



UNIVERSIDADE ESTADUAL DO PARANÁ
CAMPUS CURITIBA II

BERNARDO SOARES BRAVO

DAIARA TUKANO: ARTE MIRACIONAL ORIGINÁRIA

CURITIBA 2023

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES

BERNARDO SOARES BRAVO

DAIARA TUKANO: ARTE MIRACIONAL ORIGINÁRIA

Dissertação de Mestrado apresentada à banca do Curso de Pós-Graduação em Artes do Mestrado Profissional da Universidade Estadual do Paraná, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Artes.

Orientador: Prof. Dr. José Eliézer Mikosz

CURITIBA
2023

Ficha catalográfica elaborada pelo Sistema de Bibliotecas da UNESPAR e Núcleo de Tecnologia de Informação da UNESPAR, com Créditos para o ICMC/USP e dados fornecidos pelo(a) autor(a).

Soares Bravo, Bernardo

Daiara Tukano: arte miracional originária /
Bernardo Soares Bravo. -- Curitiba-PR, 2024.
163 f.: il.

Orientador: José Eliézer Mikosz.
Dissertação (Mestrado - Programa de Pós-Graduação
Mestrado em Artes) -- Universidade Estadual do
Paraná, 2024.

1. Arte indígena. 2. Arte Visionária. 3. Arte
Miracional. 4. Arte em estados não-ordinários de
consciência. I - Mikosz, José Eliézer (orient). II -
Título.

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES
MESTRADO PROFISSIONAL EM ARTES

ATA nº 009/2024 - PPGARTES
BANCA DE DEFESA

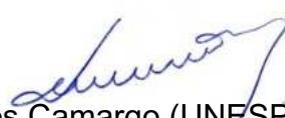
No dia 05 de julho de 2024, às 10 horas, na sala *online* via aplicativo o Microsoft Teams do Campus Curitiba II/UNESPAR, realizou-se a Banca de Defesa do Trabalho Acadêmico intitulado **DAIARA TUKANO: ARTE MIRACIONAL ORIGINÁRIA** do mestrando **BERNARDO SOARES BRAVO**, que contou com a presença dos(as) professor(as) doutor(as) José Eliézer Mikosz, Artur Freitas, Fernanda Pitta e Marcos Camargo como participantes titulares da banca avaliadora. Após a avaliação do Trabalho Acadêmico, a banca deliberou pela **Aprovação** da pesquisa. Nada mais havendo a discutir, o Exame de Defesa deu-se por encerrado e eu, professor orientador e presidente da banca, lavrei a presente ata, que segue assinada por mim e pelos demais membros da banca de avaliação.

Recomendações – Recomenda-se a publicação e desdobramentos da pesquisa na forma artigos.


Prof. Dr. José Eliézer Mikosz


Prof. Dr. Artur Freitas (UNESPAR)


Profa. Dra. Fernanda Pitta (MAC USP)


Prof. Dr. Marcos Camargo (UNESPAR) - Suplente



*A minha mãe, a minha avó, a todas as
mães e a grande Avó do Universo. A
elas todos os começos.*

AGRADECIMENTOS

Agradecimentos sempre podem conter o equívoco do esquecimento de alguém importante na trajetória. Mas não tenho como mensurar a ajuda fenomenal de muitos amigos e professores nesta caminhada. Optei por iniciar este agradecimento cronologicamente, para tentar abarcar os envolvidos.

Primeiramente, quero agradecer muitíssimo ao meu orientador Professor Doutor José Eliézer Mikosz, por me aceitar no programa de mestrado da UNESPAR, por aceitar a modificação do tema do mestrado, pela orientação atenciosa, pelo envio de importantes dicas bibliográficas e por abrir sua biblioteca com livros tão incríveis para pensar os estados não-ordinários de consciência. Agradeço também ao Professor Artur Freitas por ter soprado a temática sobre o trabalho de Daiara Tukano no final da aula e história da arte no primeiro semestre de 2022 (essa dissertação é a prova viva de que sugestões podem ser atendidas e virar dissertação).

Um agradecimento especial à Professora Fernanda Pitta, pelos conselhos durante o momento de qualificação e por ter sugerido uma aproximação maior com Daiara Tukano.

Um agradecimento muito incrível ao Paulinho Fluxus, artista do laser e da conexão, por ter me apresentado a Daiara Tukano, por ter estado junto na exposição "*Pamuri Pati*- mundo de transformação" e por compartilhar de uma visão de luta e aliança com os povos originários.

E um agradecimento enorme e imensurável a Daiara Tukano, que me recebeu com imensa generosidade, mas muito além disso, por confiar posteriormente tanto saber, tantas horas de entrevista, tanta convivência, por me permitir estar em cerimônia com seu pai, por me permitir conhecer sua mãe e seus amigos, por me permitir auxiliar em sua exposição, enfim, por abrir todo o seu *pamuri pati* cheio de cores, brilhos e *hori*. Sem as palavras de Daiara Tukano, sem a sua acolhida real a esta pesquisa não teríamos como abordar a beleza deste tema. Añu!!!



A gente está falando de alguma coisa que é para além da linguagem, é para além da linguagem. É como se a linguagem fosse só um desdobramento dessa experiência.

(AILTON KRENAK)

RESUMO

Esta pesquisa de mestrado tem a intenção de investigar o trabalho de Daiara Tukano. A partir da constatação da presença indígena dentro da seara da arte contemporânea nos últimos anos (por meio de inúmeras exposições, com presença de trabalhos na 34ª Bienal de São Paulo, exposições no Masp e na Pinacoteca de São Paulo) constatamos que, dentre os trabalhos acadêmicos apresentados, ainda não havia estudos suficientes sobre o trabalho desta artista Yepá Mahsã. A partir de um novo protagonismo que tem consciência das possíveis armadilhas existentes no sistema das artes, artistas indígenas como Daiara Tukano têm trazido para a arte contemporânea conceitos da cosmovisão de seus povos, como o *hori*, conceito do povo Yepá Mahsã (Tukano) cuja definição ultrapassa o conceito ocidental de arte. A partir dos estudos de José Eliézer Mikosz sobre arte a partir dos estados não-ordinários de consciência, dos estudos de João Paulo Tukano, de entrevistas com a própria artista Daiara Tukano, de textos de recentes catálogos expositivos de Museus voltados ao tema, de artigos científicos, de materiais publicados pela imprensa e de intensa bibliografia complementar, esta pesquisa tem como objetivo analisar o conceito de *hori* à luz de uma arte miracional originária (nomenclatura escolhida pela artista e explicada na dissertação), bem como de analisar os trabalhos de Daiara Tukano realizados até então como exemplos de uma ação cosmopotente que ocupa, revitaliza e questiona os paradigmas eurocentrados do fazer, do praticar e do estudar arte contemporânea na atualidade. A pesquisa foi realizada por meio de coleta de dados, entrevistas e análise documental.

Palavras chave: arte indígena contemporânea; *hori* ; Daiara Tukano

ABSTRACT

This master's research intends to investigate the work of Daiara Tukano. From the observation of the indigenous presence within the field of contemporary art in recent years (through numerous exhibitions, with the presence of works at the 34th Bienal de São Paulo, exhibitions at Masp and at the Pinacoteca de São Paulo) we found that, among the works academics presented, there were still not enough studies on the work of this artist Yepá Mahsã. From a new protagonism that is aware of the possible traps that exist in the arts system, indigenous artists such as Daiara Tukano have brought concepts from their people's worldview to contemporary art, such as *hori*, a concept of the Yepá Mahsã (Tukano) people whose definition goes beyond the Western concept of art. Based on studies by José Eliézer Mikosz on art based on non-ordinary states of consciousness, studies by João Paulo Tukano, interviews with the artist Daiara Tukano herself, texts from recent exhibition catalogs of Museums focused on the theme, articles scientific materials, materials published by the press and intense complementary bibliography, this research aims to analyze the concept of *hori* in the light of an original mirational art (nomenclature chosen by the artist and explained in the dissertation), as well as to analyze the works of Daiara Tukano carried out until then as examples of a cosmopotent action that occupies, revitalizes and questions the Eurocentric paradigms of making, practicing and studying contemporary art today. The research was carried out through data collection, interviews and document analysis.

Keywords: contemporary indigenous art; *hori*; Daiara Tukano

RESUMEN

Esta investigación de maestría pretende indagar en la obra de Daiara Tukano. A partir de la observación de la presencia indígena en el campo del arte contemporáneo en los últimos años (a través de numerosas exposiciones, con presencia de obras en la 34ª Bienal de São Paulo, exposiciones en el Masp y en la Pinacoteca de São Paulo) encontramos que, entre Según los trabajos presentados por los académicos, todavía no había suficientes estudios sobre la obra de este artista Yepá Mahsã. Desde un nuevo protagonismo consciente de las posibles trampas que existen en el sistema de las artes, artistas indígenas como Daiara Tukano han traído al arte contemporáneo conceptos de la cosmovisión de su pueblo, como el *hori*, un concepto del pueblo Yepá Mahsã (Tukano) cuyo Esta definición va más allá del concepto occidental de arte. Basado en estudios de José Eliézer Mikosz sobre el arte basado en estados de conciencia no ordinarios, estudios de João Paulo Tukano, entrevistas con la propia artista Daiara Tukano, textos de catálogos de exposiciones recientes de Museos centrados en el tema, artículos, materiales científicos, materiales publicados Por la prensa y una intensa bibliografía complementaria, esta investigación tiene como objetivo analizar el concepto de *hori* a la luz de un arte miracional original (nomenclatura elegida por el artista y explicada en la disertación), así como analizar las obras de Daiara Tukano realizadas hasta entonces como ejemplos de una acción cosmopotente que ocupa, revitaliza y cuestiona los paradigmas eurocéntricos de hacer, practicar y estudiar el arte contemporáneo hoy. La investigación se llevó a cabo a través de la recolección de datos, entrevistas y análisis de documentos.

Palabras-clave: arte indígena contemporáneo; *hori*; Daiara Tukano

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	9
CAPÍTULO 1.....	15
1- ANTROPOCENO E ARTE INDÍGENA.....	15
1.1 -Originários em articulação de poder.....	18
1.2- Originários na arte do Brasil.....	22
1.3- Originários na arte contemporânea do Brasil.....	25
1.3.1- AIC- Arte Indígena Contemporânea.....	29
2- A VIDA E O POVO DE DAIARA TUKANO.....	32
2.1- Daiara Hori Figueroa Sampaio.....	33
2.2 - O povo Tukano.....	41
2.3 - O povo Tukano e a Ayahuasca.....	61
3 - DAIARA TUKANO: ARTE MIRACIONAL ORIGINÁRIA.....	67
3.1- Arte visionária, arte em estados não-ordinários de consciência (ENOC) e arte miracional.....	67
3.1.1- Características miracionais na obra de Daiara Tukano:.....	69
3.2- Obras de Daiara Tukano.....	74
3.2.1- Série <i>Bo'éda Hori e Hori</i>	74
3.2.2 - <i>Kahtiri Eõrõ</i>	88
3.2.3 - <i>Carta Cobra</i>	96
3.2.4- <i>Dabucuri no Céu</i>	101
3.2.5 <i>Nhe'ê Porã: Memória e Transformação</i>	116
3.2.6 - <i>A queda do céu e a mãe de todas as lutas:</i>	129
3.2.7- <i>Pamuri Pati - mundo de transformação</i>	131
4- COSMOVISÃO E COSMOPOTÊNCIA YEPÁ MAHSÃ: O PENSAMENTO DE DAIARA TUKANO.....	134
5- CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	151
6-REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	155

LISTA DE FIGURAS

Fig. 1 - Daiara Tukano bebê entre Álvaro Tukano e Ailton Krenak	34
Fig. 2 - Desenho de conclusão de curso (Arte Visuais - Unb) de Daiara Tukano	36
Fig. 3 - A primeira tela de <i>hori</i>	37
Fig. 4 - "Selva Mãe do Rio Menino", Daiara Tukano para o CURA - Circuito Urbano de Arte 2020. Arte mural em empena de 1000m ² na avenida Amazonas em Belo Horizonte, Minas Gerais.	39
Fig 5. Mundo Yepá-Mahsã, de Daiara Tukano. Nanquim sobre papel 2mx140cm, 2023. Foto de Daiara Tukano.	43
Fig 6. Mapa da Região do Alto Rio Negro.	44
Fig. 7. Ilustração de Daiara Tukano para exposição "Nhe'ë Porã: Memória e Transformação" no Museu da Língua Portuguesa. Foto do Autor.	45
Fig 8. A Avó do Universo, de Törãmu Kehíri	48
Fig. 9 - A avó do Universo, de Daiara Tukano, Nanquim, 2023	48
Fig 10 - <i>Kumurô</i> - Banco Tukano.....	50
Fig. 11 - <i>Wai Mahsã Pati</i> (Reino dos peixes), 2023 , Nanquim sobre papel	52
Fig 12 - <i>YiKi Mahsã Pati</i> - Reino da Floresta, de Daiara Tukano. Nanquim sobre Papel, 2023.....	53
Fig. 13 - <i>Miriã Porã Mahsã Pati</i> (Reino das aves) , Nanquim sobre papel, 2023	54
Fig. 14 - <i>Ñohkoã Mahsã Pati</i> (Reino das estrelas), Nanquim sobre papel, 2023	55
Fig .15 - A mulher tabaco, de Daiara Tukano.Nanquim sobre papel, 2023.....	56
Fig 16. A mulher coca, de Daiara Tukano. Nanquim sobre papel, 2023	56
Fig. 17 - Diakarapó – Guilhermina Sampaio, Ahkïto- Casimiro Lobo Sampaio, Doéthiro - Álvaro Sampaio e Duhigó - Daiara Hori Sampaio (Daiara Tukano).....	60
Fig. 18 - <i>Kahtiri wi'i</i> - casa da vida, Acrílica sobre tela, 2023.....	64
Fig. 19 - A mãe do Kahpi, Daiara Tukano.Nanquim sobre papel, 2023.	65
Fig. 20 - <i>Ñamíriwi'i</i> - casa da noite, Acrílica sobre tela, 2021	76
Fig. 21 - <i>Bo'éda Hori</i> vermelha. Série <i>Bo'éda</i> (arco-íris), 2021.	78
Fig. 22 - <i>Bo'éda Hori</i> laranja. Série <i>Bo'éda</i> (arco-íris), 2021, Tinta acrílica sobre tela.	78
Fig. 23 - <i>Bo'éda Hori</i> amarela. Série <i>Bo'éda</i> (arco-íris), 2021, Tinta acrílica sobre tela.	79
Fig. 24 - <i>Bo'éda Hori</i> verde. Série <i>Bo'éda</i> (arco-íris), 2021. Tinta acrílica sobre tela.	79
Fig. 25 - <i>Bo'éda Hori</i> aqua. Série <i>Bo'éda</i> (arco-íris), 2021, tinta acrílica sobre tela.	79
Fig. 26 - <i>Bo'éda Hori</i> azul. Série <i>Bo'éda</i> (arco-íris), 2021, Tinta acrílica sobre tela.	80
Fig. 27 - <i>Bo'éda Hori</i> violeta. Série <i>Bo'éda</i> (arco-íris), 2021, Tinta acrílica sobre tela.....	80
Fig. 28 - Detalhe da representação visual gráfica do kahpi em obra de Daiara Tukano.	81
Fig. 29 - Telas de <i>Hori</i> que estiveram na exposição " <i>Pamuri Pati</i> - mundo de transformação"	83
Fig. 30 - Experimentação de videomapping de <i>hori</i> em movimento sobre <i>hori</i> em acrílica, Daiara Tukano e Fluxus.....	86
Fig. 31 - Foto à esquerda: <i>Kahtiri Eõrõ</i> - Espelho da vida, 2020, Plumária em seda e espelho. Foto à direita: Daiara Tukano e Célia Xacriabá em frente à obra <i>Kahtiri Eõrõ</i>	95
Fig. 32 - <i>Sãñrõ</i> (língua Tukano) - Suporte de cuia.....	103
Fig. 33 - Foto à esquerda: Daiara Tukano com cocar de penas de gavião, entre Margareth Menezes e Luiz Inácio Lula da Silva durante a 4a Conferência Nacional de Cultura. Foto à	

direita: Daiara Tukano com cocar de penas de garça durante inauguração da exposição <i>Pamuri Pati</i> - mundo de transformação, em Brasília. Foto abaixo: Daiara Tukano com cocar de penas de arara.....	105
Fig. 34- <i>Mahá Só'agi</i> - Arara Vermelha, 2021. Tinta acrílica e pasta metálica sobre tela. 300x160 cm	110
Fig. 35- <i>Mahá Só'agi Bu'sá</i> - Arara Vermelha, 2021. Plumária tingida e costurada sobre tela. 300x160 cm	110
Fig. 36 - <i>Á Paki</i> - Gavião Real, 2021. Tinta acrílica e pasta metálica sobre tela. 300x160 cm	111
Fig.37 - <i>Á Paki Bu'sá</i> - Gavião Real, 2021. Plumária tingida e costurada sobre tela. 300x160 cm	111
Fig. 38 - <i>Yé'he Nhakô</i> - Garça Real, 2021. Tinta acrílica e pasta metálica sobre tela. 300x160 cm	112
Fig. 39 - <i>Yé'he Nhakô Bu'sá</i> - Garça Real, 2021. Plumária tingida e costurada sobre tela. 300x160 cm	113
Fig. 40 - <i>Uáwá</i> - Urubu Rei, 2021. Tinta acrílica e pasta metálica sobre tela. 300x160 cm	113
Fig. 41 - <i>Uáwá Bu'sá</i> - Urubu Rei, 2021. Plumária tingida e costurada sobre tela. 300x160 cm	114
Fig. 42 - Árvore das famílias linguísticas indígenas.....	118
Fig. 43- Mapa das resistências indígenas	121
Fig. 44- Exposição <i>Nhe'ê Porã</i>	122
Fig. 45- Exposição <i>Nhe'ê Porã</i>	123
Fig. 46- Onça-pintada matando um missionário, Noé León, 1907.	124
Fig. 47 - Onça-pintada e missionário, Daiara Tukano, 2022	126
Fig. 48 - Ouroboros, desenho de Daiara Tukano, 2022	126
Fig. 49 - Mapa de famílias linguísticas originárias das Américas, Daiara Tukano.....	127
Fig. 50 - A queda do céu e a mãe de todas as lutas, 2022.	131

INTRODUÇÃO

Enquanto escrevo esta dissertação, os fatos aqui narrados estão em plena efervescência de acontecimento. A cada mês que se passa, mais e mais notícias sobre o assunto desta pesquisa (Daiara Tukano e suas expressões dentro da arte contemporânea) se concretizam nos jornais, nas redes sociais e no aumento da presença de artistas indígenas dentro de programas institucionais, nas exposições com reverberações nacionais e internacionais, nos conselhos de cultura do Ministério da Cultura, em residências artísticas, mesas de discussão e pautas dentro do complexo mundo da produção simbólica visual.

O intuito desta introdução é a de pautar sobre os questionamentos que me surgiram durante o processo de contorno do tema que escolhi trazer para a dissertação. Sou um artista vindo do campo da música (sou compositor há mais de quinze anos, com seis álbuns lançados) e por conta dessa escolha (e por concomitantemente à carreira de músico me formar bacharel em direito) acabei por me inserir no campo das produções culturais (principalmente nas leis de incentivo) e, mais do que isso, acabei por me colocar transversalmente em um lugar de pensamento/questionamento sobre o que se propõe com as verbas públicas (tão poucas) existentes em nosso país.

Por meio das leis de incentivo, acabei por entrecruzar centenas de assuntos e de trabalhos que me trouxeram uma visão de mundo muito mais expandida do que aquela que eu tinha quando apenas era compositor, sendo uma delas as artes visuais. Muito inquieto e observador dos horizontes que a arte brasileira aponta, há sete anos atuo nas artes visuais, principalmente na produção de muralismo contemporâneo a partir de Curitiba, na criação de residências artísticas e em projetos de lei de incentivo que pulverizam as artes visuais em ações locais dentro de escolas públicas, no corpo a corpo entre artista e estudante, na rede pública de ensino do Paraná. Mais do que artista, produtor ou pesquisador, tenho uma preferência de atuação que foca na conexão entre diferentes trabalhos, no elo entre diferentes visões de mundo, diferentes formas de pensar mundo, diferentes brasis. Eu gosto é de transversalizar mundos.

O caminho para chegar a escolha da pesquisa sobre Daiara Tukano passou por tudo isso: ao pesquisar sobre tendências de muralismo, observei o trabalho realizado pela artista no CURA Festival (Daiara Tukano pintou um mural de 1000m2

neste festival, em Belo Horizonte); ao visitar a 34ª Bienal de São Paulo, pude ver de perto seu trabalho exposto - Dabucuri no Céu; tinha visto a notícia de sua performance na exposição "Véxoa: nós sabemos", junto a Jaider Esbell; mas é impressionante como os campos de assunto que dão contorno à pesquisa foram se formando na teia da vida principalmente já desde a escolha da orientação para o programa de Mestrado.

Minha escolha em retornar à academia, passados mais de dez anos de minha formação em direito, se deu por uma tentativa de apaziguar minha relação com a forma institucional de construção de saber, querendo pela primeira vez pesquisar de forma científica algumas questões artísticas que se colocam no dia a dia do meu trabalho como idealizador de projetos e produtor de ações em artes. E, ao observar os currículos dos professores orientadores, muito me chamou a atenção a linha de estudos do Professor Doutor José Mikosz por ser um dos poucos professores que pesquisa a arte visionária - esta arte feita a partir de estados não-ordinários de consciência.

De antemão, ao ler sua tese e os diferentes campos que esse trabalho aglutinou para demonstrar o problema a ser discutido, constatei que ali teria um orientador aberto a possibilidade de transversalizar mundos que não se encontram comumente nos escritos acadêmicos (sua tese versa sobre "A arte visionária e a ayahuasca: Representações Visuais de Espirais e Vórtices Inspiradas nos Estados Não Ordinários de Consciência", abordando dados sobre tradições originárias, como Yepá Mahsã e Shipibo-Conibo, passando por estudos sobre a psique, a história da arte ocidental e foi orientada por um filósofo em co-orientação com um antropólogo estudioso da ayahuasca). Em suma, vi ali uma orientação que poderia me agregar - e muito - nos possíveis campos de estudo que porventura eu fosse pesquisar no programa.

De início protocolei uma pesquisa sobre arte visionária a partir do Festival Psicodália (um importante festival de cultura alternativa existente no sul do Brasil do qual fui coordenador artístico nos últimos quinze anos). Porém, a cada dia que passava e quanto mais eu entrava nos estudos sobre as artes visuais dentro do programa de mestrado, a falta de dados em pesquisas artísticas sobre a arte indígena contemporânea (e o contraste desta ausência com todas as notícias que eu lia nos jornais, nas redes sociais e nas páginas dos artistas indígenas) me fez perceber que havia uma vácuo, ou talvez até mesmo um preconceito epistêmico da academia em

não trazer para o âmbito da pesquisa essa articulação, (talvez) justamente por essa articulação muitas vezes (comprovada nas entrevistas dos artistas indígenas) elucidar um questionamento paradigmático sobre o que era essa arte brasileira, ou o quê de fato pode ser chamado arte brasileira.

Ao conversar com o Professor Doutor Artur Freitas sobre essa ausência de dados sobre a articulação dos artistas indígenas dentro de uma academia de artes, o mesmo me perguntou se eu, por estar com essas inquietações e dentro da pesquisa em arte visionária, não faria algum artigo sobre a artista Daiara Tukano. Foi a partir desta pergunta do professor que esse mundo chamado Daiara Tukano se abriu para mim como campo de pesquisa. Assisti a todas as suas entrevistas, li tudo que Daiara Tukano publicou, observei sua presença em eventos, suas falas em *lives* de rede social, assisti seus vídeos nos canais de streaming e rapidamente percebi que ali não tinha tão somente uma artista indígena falando sobre o seu trabalho, mas uma personalidade múltipla que enlaça diferentes mundos a partir da sua ontologia originária (ou melhor dizendo, a partir de sua cosmovisão), em profunda relação perspectivista com outros universos, seja a academia (Daiara Tukano é Mestre em Direito Humanos pela Unb), seja o campo da arte urbana (Daiara Tukano é muralista), seja o campo da arte contemporânea (Daiara Tukano é performer e artista visual participante dos principais eventos de arte do país), seja o campo da curadoria (Daiara Tukano foi curadora da exposição "Nhe-e Porã: memória e transformação", no Museu da Língua Portuguesa), seja no campo da defesa da cultura originária da ayahuasca (Daiara Tukano participou da IV Conferência Indígena sobre a ayahuasca) e seja também pelo campo da sua força pessoal, pois Daiara Tukano é mãe, ativista e foi conselheira do Ministério da Cultura.

Tudo isso, toda essa carga informacional me pareceu bem maior, mais contundente e muito mais urgente de ser pesquisada do que a minha incipiente pesquisa sobre o Festival Psicodália. Contudo, eu ainda não me sentia com as ferramentas necessárias para abordar academicamente todo esse manancial criativo, epistêmico, ontológico e artístico que é a cosmovisão e a cosmopotência trazidas por Daiara Tukano. E é nesse ponto que a sugestão da Professora Fernanda Pitta durante a qualificação (para que eu conversasse diretamente com a artista) me abriu todo um universo informacional precioso para a composição do trabalho.

A partir de um primeiro encontro com Daiara Tukano (no qual a artista me aplicou rapé e me pediu para, descalço, adentrar em uma de suas obras), pude iniciar

a compreensão de que o assunto desta pesquisa, embora tenha como foco a conjunção entre arte indígena, arte miracional e a arte em estados não-ordinários de consciência, na verdade contorna um campo que pode estar para além da linguagem artística, ou como Ailton Krenak abordou em sua fala na epígrafe (em áudio exclusivo enviado por Daiara Tukano para a pesquisa) é algo que está para além da linguagem, do qual a linguagem artística é uma expressão.

Durante o último ano me encontrei quatro vezes com a artista Daiara Tukano. Primeiramente em São Paulo, onde tive a primeira experiência com o *hori* na exposição "Terra de Gigantes" no Sesc Guarulhos. O segundo encontro foi durante a montagem da exposição "Pamuri Pati - mundo de transformação", na qual me ofereci para auxiliar na assistência de produção, período em que pude acompanhar de perto a finalização das obras "Bora pra luta", "Bora pra roça", pude conversar de forma mais profunda com a artista e acompanhá-la em uma cerimônia na Bahsakewii Yepá Mahsã, a casa de seu pai. Em nosso terceiro encontro passamos longos dias na Chapada dos Veadeiros para gravarmos uma sequência de entrevistas onde Daiara Tukano me forneceu horas de explicações, de conversa e de elucidações sobre as questões inerentes as transversalizações deste trabalho (arte indígena, arte contemporânea, arte miracional, arte em estados não-ordinários de consciência e *hori*). Em nosso quarto encontro tivemos longas conversas sobre os assuntos tratados nas entrevistas anteriores e sobre os formatos adequados de se pesquisar sobre a cosmovisão Yepá Mahsã.

A partir de uma compreensão de ser uma pessoa indígena que atua dentro de um campo criado pelo mundo ocidental, de ser uma artista que não se considera artista, mas *horista*, enfim, de ser uma pensadora que, tal qual Ailton Krenak, induz e sugere uma cosmovisão mais antiga do que o sistema que vigora na atualidade brasileira, que Daiara Tukano questiona, critica e entra no sistema da arte contemporânea por um lado em franca ascensão de carreira e por outro, em franco questionamento sobre a legitimidade, a utilidade e a veracidade dos paradigmas ali encontrados. Afinal como fazer arte se o seu povo não possui esse conceito de arte, ou melhor, se o conceito mais próximo da arte de seu povo ultrapassa e muito o conceito ocidental de arte? Como ser artista se o que seu trabalho retrata é uma imagem interna colhida a partir da cosmovisão do povo Yepá Mahsã? Como trazer para as instituições, para a academia esse elemento faltante e tão importante para os

Yepá Mahsã, como o *hori*, o *kiti-ukushe*, a higiene espiritual necessária para que a vida aconteça mesmo que seja na representação de uma obra dentro de um museu?

No capítulo 1 vamos adentrar o conceito de Antropoceno e em como a articulação dos povos originários nos diferentes campos de poder é parte de um contrafluxo epistêmico ativo contra o que Kopenawa chama de "a queda do céu"- o colapso do mundo - sendo a entrada de indígenas no campo da arte parte desse contexto. No capítulo 2 vamos abordar a biografia de Daiara Tukano para compreender os mundos que a artista transversaliza, bem como tangenciar a cosmovisão do povo *f*, compreendendo um pouco suas visões de mundo, de sagrado e de transformação. No capítulo 3, para honrar a pergunta inicial da dissertação, vamos abordar os estados-não ordinários de consciência, seus estágios e analisaremos as obras de Daiara Tukano à luz de dois conceitos: os estágios preconizados por Lewis e a visão da própria artista sobre o seu trabalho (e a relação real dessa produção com a cosmovisão de seu povo).

A pesquisa que se iniciou como uma pergunta sobre a possibilidade do *hori* ser arte indígena contemporânea fundamentada em estados não-ordinários de consciência acabou por trazer à escrita desta dissertação o conceito de arte miracional originária, fundamentada na cosmovisão de um povo que tem como axioma principal a transformação e o movimento como ação viva de sua cosmopotência - conceito inédito elaborado por Daiara Tukano para contornar seus múltiplos gestos transversais. Em suma, uma pergunta-problema iniciada de forma humilde no início do desenvolvimento do tema, me devolveu um mundo repleto de contra-perguntas preciosas que nos farão repensar o formato dos olhares que temos para com as manifestações estéticas realizadas pelos povos originários.

CAPÍTULO 1

1- ANTROPOCENO E ARTE INDÍGENA

Neste primeiro capítulo analisaremos a articulação dos povos originários do Brasil dentro dos campos de poder de Bourdieu, com comprovações históricas dessa articulação, chegando à presença indígena na seara da arte contemporânea.

O Brasil é um país complexo e diverso. Iniciei esta escrita um dia após a eleição de um novo presidente, uma virada histórica que aparentemente reverbera (e muito) no assunto desta dissertação. As pautas "Amazônia de pé", "desmatamento zero" e "economia sustentável" voltaram a ocupar trechos de um discurso presidencial após longos 6 anos de desmantelamento ininterrupto do sistema de proteção aos indígenas na Fundação Nacional dos Povos Indígenas (FUNAI) e dos órgãos e instituições de mapeamento e prevenção do desmatamento (IBAMA, INPE). A disputa levada a cabo tem suas raízes em uma estratégia escolhida pelo *homo sapiens* há alguns séculos, que tende a subverter os recursos naturais a seu bel prazer, à sua economia de capital e à produção desenfreada de produtos, novidades e commodities.

No que tange ao impacto desse sistema que impregna de desejos e produtos manufaturados a vida humana, diversas e diferentes regiões do país sofreram e ainda sofrem uma intensa e extensa exploração de seus recursos naturais, os quais, em grande maioria se encontram em territórios de povos originários e reservas ambientais. Aqui no Brasil, a mineração da empresa Vale do Rio Doce mitigou o Rio Doce, importantíssimo para a etnia Krenak¹; a construção da Usina de Belo Monte dividiu ao meio a Região do Xingu (território dos povos Aweti, Kalapalo, Kamaiurá, Kuikuro, Matipu, Mehinako, Nahukuá, Naruvotu, Trumai, Wauja e Yawalapiti entre outros) com suas consequências sendo classificadas como etnocídio²; o governo do Paraná articula a construção de um porto em frente a uma aldeia Mbya Guarani, na Ilha da Cotinha³; ocorreu uma intensa extração de ouro ilegal de Terras Yanomami, em Roraima (em 10 anos de atividade, o garimpo avançou 495% em terras indígenas e 301% em unidades de conservação ambiental)⁴ que está em fase de interrupção a

¹ <https://e-revista.unioeste.br/index.php/ambientes/article/view/28271>

² <https://www.brasildefato.com.br/2020/11/18/justica-reconhece-etnocidio-causado-por-belo-monte-a-indigenas-e-ordena-mudancas>

³ <https://www.plural.jor.br/vizinhanca/um-porto-num-mar-de-polemica%EF%BB%BF/>

⁴ <https://www.idesf.org.br/2022/01/06/garimpos-ilegais-e-as-areas-de-fronteira-no-norte-do-brasil/>

partir da gestão do governo recém empossado, crise que revelou uma tragédia sistêmica para esse povo, que se viu ignorado pelo Estado brasileiro; enfim, são inúmeros, incontáveis os ataques e múltiplas as formas de violência que se recrudesceram e estão a se recrudescer na vida dos povos originários, atualmente.

Dentro do pensamento eurocêntrico ocidental, algumas teorias já subdividiram e catalogaram essa ação sobre a terra com diferentes nomes: primeiras, segundas, terceiras revoluções industriais; idade moderna, contemporânea; colonização, desenvolvimento industrial, etc. Porém em 2002, Paul Crutzen, ao abordar mais refinadamente sobre o tema do impacto dessa extrema industrialização na biosfera compreendeu que o que está em curso não só é um ciclo intenso de destruição dos bens naturais do planeta, como, para além disso, o *zeitgeist* presente nestas ações é uma estratégia de autodestruição que reorganiza as forças terrestres colocando o *homo sapiens* como uma das principais potências (e causas) da maculação irreversível da estrutura planetária, chegando talvez a configurar uma força geológica. A esse termo de impacto, tem-se denominado Antropoceno:

O termo Antropoceno foi criado pelo ecólogo Eugene Stoermer e popularizado pelo químico atmosférico e ganhador do Nobel, Paul Crutzen (2002). O conceito propõe designar a época (corrente) em que os efeitos da ação humana têm afastado o equilíbrio termodinâmico do planeta dos seus padrões históricos – daí o fato de que as mudanças climáticas (inicialmente denominadas “aquecimento global”) sejam a manifestação mais visível dos seus efeitos. No entanto, o conjunto de transformações vai muito além da crise climática: em adição às mudanças da composição química da atmosfera em função de poluição e queima de combustíveis fósseis, estão as transformações do solo e dos ecossistemas, levando à redução dramática e acelerada da biodiversidade (configurando a sexta grande extinção de espécies de animais da história do planeta); a acidificação dos oceanos; o derretimento das geleiras, afetando a salinidade dos oceanos e as correntes marítimas; e a disseminação indiscriminada de plásticos, em forma de lixo, responsável pela contaminação de todas as cadeias tróficas – incluindo, portanto, a alimentação humana – com microplásticos. (GUZZO; TADDEI, 2019, p.3)

De acordo com Mikosz e Lousa, "apesar de seu prefixo, o termo Antropoceno na verdade indica o fim do antropocentrismo". Trata-se de um conceito paradoxal pois surge para centralizar não a espécie humana no planeta, mas sim para centralizar o debate político, ecológico e geo-cultural que procura entender como evitar os seus próprios impactos. Corroborando essa visão e ainda de maneira crítica,

Haraway e Tsing são trazidas por Marina Guzzo e Renzo Taddei, no artigo "Experiência Estética e Antropoceno: política do comum para os fins de mundo":

É por essa razão que as autoras Donna Haraway e Anna Tsing (HARAWAY, 2016; TSING, 2015; TSING et al., 2017) tecem duras críticas ao conceito de Antropoceno: o antropocentrismo sugerido pelo termo é enganador, inclusive pela maneira como pode desembocar em processos de reforço do próprio marco antropocêntrico (como no caso dos movimentos aceleracionistas ou pós-humanos). Trata-se, na opinião de Tsing (2015), mais de um problema de projeção de escalas de ação do local para o global que resultam na aniquilação das relações simbióticas (e que ela identifica com a ideia de plantation, daí o conceito alternativo de plantationceno). Haraway (2016), em adição a isso, propõe a ideia de que o próprio esforço de colonização conceitual da crise planetária é sintoma do problema que o termo pretende nomear. Em razão disso, e em linha com sua proposta de que é preciso abandonar tentativas falocêntricas de circunscrição e adestramento do problema, e investir, ao invés disso, na construção de narrativas especulativas que possam transformar a existência dos seres, ela propôs o termo Chthuluceno. Sugere um momento em que os processos ligados à terra soterram as ambições desmedidas do racionalismo ocidental, e no qual os seres sobrevivem através da construção de relações de simbiotogênese, ou seja, da constituição de mundos semiótico-materiais que possibilitem a reconstrução das relações de co-constituição entre os seres. (GUZZO; TADDEI, 2019, p.7)

Em suma, mais do que uma era geológica *strictu sensu*, o termo Antropoceno tem sido elencado como um período cuja tradução máxima é a matriz exploratória, a engrenagem ultra-industrial alicerçada no capitalismo que tem como foco de atuação de base o extrativismo de larga escala em locais de natureza intocada e matéria abundante, os quais, na grande maioria das vezes, estão em ocupação de povos originários há milênios. E, como se constata em algumas citações, as condecorações críticas e conceituais de alguns autores apontados vão de encontro à uma ontologia já praticada por diversos povos indígenas, ponto em comum que nos leva a Eduardo Viveiros de Castro e seu perspectivismo, visto aqui em citação de Denise Maria Cavalcante:

O perspectivismo ameríndio consiste num conceito formulado a partir de uma base etnográfica, que sintetiza as visões indígenas sobre as interações entre seres humanos e não humanos enquanto relações sócio-cosmológicas. Este descreve uma concepção encontrada entre diversos grupos do continente americano, segundo a qual no mundo existiriam diferentes classes de pessoas que concebem a realidade a partir de pontos de vista próprios, levando em conta sua forma

corpórea (Viveiros de Castro, 1996, 2002). Ao lado dos humanos, estariam os deuses, os animais, os espíritos da floresta, os espíritos dos mortos, os espíritos patogênicos, os mestres dos animais, os fenômenos meteorológicos e mesmo alguns artefatos – todos considerados pessoas. Estes diferentes seres são dotados de consciência e intencionalidade e se percebem como humanos, tendo as suas próprias casas, roças e outros atributos culturais da vida humana. Os seres de outras espécies são vistos por eles tanto como predadores quanto como presas (GOMES, p.3, 2012)

Logo, grande parte das análises do termo Antropoceno, por mais críticas, confluentes e aprofundadas que elas sejam, vão desaguar em argumentos que tratam de processos de desindustrialização, de reformulação de uma episteme da alteridade (adicionando outros coletivos de seres e trazendo a ideia de seres para formulações até então consideradas inanimadas como montanha, água e terra) e no tangenciamento com (multi) ontologias presentes há milênios em diversos povos indígenas, o que enaltece e reassume a importância da cosmovisão (da forma com que cada povo indígena compreende sua interação com a vida), contrariando (e muito) a visão colonial sobre as populações originárias do país.

1.1 -ORIGINÁRIOS EM ARTICULAÇÃO DE PODER

Dentro do território brasileiro existem hoje 305 povos e 174 idiomas indígenas⁵. Em suas mais diversas tradições e contatos com a população, alguns povos, já há algum tempo, vêm traçando articulações em diferentes níveis com aquilo que vulgarmente chamamos de sociedade ocidental⁶. Como exemplo dessa articulação no campo político, podemos notar a presença indígena já na constituinte de 1988, com a presença de Álvaro Tukano (pai de Daiara Tukano) , Ailton Krenak (importante pensador do qual ainda falaremos muito nesta investigação); cacique Mário Juruna, primeiro deputado federal eleito em 1982, e (quase 37 anos após) Joenia Wapichana (Rede-RR) foi eleita deputada federal (e atualmente presidenta da FUNAI) e

⁵ Dados da Agência Brasil de 10 de Agosto de 2022.

⁶ Refiro-me, aqui, às sociedades euro-americanas ou ocidentais, herdeiras do complexo cultural greco-romano, geograficamente concentradas na Europa e nos países colonizados por europeus. Embora toda generalização seja simplificadora, é possível destacar algumas características que costumam estar presentes nessas sociedades: a importância do letramento; a burocracia e a autonomização das diferentes esferas da vida social; o pluralismo político, com a existência de partidos, eleições e movimentos sociais; o Estado laico; a economia de mercado, com todas as suas contradições e desigualdades; mazelas ambientais, derivadas de um desenvolvimento econômico não planejado e desenfreado, a partir da Revolução Industrial; e, mais recentemente, a onipresença das novas tecnologias de comunicação e informação (GOLDSTEIN, 2013, p.3).

atualmente temos Célia Xacriabá e Sônia Guajajara (eleitas deputadas federais na eleição de 2022), sendo Sônia Guajajara a primeira ministra no recém criado Ministério dos Povos Indígenas.

Dados da Articulação dos Povos Indígenas do Brasil (Apib) e do Instituto Socioambiental (ISA) apontam que, no primeiro turno da eleição de 2020, os povos indígenas obtiveram 213 cadeiras nas Câmaras Municipais, 10 prefeituras e 11 postos de vice⁷.

Na academia, formados em nível de pós-graduação, indígenas tem produzido pesquisas a partir de suas próprias questões, crenças e seus costumes, a exemplo de Casé Angatu (Pós-Doutor em Psicologia pela UNESP), Makaulaka Mehinako (Mestre em Linguística pela UnB) ; Severiá Idioriê (Mestre em Educação pela UFMT); Darlene Yaminalo Taukane (Mestre em Educação pela UFMT); Samara Pataxó (Doutoranda e Mestre em Direito pela UnB); Naine Terena (Doutora em Educação pela PUC e Mestre em Artes pela UnB) importante curadora e articuladora da qual falaremos adiante; Ariene Susui (primeira indígena mestre em comunicação no Brasil pela UFRO) e João Paulo Tukano (Doutor em Antropologia Social pela UFAM), que recebeu o prêmio Capes de Melhor Tese 2022, em Antropologia, pela tese intitulada 'Kumuã na kahtiroti-ukuse: uma "teoria" sobre o corpo e o conhecimento prático dos especialistas indígenas do Alto Rio Negro'⁸.

No campo ativista, vale lembrar de Rosane Kaingang (in memoriam), Txai Suruí, Ju Kerexu (umas das raras caciques mulheres Mbya-Guarani, líder na Ilha da Cotinga- PR), Júnior Hekirari (presidente do Conselho Distrital de Saúde Indígena Yanomami e Ye'kuana - Condisi-YY), Watatakalu Yawalapiti, Dineva Kayabi, Simone Karipuna, Kaianaku Kamaiurá, Jozileia Kaingang, Fernanda Kaingang (atual diretora do Museu do Índio) , Wanda Witoto, Lucimara Patté e tantas outras as quais também, no ano de 2022, formaram a comitiva indígena brasileira presente no COP27 e COP28.

Em suma, dentro dos campos de poder (a política e a ciência) estabelecidos pelo Ocidente e preconizados por Bourdieu (tanto em seu livro "O poder simbólico", de 1989, quanto no livro "Campo de Poder, Campo Intelectual" de 1983), ainda que em número incipiente, vemos uma articulação que se traduz em uma ocupação paulatina e perene da expansão da presença (e, por conseguinte do pensamento) dos

⁷ Dados da APIP em 2021

⁸ Todas as informações recolhidas a partir da fonte <https://lattes.cnpq.br/>

povos originários dentro da sociedade, da política e da academia brasileira. É claro que falamos aqui em diferentes ações que são extremamente distintas entre si (haja vista as diferentes ontologias presentes em cada povo), mas há de se ressaltar esse crescimento, esse movimento que ocorre neste exato momento em que o Antropoceno se recrudescer na vida da humanidade e, mais especificamente, na realidade dos povos originários, com ataques diretos a seus territórios, a sua presença e a manutenção de sua vida.

Um dos pensadores atuais que se destaca em uma visão crítica sobre o tema é Ailton Krenak, primeiro indígena a ser eleito para a Academia Brasileira de Letras, líder já citado em sua participação na Assembleia Constituinte e que, há anos, é um pilar do movimento dos povos originários no Brasil e mais do que isso, é um criador de um pensamento prático, com falas precisas sobre o devir indígena frente ao Antropoceno. De acordo com Ailton:

Porque, se nós imprimimos no planeta Terra uma marca tão pesada que até caracteriza uma era (que pode permanecer mesmo depois de já não estarmos aqui, pois estamos exaurindo as fontes da vida que nos possibilitaram prosperar e sentir que estávamos em casa, sentir até, em alguns períodos, que tínhamos uma casa comum que podia ser cuidada por todos), é por estarmos mais uma vez diante do dilema a que já aludi: excluimos da vida, localmente, as formas de organização que não estão integradas ao mundo da mercadoria, pondo em risco todas as outras formas de viver — pelo menos as que fomos animados a pensar como possíveis, em que havia corresponsabilidade com os lugares onde vivemos e o respeito pelo direito à vida dos seres e não só dessa abstração que nos permitimos constituir como uma humanidade, que exclui todas as outras e todos os outros seres (KRENAK 2019, p. 30)

Para Krenak, a ideia de Antropoceno tem caráter significativo sobre o sentido da vida do *homo sapiens* na Terra e sua existência. Como característica do equívoco contemporâneo, para ele, Antropoceno é sinônimo de “caos social, desgoverno geral, perda de qualidade no cotidiano, nas relações e ausência de esperança” (KRENAK 2019).

