¹⁰. Cerca de três meses depois, Ibã, Bane e alguns outros *huni kuin* fundaram oficialmente o MAHKU, passando a acionar às categorias de arte e artistas para definirem a si próprios e a sua produção, como ressaltam Amilton e Ibã num artigo que conta a história do movimento (MATTOS & HUNI KUIN 2015, p. 8). Desde então, o MAHKU vem expondo suas produções em diferentes espaços ligados

⁸ O endereço do site é: www.nixi-pae.blogspot.com.br

⁹ Refiro-me à mostra “*Histoires de Voir*”, que foi organizada pela *Fondation Cartier pour L’Art Contemporain* e realizada de 15 de maio a 21 de outubro de 2012, em Paris. Na época, o diretor desta fundação era Hervé Chandès, e o antropólogo francês que intermediou as relações com os indígenas Huni Kuin foi Bruce Albert. Ambos viajaram até a aldeia destes indígenas, no Acre, para convencê-los a participar da mostra em Paris.

¹⁰ Este Documentário está disponível no seguinte endereço eletrônico: <https://www.youtube.com/watch?v=zRlbRpoi0cQ>

à arte e a seus diversos circuitos, sobretudo aqueles relacionados à arte contemporânea. O MAHKU e seus integrantes investem, também, em parcerias com instituições de ensino, como universidades, com realizações de oficinas sobre os cantos *huni meka* e os seus desenhos para um público não indígena.

A inserção de indígenas, uma minoria étnica, em meios hegemônicos da nossa sociedade, ligados ao campo da arte, como museus, galerias ou em setores do mercado artístico envolve ambiguidades e tensões. Assim, há descontinuidades de sentidos e perspectivas, além de desigualdades no que se refere à legitimidade e poder político de diferentes sujeitos ou grupos sociais envolvidos nesse campo.

No caso do MAHKU, vale ressaltar a ausência, num contexto anterior à sua formação, das categorias de arte e artista, assim como as dicotomias que lhe são correlatas na esfera da arte ocidental, tal como ocorre, aliás, entre outros povos indígenas. Por outro lado, também como se dá entre alguns destes últimos, o MAHKU expressa uma série de acomodações entre elementos das tradições e da cultura Huni Kuin e outros aspectos que, inicialmente, lhe eram exteriores e correspondem às diversas formas expressivas das sociedades modernas-complexas. Assim, seu surgimento implica na elaboração de novos modos de expressões e registros dos cantos tradicionais do *nixi pae*. Contudo, estas acomodações não eliminam as diferenças entre perspectivas indígenas e não indígenas, e entre os diferentes contextos e cenários culturais, sejam aqueles das tradições de povos indígenas (como os Huni Kuin), ou do campo da arte ocidental.

Um aspecto importante, no que se refere ao MAHKU, é a densa interrelação entre os desenhos e os cantos, os quais, no contexto das tradições Huni Kuin, são inseparáveis. A execução dos *huni meka*, durante as cerimônias de *nixi pae* desses indígenas, está diretamente associada à produção de diferentes tipos de imagens, as quais são, simultaneamente, acústicas. Os cantos, nesse contexto, não só geram imagens, mas, são formas de manifestações de diversos tipos de imagens.

Esse aspecto emerge como um grande diferencial entre os regimes de conhecimentos tradicionais destes indígenas e aqueles que estão na base das sociedades modernas-complexas e em particular, que se manifestam no campo da arte. Desde o início da sua inserção nos espaços do cenário da arte contemporânea, os integrantes do MAHKU evidenciaram vários desconfortos com relação aos modos de absorção ou inclusão das suas produções nesses cenários. Na sua participação na mostra de Paris, em 2012, eles procuraram solucionar as discrepâncias entre seus registros de conhecimentos mais intercambiáveis e flexíveis e as lógicas dos novos meios e espaços artísticos em que

estavam procurando se inserir. A elaboração do documentário “O Espírito da Floresta” (2012) expressou um esforço nessa direção, quando os indígenas do MAHKU não conseguiam identificar a indispensável e estreita relação entre cantos e desenhos — presente no contexto tradicional Huni Kuin — nas telas que foram expostas na mostra *Histoires de Voir*, em Paris.

