

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO AMAZONAS – UFAM**  
**PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ANTROPOLOGIA SOCIAL – PPGAS**  
**MUSEU AMAZÔNICO**

**ROSSELINE DA SILVA TAVARES**

**ARTE, VIAGENS E BENZIMENTO: ETNOGRAFIA DA FORMAÇÃO DO**  
**ARTISTA-XAMÃ JOÃO KENNEDY LIMA BARRETO**

**MANAUS - AMAZONAS**

**2015**

**ROSSELINE DA SILVA TAVARES**

**ARTE, VIAGENS E BENZIMENTO: ETNOGRAFIA DA FORMAÇÃO DO  
ARTISTA-XAMÃ JOÃO KENNEDY LIMA BARRETO**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Antropologia Social da Universidade Federal do Amazonas, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Antropologia Social.

Orientadora: Dr<sup>a</sup>. Deise Lucy Oliveira Montardo.

Manaus - Amazonas

2015

## Ficha Catalográfica

Ficha catalográfica elaborada automaticamente de acordo com os dados fornecidos pelo(a) autor(a).

T231a Tavares, Rosseline da Silva  
Arte, viagens e benzimento : etnografia da formação do artista-xamã João Kennedy Lima Barreto / Rosseline da Silva Tavares.  
2015  
101 f.: il. color; 31 cm.

Orientadora: Deise Lucy Oliveira Montardo  
Dissertação (Antropologia) - Universidade Federal do Amazonas.

1. Etnobiografia. 2. Indígena. 3. Antropologia da Arte. 4. Xamanismo. I. Montardo, Deise Lucy Oliveira II. Universidade Federal do Amazonas III. Título

**ROSSELINE DA SILVA TAVARES**

**ARTE, VIAGENS E BENZIMENTO: ETNOGRAFIA DA FORMAÇÃO DO  
ARTISTA-XAMÃ JOÃO KENNEDY LIMA BARRETO**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Antropologia Social da Universidade Federal do Amazonas, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Antropologia Social.

**BANCA EXAMINADORA**

Professora: Dr<sup>a</sup>. Deise Lucy Oliveira Montardo

Universidade Federal do Amazonas

Professor: Dr. Raimundo Nonato Pereira da Silva

Universidade Federal do Amazonas

Professora.: Dr<sup>a</sup>. Rosemara Staub de Barros Zago

Universidade Federal do Amazonas

*Para Constantino Muniz Tavares e  
Rodrigo Pollari Rodrigues*

## AGRADECIMENTOS

Ao Bu'ú, João Kennedy Lima Barreto, pela imensa generosidade em me deixar conviver intensamente nas suas atividades cotidianas e compartilhar pensamentos, memórias, narrativas, parentes, comida e abrigo com tanto cuidado e apreço.

À família de Bu'ú: Claudio Barreto, Andrea Barreto, Adriana Barreto, Imaculada Barreto e Filadelfia Barreto pelas conversas e gentilezas. Aos parentes de Vila Bittencourt Jacinta, Pilha preta e a Jamile, pela acolhida. Por me ensinar a pescar, “tratar” bodó e compartilhar suas vivências ao longo da minha permanência. Ao seu tio João Paulo Lima Barreto por ter me falado pela primeira vez sobre o seu sobrinho em uma das disciplinas que cursamos juntos, Antropologia Urbana, no Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social da Universidade Federal do Amazonas.

Agradeço também à Isabel Maku/Hupda, pela casa cedida na comunidade São José do Apaporis no período que lá permaneci e aos diversos ensinamentos e refeições maravilhosas, muito obrigada por tudo.

À Deise Lucy Oliveira Montardo pela orientação, disposição, alegria e entusiasmo para que este trabalho fosse realizado. Agradeço profundamente, também, a insistência, paciência e principalmente pelo olhar criterioso nesta pesquisa.

À Rafael Menezes Bastos e Rosemara Staub pelas considerações preciosas na qualificação desta dissertação, onde pude refletir sobre os possíveis caminhos que poderiam guiar esta pesquisa.