Nesse ponto a esperança, ou o gesto de imaginar possíveis soluções em futuros imediatos, se mescla com a capacidade de sonhar (haja vista um presente e uma expectativa de futuro tão nefastos para a humanidade como um todo e mais incisivamente para os povos originários que estão no *front* da exploração capitalista e em opressão ininterrupta há quinhentos anos). É mister espalhar a presença indígena

não só no campo político e acadêmico (como exemplificado acima) mas acionar um campo de poder que atue principalmente (mas não exclusivamente) na ação de suggestionar, de moldar o mundo com ideias e fundamentar senso crítico no cidadão comum. Neste sentido, sobre o campo da intelectualidade, Bourdieu preconiza:

Compreender a gênese social de um campo é apreender aquilo que faz a necessidade específica da crença que o sustenta, do jogo de linguagem que nele se joga, das coisas materiais e simbólicas em jogo que nele se geram, é explicar, tornar necessário, subtrair ao absurdo do arbitrário e do não motivado os atos dos produtores e as obras por eles produzidas (BOURDIEU, 1998, p. 69. Grifo da autora).

Em resumo, faz-se mister a análise de um terceiro (e ainda não citado) campo de poder específico (e amplamente preconizado por Bourdieu) que se desdobra a partir do campo da intelectualidade - o campo da arte. Para Pierre Bourdieu, o campo artístico é o espaço no qual ocorre " uma disputa entre os diversos agentes da arte pelo poder de legitimação". Tal poder estaria fundamentado no acúmulo e articulação de três capitais: social, econômico e cultural. Ou seja, como campo de poder, a arte (em síntese) é o espaço onde o jogo da sociedade ocidental é jogado por quem possui prestígio, dinheiro e conhecimento. É no campo da inspiração que parte das ideias tabuladas pelo ocidente se intensificam e, por conseguinte, se articulam no imaginário, no desejo e na matéria da comunidade:

Rancière (2005) afirma ainda que é no campo estético que se trava uma batalha antes centrada nas promessas de emancipação da história. Com os embates e os dissensos do Antropoceno, a experiência estética acaba sendo um espaço privilegiado para tensionar posições nos embates políticos. A arte e a política dividem em comum posições e movimentos de corpos, funções das palavras; repartições do visível e do invisível. As práticas artísticas são maneiras de fazer que agem nas maneiras de ser e de visibilidade do ser/fazer. (GUZZO; TADDEI, 2019, p.76)

Poder, política, pensamento e ação são os campos subjacentes à arte e ao manejo com o qual a arte tem sido utilizada pelo Ocidente e por suas engrenagens. Seja no exemplo do comercial do "agro é pop"⁹ em meio ao jornal Nacional na emissora Rede Globo, seja por meio de criação de narrativas midiáticas, patrocínio a eventos de entretenimento de massa, há, por parte dos beneficiários da estrutura

⁹<https://g1.globo.com/economia/agronegocios/video/entenda-a-campanha-agro-e-tech-agro-e-pop-agro-e-tudo-5343997.ghtml>

capitalista, uma utilização franca dos recursos artísticos como método de convencimento, estruturação ontológica e validação epistêmica de suas ações.

Logo, em um locus belicoso onde, de um lado temos um sistema que cria símbolos para naturalizar e universalizar os motivos pelos quais a exploração massiva do planeta deve ser realizada e, do outro lado, há inúmeros povos, culturas, idiomas e linguagens que argumentam paradigmaticamente uma outra forma de se enxergar o mundo, era de se esperar que, em algum momento, a partir da já articulação política levada a cabo nos últimos 40 anos do século XX, que indígenas chegassem com estas sérias discussões também ao campo moldador da sugestão do pensar criativo, qual seja, a arte. E mais do que isso, são suas ontologias amplas, profundas e mais antigas do que a própria definição de ontologia que nos auxiliam a criar esse outro olhar para um futuro possível, com a arte em incitação a um contragolpe ao Antropoceno.

É justamente aí que as artes figuram de maneira proeminente nos debates sobre o Antropoceno, nos campos da filosofia e nas ciências sociais. A capacidade da atividade artística para construir novos regimes de percepção ganha força como recurso inestimável da existência humana para fazer frente aos desafios do momento presente. Ainda que não de modo incontestado, o Antropoceno evidencia a existência de aguda crise civilizacional, em que os construtos epistêmicos e filosóficos do passado (dos quais as tecnologias são materializações) mostram-se ineficazes. O pensamento contemporâneo sobre o Antropoceno identifica duas frentes fundamentais de trabalho: uma diz respeito ao papel criador de mundo das artes; outra, aos outros mundos, os mundos dos outros, através do contato com povos não ocidentais que se constituem e constituem seus mundos com outros construtos epistêmicos e outras estratégias ontológicas. Artistas e povos indígenas figuram, assim, no epicentro do debate filosófico contemporâneo. (GUZZO; TADDEI, 2019, p.74)

1.2- ORIGINÁRIOS NA ARTE NO BRASIL

Conhecidos desde há muito por seus trabalhos artísticos, os indígenas há mais de dois séculos são trazidos aos museus como objetos de estudo, temas de exposição, sempre a partir do ponto de vista do colonizador, sempre com uma visão objetificada a regulamentar a curadoria, o espaço, as diretrizes e a sugerir/controlar o formato com a qual suas obras devem ser analisadas. Seja na visualidade de seus

elementos, no contorno de suas estéticas, foi sempre o olhar do homem branco quem deu a régua e o compasso para se auferir a presença indígena na arte ocidental.

Inicialmente nos museus etnográficos, nos gabinetes de curiosidades ou com peças em coleções particulares de invasores, o início da interação entre povos originários e arte ocidental também teve na violência a sua partida. A visão do outro não desejado, do distanciamento antropológico e da etnografia moldaram o caminho da construção desses espaços. De acordo Lilia Schwarcz:

O final do século XIX viu florescer uma série de museus etnográficos, profundamente vinculados aos parâmetros biológicos de investigação e os modelos evolucionistas de análise. [] O primeiro centro desse gênero, de caráter ainda não estritamente antropológico, foi o British Museum, fundado em 1753, contando com um acervo ampliado das explorações do Capitão Cook. No entanto, é no XIX que o movimento se amplia com a criação de instituições como o Museu Etnográfico de São Petersburgo (1866), o National Museum de Leiden (1837) e o Peabody Museum (1866). (SCHWARCZ, 2005, p. 125).

Seja na exposição Universal de Paris, em 1889, seja na criação do Museu do Índio em 1953 por Darcy Ribeiro, seja na elaboração das exposições durante as décadas de 60, 70, 80 e 90, em quase nenhuma iniciativa do século XX podemos observar o artista indígena como protagonista do discurso sobre sua subjetividade, sobre a historicidade e o valor de suas próprias obras, como o curador da proposta artística a ser apresentada, sendo sempre o Estado com sua miopia, o agente público ou o acadêmico bem intencionado a replicar o gesto colonial em um silenciamento tácito sobre a dinâmica das criações simbólicas desses povos inseridas nas obras e na sua cosmovisão. Sobre cosmovisão, este importante conceito que norteará todo o nosso trabalho, temos:

O que é cosmovisão?[...] É o jeito particular, próprio de perceber, de conceber o mundo. Parece algo óbvio, mas ao pensarmos no termo e olharmos ao nosso redor, começamos a entender a complexidade e a importância de sabermos mais sobre os diversos tipos de cosmovisão. A cosmovisão é algo palpável, ela tem a ver com o modo pelo qual um determinado grupo de pessoas opera as coisas da vida, age, pensa e se relaciona com as questões filosóficas, religiosas e culturais de seu povo¹⁰.

¹⁰ <https://www.saobernardo.sp.gov.br/web/cultura/-biblioteca-publica-lugar-de-conhecimentos-parte-3-cosmovisao>, acesso em 17 de Dezembro de 2023

Para Ailton Krenak:

Quando os índigenas falam que a Terra é nossa mãe, dizem 'Eles são tão poéticos, que imagem mais bonita'. Isso não é poesia, é a nossa vida. Estamos colados no corpo da Terra. Somos terminal nervoso dela. Quando alguém fura, machuca ou arranha a Terra, desorganiza o nosso mundo. (KRENAK, 2019)¹¹

Ou seja, em uma rápida análise sobre o envolvimento dos povos indígenas com a arte do Brasil, ainda que presentes em algumas exposições e caracterizados como princípio da estética nacional, a arte indígena jamais havia sido exposta a partir de sua própria cosmovisão, em respeito e em consonância com os princípios de cada povo envolvido na exposição. Em um breve resumo, Fernanda Pitta nos auxilia:

Por inúmeras razões históricas, que não serão exploradas aqui, a arte indígena, ainda que pertencente ideologicamente ao campo da história da arte brasileira, também não foi incorporada aos acervos dos museus de arte. Sendo considerada fonte de inspiração, originalidade e especificidade da arte produzida no Brasil, naturalizou-se sua invisibilidade dentro dos acervos das instituições artísticas, ainda que tenha havido esforços de constituição de coleções, como aquela reunida por José Teixeira Leite durante sua gestão no MNBA entre 1961 e 1964, e exposta naquele período num esforço de ampliação da narrativa do museu, que também incluía a arte de matriz africana. Em São Paulo, apenas no final da segunda década dos anos 2000, museus como a Pinacoteca, o MASP e o MAM passaram a preocupar-se com a ausência de obras de artistas indígenas, do passado e do presente, em suas coleções e programas expositivos. E somente na 34ª edição da Bienal um número consistente de artistas indígenas contemporâneos é escolhido para apresentarem seus trabalhos como artistas convidados, não apenas como participantes de trabalhos de outros artistas ou projetos especiais, isto muitos anos após as primeiras exposições dedicadas à arte plumária, arqueologia, entre outras manifestações das artes dos povos ameríndios serem realizadas no âmbito deste evento. (PITTA, 2021, p 243)

E é a partir dessa presença pulverizada nos diferentes locais do sistema da arte que se começa a ampliar a consciência sobre a presença indígena na arte contemporânea.

1.3- ORIGINÁRIOS NA ARTE CONTEMPORÂNEA DO BRASIL

¹¹ Krenak em entrevista à Revista Cult, em 2019. Link <https://revistacult.uol.com.br/home/ailton-krenak-entrevista/>

A título de instrumentalização do assunto que se discute, inicialmente se faz necessária uma descrição do que por fim seria sistema da arte, o qual, de acordo com Raymonde Moulin seria esse "complexo setor composto por uma variedade de sujeitos e organizações, envolvidos na produção, na exibição, na comercialização e na legitimação das obras de arte". Fazem parte do "sistema das artes" criadores individuais ou coletivos; críticos e acadêmicos; espectadores e visitantes; colecionadores e distribuidores; curadores e gestores de espaços culturais; apoiadores e patrocinadores. O tema desenvolvido dentro deste complexo, atualmente pode ser chamado de arte contemporânea.

O conceito de arte contemporânea não se limita a uma única definição. Dessa forma, escolhe-se aqui o conceito de arte contemporânea de Nathalie Heinich, tratando-se de:

[...] um novo paradigma, que transforma completamente o mundo da arte. Equivale a um novo paradigma na história das ciências. Na arte contemporânea, a transgressão mais importante dos critérios comuns usados para definir a arte é que a obra de arte já não consiste exclusivamente no objeto proposto pelo artista, mas em todo o conjunto de operações, ações, interpretações, etc., provocadas por sua proposição. (HEINICH, 2014)

E é aqui, a partir dessa ampliação do conceito de arte e do que é objeto artístico na contemporaneidade antropocênica que a milenar arte indígena adentra com sofisticada e atualizada representação, cristalizada no trabalho de artistas de diversos povos:

Atravessada por uma história de apagamentos, essa visibilidade hoje, demandada e agenciada por artistas e pesquisadores indígenas, coincide com o campo político e de resistência, pontuando um momento em que a arte indígena propõe "dialogar com as "gentes comuns" do Brasil e do mundo" (Ibidem). Essas demandas e agências resultam do próprio processo de autoorganização e autorrepresentação indígena, que afirma a autonomia de seus modos de vida e de seus territórios. A arte indígena hoje, como afirma Terena "é a tradutora de todas as falas, lutas, derrotas, vitórias, perspectivas e assume um diálogo amplo com a sociedade civil" (Ibidem: 13). (PITTA, 2021, p. 248)

Nos últimos quinze anos, talvez por amadurecimento do sistema da arte, talvez pela urgência do Antropoceno que bate a nossa porta, ou talvez pela própria estratégia ancestral de alguns povos indígenas, a presença de trabalhos artísticos originários

tem se tornado mais comum em exposições, museus, redes sociais, aplicativos de streaming de música, habitando grandes eixos desse campo de discussão e legitimidade. A popularização dos mecanismos tecnológicos de massa, como smartphones, atrelados a softwares de redes sociais; as facilidades de registro, criação digital, pintura virtual, gravação e apreensão do símbolo impactaram a vida não só do mundo branco colonizador, mas também repercutiram nos agenciamentos de alguns povos originários, os quais, por força de sobrevivência, por desejo e pela recaptura de sua própria narrativa e autoimagem, vieram a público com sua criação simbólica não mais como obras de arte objetificadas pelo homem branco, mas como senhores de sua própria criação, como criadores que possuem o controle sobre a emissão do discurso do seu trabalho e do seu modo de agir no mundo. Exemplos disso são os trabalhos de indígenas *influencers* como, Tukumã Pataxó e Sam Sateré Mawé, musicistas como Wes Escritor e Djuena Tikuna e os já citados Ailton Krenak, e Davi Kopenawa:

Por meio das “manifestações estéticas indígenas”, como prefere Naine Terena (Jesus: Feo, 2022), o pensamento indígena expressa uma crítica anticolonial frente ao Antropoceno, articulando ideias e imaginando novos mundos. A arte indígena tem tido atenção inédita, espaço e visibilidade nos principais museus do país. Em 2021, entre inúmeros acontecimentos, destacam-se a exposição Véxoa, na Pinacoteca de São Paulo, com curadoria de Naine Terena, a marcante e inédita presença de artistas indígenas na 34ª Bienal de São Paulo, a exposição Moquem Surari, no MAM de São Paulo, com curadoria de Jaider Esbell, obras que passaram a integrar o acervo do MASP, como trabalhos de Denilson Baniwa, o reconhecimento de Ailton Krenak como intelectual do ano pela União Brasileira de Escritores com o prêmio Juca Pato em 2020¹². Este momento extraordinário nas artes indígenas acontece em oposição ao momento político dramático no Brasil para os povos indígenas. Estas manifestações estéticas indígenas poderosas e criativas são anticoloniais e estão inseridas em um sistema ontológico de vida que convoca a uma reexistência com outros seres na Terra. (PEREIRA E SOUSA, 2022)

A prova viva desta articulação nas artes visuais pode ser encontrada nos trabalhos de Feliciano Lana, Firmino Lana, Ailton Krenak, Arissana Pataxó, Aislan Pankararu, Anapakuá Tupinambá, Coletivo Mahku, Daiara Tukano, Denilson Baniwa,

¹² Em 06 de Abril de 2024 Ailton Krenak foi o primeiro indígena eleito para a Academia Brasileira de Letras - ABL

Duhigó, Edgar Correa Kanykõ, Gustavo Caboco, Ibã Huni Kuin, Jaider Esbell, Kaya Agari, Luiz Lana, Naine Terena, Olinda Muniz Tupinambá, Pajé Gabriel Gentil Tukano, Ricardo Werá, Weena Tikuna, Yacunã Tuxá e muitos, muitos outros artistas das mais diferentes etnias, cujos trabalhos estão em uma espiral de reconhecimento dentro do sistema da arte e conseqüentemente, dentro dos diferentes cantões da produção simbólica do Brasil. Segundo Naine Terena:

Colocada em uma linha do tempo, a arte indígena é carregada de intenções e de subjetividades que desde sempre caracterizam refinada força identitária dos povos aqui presentes. Tal força está alocada nas produções até os dias de hoje. Elas sempre foram originais, no que diz respeito a ter origem. Sempre se soube de onde vieram e para onde vão, porque vão e vêm. Tais produções sempre mantiveram suas peculiaridades, o que torna mais latente sua importância dentro da história da arte brasileira. Trata-se de um conjunto que não é e não será efêmero. Arte indígena contemporânea reinterpreta a sua identidade, aproximando as linguagens, utilizando, experimentando recursos e técnicas apresentadas no momento contemporâneo. Ela mantém toda a sua codificação de um universo próprio e de universos apreendidos. Mas nós sabemos que a produção material indígena sempre foi constante e os traços artístico-culturais estão empregados nela. Sabemos também que a arte é um elemento cultural imbuído na existência indígena, e que a intuição estética perpassa desde a produção de cestas à construção de instalações nos dias de hoje (TERENA, 2021).

Mas não são poucas as questões a serem levantadas sobre este aspecto. Na entrevista "Pensamento Descolonial: poéticas ameríndias", o antropólogo Pedro Cesarino¹³ nos alerta para a diferença entre objetos indígenas tradicionais e arte agora batizada AIC- arte indígena contemporânea. Em geral, os objetos produzidos pelos diferentes povos indígenas têm função prática ou simbólica e não são destinados à simples exibição. Já a produção indígena contemporânea, ainda que se valha de questões ancestrais, é feita por indivíduos que têm liberdade de se inserir nas dinâmicas e linguagens do mundo ocidental, com adesão ao pensamento crítico. Se os legados da civilização indígena têm muito a oferecer para o mundo atualmente em colapso, também fica a pergunta sobre como não reproduzir a lógica colonial ao apresentar essa produção nos contextos institucionais:

Os povos indígenas entendem guardar e preservar como aprisionamentos. O museu guarda um objeto, ele é colocado em

¹³ <https://select.art.br/arte-indigena-como-expor/>

exposição e descrito em uma legenda. Às vezes é puramente descritivo em termos materiais, é técnico, mas tem coisas que estão no objeto que ultrapassam sua forma”, diz o artista Denilson Baniwa à seLecT. “Os cestos baniwa são objetos que guardam coisas, mas também representam um conhecimento ancestral que diz de qual povo ou família ele é e que história conta. É um objeto e um símbolo de uma cosmogonia, que narra o início do mundo ou de um clã. Não é possível descrever em uma legenda. (MUNIZ, 2021)

Tais questões foram levantadas também por Jaider Esbell, artista indígena já falecido, que pensou em termos muito precisos essa relação, colocando a prática artística como um "composto de atos mais elevados, como um conjunto ritualístico mais que mítico chegando a pajelagem" que envolve "práticas xamânicas, curativas e psicomedicinais". Para Jaider esse mecanismo funciona como "um conector para fatos históricos e como um disparador de sinapses para mundos que existem, mas não são como os que a gente tem acesso."

Consequentemente, esse giro presencial de artistas indígenas no campo da arte contemporânea materializa um protagonismo que ocupa um território anteriormente (e majoritariamente) ocupado por pessoas não indígenas, pesquisadores não indígenas. Jaider foi um grande artista mas também um exímio teórico que abordou em alguns de seus textos a concretude desse novo agenciamento, como vemos abaixo:

É claro que lanço este ensaio aberto para o todo e gostaria que este material pudesse ser inserido nos conteúdos dos cursos de nível superior. Que estejam a lê-lo nas pós-graduações, nos cursos de formação de professores e meios afins. Temos hoje como identificar por meio de dúzias de sujeitos indígenas que se expressam abertamente para o grande público, que tratamos de fato de um sistema extremamente complexo de visibilização de pluralidades. Temos artistas de ambos os sexos que sinalizam para uma estratégia ainda pouco evidente. Talvez o que se trata seja de uma guinada transgeracional fenomenal e não modal. Não só pela idade dos sujeitos, mas pelo conteúdo, o teor de suas performances, de suas vozes e pelo crescente levante de artistas indígenas não binários, os sem gênero. A questão do gênero, da radicalização, do aldeamento ou a falta dele, o domínio ou não das línguas maternas dos seus povos de origem são questões latentes que podem e devem ser acolhidas sempre em uma perspectiva construtiva. Não posso deixar de assinalar para a questão da autoria, da autonomia do fazer artístico como uma voz dissonante do meio comum sem deixar de sê-lo. (ESBELL, 2020)

Desse trecho em específico, podemos extrair a visão de Jaider de que não só a presença artística indígena na arte contemporânea está em ascensão, (como para além disso, que deve ser estudada pela academia), como também está em um campo de presença que finca um pé inédito na autoria, na regulamentação de seus próprios discursos, primando como uma voz que destoa do que até então se aplicava ao sistema da arte. É como se arte indígena estivesse mas ao mesmo tempo também não se inserisse totalmente (ou escorregasse para uma amplitude) do próprio sistema da arte que participa. Mas então, o que seria a AIC-Arte Indígena Contemporânea?

1.3.1- AIC- Arte Indígena Contemporânea

Gustavo Caboco, em entrevista à Ricardo Machado, na Revista do Instituto Humanitas da Unisinos, traz um conceito preciso:

Entendo essa ideia [Arte Indígena Contemporânea- AIC] como um lugar, um ponto de encontro entre nós, parentes de vários povos, a ciência acadêmica, os museus, o sistema da arte contemporânea, os centros culturais, galerias de arte indígena, museus nativos, a literatura, o cinema, a roça, a casa da tia, da vovó, e tantos outros campos. Mais que isso, um ponto de articulação e caminhos da autonomia: a nossa sobrevivência. Todos esses lugares podem reunir a ideia da Arte Indígena Contemporânea – AIC. Embora existam outras formulações desta ideia, como, por exemplo, as Manifestações Estéticas dos Povos Indígenas (Me'in) que a Naine Terena tem falado, da compreensão de uma Arte Brasileira feita por povos indígenas, ou ainda esta ideia da Arte indígena Cosmopolítica que o Denilson menciona. Para mim, o debate gira em torno da presença indígena. Isso que muda a perspectiva de uma história ou produção artística e a ideia de coletividade. Essa é uma diferença do sistema de arte e das artes produzidas por povos indígenas. (MACHADO, 2022)

Em uma argumentação não aprofundada, a presença indígena no sistema da arte contemporânea pode ser confundida com uma assimilação cultural, uma aceitação das regras vigentes do sistema artístico ou até mesmo uma adesão impensada à voga, ao ego e à verve que o sistema da arte contemporânea traz consigo. Contudo, em uma visão mais fundamentada, não procede o argumento das técnicas ocidentais utilizadas pelos indígenas (como a pintura em óleo/acrílica de telas, pintura de murais em grande escala, performance) para deslegitimar ou enfraquecer o ensejo que está na gênese deste agenciamento: a expansão do senso

crítico relacionado à dinâmica e à amplitude ontológica que os povos originários possuem não só como povos antigos pertencentes à terra, mas povos originários em ação viva na contemporaneidade deste território. De acordo com Daiara Tukano:

A palavra contemporâneo [em Arte Indígena Contemporânea] sempre nos incomodou, e sempre provocou um debate em nosso círculo interno. E agora continua esse incômodo, uma tensão que continua pungente porque é uma questão epistemológica de como a gente se compreende dentro do tempo, sabe? O que é o contemporâneo, então? Quem define que nós somos contemporâneos, se a gente sempre esteve na contemporaneidade, se nós sempre existimos? O fato da gente se afirmar como indígena hoje é um ato de resistência, de negação de todo o processo colonial. Se nós afirmamos nosso pensamento, nosso território, nossa identidade, nossa cultura, nossa língua, nossa estética, nossa memória, nós estamos fazendo isso em contraponto a todo um processo de violência colonial que está nos matando há 500 anos. Mas esse povo acha que a modernidade é eterna, e a pós-modernidade... Será que não entendem que o conceito de modernidade é que está nos matando? E continuam fazendo essas comparações que me incomodam muito porque a própria ideia de modernidade é uma coisa super-reacionária, né? A ideia de modernidade é o fundamento da colonialidade, de civilizar, de trazer o novo, de impor um ponto de vista achando que a gente deve se integrar nesse autoproclamado ocidente. A gente está tratando de Antropoceno, de processo de violência colonial; a gente está apontando para a necessidade de uma recuperação no sentido da saúde epistemológica na relação com o mundo, com o universo, com a vida. Esses são os pontos que escapam mais. (MACHADO, 2022)

Até aqui, a partir destes depoimentos, temos sempre um paradigma subjacente enunciado: o da arte indígena na contemporânea ser um movimento consciente de ocupação de um locus de presença que está (e também não está) de acordo com a regras de uma sistemática, da utilização de linguagens comuns às artes (pinturas, performances, texto, música, etc.) e de que o discurso por trás das criações artísticas se insere no entendimento comum, se articula para um grande público ao mesmo tempo que questiona o *status quo* apresentado pelo Antropoceno e pela modernidade (bases do senso comum) e, mais aprofundadamente, fundamenta-se e se apresenta por meio de pilares das diferentes cosmovisões dos artistas. Ou seja, há qualquer coisa de presença/ausência, de crise/solução, de estar mas não necessariamente pertencer, dentro da articulação indígena na arte contemporânea, ou como Jaider mesmo argumentou, talvez a AIC seja “uma armadilha para armadilhas”, que tenta capturar um discurso sem cair necessariamente nos academicismos e nas

comparações das análises dos movimentos artísticos. Gustavo Caboco, em entrevista a Ricardo Machado, complementa:

Não consigo pensar nesta questão de vanguarda, pois o ponto central é a luta dos povos indígenas. A não ser que isso seja considerado uma vanguarda que acontece desde 1500. Essa é base que está ligada a todo movimento de luta, que teve o próprio Ailton [Krenak] na Constituinte e de localizar essas figuras como protagonistas, de existir um capítulo na Constituição sobre os povos indígenas, o que corresponde a luta por território, por direitos, por reconhecimento enquanto gente. Então onde está a arte no meio de todo esse entrave? Está em todo o campo, esta é que é a verdade. Aí eu enxergo a ideia dessa nossa arte como produção de documento, algo que venho falando e nossas manifestações é que dizem isso. A ideia de manifestarmos-nos por meio de várias artes, é um pouco por aí. (MACHADO, 2022)

Daiara Tukano, em entrevista a mim em Brasília, argumenta:

Se eu estou colocando elementos que são de um tempo que não são da lógica do branco, por quê que eu vou reclamar para mim a contemporaneidade? Os povos indígenas sempre foram contemporâneos. Não é o fato da gente dar continuidade aos nossos saberes - que são antigos e ancestrais - que retira nós da contemporaneidade. Por isso que eu nunca gostei dessa expressão (arte indígena contemporânea). Eu compreendo que é uma brincadeira, um jogo de palavras, uma armadilha que pegou mesmo, que funciona mesmo, que fica nessa provocação, mas ela deveria ficar como provocação apenas, e não se tornar uma *tag*, uma etiqueta. Não gosto da ideia de contemporaneidade, não gosto da ideia de moderno, não gosto da ideia de pós-moderno, porque eu estou em uma outra relação de tempo, de continuidade de um tempo. Sou mais próxima do conceito de Naine Terena: são expressões que se conectam, porque, para mim, o trabalho que está em um banco, em um *kumurô*, em uma cerâmica, ele tem igual valor ou até maior valor do que eu faço em uma tela. A questão que a Naine Terena levanta é exatamente isso: [se] você fica falando em arte contemporânea dentro daquele tipo de expressão "técnica" de coisas, você continua tirando de campo uma série de outras expressões que estão surgindo que têm igual valor. Desde cantos e arte tradicional até o canto dessas novas (expressões) rap, rock, forró (também) indígenas. São expressões de modos de mundo, são expressões da nossa própria linguagem de vida.

Neste capítulo iniciamos com uma breve abordagem sobre o Antropoceno como um momento específico onde as estruturas do capitalismo se acirram sobre as populações indígenas. Traçamos um breve histórico da luta indígena dentro dos campos de poder (política, economia e saber), chegando ao campo específico da arte contemporânea, na qual a presença indígena tem se intensificado nos últimos anos.

Ao fim, podemos observar que o termo arte indígena contemporânea possui diferentes formas de abordar o trabalho realizado por artistas indígenas na atualidade e que a artista Daiara Tukano prefere que seu trabalho seja visto por meio do conceito de expressões indígenas, de Naine Terena.

E sobre o melhor formato de pesquisar seu trabalho, Daiara Tukano elucida:

Para compreender o meu trabalho, você tem que buscar nas referências tukano e quando você busca nas referências tukano, seja de qualquer um dos meus tios, meus primos, meu pai (porque eles de fato são a minha família) não só você vai entender, como vai se aprofundar, e vai encontrar desdobramentos tanto nas obras deles quanto na minha. (TUKANO, 2024)

Imbuídos destes posicionamentos propedêuticos, desses direcionamentos epistêmicos, ontológicos e também da vontade genuína de aprender mais sobre a cosmovisão do povo Tukano, passaremos agora a contemplar vida de Daiara Tukano e de seu povo.

CAPÍTULO 2

2- A VIDA E O POVO DE DAIARA TUKANO

Neste capítulo 2, a partir do breve histórico da atuação dos povos originários apresentado no capítulo 1, vamos nos debruçar especificamente sobre a cultura do povo Yepá Mahsã, bem como sobre a biografia da artista Daiara Tukano.

2.1- DAIARA HORI FIGUEROA SAMPAIO

Nesta última década, dentro das publicações e trabalhos realizados em arte contemporânea, um nome tem se apresentado em forte articulação com outros artistas indígenas, em diferentes veículos e suportes para além das artes visuais: Daiara Tukano.

De acordo com o texto de seu site¹⁴, Daiara Hori Figueroa Sampaio - *Duhigô*, do povo indígena Tukano – *Yé'pá Mahsã*, é pertencente ao clã *Eremiri Hãusiro*

¹⁴ <https://www.daiaratukano.com/>

Parameri do Alto Rio Negro, na Amazônia brasileira. Filha de Álvaro Tukano (importante liderança indígena do Povo Yepá Mahsã) e de Alba Lucy Figueroa, (antropóloga nascida na Colômbia), Daiara Tukano teve uma infância e uma formação diferenciada morando em cidades com culturas muito distintas, que desenharam um amplo espectro de saber multicultural em sua orientação de mundo.

Nascida em São Paulo por conta da participação de seus pais na articulação da Assembleia Constituinte de 1988, Daiara Tukano teve desde cedo muito contato com a luta organizada indígena e com lideranças como Ailton Krenak, Mário Juruna (de quem seu pai foi assistente) e Cacique Raoni. Ainda criança, retornou para sua comunidade em São Gabriel da Cachoeira-AM, entrando em contato com o *dahse ye* (língua Tukano, existente de forma estimada há 7.000 anos no território¹⁵) em sua pequena infância, suas tradições e cosmovisões.

Fig. 1 - Daiara Tukano bebê entre Álvaro Tukano e Ailton Krenak



Fonte: Acervo pessoal de Daiara Tukano

Com três anos de idade, a mãe de Daiara Tukano a levou para a Colômbia, onde - por força de seus estudos (Alba Lucy Giraldo Figueroa é Doutora em Antropologia

¹⁵ Língua Tukano (DAHSEA YE) - Língua Indígena da Amazônia, extraído de <https://www.youtube.com/watch?v=-eNpJmAwhNA>

pela École des Hautes Études en Sciences Sociales - EHSS - Paris e foi uma profissional atuante no Ministério da Saúde durante muitos anos) - Daiara Tukano passou a ser criada pelos melhores amigos de sua mãe - Cristóbal e María. Os dois são mãe e filho (ele um homem indígena, ela filha de um homem negro com uma mulher indígena) e foram responsáveis por grande parte da formação de Daiara Tukano dentro também da cultura ocidental, de acordo com a artista:

Cristobal tinha muitos livros em casa. Em nossa casa havia caixas e caixas de livros. Foi ele que me ensinou a ler e a escrever, e, todo dia seis horas da manhã, sete horas da manhã ele me acordava lendo: lia Dom Quixote, a Ilíada, a Odisséia, Alice nos Países das Maravilhas. Eu recebi uma educação muito, muito privilegiada [...] eu tive uma educação muito rara.(TUKANO, 2023)

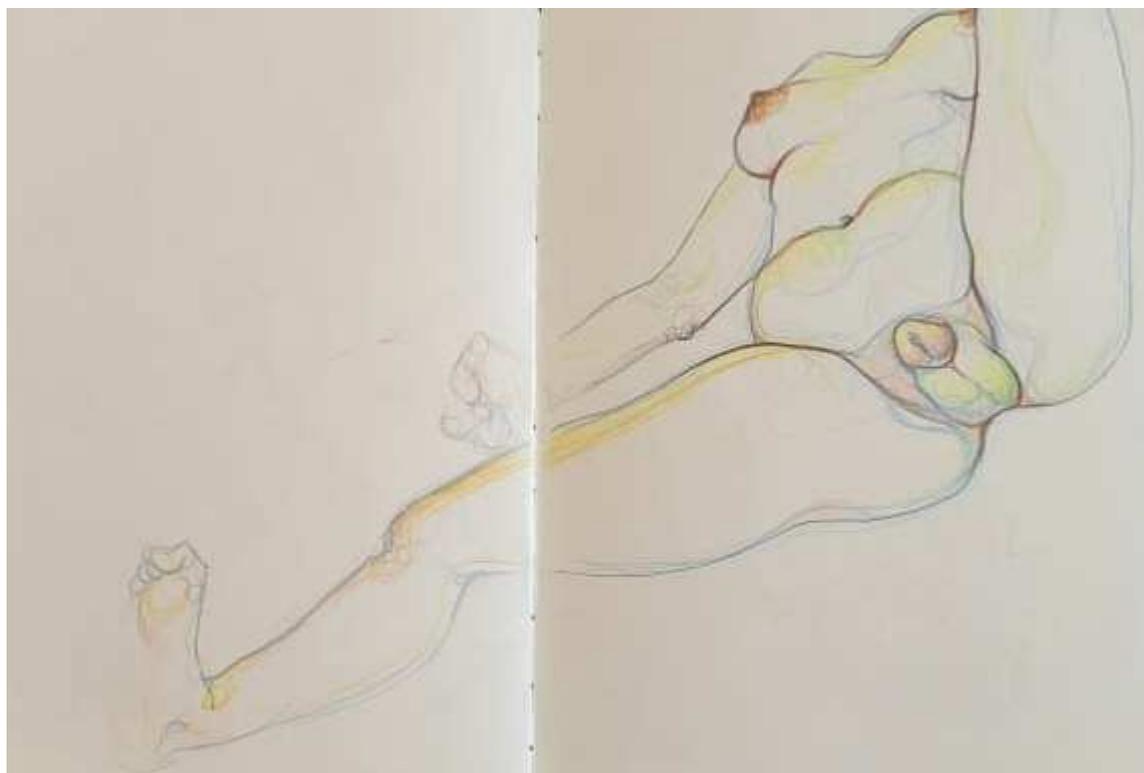
Violeta Parra, Horácio Quiroga, Gabriel Garcia Marques eram apreciados nessa fase da infância de Daiara Tukano, por meio de seus tutores (Cristóbal trabalhou em uma das maiores livrarias de Bogotá). Suas primeiras lembranças sobre a sensação de miração vem desse período. Após essa primeira fase com seus padrinhos, Daiara Tukano viaja com sua mãe dessa vez para Paris, cidade na qual morou durante poucos anos, aprendendo nessa fase o idioma francês. Porém é aos quinze anos, ao chegar em Brasília, que Daiara Tukano inicia seu maior contato com a cultura brasileira e o idioma português.

Logo que completou a maioridade, Daiara Tukano retornou à Paris para estudar artes visuais na *Sorbonne Université*, entretanto, por conta do preconceito sofrido na Universidade por ser indígena, optou por retornar à Brasília e iniciar o bacharelado em artes visuais na Universidade de Brasília. Sua adolescência foi permeada por uma diversidade única de referências. A cultura Yepá Mahsã de seu pai (Álvaro Tukano também reside em uma reserva ambiental dentro do distrito federal de Brasília), a cultura de sua mãe como grande referência acadêmica, as referências de mangá, jogos de RPG e a cultura alternativa voltadas ao rock, a música colombiana e brasileira são pantones que delineiam uma personalidade *sui generis* de Daiara Tukano, que hoje fala quatro idiomas (português, espanhol, inglês e francês).

A partir do final de sua adolescência, Daiara Tukano passou a ter uma ampla e extensa relação com a cidade de Brasília e mais especificamente com a Universidade de Brasília, onde se formou em Artes Plásticas em 2011, tendo como

pesquisa de trabalho de conclusão de curso um livro de desenhos voltados ao nu artístico em corpos dissidentes.

Fig. 2 - Desenho de conclusão de curso (Arte Visuais - Unb) de Daiara Tukano



Fonte: Acervo pessoal de Daiara Tukano

Desde muito cedo, Daiara Tukano já manifestava seu talento em desenhos, mas sua iniciação profissional na pintura se deu de uma forma especial, como nos narra:

Ciça Fittipaldi foi minha mãe de tinta. Ela foi a primeira ilustradora a ilustrar livros com a temática indígena, ela foi colega de quarto da minha mãe e elas são melhores amigas desde antes de eu nascer. Eu cresci vendo as ilustrações de Ciça, que são também muito coloridas. Minha mãe mostrou o *hori* pra Ciça, que também é muito amiga do Bené Fonteles, e o Bené estava organizando uma exposição aqui no Memorial dos Povos Indígenas junto com o Ailton [Krenak] chamada "Armadilhas Indígenas". Até esse momento eu tinha feito só o primeiro *hori*, aí o Bené me ligou (e o Bené Fonteles já era uma figura [importante] dentro da história da arte do Brasil, ele tem um trabalho importante, ele trabalhou muito com povos indígenas, é um mestre, um doutor, pós-doutor, um estandarte). Aí eu estava em casa, ele me ligou e disse: "Oi Daiara querida, estou te ligando pra te fazer um pedido. Quero mostrar sua tela na exposição "Armadilhas Indígenas" e quero que você faça mais duas telas dessas, gostaria de três telas".

Aí eu disse: oi? E eu fiquei chocada por que a história dessas coisas foi o seguinte: o Bené pegou umas armadilhas de caminhão que são umas estacas de paxiúba grande que os parentes botavam na floresta pra furar os pneus dos caminhões dos madeireiros. Aí ele pegou essas armadilhas e distribuiu entre vários artistas e cada um fez sua releitura, e eram artistas importantes. Tinha Athos Bulcão, tinha meus professores da UnB, tinha o Elyezer [Szturm] e muitos outros fazendo releituras em volta dessas armadilhas, a exposição era sobre isso, armadilhas indígenas e aí ele [Bené] me intimou, ele não me convidou, ele falou "você vai fazer" e eu "mas eu não sou [artista], como assim? Como eu vou mostrar um trabalho ao lado dos meus professores? Quem sou eu?" e ele falou "não, querida, você vai fazer, eu tô mandando, eu quero", aí eu disse "sim, senhor"!! (TUKANO 2024)

Fig. 3 - A primeira tela de *hori*



Fonte: foto do autor

Posteriormente, Daiara Tukano se formou Mestre em Direitos Humanos e Cidadania também pela Universidade de Brasília (UnB) em 2018, com a pesquisa "*Ukushé Kiti Niishe: Direito à memória e à verdade na perspectiva da educação cerimonial de quatro mestres indígenas*"¹⁶, onde esmiuçou a relação do direito à memória para os povos indígenas dentro da seara da educação (e se desdobrou em sua recente pesquisa sobre a imagem do indígena dentro da educação básica e consequentemente dentro da educação estética da juventude brasileira).

¹⁶ <https://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa641365/daiara-tukano>

Ou seja, até aqui podemos observar que a educação de Daiara Tukano foi incessantemente diversa, colocando-a em contato direto com a cultura de seu povo Yepá Mahsã, com a cultura amazônica colombiana, com a cultura europeia (francesa), com a rica cultura brasileira (e as múltiplas presenças de referências brasilienses), com as discussões políticas junto às lideranças indígenas mais proeminentes do país (Juruna, Ailton Krenak), bem como - ao mesmo tempo - ao incentivo à leitura pelos seus tutores de infância, ao incentivo aos estudos acadêmicos pelo incentivo de sua mãe, e ao acesso à diversidade de pensamentos estéticos presente nos círculos de relações de seus familiares. Ou seja, temos aqui uma formação de uma personalidade de uma jovem indígena que ao mesmo tempo está atenta à luta indígena, é educada à liderança, como também às discussões multiculturais do campo das artes, da memória e da cultura. Essas características são relevantes de serem ressaltadas pois estão presentes não só nos trabalhos artísticos de Daiara Tukano, mas também estão presentes em como a artista se movimenta pelo mundo das artes e, acima de tudo, estão no seu pensamento, em suas falas e ideias.¹⁷

Após sua primeira exibição na exposição "Armadilhas Indígenas", em 2016, no Memorial dos Povos Indígenas, em Brasília, Daiara Tukano participou em 2018 como convidada da exposição "Transmakunaima: o buraco é mais embaixo", de Jaider Esbell no também no Memorial dos Povos Indígenas, Brasília - DF. Em 2019, participou da exposição coletiva "*Lettre au Vieux Monde*", em Genebra- Suíça e também da importante exposição "Reantropofagia", na Galeria de Arte da Universidade Federal Fluminense (UFF), com curadoria de Denilson Baniwa.

Mas é em 2020, no Programa de Exposições do Centro Cultural de São Paulo (CCSP), que a artista apresentou sua primeira exposição individual intitulada *Pameri Yukese - Cobra-Canoa da Transformação*, em uma retrospectiva dos últimos quatro anos de seus trabalhos fundamentados na cultura do povo Tukano. Em uma espiral de ascensão de reconhecimento institucional de um trabalho que já realizava nos anos anteriores, ainda em 2020, foi convidada pelo CURA-Circuito Urbano de Arte, para pintar o maior mural de arte urbana no Brasil, com a obra "Selva Mãe do Rio Menino" (2020) que ocupa mais de 1.000 m² no histórico Edifício Levy (prédio dos encontros do Clube da Esquina), na região central de Belo Horizonte. E, ao fim desse mesmo ano, participa da icônica exposição "Véxoa: nós sabemos", a primeira exposição de

¹⁷ Foi coordenadora da Rádio Yandê, primeira web-rádio indígena do Brasil - www.radioyande.com de 2015 à 2001.

arte indígena elaborada pela Pinacoteca de São Paulo, com curadoria de Naine Terena e coordenação curatorial de Fernanda Pitta.

Fig. 4 - "Selva Mãe do Rio Menino", Daiara Tukano para o CURA - Circuito Urbano de Arte 2020. Arte mural em empena de 1000m² na avenida Amazonas em Belo Horizonte, Minas Gerais.



Foto: Arquivo Cura Festival

Como mostra não só do reconhecimento de seu trabalho mas também do reconhecimento deste possível campo estético *sui generis* que carrega a partir da visão de seu povo (sobre o qual discutiremos adiante), o ano de 2021, para Daiara Tukano, foi bastante forte. Neste ano realizou a pintura do mural "Alento" para o Museu de Arte de Rua de São Paulo - MAR, participou da exposição "Moquém Surari – Arte Indígena Contemporânea", no Museu de Arte Moderna de São Paulo – MAM;

foi ganhadora do Prêmio Pipa (um dos mais relevantes prêmios em artes visuais do país) e foi convidada para o mais importante evento da arte contemporânea fora do eixo europeu - a "34ª Bienal de São Paulo - Faz escuro mas eu canto", com as obras *Dabucuri no Céu*, *Kahtiri Eoro* e *Bo'éda Hori*.

Contudo, foi neste mesmo ano importante de sua trajetória que seu parceiro de vida, parceiro de articulação, de militância e pensamento sobre arte, Jaider Esbell, faleceu.