Numa outra participação do MAHKU em um evento artístico, em 2014, na cidade de São Paulo, a questão novamente se apresentou como desafio. O MAHKU expos um grande painel pintado que dialogava com a instalação “*Sounds of Light*”, de uma artista belga¹¹. A instalação, um espelho de água refletido numa tela branca, captava, através de sensores, os cantos do *nixi pae*, transmitidos por um gravador, colocado ao lado do painel do MAHKU. A intenção era produzir imagens na tela branca que dialogassem com os desenhos pintados pelos artistas do MAHKU. A ideia era, com essa obra coletiva e multimídia, permitir que os desenhos e pinturas mostrassem sua ligação com os cantos, isto é, tornar possível, para o público não indígena, “ver o som” (MATTOS & HUNI KUIN, 2015, p. 9).

Narrativas Indígenas da Ayahuasca

Os cantos *huni meka* apresentam narrativas sobre o *nixi pae*. Entre os Huni Kuin uma narrativa bastante frequente, que conta a história de como esses indígenas conheceram o *nixi pae*, envolve a história de um homem que, ao ser seduzido por uma mulher-jiboia, foi levado por ela para viver em seu mundo, no fundo do lago. Há várias versões desta história. Faço, aqui, uma síntese dela a partir de algumas narrativas apresentadas em publicações e de relatos que me foram feitos por Bane e Ibã em determinadas ocasiões¹².

¹¹ A artista é Naziha Mestaoui. Ela também havia participado da mostra *Histoires de Voir*, de 2012, em Paris, onde travou contato pela primeira vez com o MAHKU. Mestaoui, porém, bem antes de conhecer o MAHKU, já desenvolvia algumas pesquisas sobre elementos culturais dos indígenas Kaxinawá, procurando abordá-los em suas obras artísticas.

¹² Essa história foi contada para mim com mais detalhes por Bane, em outubro de 2017. Na ocasião, o MAHKU participou de um evento artístico no Museu de Arte Moderna de São Paulo (MAM), com a pintura de um grande painel intitulado *Yube Nawa Aibu* (“A Mulher do Povo Jiboia”), e a realização de oficinas dos desenhos *huni meka*. Eu acompanhei por alguns dias a elaboração desse painel e, também, participei como aluna das oficinas. Faço uma reflexão mais minuciosa sobre o MAHKU num artigo que publiquei recentemente (GOULART, 2023).

Yube inu Dua Busë é a história do *nixi pae*. Nessa história, um homem casado, com família, que se chamava Dua Busë, foi caçar na mata. Quando ele chegou perto de um lago, viu a anta jogar a fruta do jenipapo na água e emergir desta uma mulher deslumbrante, meio mulher e meio cobra, a mulher-jiboia. Dua Busë voltou no dia seguinte no lago e agiu do mesmo modo que a anta. Quando a mulher-jiboia saiu do lago, ele a agarrou e disse que queria namorar com ela. A mulher-jiboia não queria e só aceitou depois que Dua Busë disse, enganando-a, que ele era solteiro. Foi assim que a mulher-jiboia levou Dua Busë para o seu mundo, o fundo do lago, e foi aí que Dua Busë conheceu o povo-jiboia e aprendeu com eles a usar o *nixi pae*. Depois de um tempo, Dua Busë retorna para sua aldeia na terra e para sua família humana. Antes de morrer, Dua Busë conta para seus parentes humanos sobre o *nixi pae* e ensina como preparar a bebida. Foi assim que os Huni Kuin aprenderam sobre a bebida ayahuasca¹³.