Ao Professor Marco Aurélio Coelho de Paiva pelos apontamentos, indicação de leitura e observações generosas quando este trabalho ainda era um projeto de pesquisa. Agradeço também a oportunidade em ter participado da disciplina “Arte, cultura e sociedade” no Programa de Pós-Graduação em Sociologia da Universidade Federal do Amazonas.

Ao Professor Gilton Mendes pelas reflexões e implicações em estudar “biografia” e das reflexões ao participar das reuniões do Núcleo de Estudos da Amazônia Indígena, compartilhando experiências e pesquisas junto aos colegas do colegiado indígena.

À museóloga do Museu Amazônico Jane Cony, pelo carinho e disponibilidade em me apresentar os primeiros artistas indígenas que pude entrar em contato.

Agradeço a Sebastian Gerlic, Maria Pankararu e Potyratê Inaê Tupinambá pela acolhida generosa na aldeia Itapoã e na ONG Thydewá, onde fiquei hospedada por quase um mês. Além de me proporcionarem momentos e atividades fascinantes junto aos povos indígenas de Olivença (BA), pude presenciar conflitos e lutas pelo direito a terra e a vida.

À Dora Pankararu, Suely Carvalho, Fernando Pankararu e Catitu Tayassu por compartilharem suas vivências de forma tão intensa e generosa, os meus sinceros agradecimentos.

Agradeço a fascinante mãe Darabi, Alba Cristina, pela abertura, acolhimento e aprendizagem no terreiro em Itabuna, onde tive contato com o Candomblé pela primeira vez.

Agradeço a organização do Santo Daime e à União do Vegetal, ambos de Manaus, que me permitiram participar das atividades dos respectivos rituais.

À equipe da TV Cultura que me possibilitou participar das gravações de dois episódios do programa “Nova Amazônia”. Em especial aos produtores Kézia Marinho e André Marques.

À Janilson Rubem, pesquisador do Projeto Nova Cartografia Social da Amazônia (PNCSA) que gentilmente elaborou o mapa onde foi realizado trabalho de campo para a elaboração desta dissertação. Ficou lindo!

À Valéria Melo, por me ajudar a atravessar um mar de emoções indescritíveis desde o fatídico 28 de outubro de 2012 que tirou a vida, de forma inesperada, do amado Rodrigo Pollari, também mestrando do PPGAS. Aos amigxs Dassuem Nogueira, Miguel Aparício e Ana Luisa Soares pelo carinho, torcida, leitura e contribuições entusiasmadas para que este trabalho ficasse pronto.

Agradeço a amizade sincera e carinhosa de pessoas com quem pude compartilhar alegrias e angústias nesta aventura antropológica: Lilian de Oliveira, Isabel Wittmann, Socorro Batalha, Kalinda Félix e Conceição Sodrê, o meu muito obrigada. Às queridas Kátia Vasques, Daniela Chaves e Marília Freire pela convivência, risadas e viagens inesquecíveis.

Agradeço aos meus pais, Marcial Tavares e Rosimar da Silva pelo carinho, financiamento incalculável e por todas as oportunidades inumeráveis que me proporcionaram (e proporcionam) ao longo da minha vida.

À minha irmã Lissiane Tavares, por trazer de volta o encantamento do mundo através do seu filho, o nosso Márcio. Agradeço a minha irmã caçula Juliana Almeida pelo carinho

diário e torcida para o término desta pesquisa. À minha comadre Mara Vidal e minha afilhada Ana Clara, por todos os sentimentos que proporciona com o seu crescimento.

Ao Conselho Nacional de Pesquisa e Desenvolvimento Tecnológico pela bolsa concedida no período de onze meses para a conclusão deste mestrado em Antropologia Social.