Em franco processo de restabelecimento de suas forças mentais, sentimentais, corporais e artísticas, Daiara Tukano, ainda no período entre 2021 e 2022 retornou aos poucos com participações nas exposições "Brasilidade Pós-Modernismo", exposição coletiva (com curadoria de Tereza Arruda) no CCBB; "Histórias Brasileiras" (exposição com curadoria de Adriano Pedrosa e curadores convidados para o Museu de Arte de São Paulo- MASP – SP); "*Ka'a Body: Cosmovision of the rainforest*", exposição coletiva (com curadoria de Sandra Benites Guarani) na Galeria *Paradise Row*, em Londres; "Contramemória", (curadoria de Lilia Schwarcz, Jaime Lauriano e Pedro Meira Monteiro para o Theatro Municipal de São Paulo – SP) e inicia seu 2023 com o mural "A queda do céu e a mãe de todas as lutas", para a exposição "Brasil Futuro - As formas da Democracia", no Museu Nacional-MuN, exposição que foi inaugurada concomitantemente à posse do presidente eleito Luís Inácio Lula da Silva, com curadoria de Lilia Schwarcz, Rogério Carvalho, Paulo Vieira e Márcio Tavares (ainda sobre a posse, Daiara Tukano teve seu trabalho projetado no prédio do Congresso Nacional, na noite do evento).

Marcando seu retorno à vida pública, Daiara Tukano realizou no final de 2023 a maior exposição individual de um artista indígena no Brasil. A exposição *Pamuri Pati* contou com mais de 70 obras da artista e ocorreu entre Outubro e Novembro de 2023 no Museu Nacional da República. No intuito de aprofundar os dados desta pesquisa, fui assistente de produção da exposição no mês de outubro de 2023 (parte das entrevistas transcritas nesta dissertação foram colhidas neste período).

Contudo, Daiara Tukano não atua somente nas artes visuais. Além de artista, está presente como liderança indígena na luta pelas causas de seu povo. Em 2019, participou, ao lado do líder indígena, ambientalista, filósofo, poeta e escritor brasileiro Ailton Krenak (1953) da mostra "Ameríndia: Percursos no Cinema Indígena no Brasil", no Museu Calouste Gulbenkian, em Lisboa. No campo audiovisual, já participou dos documentários "Música é arma de luta" (2021), de Mi Mawai e Noosfera Mídias; "My

Blood is red" (2019) de Thiago Dezan, Graciela Guarani e Marcelo Vogelaar; "Entre parentes" (2018), curta-metragem de Tiago Aragão; "O viro do Ipiranga" (2018), participação em episódio da série Alegorias do Brasil, de Murillo Salles e "O sonho da pedra" (2018) de Marco Altberg. Ainda em 2022, foi curadora da exposição "Nhe'ë Porã: Memória e Transformação", exposição que marca, no Brasil, o lançamento da Década Internacional das Línguas Indígenas (2022-2032), instituída pela Organização das Nações Unidas (ONU) e coordenada pela UNESCO em todo o mundo.

Ainda com o intuito de comprovar o agenciamento multifacetado de Daiara Tukano, importante mencionar aqui suas performances, como a "Dabucuri no Céu", no Ciclo "Bienal dos Índios" (ativação da obra da artista na 34ª Bienal de São Paulo, realizada junto aos artistas convidados Denilson Baniwa, Bu'ú Kennedy, Carlos Papá e Cris Takuá, em homenagem a Jaider Esbell no Pavilhão Ciccillo Matarazzo em São Paulo – SP) e "*Mori' erenkato eseru*" - cantos para a vida (ativação da exposição "Véxoa: nós sabemos", realizada junto ao artista Jaider Esbell, na Pinacoteca do Estado de São Paulo, São Paulo - SP).

Daiara Tukano mãe, Daiara Tukano artista, Daiara Tukano *horista*, Daiara Tukano militante, Daiara Tukano curadora, Daiara Tukano acadêmica, Daiara Tukano mestre em Direitos Humanos, Daiara Tukano professora, Daiara Tukano mestre de cerimônia de kahpi, Daiara Tukano comunicadora. Fiz questão de trazer os importantes trabalhos realizados pela artista para que possamos iniciar a compreensão da sua articulação dentro do sistema da arte contemporânea e o tamanho da transversalidade de suas participações para além do próprio sistema da arte. Contudo, seguindo as orientações da própria artista no capítulo um, para dar continuidade a esse pensar, faz-se mister aprofundarmos um pouco sobre a cosmovisão do povo Yepá Mahsã, seus fundamentos e percepções de mundo.

2.2 - O POVO TUKANO

O povo Tukano, autodenominado Yepá Mahsã, do qual Daiara faz parte, está localizado a noroeste da Amazônia, na divisa com Colômbia e Venezuela, sendo o povo mais numeroso da família linguística Tukano Oriental. Concentram-se principalmente nos rios Tiquié, Papuri e Uaupés também se localizando no Rio Negro, à jusante da foz do Uaupés. Estima-se que existam mais de 30 subdivisões entre os Tukano, cada qual com um nome e, idealmente, compondo um conjunto hierarquizado

entre si por clãs formados a partir da denominação de irmãos maiores e irmãos menores¹⁸ (Daiara Tukano é do clã *Eremiri Hãusiro Paramerã*).

Para os Tukano, o mundo material é uma composição, uma parte de um mundo maior no qual atuam forças e presenças de outros planos e seus entes - os *waimahsã*¹⁹- às vezes invisíveis, outras vezes visíveis para os especialistas de sua cultura. Sua tradição remonta à *Pameri Yukese* - Cobra-Canoa da Transformação (nome também de uma obra de Daiara Tukano), na qual os relatos de seus ancestrais contornam uma narrativa de seu povo vindo desde o Rio de Janeiro, chegando até o Alto Rio Negro, em uma grande canoa, metaforizada de cobra na qual não só seus ancestrais fincaram raízes (cada local que foi utilizado pelo povo Tukano como assentamento temporário possui litografismos que comprovam sua passagem), como também em cada fase dessa longa viagem foram somados novos aprendizados ao povo e novos espíritos, os quais, transformados em humanos, foram compondo a matriz de seus saberes²⁰.

¹⁸ Para saber mais sobre as organizações e hierarquias entre irmãos maiores, menores e as classificações do povo Tukano, indico a Tese de João Paulo Barreto (João Tukano) "Kumuã na kahtirotiukuse: uma "teoria" sobre o corpo e o conhecimento-prático dos especialistas indígenas do Alto Rio Negro" / João Paulo Lima Barreto. 2021, pg. 64

¹⁹ De acordo com João Paulo Barreto, os *waimahsã* são criaturas que possuem as mesmas qualidades e capacidades dos humanos, inclusive sua aparência física, mas que não são visíveis pelas pessoas comuns e na vida cotidiana. Eles só podem ser vistos por um especialista, Yai ou Kumu, ou em sonhos – situações que, inclusive, permitem a interação entre eles. Eles são os responsáveis, guardiões ou protetores dos espaços e de todos os bichos que neles circulam, o que não faz deles, no entanto, "donos" desses bichos, mas sim dos próprios espaços. Os *waimahsã* são ainda seres de natureza múltipla, na medida em que são capazes de desenvolver qualidades e habilidades de animais e vegetais para agir em certas situações.

²⁰ Para maiores informações acerca das localidades e das paradas nas quais o povo Yepá Mahsã se estabeleceu, indico o livro "Antes o Mundo não existia", que está nas referências bibliográficas.

Fig. 5 - Mundo Yepá-Mahsã, de Daiara Tukano. Nanquim sobre papel 2mx140cm, 2023. Foto de Daiara Tukano.



Fonte: Acervo Daiara Tukano

Os Yepá Mahsã possuem seu próprio idioma²¹ - o *dahsea ye* - sua própria medicina (o primeiro Centro de Medicina Indígena - *Bahserikowi*, é Yepá Mahsã²² e está localizado em Manaus), organização sócio-política (em clãs maiores e menores, conforme escrito acima) e produção simbólicas reconhecidas nacionalmente (a primeira obra de uma indígena amazonense adquirida pelo Masp-SP é de *Duhigó*, artista Tukano e tia de Daiara Tukano²³), manifestações únicas e indissociáveis de uma forma dinâmica de pensar sua realidade de mundo.

²¹ Língua Tucano (DAHSEA YE) - Língua Indígena da Amazônia [https://www.youtube.com › watch](https://www.youtube.com/watch)

²² <https://www.facebook.com/bahserikowi/>

²³ <https://portalamazonia.com/cultura/arte/conheca-duhigo-a-primeira-indigena-amazonense-no-acervo-do-masp>

O povo Yepá Mahsã está em franca comunhão com todos os povos do Alto Rio Negro, como os Arapaso, Baniwa, Bará, Barasana, Baré, Desana, Hupda, Isolados do Igarapé Waranaçu, Isolados do Rio Cuririri, Isolados do Rio Uaupés, Karapanã, Koripako, Kotiria, Kubeo, Makuna, Mirity-tapuya, Pira-tapuya, Siriano, Tariana, Tukano, Tuyuka, Warekena e Yuhupdeh²⁴. Sobre organização social e linguística dos povos do Alto Rio Negro, temos:

Na região do Alto Rio Negro o grupo lingüístico é interpretado em termos nativos como um conjunto de parentes agnáticos descendentes de um grupo de irmãos ancestrais míticos , e é este grupo lingüístico que na região é interpretado como povo. Para todas as etnias dessa região, o casamento, do ponto de vista do homem, deve ocorrer com sua prima cruzada bilateral (filha da irmã do seu pai ou do irmão de sua mãe), caracterizando-se assim por uma terminologia de parentesco do tipo dravidiano. A regra de descendência é patrilinear, vale dizer, o pertencimento ao grupo lingüístico, e conseqüentemente ao sib e fratria, ocorre por intermédio do pai . O casamento deve ocorrer ainda entre unidades sociológicas exogâmicas, isto é, existe na região uma ideologia que prescreve o casamento fora de seu grupo de origem. As unidades sociais exogâmicas variam de acordo com as famílias linguísticas. Para todos os povos da região, a mulher depois de casada deve residir na comunidade do marido, obedecendo à regra de virilocalidade . Para os Tukano, o casamento preferencial se dá com sua prima cruzada bilateral e que preferencialmente resida em comunidades próximas. Muitos autores que estudaram os povos dessa região chamaram a atenção para as alianças matrimoniais que incluem, além das regras de parentesco e exogamia, princípios geográficos. (AZEVEDO, 2005)

²⁴ <https://terrasindigenas.org.br/pt-br/terras-indigenas/4068>

Fig 6. Mapa da Região do Alto Rio Negro.

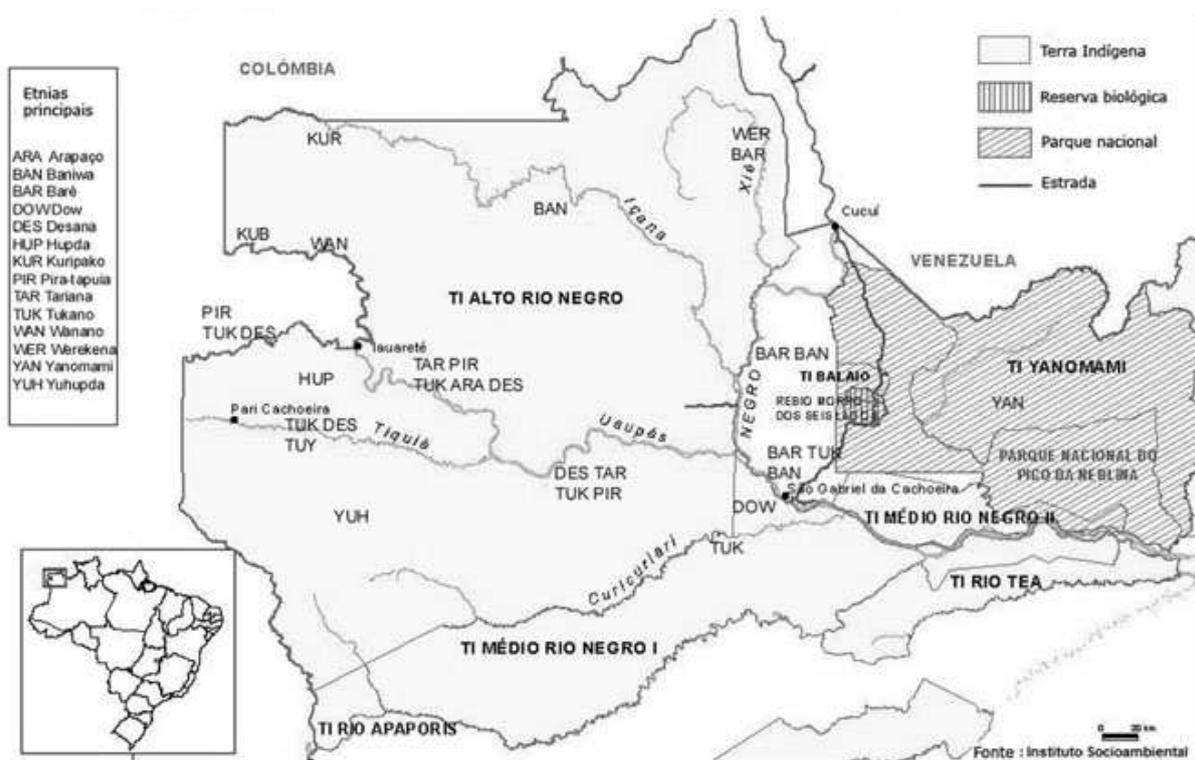


Figura 1 - Localização de São Gabriel da Cachoeira no Alto Rio Negro

Fonte: Instituto Socioambiental

Antes o mundo não existia. A escuridão comia tudo. Enquanto não havia nada apareceu uma mulher por si mesma. Isso aconteceu no meio da escuridão. Ela apareceu sustentando-se sobre o seu banco de quartzo branco. Enquanto estava aparecendo, ela cobriu-se com seus efeitos e fez como que um quarto. Esse quarto chama-se *Uhtābono taribu*, o "Quarto de Quartzo Branco" Ela se chamava Yebá Buró, a "Avó do Mundo" ou também "Avó da Terra".

Como ela apareceu

Havia coisas misteriosas para ela criar-se por si mesma. Havia seis coisas misteriosas: um banco de quartzo branco, uma forquilha para segurar o cigarro de tabaco, uma cuia de ipadu²⁵, o suporte desta cuia de ipadu, uma cuia de farinha de tapioca e o suporte desta cuia. Sobre essas coisas misteriosas é que ela transformou-se por si mesma. Por isso ela se chama a não criada.

[...]

Como apareceu outro ser

Voltando ao seu lugar, a Avó do Mundo disse:

"Não está dando resultado.

Pensou então em criar um outro ser que pudesse seguir as suas ordens. Tomou ipadu, fumou tabaco e pensou em como deveria ser. Enquanto estava pensando, da fumaça mesmo formou-se um ser misterioso que não tinha corpo. (TÕRÃMÃ e PÃRÕKUMU, 1978)

Abaixo temos um desenho de Torãmã Kenhiri (Luiz Lana) e um desenho de Daiara Tukano que abordam o tema deste trecho do livro.

Fig. 8 - A Avó do Universo, de Tõrãmu Kehíri



²⁵ Ipadu = coca, em Língua Geral.

Fonte: Foto do autor

Fig. 9 - A avó do Universo, de Daiara Tukano, Nanquim, 2023



Fonte: Acervo Daiara Tukano

Deste trecho do livro "Antes o mundo não existia" podemos extrair a noção desse primeiro ser não criado, a "Avó do Mundo", como um ser primordial cujo primeiro movimento é a criação não só de si mesma, mas de si mesma com os elementos-chave da cultura rio negrina tal como a forquilha, o ipadu (folha da coca), o banco e o quartzo branco (muito comum na região).

Outro importante documento para nos nortear sobre a cosmovisão Tukano é a importante tese de João Paulo Tukano (João Paulo Barreto) que foi premiada como a melhor tese de doutorado de 2022 pela Capes. Nela podemos constatar que, dentre os cuidados do corpo e do devir tukano a nomeação de um ser é de extrema relevância pois é uma prática de interiorização de características e qualidades que serão indexadas ao corpo sutil da criança. O nome tradicional de Daiara - Duhigô - significa primogênita²⁶ e, dentro de seu povo, a filha mais velha possui uma específica função de comunicação, liderança, protagonismo, trabalho e diplomacia - *yuhugo*, de acordo

²⁶ <https://www.institutodirsoncosta.com.br/artistas/duhigo/>

com João Paulo Barreto (2022)²⁷ também é a mulher que acompanha os cantos durante a dança de *kahpiwaya*²⁸ nas festas de *poose*²⁹. De acordo com Daiara Tukano, *Duhigó* é aquela que senta no banco, a irmã que, por ser mais velha, é a responsável por contar as histórias e guardar a memória de seu povo.

Os Tukano, mesmo dentro da amplitude de povos rio negrinos, são um povo antigo com características próprias com cosmovisão, cosmogonia e cosmopolítica próprias (materializadas no *kihti ukūse*³⁰). Dentre suas tradições objetuais, o kumurõ -o banco ritual - feito de madeira (sorva) e pintado, na parte do assento, com motivos geométricos referentes ao estilo de vida dos Yepá Mahsã é um objeto muito valorizado, obrigatório nas cerimônias e rituais, onde se sentam os líderes, *kumu* (especialistas), *yai* e *bayá* (chefes de cerimônia)³¹.

²⁷ João Paulo Lima Barreto, também conhecido como João Paulo Tukano, foi o ganhador de Prêmio Capes 2022 com sua tese de doutorado cujo título é "Kumuã na kahtiroti-ukuse: uma "teoria" sobre o corpo e o conhecimento- prático dos especialistas indígenas do Alto Rio Negro".

²⁸ Cantos típicos para festividades com a utilização de kahpi, ver Barreto, 2022, pg 14

²⁹ Cerimônias e rituais de oferta, ver barreto 2022, pg 14

³⁰ Kihti ukūse o conjunto das narrativas míticas dos *Yepa Mahsã* (Tukano). Essas narrativas tratam das aventuras e tramas vividas pelos demiurgos e por outros personagens e heróis responsáveis pela origem e pela organização do mundo, da humanidade, dos seres, das coisas, das técnicas. O kihti ukūse fala de um tempo em que os humanos ainda não existiam, de um tempo em que o mundo era habitado apenas pelos waimahsã. Assim, podemos dizer que os kihti ukūse formam um conjunto de histórias sobre os waimahsã demiurgos e organizadores do mundo terrestre. No kihti ukūse encontramos as lições, as regras, as obrigações, a origem das doenças e dos bahsese, as etiquetas e os comportamentos exigidos nas relações entre os humanos e destes com os não humanos, especialmente com os waimahsã. Além disso, a leitura e a interpretação dos Kihti ukūse nos permite entender a origem e dinâmica das relações entre os diferentes povos da região rionegrina, seus grupos e suas comunidades (Barreto et al, 2018, p. 26-27). (BARRETO, 2022, pg.14)

³¹ Aos yai, kumu e baya (no plural: yaiua, kumuã e bayarua), mediadores da nossa cosmopolítica e operadores de kihti ukūse, bahsese e bahsamori, sugiro chamá-los de especialistas, pela falta de outro termo que possa melhor defini-los. Denomino de especialistas (no plural), pelo fato de, entre os povos indígenas do Alto Rio Negro, existirem marcadamente três especialistas distintos e complementares que cuidam da saúde das pessoas e do coletivo: o yai, o kumu e o baya. Todos eles são detentores de Kihti ukūse, bahsese e bahsamori, e possuem a mesma base de formação (Barreto, 2013). O especialista baya, além de ser mestre de festa de poose e de danças kahpiwaya, é também kumu. (BARRETO, 2022, pg.15)

Fig. 10 - Kumurô - Banco Tukano.³²



Fonte: Foto por Rosa Gauditano

A relação dos Tukano com a natureza é manifestada de forma respeitosa e intensa. Ao participar do congresso temático sobre as possíveis conexões entre ciência e espírito, Álvaro Tukano³³ (pai de Daiara Tukano) explicou sobre essa relação. "O meio ambiente é o nosso Deus. O indígena depende dos elementos. Nossa energia vem das estrelas." Na religião do povo Yepá Mahsã, a ligação entre o reino do ser humano, o reino da floresta e o reino animal é essencial para a construção de sua cosmovisão. As atividades cotidianas e o mundo dos materiais, ou seja, tudo que está diante dos olhos humanos, são chamados de *iyetente*, pois são só uma parte da realidade espiritual. Para os Yepá Mahsã, tudo está intrinsecamente conectado ao mundo espiritual. Ainda que invisíveis aos olhos humanos, os espíritos estão sempre presentes e podem ser percebidos por meio da visão espiritual (*toyá*), obtida por meio do *kahpi* (ayahuasca). Dessa forma, pela perspectiva desse povo, a verdadeira realidade pode ser observada apenas através da visão espiritual, adquirida muitas vezes pela ayahuasca e pelo uso de suas plantas sagradas como o tabaco e o ipadu (folha da coca). De acordo com Soraya Joffely:

Quando se trata de espiritualidade entre os Tukanos, a abordagem é obtida de forma experiente. Os *yai*, *kumuã*, e *bayás* são figuras centrais que reúnem a comunidade e a espiritualidade. Aos *yai* são concebidos funcionalidades de restaurações físicas e espirituais, por meio das quais são diagnosticadas doenças; já aos *kumuã* são concedidos cargos de sacerdote e de sábio; a partir dele, pode-se

³² https://acervo.socioambiental.org/sites/default/files/publications/TKL00004_0.pdf

³³ Álvaro Tukano (São Gabriel da Cachoeira – AM, 1953) é um dos principais nomes da resistência indígena nas últimas quatro décadas, tendo como base o Alto do Rio Negro. Foi um dos idealizadores do projeto Séculos Indígenas no Brasil e foi diretor do Memorial dos Povos Indígenas, em Brasília. Em 1980, foi ao tribunal internacional Bertrand Russel em Rotterdam, junto com seu companheiro Mário Juruna para denunciar a Igreja Católica e a Missão Salesiana pelo crime de genocídio e etnocídio cultural dos povos do Alto Rio Negro (ver <https://www.cartacapital.com.br/opiniaohkito-vida-e-luta-de-um-mestre-yepa-mahsa/>).

cuidar do paciente diagnosticado pelo *yai* com uso das plantas medicinais e do *Bahsesé*³⁴. O *bayá*, por outro lado, é o mestre da cerimônia, e quem a conduz e é responsável pelas terapias. Seus aprendizados são baseados nas práticas e estudos de cura e proteção, transferidos por gerações e alcançados após anos em formação na floresta. (JOFFELY, 2020)

Daiara Tukano, para a exposição *Pamuri Pati* - Mundo de Transformação, desenhou em nanquim quatro obras que ilustram bem os "coletivos" e grupos que permeiam a cosmovisão tukana:

Fig. 11 - *Wai Mahsã Pati* (Reino dos peixes), 2023, Nanquim sobre papel



Fonte: Acervo Daiara Tukano

³⁴ Os *bahsese* são um vasto repertório de fórmulas, palavras e expressões especiais retiradas dos kihti ukūse (narrativas míticas) e proferidas formalmente pelos especialistas *Pamurimahsã* e *Umukorimahsã*. É uma prática de articular verbalmente as qualidades curativas e preventivas contidas nos tipos de vegetais, animais, e outras qualidades protetivas. *Bahsese* também é limpeza e "descontaminação" dos alimentos, tornando-os próprios para o consumo humano (Barreto et al, 2018, p. 64).

Fig. 12 - *Yiki Mahsã Pati* - Reino da Floresta, de Daiara Tukano. Nanquim sobre Papel, 2023



Fonte: Acervo Daiara Tukano

Fig. 13 - *Miriã Porã Mahsã Pati* (Reino das aves) , Nanquim sobre papel, 2023



Fonte: Acervo Daiara Tukano

Fig. 14 - *Ñohkoã Mahsã Pati* (Reino das estrelas), Nanquim sobre papel, 2023



Fonte: Acervo Daiara Tukano

Para a exposição "*Kihtimori: Memórias da criação*", realizada em novembro de 2023 em Roma, na Galeria Richard Saltoun, Daiara Tukano criou trabalhos que remetem não só ao trecho do livro "*Antes o mundo não existia*", mas à sua cosmovisão e aos elementos e plantas sagradas primordiais da criação do mundo Tukano, como o tabaco e o ipadu.

Fig .15 - A mulher tabaco, de Daiara Tukano.Nanquim sobre papel, 2023



Fonte: Acervo Daiara Tukano

Fig. 16 - A mulher coca, de Daiara Tukano. Nanquim sobre papel, 2023



Fonte: Acervo Daiara Tukano

O povo Yepá Mahsã conseguiu manter suas tradições fortes até a entrada da Missão Salesiana:

Foi criada pela Santa Sé, em 1910, a Prefeitura Apostólica do Rio Negro (Amazonas) e confiada à Ordem Salesiana, em 1914, cujos membros passaram a atuar na vila de São Gabriel da Cachoeira, a partir de 1916 (COSTA, 2009). As Missões Salesianas, por um lado, deram continuidade à presença da Igreja na Amazônia repetindo a metodologia missionária tradicional de formar povoados ao redor de igrejas (os aldeamentos) e, por outro, implantariam hospitais e escolas em regime de internato. (DA COSTA, 2011)

Como resultado da expansão colonial católica já iniciada quatrocentos anos antes, as áreas o Rio Negro já haviam sido exploradas pelo ciclo da borracha a partir da metade do século XIX. Aqui peço vênua para transcrever um longo trecho no qual Daiara Tukano, em entrevista à revista Carta Capital, nos narra sobre essa época e sobre o envolvimento de sua família nesse difícil período histórico:

Meu bisavô *Erëmiri* – João Sampaio – patriarca do clã *Erëmiri Ahûsiro Paramera* do povo Yepá Mahsã – Tukano, nasceu por volta de 1850 no rio Tiquiê, fronteira entre Brasil e Colômbia, muito jovem foi levado pelos comerciantes de borracha para os quais trabalhou por 30 anos remando pelas regiões de Barcelos até a Venezuela. Testemunhou um período difícil, em que o império da borracha promoveu o trabalho escravo indígena nos seringais e piaçabais, muitos parentes eram levados pelos seringueiros a trabalhar em lugares distantes, enfrentando muita violência e morrendo de malária. Erëmiri foi resgatado pelas lideranças da Aldeia Esteio Igarapé no rio Tiquiê, no Distrito de Pari Cachoeira. Foi lá que nasceu meu avô Ahkito, Casimiro Lobo Sampaio, no dia 26 de julho de 1910. Os seringalistas estimulavam os conflitos políticos entre os povos da região, manipulando os clãs maiores para que estes vendessem pessoas dos clãs menores ao trabalho escravo da borracha. Diante desses conflitos, Erëmiri e Ahkito saíram de Esteio Igarapé para fundar em 1927 a aldeia São Francisco, no rio Tiquiê e se organizar contra o tráfico de escravos e o assédio das missões. O ciclo da borracha, conhecido como “Belle époque amazônica” entre 1890 a 1920, fez de Manaus uma cidade Governada por magnatas cuja fortuna era regada à sangue da escravidão indígena. O desenvolvimento econômico provocado pela revolução industrial impulsionou o comércio da borracha na região amazônica que supria 40% da demanda mundial. 1910 foi o mesmo ano da fundação do Serviço de Proteção ao Índio - SPI pelo Marechal Rondon e da criação da Prefeitura apostólica do Rio Negro, que foi confiada em 1914 pela Santa Sé à Ordem Salesiana para o projeto expansionista da Igreja Católica na Amazônia como projeto “civilizatório”. O código civil de 1916 proclamou os índios relativamente incapazes. No mesmo ano foi fundada a missão salesiana de São Gabriel da Cachoeira, marcando o início do processo de aldeamento das populações indígenas ao redor das igrejas, que foram construídas estrategicamente nos lugares sagrados de encontros tradicionais milenares dos povos da região. A ordem Salesiana proibiu as *malocas*, casas comunais, onde eram praticadas

as cerimônias tradicionais de dabacuri e jurupari, que foram consideradas por eles como espaços insalubres e pecaminosos, “casas do diabo”. As *malocas* foram derrubadas e as famílias foram divididas em pequenos casebres ao redor das igrejas e dos internatos. Os religiosos católicos perseguiram os pajés, proibiam as cerimônias tradicionais e retiravam ou destruíam os objetos sagrados. Erëmiri foi defensor das tradições e preferiu jogar seu colar de pedra e demais objetos de cerimônia no rio em vez de entregá-los aos salesianos. A missão salesiana ajudou a combater o regime de escravidão e as violências praticadas pelos gestores do SPI na época, até hoje lembrados por crimes hediondos, como o português Manduca, que dirigiu uma prisão onde indígenas “revoltosos” ou “fugitivos” eram acorrentados nas pedras, torturados, e as mulheres colocadas em fileira para ser esturpadas à beira do rio. Manduca foi expulso pelos missionários que instalaram próximo ao posto do SPI o internato de Taracú em cima da “Pegada do Gigante”, um dos sítios mais sagrados de nosso povo. Os internatos gigantesco construídos com mão de obra indígena ofereciam ensino elementar até a 4ª série. As crianças eram levadas aos internatos em regime fechado a partir dos seis anos de idade para receber educação básica, aprender a ler e escrever, fazer cálculo. Ensinar marcenaria e construção aos meninos e costura e fazeres domésticos às meninas. As línguas indígenas eram proibidas sob pena de punição severa. Doenças como gripe, malária, catapora e tuberculose eram frequentes e as crianças maiores eram responsáveis por enterrar aqueles que não sobreviviam longe de suas famílias. Como jovem liderança tradicional, Ahkito foi convidado aos quinze anos de idade para trabalhar para os missionários: visitando as comunidades a remo e ajudando no diálogo e na tradução. Erëmiri falava bem português e língua geral, mas não sabia ler e escrever, por isso pediu ao seu filho Ahkito que estudasse na missão salesiana de Pari Cachoeira que foi fundada em 1938. Ahkito foi aluno da segunda turma de Pari Cachoeira, seus professores eram europeus, espanhóis, franceses e italianos, ex-militares ou sobreviventes e fugitivos da primeira guerra mundial, que chegaram na Amazônia como missionários para exorcizar seus próprios demônios mas acabaram demonizando e combatendo as culturas indígenas da região. Casimiro foi um dos melhores alunos, um grande leitor, escritor, como intelectual aprendeu os cantos e cerimônias tradicionais, tornando-se militante defensor da cultura Tukano. Casou-se com minha avó Diakarapó – Guilhermina Sampaio, de família tradicional Desana, por quem foi muito apaixonado e com quem teve muitos filhos e filhas. Meu pai Doéthiro – Álvaro Sampaio nasceu em 1953 na Aldeia São Francisco, desde pequeno foi educado no conhecimento tradicional pessoalmente por seu avô Erëmiri, e quando completou doze anos foi levado por seu pai Ahkito para estudar no internato de Pari Cachoeira. Seguiu a veia intelectual da família, sendo um dos melhores alunos, tornando-se professor e inclusive sendo convidado a ser seminarista. Ao completar a maioridade prestou serviço militar trabalhando como ajudante da enfermagem e testemunhou as violências sofridas pela população indígena da região. Ao terminar seu serviço decidiu estudar medicina e recebeu apoio para viajar ao Maranhão para realizar seu sonho. Saindo da região do Rio Negro entendeu que o genocídio dos povos indígenas era uma realidade em toda a região amazônica e no Brasil. Tornou-se militante na defesa dos direitos indígenas, estimulado por seu pai Ahkito a defender nossos povos e culturas

tradicionais. Por isso em 1980 foi ao tribunal internacional Bertrand Russel em Rotterdam, junto com seu companheiro Mário Juruna para denunciar a Igreja Católica e a Missão Salesiana pelo crime de genocídio e etnocídio cultural dos povos do Alto Rio Negro. Doéthiro se apresentou como testemunha no processo que julgou a missão Salesiana culpada, criando grande constrangimento internacional. O tribunal de Rotterdam resultou na retirada do apoio financeiro da Santa Sé aos internatos salesianos, que foram transformados em escolas comuns. A denúncia sobre as violações aos direitos humanos dos povos indígenas causou grandes conflitos políticos no Rio Negro, em particular contra nossas famílias que foram ameaçadas, difamadas e perseguidas pelos padres que impediram meus tios de prosseguir com seus estudos. Ahkito decidiu sair da aldeia São Francisco e fundou junto com Doéthiro a aldeia Balaio em 1975, próxima ao município de São Gabriel da Cachoeira, para reorganizar um recomeço para revalorizar as tradições que foram combatidas pelos missionários. Durante a década de 1980, Ahkito participou ativamente de todas as reuniões que resultaram na criação das organizações indígenas do Alto Rio Negro. Doéthiro se dedicou à articular a formação do movimento indígena brasileiro, participando ativamente das reuniões de lideranças indígenas, sendo um dos primeiros presidentes da União das Nações Indígenas e coordenando junto com lideranças de outros povos a construção dos direitos indígenas promulgados pela assembleia constituinte de 1988. Doéthiro permaneceu em Brasília desde a constituinte lutando pela demarcação da Terra Indígena Balaio que foi homologada em 2009, e sob a orientação de seu pai Ahkito deu continuidade aos estudos dos conhecimentos tradicionais, escrevendo juntos a história de nosso Clã e de nosso povo. Ahkito, kumu, rezador e bayá, mestre de cerimônia, grande músico, intelectual, historiador educou seus filhos e netos para se tornarem professores, mestres de saberes e defensores dos direitos indígenas e de nossas tradições. Testemunhou a criação e o fim dos internatos salesianos, a primeira e a segunda guerra mundial, a ditadura militar e os crimes do SPI, participou da criação do movimento indígena no Rio Negro e acompanhou o processo constituinte. Colaborou com muitos pesquisadores e universidades para manter viva a cultura do povo Yepá Mahsã inspirando gerações. Extremamente lúcido, aos 110 anos ainda ensinava seus filhos sobre as histórias antigas da criação do povo Yepá Mahsã - Tukano, cantava, rezava, tocava cariçu, dava conselhos e contava piada. Como curandeiro salvou muitas vidas. Conhecedor das rezas e das plantas medicinais, enfrentou a primeira onda de Covid-19 aos 110 anos de idade, rezando e curando muitas pessoas de sua comunidade. Ahkito faleceu de Covid-19 no dia 6 de novembro de 2020 às 16 horas, na aldeia que fundou. Partiu deixando um legado de amor, humildade, dignidade, dedicação e defesa da liberdade. Nos confiou a missão de reconstruir as *Malocas* e manter vivas as tradições. Seu espírito pegou a canoa até a *Maloca* do céu para se encontrar com seu pai Erëmiri, sua esposa Diakarapó e demais familiares. O céu está em festa recebendo Ahkito num grande dabacuri. (TUKANO, 2020)

Fig. 17 - Diakarapó – Guilhermina Sampaio, Ahkito- Casimiro Lobo Sampaio, Doéthiro - Álvaro Sampaio e Duhigó - Daiara Hori Sampaio (Daiara Tukano).



Fonte: Acervo Daiara Tukano

2.3 – O POVO TUKANO E A AYAHUASCA

O povo Yepá Mahsã compõe um dos povos mais antigos que comungam a ayahuasca, uma importante bebida enteógena³⁵, causadora de efeitos psicossomáticos visuais, que tem se alastrado em utilização por diferentes países (muitas vezes de forma desrespeitosa e recolonial à tradição originária dessas comunidades³⁶)³⁷. Sobre essa importante substância:

³⁵ <https://pt.wikipedia.org/wiki/Ente%C3%B3geno>

³⁶ Enquanto escrevia essa dissertação houve a prisão de um xamã sueco em território espanhol por se utilizar de ayahuasca de forma indevida. Ver em <https://extra.globo.com/noticias/mundo/xama-sueco-presos-na-espanha-por-fornecer-ayahuasca-rape-em-retiro-espiritual-video-25585111.html>

³⁷ Aqui cabe também uma breve reflexão sobre os desdobramentos da colonialidade dentro da apropriação branca dos saberes dos povos originários. Em 2014, ocorreu a primeira "Conferência

A ayahuasca é uma bebida preparada pela decocção de duas plantas naturais da floresta amazônica: o cipó malpighiáceo *Banisteriopsis caapi* (popularmente chamado de mariri ou jagube) e as folhas do arbusto rubiáceo *Psychotria viridis* (popularmente chacrona ou folha-rainha). Estas plantas, assim como outras de propriedade similar, são chamadas plantas professoras por causa das informações compartilhadas por elas e seus usuários (LUNA 1983, 04). (MIKOSZ, 2009, 13).

Sempre relacionada à ideia de cura, aprendizado, experiência com o divino, a ayahuasca é um preparo (realizado em extensas e intensas cerimônias rituais) onde ocorre um processo químico específico no qual os alcalóides presentes no cipó *Banisteriopsis caapi* atuam sobre inibidores de DMT ³⁸(N,N-dimetil-triptamina), tal reação faz com que essas mesmas moléculas (presentes na chacrona *Psychotria viridis*) possam ser ativadas no corpo, provocando as mirações:

A ayahuasca é uma bebida com propriedades psicoativas que está colocada no mesmo grupo de outras substâncias similares por seus efeitos (e.g., a ibogaína, a mescalina, o LSD, etc). Essas substâncias são consideradas alucinógenas, mas também, através do neologismo criado pelos pesquisadores Jonathan Ott, Gordon Wasson e Carl A. P. Ruck, podem ser chamadas de enteógenas (OTT 1993, 15). O termo enteógeno, que também pode ser lido como “o que gera experiência interna do divino”, tem sido usado para desviar os preconceitos que (a palavra) alucinógeno carrega como algo gerador de perturbações mentais ou meramente psicopatológico. Alucinógenos estão associados ao conceito vulgar de droga, termo também carregado de pejorativos. As propriedades psicoativas da ayahuasca não podem ser consideradas apenas alucinógenas ou psicodélicas. Muitos dos conteúdos envolvem experiências bastante reais da vida do indivíduo. Ela pode, sim, ser considerada enteógena, mas esse termo também limita a vivências de natureza espiritual, o que nem sempre acontece. O termo psicomimético ou psicodisléptico, que “imita a loucura”, tampouco dá idéia dos efeitos da bebida. Há o termo psicointegrador, mais abrangente, significando que: “o papel simultaneamente terapêutico, religioso, espiritual e medicinal destas plantas tem implicações para o entendimento tanto da natureza da consciência humana como para o espiritual” (WINKELMAN 1996, 20 apud LUNA 2005, 339) (MIKOSZ, 2009, p 13)

Mundial de Ayahuasca, em Ibiza- Espanha, sem a participação de nenhuma etnia tradicional mantenedora desse saber. Em resposta a essa conferência foi organizada a Conferência Indígena de Ayahuasca, que ocorre no Brasil. Daiara Tukano participou desta última edição em 2022. Ver em <https://piaui.folha.uol.com.br/o-triunfo-da-ayahuasca/>

³⁸ A DMT é uma substância endógena, isto é, também produzida dentro do corpo humano a partir do aminoácido L-Triptofano. Não se sabe qual a função da DMT endógena no cérebro, mas especula-se que ela produza as visões nos sonhos (CALLAWAY 2002, 238). (MIKOSZ, 2009).

O povo Tukano distingue, a partir do preparo da bebida, 6 tipos diferentes de efeitos. Em *dahsea ye*, essa substância é chamada de *kahpi* (pronuncia-se carpi) e é por esse motivo que a palavra caapi batiza o nome latino da espécie (*Banisteriopsis caapi*). Para os Tukano, a ayahuasca está no cerne de sua cosmovisão, de acordo com Daiara Tukano:

O kahpi, para nós, dá origem a todo o conhecimento do nosso povo, e se encontra na história da origem da humanidade mesmo. Na história do povo Yepa Mahsã, o nascimento do kahpi, o surgimento da ayahuasca, é a origem de tudo: a origem da cultura, a origem da civilização, a origem de todos os conhecimentos e é dali que vem toda a expressão humana que nós carregamos até hoje. (TUKANO 2019)

De acordo com uma narrativa Yepá Mahsã, presente no kihti ukuse e trazido na tese de José Mikosz:

Quando os primeiros homens chegaram para povoar o Uaupés, tiveram lugar muitos acontecimentos extraordinários: nos rios, viviam serpentes escondidas, peixes perigosos, e o ar era povoado por espíritos canibais. Um mito relata que, entre os primeiros Tukano, vivia uma mulher, a primeira mulher da criação que “afogou” os homens em visões. Os Tukano dizem que, durante o sexo, o ser humano se “afoga”, o que equivale em sua língua a ter visões (SHULTES; HOFMANN 2000, 131). A primeira mulher engravidou do Sol-pai através do olho, mais tarde dando à luz um filho que foi o kahpi, a criança yajé, o cipó psicoativo. A mulher Yajé cortou o cordão umbilical e esfregou a criança com plantas mágicas, a fim de dar a ela forma humana. A criança cuidou zelosamente de seus poderes alucinógenos até a velhice (MIKOSZ, 2009, p.133).

Daiara Tukano, em suas próprias palavras quando de uma fala dentro do Museu Nacional, complementa:

Nossa história conta que, na primeira vez, quando surgiu, quando nasceu o kahpi mahsã, quando nasceu esse ser de cipó, quando esse cipó "deu as caras", foi a primeira vez que os seres humanos, os animais da floresta viram todos os desenhos, que foram vistos todos os nossos grafismos tradicionais, então tudo que está na nossa cerâmica, na nossa pintura corporal, nos nossos bancos, e nas pinturas de nossas *malokas*, tudo vem dessa visão, que chamamos de *hori*. (DAIARA, 2023).

Abaixo duas obras de Daiara Tukano, a primeira chamada "Kahtiriwii - casa da vida", e segunda "A mãe do kahpi". Ambas ilustram bem esse conceito.

Fig. 18 - *Kahtiri wi'i* - casa da vida, Acrílica sobre tela, 2023



Fonte: Acervo Daiara Tukano

Fig. 19 - A mãe do *Kahpi*, Daiara Tukano. Nanquim sobre papel, 2023.



Fonte: Acervo Daiara Tukano

Por conseguinte, para o povo Tukano, *hori* é uma importante palavra que vai de encontro ao senso de visualidade, ou melhor, tem no efeito visual que a ayahuasca (o ser de cipó) ocasiona, um de seus fundamentos:

Na nossa língua, não existe uma palavra para arte. O conceito de arte é um conceito ocidental. As visões da ayahuasca, na minha compreensão, essa versão que chamamos de *hori*, de *kahpi hori* talvez seria o mais próximo da ideia de arte. *Hori*, para nós, quer dizer luz, visão, cor, perfume, é a estrutura do universo. Ela é um processo de transformação, de cura e que tem essa característica muito visual. (TUKANO, 2023).

E ao, aprofundar a explicação do conceito, complementa:

Eles [o *hori*] não desenham apenas aquilo que é visto, mas também o que não é ao mesmo tempo. Pode ser essa visão espiritual, da medicina, essa visão do sonho também. Pode ser essa visão da imaginação, uma visão que sai além do olhar. Para mim, essa conversa surgiu lá daquela primeira exposição Dja Guata Porã. Denilson (Baniwa, curador, designer, comunicador) perguntou para mim que palavra eu teria para arte. “Olha, para vocês, Baniwa, eu não sei, mas para nós Tukano, talvez *hori* né?”. Para os Huni Kuin [povo indígena do Acre, também conhecido como Kaxinawá] é outro nome, *kené*, que também significa miração. Cada povo vai dar um nome distinto, porque cada povo, cada civilização, cada pensamento, tem uma relação distinta com a visualidade e os processos que ela envolve. Então a gente não tem uma palavra para arte, mas uma palavra que dá conta de um entendimento, uma visão que o Ocidente não tem. E que pode ser muito mais complexa, porque não fica no campo da superficialidade da estética da arte, da aparência da arte, nem sequer da poética, não é uma correlação poética, não é uma relação estética. Qualquer leitura que você colocar por esse viés já virá violentar a nossa relação indígena de mundo em relação a nossa visualidade. Então, *hori* é *hori*. E dentro de *hori* existem leituras e escritas e diálogos que atravessam essas visões de mundo. (TUKANO, 2023)

Ou seja, Daiara Hori (como pudemos ver no início do capítulo, a autora possui a palavra *hori* como um de seus nomes, e, se lembrarmos da importância da nomenclatura para os Tukanos, também elencada acima, podemos elucubrar sobre "Daiara, a que contém *hori* dentro de si"), é uma artista indígena do povo Yepá Mahsã extremamente atuante dentro da arte contemporânea que tem como conceito fundamental de sua cosmovisão (e por conseguinte de sua bagagem ontológica e epistêmica) o cultivo da tradição da consagração da ayahuasca como uma ferramenta de visão de mundo, de exercício cultural, de ação de cura e de atividade estética orientada pelo seu povo.