Além de existirem diferentes versões dessa história entre os Huni Kuin, há também outras variações dela entre demais povos indígenas ligados ao uso da ayahuasca. Um tema que se repete é o da mulher-jiboia (ou mulher-sucuri) e a ideia de que o *nixi pae* vem do povo-jiboia que vive no mundo subaquático. As narrativas e seus vários enredos, além de contarem sobre a origem do *nixi pae*, destacam sua relação profunda com a origem dos vários tipos de imagens para esses povos. Se o *nixi pae*, entre estes indígenas, vem da jiboia, as imagens também são fruto dela.

Els Lagrou (2007; 2012) conta que, para os Kaxinawá, a jiboia ou sucuri (*Yube*) é o verdadeiro dono de todos os tipos de imagens que existem no mundo. Segundo os interlocutores Kaxinawá de Lagrou, a pele da anaconda contém 25 desenhos, e estes podem gerar uma multiplicidade de outras formas, tais como: os *kene* (desenhos na forma de grafismos) ou os *dami* (transformações; figuras tridimensionais; visões do *nixi pae*), ou os *yuxin* (espíritos ou duplos dos vários tipos de seres) {LAGROU 2012, p. 102}.

Lagrou desenvolveu estudos mais detalhados sobre os *kene*, que são padrões de desenhos abstratos não figurativos, e cuja elaboração só é conhecida pelas mulheres desse povo. Esse conhecimento foi transmitido para as mulheres Kaxinawá pela *Yube*, que é considerada a primeira e verdadeira detentora do saber sobre os *kene*. Estes grafismos são entendidos como a escrita verdadeira, *kene kuin* (*kene*=desenho; *kuin*=verdadeiro), pois são a língua dos espíritos (LAGROU, 2007). A *Yube* está ao mesmo tempo relacionada ao

¹³ Um relato dessa história pode ser encontrado no livro *Una Shubu Hiwea: livro escola viva do povo Huni Kuin do Rio Jordão* (ITAÚ CULTURAL, 2017, p. 33).

conhecimento tradicional dos *kene* aprendido pelas mulheres e ao conhecimento tradicional do *nixi pae* e de suas visões, mais associado aos homens e a seu universo da caça.

Nas cerimônias tradicionais com o *nixi pae* diferentes tipos de imagens se apresentam, com um fluxo de intensas transformações e várias alterações sensoriais simultâneas. Em todo esse processo, os cantos executados pelos cantadores das sessões de *nixi pae*, são fundamentais. Ao longo da experiência, vão ocorrendo várias transformações da percepção auditiva ordinária, bem como conversões desta em diversos tipos de percepções visuais. Os diferentes sons fazem emergir diferentes tipos de imagens, como os grafismos *kene* e, depois, as imagens de figuras antropomorfas, com os participantes sentindo que estão sendo transformados em outros seres. Muitas vezes há uma sensação de que as imagens de vários tipos engolem os corpos daqueles que beberam *nixi pae*. Como se entende que a sucuri ancestral, a *Yube*, é a dona de todas as imagens e, também, do *nixi pae*, os participantes destas cerimônias frequentemente, no auge dos efeitos, gritam assustados que a serpente os devorou (KEIFENHEIM, 2004, p. 116).

Dinato (2018), ao realizar um estudo mais minucioso sobre o MAHKU, aborda também a descrição dos tipos de *huni meka* cantados em diferentes momentos das sessões Huni Kuin com *nixi pae*. Há um primeiro grupo de cantos, os *Yube txanima* (“chamar a jiboia”), que podem evocar a força deste ser e suas imagens (as “mirações”); e um segundo grupo, executados quando as visões já se manifestaram, que guiam os participantes da cerimônia pelos “caminhos da jiboia” (DINATO, 2018, p. 88), aqui compreendidos como os seus vários desenhos ou imagens. Segundo Dinato, seu principal interlocutor de pesquisa, Ibã, lhe explicou, ainda, que todos esses cantos, são a própria voz do *nixi pae*.