Agradeço a coordenação da rede de pesquisa “Arte, performance e sociabilidade” pelo financiamento através Instituto Nacional de Pesquisa (INCT), Instituto Brasil Plural (IBP) com diárias e passagens para a realização do trabalho de campo em Minas Gerais (BH) e Bahia.

Ao grupo de pesquisa “Mbaraka: arte, cultura e sociedade” do PPGAS/UFAM pelas observações atenciosas quando expus parte desta pesquisa. Agradeço o apoio e as considerações de Luiz Davi Gonçalves, Agenor Vasconcelos e Socorro Batalha.

À todos os Professores do Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social da Universidade Federal do Amazonas que me proporcionaram leituras e orientações imprescindíveis para uma postura crítica e atenciosa na escrita e aos fatos cotidianos. O meu sincero agradecimento.

Descobri que apesar da escrita ser um processo solitário, uma pesquisa se faz com muitas pessoas. Sem vocês não seria possível, muito obrigada.

## RESUMO

A presente pesquisa aborda a etnografia da formação xamânica de um Tukano, Bu'ú Kennedy, buscando evidenciar o lugar da arte, do xamanismo e do estabelecimento de uma rede de circulação e sociabilidade em sua experiência criativa. O texto problematiza o conceito de Arte, Arte Indígena, a partir de suas experiências e percepções, procurando pensar as expressões a partir de um estudo mais pautado no cotidiano, viagens e benzimentos, não necessariamente no estudo dos objetos produzidos por Bu'ú. Apresento o contexto em que o artista está inserido, destacando aspectos do xamanismo a partir do trabalho de campo realizado em Manaus (AM), Olivença (BA), Itabuna (BA), Japurá (AM), Vila Bittencourt (AM), Comunidade São José do Apaporis (AM) e Comunidade Boca do Traíra (Colômbia).

**Palavras – chaves:** Etnobiografia - Indígena – Antropologia da Arte - Xamanismo

## ABSTRACT

This research addresses the ethnography of shamanic formation of a Tukano Indian, Bu'ú Kennedy, seeking to highlight the place of art, shamanism and the establishment of a network of circulation and sociability in their creative experience. The text discusses the concept of Art, Indigenous Art, from their experiences and perceptions, trying to think the expressions from a more guided study in daily life, travel and *benzimentos* [spiritual protection], not necessarily in the study of objects produced by Bu'ú. I present the context in which the artist is inserted, highlighting aspects of shamanism from the fieldwork carried out in Manaus (AM), Olivença (BA) Itabuna (BA), Japurá (AM), Vila Bittencourt (AM), São José do Apaporis Community (AM) and the Boca Traíra Community (Colômbia).