Sobre seu (não) processo criativo, Daiara nos conta:

Eu nunca sentei para pensar muito nessa história de processo criativo, acho uma palavra meio esquisita, não bate muito com a minha cabeça, eu não sou uma máquina sistemática que tem um programa de computador e fala "vou processar assim"... É como uma viagem em diversos tipos de memória, e eu tenho reparado que tem umas memórias que vão mais nesse mundo em preto e branco que talvez esteja nessa memória do passado, o (kihti) *ukuse*, que são as narrativas da origem (mas que estão lá no passado) e o *hori* que traz essas cores mais vibrantes que é o constante, o impermanente presente. E também nas aquarelas aquilo que dialoga entre os mundos né, com os pajés, as onças, as araras, esses seres que transitam as dimensões de nossos universos. (TUKANO, 2019).

Sendo assim, como versar este trabalho artístico presente em diversos museus, em murais, performances e filmes? Será que há algum tangenciamento dentro da história da arte ocidental que resvala em uma produção simbólica inspirada em substâncias enteógenas? É nessa encruzilhada que chegamos na arte visionária ou na arte em ENOC (estados não ordinários de consciência).

CAPÍTULO 3

3 - DAIARA TUKANO: ARTE MIRACIONAL ORIGINÁRIA

Neste capítulo 3, discutiremos a nomenclatura da arte miracional originária juntamente com a arte visionária. Abordaremos os trabalhos de Daiara Tukano não só a partir do ponto de vista das catalogações existentes sobre estados não-ordinários de consciência, mas também a partir do ponto de vista da própria artista, que generosamente brindou a pesquisa com horas de material inédito.

3.1- ARTE VISIONÁRIA, ARTE EM ESTADOS NÃO-ORDINÁRIOS DE CONSCIÊNCIA (ENOC) E ARTE MIRACIONAL

Dentro dos estudos em arte, há um segmento do fazer artístico que tem se debruçado sobre a elaboração da produção simbólica a partir de mirações, de visões fundamentadas na lembrança da utilização de substâncias enteógenas. É o que chamamos de arte visionária ou arte em ENOC (estados não ordinários de

consciência). De acordo com José Mikosz, em sua tese de doutorado sobre "A Arte Visionária e a Ayahuasca: Representações Visuais de Espirais e Vórtices Inspiradas nos Estados Não Ordinários de Consciência (ENOC)":

Quando se observa o percurso da arte, desde o estilo Gótico no século 12 até os movimentos de arte moderna do século 20, nota-se que as expressões artísticas se desenvolveram em contraposição aos movimentos anteriores, negando alguns dos valores antigos e se aventurando na busca de novos. De modo geral, os movimentos artísticos se intercalavam entre tendências com ênfase racional, antropocêntrica e outros com maior ênfase no emocional, teocêntrica (ver seção 5.2 – *Recorte na História da Arte Ocidental*). Podemos conceituar aqui a Arte Visionária como quaisquer realizações visuais, bi ou tridimensionais, realizadas em qualquer técnica ou suporte, desde as tradicionais até as novas mídias eletrônicas, cinema ou animação, estáticas ou cinéticas, onde o artista, a pessoa que realiza esse trabalho, procura representar as visões obtidas em *estados não ordinários de consciência*.

A Arte Visionária, segundo Mikosz, pode ser compreendida como um fazer artístico onde a produção está atrelada às experiências advindas de estados não-ordinários de consciência. L. Caruana, em seu "Manifesto da Arte Visionária", complementa:

Onde os surrealistas tentaram elevar o estado de sonho a uma realidade superior (e se opuseram ao uso de narcóticos), o artista visionário usa todos os meios à sua disposição – mesmo com grande risco para si mesmo – para acessar diferentes estados de consciência e expor a visão resultante (CARUANA 2001, 1).

A arte em estado não-ordinário de consciência tem como intenção a "transcendência do mundo físico", representando visões que muitas vezes incluem temas de cunho espiritual, místicos ou, pelo menos, alicerçados em tais experiências. Esse tipo de investigação na história da arte não é recente: diversos movimentos artísticos anteriormente trouxeram como referências os mesmos aspectos³⁹. A arte visionária ou a arte em ENOC, na atualidade, não defende um "novo estilo específico", ao contrário, ela se fundamenta pela experiência que gera a produção, pelo estado sensível (não ordinário) fundador da vontade do fazer artístico, a partir da lembrança,

³⁹ Ver Mikosz, 2009, páginas 117 a 157

da memória, da vontade de trazer para a materialidade o que foi vivenciado em outro estado mental. É possível encontrar artistas visionários em larga escala fora dos processos acadêmicos, como os *naïfs*, ou muito técnicos e de grande destreza e virtuosismo similar aos hiper-realistas. E, mais do que isso, o que aqui se propõe é a seguinte questão: se podemos chamar de visionários os artistas que elaboram suas obras a partir das lembranças de um estado não ordinário de consciência fundamentado em uma substância enteógena, o que dizer da experiência estética e da produção pictórica de uma artista como Daiara Tukano, que afirma ser/ter toda a sua visualidade fundamentada na experiência sagrada do contato com a ayahuasca? Será a arte produzida pelo povo Tukano arte visionária *stricto sensu* (no sentido de ser uma visionariedade imanente) ou a percepção de *hori*, ao alargar o campo visual para novas ontologias, inaugura uma episteme própria que vai além da arte?

Em conversa com Daiara Tukano em outubro de 2023, a artista manifestou seu ponto de vista a partir da palavra "miração", palavra que, para ela, pode ser a mais próxima da experiência vivida com a ayahuasca. Para Daiara Tukano, parte dos grafismos e das experiências traduzidas em *hori* são imanentes às mirações, motivo pelo qual a melhor "categorização" de seu trabalho dar-se-á a partir da expressão arte miracional. Para Denis Nascimento Vilela:

A miração designa as visões provocadas pela ayahuasca. É um estado de êxtase, uma experiência transcendental, cognitiva, que se manifesta sob diversas formas, em visões significativas, revelações espirituais, insights sobre o cosmos. (VILELA, 2009)

De acordo com depoimento de Daiara Tukano, há um diferença entre arte visionária (como sendo a arte feita em estados não-ordinários de consciência, na qual uma pessoa não- indígena, que nunca se utilizou de qualquer substância enteógena, após a utilização reproduz ou materializa sua visão interna em uma obra de arte) e arte miracional originária, qual seja, uma arte feita por um povo originário que consagra substâncias enteógenas não por diversão ou experiência artística, mas como condição indissociável de sua formação cultural. Assim como a ayahuasca forma a linguagem para o povo tukano, ela é a base central da formação visual do trabalho de Daiara Tukano. Tudo o que a artista produz, pensa e articula, ainda que nem sempre esteja fundamentado na força inerente da ayahuasca, está fundamentado na cosmovisão tukana, que tem como a ayahuasca seu ponto central.

Logo, a definição de arte miracional originária poderia compreender essa relação mais ampla e profunda, contida na palavra miração, e esse respeito à origem dos povos que criaram essa substância, por isso também a palavra originária.

Por esse motivo, atenderemos à sugestão de Daiara Tukano e, em respeito ao conceito trazido pela autora, trabalharemos a arte visionária ou arte em estado não-ordinário de consciência a partir da expressão "arte miracional originária". O título desta dissertação se dá em função da escolha da artista em designar seu trabalho como advindo das mirações e também da força originária das referências com as quais o trabalho de Daiara Tukano se envolve (haja vista as antigas raízes estéticas do povo Yepá Mahsã não se coadunarem com as escolas europeias da história da arte). O título "Daiara Tukano: arte miracional originária" tem o objetivo de sugerir uma pesquisa do trabalho de Daiara Tukano à luz de uma arte fundamentada em mirações de um povo originário da formação do Brasil.

3.1.1- Características miracionais na obra de Daiara Tukano:

A visão, em uma definição *latu sensu*, é um complexo jogo sináptico entre uma "câmara de luz" ocular composta de seus componentes (íris, humor vítreo, cristalino, nervo ótico, retina, pupila, entre tantos), receptáculo neurais, neurotransmissores, os quais, a partir da informação recebida pelo ambiente, vão compor a imagem final produzida dentro de nós. As artes miracionais (artes visionárias ou artes em estados não ordinários de consciência) são manifestações simbólicas que possuem o desejo, o intento, a vontade de transmitir pictoricamente experiências vividas dentro de condições obtidas a partir da miração da ayahuasca, experiências não-ordinárias, não comuns de consciência, em uma sugestão que enseja compartilhamento entre o que se viveu internamente para com a visão de quem aprecia a obra. Em suma, a arte miracional originária traduz em arte não uma visão extracorpórea, "vista" pelo olhar externo, mas uma visão interna, uma impressão interna visual do artista.

Daiara Tukano, como artista Yepá Mahsã, argumenta que tudo o que ela cria vem da experiência de seu povo com a ayahuasca, ou seja, de que sua criação advém dessa visão interna, promovida pela miração do *kahpi* impressa em cores, traços e trazida à materialidade por meio dos suportes artísticos que escolhe. Daiara Tukano é uma artista que se utiliza de diferentes suportes e técnicas em suas obras (desenhos

em nanquim, pinturas em tinta aquarela e tinta acrílica) com trabalhos que, conforme já observamos acima, trazem padrões geométricos de abstração e diversos experimentos de cor e luz, com referências a sua cosmovisão, atravessadas também pela sua experiência de mundo. Inclusive, Daiara Tukano nos indica a diferença de jogo de memória que realiza ao ativar suas lembranças internas, se utilizando sempre da cor preta e branca para tratar de temas relacionados ao *kihti-ukuse* (aos contos do início do tempo do povo Yepá Mahsã) em contraposição à utilização de um pantone complexo e colorido (quando quer retratar o *hori*), essa cintilância, que, de acordo com os Tukanos, é imanente a toda a estrutura do universo:

Tudo o que está aqui vem de um processo de estudo do conhecimento da minha família junto com meu pai, e o meu avô (que é a principal fonte de informações). Tudo que eu sei sobre a história do meu povo vem do meu avô. O trabalho se divide em vários aspectos, desde as memórias familiares, do meu processo de aprendizado, mas também das histórias da criação, de como nós entendemos como é a estrutura do mundo, a história de criação dos seres da natureza e da humanidade. Vem da cerimônia e das visões da cerimônia. (TUKANO, 2020)

E complementa:

[*Hori* é] essa percepção de poder estudar e se encantar com a luz que está no universo, e como dizem vários povos por aí, nós somos luz, né? Nós somos luz de estrela, não somos nem poeira, nós somos luz (de estrelas). E acho que [*hori*] também é isso, um pouco compartilhar desse brilho, né, dessa cintilância. (TUKANO, 2023)

Importante ressaltar que Daiara Tukano é condutora de cerimônia de *kahpi* e estuda há quase 20 anos, a partir da orientação de seu pai, a execução dos trabalhos ritualísticos de seu povo. Quando da minha estadia em Brasília, em outubro de 2023, pude participar de uma cerimônia com Daiara Tukano e Álvaro Tukano em sua casa - a Bahsakewii Yepá Mahsã - e presenciei não só os trabalhos de cura, a música e as histórias contadas por Álvaro Tukano, mas também a condução de Daiara Tukano que, em diversos momentos da cerimônia, soube articular história da luta indígena, acolhimento e expansão da consciência com informações preciosas acerca do povo Yepá Mahsã (o público presente era majoritariamente não-indígena). Em um dos momentos mais marcantes, Daiara Tukano quando perguntada sobre o consumo rotineiro da ayahuasca, resumiu todo o histórico de uso da substância, desde sua criação originária pelos povos amazônicos (incluindo seu próprio povo), passando pela utilização seringueira (que resultou nas escolas daimistas) até o interesse da

cultura psicodélica, a partir da década de 1960, com a entrada do uso da ayahuasca em grandes centros urbanos. Daiara Tukano foi nevrálgica em explicar, dentro da cerimônia, os diferentes pontos de vista, as possíveis apropriações culturais dessas diferentes escolas ayahuasqueiras e o devido respeito que deve ser mantido pela substância *kahpi* e, mais ainda, a devida autoria e responsabilidade que devemos ter para com os povos indígenas do alto rio negro⁴⁰ como detentores originários das receitas, da feitura e mais do que isso, da memória e do acesso à conexão com essa substância chamada ayahuasca. De fato, pude perceber, dentro do estado miracional ao qual me encontrava, a força do idioma *dahsea ye* em ativar a substância *kahpi* dentro do meu corpo, conforme a música era entoada por Álvaro Tukano e Daiara Tukano. A impressão interna do meu sistema cognitivo foi a de que as palavras pronunciadas pelos condutores da cerimônia, quando eram pronunciadas no idioma antigo, causavam certa resposta do chá que estava já ingerido no corpo, reativando-o.

Huxley, em *As Portas da Percepção*, livro de 1957, fala sobre como o cérebro filtra a realidade, de como a quantidade de estímulos recebidos por nós precisa ser sintetizada para gerar memória. O que nos chega à superfície da consciência segue uma organização hierárquica. Do mesmo modo que os estímulos do mundo externo são aparentemente filtrados, os estímulos internos, as memórias e imagens do inconsciente devem passar por alguma forma de seleção. Salvo em condições excepcionais, o ser humano se relaciona com o mundo por meio dessa seleção que o cérebro realiza. Contudo, alguns desvios podem ocorrer e levar para outros caminhos esse processo de seleção sintetizadora, quando do uso de substâncias enteógenas, como a ayahuasca.

Lewis Williams, em seus estudos sobre a consciência, desenvolveu uma divisão dos estados não-ordinários de consciência em três estágios principais: estágio-1, os fenômenos entópticos⁴¹; estágio-2, construal⁴² e o estágio-3,

⁴⁰ Para maiores informações sobre questões históricas advindas do uso da ayahuasca, as diferentes gerações históricas que se utilizam da substância (até chegar a prática urbana) indico a tese de doutorado de José Eliézer Mikosz "A arte visionária e a ayahuasca: representações visuais de espirais e vórtices inspiradas nos estados não ordinários de consciência", de 2009.

⁴¹ Significa fenômenos visuais que ocorrem entre o olho e o córtex, independentemente do mundo exterior, porém passíveis de projeção nele (maiores informações em LEWIS-WILLIAMS 2004 e RUDGLEY 1993). Já os fenômenos entoftálmicos se referem ao que ocorre dentro do olho. (MIKOSZ, 2009, pg 35).

⁴² Podemos entender construal como uma forma de processo de construção interpretativa do significado de algo. Ver em dois pontos e uma linha curva a imagem de um rosto pode ser entendido

mirações/visões. Segundo Mikosz, em comentário sobre a divisão em estágios, "não significa obrigatoriamente que as pessoas passem sempre por eles, nem que a passagem de um estágio para o outro tenha fronteiras rígidas; os estágios acontecem de forma gradual". Os estímulos culturais podem ter reverberações na forma como o indivíduo vivencia a experiência dos ENOC. De fato, muitas pessoas descrevem visões com cenas e seres em um estágio mais profundo de conexão, comumente se iniciando com formas geométricas como as que serão descritas. Porém, estudos sobre neurologia têm encontrado explicações para essas formas geométricas dentro das estruturas do sistema nervoso. Muitos desenhos e pinturas feitas por povos originários detentores da sabedoria da ayahuasca (das famílias linguísticas Tukano, Pano e Aruak entre outras) e artistas contemporâneos ligados à essa substância apresentam semelhanças estéticas com essas formas geométricas comumente ocorridas quando dos ENOC.

Ao decupar um pouco os estágios dos estados não ordinários de consciência temos: estágio 1- nesse estágio, segundo Lewis comentado por José Mikosz, podem ocorrer "visões de figuras e padrões geométricos coloridos, como pontos, grades, ziguezagues e linhas sinuosas". De acordo com Klüver, Lewis-Williams; Pearce (2005, 48) esse fenômeno entóptico pode conter sete tipos de formas mais comuns, também chamadas de "constantes formais", além dos "fosfenos"⁴³, sendo elas:

1. As grades e seu desenvolvimento em formatos entrelaçados ou se expandindo em padrões hexagonais;
2. Conjuntos de linhas paralelas;
3. Pontos brilhantes ou pequenas manchas (remetem-se aos fosfenos);
4. Ziguezagues descritos por alguns indivíduos como angulosos, por outros como ondulações;
5. Jogo de curvas catenárias⁴⁴ geralmente com ziguezagues luminosos intermitentes, similares aos que ocorrem na aura de enxaqueca;
6. Filigranas ou finas linhas sinuosas;
7. Espirais, também relacionadas aos vórtices. (MIKOSZ, 2009 p. 37).

como esse processo de construção. Por exemplo, os emoticons usados na comunicação pela internet só são possíveis graças a essa característica da psique. :-)

⁴³ Sensação luminosa provocada por um estímulo nas células da retina ou do próprio córtex occipital como, por exemplo, esfregar os olhos fechados, bater a cabeça, quedas da pressão arterial, uso de psicoativos específicos, etc. (MIKOSZ, 2009 p. 37)

⁴⁴ Em matemática, catenária é a curva assumida por uma corrente ou cabo flexível suspensa fixada apenas por suas extremidades e sujeita somente à força de seu próprio peso (gravidade).

Esses formatos foram colhidos a partir de depoimentos de pessoas em estados não ordinários de consciência variados (não necessariamente realizados a partir da ayahuasca) e não devem ser encarados como formas rígidas, mas sim como características comuns à uma visualidade presente em ENOC⁴⁵.

No estágio 2, o construal, ainda de acordo com Lewis e Mikosz, o indivíduo procura dar "sentido" às formas entópticas do estágio, ou seja, nesse estágio parte da bagagem cultural do indivíduo atua na formação das imagens, levando-o ao estágio 3, o de mirações onde, de acordo com os depoimentos, há a comum presença de túneis, vórtices, presença de seres e estados de quase morte.

Se trouxermos essa abordagem ocidental para pensarmos o trabalho de Daiara Tukano, podemos inicialmente notar uma série de características do estágio 1 como veremos a seguir, entretanto, os estágios 2 e 3 vão carecer sempre de uma compreensão e um tangenciamento maior dentro da cultura Yepá Mahsã para aprofundarmos o sentido do que a artista gostaria de comunicar com suas obras.

Daiara Tukano elucida:

Eu acredito que o *hori*, por não dizer a arte, mas talvez a arte também, ela não está no campo daquilo que é representado, daquilo que é materializado, ela não está em nenhuma beleza, nem na estética, mas no olhar - no caso das artes visuais, está na visão. Depois você parte para a sinestesia das coisas, mas [o *hori*] está ali, não está no objeto em si, não está na peça, no objeto de arte, tampouco no artista, tampouco está no público: está neste espaço de troca. Todo o meu trabalho vai buscar a partir da minha perspectiva - uma perspectiva pessoal minha, que pergunta: mas será que se eu colocar isso aqui, será que alguém vai captar? Nunca, nunca, nunca. Agora que você tem se dedicado a compreender a minha história, a história do meu povo, as histórias que meu povo conta, talvez você entenda um pouco melhor, mas ainda assim continuará sendo diferente, ainda sim o seu olhar está presente na obra. Então o fazer arte é poder compartilhar um espaço de olhar, é um poder se tocar levemente e rapidamente olhares e poder usufruir disso, desse prazer de olhar junto, dessa contemplação conjunta. Isso denota um pouco dessa expressão de vida. (TUKANO, 2024)

Por esse motivo, nos subcapítulos a seguir, analisaremos alguns trabalhos de Daiara Tukano à luz dessas duas epistemes: os estágios dos estados não-ordinários

⁴⁵ Para conferência da metodologia e dos dados completos, ver "A arte visionária e a ayahuasca: representações visuais de espirais e vórtices inspiradas nos estados não ordinários de consciência", de José Eliezer Mikosz, de 2009.

de consciência e a cosmovisão Yepá Mahsã explicada por Daiara Tukano em entrevista.

3.2- OBRAS DE DAIARA TUKANO

A partir deste ponto, analisaremos os trabalhos de Daiara Tukano sob o ponto de vista dos enunciados de Lewis, mas também a partir do ponto de vista da própria artista, a partir de seus depoimentos para a pesquisa.

3.2.1- Série *Bo'éda Hori e Hori*

Para uma breve análise dessas características acima citadas, optei por iniciar com o trabalho da série *Bo'éda* (arco-íris) *Hori*, composta por sete trabalhos sendo *Bo'éda Hori* violeta, *Bo'éda Hori* azul, *Bo'éda Hori* aqua, *Bo'éda Hori* verde, *Bo'éda Hori* Amarelo, *Bo'éda Hori* laranja e *Bo'éda Hori* vermelho.

Nesta série, podemos constatar alguns formatos sugeridos dos primeiros estágios de ENOC segundo Lewis (gradeamento e entrelaçamento de linhas com padrões poligonais, conjuntos de linhas paralelas, filigranas, vórtices). Os fundos estão sobrepostos sempre a partir de um ponto central de cor que se modifica em um degradê de circunferências concêntricas as quais, acionada às linhas paralelas, sugerem vórtices simétricos, com formatos bem típicos do estágio 1 do ENOC, sem ainda a formação "construal" do estágio 2, como podemos ver abaixo.

Em entrevista com Daiara Tukano, a artista me explicou que a série *Bo'éda Hori* é composta não só dos sete trabalhos elucidados, mas de oito trabalhos, pois sempre ao lado das sete cores representadas haverá um quadro chamado *Ñamiriwii* - Casa da Noite. Sobre a criação dos *Bo'éda Hori* e e do quadro *Ñamiriwii*, Daiara Tukano comenta:

O sentido do *Bo'éda Hori* são os *hori* do arco-íris, que aí também já é uma reflexão sobre a luz e a cor. O que está no nosso campo de visão são essas cores que estão entre o infravermelho e o ultravioleta. [*Ñamiriwii*] é a casa da noite, ele é o primeiro *hori*, ele não foi feito com cores. Ele foi feito com preto e tons de preto, com cores muito leves e o preto e dourado. Tem a história da origem da noite, da casa da noite⁴⁶. Então, o que é cor? O quê que está ao alcance com o nosso

⁴⁶ A história da "Casa da Noite" pode ser lida no livro "Antes o mundo não existia", nas referências bibliográficas.

olhar? Talvez isso dialogue um pouco mais com a parte dos fosfenos. A cor que a gente enxerga é uma faixa limitada de frequências de luz que são perceptíveis ao nosso glóbulo ocular que ficam nessa faixa entre o infra [vermelho] e o ultra [violeta], que são as cores do arco-íris (e que vão variar ali) e aí a gente tem a cor luz e a cor pigmento⁴⁷. Se por um lado o branco, por exemplo, é a presença de todas as cores-luz, na cor pigmento, ele é a ausência de qualquer pigmento né, a ideia de uma tela em branco que cria uma dualidade entre a luz e a matéria. Eu me lembro de uma poesia que falava "do lúmen ao volúmen", de um universo que parte do lúmen mas que vai expandindo, se complexificando até o volúmen. Mas é tudo frequência, é tudo transformação. Desde aquilo que é imaterial, até o material é apenas energia, é movimento. Para mim, *hori* e o conceito de *pamûri* falam disso: como tudo o que nós somos, desde as cores, os brilhos, a nossa matéria, o sentimento, tudo é energia em movimento, tudo é transformação. Então a primeira tela, a Casa Noite - *Namiriwii*, eu tava com vontade de fazer ela fazia um tempo. Tem a história da casa da noite, onde os irmãos vão buscar o baú da noite e eles tem que virar onça para entrar na casa das onças (inclusive o nome das peles das onças é o nome de alguns clãs). A minha avó, por exemplo, era do clã da onça branca. E para virar onça, eles tem que transformar o próprio corpo, quebram os ossos e quando conseguem chegar na casa da onça, que guarda a caixa da noite, pedem licença, aí vai o velho explica, mas eles dormem, só o irmão caçula prestou atenção, os mais velhos eram arrogantes e tentam fazer o que foi determinado. Aí sai errado, sai um monte de coisa que não era para sair, aí o mais jovem que tinha aprendido [as lições do velho] é o que consegue guardar as coisas de volta na caixa, aí fica essa coisa: [...] por que eles foram buscar a noite? Porque eles queriam descansar. Mas a noite é mais do que isso. A noite é um espaço de mistérios, um espaço onde os espíritos e todo mundo se transforma e que vai dando ritmo nessa vida e também [há a ideia da] noite como ausência do sol, ausência da luz, vai trazer outras luzes, outras visões e a noite eu acho que é o espaço onde a gente mais vê aquilo que o nosso olho não vê também. É o espaço onde você vai passar a ver o imaterial. Mas você vai poder achar, ah, mas você está falando do onírico? Também, mas não somente isso. E a cor dourada por isso, esse elemento: o dourado. Mas e o dourado no escuro? O quê que ele tá refletindo? Tem a cinética do traço, ele traz o movimento, tem a cinética da cor-pigmento, tem a cinética da cor luz, daquilo que é refletido e tem a cinética do traço, no caso o traço desse primeiro *hori*, que é uma cruz (risos). Eu gosto muito desse *hori* porque também me remete aos primeiros elementos criados pela avó do universo, que são os quatro trovões. É expansão e condensação ao mesmo tempo. Ela, a grande avó do universo, expande o seu espírito para criar os elementos que vão

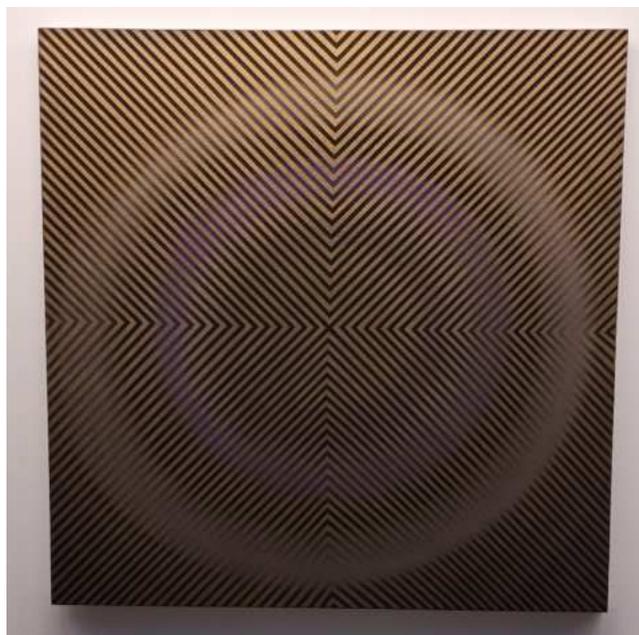
⁴⁷ Para mais informações sobre cor luz e cor pigmento, ver <https://www.invivo.fiocruz.br/cienciaetecnologia/cor-luz-ou-pigmento/>

condensar a matéria. E é o mais simples de todos. São só dois traços, dois vetores, mas, pra isso, todos esses elementos, e a partir desse movimento surge a luz e surgem todas as cores. (TUKANO, 2024)

A partir deste comentário de Daiara Tukano, podemos observar que o conceito do trabalho *Bo'éda Hori* parte da concepção da noite dentro da cosmovisão Yepá Mahsã, como o local onde os ancestrais foram buscar o descanso, o conhecimento necessário para a lida da vida e também como o local que guarda nesse escuro toda a gama de cores que será trabalhada a seguir nos outros quadros. Os fundamentos sobre a casa da noite e a visão da grande avó do universo são histórias narradas no livro "Antes o mundo não existia" de Desana- Kèhíripõrã, Tõrãmã Kèhíri e Umusi Pãrõkumu.

Importante elucidar que, de acordo com a autora, "*Ñamiriwii*" é o primeiro *hori* da série *Bo'éda Hori*, o oitavo elemento que vem antes, colocado como primeiro, sempre exibido em conjunto com a série dos outros sete quadros. O primeiro quadro de *hori* (que não compõe esta série) criado pela artista em sua trajetória já foi mencionado no capítulo anterior, contudo "*Ñamiriwii*- a casa da noite" representa a primeira cor criada a partir da cosmovisão de seu povo, qual seja, as cores da noite .

Fig. 20 - *Ñamiriwii* - casa da noite, Acrílica sobre tela, 2021



Fonte: Acervo Daiara Tukano

Daiara Tukano, em sua fala, aborda um pouco os conceitos da teoria da cor como a cor luz (ou cor-energia, como a cor é formada pela emissão direta de luz - a exemplo das cores emitidas por lâmpadas e lanternas, por canhões de luz usados em apresentações) e a cor-pigmento: como a cor que é refletida por um objeto iluminado e percebida pelo olho humano, que sempre dependerá da cor-luz usada sobre o objeto e da capacidade do material do objeto em absorver e refletir cada frequência⁴⁸. A série *Bo'éda Hori* traz em seu fundamento a apreensão de uma artista originária sobre o fundamento da teoria das cores, a partir das histórias de seu povo. Ao mesmo tempo que tivemos uma série de artistas europeus com exímio conhecimento técnico sobre luz e sombra que buscaram em histórias antigas (muitas vezes em mitos gregos) a manifestação da sua produção, temos na série *Bo'éda Hori* o trabalho de Daiara Tukano articulado em técnica acrílica sobre a teoria das cores, visto e realizado a partir das concepções dinâmicas, dos paradigmas de seu povo, como o pamüri (a transformação), o *hori* (aqui como cintilância), a criação do mundo pela avó do universo (a qual se utiliza de quartzo e da cor branca no início dos tempos, repartindo em quatro trovões), e a casa da noite, local que guarda segredos, mistérios, a ideia de descanso e de aprendizado dos elementos da vida futura. Em todos os outros quadros da série, poderemos observar Daiara Tukano se utilizando da teoria das cores como pano de fundo para sugerir as visualidades título de cada trabalho, com circunferências concêntricas de cores próximas em variação gradativa pelo espectro da cor, sobrepostas por variações de grafismos Yepá Mahsã. A própria passagem das imagens pela tela do computador muitas vezes, por força da técnica e das cores inseridas na imagem, vai sugerir cinética nos quadros.

⁴⁸ <https://www.teoriadascors.com.br/cor-pigmento-e-cor-luz.php>

Fig. 21 - *Bo'éda Hori* vermelha. Série *Bo'éda* (arco-íris), 2021.



Fonte: Acervo Daiara Tukano

Fig. 22 - *Bo'éda Hori* laranja. Série *Bo'éda* (arco-íris), 2021, Tinta acrílica sobre tela.



Fonte: Acervo Daiara Tukano

Fig. 23 - *Bo'éda Hori* amarela. Série *Bo'éda* (arco-íris), 2021, Tinta acrílica sobre tela.



Fonte: Acervo Daiara Tukano

Fig. 24 - *Bo'éda Hori* verde. Série *Bo'éda* (arco-íris), 2021. Tinta acrílica sobre tela.



Fonte: Acervo Daiara Tukano

Fig. 25 - *Bo'éda Hori* aqua. Série *Bo'éda* (arco-íris), 2021, tinta acrílica sobre tela.



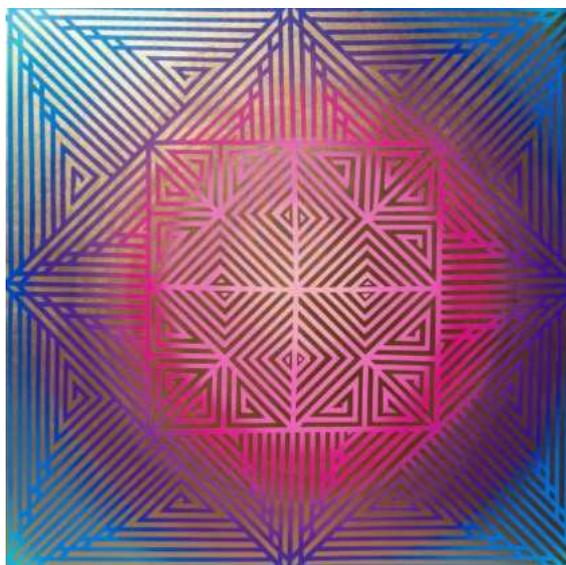
Fonte: Acervo Daiara Tukano

Fig. 26 - *Bo'éda Hori* azul. Série *Bo'éda* (arco-íris), 2021, Tinta acrílica sobre tela.



Fonte: Acervo Daiara Tukano

Fig. 27 - *Bo'éda Hori* violeta. Série *Bo'éda* (arco-íris), 2021, Tinta acrílica sobre tela.



Fonte: Acervo Daiara Tukano

Em conversa com Daiara Tukano, durante a montagem da exposição "*Pamuri Pati* - mundo de transformação", no Museu Nacional da República, a artista me narrou sobre o significado de alguns grafismos presentes em seus *hori*, como os triângulos concêntricos em vórtice, que são para o povo Yepá Mahsã a representação visual do próprio *kahpi*.

Fig. 28 - Detalhe da representação visual gráfica do *kahpi* em obra de Daiara Tukano.



Fonte: Foto do autor

Em todos os *hori* que pude analisar, todos possuíam o padrão gráfico comum em diferentes formas conjugadas pela artista, e, em todos, o formato triangular básico do grafismo do *kahpi* estava presente em algum ângulo, traço ou de forma centralizada

na obra. Logo, em toda a sequência das obras *hori*, o grafismo que traduz "ayahuasca" é a base significativa para a composição gráfica do quadro, ou melhor dizendo, todo o arcabouço estético deste trabalho de Daiara Tukano está semiótica e pictoricamente atrelado ao símbolo básico do *kahpi* para o povo Yepá Mahsã, conjugado com sua cosmovisão (as histórias do início do mundo), articulados com o saber técnico da artista sobre cor-luz e cor-pigmento. Ainda sobre os *hori*, Daiara Tukano comenta:

Bo'éda Hori começa aí, no *Ñamiriwii* e depois ele vai passando desde o vermelho, que vai do infravermelho aí depois do infravermelho vem o vermelho e vai avançando até o violeta depois tem o ultravioleta que é aquilo que você não vê. Por isso essa brincadeira com o arco-íris. Aí uma coisa que tem além do arranjo da cinética desses elementos - do elemento cor, do elemento luz e do elemento traço - tem a cor invisível, que é a cor da mancha da retina, a cor que você não vê. Eu gosto muito do trabalho do Israel Pedrosa⁴⁹, que fala da "cor à cor invisível", que faz toda uma pesquisa de ótica onde ele vai à procura de compreender como nós construímos visualidade inclusive de olhos fechados, inclusive no nosso sonho. Essa obra também remete a tudo isso: aos diferentes campos de visão que existem no nosso olhar. Se você fizer o exercício de concentrar em um ponto você já vai ficar marcado, se olhar para outro ponto aquela mancha da retina já vai estar agindo com aquela outra coisa que você está vendo. Se muda de cor, aquela cor começa a vibrar mais, vai acelerando ou desacelerando. Essa experiência da visualidade também nos remete à essa coisa do movimento, dos pontos de vista, dos ângulos, do tempo que a gente se dedica para olhar para alguma coisa, a maneira como nós dedicamos o nosso olhar sobre aquilo que é visto também nos transforma. (TUKANO, 2024)

Em relembração ao conceito de estágios dos ENOC, podemos constatar que a série *Bo'éda Hori*, contém todos os aspectos das constantes formais, como as grades e seu desenvolvimento em formatos entrelaçados que se expandem em padrões geométricos; o conjuntos de linhas paralelas; os ziguezagues e o jogo de curvas catenárias e os espirais, também relacionados aos vórtices triangulares - os quais são o símbolo do *kahpi* (ayahuasca).

Abaixo segue uma sequência de alguns *hori* que não compõem a série *Bo'éda Hori*, mas que se fizeram presentes na exposição "*Pamuri Pati* - mundo de transformação". Importante ressaltar a versatilidade da artista em se utilizar do

⁴⁹ Ver "Da cor à cor inexistente" de Israel Pedrosa, nas referências bibliográficas.

grafismo do *kahpi* em amplas e distintas disposições, não só demonstrando o fundamento do pensamento estético dessas obras (nas infinitas disposições do símbolo do *kahpi*) mas também uma segurança de traço na composição das geometrias. Ou seja, em toda a concepção dos *hori*, como veremos, o *kahpi* é a base e o resultado da cinética dos traços e do jogo entre as cores e os vetores criados pela artista, como se, de alguma forma, ao olharmos para um *hori* pudéssemos entrever, em nossa própria retina, a miríade de movimentos e significados que cada escolha geométrica sugere, e, de alguma forma pudéssemos captar em nosso inconsciente os mundos, as dimensões e as mensagens indicadas nos símbolos e nas cores de cada quadro.

Fig. 29 - Telas de *Hori* que estiveram na exposição "*Pamuri Pati* - mundo de transformação"







Fonte: Fotos do autor

A impressão que tive, ao presenciar este trabalho, é de que os *hori* são como "fotos de portais dimensionais" que, ao serem observados diretamente, sugerem movimento e passaporte, cinética e convite. São pinturas que estão em 2D mas que sugerem automaticamente à vista uma representação 3D. Durante a minha estadia em Brasília como assistente de produção da exposição "*Pamuri Pati - mundo de transformação*", eu pude observar o trabalho de Daiara Tukano com os *hori* em projeção mapeada, que se encontrava no museu, na qual a sequência de *hori* foi interconectada em um plano contínuo de transformação, onde as cores concêntricas vão se modificando dentro do plano central da obra (no sentido centro-borda) concomitantemente à movimentação dos traços, que caleidoscopicamente vão criando novos jograis visuais a cada frame de movimentação. Todo o trabalho possui trilha sonora cantada pela artista e a união de todos esses estímulos (visualidade em movimento contínuo, coloração em transformação contínua atrelada a uma trilha sonora contínua de vocalizações) sugere um estado miracional sutil e perene⁵⁰. Em um dado momento, durante a montagem da exposição, Daiara Tukano e Fluxus⁵¹ (artista visual que atua com laser e arte indígena) experimentaram projetar a obra *hori*

⁵⁰ Link para visualização do *hori* em movimento
https://drive.google.com/drive/folders/1CV2SEDJP3m2tgcBFmS9t6sv6-bR_czMy?usp=drive_link

⁵¹ Paulinho Fluxuz_ é light-designer/iluminador e artista multimídia, que, junto com Daiara Tukano tem atuado com obras que mesclam arte indígena elaser. Participou da exposição Pamuri Pati e foi peça-chave nesta dissertação ao ser responsável por me apresentar à Daiara Tukano.

em videomapping sobre os quadros pintados em tinta acrílica dos *hori*. O resultado foi de uma cintilância exuberante e, momentaneamente, foi chamado de "*hori sobre hori*". Sobre os *hori*, Daiara Tukano pontua:

Alguns *hori* eu gosto mais do que outros. Esse *hori* do vovô [primeira tela da figura 29] fica do lado da minha cama, no meu quarto. Eu tenho muito amor pelo azul. Meu espírito nasceu azul já, de tons de azul. Ele me acalma, ele me alimenta, ele me sossega, me dá o conforto que eu preciso e eu sou assim mesmo. Às vezes melancólica demais, às vezes mais caladinha, mas eu fico muito mais no azul. As outras cores eu aprendi a entender. Eu tinha uma rejeição muito grande pelo vermelho, pelo rosa, mas aí eles foram me conquistando devagarinho, aprendi a ser mais suave, mais doce, aprendi a receber essa doçura, o amarelo eu também tinha alguma dificuldade, depois ele foi me encantando, por que assim é difícil olhar de frente né. Teve uma pessoa que me ensinou muito, acho que foi esse momento de repente que me capturou, foi Jaider [Esbell] . O Jaider [Esbell] me ensinou a olhar pro sol. Para olhar indiretamente para o sol, basta fechar os olhos. E aí você vai perceber todas as cores a partir da pálpebra. É incrível. (TUKANO, 2024)

Fig. 30 - Experimentação de videomapping de *hori* em movimento sobre *hori* em acrílica, Daiara Tukano e Fluxus.



Fonte: Foto do autor

Aqui temos o *hori* como a percepção/axioma importante da cosmovisão Yepá Mahsã, traduzido e trazido por Daiara Tukano como peça central da sua produção artística. Ao nos depararmos com o *hori* dentro do aspecto ocidental eurocêntrico de

leitura temos os estágios 1 e 2 presentes nesta sequência (o estágio das constantes formais e suas características e o estágio construal, onde a busca de sentido, a partir da bagagem cultural subjetiva, inicia conexões da imagens formadas). Porém, como podemos expandir nosso formato de apreciar esse trabalho a partir da cosmovisão Yepá Mahsã? Para além de meros traços ou para além da presença de uma obra de arte, Daiara Tukano batiza essa série com o nome daquilo que, para o seu povo, não é só a palavra mais próxima da arte, mas um conceito muito mais amplo que isso. Logo, se *hori* é um enunciado que traduz uma leitura de mundo que tem na ayahwasca seu nascimento, o que temos em cada um desses trabalhos podem ser fragmentos da "dinâmica da transformação"- o *pamüri*, conceito maior do Povo Yepá Mahsã. Cada traço, cada cor, cada ângulo escolhido pela artista em cada um dos trabalhos reforça e reentoa a mesma canção: o mundo de transformação do Povo Yepá Mahsã, mundo que tem no *hori* sua visualidade e tem na ayahwasca uma das chaves para acessar esse código - o *pamüri hori*.

No intuito de expandir o contato com a sua visão de mundo, Daiara Tukano generosamente me dedicou horas de entrevista, falando sobre aspectos importantes da cosmovisão Yepá Mahsã e também sobre as conexões, os convites e o contexto no qual algumas de suas importantes obras foram criadas. Para plantarmos mais ângulos nessa dissertação, iniciaremos a descrição e os pontos-chave dessa entrevista a partir de obras que foram elencadas e comentadas pela artista. Para além dos trabalhos batizados pela artista de *hori*, outras ações e outras pinturas, mesmo que possuam outro nome, de acordo com o conceito do Povo Tukano, também são considerados manifestações de *hori*. Daiara Tukano arremata:

E como que a gente pode plantar nossas sementes nesse terreno que parece que é infértil para nós? Porque no mundo das visualidades nós fomos sempre retratados como mortos, então qual são as imanências da nossa potência de vida, nessa planície de Mordor⁵²? Então eu vou jogar luz, eu vou jogar brilho! Eu acho muito engraçado, esse povo, com relação aos *hori*, o povo fica chocado com as cores. "Mas Daiara nunca vi uma cor dessas!" eu vejo cor assim o tempo todo, só não vê quem não quer. E sim, eu estudei também na Sorbonne, eu fui no Pompidour, eu mergulhei no Jesus Rafael Soto (risos) mas, para além disso, precisamos ouvir o movimento desta terra, ouvir este chão tremer e isso é maravilhoso. (TUKANO, 2023)

⁵² Referência ao reino do personagem Sauron, do livro "O Senhor dos Anéis", de R.R. Tolkien.

Neste último subcapítulo abordamos o que poderíamos chamar de *hori strictu sensu*, ou seja, o *hori* (obra) que foi batizado de *hori* pela autora. A partir de agora veremos a ação de Daiara Tukano em *hori* pelo mundo e a diversidade de sua atuação com o *hori* (visão estética do povo Yepá Mahsã) em sentido amplo, como arte miracional originária que atravessa muitas camadas do sistema da arte contemporânea, para além da pintura.