Essa ligação estreita entre a ayahuasca e uma serpente ancestral, mítica e aquática também se encontra na cosmologia dos Shipibo-Konibo, do Peru. Entre esses indígenas considera-se que a ayahuasca (*nishi*) é uma planta “*rao*”, ou seja, de poder, uma medicina, que tem uma força especial (“*koshi*”) e, isso, porque ela, como outros tipos de plantas e seres da natureza, possui um dono, chamado também de “mãe”. O dono ou mãe da ayahuasca é a anaconda ancestral *Ronin* ou *Yacumama*, a mãe das águas, que foi quem desenhou todas as formas e curvas dos rios (BELAUNDE, 2016, p. 618; RENGIFO 2021, pp. 57-60).

Para este povo, essa serpente cósmica contém a base de todos os desenhos conhecidos pelos Shipibo-Konibo, que estão inscritos na sua pele e se desdobraram para

criar outras formas e imagens, como aquelas dos fluxos dos rios, mas, igualmente, as que estão em vários seres da natureza e de suas esferas, como em algumas formas de folhas de plantas da floresta, ou em pássaros e até em constelações estelares (RENGIFO, 2021, p. 58; BELAUNDE, 2016, pp. 618-620). Além disso, também entre os Shipibo-Konibo os desenhos tradicionais se caracterizam por padrões abstratos e elaborados em suportes móveis, como os corpos das pessoas ou artefatos diversos (vestimentas, adereços, utensílios etc.). Esses desenhos, como ocorre entre os Kaxinawá, são designados de *kene* e são uma forma expressiva tradicional aprendida pelas mulheres desse povo através do seu contato com a plantas “*rao*” e com seus “donos” (BELAUNDE, 2016, pp. 616-622).

No sistema de classificação desse povo ameríndio, há várias outras plantas “*rao*”, além da ayahuasca, que também são associadas à capacidade de ver os desenhos de todos os seres ou de desenhar. Uma das mais utilizadas é o “*piri piri*”¹⁴. As mulheres Shipibo-Konibo, desde crianças, são ensinadas a usar essa planta para aprenderem a enxergar e fazer desenhos *kene*. Belaunde relata que elas fervem as folhas do *piri piri* e usam seu vapor nos olhos para sonhar com “desenhos resplandecentes”, ou para desenhar nos sonhos “com o espírito do *piri piri*” e ainda para ver a *Yacumama* nesses sonhos (BELAUNDE, 2016, pp. 618-619). Importante ressaltar que estes indígenas reconhecem uma estreita semelhança entre os nervos das folhas do *piri piri* e as linhas dos grafismos *kene*. Esse tipo de semelhança é identificado também em outros seres da natureza, como em certos tipos de peixes, nas curvas de rios e, acima de tudo, como já salientei, na pele da jiboia.

Considerações Finais

Ao destacar a relevância que a ayahuasca possui para a configuração de diferentes registros de conhecimentos em alguns contextos indígenas, a minha proposta foi, também, fazer uma incipiente contribuição para o entendimento das experiências com psicodélicos no contexto contemporâneo da internacionalização das utilizações destas substâncias. A efetivação internacional de uma medicina psicodélica envolve vários desafios

¹⁴ *Piri piri* é a designação em espanhol. O nome em shipibo-konibo dado a esta planta é *waste*. Ela pertence à espécie das ciperáceas. Outros povos indígenas do Peru, ligados aos usos da ayahuasca, também utilizam essa planta para obter e aprimorar diferentes tipos de visões, estimular sonhos, curas, considerando-a uma planta de poder. É o caso do Machiguenga, do leste dos andes peruano, que a usam, para esses diversos fins, na forma de colírio.

relacionados às diferentes necessidades, metas e formas de pensamentos de indígenas, não indígenas e diversos tipos de demais agentes sociais.