Key - words: Ethnobiography- Indigenous - Art Anthropology - Shamanism

## LISTA DE SIGLAS

ARN – Alto Rio Negro

CNPq – Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico

FUNAI – Fundação Nacional do Índio

ICHL – Instituto de Ciências Humanas e Letras

IDC – Instituto Dirson Costa de Arte e Cultura Amazônicas

IBP – Instituto Brasil Plural

IFAM- Instituto Federal de Educação Ciência e Tecnologia do Amazonas

INCT – Instituto Nacional de Pesquisa

INPA – Instituto Nacional de Pesquisa da Amazônia

ISA – Instituto Socioambiental

MUSA – Museu da Amazônia

NEAI – Núcleo de Estudos da Amazônia Indígena

ONG – Organização Não-governamental

PNCSA – Projeto Nova Cartografia Social da Amazônia

PPGAS – Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social

SESAI – Secretaria Especial de Saúde Indígena

UDV – União do Vegetal

UEA – Universidade do Estado do Amazonas

UNESCO – Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura

UFAM – Universidade Federal do Amazonas

UFMG- Universidade Federal de Minas Gerais

## LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 – Bu’ú Kennedy .....	13
Figura 2 – Mapa do Brasil .....	30
Figura 3 – Mapa do trabalho de campo .....	30
Figura 4 – Bu’ú no IDC .....	35
Figura 5 – Marchetaria IDC .....	36
Figura 6 – Marchetaria IDC .....	36
Figura 7 – Marchetaria IDC .....	37
Figura 8 – Marchetaria IDC .....	37
Figura 9 – Marchetaria IDC .....	38
Figura 10 – Marchetaria IDC .....	39
Figura 11 – Marchetaria IDC .....	39
Figura 12 – Marchetaria IDC .....	40
Figura 13 – Marchetaria IDC .....	40
Figura 14 – Marchetaria IDC .....	40
Figura 15 – Marchetaria IDC .....	41
Figura 16 – Marchetaria IDC .....	42
Figura 17 – Obra selecionada, evento MIRA! .....	43
Figura 18 – Pintura e desenho na ONG Thydewá .....	45
Figura 19 – Entrevista, TV Cultura .....	47
Figura 20 – Pintura para passeata .....	48
Figura 21 – Pintura para passeata .....	48
Figura 22 – Ana Luiza e Bu’ú em Olivença .....	49
Figura 23 – Pintura corporal .....	50

Figura 24 – Bu’ú e Roy Wagner .....	54
Figura 25 – Bu’ú é modelo da campanha “Turismo Nativo” .....	55
Figura 26 – Bu’ú no vídeo de divulgação do projeto “Turismo Nativo” .....	56
Figura 27 – Chacrona .....	59
Figura 28 – Cipó-Mariri .....	59
Figura 29 – Cozinha do Pajé Marino .....	63
Figura 30 – Casa Incendiada .....	64
Figura 31 – Casa Incendiada .....	64
Figura 32 – Casa Incendiada .....	64
Figura 33 – Passeata Tupinambá .....	65
Figura 34 – Passeata Tupinambá .....	65
Figura 35 – Passeata Tupinambá .....	66
Figura 36 – Almoço no terreiro de Mãe Darabi .....	68
Figura 37 – Bu’ú comendo o rabo da cobra .....	70
Figura 38 – Fila para o Benzimento .....	70
Figura 39 – Arrancando o couro .....	71
Figura 40 – Tirando o veneno .....	71
Figura 41 – Bu’ú, a cobra e o veneno .....	71
Figura 42 – O couro da cobra .....	71
Figura 43 – Bu’ú e a mão Darabi .....	72
Figura 44 – Bu’ú e o ouro .....	76
Figura 45 – Casa Maku .....	82
Figura 46 – Interior da casa 1 .....	83
Figura 47 – Interior da casa 2 .....	83
Figura 48 – Peixe defumado .....	84
Figura 49 – Folha de coca .....	85

Figura 50 – Cinzas da folha de embaúba .....	85
Figura 51 – Cláudio e o Kumu Luciano .....	85

## SUMÁRIO

INTRODUÇÃO .....	14
CAPÍTULO 1 – A CONSTRUÇÃO DO CAMPO ETNOGRÁFICO .....	19
1.1 Biografia indígena? .....	27
CAPÍTULO 2 – O PERFEITO E O TORTO .....	33
2.1 As faces da pintura .....	46
2.2 Circulação na <i>web</i> .....	52
CAPÍTULO 3 – A REDE CÓSMICA .....	57
3.1 Entre os Tupinambá .....	62
3.2 O terreiro em Itabuna .....	68
3.3 Bahsessé .....	73
3.4 O nascimento do ka’api e os Tuyuka .....	87
CONSIDERAÇÕES FINAIS .....	90
REFERÊNCIAS .....	91
ANEXO .....	96
Anexo A – Carta, manifestação Tupinambá .....	96
Anexo B – Ofício n. 029/2012 – Universidade Federal de Minas Gerais .....	98
Anexo C – Carta sobre a conferência de Pajés na Amazônia .....	99

## INTRODUÇÃO



Figura 1: Bu'ú Kennedy. Esta foto foi tirada na comunidade Beija Flor, em Rio Preto da Eva (AM). Fonte: Acervo pessoal de Bu'ú, 2012