3.2.2 - *Kahtiri Ēōrō*

Durante a entrevista que realizei com Daiara Tukano em janeiro de 2024, um dos primeiros trabalhos elencados pela artista foi a performance *Kahtiri Ēōrō* - espelho da vida. Materialmente falando, a obra consiste em um manto de plumas vermelhas onde, no lugar do rosto, há um espelho convexo. Uma referência direta aos mantos tupinambás que eram feitos das penas do pássaro guará e que foram levados do Brasil para coleções no exterior, principalmente no continente europeu. A obra fez parte da ativação da exposição "Véxoa - Nós Sabemos", participou da 34ª Bienal de São Paulo e também participou da exposição "*Pamuri Pati* - mundo de transformação", momento em que pude vê-la presencialmente. Entretanto, mais do que uma peça a ser contemplada, esse trabalho possui inúmeras implicações e leituras, como veremos a seguir no depoimento de Daiara Tukano:

O espelho da vida *Kahtiri Ēōrō* nasceu para a exposição "Véxoa", na Pinacoteca, com curadoria de Naine Terena e na verdade foi um convite a participar da ativação que já estava programada para o Jaider (Eshell) realizar com a vovó Bernaldina, [cujo nome] era *Morí erenkatu eseru* (cantos para a vida). Aconteceu que desde o planejamento da exposição até o acontecimento do happening a vovó faleceu, foi um processo muito duro de luto do Jaider, aí ele falou pra mim "minha mãe morreu, você é minha esposa, esteja à altura, você vai entrar comigo". Alguns anos antes a gente tinha feito uma viagem juntos para a Europa, fizemos uma turnê junto com a Fernanda Kaingang e em Bruxelas a gente teve a oportunidade de ver um dos mantos tupinambá que está no museu etnográfico em Bruxelas e foi uma experiência muito forte para nós. O primeiro que viu foi o Jaider, depois eu, depois Fernanda. O contexto do surgimento dessa obra [*Kahtiri Ēōrō*] já parte do choque que é você, enquanto indígena, se deparar com um objeto desses. É importante contextualizar que os ditos mantos tupinambá, que são de diversos povos do tronco tupi, eles são as peças plumárias mais antigas das quais se tem conhecimento do Brasil, e elas apenas existem porque elas foram mantidas em coleções e acervos europeus, desde gabinetes de curiosidades de coroas europeias até coleções de museus nacionais. Então tem algumas peças, umas doze peças (se eu não me engano)

que estão em alguns museus europeus e que, por serem antigas e por datarem do tempo das colônias, elas são patrimônio europeu, são patrimônio daqueles países (mesmo sendo patrimônio dos povos indígenas do Brasil). Então é muito forte para um indígena, uma pessoa indígena do século XXI, se deparar com uma peça de 1500, ainda mais uma peça que tem uma dimensão humana, uma peça que foi vestida por alguém e por uma pessoa que não era qualquer pessoa (por uma liderança, um pajé ou cacique) por um representante de um povo no seu primeiro contato com esses invasores. Então eu sempre me emociono. Quando a gente viu esse manto em pé no museu, ele é tão nobre, imponente, comovente de se ver, ele tem uma presença muito forte. E ele ali em pé, de costas para a entrada porque para os europeus o que importa é mostrar a parte da plumária, dentro de uma caixa de vidro, em uma salinha pequenininha, e ele é uma peça central, uma peça de destaque, rara e nas paredes em volta dele outros aquários com uma mistura totalmente desorganizada de peças de vários lugares das Américas, misturando peças do Brasil, da Colômbia, do Peru, tudo junto (essa coisa que a gente acha nesses acervos etnográficos antigos). E ele ali no meio, como se estivesse em uma cadeia mesmo. E naquele museu não tinha ninguém, um museu etnográfico na Europa, ninguém se importa, só os pesquisadores. A gente viu esse manto lá e ficamos muito emocionados, tomei um rapé na frente do manto, né, pedi licença porque é a reminiscência de uma pessoa, então falei não, vamos tomar um rapé aqui, falei, olha precisamos fazer uma cerimônia para gente saudar esse ser, esse ser manto, essa pessoa que está aqui como ela merece, aí a gente tentou conversar com os diretores do museu, pedimos autorização e ninguém respondia nada, tentamos falar com a moça da portaria, pedimos para o diretor de outro museu entrar em contato [e nada], aí falei então, vamos comprar ingresso, vamos fazer o nosso negócio, não tem ninguém lá dentro mesmo, depois vamos embora, se alguém reclamar vamos dizer que não sabíamos. Aí voltamos lá, na primeira a Fernanda (Kaingang) não estava junto, na terceira vez ela já estava junto, aí cada um de nós fez um canto, como não podia fazer uma defumação (porque a gente estava no museu), eu tomei um rapé, fiquei muito na força e senti a presença viva mesmo, pedi licença, pedi a benção. Sempre quando a gente vai na floresta a gente pede licença para entrar, se você for entrar numa caverna, você tem que pedir licença, se você for entrar na casa de alguém você tem que pedir licença, se você vai entrar em um museu você tem que pedir licença para todos os seres que moram lá e também para que nada daquilo te acompanhe depois, ainda mais museus como aquele que tem restos mortais expostos em vitrines. Senti muito forte essa presença, e perguntei assim, to aqui quero saber como você está? Aí senti como se o manto tivesse falado, "eu estou aqui, estou trabalhando e você tem que trabalhar também", algo tipo assim, "não se preocupe muito, eu estou bem, eu estou fazendo a minha parte, então faça a sua". Um papo bem reto mesmo, e eu disse sim e fiquei com isso na cabeça. Então quando o Jaider [Eshell] me convidou para participar da ativação na Véxoa eu lembrei daquele manto na hora, aí eu sabia, é um manto tupinambá, eu sou tukano, tem uma uma questão de relações diplomáticas ali, né, de respeito ao patrimônio de cada povo. Mas assim, mesmo eu não sendo tupinambá, eu acho que a minha vontade era de fazer uma crítica, uma reflexão, de trazer uma reflexão com relação ao tratamento das nossas memórias, das nossas reminiscências dentro

desses espaços, porque aquilo não é um objeto. Um manto como aquele não é um objeto, ele faz parte do nosso corpo espiritual. Ele é corpo, ele é memória, ele é espírito, ele não é só um monte de penas velhas amarradas, ele é autoridade, ele é ancestral, ele é um avô e aquela não era a maneira de se tratar um avô. Então eu fiquei muito chocada pelo fato daquele manto estar preso em uma gaiola de vidro e eu queria fazer um manto que pudesse andar, que pudesse entrar e sair a hora que ele quisesse. Então a proposta do espelho da vida é essa: é um manto livre. Ele é livre, ele não pertence a um acervo, e, no que depender de mim, não vai pertencer, enquanto eu estiver viva. Ele não tem dono, também não sou a dona. Eu fiz ele em quinze dias, furei minha mão todinha, costurando ele na mão. Ele não é feito com a técnica ancestral, porque é outra coisa diferente do trabalho da Glicéria [Tupinambá], ela fez toda uma pesquisa - ela que é tupinambá - sobre todo o processo de feitiço do manto, o trançado da rede onde vão ser amarradas as penas, como são feitos os nós, isso tudo já é outra relação. A minha intenção era a de trazer essa coisa desse corpo, essa intenção, eu tinha pouco tempo, tipo quase uma semana para fazer alguma coisa para ir para a Pinacoteca. Liguei para o Babau, irmão da Glicéria, que é o cacique Tupinambá, falei, olha, eu estou com esse convite e com essa ideia e quero poder fazer um manto e quero te pedir licença porque eu não sou Tupinambá e quero fazer isso com todo o respeito porque acho que temos que fazer uma crítica a essa relação com os museus e a Pinacoteca ela é um museu do Brasil que tem, depois do incêndio do Museu Nacional, ela tem essa relevância de acervo indiscutível, em termos de acervo histórico é o mais importante que temos no país em artes visuais. Em relação à importância histórica, das narrativas políticas das obras que estão ali naquele acervo. Aí o Babau entendeu a ideia, falou que tudo bem, que eu podia fazer, que eu ficasse à vontade para fazer, aí eu fui na Rua 25 de Março, comprei as penas vermelhas (minha avó era costureira, eu aprendi a costurar ainda criança, fui monitora de figurino, fiz muita fantasia, costurei muita coisa, então já sabia como fazer um manto, uma capa e procurei ali materiais alternativos e que estivessem ao alcance do meu bolso para poder realizar e ainda assim foi investimento grande. Passei em todas as lojas que tinham penas em São Paulo, fiz todo um patchwork para tentar coordenar [a quantidade de penas] porque não ia ter pena suficiente, temos três tipos de penas diferentes ali. Fiz sozinha, fiz na força (toda vez que eu trabalho eu me concentro e consagro rapé, em silêncio, focada naquilo), lembrando de toda essa história, aí fiz uma pesquisa visual com outras peças dos mantos para compor esse manto novo (ele não é uma réplica de nenhum, ele é uma releitura com materiais sintéticos) e o elemento extra que foi colocado que compõe é o que dá nome a obra, é um espelho convexo, pequeno, é o espelho da vida, ele multiplica as dimensões das relações que esse manto provê, o espelho também traz referência ao espelho "índio", essa história de que os portugueses e os espanhóis trocavam objetos preciosos por espelhos, também o espelho mesmo, como nós nos enxergamos no espelho. Tem um livro que me foi apresentado pelo Ailton Krenak, chamado "Espelho Índio", onde ele fala assim "o português nos vê de um jeito e de repente ele nos mostrou o espelho para ver se a gente conseguia se enxergar do mesmo jeito que o português nos enxergava, mas não", você não me enxerga da mesma maneira que eu me enxergo e vice-versa, a compreensão de nossos corpos, nossas histórias, de nossa

humanidade ainda mais dentro de dois mundos, dois pensamentos, duas epistemologias tão distintas, é muito diferente. Então, esse espelho convexo, propositalmente convexo, fala sobre isso: ele deixa menor, ele é o espelho de segurança, de fundo de garagem, de fundo de loja, ele é um espelho que não é feito para você se admirar, ele é um espelho que é feito para você olhar o que está a sua volta, para você não ser roubado no caso de um lojista, mas também para você entender que o mundo é maior do que você. Esse espelho no rosto desse manto multiplica a dimensão do próprio manto, porque tudo se torna pequeno na frente do manto, tudo se torna menor diante do manto, aumenta a majestuosidade do manto de alguma forma, inclusive o espaço do museu se torna menor diante do manto. Imagina o ponto de vista do manto quando o manto entra no museu, o que ele está vendo ali? Essa coisa do pensamento ocidental, de pensar apenas como objetos, a gente não pára para pensar nisso: qual a memória desse manto? Quinhentos anos, o que esse manto não viu? Se as paredes pudessem falar? E se esse manto pudesse falar? As caras, as pessoas olhando para ele, os comentários das pessoas. Colocar esse espelho faz parte desse jogo dele não ser uma obra que fale da pessoa que está vestindo o manto, mas que fale da pessoa que está observando o manto, ele é voltado para o interlocutor, então não importa se sou eu quem está vestindo o manto, até hoje só eu vesti, mas quando eu vesti, não era eu. Então ele também leva para deslocamentos, outros deslocamentos, e, de fato, quando eu visto ele, não sou eu, eu me preparo, tem todo um processo de fazer dieta, de se pintar, de se preparar, de estar em silêncio, não converso com ninguém, essa coisa que a gente fala no estudos das artes de "estado de performance", que também é um outro estado de consciência, "estar em performance", não é o momento de ficar falando amenidades, você está entrando em um processo criativo ali de outra coisa, tem tudo isso. A performance da Pinacoteca se chamou *Morí erenkatu eseru* (cantos para a vida na língua macuxi), o Jaider [Eshell] tinha muito isso da vocalização, do canto, e a gente fazia isso muito bem juntos. Era entrar, fazer uma defumação, um trabalho junto a esse corpo do Museu e um corpo mais uma vez, o corpo [de um Museu] é muito mais complexo do que um monte de pedras velhas com objetos velhos dentro. O museu é um corpo vivo com memória, com espírito, pesado para um caralho, carregado para um caralho, mas assim, pensando na Pinacoteca, fazer uma defumação, fazer uma limpeza, fazer uma abertura para abrir as portas (eu não gosto dessas palavras "abrir energeticamente") mas abrindo para quê? Abrindo para a nossa presença, para nosso pensamento, nossos corpos, nossas artes, nossas vozes, nossas verdades, nossas memórias, nossas culturas. E entrar naquele espaço, o que eu fiz nessa construção dessa performance, eu escolhi que a gente ia fazer um percurso dentro da Pinacoteca antes de chegar na exposição "Véxoa", que era no espaço de três salas no andar superior. Falei não, não vamos direto para a "Véxoa". Nós vamos entrar pela porta da frente da Pinacoteca, a gente vai entrar e passar na frente de algumas obras muito importantes dentro da história da arte do Brasil, como por exemplo a "Antropofagia", de Tarsila do Amaral, ou então a Fundação de São Paulo, ou aquela alegoria das Américas, de 1700 e nós vamos parar na frente dessas telas para mostrar o choque que existe, o choque que essas telas são para nós, pois para os brancos o nosso corpo é que é chocante, parece que nós somos a novidade, mas esse choque não é

novidade nenhuma para nós e essas obras estão nos violentando desde que elas foram feitas. Isso é uma coisa que veio do meu pensamento, esse entender que a arte é - para além muito antes de se questionar se existe ou não estética - ela sempre cumpre uma função política. A arte nasce dentro da cultura ocidental para suprir uma função política de legitimar espaços, legitimar grupos e legitimar poderes. E para legitimar grupos, espaços e poderes você também precisa deslegitimar grupos, espaços e poderes a partir do apagamento, da invisibilização, da maquiagem, de transformar, de tirar a humanidade e acrescentar humanidade naquilo que você não quer abraçar. E é o que foi feito com nossos corpos indígenas. Então, a maneira como os povos indígenas aparecem e são descritos dentro da história da arte do mundo (não apenas a brasileira) é de uma violência esdrúxula e isso está lá presente na Pinacoteca. E eu entrei com aquele espelho convexo para colocar tudo aquilo em uma outra dimensão. Então foi uma ação de guerrilha, que está no jogo de reflexo do jogo de luzes desse espelho. A primeira obra que a gente parou foi a Moema, e a escultura da Moema, quando eu entrei (eu nunca tinha ido à Pinacoteca), quando eu vi a Moema eu chorei, sabe. Porque é uma mulher, uma menina indígena assassinada, nua, erotizada, morta na praia. É uma mulher indígena estuprada, violada, assassinada, erotizada e deixada para apodrecer na praia. Os abusos contra as mulheres indígenas são de uma... não tem palavras, existem coisas tão atroz, que acontecem todos os meses com mulheres indígenas e é impressionante como aquela figura ela representa isso mas ela não representa isso de um jeito que a pessoa vá se compadecer. Ela é uma representação assim de uma coisa que "deve acontecer", é como se fosse uma dessas obras que diz que "índio bom é índio morto" ou então ajoelhado na frente de uma cruz. Foi para isso que serviu a arte por mais de quinhentos anos no Brasil em relação aos povos indígenas. Então, ela é uma arte do genocídio, ela é uma arte do apagamento, ela é uma arte racista. Fazer o primeiro ato de parar na frente dessa escultura, dessa imagem, dessa memória de uma menina de uns treze anos estuprada e morta na praia e poder cantar para ela, rezar para ela e pedir que o espírito dela possa descansar em paz, que junto com ela o espírito de todas as mulheres que foram violentadas por pessoas que achavam que isso era possível porque isso era belo de alguma forma, porque o corpo da mulher era "passível" de fazer isso, que essas mulheres possam descansar em paz em algum momento. Então existe neste aspecto uma parte, uma parte assim que o Jaider falava muito, da importância da ritualística da arte, do performar artístico. Aí depois da Moema por exemplo, tem uma outra escultura lá que é chamada a "Índia faceira", depois passamos, depois a gente passou por uma série assim dessas de alegoria das Américas na Fundação de São Paulo, a primeira missa de São Paulo, tinha algumas algumas obras do Denilson do lado de alguns Debret, então também saudar os obras de alguns artistas indígenas que já estavam lá, no caso Denilson e do Jaider, que foram os primeiros. E aí um momento muito simbólico, com certeza, foi parar na frente do quadro da antropofagia da Tarsila do Amaral, pela importância que essa obra carrega dentro da história da arte no Brasil mesmo, né? Porque ela é fundadora de um momento, de uma virada de chave histórica, dentro da nossa história da arte nacional, do modernismo, da antropofagia modernista, mas que vem mais uma vez, né (agora que já se passaram mais de cem anos) que foi

realizada, que foi levada a cabo por um reduzido grupo de artistas burgueses de São Paulo, que sai da nata paulistana, e que vão trazer uma série de alegorias do Brasil, se apropriando de estilos, trazidos pelas vanguardas européias, do início do século, que, por sua vez, também são oriundos de outras visualidades originárias ao redor do mundo, principalmente africana, mexicana, etc. Enfim, o que esses artistas vanguardistas fizeram na Europa foi olhar para outras artes, mas assim, essas artes nunca foram reconhecidas como tal, elas só se tornavam arte quando o branco se apropriava delas. [...] Quando o Picasso vai lá e copia uma máscara africana literalmente (tipo literalmente porque a máscara tá lá no Quai Branly), aí é a "máscara do Picasso". Ninguém quis saber se aquilo era uma máscara, de onde veio, quem que fez o quê, do que foi feita, quem que fez e para quem fez, a que povo pertence? Nem o Picasso quis saber. Mas a assinatura dele tá lá na máscara. Esse é o grande gesto que o Picasso tem: assinar. E é por isso que começamos a assinar nossas telas também. Na hora que a performance parou na frente do quadro Antropofagia eu virei e parei na frente. E eu lembro o pessoal falando: quem é que tem coragem de se levantar diante da Tarsilona? Quem que consegue ficar em pé diante da Tarsila do Amaral? Pois então somos nós, povos indígenas. Pois pra falar de antropofagia? Nem sabe direito que é isso. Então, esse movimento ele é uma brincadeira muito gostosa, uma prática de guerra, ela é um ataque, ela é um tapa na cara, ela é uma armadilha, ela é uma brincadeira, ele é uma armadilha pra pegar a estupidez do branco, porque teve muita gente limitada pensando o quê que foi aquele gesto e cada um faz a sua leitura, mas ali está também a beleza do fazer arte. Performance é isso: cada um vai ter seu ponto de vista naquilo. Esse momento foi um momento muito forte, porque tinha umas duzentas pessoas perseguindo a gente, a gente mal conseguia andar, a gente não esperava que tivesse tanta gente e tanta gente importante. Estavam curadores, professores universitários, colecionadores, pessoas influentes do campo das artes do Brasil, especialmente de São Paulo. Depois, quando a gente finalmente chegou na sala de exposição da Véxoa, a gente fez uma reverência às grandes máscaras xinguanas, nos prostramos, saudamos os avôs, depois demos uma girada e encerramos com algumas palavras, Jaider me pediu para cantar. Ao trazer isso tudo a gente não está falando "olha como o espaço da Pinacoteca é importante, ai como o espaço da Bienal é importante, ai como o espaço da arte é importante". A gente está ali porque a gente está cansado de ser assassinado. Nenhuma daquelas pessoas sabe o que é ser ameaçado de morte, nenhuma daquelas pessoas sabe o que é ser ameaçado por garimpeiro, madeireiro, traficante. Nenhuma daquelas pessoas foi questionada: "você come gente? E eles acham que a gente está surfando na onda de querer entrar no mercado [da arte] do caralho. Vá se foder! Por isso que eu fico irritada quando existem artistas que se assumem artistas na expectativa de "bombar" no mercado. Por isso que eu fico irritada quando tem pessoas que, tipo, são pintores, são artistas ou desenhistas ou sei lá, se reclamam indígena achando que vai bombar a partir do momento que é indígena. É parente mesmo? Você sabe o que é ser ameaçado de morte? Não é só o teu olhinho puxado, teu tom de pele o caralho não! Você sabe o que é viver aquela violência? Porque minha família está sendo perseguida há gerações e vai continuar sendo. Então não é só uma moda. Uai, vamos fazer pose de índio? E para além de abrir esse espaço de elucidar o sistema de

violência que está presente na arte, dessa violência praticada contra nós, que gerou o modelo estético [atual] que faz com que as pessoas não entendam que "índio" é uma palavra limitante e preconceituosa. (TUKANO, 2024)

A partir deste longo e elucidativo depoimento de Daiara Tukano, podemos extrair as múltiplas camadas de discussão que a obra *Kahtiri Eõrõ* levanta e que vão de encontro aos fundamentos desta dissertação: a violência epistêmica no tratamento das visões indígenas acerca do seu próprio gesto estético e manejo de vida; o preconceito assentado no formato com o qual as peças artísticas são catalogadas, pensadas e mapeadas nos espaços institucionais; as importâncias, "desimportâncias" e nuances encontradas nos protagonismos dos discursos presentes nos museus; a apropriação cultural cultuada como fonte de vanguardismo por escolas europeias e brasileiras, que se utilizaram de referências originárias como inspiração para diferentes obras e, em raros momentos, denominaram a qual povo ou qual comunidade se deu tal inspiração.

Kahtiri Eõrõ é um ponto de partida de Daiara Tukano em um campo de atuação sempre presente em sua carreira: o campo da atualização da memória e denúncia dos equívocos epistêmicos presentes nas narrativas do Brasil e sobre o Brasil. Como veremos em outros de seus trabalhos, a arte miracional originária de Daiara Tukano ao mesmo tempo que atua no campo da imanência - com seus trabalhos e pinturas - atua no campo de uma virada epistêmica por criticar (e, com isso, abrir novos formatos de conhecer) as estruturas e o vícios visuais com os quais os aspectos indígenas no mundo da arte eram entendidos até então, como comenta a seguir:

[*Kahtiri Eõrõ*] foi uma obra que foi feita para dialogar diretamente com esse contexto de museu, do espaço de poder. Ela não é uma peça que sirva para representar nada. Ela é feita para denunciar muitas coisas, ela aponta coisas externas a ela. E ela, antes de ser considerada uma peça, ela nasce como um gesto de performance, depois então esse momento, esse registro da performance, principalmente a fotografia minha levantando um maracá na frente da antropofagia é um negócio que marcou (pelo menos para mim, né?) Foi considerado um momento importante para mim, mas eu acho que é sim, falando enquanto pesquisadora da arte, é um importante gesto institucional. Porque é um dos momentos em que a gente entra nesse espaço institucional tão importante quanto a Pinacoteca, é um gesto que também nos coloca como uma espécie de instituição. Somos um corpo político presente. E aí [depois] os curadores da Bienal me convidaram para levar essa peça para a Bienal e aí a gente viu como colocar essa peça enquanto um objeto. Não tinha pensado nisso. Já teve pessoas dizendo que queriam comprar o manto [...] Nem por um milhão! Não quero que ela seja de uma coleção particular, se ela fosse servir para algum acervo, deveria ser de um acervo público, mas ainda assim me incomoda a ideia dela estar no museu, ela é feita para ser

livre. Eu determino para mim que enquanto eu estiver viva ou então enquanto estiver saudável, enquanto o manto quiser, enquanto essa coisa me incomodar muito, enquanto a gente não tiver elaborado um pouco melhor as nossas relações e nos tratar com pouco mais de respeito, essa peça não vai ficar parada em lugar nenhum. Ela não foi feita para ficar parada, não tem dono, ela não tem armário, ela não tem placa. Prefiro tacar fogo. (TUKANO, 2024)

Fig. 31 - Foto à esquerda: *Kahtiri Êõrõ* - Espelho da vida, 2020, Plumária em seda e espelho. Foto à direita: Daiara Tukano e Célia Xacriabá em frente à obra *Kahtiri Êõrõ*.



Fonte: Foto do autor

3.2.3 - Carta Cobra

Em 2022, a exposição "Contramemória"⁵³ realizou a proposta de "relatar e interpretar de maneira crítica, para o momento presente, o contexto cultural da Semana de Arte Moderna de 1922, ocorrida no Theatro Municipal de São Paulo, há 100 anos". A mostra, organizada por Lilia Schwarcz, Jaime Lauriano e Pedro Meira

⁵³ <https://theatromunicipal.org.br/pt-br/evento/exposicaocontramemoria/>

Monteiro, apresentou cerca de 117 obras, entre pinturas, vídeos, esculturas, desenhos, objetos, entre outras formas de expressão artística e teve Daiara Tukano como uma das artistas convidadas, realizando duas obras: "Respiro" e "Carta Cobra". De acordo com a artista Daiara Tukano:

A carta cobra é o resultado desse levante diante da Tarsila, do tipo, opa, tem uma mulher indígena que ficou em pé diante da Tarsila e agora cem anos de modernismo, todo mundo caindo em cima. Essa coisa do modernismo, a gente fez uma reunião no Instituto Goethe (que foi quando eu conheci o Jaider e quando a gente conheceu a Paula [Berbert]). Foi uma reunião organizada pelo Ailton Krenak, acho só que Naine que não estava lá [...]. Eles chamaram um círculo para falar de arte indígena no Goethe, chamaram o Ibã [Huni Kuin], o papai [Álvaro Tukano], o Jaider [Eshell], o Bu'u [Kennedy] e o Denilson [Baniwa], talvez mais alguém esteja me fugindo. Acho que Fernanda Pitta estava também. Alguns pesquisadores que viraram do nosso círculo [depois] também estavam lá como o Daniel Dinato, que pesquisou Mahku, a Jamile pinheiro também estava lá, a Paulinha, e a gente fez um seminário que foi de três dias de conversa e um dos pontos que surgiu nessa discussão entre o Jaider, Denilson e eu foi com relação aos modernistas, nesta coisa do Jaider de pegar um pouco disso, essa coisa do Makunaimã, do "vamo reorganizar essa coisa", ele já estava nesse movimento, de repente isso se tornou mais potente, aí o Denilson também fez aquela tela maravilhosa da cabeça, de colocar na bandeja de prata, como uma resposta histórica a tudo aquilo, de medição de forças, porque naquela reunião a gente decidiu que a gente não ia se render a essa provocação que os brancos estavam fazendo o tempo inteiro de querer saber como que a gente se posicionava, como que era nossa relação com o modernismo, ou de tecer falsos paralelismos com o modernismo, ou de querer nos chamar de vanguarda. Será que somos uma vanguarda? Será que somos renascimento? Será que nós somos um subproduto da modernidade? Será que é? Se a gente está falando da mesma coisa desde sempre? Não são quinhentos anos, nem cem anos. Isso tem que tá no texto que a gente já chega consciente de que existe essa armadilha maior dentro de uma narrativa linear da construção da memória e da identidade do território onde nós existimos. Nesses territórios de linguagem narrativa, memória e identidade que foram construídos sobre os nossos, que já eram nossos, e que continuam sendo nossos. Então, ainda que para nós, enquanto povos originários, esses elementos sejam novos, é claro que eles também nos pertencem. Nós somos sim, somos brasileiros, estamos aqui, fizemos fala no Goethe e foda-se, isso não retira o fato de que a nossa cláusula pétrea é de que somos originários daqui, nós somos indígenas, isso prevalece. Não tem nenhuma narrativa, não tem nenhuma perguntação, nenhuma contextualização que vai colocar o discurso do branco antes do nosso. E isso deixa os brancos sem referência. Então cada um, do seu jeito, com seu povo, a gente, aos poucos, vai colocando as nossas referências. No caso do Jaider você tem o Makunaimã, o Kanaimé, o Azakaié, são elementos da cultura dele, do povo makuxi, do território, as cores do território dele, as formas do território dele, os cantos do território dele o espírito dele que pertence

aquilo. O Denilson também traz esses elementos, os Baniwa. Acho que o Denilson também traz muito, que é uma coisa que eu fico muito comovida, o Denilson coloca muito a dor dele nas obras dele. O quanto esse homem sofre, sofreu na vida dele, os lutos constantes. A coisa de estar vivo. O nosso trabalho a gente se reúne nesse movimento: de percursos pessoais que a gente reconhece nesse esforço e, dentro desse esforço, de alguma forma a gente começa a traçar estratégias para não necessariamente contornar armadilhas mas sim desmontá-las. Assim, essa ideia da armadilha eu já tinha ela muito presente, de repente o Bené verbaliza a ideia da armadilha, mas o Jaider ele coloca muito a ideia de desmontar aquilo e desmontar não no sentido de destruí-la, mas de compreender que existe um sistema que continua sendo atravessado por nossos sistemas. E colocar o movimento naquilo e esse movimento mexe mundos, mexe placas tectônicas. São placas tectônicas de relações de existência, de possibilidades de porvir, de imanescências que estão para além do porvir, aquilo que é constante, da continuidade. Eu, da minha parte, trago muito isso. Nós somos continuidade, continuidade, o Brasil é uma escola de continuidade. A experiência da Rádio Yandê nos traz isso: "nós somos a semente dos sonhos dos nossos avós", diz a Renata Tupinambá. Aí o Anapuaka diz: "seja um bom ancestral hoje". Eu sei que eu vou morrer, eu sei que sou marcado para morrer. O Marçal de Souza Tupã fala: "eu sei que eu sou marcado para morrer e quando eu morrer me enterre de cabeça no chão, para que minha ideia fique nessa terra". Então isso faz parte da nossa filosofia conjunta de resistência indígena. (TUKANO, 2024)

A "Carta Cobra" consistiu em uma carta escrita em papel kraft com 30 metros de comprimento por 60 centímetros de largura. O desenvolvimento da ideia, do convite inicial de Lilia Schwarcz à realização da carta, denota não só como muitas vezes o olhar da pessoa branca está em constante transformação acerca das vicissitudes de curadoria, lugar de poder e privilégio, como também demonstra, a partir da fala de Daiara Tukano, como os espaços que foram utilizados como quebra de discurso e inovação (como, em tese, foi utilizado o Teatro Municipal de São Paulo em 1922) ainda permanecem fora de um diálogo atual com a pluralidade de povos, línguas, estéticas e cosmovisões presentes no território do Brasil. De acordo com o depoimento de Daiara Tukano:

No meio daquilo tudo, a Lilia Schwarcz me liga, me convidando para a ação no Teatro Municipal. Porque era o centenário da exposição de vinte, porque o grande rolê, o ponto histórico era a exposição que eles montam no Teatro Municipal, onde nunca tinha havido uma exposição e eles ocupam com os modernistas e era o centenário desse momento e ela queria botar os artistas outros, negros, indígenas, para falar de cem anos do modernismo no Brasil e tal e eu: como assim? o que você quer? Aí eu falei para ela, olha, me manda a proposta por escrito, daquele meu jeito (risos). Aí ela falou "Daiara, é o seguinte, vou te

mandar o projeto para você entender dessa exposição, mas não liga para essa proposta inicial que está escrita para você. Eu já tive outra ideia, eu gostaria que você fizesse uma releitura do salão dourado, que é uma pintura de um fulano lá de tal, que eu esqueci o nome, que era um pintor romântico, que pintou o teto e tal. Aí eu tá, me manda uma imagem dessa tela. Aí quando abri o projeto, a primeira ideia era que eu fizesse um retrato da Tarsila do Amaral. Ela já tinha retirado, mas só a ideia já ofende. É engraçada essa relação com a Lilia. Ela disse, não não Daiara, já entendi, isso já foi descartado, a proposta é que você faça uma obra em diálogo com o que está no teto. É um plafond de dez metros por quatro metros que é o teatro grego⁵⁴. Cara, sabe aquela tela clássica mais chata, que você olha e dá vontade de dormir? Neoclassicismo brasileiro em um salão que é uma tentativa de réplica de Versalhes, em São Paulo, cheio do ouro do garimpo de Minas, no centro daquela cidade, cheio de zumbi, de pessoas drogadas, perdidas, que morrem nas escadarias daquele teatro. Onde você não consegue andar depois das seis da tarde porque vão te roubar, te bater, te estuprar, você não pode andar sozinha. Naquela cidade horrorosa, barulhenta. Vou ter que fazer uma releitura daquela tela, daquele tamanho, vou ter que sair mau-humorada. Aí falei para ela, Lilia, querida, eu entendi e vou te dizer uma coisa: você pega esse teu anzol, e eu vou te devolver esse anzol. Você pega esse teu anzol, que você achou que você ia me pegar e você devolve para o seu baiacu. Você é a Lilia Schwarcz, você é a poderosa de São Paulo, mas eu me recuso a fazer a releitura de uma obra que tem dez metros por quatro metros, que está no teto de um salão dourado. Eu posso fazer uma outra, mas só aceito com uma condição: tem que ser do mesmo tamanho. Mas eu não tenho condições com o valor do cachê para fazer uma obra desse tamanho, porque não paga nem o chassi. Então você acha seus parceiros, me dá um espaço para eu pintar, me dá a tela, me dá a tinta, que eu faço uma obra do mesmo tamanho e a gente sobrepõe. Aí ela respondeu, vamos tentar. Aí falei, só se for assim. Só que aí tem a Dona Iphan, Vovô Iphan falando que não, o salão é tombado, não pode encostar, tem que montar uma estrutura para sobrepôr, sei lá o quê. O orçamento que fizemos para a realização da tela seria cinquenta mil reais. Para montar na estrutura já foi para quinhentos mil. B.O. Então não rolou. Eles tentaram até o último momento. Falei, ah, conversem com o André (da Millan) o André falou tá, a gente cobre a tela, o chassi, a tinta, uma aposta grande, não teremos nem onde enfiar depois e a Lília cobre a estrutura. Não deu certo. "Querida, está muito difícil, vamos pensar em outra coisa?". Daí falei se você não vai me dar o teto, me dá o chão. Eu quero entre trinta e quarenta espelhos convexos, eu vou pintar em cima desses espelhos, esses espelhos vão refletir o espaço desse salão, aí a gente vai ter outro diálogo. Ela disse: "tá bom". A Millan foi fazer o orçamento na Leroy Merlin, blá blá, caneta para pintar os espelhos, aí "ah, o Iphan disse que o tapete dos irmãos Campana é tombado, nada pode encostar no tapete". Aquele tapete feio. Faltando três dias para a exposição abrir. Eu já estava em São Paulo. Aí eu falei, querida, então, diante dessa situação, acho que eu posso no mínimo escrever um recado, ou de repente gravar um recado, e é isso, agradeço pelo convite. Ela disse "tá bom". Aí, eu fui na Kalunga, peguei um rolo de papel craft e comecei a desenrolar, e comecei a escrever a Carta

⁵⁴ Obra a" Origem do Teatro Grego", de Oscar Pereira da Silva.

Cobra, xingando, tem várias leituras, uma está gravada, até que cheguei nos dez metros, aí eu falei, vai tomar no seu cu que o meu vai ser maior que o teu. 30 metros de cobra, sinuosa. Aí ela ficou lá. Fiquei quatro horas de quatro escrevendo (risos), a Lilia Schwarcz do lado e eu escrevendo. Terminei. Aí ela já veio com os outros dois curadores: "Querida, assim como a gente estava pensando em um plano, depois no outro, agora a gente não tem lugar para colocar sua obra". Eu disse, tudo bem, enrolei a carta, e falei "ó, o trabalho tá entregue, enfia onde você quiser" (risos). Eu só peço uma coisa, eu só quero tirar uma foto dela aqui na escadaria. "Claro, querida, tudo bem". Aí desenrolei a carta e fui lendo alto, aí eles começaram a chorar, "meu deus", e a escadaria também é tombada e não pode ser escalada nenhuma obra na escadaria. Regras do Iphan. Nada pode ser escalado na escadaria. Aí eles deixaram somente para abertura e foi a obra que causou mais alvoroço. E aí tem essa coisa. E é linda. Eu taquei fogo [depois]. Coloquei na escadaria e foi um sucesso, depois ela estava viva na escada, com aquele corpo frágil feito de papel craft e canetão e o contraste com as outras obras era muito gritante. Porque teve alguns artistas que, com todo o respeito, tinham aqueles que iam à procura do material nobre. Teve um jantar da Gucci. Conhece o Bastardo? O Bastardo é um destaque que está na asa da Lilia. O Bastardo só veste Gucci e ele fez uma tela dos modernistas onde eles eram todos fantasmagóricos e aí depois ele fez uma tela dos contemporâneos, que era na maioria artistas negros e naquela tela ele pintou o Jaider de terno e de cocar, sentado numa cadeira. E eu fiquei muito puta. O Jaider nunca usaria um terno. Sabe, essa galera do movimento negro "favela venceu"? E aí ele chegou todo com brinco de diamante da Gucci, sei lá o que, organizaram um jantar da Gucci que parecia aquele clipe da Beyoncé (não convidaram nenhum artista indígena) e do lado de fora a favela continuava morrendo. É muito louco. Muito louco. E na abertura estava a nata, a Wakando desfilando, eles nem olham para você. Wakanda não olhava, eu lá quietinha. E eu ah, tá. Minha obra [A carta cobra] ela era muito distoante daquilo tudo. Aí, depois como não tinha espaço ali para ela, deixaram ela num tipo de pau de arara, onde eles penduraram ela, virou uma pele de cobra. Penduramos lá, uma parte dela foi para o chão, aí o pessoal passava por cima, rasgaram tudo. O guarda, a segurança nem lia, nem se ligava na continuidade do texto, ficava de qualquer jeito, então toda essa experiência, ela é uma obra performática. Tudo o que aconteceu foi pela Carta Cobra. No final alguém guardou o rabo da cobra, o cu da cobra, que tava escrito "pára de medo"(risos). E disseram que iam me entregar, nunca me entregaram e aquela cobra foi um acontecimento, o happening da exposição. Aí na hora de encerrar a exposição eu falei: vou tacar fogo. Falei o tempo inteiro: vou mijar nesse Teatro, eu vou mijar nesse Teatro, "não vai", eu vou tacar fogo, "ah, mas a segurança". Aí conseguiram aquele tonel, um tonel laranja (que era a cor do Jaider). Peguei essa cobra, li a carta de novo, peguei a cobra, taquei fogo, fiz a defumação, o negócio subiu, apareceu uns urubu lá em cima, senti, essa cobra não me pertence, eu não tô aqui, eu não vou deixar nesta exposição uma obra que seja da minha coleção, que seja da coleção de ninguém, ela vai virar cinza. E junto com isso, gravei também o áudio do "respira". Te mandei? Que ficava o tempo inteiro uma instalação sonora. Eu gostei muito de fazer essa instalação sonora. Porque fica aquela coisa né, ela é uma artista visual...aham...né. É multiartista. Já que não tem espaço para mim, já

que não tem espaço para mim, então pelo menos a minha voz em uma caixinha escondida atrás de uma parede que ninguém vê, mas todo mundo vai tá ouvindo. Tem essa pele de uma cobra que passou por aqui, depois ninguém vai guardar nada, sobrou o cu, está perdido por aí. Então essa obra é muito massa. (TUKANO, 2024)

3.2.4- Dabucuri no Céu

A obra "Dabucuri no Céu/Festa no céu" é composta por oito peças de 300x160cm: *Mahá Só'agĩ* - Arara Vermelha, *Mahá Só'agĩ Bu'sá* - manto da Arara Vermelha; *Â Paki* - Gavião Real, *Â Pakĩ Bu'sá* - manto do Gavião Real ; *Yé'he Nhakô* - Garça Real , *Yé'hé Nhakô Bu'sá* - manto da Garça Real; *Uáwá* - Urubu Rei, *U'awá Bu'sá* - manto do Urubu Rei. Foi realizada sob encomenda para a 34ª Bienal de São Paulo, cujo título era "Faz escuro mais eu canto". De acordo com o texto do site da Bienal de São Paulo:

Na 34ª Bienal, Daiara apresenta "Festa no Céu", um conjunto de quatro pinturas suspensas que representam os pássaros sagrados gavião-real, urubu-rei, garça-real e arara-vermelha, os *miriã porã mahsã* que, para os Tukano, fazem cerimônia para segurar o céu e impedir que o sol queime a terra fértil. No verso de cada pintura, um manto feito de penas entrelaçadas em padrões geométricos de raiz ancestral remete à tradição dos grandes mantos plumários que, nas palavras da artista, "deixaram de ser confeccionados com a invasão dos territórios, o genocídio dos povos indígenas e a extinção em curso das aves sagradas. Esta obra fala muito do sagrado, mas fala também do luto que tenho vivido e compartilhado com os parentes pelas perdas de tantos anciões guardiões dessas histórias"⁵⁵.

Esta obra foi a primeira que me chamou atenção ao iniciar a pesquisa sobre o trabalho de Daiara Tukano. Seja pelas cores, pelos entrelaçados geométricos, há, neste trabalho, a conjunção de forças, de referências e de pontos da cosmovisão Yepá Mahsã junto à criatividade e momento pessoal da artista, que fazem com que a impressão que se tenha, ao observar estas obras de perto, seja a de uma genuína emoção pela beleza, pela delicadeza e pela dimensionalidade do conjunto dos quadros. Sobre o início do convite para a Bienal, Daiara Tukano nos confidencia:

Eu não queria ir pra Bienal [de São Paulo]. Paulo Myada mandou mensagem: "Daiara gostaria de conversar contigo sobre os seus

⁵⁵ <http://34.bienal.org.br/artistas/8862>

trabalhos, sou curador da Bienal de São Paulo", aí eu, ué? Como assim você tá me chamando pra Bienal se você nem conhece os meus trabalhos? [...] Quem te passou meu telefone? [...] Não vou falar com você, pra mim a Bienal não significa nada e se você tá me ligando sem conhecer o meu trabalho e quer me convidar só porque eu sou indígena, tá tudo errado, mais pra frente a gente vai ter outra oportunidade. O CCSP me convidou pra fazer uma exposição individual [...] um dia nessa exposição marcamos com o Jacopo (Crivelli) e o Paulo (Myada) e falei: quer conhecer? Então vem. Aí eles sentaram lá viram tudo. Dabacuri foi feito para a Bienal, depois que eu aceitei. [...] E eles disseram "não, a gente sabe muito bem o que o seu trabalho representa e é justamente por isso que pessoas como você tem que estar nesses espaços e a gente também entende também a densidade e a profundidade do seu trabalho". Ai, eu disse "olha, eu só toparia entrar na Bienal se fosse para fazer uma coisa maior, porque eu tenho minhas limitações. A maior obra que eu tinha feito na minha vida tinha sido aquela de 8 metros⁵⁶.

A obra "Dabucuri no Céu" apresenta quatro importantes pássaros para a cultura Yepá Mahsã: a arara, o gavião real, a garça-real e o urubu-rei. O motivo central de cada peça é sempre um dos pássaros, que, de forma simétrica e estilizada, com asas estendidas, está virado para o espectador, abrangendo toda a largura da peça. Cada pássaro foi retratado em estilo geométrico e com pequenas camadas sobrepostas em parte por padrões intrincados (triângulos e vórtices, símbolos do *kahpi*) e uma rica paleta de cores que variam do vermelho, azul e amarelo (no caso da arara), turquesa, branco, laranja e lilás (para a garça-real), cinza, branco, roxo e verde (para o gavião-real) e roxo, rosa, branco e amarelo (para o urubu-rei). O fundo de cada obra é formado por um manto de penas que reproduzem não só parte das cores de cada pássaro, mas um padrão geométrico único para cada manto. Sobre toda a inspiração, execução e exibição de "Dabucuri no Céu", Daiara Tukano nos narra:

Aí "Dabucuri no céu", enfim essa experiência de mexer com as penas me agradou muito, naquele mesmo museu onde a gente achou o manto tinha uma exposição de tecidos Incas. Coisa mais linda do planeta. Tinha vários mantos, tipo uns ponchos assim, e tinha renda de lhama com desenhos de macaquinhos, de oncinha, de lhamas, tinha brincos de penas coloridas, mas assim super detalhados e do tamanho de uma unha. Desenho de penas coloridas coladas no naka, lindo assim, era de uma preciosidade assim muito emocionante de se ver e no final da exposição tinha dois parentes atrás de uma corda como se eles estivessem naquelas exposições universais, todos vestidos à caráter, trabalhando em uma tecelagem. Duas pessoas. Eles estavam sendo expostos lá. E os parentes nem falavam espanhol

⁵⁶ Pameri Yukuse,

direito. Eu estava tão encantada com aquele trabalho e fiquei tão puta com aquela situação ao mesmo tempo. Eu sempre sonhei de ver esses trabalhos com penas e assim realizar o Kahtiri Eẽrõ, modéstia à parte (olha... para o material que eu usei) ele ficou bem bom! Fui agraciada com ótimas pena, né? E ficou assim penteadinho, ficou bonito, né. E aí eu queria explorar, continuar explorando essa coisa da plumária (que tem essa questão que é um fator limitante, que é o valor) então eu já estava com essa ideia do projeto. O projeto "Dabucuri no Céu", ele tem uma peça que ainda não foi feita, que é um sãĩrõ gigante (nosso suporte da cuia). Por mim, eu queria que fosse no vão da Bienal, que tivesse esse suporte. Eu queria fazer um desses gigante, com fitas, porque ele representa o suporte da cuia, da vida, do universo, ele é uma dobra espacial. Mas botaram outro artista naquele espaço. Mas topei participar da Bienal mais por conta disso: porque eles iam me dar um espaço para trabalhar que eu não tenho até hoje, um ateliê. Pagaram dois ajudantes para me ajudar a costurar, porque o negócio ia ser bem cansativo, quatro pássaros grandes em tela, quatro mantos, mais oito [quadros de] *hori*, então precisava de pessoas para me ajudar a costurar e mobilizei voluntários que foram lá para me ajudar. E ficou bom, ficou ótimo. Ficou de acordo com o desenho. (TUKANO, 2024)

Fig. 32 - Sãĩrõ (língua Tukano) - Suporte de cuia⁵⁷



Fonte: Centro do Empreendedor Indígena Yande Muraki

⁵⁷ <https://www.facebook.com/YandeMuraki/photos/a.583861315364070/824305481319651/?type=3>

Uma história que sempre me intrigou foi a história dos pássaros de cada quadro. Na sinopse da Bienal havia apenas as definições que foram citadas acima, bem como no livro "Antes o mundo não existia" há a menção do gavião-real e do urubu-rei, mas poucas menções sobre as araras e a garça-real. Aqui, finalmente, Daiara Tukano nos agracia com os significados de cada um dos pássaros:

Esses pássaros têm muitas histórias. Lembro que uma vez o papai me mandou uma mensagem (às vezes ele toma o *kahpi* sozinho e fica mandando mensagem), e ele falava assim: "eu sou o gavião-real, mestre das grandes cerimônias dos céus, *Â Paki*, mestre das grandes cerimônias do céu, cacique, que produz as grandes cerimônias do céu; eu sou a Yé'hé, que é a garça real que que dança sobre os rios; eu sou arara, a arara vermelha que traz os cantos; eu sou o urubu-rei, que sabe os rezos de encaminhamento das almas (e o papai sabe fazer os rezos de batizado, de encaminhamento das almas). Aí, ele mandou essa mensagem, dizendo: minhas filhas são as mais bonitas, as mais preparadas, as mais inteligentes, e tem que escolher homens que possam ser dignos". Aprendizados tukanos, assim que ele [Álvaro] cria a gente. O gavião-real é considerado, para nossas histórias, como uma ave muito poderosa, um cacique. Tem muitas histórias em volta dele, nenhum desses seres tem uma linearidade em suas descrições (linearidades são coisas de branco), mas, assim, as penas do Gavião, elas são usadas pelos homens, pelas lideranças masculinas em muitos povos e no nosso também. Papai mesmo usa. (TUKANO, 2024)

Aqui, neste momento, é mister abrir um parênteses para falar sobre os cocares que Daiara Tukano utiliza. Em contato mais próximo com Daiara Tukano pude perceber que, dependendo do tom e do assunto com o qual ela fosse tratar em alguma fala pública, havia uma variação do tipo do cocar que ela utilizaria. Em várias ocasiões, vi Daiara Tukano usar o seu cocar de penas de gavião. Em outros momentos (como no dia da inauguração da exposição *Pamuri Pati*, em Brasília), vi Daiara Tukano utilizar o cocar de penas brancas de garça. Em raros momentos vi Daiara Tukano se utilizar do seu cocar de penas de arara. Sobre os cocares, Daiara Tukanos nos conta que:

Já fui rezada para isso [utilizar o cocar com penas de gavião] e papai não reclamou, falou "parabéns", você pode. Não vou ficar usando na frente de todo mundo. O [cocar] branco é de penas de garça. Então para mim foi um processo de alguns anos me relacionar, de aprender um pouco quem são esses seres, dentro das nossas espiritualidades, digo no plural, porque eu não falo apenas da espiritualidade do povo Yepá Mahsã, mas de outros povos que eu tive a oportunidade de ter

algum momento de aprendizado como o povo Yawanawá, e outros povos do Acre como Huni Kuin, Ashaninka, povos do Xingú, outro parentes que eu tive a honra de conhecer através da luta e do movimento indígena mesmo. Tenho muito carinho e muito respeito mesmo. A gente nunca sabe quando vai se ver de novo. E esses quatro pássaros não são necessariamente os mais importantes, mas eles são muito importantes, eles transitam por aspectos bastante diversos [...] três pássaros já levam realeza no nome (gavião-real, garça -real, urubu-rei), a arara já é rainha. (TUKANO, 2024)

Fig. 33 - Foto à esquerda: Daiara Tukano com cocar de penas de gavião, entre Margareth Menezes e Luiz Inácio Lula da Silva durante a 4a Conferência Nacional de Cultura. Foto à direita: Daiara Tukano com cocar de penas de garça durante inauguração da exposição *Pamuri Pati*, em Brasília. Foto abaixo: Daiara Tukano com cocar de penas de arara.