Nos casos indígenas que abordei aqui, podemos perceber que os usos da ayahuasca estão profundamente relacionados tanto às elaborações de diversos tipos de registros de conhecimentos quanto às intermediações complexas entre eles. Alguns autores, ao se deterem em análises de processos similares, salientam que os vários registros de conhecimentos destes grupos têm como fundamento uma série de diálogos constantes, ocorrendo, por exemplo, transposições entre expressões orais e visuais de diferentes tipos.

Lagrou (2012) defende que a elaboração dos grafismos Kaxinawá está relacionada a um tipo de pensamento que se guia por uma lógica da transformação. Para essa autora, estes grafismos estimulam reflexões e sugestões de analogias entre o que é explícito e o que ainda não é mostrado. Por isso, Lagrou aproxima estes grafismos Kaxinawá da arte ocidental abstrata, a qual é mais sugestiva do que representacional. Lagrou sustenta que tanto os desenhos *kene* quanto outros tipos de imagens manifestas entre esse povo se constituem em técnicas da percepção que educam o olhar, desenvolvendo uma propensão para uma capacidade imaginativa. Por isso, por exemplo, imagens figurativas poderiam ser percebidas nos grafismos *kene* que, em princípio e para olhos não treinados são apenas abstratos, mas, aqueles que tem olhos treinados conseguiriam passar, mentalmente, da imagem gráfica à figuração. Nesse sentido, estas técnicas da percepção dos Kaxinawá estimulariam transições entre diferentes formas de ver e pensar (LAGROU, 2012, p. 114).

Belaunde, em seus trabalhos sobre os Shipibo-Konibo (2013; 2016), apresenta argumentos próximos aos de Lagrou. Ela mostra como as mulheres desse povo vão adquirindo uma capacidade de relacionar as manchas ou formas de seres vivos e, dessas relações, surgem estilos diversos de desenhos *kene* (BELAUNDE, 2016, pp. 618- 619). Essa habilidade de ver os desenhos de todos os seres e coisas, bem como as relações que estes sugerem, também é desenvolvida de outros modos, para mulheres e homens, como por exemplo através das experiências com a ayahuasca.

Ao analisar as produções artísticas recentes de indígenas desse povo, marcadas por novas técnicas figurativas, Belaunde argumenta que as analogias entre formas e imagens dos seres, implícitas nos desenhos tradicionais das mulheres (os *kene*), se tornam explícitas na nova arte figurativa dos Shipibo-Konibo (2016, p. 622). Importante mencionar, ainda, que este novo movimento artístico difere das produções tradicionais desse povo pelo surgimento de indígenas homens desenhistas. Esse último aspecto é um

ponto em comum entre essa nova arte figurativa dos Shipibo-Konibo e o caso do MAHKU. Há, contudo, também, várias diferenças entre esses novos movimentos artísticos de grupos indígenas ligados ao uso da ayahuasca.

A despeito das diferenças, em todos esses casos a ayahuasca aparece como um agente importante que, em interrelação com outros agentes, favorece a constituição, as interfaces e transformações de formas expressivas mais ou menos tradicionais, como os desenhos *kene*, as “mirações”, os cantos *huni meka*, ou as técnicas figurativas dos atuais movimentos artísticos destes indígenas.

Ao relacionar a elaboração dos *kene* Kaxinawá a mecanismos cognitivos complexos, Lagrou (2007; 2012) aproxima, também, essa tradição dos *kene* à arte abstrata ocidental. Apesar de existirem elementos que podem corroborar essa aproximação, entendo que há, também, distinções importantes entre os desenhos *kene*, ou entre outros “sistemas complexos de desenhos”¹⁵ de povos indígenas e produções da arte abstrata ocidental.

Para esses povos, os autores destes desenhos e de várias outras imagens, assim como de demais formas expressivas (como os cantos da ayahuasca), não são apenas gente humana. As plantas, como a ayahuasca, e os outros seres que são seus “donos” são entendidos com os principais autores. São estes que ensinam, que mostram para a gente humana como perceber a multiplicidade e as vastas possibilidades de produção de imagens, desenhos, “caminhos sonoros” ou “desenhos cantados” etc.