## INTRODUÇÃO

A presente pesquisa aborda a etnografia da trajetória do índio Tukano João Kennedy Lima Barreto, mais conhecido como Bu'ú Kennedy. O texto problematiza o conceito de arte indígena a partir da trajetória, percepções e das experiências criativas de Bu'ú, buscando pensar as expressões artísticas a partir de um estudo pautado no cotidiano do artista e não necessariamente no estudo da produção artística de Bu'ú, dos objetos em si. Esta dissertação é resultado do trabalho de campo realizado em Manaus (AM), Olivença (BA), Itabuna (BA), Japurá (AM), Vila Bittencourt (AM), Comunidade São José do Apaporis (AM) e Comunidade Boca do Traíra (Colômbia).

João nasceu no dia 08 de junho de 1978 na aldeia Kayra, as margens do rio Tiquié, município de São Gabriel da Cachoeira, Estado do Amazonas. É filho de pai Tukano e mãe Tuyuka<sup>1</sup>, mudou-se para Manaus aos 22 anos de idade. Formou-se em marchetaria de quadros na Escola de Artes do Instituto Dirson Costa em 2007 (TAVARES, 2011), em Manaus, tornando-se o primeiro homem Tukano artista plástico em marchetaria.

Os Tukano são um dos povos indígenas<sup>2</sup> que compõem a família lingüística Tukano. Eles vivem tradicionalmente em Terras Indígenas localizadas na região do Alto Rio Negro, extremo noroeste da Amazônia brasileira, na fronteira do Brasil com a Colômbia e Venezuela.



Figura 02 – Mapa do Brasil: a região destacada em vermelho, compreende o Noroeste Amazônico.

<sup>1</sup>Filho de Cláudio Carvalho Barreto e Quintilha Lima

<sup>2</sup>BaráTukano, Baniwa, Kuripako, MakuHupda, Maku Yuhupde, Miriti Tapuia, Tukano, Tuyuka, Dessano, Arapaço, Kubeo, Piratapuia, Tariano, Wanano, Karapanã, Barasana. (Instituto Socioambiental - ISA, 1991-1995)

Os povos que compõem a família lingüística Tukano estabelecem uma ampla rede de trocas que inclui casamentos, rituais e comércio. É assim, que a partir de um sistema de exogamia lingüística, em que a mulher idealmente se casa com um homem falante de uma língua Tukano diferente da sua, estabelece-se entre esses povos uma situação de multilinguismo (HUGH-JONES, 1979; JACKSON, 1983).

Dentro deste contexto Bu'ú é falante de Tukano, língua de seu pai, mas é fluente também em Tuyuca, língua de sua mãe. Além desses idiomas, fala português, lê e compreende bem o espanhol e quando tem dúvidas com inglês ou francês, utiliza a ferramenta do *google*, o *google tradutor*.

A circulação de Bu'ú no cenário das artes plásticas, deu-se, segundo ele, quando passou a ser chamado de “artista” no contexto de sua participação em uma companhia de teatro. Com essa companhia ele passou a viajar por diversos municípios do Amazonas apresentando peças teatrais.

Bu'ú atuou em um comercial do Ministério do Turismo, com frequência é chamado para falar sobre a cultura indígena em diversos espaços, faz oficina de pintura corporal e marchetaria e atualmente está se preparando para se tornar um xamã. Foi convidado, ainda, para fazer a novela da empresa *Record* “Bicho do mato”, mas não chegou a atuar. Os quadros de marchetaria de Bu'ú ganharam notoriedade através de exposições e premiações em eventos de caráter nacional e internacional.

Por um caminho peculiar e original, a trajetória de Bu'ú, suas produções estéticas e de maneira mais geral as expressões artísticas dos povos indígenas no Brasil, vem conquistando espaço nas discussões acadêmicas e no mercado da arte contemporânea. Observa-se uma mudança no que se convencionou pensar sobre a cultura material indígena, tais como as classificações da literatura etnográfica de tais objetos, como a confecção de cestaria, plumária, cerâmica, pintura corporal, instrumentos de caça, pesca, dentre outros.