Fonte: Acervo Daiara Tukano

Uma das características mais marcantes da obra "Dabucuri no céu" são as paletas de cores utilizadas em cada tela. Ao ser perguntada sobre como foi a escolha da paleta, Daiara Tukano respondeu:

As cores vêm dos próprios pássaros e do ambiente em que eles transitam. Por exemplo, a garça-real é da tia Putani, que é minha mãe Yawanawá. E ela tem uma relação muito maravilhosa com a garça, ela dança como a garça, tem uma energia assim tão linda da lua cheia, da água, de você ver aqueles tons nas nuvens no entardecer, no amanhecer, o reflexo do céu no rio, na pedra, esse é o ambiente que a garça está, dentro desses tons. E ela tem uma velocidade, ela tem uma precisão. Ela não é nem um pouco desengonçada, ela é extremamente elegante e extremamente precisa. Ela chega com a agulhinha dela e faz a caça. Diferente daquelas penas mais duras do gavião, ela tem umas penas muito delicadas. Muito linda, a garça. E é um branco perfeito, ela sempre reflete a cor do céu de tão perfeito que é o branco dela. E a Arara, nem se fala né. O pessoal ama aquela arara. Porque a arara é isso: A arara é a alegria, a felicidade, o amor, ela é festa. Ela é um sentimento de pura celebração, é isso que ela representa para nós também. Enquanto a garça é muito delicada, o gavião é imponente, mas ele é um pouco mais austero e o urubu-rei (que foi o último). Eu comecei pela arara, porque o primeiro cocar que eu recebi foi o de arara, tenho um cocar de arara vermelha, nossa já mirei muito com ela, já cantei com a arara, já dormi com a arara, já catei piolho de arara, muitas coisas. Sou autorizada a usar esse cocar, é o meu cocar. Eu comecei com a arara, de querer fazer essa arara gigante para a Bienal, mas eu tinha um problema, eu tirei todas as coisas do quarto do Nicolas [filho de Daiara], limpei a parede e o tamanho da tela foi decidido de acordo com o tamanho da parede que eu tinha disponível. Colei a tela, mas era isso, eu não tinha recuo [para ver a obra com distanciamento]. Eu fui monitora de anatomia na iniciação científica, me dediquei a estudar a anatomia dos animais, o tipo de asa, a quantidade de penas, procurei ter uma referência. Primeiro eu fiz os pássaros, depois eu fiz a fitagem, depois uma segunda pintura. E por último os pontos dourados, porque também remetem às constelações, essa coisa também uma coisa que um dia me mostrou um menino artista visionário, ele me mostrou um óculos chamado chromadepth⁵⁸. É um óculos que acentua a profundidade das cores, então, por exemplo, as cores que tem uma vibrância mais alta vem para frente e as que tem uma mais baixa vão para trás. Então quando você enxerga o azul, por exemplo, dá um 3D, por conta das cores e ele faz um trabalho assim, aí ele quando ele viu meu trabalho, ele me deu esse óculos de presente com luz negra, e me perguntou:

⁵⁸ Os óculos ChromaDepth criam imagens 3D flutuantes e impressionantes a partir de imagens 2D normais, puxando a cor vermelha para o primeiro plano e classificando as cores restantes de acordo com sua posição no arco-íris.

"você já viu seu trabalho assim?, aí eu vi e nossa! Aí realmente aqueles quadrados viram umas esferas, que os quadrados são esféricos, muito massa! A coisa do elemento luz, da cor, coloco o elemento metálico para dar mais força na luz do ambiente. O pigmento ele vai tá lá, vai aparecer na iluminação. Mas o elemento metálico reage muito ao momento do dia, ele [pigmento] localiza de uma maneira diferente. Tudo bem que na Bienal de São Paulo tem uma iluminação artificial, não faz muita diferença. Mas eu gosto muito dessa coisa de ter uma tela que atende, que responde à luz do dia. (TUKANO, 2024)

Até aqui tivemos as explicações sobre a escolha e o simbolismo do gavião-real, com a figura de liderança, masculinidade e poder. A escolha e o simbolismo da garça-real como figura materna ligada ao entardecer, à beleza e à eficiência, bem como a representação da arara como símbolo de alegria e realeza na floresta, ainda sobre os outros pássaros, Daiara Tukano continua:

E aí eu sempre tive muita curiosidade sobre o urubu, muita curiosidade. Eu lembro que, quando era criança, eu conheci umas histórias de urubu, mas depois eu esqueci com o tempo, [...] histórias que a Madá me contava e aí que toda vez que eu ia perguntar para o meu pai ou para o Bu"u [Kennedy], sobre histórias de urubu eles sempre me enrolavam. Aí eu fiquei com isso muito na cabeça. É isso! O urubu, ele é um ser misterioso mesmo, não é em qualquer momento que você vai falar dele, as histórias dele são muito sagradas, toda vez que eu perguntava, dava aquela coisa do tipo: tá, por quê você tá perguntando sobre isso? Cuidado, né! E eu fiquei esperando o momento, porque eu acho que ele é um bicho muito lindo, tem o urubu-rei aqui [em Brasília] lá no zoológico, ele é muito majestoso. E aí de vez em quando eu ia lá visitar o urubu-rei, o gavião-Real, a onça, ia ver como elas estavam. Você já viu um urubu-rei? O olho dele é muito impressionante, é um olho branco com pontinho preto no meio e aquele pescoço todo vermelho assim, sabe, e ele é imponente assim. E o bicho é grande, né? E aí o urubu-rei como todos os urubus, ele se encarrega de encaminhar os espíritos para os mundos após a morte, então eu acho que talvez por isso que o pessoal sempre tinha um resguardo de falar a respeito do urubu. Então, quando veio essa oportunidade de fazer o "Dabucuri no Céu", o dabucuri se remete também à festa dos pássaros, tem muita história de festas de pássaros, "Dabucuri no Céu" é isso - a festa no céu onde estão todas essas forças presentes. Esses pássaros representam todas as potências, e eu to fazendo leituras que vão variar ao longo da minha vida, mas são um pouco das emoções humanas que a gente tem ao longo da vida: a delicadeza da garça, uma alegria desmedida da arara, uma sobriedade, uma seriedade do gavião, poder, potência mas também essa delicadeza que é a relação com a morte que o urubu traz também. A intenção é que o dabucuri fosse um espaço que também remetesse a outra história muito importante, que eu gosto muito, que é da Amó. A velha Amó é uma história que está no livro do

Gabriel Gentil. Tem uma história que, após a história das flautas, onde as mulheres encontraram aquela palmeira e o homem fez a flauta junto com os bichos, ai depois as mulheres acordaram e se tornaram as primeiras pajés, as primeiras líderes do povo, abusaram do poder, maltrataram os homens. Os homens perseguiram elas, tomaram as flautas de volta e batem nelas, espancam elas, e as proíbem de nunca mais olhar as flautas, não podem ver as flautas, não podem tocá-las e quando vem a cerimônia de flauta elas tem que ficar longe, podem apenas ouvir ao longe. Esse é o princípio que institui o modelo da sociedade tukano. Acho que o João Paulo fala disso também, que os pesquisadores antropólogos são também na maioria homens (agora que surgiram algumas mulheres antropólogas). Nossa sociedade é patrilinear e dentro dessa patrilinearidade tem o seu próprio patriarcado que é reforçado pelo patriarcado do branco também. É agravado. E aí conta que tinha essas duas irmãs, a mais nova, segundo um dos meus tios no texto dele, ela se arrepende, e fala "ah, se a gente não tivesse mexido, se a gente não tivesse feito nada disso, nada disso teria acontecido". Ela monta um aturá com comida e volta pra aldeia e volta pra família e se torna a ideal mulher tukano: uma mulher calada, que cumpre as suas tarefas domésticas e que está abaixo do homem. A outra, que é a mais velha fala: não, discordo, renega a família, não volta pra comunidade e ela vai pro meio do mato e ela vira um casulo. Amó é isso: um casulo, quando a pessoa tá de dieta, ela está em estado de casulo. Por isso que a gente nem encosta nessa pessoa. De repente, por isso que eu to te cutucando tanto e cutucando a Majói, porque eu passei um período em que eu não encostava nas pessoas. O casulo é um processo de metamorfose, de transformação profunda de todos os campos e conta que envolta desse casulo as araras, todos esses pássaros fizeram uma maloca, em volta da velha Amó. Inclusive tem um desenho lindo do Feliciano (Lana), onde ele desenha uma maloca feita de penas, então a montagem do Dabucuri no Céu, a proposta inicial é essa casa de penas que guarda alguma coisa muito sagrada, que é o processo de transformação de todas as experiências e a gente estava no contexto da pandemia, de um luto constante e profundo e extremamente cruel e esse luto também marca muito as nossas vidas, enquanto indígenas. Uma coisa que as pessoas não-indígenas tem muita dificuldade de entender é essa relação do luto, com a experiência do genocídio constante e iminente, da ameaça constante, da violência presente que pode te pegar a qualquer momento, de você ser um bicho raro, exótico, exótico e justamente por isso. Não é comum ser indígena, porque nos matam, nos humilham. Então a experiência da pandemia trouxe essa vivência do luto numa amplitude maior para o mundo, e também agora eu como adulta acompanhando meus pais, especialmente meu pai, ele é um dos últimos da geração dele, e eu sou muito próxima dele, geralmente as notícias dos amigos do meu pai que falecem, chegam através de mim. Então tem esse momento muito delicado de falar: "pai, seu amigo fez a passagem" e acompanhar essa coisa, toda vez que eu vejo a carinha dele, o silêncio dele, ele senta, reza, fica lembrando da pessoa, respira fundo, sabe, essas coisas, é muito forte. Então o Dabucuri no céu foi feito para que fosse um espaço de memorial, um espaço de homenagem a essa experiência tanto do genocídio indígena, dos parentes, a ativação que ia ser feita inicialmente era para falar de todas as lideranças que já passaram, mas também de todas as pessoas que morreram ao longo

da pandemia, porque todo mundo tava de luto. O urubu foi o último que veio. Começou com arara, depois a segunda foi o gavião-real - porque já é meu pai, né? são os pais - depois a garça, que é essa mãe, a Putani, que traz essa beleza toda. Por último o mais misterioso, mas que traz todos os sentimentos muito fortes é o urubu. E quando terminei né, no meio daquilo tudo, aconteceu esse processo horrível com o Jaider, e se tornou um momento, a data que estava marcada pra ser a ativação de Dabucuri no céu, acabou batendo com 1 mês da passagem do Jaider. Então, pra mim foi muito forte isso, fiquei um pouco com esse sentimento do tipo, "poxa, não deveria ter mexido com essa energia". É muito complicada essa experiência do que aconteceu comigo, com Jaider. Todas as leituras que você tentar buscar dentro da sua lógica, do seu raciocínio para tentar lidar com essa experiência. Uma coisa que é bonita, inclusive, que todo esse processo de luto também, quando chega no *Pamuri Pati*, é o momento em que essa casa se abre e que vai marcar o fim do luto. Foram dois anos de luto do Jaider, passar dois anos de pandemia que se encerra também, mas poder perceber que estamos em um outro momento, com outro governo, com outros elementos que trazem essa força, a presença da FUNAI, do Ministério dos Povos Indígenas, uma chegada que não tem mais volta para essas instituições por mais que talvez no futuro politicamente o estado possa continuar renegando nossos direitos, nossas instituições, a gente está indelével dentro da academia, dentro da arte, dentro do pensamento da história do Brasil. Hoje nós temos voz. Então é isso tem essa história da Amó, tem mil camadas. Tem a Amó, tem a *Amó Numiã* e tem a velha Amó. No meio dessa instalação é tem o kumurô, no centro dessa instalação. Inclusive a invenção era de que o kumurô, a ideia inicial era de que fosse um espaço para que a pessoa pudesse sentar, mas depois que aconteceu tudo aqui ficou um espaço de como se fosse um memorial, colocamos umas flores ao redor do kumurô para marcar a ideia de um espaço que está vazio, mas é um vazio presente. O kumurô é um lugar de estar. E a outra coisa que também assim que foi uma delicadeza, que foi feita por parte da curadoria da Bienal (do Jacopo e do Paulo), foram as obras que estavam dialogando naquele espaço. Por exemplo, os mantos tupinambás, a Lygia Clark, as peças metálicas, que partem, que já trazem outra referência desse movimento que bebe do antropofagismo, que bebe nas vanguardas de 1920, mas que bebe nessas continuidades da arte contemporânea. Eu estou em um espaço que é central, outra coisa importância do Dabucuri é que ela recusa a parede. As obras voam. Para montar do jeito que tem que ser, não é em uma parede retinha lado a lado. Ele se recusa a ficar preso nessa estrutura limitrofe, que representa a parede, como delimitação de espaço. Então, essa outra provocação intencional na montagem. (TUKANO, 2024)

Fig. 34- Mahá Só'agi - Arara Vermelha, 2021. Tinta acrílica e pasta metálica sobre tela. 300x160 cm



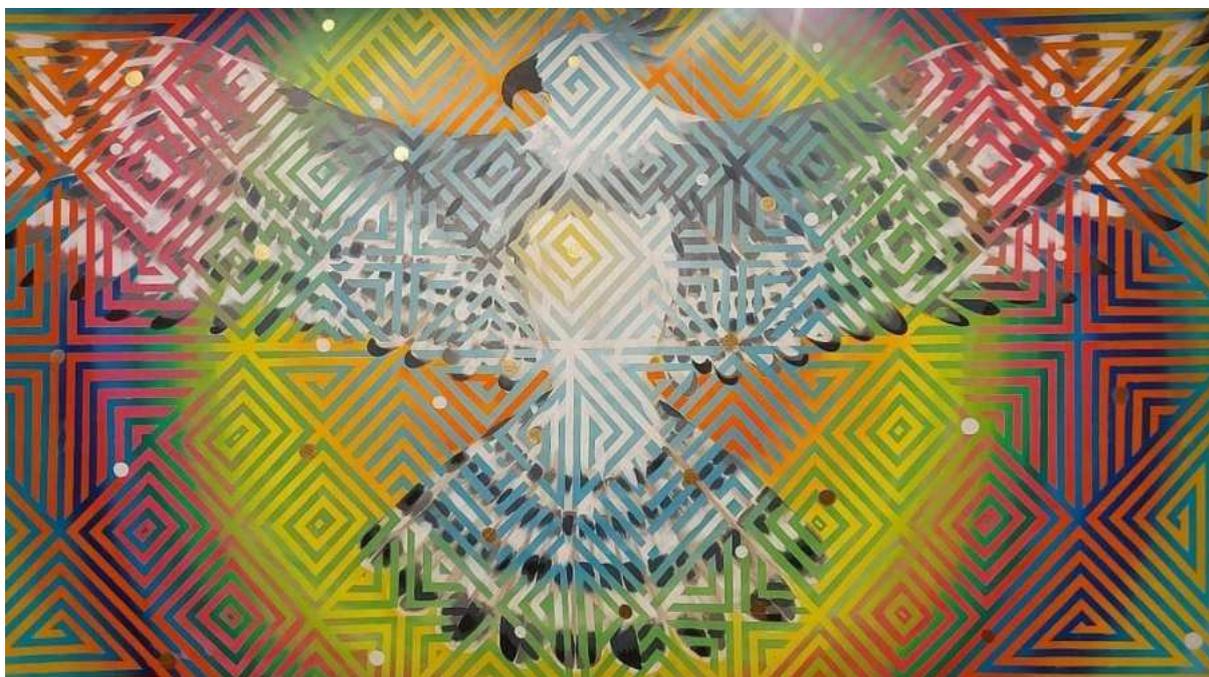
Fonte: Acervo Daiara Tukano

Fig. 35 - Mahá Só'agi Bu'sá - Arara Vermelha, 2021. Plumária tingida e costurada sobre tela. 300x160 cm



Fonte: Acervo Daiara Tukano

Fig. 36 - Â Paki - Gavião Real, 2021. Tinta acrílica e pasta metálica sobre tela. 300x160 cm



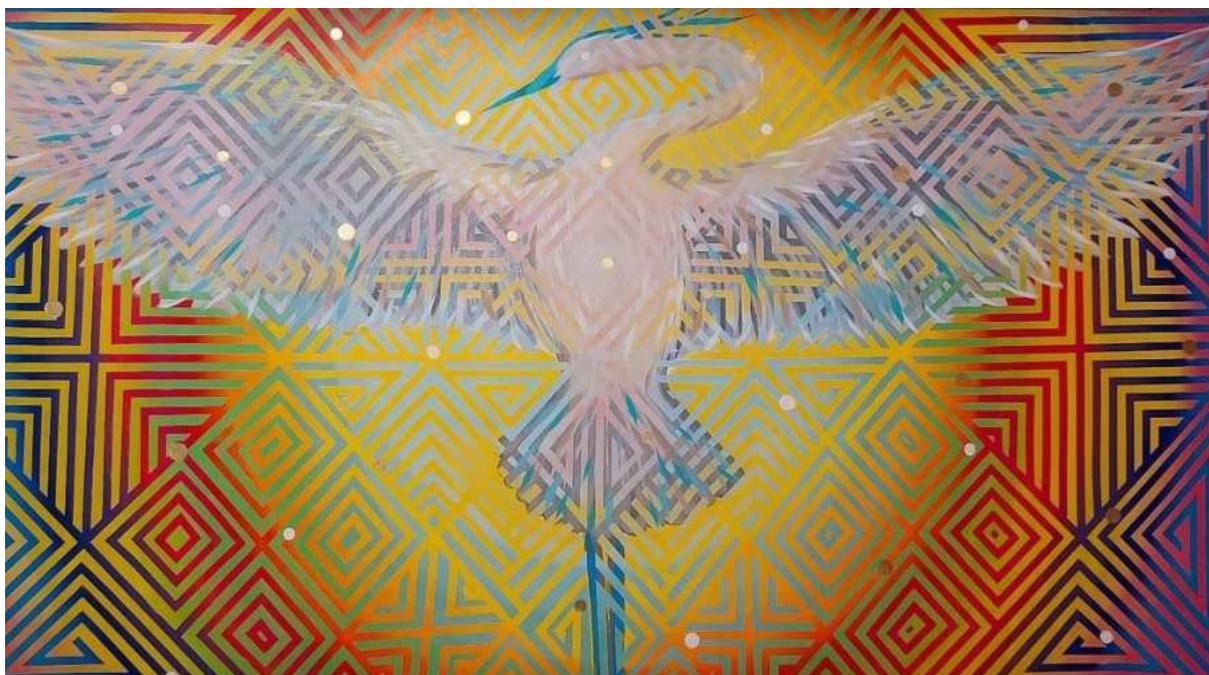
Fonte: Acervo Daiara Tukano

Fig.37 - Â Paki Bu'sá - Gavião Real, 2021. Plumária tingida e costurada sobre tela. 300x160 cm



Fonte: Acervo Daiara Tukano

Fig. 38 - Yé'he Nhakô - Garça Real, 2021. Tinta acrílica e pasta metálica sobre tela. 300x160 cm



Fonte: Acervo Daiara Tukano

Fig. 39 - Yé'he Nhakô Bu'sá- Garça Real, 2021. Plumária tingida e costurada sobre tela. 300x160 cm



Fonte: Acervo Daiara Tukano

Fig. 40 - Uáwá - Urubu Rei, 2021. Tinta acrílica e pasta metálica sobre tela. 300x160 cm



Fonte: Acervo Daiara Tukano

Fig. 41 - Uáwá Bu'sá - Urubu Rei, 2021. Plumária tingida e costurada sobre tela. 300x160 cm



Fonte: Acervo Daiara Tukano

Em "Dabucuri no Céu", se observamos seus detalhes a partir dos estágios de ENOC de Lewis, poderemos constatar um número maior de características das fases presentes. Do estágio 1, nas quatro obras pintadas em acrílica, temos a presença de linhas em formato sugestional de grade e desenvolvimento de entrelaçamento, conjuntos de linhas paralelas, pontos brilhantes (que vão remeter aos fosfenos, brilhos que se iniciam no estágio 1 de visualidade), e vórtices paralelizados nos grafismos da obra. Para além dessas características do estágio 1 podemos observar a presença do estágio 2, construal, a partir da elaboração das imagens de pássaros como figuras centrais de cada quadro (em alusão direta à bagagem cultural que inicia a formação da imagem) e do estágio 3, da miração, a partir da constatação de que as imagens criadas são seres que fazem parte da cosmovisão Yepá Mahsã (são pássaros que representam as emoções e as histórias narradas por Daiara Tukano).

Em resumo, se observamos diversos trabalhos de Daiara Tukano, poderemos ter essa assertiva informação: a de que suas criações realizadas por meio de uma cultura que tem no *kahpi* (ayahwasca) um de seus pilares, se analisadas por meio do conceito ocidental elencado por Lewis de estágios dos estados não ordinários de consciência, podem ser consideradas como arte visionária, ou melhor, como arte em estado não-ordinário de consciência. Contudo, como vislumbramos desde o início deste capítulo, a própria artista não só não se considera artista, como pede para que seu trabalho seja chamado de arte miracional originária (elaborada a partir das mirações) ou tampouco chama seu trabalho de arte, chamando-o *hori*, algo que, por definição tukana, se dá como um padrão comum de uma materialidade em constante transformação presente na estrutura do universo que carrega uma visualidade característica que pode (ou não) ser concretizada em trabalhos imanentes (que nós ocidentais chamamos obra de arte).

Assim, mantendo a episteme ocidental sobre o tema, o método de Lewis aplicado às obras de Daiara consegue categorizá-las em sua imanência material, dando ensejo a sua imanência ideal (dentro do conceito de Gerárd Genette), sem, contudo dar conta de sua transcendência, ou melhor, ainda que os estágios de ENOC organizem as características materiais dessa transcendência mental capturada na tela, não conseguem ativar a questão invisível, subjacente de forma imaterial no jogo simbólico presente nos estágios 2 (construal) e estágio 3 (mirações e gestos que se fundamentam na cosmovisão Yepá Mahsã). Em outras palavras, talvez a categorização da obra de Daiara Tukano como arte visionária, arte indígena visionária,

arte em estado não-ordinário de consciência ou até mesmo arte miracional não dê conta da complexidade que pode estar envolvida nesta produção simbólica, pois ignora a diversidade e a cosmovisão (ou como Eduardo Viveiros de Castro traduz, perspectivismo) da cultura Tukano presentes nos detalhes, nas escolhas das cores, dos brilhos e dos símbolos pintados.

Em conversa com Daiara Tukano a artista revelou, por exemplo, que os pontos brilhosos presentes nos quadros (e que por força dos estágios de Lewis categorizamos como possíveis menções aos fosfenos) são na verdade menções às constelações tukanas, ao sistema Yepá Mahsã de leitura do céu (que está intrinsecamente atrelado às épocas de seca e inundação dos rios). Ou seja, ainda que tentemos interpretar com atenção e minúcia os trabalhos da artista, a falta de um conhecimento mais aprofundado da cosmovisão Yepá Mahsã e de seus pilares (*kihti-ukuse, kahpi, pamuri pati*, entre tantos outros conceitos aqui trazidos) sempre vai nos deixar um pouco aquém da compreensão dinâmica com a qual um ente do próprio povo vai interpretar essa produção simbólica, pois, para esse povo, tudo isso engloba o conceito de *hori*.

Em face desse argumento, novamente pergunto: a percepção de *hori*, ao alargar o campo visual para novas ontologias, inaugura uma episteme própria que vai além da arte? Seria o estudo prévio de uma cosmovisão específica de um povo (no nosso caso, o povo Yepá Mahsã) uma chave importante para alargar nossos conceitos sobre a nossa própria produção simbólica?

Até aqui nos debruçamos sobre a produção artística de Daiara Tukano, em uma análise histórica de sua biografia concomitante às suas principais produções artísticas. Entretanto, um ponto também importante de sua trajetória para compreendermos a ação cosmopotente da autora é falar um pouco sobre sua atuação como curadora, este importante cargo do mundo das artes.

3.2.5 Nhe'ê Porã: Memória e Transformação

Em 2023 foi inaugurada no Museu da Língua Portuguesa a primeira exposição sobre línguas indígenas do Brasil, a "Nhe'ê Porã: Memória e Transformação". A exposição teve como curadora a artista Daiara Tukano e propôs ao público uma imersão em vários idiomas indígenas, por meio de uma floresta cenográfica cujas árvores representavam dezenas de famílias linguísticas às quais pertencem as

línguas faladas hoje pelos povos indígenas no Brasil. A exposição teve como objetivo mostrar outros pontos de vista sobre os territórios materiais e imateriais dos povos originários, as histórias, memórias e identidades desses povos, trazendo à tona suas trajetórias de luta e resistência, assim como os cantos e encantos de suas culturas milenares. "Nhe'ê Porã: Memória e Transformação" contou com a participação de cerca de 50 profissionais indígenas – entre cineastas, pesquisadores, influenciadores digitais e artistas visuais como Paulo Desana, Denilson Baniwa e Jaider Esbell, e teve consultoria especial de Luciana Storto, linguista especialista no estudo de línguas indígenas (além da coordenação de pesquisa e assistência curatorial da antropóloga Majoi Gongora, em diálogo sempre com a curadora especial do Museu da Língua Portuguesa, Isa Grinspum Ferraz). A abertura desta importante exposição marcou, no Brasil, o lançamento da Década Internacional das Línguas Indígenas (2022-2032), instituída pela Organização das Nações Unidas (ONU) e coordenada pela UNESCO em todo o mundo.⁵⁹ Sobre o convite para participar desta curadoria, Daiara Tukano nos confidencia:

Quem me indicou para fazer esse trabalho é uma pessoa que eu respeito demais, que é a matrona de todo esse processo [da assembléia] constituinte que é a Manuela Carneiro da Cunha⁶⁰, que escreveu sobre os direitos indígenas [...] ela é uma entidade também no campo da antropologia e ela é muito firmeza. Ela é tipo a vovó loba, a matriarca das lobas, a Manuela mandar eu fazer alguma coisa ... pra mim é o mesmo que "olha, o Raoni te indicou para fazer um negócio", e eu nossa, a Manuela sabe que eu existo? Sabe que meu trabalho existe? Eu fiquei muito mexida com o convite. [...] Senti muito esse carinho desses avôs. Aí eu aceitei. Eu fiquei provocada por não ser uma curadoria de artes. Pela temática não ser arte especificamente, embora também seja porque é linguagem. Você quer falar sobre línguas indígenas? Eu to aqui fudida mas eu tenho mil coisas para falar. Principalmente sobre museu. (TUKANO, 2024)

De acordo com o próprio site da instituição⁶¹, o Museu da Língua Portuguesa foi criado em 2006 com o intuito de valorizar a diversidade da língua portuguesa, celebrá-la como elemento fundamental e fundador da cultura e aproximá-la dos falantes do idioma em todo o mundo. Ele se encontra em São Paulo, na estação da luz e foi uma

⁵⁹ <https://www.museudalinguaportuguesa.org.br/memoria/exposicoes-temporarias/nhee-pora-memoria-e-transformacao/>

⁶⁰ Sobre Manuela Carneiro da Cunha, ver https://pt.wikipedia.org/wiki/Manuela_Carneiro_da_Cunha

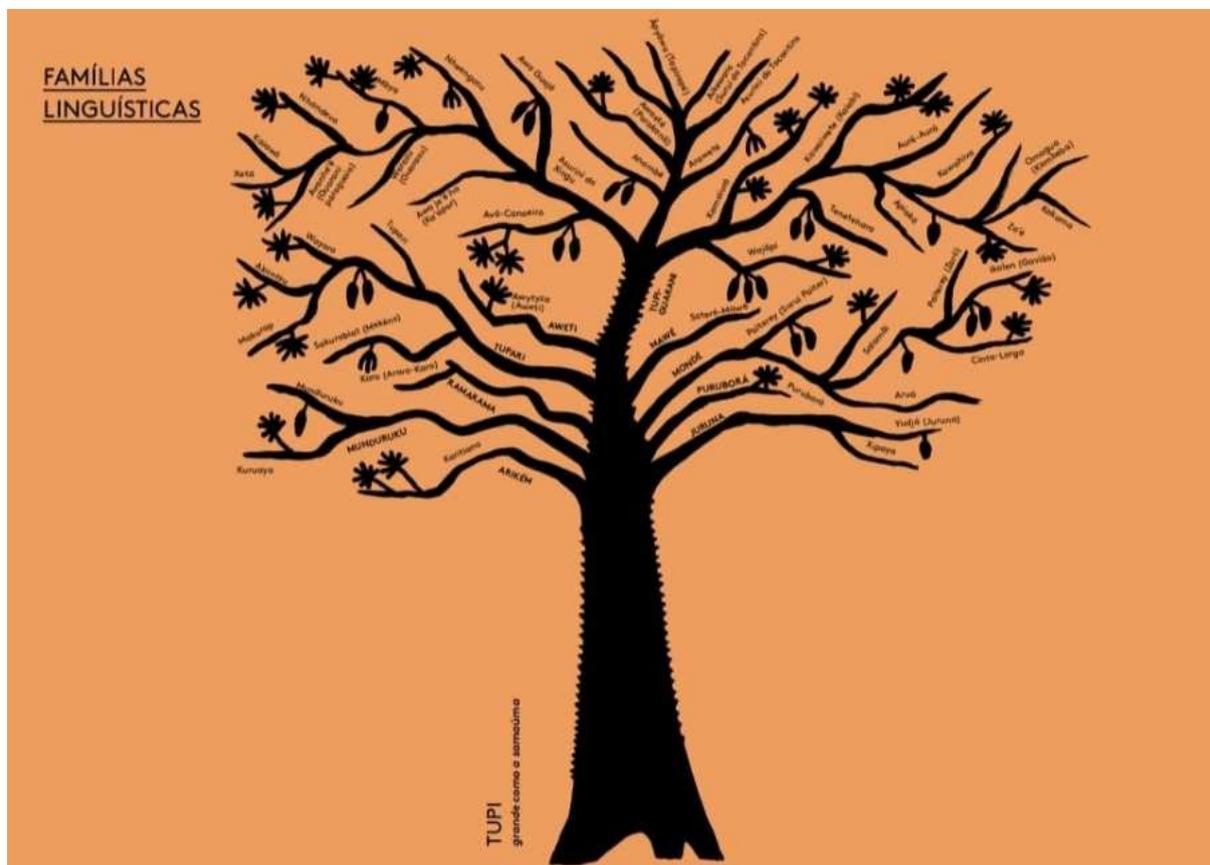
⁶¹ <https://www.museudalinguaportuguesa.org.br/>

ideia de Ralph Appelbaum, (criador também do Museu do Holocausto, em Washington, e da Sala de Fósseis do Museu de História Natural, em Nova Iorque). Sobre a ideia de museu e as ideias iniciais da exposição, Daiara Tukano comenta:

Enunciar "Museu da Língua Portuguesa". A primeira vez que eu fui escrever "museu da língua portuguesa" no whatsapp, apareceu "museu da língua perigosa". E ficou. Museu da língua perigosa. Da língua perigosa. Da língua perigosa. Existe muito perigo neste espaço da narrativa, da instituição museu, da memória, de como as coisas são apresentadas. Nesta casa branca, cinza, empoeirada, feia, que acha que tem legitimidade para falar do nosso mundo (que não nasceu em caixa) que não foi feito para uma caixa, que não cabe em uma caixa, como que eu vou botar isso ali dentro? Então, eu conversando com a Majoi⁶², falei tá, beleza, eu quero sim, mas eu sou artista, eu não sou linguista. Nunca fiz uma curadoria antes. Mas se eu pudesse fazer, então esse espaço não pode ser branco, nem cinza, para início de conversa. Esse espaço tem que ser todo colorido, com todas as cores, com todo esse jogo. Então essas cores são uma grande tela minha. Ela é uma instalação tridimensional. Vai ter uma floresta, vai ter a sombra das árvores, vai ter a projeção em cima dessas árvores que são douradas, vai ter a projeção dessa chuva que vai virar esse rio que atravessa tudo, que vira uma cobra [...] e no meio daquilo tudo vai ter peças etnográficas sim, com certeza, mas todas elas vão dialogar com "obras de arte contemporâneas", digamos. E esse contraste do diálogo entre esses objetos vai potencializar a narrativa histórica que a gente vai colocar e também a experiência pedagógica que vai estar ali no meio e, além do mais, o museu é um espaço de pesquisa, a gente não vai fazer só um espaço de referência, nós vamos criar materiais novos. Vamos juntar tudo isso e nada se faz sozinho, vai ter todos os parentes, todos os parentes vão receber para estar ali participando, para estar ali com a sua voz, com o seu trabalho, vamos falar desde ... vai estar lá o indígena da aldeia falando do pé de iphone e vai estar o Helinho, vai estar o avô que já faleceu, vai estar o juvenzinho, a criança, vai estar todo mundo e foi a primeira experiência feita nesse sentido, não teve outra exposição assim, com essa complexidade antes dessa. E foi difícil para o Museu. A menina do design gráfico "ah, mais essas cores, mas uma parede roxa, como é que vai dar para ler um texto na parede roxa? Vai incomodar!", mas é para incomodar, é para doer, para ficar marcado na retina um texto escrito em nheengatu, um texto escrito em guarani, um texto escrito em xavante em cima de uma parede vermelha. (TUKANO, 2024)

⁶² Majoi Favero Gongora, coordenadora de pesquisa da exposição e assistente de curadoria

Fig. 42 - Árvore das famílias linguísticas indígenas.



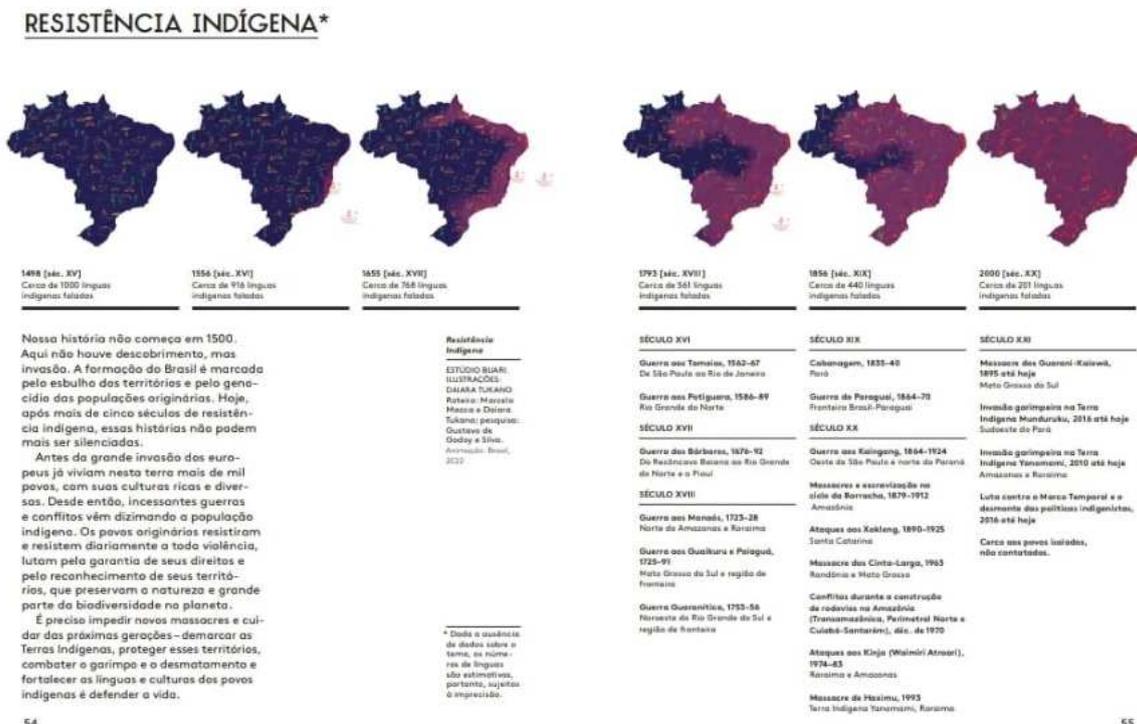
Fonte: Museu da Língua Portuguesa

Durante a pesquisa para o mestrado, me desloquei até São Paulo para prestigiar a exposição e, presencialmente, colher informações (além de apreciar o trabalho realizado por Daiara Tukano e equipe) e tive também, após as entrevistas com Daiara Tukano mais recentes, o privilégio de receber o catálogo impresso da exposição. Confesso que me chamou bastante atenção a disponibilidade de informações atualizadas que a exposição gerou em franco processo de encontro com as tecnologias digitais (havia telas de computador com desenhos de troncos linguísticos feitos por Daiara Tukano as quais, ao serem tocadas, desvendavam palavras de cada um dos idiomas dos diferentes troncos linguísticos). Foi a primeira vez que pude ver, em uma pequena animação de cinco minutos, todo o processo histórico das invasões coloniais aos diferentes territórios indígenas, com data, nomenclatura e de forma dinâmica, de um jeito lúdico e ao mesmo tempo muito elucidativo para a compreensão rápida da estratégia de ocupação colonial, de como as línguas se perderam e conseqüentemente como as cidades do país se formaram a partir dessa violência

sobre territórios já ocupados por populações indígenas. Ainda sobre o processo curatorial e a criação expográfica da exposição, Daiara Tukano comenta:

O jogo das sombras, você tem a sombra do pássaro projetada em cima do chão, em cima do rio. O canto. Antes da gente falar os pássaros já cantavam, esses pássaros são os nossos avôs, eles nos contam histórias, então todo mundo a primeira coisa que vai ouvir é o som dos pássaros, vai poder entrar uma pessoa cega e ela vai entrar em uma paisagem sonora onde ela vai ter um mergulho em conteúdos mesmo sendo cega. E vai entrar uma pessoa surda e vai ter uma miríade de cores para ela mergulhar nessas cores, mesmo ela sendo surda. E vai entrar um cadeirante, vai ter peças ao alcance dele, e vai entrar uma criança de três anos que não sabe falar, que não sabe ler, que não sabe entender uma palavra complicada, mas ela sabe ouvir um passarinho, ela sabe reconhecer uma árvore, ela vai ver um monte de objetos que vai estar ali ao alcance das crianças. E vai entrar um pesquisador, um professor, um acadêmico e vai ver e ouvir todas as referências que ele não ouviu na pesquisa dele, porque tem muita gente trabalhando, e vai ver outros pesquisadores do nível dele falando olho no olho com ele e essas pessoas são indígenas. Então, tem algumas obras que fazem parte da montagem da exposição Nhee Porã que são as primeiras e a primeira de todas elas é o ouroboros das cobras se comendo, que é a cobra da colonização, das violências, metálica prateada e a cobra dourada que não tem palavras escritas, mas que tem desenhos de vários povos e que está comendo o rabo da outra, existe esse movimento ali. Muito trabalho. E fizemos também catálogo e visita virtual. (TUKANO,2024)

Fig. 43- Mapa das resistências indígenas



Fonte: Museu da Língua Portuguesa

Fig. 44 - Exposição Nhe'ê Porã



Fonte: Museu da Língua Portuguesa

Fig. 45 - Exposição *Nheê Porã*

Fonte: Museu da Língua Portuguesa

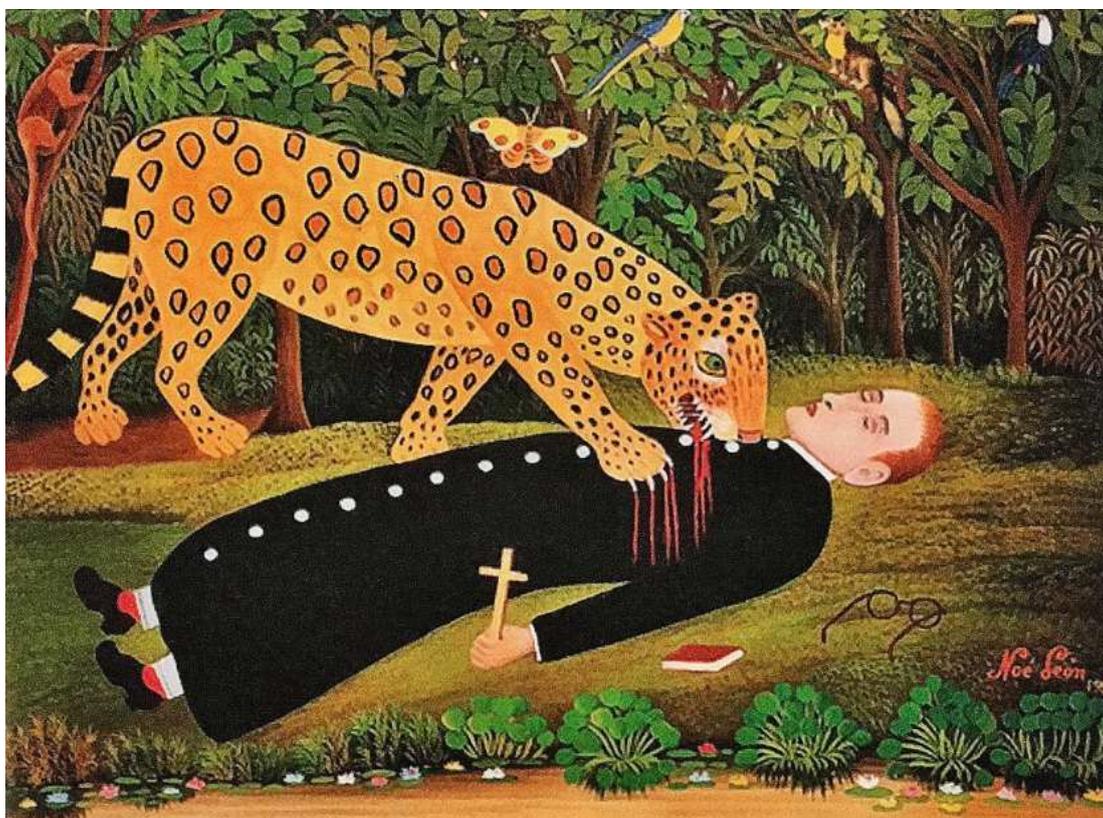
Em janeiro de 2024 estive com Daiara Tukano e pude observar um exemplo de como as premissas de uma cosmovisão demandam atenção e escuta para serem interiorizadas: em um dado momento, ao observar o trabalho de Daiara Tukano junto à coordenadora de pesquisa e assistente curatorial Majorí Gongora, vi Daiara Tukano receber uma mostra do áudio (composto por sons de pássaros e sua voz cantada) que iria para a reabertura da exposição "Nheê Porã: Memória e transformação" na UNESCO, em Paris. Ao pontuar o áudio, Daiara Tukano sinalizou que o barulho dos pássaros estava ao fundo, distante, com o canto de sua voz em primazia com relação a esses pássaros na mixagem da faixa sonora. Daiara Tukano pediu gentilmente que o áudio fosse refeito porque para grande parte dos povos indígenas (incluindo o povo Yepá Mahsã), o som da fala humana é proveniente dos pássaros e, por conta disso, o som dos pássaros precisaria estar acima da voz humana, em protagonismo no áudio, haja vista que foram os pássaros que nos ensinaram a falar. Ou seja, o som

dos pássaros, algo que naturalmente foi pensado pelo técnico de áudio como "pano de fundo" do fonograma elaborado por Daiara Tukano é na verdade a fonte e a premissa de todo o trabalho que foi realizado para a exposição das línguas indígenas. Várias premissas, inúmeros axiomas existentes nas cosmovisões indígenas podem parecer detalhes para nossa mente ocidental, mas, se a escuta for atenta, ao serem apreciados de forma atenciosa modificam substancialmente o ponto de vista com o qual podemos pensar a realidade a nossa volta.