Também identifiquei discrepâncias entre classificações e conceitos das ciências da sociedade ocidental moderna elaborados para explicar efeitos de substâncias como a ayahuasca e os conceitos e teorias destes povos indígenas. Refiro-me a noções como psicoativo, psicodélico, alucinógeno, entre outras. O debate acerca destas definições é polêmico, constantemente aberto e em transformação. Contudo, elas tendem, de modos diversos, a privilegiarem a ação dos processos mentais ou da consciência do ser humano (ordinária ou não) no que tange aos efeitos destas substâncias¹⁶. Já no caso dos contextos indígenas, os conceitos e regimes de conhecimento elaborados para dar conta dos usos da

¹⁵ Essa expressão foi proposta por Peter Gow (1989) para se referir a vários povos indígenas amazônicos, de diferentes etnias e grupos linguísticos, não apenas aqueles do tronco pano e associados à ayahuasca, que possuem estilos gráficos similares e bastante complexos.

¹⁶ *Psychedelic* é um termo inglês, criado por Aldoux Huxley e Humphry Osmond, nos anos 50, com o intuito de desvincular essas substâncias de estados psicopatológicos. Eles propunham o termo “*psyche*”, do grego, que remete à mente ou espírito; ao invés de “*psycho*”, do inglês, traduzido como psicose. Para uma discussão mais profunda sobre os significados de várias noções e termos elaborados para definir estas substâncias e seu efeitos, sugiro um artigo de Henrique Carneiro publicado numa edição da Revista *Platô: Drogas e Políticas* (CARNEIRO, 2021, pp. 9-27).

ayahuasca são bem mais abrangentes, incluindo e relacionando diferentes tipos de aspectos, que podem ser considerados simultaneamente cognitivos, filosóficos, corporais, técnicos, estéticos, medicinais, espirituais etc.

Conceitos e teorias indígenas ou não indígenas sobre as experiências com substâncias psicodélicas possuem, a meu ver, todos, limites. Isso resulta da complexidade dos fatores envolvidos nestas experiências. Aqui, minha intenção foi, ao dar mais evidência às perspectivas indígenas sobre esse tema, incentivar intercâmbios entre diferentes registros de conhecimentos para aprimorar o debate contemporâneo sobre a ayahuasca e substâncias similares. Essa preocupação me parece urgente diante da internacionalização dos usos destas substâncias.

Referências

- BARCELOS NETO, 2017. Aristóteles. 2002. *A arte dos sonhos: uma iconografia ameríndia*. Lisboa: Assírio & Alvim, Museu Nacional de Etnologia.
- BELAUNDE, L. E. 2016. “Donos e Pintores: plantas e figuração na Amazônia peruana”. *Mana*, 22(3): 611-640.
- CALAVIA SAEZ, 2000. “Mythologies of the Vine”. In: L. E. Luna & S. White. *Ayahuasca Reader* (orgs.). Santa Fé: Synergetic Press, 36-40.
- CARNEIRO, H. S. 2021. “Os psicodélicos ou enteógenos e a importância cultural das alucinações”. *Platô – Drogas e Políticas (Edição Especial Psicodélicos) – Revista da Plataforma Brasileira de Políticas de Drogas*, vol. 5, n. 5., 9-27.
- CESARINO, P. N. 2012. “A escrita e os corpos desenhados: transformações do conhecimento xamanístico entre os Marubo”. *Revista de Antropologia*, v. 55 (1) SÃO PAULO, USP, 75-137.
- COMISSÃO PRÓ ÍNDIO & MAIA, D. 2007. *Huni Meka: cantos do Nixi Pae*. Rio Branco: Comissão Pró Índio do Acre - CPI/AC, Organização dos Professores Indígenas do Acre – OPIAC.
- DINATO, D. R. 2018. *Os caminhos do MAHKU (Movimento dos Artistas Huni Kuin)*. Campinas: Dissertação de Mestrado em Antropologia Social, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas (Unicamp).
- ESPÍRITO DA FLORESTA. 2012. Direção: Amilton Pelegrino de Mattos & Ibã Huni Kuin. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=zRlbRpoi0cQ>
- GOW, P. 1989. “Visual Compulsion; Design and Image in Western Amazonian Art”. *Revindi. Revista Indigenista Americana*, 19-32.