Neste sentido, tendo em vista que o estudo da “arte indígena” constitui um espaço fértil para o contato com “múltiplos mundos” (VIDAL, 2001), a trajetória de Bu'ú Kennedy nos permite não somente problematizar o conceito de arte, mas ao seguir os caminhos percorridos por esse artista-xamã, pensar esferas e aspectos que extrapolam aquilo que se convencionou a chamar de arte.

Meu primeiro encontro com o Bu'ú, aconteceu no *hall* do Instituto de Ciências Humanas e Letras (ICHL), um pouco antes da defesa de dissertação do seu tio João Paulo

Lima Barreto<sup>3</sup>. Apesar de nunca o ter visto pessoalmente, eu o conhecia por foto, pois já havia me comunicado com ele a partir da rede social *facebook* e acompanhava seu perfil. Ao avistá-lo, o cumprimentei e combinamos de conversar depois da defesa.

O que ficou presente na sua fala, nas poucas horas de conversa em uma das salas do ICHL, foi o seu treinamento espiritual para se tornar um xamã. Bu`ú discorreu sobre como o *ka'api*<sup>4</sup> lhe ajuda a pensar nos desenhos, sobre a importância da abstinência sexual e a dificuldade que passa para lidar com os espíritos. Acrescentou que seu Ovídio, pai de João Paulo, também presente na defesa da dissertação, estava lhe ensinando coisas que não ensinava para seu próprio filho, sugerindo que foi o escolhido para se tornar um xamã.

A ênfase de Bu`u em sua formação xamânica e sua insistência em falar de suas experiências nesse processo de aprendizagem quando lhe perguntava sobre sua produção artística, fez-me notar a relação intrínseca entre a arte e o xamanismo no processo criativo de Bu`u. Percebi também que as experiências sensoriais, proporcionadas pelo *ka'api*<sup>5</sup>, e das quais resultavam muitos de seus trabalhos eram mais significativas para ele do que o objeto em si. Assim, para um melhor entendimento da percepção e vivência que Bu`ú tinha da arte, perguntas pontuais se mostraram insuficientes, era necessário acompanhá-lo de perto, buscando nas entrelinhas a compreensão do seu processo criativo. Com o objetivo de descrever este processo no texto dissertativo, apresento a maneira como ele foi construído nos parágrafos seguintes.

O primeiro capítulo intitulado, *A construção do campo etnográfico*, consiste em descrever como se deu a delimitação do objeto da pesquisa. Além da discussão bibliográfica que fundamenta as reflexões contidas no texto, ganha evidência minha experiência acompanhando João Kennedy em diferentes atividades e lugares entre julho de 2013 e fevereiro de 2014 em: Manaus (AM), Olivença (BA), Itabuna (BA), Japurá (AM), Vila Bittencourt (AM), Comunidade São José do Apaporis (AM) e Comunidade Boca do Traíra

<sup>3</sup> BARRETO, João Paulo Lima. *“Wai-Mahsã”*: peixes e humanos. Um ensaio de antropologia indígena. Universidade Federal do Amazonas. Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social (Dissertação): Manaus, 2013.

<sup>4</sup> De acordo com o livro “Mito Tukano, quatro tempo de antiguidades” de Gabriel Gentil (2000), ele explica que o *paricá* e a bebida *kahpí* (ou *ka'api*), são utilizados pelos pajés para obterem visões através de rituais e cerimônias, considerando esta última, enquanto ensino tradicional da linguagem de Pajé.