Outro ponto que me chamou muito atenção na exposição "Nheê Porã: Memória e Transformação", foi um quadro pintado por Daiara Tukano (única tela da artista presente na mostra). Já um pouco familiarizado com o traço da autora, percebi que a obra que estava exposta fugia um pouco do padrão de abordagem, dos assuntos e dos traços mais presentes da sua personalidade criativa. A tela é composta por uma floresta onde há uma serpente e uma onça que está em cima de um padre ferido deitado ao chão, com um livro em latim ao lado e uma garrafa da qual jorra sangue. Ao perguntar para Daiara Tukano sobre essa tela especial, a artista respondeu:

Eu fiz ela para essa exposição. Porque tem uma tela de um pintor colombiano, Noé Leon, que é uma onça comendo um padre e eu queria muito que essa tela pudesse estar lá, só que ela sumiu. O cara morreu e não deixou herdeiro. Só existia foto e, inclusive, essa tela ficou conhecida porque eu divulguei aqui no Brasil. Trouxe ela na Rádio Yandê, fiquei falando "a tela do Noé Leon", acho ela maravilhosa. Daí falei, bom, não tenho essa tela original então eu vou fazer uma homenagem a ele e vou contextualizar com outros elementos, que não é apenas uma onça comendo um padre. Tem a bíblia escrita em latim, tem a seringueira, tem os encantados e a onça está curando. Ela ficou muito boa. Ela foi feita para essa exposição. De obras minhas na exposição tem a cobra, o ouroboros que fica em cima da marcha da ATL, tem o poema da chuva de palavras (que foi traduzida para sete línguas indígenas), tem a animação e o mapa continental. (TUKANO, 2024)

Fig. 46- Onça-pintada matando um missionário, Noé León, 1907.



Fonte: WikiArt Enciclopédia de Artes

Fig. 47 - Onça-pintada e missionário, Daiara Tukano, 2022



Fonte: Museu da Língua Portuguesa

Aqui, neste ponto da pesquisa, é mister abordarmos como a atuação de Daiara Tukano em diferentes funções no sistema da arte se retroalimentam pela cosmovisão Yepá Mahsã, principalmente pelos seus paradigmas de memória (*kihti-ukuse*) e transformação (*pamüri*). Ao ser convidada para realizar a curadoria da primeira exposição de idiomas indígenas do Museu da Língua Portuguesa, Daiara Tukano amplificou o espaço do museu em um pensamento de atuação coletiva, ao realizar o convite para que estudiosos e artistas indígenas pudessem colaborar com o espaço expositivo e com a criação de novos documentos de referência que trouxessem não só a beleza das línguas dos povos originários (a beleza da memória), mas que reatualizassem a visão do público em geral sobre a luta e a resistência desses povos em nosso território (a transformação do ponto de vista colonial para um novo ponto de vista sugerido por indígenas). O nome da exposição "*Nhee Porã: Memória e transformação*" vem da língua Guarani Mbya (onde *nhe* é significa espírito, sopro, vida, palavra, fala; e *porã* quer dizer belo, bom). Juntos, os dois vocábulos significam "belas palavras", "boas palavras" – ou seja, palavras sagradas que dão vida à experiência humana na terra. E o segundo nome da exposição "memória e transformação", são os dois pilares da cultura Yepá Mahsã, com os quais Daiara Tukano não só atua em todas as suas obras (seja na coletânea "*Kithimori: Creation Memories*" realizada em Roma, seja no seu mestrado "*Ukushe Kiti Niishe: Direito à memória e à verdade na perspectiva da educação cerimonial de quatro mestres indígenas*") mas pilares com os quais o seu pensamento se materializa em todas as ações, discursos, falas públicas e pontos de defesa sobre a questão indígena no Brasil.

Transformação e memória. Memória e transformação. Estes axiomas da cosmovisão Yepá Mahsã deram nome não só à primeira exposição sobre idiomas indígenas no Museu da Língua Portuguesa, mas também estão como nome e fundamento da primeira exposição individual completa da artista, a *Pamuri Pati*, realizada em Brasília durante os meses de outubro e novembro de 2023, sobre a qual falaremos adiante. Contudo, o período de 2022 e 2023 (período que iniciei a pesquisa sobre Daiara Tukano) foi um espaço de tempo muito prolífico em convites para a artista (além de um período crítico da nossa história recente). Antes de caminharmos para a exposição individual de Daiara Tukano precisamos falar rapidamente da exposição "Brasil Futuro: as formas da democracia" ocorrida também no Museu

Nacional da República, mais precisamente sobre a obra "A queda do céu e a mãe de todas as lutas" elaborada para a ocasião.

3.2.6 - A queda do céu e a mãe de todas as lutas

Inaugurada no dia 1o de Janeiro de 2023, a exposição "Brasil futuro: as formas da democracia", no Museu Nacional da República (MuN), em Brasília, foi um espaço curado por Lilia Schwarcz ao lado do arquiteto Rogério Carvalho; do secretário-executivo do Ministério da Cultura, Márcio Tavares; e pelo ator Paulo Vieira. A mostra teve como foco a abertura de um espaço para a reflexão sobre a política nacional e a democracia em permanente construção (esses temas ganharam novas amplitudes após os atentados às sedes dos Três Poderes da República, em 8 de janeiro de 2023). A mostra - planejada em 2022, no período de transição para o governo do presidente Luiz Inácio Lula da Silva - foi efetivamente criada para marcar a retomada do setor cultural no Brasil, com a refundação do Ministério da Cultura. Foram mais de 200 obras de 104 artistas, que buscaram, por meio de suas manifestações celebrar a democracia brasileira, por meio de suas riquezas de gênero, riquezas regionais, riquezas dos diferentes povos e das diferentes linguagens presentes na cultura do Brasil. Um dos quadros que mais se destacou, no centro da exposição, foi a obra "A Queda do Céu e a Mãe de Todas as Lutas", obra com dimensões de quatro metros de comprimento por dois metros de altura que foi pintada por Daiara Tukano no próprio espaço, especialmente para o evento. A obra traz uma figura feminina que segura um corpo de um ser meio homem meio pássaro estendido em seu colo. A figura é ladeada por duas onças e duas serpentes, uma de cada lado da figura. Sobre este importante trabalho, Daiara Tukano nos fala:

Depois do convite para a exposição em comemoração ao centenário da Semana de 1922, a Lilia Schwarcz me convidou de novo para a exposição "Brasil Futuro" do mesmo jeito. "Daiara querida, tenho um convite muito especial, está meio em cima da hora, mas é porque a gente vai fazer uma exposição no Museu Nacional da República para abrir no dia primeiro de janeiro, para a posse do Lula, a gente não tem recurso, mas queria muito que você pudesse participar, porque vai ter a obra da Djanira, será que você pode, você tem alguma coisa aqui em Brasília? Aí eu disse que tudo meu estava em São Paulo, eu posso fazer alguma coisa ali no lugar, in loco, aí veio "A queda do céu e a mãe de todas as lutas" e que é isso: nessa coisa que é mais uma vez de como brincar, depois de tantos tropeços com a narrativa ocidental, já que existem tentativas de me ler como Tarsila, existem tentativas de

me ler como a mulher do Jaider, existem tentativas de me ler como sei lá, então agora eu vou brincar com a Pietá mesmo, vou pegar o cânone do cânone, mas assim, é só uma brincadeira. É uma Pietá? É claro que é uma Pietá? Aí todo mundo "mas é um Michelângelo"? Não, isso aqui é Davi Kopenawa. É "A Queda do Céu". "A Queda do Céu" é tão importante quanto o Michelângelo. É arte sacra? Com certeza é arte sacra. Você sabe quem é a mãe de todas as lutas? Já ouviu, conhece ou viu Sônia Guajajara? Então faz essa referência direta. Peguei a imagem do Michelangelo na projeção e também essa coisa segurando o Jaider morto, o céu que caiu. Quem é que segura o céu? A única que consegue segurar o céu é a própria terra, que continua guardada por essas onças, continua ali tudo protegido, tem essa presença e ela foi feita em diálogo com a Djanira, os orixás que estavam ali na frente. E agora no Rio ela é central e com os orixás em cima, está bem bonita a montagem. Então, um diálogo também, foi uma exposição que circulou muito, foi a que mais circulou, foi reconhecida como a melhor exposição do ano de 2023. E essa peça é uma das peças centrais. Ela está brincando com o ícone mesmo e com as cores, porque ela tem muitos contrastes que são propositais, aquilo tudo é proposital. Eu estou brincando ali com toda a história da arte. Você acha que eu não consigo? Tudo, tudo, tudo. Não é uma representação, ela não é como um Chullachaqui⁶³, tem mil camadas, além disso tem os detalhezinhos de posca, o tanto de bichinho, na exposição inicial ainda botei a fita crepe para fazer uma moldurinha, escrevi um texto em volta, com canetão também. (TUKANO, 2024)

⁶³ O Chullachaqui foi um homem que, convertido em espírito, foi castigado pelas forças da natureza por haver servido ao diabo. A punição foi a deformidade de seu corpo e por isso, suas pernas tem a peculiaridade de serem opostas. Alguns dizem que tem um pé normal e outro completamente dobrado e purulento. Outros dizem que suas pernas são como as das cabras. Seu nome vem da palavra quíchua "Chulla" = único, e "Chaqui" = pé. Geralmente se apresenta para aqueles que andam nas trilhas sozinho. Segundo a tradição popular, algumas vezes, apresenta-se de maneira amistosa e oferecendo presentes da floresta, desde que não diga a origem de sua fortuna; outras vezes aparece agressivo. Algumas das principais características desta criatura, segundo a mitologia amazônica, é a sua capacidade de imitar, adquirindo a forma humana ou não humana que deseja. Além disso, tem um andar manco, resultado da assimetria dos pés. Diz-se que, em circunstâncias muito especiais, sai da floresta para encontrar pessoas ingênuas ou em excursão, que ao serem enfeitadas são levados para lugares desconhecidos e nunca mais se ouve falar delas (mais em <https://revistarapadura.blogspot.com/2012/03/lendas-da-amazonia-peruana.html>).

Fig. 50 - A queda do céu e a mãe de todas as lutas, 2022.



Fonte: Arquivo Daiara Tukano

"A queda do e a Mãe de todas as lutas" é uma das obras mais icônicas de Daiara Tukano e estava em circulação quando da realização da exposição individual "*Pamuri Pati - mundo de transformação*", por este motivo foi a única obra ausente da mostra naquele momento.

3.2.7- *Pamuri Pati - mundo de transformação*

A exposição "*Pamuri Pati - mundo de transformação*" foi realizada no Museu Nacional da República, em Brasília, entre os meses de outubro e novembro de 2024. Daiara Tukano, a convite da diretoria do museu, realizou pela primeira vez uma mostra que reuniu mais de setenta obras de sua autoria, o que acabou se tornando a maior exposição individual de uma artista indígena no Brasil. Diferentes técnicas, diversas fases de criação, trabalhos em pequena, média e grande escala ocuparam o prédio histórico projetado por Oscar Niemeyer. Ao iniciar minha conversa com a artista em 2023, me ofereci para auxiliar na produção da exposição e fui aceito de forma muito gentil por toda a equipe, que inseriu meu nome na ficha técnica da exposição como assistente de produção. Passamos nove dias em trabalho intenso e pude não só auxiliar, mas acompanhar todo o processo de preparação e finalização de algumas obras, auxiliei como assistente artístico na pintura de alguns trabalhos sob a orientação da artista e pude ver de perto toda a dinâmica presente na vida de Daiara Tukano durante aquele importante período. A exposição foi inaugurada no dia 10 de

outubro de 2023 e teve a presença de grande público em Brasília. Sobre a exposição "*Pamuri Pati*- mundo de transformação" Daiara Tukano nos explica:

A exposição "*Pamuri Pati*" marca o momento da vida que eu tive que aceitar quem eu sou e a potência do que eu sou, eu me torno um corpo adulto de fato. Meu processo de compreensão de quem eu sou [...] Acho que o *Pamuri Pati* tem dessa proposta: existe uma cúpula gigante [no teto do museu], isso aqui vai virar um universo. E todas as paredes estão acessíveis e estão ocupadas. E também foi a primeira vez que eu consegui reunir os meus trabalhos todos juntos pra eu mesma e para minha família poder ver, essa coisa de poder levar meus irmãos, meus pais para poderem ver o meu trabalho. Sempre foi essa coisa meio misteriosa, do que a gente faz, o artista é sempre muito incompreendido pela família, pelos pais. Parece que a gente trabalha pouco, só que não, entendeu? Foi um desafio pessoal que eu tomei para mim. Aí a Sara, que estudou comigo na graduação me fez esse convite, falou "Daiara, faz muito tempo que eu queria te chamar para ocupar esse espaço, tem essa janela aqui, para fazer uma exposição individual tua, mas nós não temos recurso". Falei tá, mas tudo o que eu tenho está em São Paulo. Tenho que conversar com a galeria. Aí vai lá, convencer a Millan, que também tem o diálogo com a galeria, que é muito importante, que foi o ponto de partida do Jaider, ele que fez essa conexão, costurou esse caminho, mas realmente a galeria dentro do sistema da arte é o joker, sabe. Ela vai abrir portas, vai conectar, ela é um espaço diplomático muito importante e a Millan é uma galeria de referência de São Paulo, do Brasil, em nível nacional e internacional. Aí virar para a equipe da Galeria e falar: nós temos Masp, Pinacoteca, MAM e estamos de olho no Moma, estamos de olho na Europa, nos Estados Unidos, mas nós temos uma capital aqui no Brasil, e eu moro nessa capital e essa capital é carente dessa presença de ter um espaço de referência de potência artística, como todo a capital deveria ter. A única capital do mundo que não tem um grande museu, um espaço, um lugar que concentre isso. Brasília é uma capital muito jovem, né. Os artistas de Brasília que nasceram na cidade são os da minha geração. Agora que a gente está começando a ser reconhecido, mas todo mundo teve que sair de Brasília e ir para São Paulo para se notado, é muito difícil voltar para Brasília. O Museu Nacional da República é o espaço mais nobre da cidade em termos de espaço expositivo. É um espaço muito desafiador de se ocupar e também é muito difícil a gente ter esse reconhecimento até da esfera do Estado. A exposição Brasil Futuro ela faz um marco no museu da República. E aí depois levar essa individual, daquela maneira, trazendo, são vários vieses, além de trazer um trabalho que é maduro, que é maduro por várias questões: pelo tempo, pela técnica, pela diversidade, pela ocupação no espaço arquitetônico, pelo volume de trabalho, pela narrativa do trabalho, ele é denso, ocupa tudo, isso é importante. Mas também ser um momento de reconhecimento também, 2023 foi ano que eu comecei a ter um reconhecimento da cidade onde eu moro, e isso é muito difícil para qualquer artista. (TUKANO, 2024)

A exposição "*Pamuri Pati* - mundo de transformação" ocupou todo o salão principal do Museu Nacional da República. Nela, Daiara Tukano reuniu todos os *hori* já realizados (toda a sequência *Bo'éda Hori*, além do primeiro *hori*, e todos os *hori* já criados pela artista); a obra *Dabucuri no Céu*; *Amô Numiã*; os desenhos dos troncos linguísticos feitos para a "*Nheê Porã*"; o manto "*Kahtiri Eõrõ*"; a série "Relíquias do nosso amor"; "*Pamuri Yukuse*; *Kahtiri wi'i* - casa da vida"; as obras inéditas *Casa da Transformação*, "*Ñohkoã Mahsã Pati* (Reino das estrelas)", "*Yiki Mahsã Pati* (Reino da floresta)", "*Miriã Porã Mahsã Pati* (Reino das aves)", "*Wai Mahsã Pati* (Reino dos peixes)"; "*Bora pra luta*" e "*Bora pra roça*". Sobre as obras "*Bora pra luta*" e "*Bora pra roça*", Daiara Tukano nos conta:

No último dia [antes da inauguração da exposição], a Lilia Schwarcz me pediu um friso em volta da "Queda do céu e a Mãe de todas as lutas", que era o "*Bora pra luta*" e o "*Bora pra roça*", que foram apagadas porque elas estavam em preto e branco em cima da parede do Museu. O Rogério [Carvalho] queria que aquilo fosse recortado e levado para o Palácio, aí depois viraram essas obras que foram para o Palácio da Alvorada no caso. Então, é muito interessante esse percurso de compreender esses jogos e traçar caminhos para poder chegar nesses lugares. E eu acho que a Pamuri ela traz um pouco disso, dessa experiência. A primeira obra que eu consegui botar no Museu Nacional da República foi "A Queda do Céu e a Mãe de Todas as Lutas", começo o ano de 2023 com isso e eu que fui trazida para Brasília pela constituinte, a nossa família que foi trazida para Brasília pela constituinte, mas que é uma cidade que eu amo, que me encanta, sou brasileiro mesmo, eu curto estar aqui no Cerrado, eu gosto dessa complexidade, acho que Brasília ela mostra muito dessa complexidade que é o Brasil mesmo, ela é muito humana, muito mais humana do que as pessoas conseguem ver, tem muitas camadas de sobreposições de mundos, inclusive até dessa arquitetura do Niemeyer, sabe, essa coisa meio faraônica do Juscelino, essa coisa dos espaços brancos a serem ocupados e a própria arquitetura do museu que é tão desafiadora. Como é difícil ocupar aquele espaço, porque ele te engole, o Niemeyer te engole. Ele coloca a dimensão monumental acima de tudo e o monumental é a República. É o Brasil. Então, subverter essa monumentalidade, poder habitá-la, fazê-la respirar de uma maneira que ela se torne parte de um mundo muito maior, mostra que estar, se o Brasil, se essa monumentalidade de Niemeyer é tão grande, a nossa é muito mais. (TUKANO, 2024)

Durante os nove dias que permaneci em Brasília, virei algumas noites em trabalho e em longas conversas com Daiara Tukano. Tive a oportunidade de acompanhar um jantar na embaixada da Holanda com os diretores dos principais museus daquele país, os quais se interessaram muito pelo trabalho da artista. Tive a oportunidade de realizar uma cerimônia na Bahsakewii Yepá Mahsã (casa de Álvaro Tukano), ouvir um pouco de seus relatos. A estreia da exposição Pamuri Pati teve grande impacto no Distrito Federal, com grande lotação de público.

CAPÍTULO 4

4- COSMOVISÃO E COSMOPOTÊNCIA YEPÁ MAHSÃ: O PENSAMENTO DE DAIARA TUKANO

No capítulo 1 descrevemos um pouco sobre a articulação dos povos originários dentro dos campos de poder sob a égide (e o efeito) do Antropoceno. No capítulo 2 nos aprofundamos um pouco mais na história do povo Tukano e na biografia de Daiara Tukano, para abrimos um pouco a lente sobre sua transversalidade de referências, sua caminhada e as relações que desenharam sua educação. No capítulo 3 trouxemos a análise dos estados não-ordinários de consciência para as obras da artista, em conjunto com sua própria visão sobre a produção de seu trabalho, no sentido de esmiuçar sua trajetória concomitantemente à demonstração de sua forma de pensamento e ação no mundo. Neste capítulo 4, finalizaremos com uma discussão que está na formação da lente com a qual, a todo instante, tentamos compreender o universo Yepá Mahsã, ou, além disso, neste capítulo 4 aguçaremos a escuta para conceitos que inauguram sinapses em nossa forma de praticar ciência, qual seja, os conceitos de cosmovisão e cosmopotência.

Durante todo o período de pesquisa, todas as informações trazidas à tona pelo campo acadêmico do fazer artístico (historiografia, análise de símbolos, escuta de conceitos sobre o processo criativo), ao serem atravessados pelas informações da cultura Yepá Mahsã, sempre esbarraram em uma discussão que ultrapassava e desestabilizava a minha noção sobre o assunto do qual inicialmente optei em pesquisar na dissertação (arte indígena criada na contemporaneidade produzida a partir de estados não-ordinários de consciência). Antes de conhecer pessoalmente Daiara Tukano, tomei a liberdade de realizar um questionamento em sua caixinha de

perguntas aberta em uma rede social. Na caixinha, deixei a seguinte indagação escrita:" seria o *hori*, no sentido de uma manifestação cultural do povo Yepá Mahsã, algo para além da estética?" e Daiara Tukano me respondeu: "Sim, pois é uma cosmovisão".

Essa resposta abriu para mim o início de uma investigação sobre esse assunto, afinal se a visão de um povo originário do Brasil não necessariamente se dá a partir de uma concepção ocidental amalgamada pela história da expansão colonial (conceito de estética eurocentrado, fundamentação grega na estética aristotélica, etc), como ter subsídios, como auferir fundamentos para, ao tentar trazer a arte do povo Yepá Mahsã para um mestrado, não recair nos mesmos equívocos coloniais?

A resposta não se deu na investigação mas, em contrapartida, no espaço de escuta para as falas da autora e de outros autores indígenas que refinaram as perguntas a serem feitas. Por esse motivo, para uma releitura atenciosa dos capítulos 1, 2 e 3 desenvolvi esse capítulo 4, no intuito de deixar publicadas as falas preciosas de Daiara Tukano e de Ailton Krenak, inéditas até então, sobre como esse campo chamado epistemologia (para nós, ocidentais), vai se desenhar em outro movimento e em outra perspectiva para os povos originários e como esse pensar caminhante⁶⁴ está (e estava) o tempo todo sendo contornado nesta pesquisa de dissertação.

Em uma entrevista para Leandro Demori em 2023, Célia Xacriabá⁶⁵ fala sobre como a luta dos povo indígenas é uma luta pela retomada do tempo, sendo o tempo essa metáfora do padrão organizativo de uma noção de mundo. Sobre padrão de tempo e construção de visão de mundo, Daiara Tukano nos explica:

Tem um percurso muito interessante que eu fiz ao longo dos últimos anos: esse trabalho de pós-graduação sobre o direito à memória e à verdade, ele me levou para uns lugares, assim... de poder revisitar incômodos e traumas que são meus mas que eu sei que são coletivos. Da violência, de uma série de violências vividas pelo meu corpo mas

⁶⁴ Pensar caminhante se refere a um conceito trazido por Silvia Rivera Cusicanqui. Se pusermos em análise os formatos de explanação da autora (indígena aymara), vamos observar que seus textos são transcrições de suas falas (tal qual utilizamos aqui com Daiara Tukano) e que muito de seu conteúdo é localizado em vídeos, em entrevistas e conversas (suas publicações são pouco editadas, sendo apenas um de seus livros publicados no Brasil) . Em vários trechos de suas *charlas*, a autora sempre prefere caminhar, sentar ao chão junto ao entrevistador, estar a céu aberto defronte para o Andes, em uma explícita relação de explanação do pensamento concomitante ao lugar em que se está, transformando o gesto intelectual de pensar sempre em uma ação, e muitas das vezes em caminhadas reais. Para Silvia, só podemos pensar onde nossos pés pisam, em uma metáfora trazida também dentro do conceito de *thaki* (que em aymara significa caminho ou senda) e que ao se combinar com a *amt'aña* (recordar) metaforiza o ato ritual de recordar o passado.

⁶⁵ <https://www.youtube.com/watch?v=O6c0yeRNbEY>

também pelo corpo da minha família, mas que eu também sei que são vividas pelo corpo dos povos indígenas, não apenas do Brasil, mas ao redor do mundo. No incômodo diante da negação da possibilidade de existência neste mundo, por não atender padrões impostos pelos poderes do sistema onde a gente se encontra. Então, no meu trabalho de pós-graduação eu tive que fazer o exercício, primeiro um exercício de contextualizar quem são os povos indígenas, e é uma coisa que sempre me dá uma canseira, mas assim: povos indígenas, povos originários são povos ao redor do mundo que mantêm sua identidade e memória de uma maneira anterior ao advento da colonização dos seus territórios, da chegada de línguas europeias, ou da construção dos Estados modernos. Então, antes de sermos brasileiros, nós somos Tukano, Terena, Tuyuka, Dessana, Kaingang, Tupi, Guarani, Pataxó, Kaiapó, Xukuru, etc. E essas fronteiras nos atravessaram em identidade e em território. Esses Estados negaram a possibilidade de falarmos as nossas línguas e, sem acesso às nossas línguas, dificultaram o acesso às nossas próprias memórias repetidas vezes, para poder nascer Brasil, Colômbia e tantos outros países. Nessa mistura de encontros e desencontros, de muitos gritos e de muitos silenciamentos. Para compreender esse processo, é importante compreender a história que fez esse encontro - a invasão de nossos territórios. Por que os europeus saíram de lá? Por que eles chegaram aqui? Como eles nos enxergaram desde o primeiro momento? Como eles nos enxergam hoje? Essa visão mudou, se transformou? Certamente, ao longo de mais de cinco séculos, se transforma, mas mantém, na sua estrutura, uma série de violências que continuam afetando a nossa população. Nós vivemos um genocídio constante, ininterrupto. Esse genocídio não é constituído apenas pela morte de muitas pessoas, mas também de muitas línguas, de muitas expressões, de muitas culturas. E daí a importância mais do que se falar de cultura indígena, de arte indígena, de poder praticá-la, de poder vivê-la de poder senti-la, de poder fazer parte de um processo de existência, de ter consciência, de ser cultura viva, de poder passar essa cultura para as próximas gerações. É a consciência de ser um ponto de continuidade na história de transformação. E é assim que o povo Yepá Mahsã fala da história da humanidade: é a história da transformação do universo. Eu sempre me recusei a falar de arte indígena ou arte indígena contemporânea em espaços abertos de uma maneira mais ampla porque tinha a compreensão de que precisava de um longo período de estudo, me aprofundar nessa contemplação, nessa visão, ouvir e ler muitas histórias, para poder compreender melhor esses desencontros. [...] Se eu fosse, se eu estivesse aqui mais uma vez diante de um auditório europeu - assim como foi em Roma, eu tive que fazer esse exercício lá, falar: vocês conhecem essa história? A partir de quando vocês contam essa história? A partir de quando vocês contam o tempo? Quem disse que esse tempo começou onde? Quem escreveu a história de vocês e quem é que cabe dentro dessa história? Por que eu não caibo dentro da história de vocês? Por

que meu povo não cabe dentro da história de vocês? Sendo que eu estou aqui na tua frente e eu existo. Se você quiser pode me bater, pode me matar, pode me sangrar, pode tirar meus ossos, mas eu estou aqui presente na sua frente - e essa postura é a postura dos povos indígenas: nós existimos! Nós existimos! Se nós existimos é porque nós resistimos. Se nós resistimos é porque nós somos indígenas. Nós somos muito mais do que brasileiros, nós somos muito mais do que contemporâneos, nós somos continuidade de uma memória anterior à memória que você consegue lembrar, meu amor. Não está no google. E aí, dependendo da área de conhecimento desses pesquisadores que tentam chegar perto, sejam eles os antropólogos, os sociólogos, os historiadores, os artistas, você tem que desconstruir uma série de paradigmas, de referenciais que eles já estão acostumados, porque é a maneira que eles aprenderam a falar. Eu tive que aprender a falar quatro línguas e ainda assim o povo não me entende. E isso me dói. Me dá vontade de chorar, de ficar calada, por isso que eu não gosto de falar. Prefiro ficar ouvindo o canto dos passarinhos. Gostaria de aprender a língua dos pássaros. Procuo outra linguagem, me dá vontade de chorar mesmo. Porque por mais que a gente esperneie e se mate e se sangre eles não entendem o que a gente está vendo, o que a gente está sentindo. Então, existe um desafio enorme que é explicar para o não-indígena (então a gente criou uma definição para indígena, que é o anterior, aquele que é oriundo de uma cultura, de uma memória, de uma identidade anterior ao processo colonial e o não-indígena que é aquele que constrói sua identidade, sua memória, sua cultura a partir do processo colonial). (TUKANO, 2024)

Em nosso primeiro encontro presencial, Daiara Tukano, após uma pequena apresentação realizada por mim sobre meus objetivos com a pesquisa, rapidamente me pediu para eu tirar os sapatos e entrar dentro de uma obra sua (o videomapping Hori, presente na exposição "Terra de Gigantes"⁶⁶ que à época estava no Sesc Guarulhos). Ao me sentar dentro da obra, a artista me aplicou um rapé em cada uma das narinas e me deixou ali, para que eu experienciasse a obra que estava em movimento ao meu redor. E a compreensão daquelas estruturas gráficas de seu povo que estavam em movimento perene e uniformemente variado, somadas à trilha de cânticos e sons de maracá, me forneceram dados que não chegaram necessariamente ao campo do entendimento consciente, mas que alcançaram minha pele, minha visão, meu tato e olfato de forma tal que os sentidos souberam o que

⁶⁶ <https://artsoul.com.br/revista/eventos/exposicao-imersiva-e-interativa-terra-de-gigantes>

sentiam, mesmo o cérebro não conseguindo decifrar o que se sentia. Foi um aprendizado rápido sobre saber sem conceitualizar.

Esse gesto, para mim, traz em essência a condução desse trabalho de pesquisa: ao pesquisar sobre arte indígena produzida na contemporaneidade a partir de estados não-ordinários de consciência me deparei com um assunto de maior profundidade, qual seja, o tangenciamento da cosmovisão Yepá Mahsã como advento central explicativo de mundo. Para poder falar sobre *hori* tive que me aproximar da cosmovisão do povo que o conceitua, dentro da possibilidade epistêmica que meu sentido e minha história me propiciaram. Sobre o exercício das nossas entrevistas, o tangenciamento epistêmico ocidental para a compreensão do *hori* e o conceito de cosmovisão, Daiara Tukano nos elucidou:

Ser indígena não é uma questão de raça, não é uma questão de fenótipo. É uma questão de memória, de identidade, uma relação de uma identidade e de uma memória que se tecem em cima de uma territorialidade também e de uma territorialidade que foi ocupada por um modelo de vida, de pensamento, de economia de outro lugar através da violência. Eu também sou fruto dessa colonização. Mas eu guardo comigo aquilo que ainda é raro. Não são todos que guardam não. Para esses não acredito que seja possível recuperar fácil assim também não. Porque a gente não consegue simplesmente fazer o download, tem coisa que a gente tem a partir da nossa vivência mesmo, a vivência contínua de um povo, de uma família, de muitas famílias. Então esse exercício que a gente estava fazendo nessas primeiras gravações e entrevistas ele é muito primitivo, ele é muito pedagógico, mas ele é muito raso, no sentido de esclarecer que existem categorizações, sistemas de mundo que são distintos. E que por exemplo a história, ou a arte, ou as ciências sociais não conseguem alcançar a complexidade das nossas próprias categorias de mundo, ou de nosso pensamento. Então, tem uma parte inteira da minha dissertação que eu falo como foi difícil, para mim, compreender o significado do sentido dessas duas palavras: epistemologia e ontologia. Essa coisa aí. Até agora eu me confundo mesmo. Mas assim, a epistemologia eu entendi que era a compreensão de como se forma o nosso pensamento. Como que a gente percebe o mundo. E aí tem uma outra palavra que é muito usada (referente mais especificamente aos povos indígenas) que é cosmovisão. E eu estava comentando ontem que essa palavra epistemologia ela fala de lógica, da lógica da episteme, da lógica do pensamento, ela fala mais sobre um processo, enquanto a cosmovisão não, ela fala de uma visão do cosmos, uma visão do universo, uma relação com o universo, um processo de lógica de pensamento muito diferente, fala de uma relação de mundo. Porque a relação, ela inclui o contato com esse

mundo, a presença de nós nesse mundo e a presença desse mundo em nós. Por isso que nenhuma abordagem acadêmica consegue compreender a complexidade do que a gente está fazendo artisticamente enquanto indígenas. Por isso que a palavra arte não consegue abraçar a palavra *hori*, ainda que a palavra *hori* possa, em alguns momentos, abraçar a palavra arte (nem sempre). Isso dá muito trabalho de explicar para o não-indígena, explicar para o branco. Mas um desafio maior ainda talvez seja explicar para os nossos próprios parentes todas as armadilhas que existem no sistema do branco. Explicar, por exemplo, que dentro dessas instituições, que dentro dessas narrativas históricas (ou, pior ainda, de maneira mais cruel ainda, dentro dessas categorizações) existem sistemas de violências constantes, existem estratégias de genocídios, estratégias de apagamento, na maneira de como nós somos retratados, como nós somos representados, na maneira como eles (brancos) tentam nos organizar, na maneira como eles tentam nos descrever. Existe o limite do olhar do branco sobre nós. Então, é importante, a gente sabe que eles não conseguem nos enxergar direito, mas como que a gente explica para os nossos parentes o quê que eles estão vendo, o quê que eles não estão vendo, o quê que eles estão achando que a gente deveria ser e quais armadilhas tem no meio daquilo tudo? Nos ensinaram a falar línguas europeias na base da porrada e da ameaça de morte. Nos ensinaram a nos vestir como eles na base da porrada e da ameaça de morte. Disseram que a gente só seria aceito se a gente estivesse dentro das instituições deles, repetindo e referenciando sempre o pensamento deles - que é essa alegoria do ameríndio, que eu boto na dissertação. A universidade é um bicho que quer nos comer vivos, que nem o labirinto do minotauro, nos jogam lá para morrer. Quando a gente se render a esse sistema deles, então seremos reconhecidos como alguém que se civiliza, alguém que conseguiu vencer a nossa incapacidade de sermos indígenas. Olhe que armadilha terrível existe nessa frase. Será então que eu vou ser capaz de aprender tantos idiomas? De ter tantos diplomas? De fazer uma graduação? Uma pós-graduação e outras pós-graduações depois dessa? Será que você consegue sair da rua? Será que você consegue sair da aldeia? Será que você consegue estar na rua sem deixar de ser indígena? Será que você consegue entrar em uma universidade e não deixar de ser indígena? Será que você consegue estar em uma instituição do estado sem deixar de ser indígena? Será que você consegue sair desse país e continuar a ser indígena? Por que a gente não conseguiria? Mas, na nossa vivência, a gente se depara com isso em todos os lugares e isso é muito cansativo, de verdade. A única palavra que consegue resumir essa experiência é racismo, é genocídio. E é isso que nós compartilhamos. É isso que nos reúne enquanto movimento. Mesmo sendo povos tão distintos, que podem até estar em outros continentes. (TUKANO, 2024)

Ou seja, até aqui pudemos compreender que a construção das teorias de conhecimento ocidentais sobre as populações indígenas muitas vezes violentam os conceitos originários por justamente os reduzirem, ou pior, por tentarem readequá-los via tradução a lugares de saber próximos aos já referenciados por autores não indígenas. Sobre esse processo de tradução colonizadora, ou de explicação ocidentalizante, Daiara Tukano comenta:

Então eu falei [até aqui] de duas etapas: a dificuldade que é explicar para o não-indígena que as suas categorias não nos contemplam e a dificuldade que é explicar para o indígena as armadilhas que estão expostas no sistema do branco, para que a gente possa aprender a se desviar ou então aprender a usá-las a nosso favor, como armas de defesa. É isso que nós temos feito ao longo de muitas gerações: a nossa geração, a geração de nossos pais, a geração de nossos avós: encontrar caminhos para continuar sendo nós mesmos. Então muita gente se pergunta "ah, me fale então do material desse objeto, me fale sobre o quê esse desenho representa, traduza para mim o significado do seu canto, explique a química da tua medicina, vamos fazer um produto de tudo isso, por que você não vende seu corpo, seu canto, sua memória, sua medicina? Por que você não vende sua identidade? Se for um produto bom, é raro, queremos comprar". É preciso uma alfabetização (mas alfabetização é uma palavra grosseira, porque não se limita ao alfabeto), é preciso uma educação, uma sensibilização para a gente poder compartilhar a sutileza dos olhares que a gente vê atravessando o mundo. Eu não preciso de um tradutor, de um intermediador para sentar com um parente huni kuin - e olha que geralmente a gente vai acabar falando português mesmo - mas se a gente sentasse num canto pra falar de jibóia, para falar de pássaros, para falar de pedras, para falar de estrelas, para falar de floresta, para falar sobre o que o jabuti falou para onça, o que o tamanduá falou para o tatu. Isso me interessa muito mais de saber - ou então ouvir falar, testemunhar - do que gastar o meu tempo, esquentando a minha cabeça, gastando a minha saúde explicando para o branco como ele pode parar de nos matar. O pensamento, o xinã⁶⁷, gostei dessa palavra huni kuin, porque acho uma palavra bonita: xinã, ela vibra, o neh'ê. O pensamento [...], esse sopro, essa energia primordial de movimento que cria o mundo, é um movimento constante de criação, o mundo está em constante transformação e o movimento dessa transformação é aquilo que eu inventei de chamar de cosmopotência: esse movimento que faz com que, ainda que durante mais de cinco séculos toda uma comunidade global tenha se esforçado para nos destruir, ainda sim falando suas línguas, vestindo suas roupas, estudando nas suas universidades, estando nas suas instituições,

⁶⁷ Xinã é o pensamento. Besua ketã é o rumo que você vai pensar, teu sonho de mirações, pensamento. Cosmovisão Huni Kuin. (MATTOS, Amilton; HUNI KUIN, Ibã, 2011)

cada vez mais, a gente não deixa de ser quem nós somos. Esses mundos continuam vivos dentro de nós, a nossa presença é o que permite que esses mundos estejam vivos. Nós somos cultura viva e muito mais do que cultura porque cultura é uma palavra pequena. Cosmopotência é a nossa capacidade de transformação dentro do universo. Muito diferente da cosmovisão, que é apenas a contemplação desse universo. Então, a cosmovisão é muito rica, a cosmovisão ela foi uma palavra que foi criada a partir da compreensão da riqueza das mitologias, que a palavra mitologia foi usada já com uma função de retirar o poder da sua essência. Qual é o significado da palavra mythos? (Majoi Gongora fala que surge em oposição à razão, ao *logos*, já nasce sendo mentira). Mythos vem da palavra mentira, ou seja, coloca uma dualidade entre aquilo que é verdade, e aquilo que é mentira e a verdade é aquilo prevalece como o real, a regra, aquilo que deve ser seguido, aquilo que é incontornável ou incontestável. O mito fica delegado ao campo da ilusão daquilo que é inconcretizável, daquilo que é um sonho, um devaneio, mas é um espaço de fragilidade, ao engano, ao errado, ao pecado, ao proibido, ao irregular. Então, a verdade dessa cultura que acabou sendo chamada de europeia, ela se construiu dentro do seu processo individual, próprio, numa sobreposição de uma religião, de uma cosmovisão, de uma origem de mundo, de uma religião que prega sua própria cosmogonia, que é um pensamento de um único deus criador, e esse deus é masculino, e depois esse deus vai gerar misteriosamente um filho homem, e tem seus escritos, e tem suas relíquias e tem seus templos, e tem os comandantes que são herdeiros e que relegam essa história etc, etc, e tudo aquilo que não vem de lá é errado, é do diabo, não é humano, é ilegal. Não tem documento porque apenas os documentos deles é que valem, porque apenas a linguagem escrita denota os documentos que eles reconhecem, apenas o carimbo do rei é o documento oficial, então qualquer outro relato, qualquer outra memória, qualquer outra história passada de ouvido a ouvido na beira de uma fogueira não é concisa o suficiente para prevalecer diante daqueles que se consideram a única verdade. (TUKANO, 2024)

Até aqui então temos dois conceitos muito importantes trazidos por Daiara Tukano: cosmovisão, como a contemplação dinâmica do universo, dos saberes, das histórias e da percepção de vida de um determinado povo, bem como a ideia de mitologia algo equivocado de ser trazido próximo dessa ideia, pela etimologia que a palavra carrega desacreditar as histórias que, para esses povos, não só são reais, mas atuam e repercutem em sua vida diária com a vida até os dias atuais. E cosmopotência, esse novo conceito criado por Daiara Tukano que envolve o movimento presente de pessoas indígenas em dar luz à manutenção de seu mundo com o corpo, com as ideias e as ações no tempo presente. Como uma metáfora que utilizamos em uma

conversa em janeiro de 2024, ao se observar um tecido da pele ferido, a cosmopotência seria o movimento natural de cura e cicatrização do corpo. Movimento e cura. Ainda sobre cosmopotência e exemplos desse conceito, Daiara Tukano argumenta:

Então, a cosmopotência é um movimento também. É um movimento que, assim como qualquer vetor, a gente direciona. A gente direciona, assim como a gente direciona nosso pensamento. Para mim, poder ouvir os parentes, o povo pano, falar sobre o xinã foi uma coisa que transformou muito a minha vida. Eu lembro, uma vez, durante a conferência mundial de ayahuasca que foi realizada em Rio Branco, com a presença de mais de treze povos indígenas do Acre (e uma tukana e um guarani) foi feita uma consulta do ministério da saúde sobre a criação de protocolo de pesquisa em território indígena, para escrever artigo de construção de protocolo, um regimento que o pesquisador deve se submeter para poder pesquisar dentro do território indígena e o pessoal do ministério me pediu a colaboração para explicar aos parentes como que eles poderiam escrever um texto, para orientar essa autorização. E os parentes era uma turma de pajés, dos povos huni kuin, yawanawa, xananinawa, kapanawa, enfim, parentes do Acre, uma grande maioria anciões, ou pessoas mais velhas, e muitos entre eles não falavam muito bem português, não eram falantes. E eu não falava a língua deles. Então, como que eu ia explicar para esse vovozinho que está na floresta como é que funciona uma lei? Eu expliquei assim, é o seguinte: uma lei é como fosse um rezo do sipá, do breu. Quando a gente acende a defumação na nossa cerimônia, no nosso xuru, na nossa maloca, nós pedimos a essa medicina, a esse espírito do sipá, a essa massa que ela possa limpar a nossa casa, que ela possa tirar de dentro qualquer ameaça. A gente anuncia o que pode entrar na nossa casa e que não pode entrar. A gente diz que aqui apenas vão entrar nossos amigos, apenas vão entrar bons pensamentos, que a gente não quer gente mentirosa, aproveitadora, que todo mundo que vai entrar aqui vai entrar com clareza, vai dizer o que eles querem fazer na nossa casa e, se eles fizerem qualquer coisa que eles não falarem eles vão sair imediatamente e não serão autorizados por nosso povo. É assim que funciona uma lei. E aí, o mais velhinho e o menor pajé, ele tinha um metro e dez de altura, huni kuin, todo vestido, com óculos escuros e uma bandana na cabeça, levantou e falou: "minha filha, blá, blá, blá" e falou em huni kuin (idioma que eu não entendia), e todo mundo - como ele dos mais antigos e dos mais poderosos- ouvindo ele com muito respeito, ele falou "olha, quando você tá rezando, a gente fala: rai rá, rai rá, rai rá, rai rá, rai rá, rai rá, hey, hey, hey, hey, você entendeu?". Aí veio o Zezinho falar "Daiara, ele falou o seguinte: o rai rá, rai rá, quando a gente faz um rezo, a gente tem que levantar o nosso xinã e levantar a energia para erguer essa barreira de proteção,

levanta a energia". Ele fez uma aula, ele ficou meia hora, todo mundo escutando atentamente e nós estávamos falando da lei, do direito, da proteção, do protocolo de entrada de pesquisadores nas terras indígenas. Essa experiência é muito maravilhosa, porque é um processo de cerimônia, de rezo mesmo, onde naquele ato foi colocada uma energia, todo mundo vibrou junto em uma energia já para, como diz papai, imantar essa proteção em cima desse texto que estava sendo escrito para o ministério responsável. Conversando com o Fabiano [Huni Kuin] e com o Bira [Nixiwaka], sobre o xinã benã, sobre esse novo tempo, o tempo do pensamento, conversando com o Yawa, um vovozinho de 105 anos de idade, e ele explicando que, quando as pessoas cantam não importa o tom da voz, não importa o volume da voz, a questão não é se sua voz é melodiosa ou não. Vem da energia e o sentimento que está vibrando naquele momento, nessa voz, vem na oração, na conexão do rezo e isso todo mundo sente. Se você estiver cantando para tentar seduzir alguém, para tentar se mostrar, para tentar mostrar que você canta mais alto, que sua voz é mais nítida, que sua voz é mais melodiosa, esse não é o ponto da reza. Um canto bom, ele disse, é um canto que está direcionado no rezo, na oração, na conexão em pedir a bênção, em agradecer, em expandir esse sentimento que está atravessando. Isso é xinã, direcionar. Se você está cantando um canto e veio um sentimento, um pensamento melancólico, aquilo pode invadir aquela energia, então concentra, concentra, só por cima. Eles repetem isso o tempo inteiro, só por cima, haux, haux, segura, só alegria, segura. Por quê? Porque todas as emoções estão nos atravessando o tempo inteiro. Esse xinã, esse pensamento que vibra, o rezo, no canto dos pajés, essa vibração dessas vozes, essa vibração desses desenhos, eles conseguem vibrar numa frequência, num ponto em que eles tocam o nosso corpo, o nosso pensamento, o nosso espírito, o nosso sentimento. Por que, afinal de contas, tudo o que existe vibra, nós somos apenas *pamuri*. Nós somos apenas movimento. Qual movimento que nós queremos ser? Fruto de que movimento nós somos? Será que nós somos os filhos da violência? Será que nós somos os filhos do esquecimento? Ou poderia ser se nós somos os filhos, o fruto, como diz o pai Kopenawa, se nós somos fruta dessa terra, desse sol, dessa floresta? Será que nós conseguimos nos enxergar dentro desse espelho da vida a nossa própria origem ou vamos continuar a precisar nos categorizar, nos disfarçar? Afinal de contas, qual é o povo do mito? Que não compreende que a verdade está na diversidade, no movimento? Então é isso que eu faço, é isso que a gente precisa colocar nesse texto: a ideia de que o movimento é constante, de que todos nós estamos em transformação, todos os sentimentos nos atravessam e sim, são tempos difíceis (e tá tudo bem), afinal de contas nada começou ou acaba com nós, apenas somos parte. E, justamente por sermos parte, então sejamos uma boa parte disso tudo. (TUKANO, 2024)

Mas como acessar uma cosmovisão? Existe essa possibilidade, sendo uma pessoa não-indígena, de realmente acessar uma cosmovisão? Ailton Krenak, em conversa com Daiara Tukano nos auxilia:

[Cosmovisão] não é [algo] pré-existente. Não é como se você estivesse indo para um lugar que já existe. Na verdade, você está fazendo esse lugar existir. Não é indo para um lugar que existe, é fazendo esse lugar existir. Eu tenho alguns amigos, gente muito boa, principalmente os artistas que ficam perguntando: como é que a gente pode acessar uma cosmovisão? Aí eu tive pensando, cara, você não vai acessar uma cosmovisão porque ela não é um lugar. Eu nem sei nem se a gente pode chamá-la de uma prática. Por isso que eu estou gostando desse enunciado da Daiara dizendo que é uma cosmopotência, quer dizer, ela está em algum lugar. [...] É muito importante dar atenção a isso, porque pode significar um alcance em um outro platô daquilo que [se] estabilizou como cosmovisão. Provavelmente toda a literatura estabilizou a ideia de cosmovisão como uma coisa dada, preexistente, quer dizer, nós poderíamos acessar uma cosmovisão, digamos, dos persas, ou dos antigos egípcios. Isso não é verdade. A gente não pode, o que a gente pode é entrar em contato com relatos que vão se referir a elementos constitutivos daquela cosmovisão, mas ela não está acessível a nada. Então a gente abre uma conversa nova sobre cosmovisão. (KRENAK, 2024)

Logo, todo o trabalho realizado por esta pesquisa teve como ambiente o tangenciamento da cosmovisão Yepá Mahsã, a partir dos relatos de João Paulo Tukano, Álvaro Tukano, Daiara Tukano, sem, contudo almejarmos um acesso a um devir que é especificamente deste povo. Por isso, a pergunta conseguinte que sempre me veio foi: a partir da realidade de um país ou de uma organização territorial que contém 305 povos originários, como lidar, como abraçar, como interagir com as diferentes formas de ver/pensar/estar no mundo criadas por essas populações? E, mais ainda, como pensar o paradigma da arte - esse segmento que há tão pouco tempo é pensado em autonomia pelo próprio Ocidente - na relação com esses povos que não carregam esse mesmo conceito paradigmático? Seria a tradução a melhor forma de interação com a diferença? Daiara Tukano traz um pouco mais do seu pensamento:

E é a treta da humanidade desde sempre, porque, no final das contas, quando nós olhamos para o mundo à nossa volta apenas conseguimos enxergar diversidade. O mundo é diverso, não é apenas

complexo, o mundo é di-ver-so, diverso, só isso. Existe variedade, existe diferença, existem encontros, desencontros, não precisa existir concordância com nada, existe uma dança, existe um movimento, o mundo é diversidade e movimento. Nada é fixo, nada é constante, tudo se transforma. O mundo é *pamuri*, nós vivemos no *pamuri pati* - mundo de transformação. Essa ideia do povo Yepá Mahsã é muito revolucionária diante da ideia de cânone, ou paradigma. Qual a etimologia da palavra paradigma? Por que eu estou puxando isso? Porque nós estamos questionando paradigmas de mundo, paradigmas de arte, paradigmas de mercado, paradigmas de poder. Como que a gente vai lidar com paradigmas a partir de uma abordagem que considera que o paradigma principal é o movimento, e, portanto, ele é anti-paradigmático? Não tem padrão, tem movimento e o movimento pode se transformar a qualquer momento. Ou seja, o ponto que eu estou chegando ele não consegue ser dito em português ou em nenhuma língua europeia, porque essa linguagem que está na academia, que está no dicionário, ela bebe daquela única fonte. Não vai haver uma tradução literal para conceitos de povos de outras culturas, como são os povos do nosso território aqui. É importante aprender a falar tukano, compreender algumas palavras em dahse ye, como *pamuri*, que eu posso traduzir levemente como transformação. Transformação que insinua a possibilidade de movimento. Para compreender, então, por exemplo, a importância do movimento nas nossas expressões visuais. E falar de *hori*, como uma palavra que poderia ser uma alternativa para a arte, mas que não traduz literalmente arte. Porque arte fala de artifício de fazer e *hori* fala de visão. Fala de uma visão de algo que se transforma e que passa a nos transformar através de nossa visão. É um canal que conecta, que nos conecta com a transformação do mundo - *pamuri hori*. Uma visão em constante movimento e que, para além de ser apenas uma visão (como uma impressão sensorial sob os glóbulos oculares), também age sobre outras perspectivas sensoriais em nosso corpo e em nossas emoções. Lembrando que as nossas emoções... poder atravessá-las, ou melhor ainda, permitir que elas nos atravessassem (já que está tudo em constante movimento,) é onde nós acabamos tecendo as nossas memórias. (TUKANO, 2024)

Assim, de acordo com Daiara Tukano e Ailton Krenak, a arte ou a manifestação cultural de um povo é um exercício de uma cosmopotência, é a ação cosmopotente reveladora de uma cosmovisão, que só pode ser melhor tangenciada se, de maneira aberta, não necessariamente se traduzir as palavras desconhecidas, mas ao contrário, se, ao entrar em contato com as palavras de um novo idioma, dermos espaço para que elas habitem em nós, para que elas ganhem corpo referencial dentro da nossa experiência, em respeito ao nome que se deu a elas. Para Daiara Tukano, "a cosmovisão é a contemplação do mundo do outro, mas que não chega a alcançar,

não chega a tocar. A cosmopotência é quando o Ailton canta o *nhe'ê porã* e você sente aquilo entrar. De repente é uma coisa que a gente pode experimentar." (TUKANO, 2024). Ailton Krenak, na mesma conversa, pontua:

Por isso quando o Malcom Tiberts diz que tem a ver com a ideia de *axé*, eu tava explicando aqui pra ele que não, que não pode fazer essa tradução tão direta, não é a mesma coisa, inclusive ela vem de outro, de outra compreensão de mundo. Ela não vem de uma tradição configurada pelas migrações, pela diáspora africana ou pela diáspora indiana ou judaico-cristã, ela não passa por ai não, é outra coisa, pra gente não ficar com esse balaio onde a gente joga tudo que a gente não entende (tudo que a gente não entende a gente fala isso é aquilo, isso é isso). Eu fico no maior resguardo com relação a essas naturalizações, quando alguém chega pra mim e fala "ah, os "índios" tem uma coisa que é assim também um *asé*". [*Asé*] é uma palavra que evoca um entendimento desses povos que são dessa tradição sobre a possibilidade de você evocar um estado de presença altamente potente, criativo e resolutivo. Ele ajuda a resolver coisas, dá conta de resolver coisas da vida, são daquele lugar, não é daqui. Por mais que a gente queira socializar e tudo, a gente tem que voltar lá naquela história de ficar de pé sendo si mesmo, sobre o próprio ser que está presente. A presença, estar presente. Não ficar assim, perdido, evitar pelo menos isso. Às vezes a gente se perde, até para aprender alguma coisa, mas não precisa ficar com essa disposição variável. [...] A circunstância da gente trazer esse *nhe'ê porã*, da Daiara [Tukano] recortar esse trabalho com as línguas e tudo e obviamente mostrar pra gente que não é só sobre linguagem, a gente está falando de alguma coisa que é para além da linguagem, é para além da linguagem. É como se a linguagem fosse só um desdobramento dessa experiência. (KRENAK, 2024)

Chegamos aqui a um ponto da conceituação da pesquisa onde o lugar ativado é algo para além da linguagem, um espaço ainda sem nome do qual a linguagem é uma expressão. Pesquisar manifestações culturais indígenas (conceito de Naine Terena) na contemporaneidade a partir de um povo que pratica o estado não-ordinário de consciência, como o povo *Yepá Mahsã*, nos leva a esse ponto. E pensar a partir de uma instituição Universidade Pública (Universidade Estadual do Paraná) - em uma dissertação de mestrado - faz desse atrito uma pergunta e um dado epistêmico para a compreensão do problema. Sobre esse atravessamento institucional, Daiara Tukano nos diz:

As instituições: Estado, a Instituição Igreja, a Instituição Universidade/Escola e a Instituição Museu, porque a instituição Museu é essa instituição da memória que vai legitimar narrativas. E essas instituições cumprem uma função de organizar essa sociedade e, no caso dessa sociedade ocidental (ou como quiser chamar), ela acaba se estruturando em cima de uma série de violências. Eu acho muito grotesco como a gente fala, "ah, a violência estrutural", quer dizer, a sociedade só consegue existir baseada na violência, a nossa natureza é a violência e tudo o que a gente faz é baseado na violência. Então é o racismo, o machismo, misoginia [...]. E essas instituições trabalham de forma a apagar outras relações de mundo. Aí entra a questão do esbulho intermitente, ou seja, os povos indígenas, os povos originários, que são detentores de civilizações, de cultura, de relações de mundo anteriores ao processo colonial, eles são sistematicamente barrados de ocupar esses espaços que se autolegitimaram como espaços de poder. Então existe o poder da instituição do Estado, da Instituição Igreja, da Instituição Universidade, da Instituição Museu e a gente sempre fica de fora. Aí resolvi chamar isso de pacto do esbulho pra poder entrar. Porque, antes de uma pessoa conseguir se introduzir na ideia do que pode ser uma cosmopotência - o que é o movimento da cosmopotência - ela tem que se despir da necessidade, por exemplo, de querer traduzir tudo. Eu estudei tradução um pouco, o primeiro curso que eu fiz foi de tradução. A tradução a gente se perde, *we get lost in translation*, você fica ali procurando o fantasma da sombra do que você acha que você viu do outro, mas nunca consegue acessá-lo de fato. E, dentro do pensamento europeu ocidental, se tem uma série de paradigmas, conceitos, que se fundamentam naquelas violências, então nunca se vai entender o que é a *xawara*, nunca vai entender o que é o *xapiri*, nunca vai entender o que é o *pamuri*, ou que é *hori*, só sabe entender arte, não sabe o quê que é *hori*. Por isso que é importante trazer palavras e conceitos indígenas sem querer traduzí-los ou deturpá-los, permitir que eles possam fluir na sua própria natureza, que eles possam tirar, desalfabetizar e colocar ali outras maneiras [de pensar], para que elas possam ser ali mundos em expressão, mundos que existam. (TUKANO, 2024)

Ou seja, como distintos mapeamentos que capturam parte da realidade existente no universo, na terra e no meio ambiente, as expressões indígenas devem ser explicadas à luz de suas próprias cosmovisões, sempre em referenciamento ao povo específico ao qual se referem e com o mínimo de tradução possível. E *hori*, um dos principais conceitos da cosmovisão Yepá Mahsã trazidos nesta dissertação faz parte dessa conjugação. Perguntar se *hori* é arte sem o devido contexto pode reproduzir a violência colonial ao tentar engavetar dentro de um conceito ocidental algo que não

pertence à matriz histórico-semiótica que contorna a palavra arte. Daiara Tukano, sobre as perguntas institucionais, comenta:

O universo é o universo, o cosmos é o cosmos. Não está ao nosso alcance determinar quando é que ele começa, quando é que ele acaba. Quem procura determinar, o povo dos tempos, acho interessante, porque a tradução de Yepá Mahsã poderia ser povos dos tempos. Mas na nossa narrativa existe um momento antes do tempo existir e quando o ser humano é criado ali, ele é criado pelo guia de todos os tempos. Mas assim, essa noção da temporalidade é uma coisa profundamente humana, e existe um espaço maior, anterior e posterior, à possibilidade do tempo. O tempo é esse espaço onde se criam essas formas que tentam segurar o mundo e, no caso dessa cultura ocidental, são essas instituições. Então, como que a gente pode colocar nosso pensamento diante do estado, diante da universidade, ou diante das igrejas, ou do museu (que é pior ainda), e, no meu caso, eu estou nas artes, eu estou no campo das artes, aí sempre vem o pessoal querendo debater "ah, mas o que que é arte indígena? Como que a arte indígena está no museu, ou na galeria, ou no mercado? O que significa o teu desenho, o teu grafismo? Que mito que tem por trás dessa história que você está contando? Não é uma questão do significado da tradução das coisas, mas como que a gente está fazendo o movimento para mostrar que esses terrenos que eles acham que são delimitados, essas caixas dos napã são ilusões. Então o pacto do esbulho traz esse sentido também: de que tudo é uma ilusão, existe uma convenção e toda a convenção é absolutamente inexistente, ela é desnecessária. É chullaichaqui. Essas são as duas ideias. (TUKANO, 2024)

Ailton Krenak complementa:

E a gente tocou de novo na cosmopotência. A gente pegou o dínamo do baralho. E eu tenho dificuldade enorme de trazer isso para um texto legível, compreensível, por alguém que está acostumado a pensar a continuidade dessa produção de registros, de literatura, de narrativas, que pelo menos tenha uma vocação de querer ser estável, de continuar, de continuar existindo, ficar por aí, e de que certa maneira reluta com a ideia de impermanência. O universo é impermanente, tudo está o tempo inteiro acontecendo, mas pra você comunicar algumas ideias você tem que parar tudo, religar elas em um tantinho de narrativa para ela ganhar sentido. Por isso que alguns de nós dão um foda-se no sentido. Estão nem aí se você está entendendo ou não. Será que aqueles caras que fizeram a grande diferença nas artes do ocidente, lá pelos anos de dez, quinze do século passado, eles fizeram uma invenção da arte moderna do que é hoje, será que eles estavam interessados em ser compreendidos? De repente eles só estavam loucos fazendo aquelas coisas e foram ser compreendidos sei lá,

cinquenta anos, cem anos depois (ou nem foram). Mas no coração deles, no sentimento deles, eles estavam dando um foda-se se os outros estavam entendendo ou não. Eles não iam explicar o que era uma imagem ou uma frase, uma coisa. Eles deixavam ali. Eu acho que eu já fui mais ansioso em ter certeza que os outros estavam entendendo o que eu estava fazendo, eu estou cada vez mais indo em direção a algum lugar que não importa se você está entendendo, você já está sacando isso? Não estou muito interessado. Senão a gente fica ali se debatendo, querendo que as pessoas entendam o que a gente está falando, o que está fazendo e já é tão difícil fazer uma coisa e ainda ter que explicar o porque você está fazendo, é querer muito da nossa capacidade de estar aqui no mundo. (KRENAK, 2024)

Quando parte do conhecimento levantado na pesquisa resvala em algo que transcende a linguagem, mesmo que em um mestrado em artes, é importante silenciar para uma melhor compreensão do ângulo da realidade aqui levantado. Faltam nomes para tanto universo, ou melhor, falta sabermos melhor as expressões cosmovisionárias de todos os povos originários presentes em nosso território para conhecermos os diferentes universos despertados nos idiomas e, quem sabe assim, contornar esses espaços sensoriais. Tenho aqui, ao final deste capítulo a mesma sensação do meu primeiro encontro com Daiara Tukano, no dia em que fomos ao Sesc Guarulhos e ao Masp (em Maio de 2023), onde o primeiro contato com sua obra projetada sobre a pele do meu braço, em videomapping, me fez capturar informações, relações cognitivas que se sabiam dados, mas que não raciocinavam dentro da estrutura da racionalidade:

Aí eu estava com essa coisa, fiquei um tempão com a mamãe assim falando "nossa, e aí, será que eu faço um doutorado?". Primeiro o pessoal quer que a gente fale sobre arte, eu não quero falar sobre arte. Ah, falar sobre *hori*, até explicar que *hori* não é arte e arte não é *hori* demora um tempo, porque aí eles tem que fazer todo um estudo para se desconstruir e entender todas as violências que eles têm na narrativa que eles tem de arte. A representação do índio, índio bom é índio morto ou ajoelhado na frente de uma cruz, ou índio pelado. Não tá me levando pra lugar nenhum. Mas esse exercício ele é necessário de ser feito em algum ponto dentro da academia, só para explicitar que existe, existiu e pronto e que estamos em um momento de quebra disso. E o segundo passo é explicar pros parentes que, se a gente for fazer arte, a gente não precisa da arte do branco. Tem muita gente que procura, a Yehoana, que é artista, que desenha, as meninas falando "nossa, será que você consegue passar um tempo com ela, ela queria mais técnica". E eu tá, mas gente..., tem muita gente que

acha que tem que pintar para querer vender porque acha que vai se sustentar disso. [...]. Não existe uma fórmula para atender o mercado, não é porque você é indígena e está com pincel na mão que de repente o teu trabalho vai ter que valer milhões. E botar essa insistência nos parentes é horrível. É torturante, olha o que isso fez com o Jaider [Eshell]. Não precisamos passar por isso. A gente vira refém de um sistema que mata os artistas, porque o artista bom é o que sofre, o artista bom é que nem um índio: ou ele é morto ou ele é ajoelhado na frente do mercado, aí ele é bom. Tem que falar sobre as armadilhas dos brancos, as armadilhas da arte, as armadilhas dessas narrativas que estão no museu e como que a gente pode usar talvez dessas ferramentas, dessas linguagens como armas, para o nosso poder, para a nossa cosmopotência mesmo, fazer dali um exercício de manter uma cultura viva. Eu fiz uma virada muito forte quando faleceu Tio Feliciano, no início da pandemia, porque pra mim o primeiro luto forte que me pegou. O Feliciano foi um tio meu que foi o primeiro artista, assim que fez muitos desenhos da nossa região do Rio Negro, ele era do povo Dessana. E quando o Tio Feliciano [Lana] faleceu, ele era a pessoa que tinha os desenhos da história da criação. Quando ele faleceu, eu falei "meu deus, o Feliciano [Lana] morreu, e agora?" Aí eu comecei a desenhar, a escutar o papai, voltar para cerimônia, reler o texto do Tio Luiz [Lana], de todos esses tios, porque a gente tem os escritores tukanos, dessanos, a revisitar e fazer esses estudos para desenhar, e, nessa experiência de eu ficar desenhando essas histórias, eu fui vendo meus irmãos e meus primos indo junto. E é assim que a gente mantém a cultura viva. Eu comecei a me pintar, de repente todos meus irmãos estão se pintando e pintando os outros e pintando os seus filhos. Fiz o desenho dessa história, eles já conhecem a história, contam pros seus filhos, vão contar pros seus netos, é isso, esse é o sentido. Se eu vou ganhar dinheiro com isso ou não, que legal, tomara que eu ganhe mesmo, mas o sentido não é esse. Agora, eu estou tão feliz que a gente está reconstruindo a nossa maloca [em São Gabriel da Cachoeira] e nessa maloca a gente vai poder ressemear isso daí, esse, pra mim, é o sentido dessa arte. O *hori*, as expressões das artes visuais, dessa visualidade é a miração, miração do *kahpi*, miração da ayahuasca, e ela traz a essência de transformação, porque nós somos povos da transformação. Então exercer isso em nosso corpo, nas nossas cores, na nossa pintura, no nosso canto é poder estar em estado de transformação e não ficar parado, sentenciado a desaparecer no tempo. O terceiro passo, que é o que realmente me interessa, e é nesse ponto que eu tava em diálogo com o Jaider [Eshell] principalmente pela convivência, é poder chegar a acessar esse mundo. Então você entra nesse campo das artes, esse campo da cosmovisão (aí sim é da cosmovisão mesmo) e falar "nossa, eu ouvi a montanha dizer isso, mas pera aí, ali tem uma onça, e essa onça está do lado do rio, mas o quê que o rio está falando para a onça? O quê que a onça está cantando para o rio? O que o jabuti falou para a arara? Onde que nós, ouvindo o mundo, estamos aprendendo, onde

esse mundo ecoa em nós? Através dessas vozes que estão em nós: a voz da pedra, a voz do vento, a voz da água. Porque ali, nesse ponto, de encontro, quando a gente vai, independente do nosso povo, se é por pajé, se é com yawanawá, com yanomami, com katukina, com tukano, com krenak, existe um campo onde essa linguagem ela é tão universal, e ela é tão sagrada, não sei nem se sagrado não é uma palavra pequena, ela é tão potente, que é o campo de fato da cosmopotência, de se deixar atravessar por isso e de repente é isso que é uma grande habilidade que a gente mantém enquanto povos originários: a capacidade de, mesmo não se conhecendo [...] de conseguir contemplar esses mesmos seres, esses mesmos elementos: as cobras voadoras, as mensagens, as memórias que estão nos rios, as memórias que estão nesse universo, que fala e continuará cantando muito antes e depois de nós. (TUKANO, 2024)

CAPÍTULO 5

5- CONSIDERAÇÕES FINAIS

Chegar às considerações finais em um trabalho que ampliou tanto minha visão sobre o mundo não é tarefa simples. A cada revisão de texto, sempre senti que a palavra escrita realmente não conseguiria dar conta da experiência de vida que foi atravessar esses dois anos dentro de uma pesquisa sobre o trabalho de Daiara Tukano. Escrever esse texto é um não querer se despedir das dimensões, das conversas longas, das coincidências e dos assuntos profundos que jogaram juntos na tarefa de investigar o *hori*, esse sagrado conceito do povo Yepá Mahsã, que conjuga beleza, mistério, visualidade, olfato, som com uma cosmovisão antiga e extremamente atual como a do povo Tukano.

A partir de uma indagação em sala de aula feita pelo Professor Artur Freitas, que teve como consequência uma mudança no tema inicial da dissertação (autorizada com muita generosidade pelo orientador Professor Doutor José Mikosz) pude experienciar não só uma virada epistêmica de grande escala na minha pesquisa como mestrando, mas também na minha caminhada como artista. A partir dos conselhos da Professora Fernanda Pitta no momento da qualificação (e da ajuda amorosa de Paulinho Fluxus ao me apresentar para a artista), pude não só conhecer pessoalmente o trabalho de Daiara Tukano mas observar muito de perto as múltiplas facetas envolvidas em ser uma artista indígena na contemporaneidade. Daiara Tukano me honrou presencialmente com horas de entrevistas, aguentou minhas perguntas

acadêmicas clássicas, para, aos poucos, me iniciar no seu ponto de vista, me abrir o tangenciamento real com sua cosmovisão.

Desde as primeiras aulas de metodologia, comecei a constatar que os conceitos abordados pela artista não tinham par em bibliografias, em entrevistas ou livros que não fossem especificamente de seu povo ou feitas por ela mesma. Como investigar, como pautar dados e informações sobre um assunto que não só está internalizado dentro de uma cosmovisão específica de um povo mas que, ao ser analisado, pode ser rapidamente categorizado de forma equivocada por nossa própria visão insuficiente sobre essa cosmopotência? Como criar pesquisa, dados, organizar informações sem recolonizar as expressões, sem violentar os termos, sem pasteurizar os conceitos à luz de nossa própria branquitude ocidental?

Só uma palavra me veio como resposta durante todo esse tempo e foi a palavra "escuta". Diferentemente da palavra "ouvir" (que traduz o processo mecânico relacionado à audição), a palavra "escuta" é uma ação que depende da nossa vontade em prestar atenção, é um gesto que direciona uma energia para tentar entender o que é dito, para posterior reflexão (é inserir *xinã* aos pés do ouvido, no fundo do tímpano).

Em diversos momentos, nas entrevistas e na presença de Daiara Tukano, pude observar em mim as ativações que uma escuta atenta às concepções dos povos originários pode nos revelar. Muitas vezes, nosso pensamento rápido e loquaz traduz em segundos algo que, na maioria e na profundidade das vezes, é o oposto do que os povos indígenas querem dizer. A simplicidade dos gestos, das expressões e das respostas indígenas escondem na superfície exatamente o que dizem no âmago: que a simplicidade é a evolução maior das ações, a mais sofisticada das alternativas e a mais vivaz forma de pensar vida. E isso é muito profundo, muito intenso e questiona, a todo instante, nossa missão e função no mundo. Como estudar a manifestação estética de um povo que alega ter uma forma de pensar mais antiga que a do próprio povo que inventou a palavra "*aesthesis*"? Como abordar a história de uma artista indígena, mulher, mãe, que fala quatro idiomas, filha de uma liderança do povo Tukano com uma grande antropóloga, que vai da aldeia à Sorbonne, do acampamento Terra Livre ao Palácio do Planalto, que estava de luto pela perda de um companheiro e concomitantemente em franco processo de aumento do reconhecimento de seu trabalho no Brasil e no mundo, e que possui por característica própria uma capacidade enorme de produção artística e intelectual? E novamente, uma única palavra me vinha

como resposta: escuta. escuta. escuta. É por esse motivo que mantive as longas citações da artista: para termos tempo de escuta e de leitura de seu ponto de vista.

Este trabalho teve como objetivo a minha busca pessoal de uma aproximação real com o trabalho de Daiara Tukano. Sinto muito a necessidade de que, cada vez mais, diferentes cosmovisões indígenas sejam trabalhadas em sala de aula e na formação do pensamento do Brasil, não só nos campos acadêmicos da antropologia ou da sociologia, mas também no campo cognitivo da arte, da construção (ou desconstrução) do nosso pensamento sobre o que é a arte, esse campo que tem como característica a capacidade única de abrir mundos dentro do mundo.

Há um impacto grande em tangenciar atentamente a cosmovisão de um povo originário. O estranhamento dos termos, como vimos nos capítulo 4, nos obriga a entrar em contato cognitivo, nos convence a abrir espaços cerebrais, a confeccionar novas sinapses pra "fazer caber" dentro das nossas gavetas ocidentais mais essa gaveta - a gaveta das expressões que rejeitam gavetas. O pensamento circular transformativo (*pamuri*) sugerido pelo povo Yepá Mahsã prescinde de muita reflexão para ser sentido na carne, no corpo, mas é de uma sabedoria milenar e não pode ser ignorado pelo nosso fazer ciência.

Em diversos momentos da pesquisa não saber definir, desistir de achar outras referências para aquele pensamento tão único (desobedecer a regra de grandes autores a repercutirem sobre determinado assunto) foram realidade e desespero. Não há muitos estudos que repercutem escutas atentas sobre o pensamento artístico dos povos originários (os textos mais atuais que encontrei se encontravam em catálogos de exposições recentes, como a "Véxoa", ou em artigos acadêmicos recentes).

Aqui também nestas considerações finais gostaria de deixar enunciada a sorte que foi escolher o povo Yepá Mahsã como assunto de pesquisa, um povo que possui características muito únicas dentre os povos originários do Brasil, um povo que possui em seu jeito características diplomáticas e estudos sobre liderança, um povo que ganhou o prêmio Capes com o Doutorado de João Paulo Tukano em 2022, um povo que teve Gabriel Gentil Tukano, Álvaro Tukano, um povo que, a partir de muita luta, fundou o primeiro Centro de Medicina Indígena Bahserikowi. Ou seja, estamos falando de um povo que sabe muito bem se posicionar dentro dos nossos campos de poder para travar a sua luta. O povo de Daiara Tukano.

E aqui, falar de Daiara Tukano é falar de uma grande artista que possui muitas transversalidades. Investigar seu pensamento e sua ótica de vida a partir das suas

obras foi acordar para a realidade e a beleza da manifestação presente nos povos originários do Brasil que estão, neste exato momento, neste exato segundo, a galgar espaços, a levantar ideias, a transmutar antigos pensamentos sobre sua própria imagem. Investigar *hori*, olhar seus quadros, ter tido a autorização e a honra de auxiliar na sua primeira e maior exposição individual, a "*Pamuri Pati* - mundo de transformação" me deram a oportunidade de ampliar em graus muito profundos onde se dá a luta real do povo Yepá Mahsã na atualidade, e mais do que isso, me deram orientação para me posicionar acerca de qual ciência, de qual pesquisa e investigação me interessa levar a cabo como brasileiro, neste momento. Me deram a visão de que a luta indígena perpassa sim os cantões dos museus, os cantões da academia, os cantões dos órgãos públicos, os ângulos de narrativa do discurso, os pontos mais recônditos da nossa própria mente. Estética é uma das armas mais sofisticadas de colonização. Observar a ação de uma artista como Daiara Tukano em franco processo reflexivo de contracolônização foi colher pistas de como devemos agir, foi tatear saídas possíveis para a construção da comunidade brasileira que queremos.

Saio deste mestrado em artes como todo artista deveria sair - muito menos desavisado do que entrei. Muito mais consciente do meu lugar e da diversidade do nosso país. Que possamos traçar um caminho onde o conhecimento dos povos indígenas esteja em nossas vidas a partir de suas próprias falas, em seus próprios termos e em consonância real com suas cosmovisões. Añu!

6-REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AZEVEDO, M.M. **Povos Indígenas no Alto Rio Negro: um estudo de caso de nupcialidade**. In: PAGLIARO, H., AZEVEDO, MM., and SANTOS, RV., comps. Demografia dos povos indígenas no Brasil [online]. Rio de Janeiro: Editora FIOCRUZ, 2005, pp. 33-57. Saúde dos Povos Indígenas collection. ISBN: 978-85-7541-254-1. <https://doi.org/10.7476/9788575412541.0003>.

BANIWA, Denilson. **Uma maloca museu para Feliciano Lana, o Filho dos Desenhos dos Sonhos**. In: TERENA, N. (Org.). Vêxoa: Nós sabemos. 1ed. São Paulo: Pinacoteca do Estado de São Paulo, 2020.

BARRETO, João Paulo Lima. **Kumuã na kahtiroti-ukuse: uma “teoria” sobre o corpo e o conhecimento-prático dos especialistas indígenas do Alto Rio Negro**. 2021. 190 f. Tese (Doutorado em Antropologia Social) - Universidade Federal do Amazonas, Manaus (AM), 2021.

BARRETO, João Paulo Lima. **Waimahsã: peixes e humanos**. Manaus: EDUA, 2018. 69 p. (Coleção Reflexividades Indígenas)

BARRIENDOS, J. **A colonialidade do ver: rumo a um novo diálogo visual interepistêmico**. Revista Epistemologias do Sul, v. 3, n.1, p. 38-56, 2019.

BERBERT, Paula. **Reflexões em um observatório avançado da arte indígena 2021**. Disponível em: <<https://www.select.art.br/reflexoes-em-um-observatorio-avancado-da-aic/>>. Acesso em 28 out. 2021.

BOURDIEU, Pierre. **O poder simbólico**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1989. Caps. 9 e 10, pp. 255-298.

CUSICANQUI, Silvia Rivera. **Ch'ixinakax utxiwa: una reflexión sobre prácticas y discursos descolonizadores**. Buenos Aires: Tinta Limón, 2010a.

CUSICANQUI, Silvia Rivera. **Sociología de la imagen: miradas ch'ixi desde la historia andina**. Buenos Aires: Tinta Limón, 2015. CUSICANQUI, Silvia Rivera. **Un mundo ch'ixi es posible: ensayos desde un presente en crisis**. Buenos Aires: Tinta Limón, 2018.

DA COSTA, Mauro Gomes. **Os povos indígenas do Alto Rio Negro/AM e as missões civilizatórias salesianas: evangelização e civilização**. 2011 Anais do XXVI Simpósio Nacional de História – ANPUH • São Paulo, julho 2011.

DE MOURA, C. D. **STREET FIGHT, VINGANÇA E GUERRA: ARTISTAS INDÍGENAS PARA ALÉM DO “PRODUZIR OU MORRER”**. Espaço Ameríndio, Porto Alegre, v. 14, n. 1, p. 68, 2020. DOI: 10.22456/1982-6524.102736. Disponível em: <https://www.seer.ufrgs.br/index.php/EspacoAmerindio/article/view/102736>. Acesso em: 29 jul. 2022.

DELEUZE, G. **Diferença e repetição**. Trad. Roberto Machado. Rio de Janeiro/ São Paulo: Paz e Terra/Graal, 2018.

DEMARCHI VILLALÓN, C., & SANABRIA-GONZALEZ, I. D. (2020). **Como entender o descolonial? Releitura de Ch'ixinakax utxiwa. Una reflexión sobre prácticas y discursos descolonizadores**. *Brazilian Journal of Latin American Studies*, 19(36), 234-243. <https://doi.org/10.11606/issn.1676-6288.prolam.2020.165601>

ESBELL, Jaider. **Artista indígena que fomentou a Bienal desse ano, Jaider Esbell revela seu esforço para trazer a arte dos povos originários para o centro do debate**. Entrevistado por: Artur Tavares. *Elástica*. out de 2021. Disponível em: <https://elastica.abril.com.br/especiais/jaider-esbell-bienal-mam/>. Acesso em: 15 de Julho 2022.

ESBELL, Jaider. **AUTODECOLONIZAÇÃO – UMA PESQUISA PESSOAL NO ALÉM COLETIVO.** Galeria Jaider Esbell. Disponível em: <<http://www.jaideresbell.com.br/site/2020/08/09/auto-decolonizacao-uma-pesquisa-pessoal-no-alem-coletivo/>>. Acesso em: 15 de Julho de 2022

GENETTE, Gérard. **A obra de arte: imanência e transcendência.** São Paulo: Littera Mundi, 2001. [1994], pp. xviii-xxxv.

GOMES, Denise Maria Cavalcante. 2012. **O Perspectivismo Ameríndio e a Ideia de uma Estética Americana.** Boletim do Museu Paraense Emílio Goeldi – Ciências Humanas 7 (1):133-59.

GUZZO, Marina., & TADDEI, Renzo. (2019). **Experiência estética e Antropoceno. Políticas do comum para os fins de mundo.** Desigualdade & Diversidade, (17), 72–88. doi: <https://doi.org/10.17771/PUCRio.DDCIS.46021>. [Acesso em 20 de Janeiro de 2023]. Disponível em: <<https://www.maxwell.vrac.puc-rio.br/46021/46021.PDFXXvmi>> Acesso em 12 de fevereiro de 2023.

HEINICH, NATHALIE . **Práticas da arte contemporânea: uma abordagem pragmática a um novo paradigma artístico.** Disponível em http://old.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S2238-38752014000200373

<https://www.cartacapital.com.br/opiniao/ahkito-vida-e-luta-de-um-mestre-yepa-mahsa/> Acesso 10 de fevereiro de 2024.

<https://revistalanda.ufsc.br/PDFs/vol5n1/36.%20OLHARES%20Amilton%20Mattos%20e%20Ib%C3%A3%20Huni%20Kuín%20-%20Por%20que%20canta%20o%20MAHKU.pdf>)
<https://amazoniareal.com.br/especiais/daiara-tukano/> Acesso 15 de fevereiro de 2024

https://acervo.socioambiental.org/sites/default/files/publications/TKL00004_0.pdf
 Acesso 15 de fevereiro de 2024

<https://terrasindigenas.org.br/pt-br/terras-indigenas/4068> Acesso 15 de fevereiro de 2024.

JESUS, Naine Terena de; FÊO, Flávio Justino. **Plataformas digitais e as manifestações estéticas indígenas: para recolher ao longo do caminho.** Urdimento: Revista de Estudos em Artes Cênicas, Florianópolis, v. 1, n. 43, p. 1–10, 2022. DOI: 10.5965/1414573101432022e0120. Disponível em: <https://revistas.udesc.br/index.php/urdimento/article/view/21933>. Acesso em: 19 dez. 2023.

KRENAK, Ailton. **Apresentação da exposição MoquéM_Surari: arte indígena contemporânea.** 1 vídeo (1h 34 min 20 seg) Canal MAM - Museu de Arte Moderna de São Paulo. Youtube. Disponível em: <<https://youtu.be/zT5q2zID2Ac>>. Acesso em: 12 nov. 2021.

KRENAK, Ailton . **Caminhos para a cultura do bem viver** . Disponível em <https://www.biodiversidadla.org/Recomendamos/Caminhos-para-a-cultura-do-Bem-Viver> , Acesso em 23 de fevereiro de 2023.

LOUSA, Teresa; MIKOSZ, José Eliézer. **Antropoceno e a Consciência Artística Global: Do Paleolítico à Sabedoria Ancestral da Floresta Amazônica.** Fronteira: Journal of Social, Technological and Environmental Science, [S. l.], v. 11, n. 2, p. 252–264, 2022. DOI: 10.21664/2238-8869.2022v11i2.p252-264. Disponível em: <https://periodicos.unievangelica.edu.br/index.php/fronteiras/article/view/6298>. Acesso em: 13 maio. 2024.

MACHADO, Ricardo. **Nem modernista, nem anti-modernista, a Arte Indígena Contemporânea (e cosmopolítica) na vanguarda de um Brasil que jamais foi moderno.** Disponível em <https://www.ihuonline.unisinos.br/artigo/7811-nem-modernista-nem-anti-modernista-a-arte-indigena-contemporanea-e-cosmopolitica-na-vanguarda-de-um-brasil-que-jamais-foi-moderno> , Acesso em 05 de fevereiro de 2023

MIKOSZ, J. E. (2018). **A ARTE VISIONÁRIA E A AYAHUASCA: representações Visuais de Espirais e Vórtices Inspiradas nos Estados Não Ordinários de Consciência (ENOC).** Disponível no link <https://repositorio.ufsc.br/bitstream/handle/123456789/92737/264312.pdf?sequence=1&isAllowed=y> Acesso em 06 de março de 2023. <http://periodicoseletronicos.ufma.br/index.php/revistahumus/article/view/8978>

MOULIN, Raymonde . **Le marché de l'art** . Paris: Éditions Flammarion, 2009.

MUNIZ, Leandro. **Arte indígena: como expor** . Disponível em <https://select.art.br/arte-indigena-como-expor/> . Acesso em 10 de fevereiro de 2023.

PEDROSA, I.; **Da cor à cor inexistente**, 3a. ed., Ed. Léo Christiano, Co-editora Univ. Brasília: Rio de Janeiro, 1982.

PEREIRA, F.M, SOUSA, J. M. de A. **Insurgências estéticas e epistêmicas no Antropoceno: povos indígenas e a retomada da Mata Atlântica no sul da Bahia.** Disponível em <https://revista.ibict.br/liinc/article/download/5937/5606/21224>, Acesso em 11 de Fevereiro de 2023

PITTA, F. M. **A 'breve história da arte' e a arte indígena: a gênese de uma noção e sua problemática hoje.** MODOS: Revista de História da Arte, Campinas, SP, v. 5, n. 3, p. 223–257, 2021. DOI: 10.20396/modos.v5i3.8666380. Disponível em: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/mod/article/view/8666380>. Acesso em: 30 jul. 2022.

SANTA CRUZ, Angélica. **"Como uma bebida sagrada movimenta a fascinante engrenagem de sobrevivência dos povos indígenas do Acre."** Disponível no link em <https://piaui.folha.uol.com.br/materia/sobre-ela-com-ela-para-ela/> . Acesso em 05 de Janeiro de 2023.

SÓLON, Pablo [org]. **Alternativas sistêmicas: Bem Viver, decrescimento, comuns, ecofeminismo, direitos da Mãe Terra e desglobalização.** São Paulo: Editora Elefante, 2019.

TUKANO, Daiara. **Entrevista na Chapada dos Veadeiros e em Brasília**. Entrevista cedida a Bernardo Bravo, outubro de 2023 e janeiro de 2024. Disponível em: https://drive.google.com/drive/u/0/folders/1lvm-LwklfydcIGowMrmN_VAkQGlapy0V / Acesso em 26 de maio de 2024.

TUKANO, Daiara. **Programa Artérias**. (Programa com 13min48seg) Canal Sesc TV.Youtube. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=HMbe4AoLIJc>>. Acesso em: 15 julho. 2022.

TUKANO, Daiara. **Programa Provoca**. (Programa com 55min10seg) Canal TV Cultura.Youtube.Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=S3_nHOchwro>. Acesso em: 15 julho. 2022.

TUKANO, Daiara. <https://www.daiaratukano.com/> Acesso em: 15 de fevereiro de 2023

TÖRĂMĂ, Kêhíri, PĂRÖKUMU, Umusi. **Antes o mundo não existia : mitologia dos antigos Desana- Kêhíripõrã / Törãmă Kêhíri, Umusi Pärökumu; desenhos de Luiz e Feliciano Lana**. -- 2. ed. -- São João Batista do Rio Tiquié : UNIRT ; São Gabriel da Cachoeira : FOIRN, 1995. 264 p. (Coleção Narradores Indígenas do Rio Negro; v.1) 1. Índios Desana-Kêhíripõrã. I. Umusi Pärökumu, II. Lana, Luiz. III. Lana, Feliciano, IV, Título. V. Série.

VILELA, Denis. **Mirações daimistas: as representações imagéticas da comunidade de Cachoeira Grande- RJ** - IN XIII Encontro de História Apuh Rio. Disponível em https://encontro2008.rj.anpuh.org/resources/content/anais/1212944948_ARQUIVO_Texto_Anuh_Denis_Vilela.pdf acesso 10 de fevereiro de 2024.

ZAVALETA MERCADO, René . **Las masas en Noviembre en "La autodeterminación de las masas"**. Ed. Siglo del Hombre Editores -CLACSO (2009)



ePROCOLO



Documento: **DissertacaoBernardoBravoFINALcomp.pdf**.

Assinatura Avançada realizada por: **Jose Eliezer Mikosz (XXX.613.309-XX)** em 16/08/2024 07:19 Local: UNESPAR/FAP/MPA.

Inserido ao protocolo **22.274.119-0** por: **Jose Eliezer Mikosz** em: 16/08/2024 07:19.



Documento assinado nos termos do Art. 38 do Decreto Estadual nº 7304/2021.

A autenticidade deste documento pode ser validada no endereço:
<https://www.eprotocolo.pr.gov.br/spiweb/validarDocumento> com o código:
9a71475d1583d02939bd74b4584406f6.