- GOW, P. 1991. *Of Mixed Blood: kinship and history in Peruvian Amazonia*. Oxford: Clarendon Press.
- GOULART, S. L. 2023. “The Expressive Forms of Amazonian Indigenous Peoples and Ayahuasca: the Huni Kuin and other pano groups”. *Anthropology of Consciousness*, vol. 34, n. 2. pp. 492-507.
<https://anthrosource.onlinelibrary.wiley.com/doi/10.1111/anoc.12179>
- HUNI KUIN, Ibã Sales. 2006. *Nixi pae. O espírito da floresta*. Rio Branco: CPI/OPIAC.
- ITAÚ CULTURAL. 2017. *Una Shubu Hiwea: livro escola viva do povo Huni Kuin do Rio Jordão*. 1. ed. – São Paulo: Itáú Cultural.
- KEIFENHEIM, B. 1990. “Nawa: un concept clé de l’alterité chez les Pano”. *L’homme. Revue française d’anthropologie*, Paris, n. 76, pp. 79-94.
- KEIFENHEIM, B. 2004. “Nixi Pae como participação sensível no princípio de transformação da criação primordial entre os índios Kaxinawa no leste do Peru. In: B. C. Labate & W. S. Araújo (orgs). *O uso ritual da ayahuasca*. 2ª ed. Campinas: Mercado de Letras, pp. 97-127.
- LAGROU, E. M. 2007. *A fluidez da forma. Arte, alteridade e agência em uma sociedade Amazônica (Kaxinawa, Acre)*. Rio de Janeiro: Editora Topbooks.
- LAGROU, E. M. 2011. “Existiria uma arte das sociedades contra o Estado?”. *Revista de Antropologia*, 54(2):745-780.
- LAGROU, E. M. 2012. “Perspectivismo, animismo y quimeras: una reflexión sobre el grafismo amerindio como técnica de alteración de la percepción”. *Mundo Amazónico*, (3): 95-122.
- LOSONCZY, A. M. & MESTURINI, S. 2011. “Por que a ayahuasca? Da internacionalização de uma prática ameríndia”. *Anuário Antropológico*, v.36, n.1, pp. 9-30.
- MATTOS, A. P. & HUNI KUIN, I. S. 2015. “Quem é quem no pensamento huni kuin? O Movimento dos Artistas Huni Kuin”. *Cadernos de Subjetividade*, Núcleo de Estudos e Pesquisas da Subjetividade, 1-11, PUC-SP.
- MATTOS, A. P. & HUNI KUIN, I. S. 2015-a. “Transformações da música entre os Huni Kuin: o MAHKU – Movimento dos Artistas Huni Kuin”. Florianópolis, *ANAIS VII Encontro Nacional da Associação Brasileira de Etnomusicologia – redes, trânsito e resistência*, 369-390.

MENESES, G. P. 2020. *Nos caminhos do nixi pae: movimentos, transformações e cosmopolíticas*. São Paulo: Doutorado em Antropologia Social, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo (USP).

RENGIFO, R. S. 2021. R. S. 2021. *A interpretação dos desenhos kene Shipibo-Conibo*. Manaus: Dissertação de Mestrado em Antropologia Social, Instituto de Filosofia, Ciências Humanas e Sociais, Universidade Federal do Amazonas (UFAM).