<sup>5</sup> “A utilização da *Banisteriopsis ka'api* é muito difundida na Amazônia. Inúmeros grupos indígenas e mestiços usam a planta para fins religiosos. A *banisteriopsis ka'api* possui um alcalóide denominado harmina ou harmalina, cuja ação psicofarmacológica tem sido muito estudada, não se tendo ainda chegado a conclusões definitivas. Na maioria dos grupos usuários a *Banisteriopsis ka'api* é cozida ritualmente juntamente com outras plantas como a *Psychotria viridis*, e produz experiências extáticas significativas, que marcam a vida religiosa regional”. (GROISMAN, 1996, p. 342). Acrescento que neste trabalho, utilizarei a classificação *ka'api* e *ayahuasca* como a mesma substância, mas em diferentes contextos, ela poderá ter significados diferentes.

(Colômbia). Procuo descrever, portanto, como se deu a opção por construir o texto a partir da experiência de apenas um indígena, João Kennedy, com ênfase na sua formação xamânica.

O capítulo dois, *O perfeito e o torto*, está pautado na relação estabelecida por Bu'ú com a pintura e o desenho em diferentes ocasiões como palestras, entrevistas, programas de TV e passeatas. Pretende, portanto, uma reflexão sobre as concepções estéticas de Bu'ú a partir das categorias “perfeito” e “torto” que emergiram em alguns momentos de sua fala. A percepção de Bu'ú acerca das propriedades curativas do desenho e o relato de pessoas sobre a experiência de terem tido o corpo pintado por ele, também serão assuntos abordados no segundo capítulo.

O terceiro e último capítulo, *A rede cósmica*, consiste numa descrição da rede que Bu'ú busca estabelecer com pessoas e lugares no seu processo de formação xamânica. Ganham destaque aqui o contato de Bu'ú com o candomblé, na Bahia, sua participação em reuniões de consumo de Ayahuasca em Manaus e sua viagem em busca dos benzimentos de seus “parentes Maku”.

## **CAPÍTULO 1**

## CAPÍTULO 1

### A CONSTRUÇÃO DO CAMPO ETNOGRÁFICO

A transferência dos grafismos vistos mais comumente na pintura corporal e nos artefatos para as telas dos quadros nos convida a pensar o momento atual das expressões estéticas indígena que passaram a ser classificadas como arte não só no campo acadêmico, mas também no “universo da arte” de uma maneira mais geral. Emergem nesse cenário, discussões como aquelas em torno da garantia de direito autoral individual, de inserção desses artistas e de suas obras num mercado internacional artístico junto com artistas já consagrados, bem como as maneiras como esses artistas indígenas têm se apropriado deste campo político.

A “arte indígena” ou “arte indígena contemporânea” são fenômenos/conceitos que vem sendo estudados por alguns pesquisadorxs (BERTA, 1989; VIDAL, 1992, 2001; VAN VELTHEM, 1995; PRICE, 2000; GOLDSTEIN, 2008, 2010, 2013; VOEGEL, 1988; LAGROU, 2007; BARCELOS NETO, 2002) ao longo dos anos.

A literatura disponível para compreensão das expressões estéticas a partir da Antropologia, concentra-se no que foi classificado como “Antropologia da Arte”. Durante um determinado período do desenvolvimento da própria disciplina, esta busca concentrou seus esforços na análise dos objetos em si “uma descrição analítica da arte primitiva” (BOAS, 1947) num contexto social onde questionava-se a mentalidade dos povos ditos “primitivos”.

É importante destacar que nas classificações de povos “não ocidentais” foram utilizadas três palavras inglesas cuja força dos significados reverbera até os dias atuais: bárbaros, selvagens e primitivos (KUPER, 2008, p. 41). Segundo os gregos, “bárbaros” além de significar um inimigo comum, estrangeiro, esta classificação estava associada a uma deficiência na linguagem: “gaguejavam como idiotas”, “grunhiam como animais”.

Com o início das viagens de descobrimento e os primeiros relatos sobre os habitantes da América, assim como os romances disponíveis, surge a figura do selvagem associada a algo “meio animal, meio homem”. O selvagem passa a ser entendido a partir do ideal de homem livre, mas são descritos como rústicos, não domesticados, violentos e como possuidores de atributos provenientes de demônios (KUPER, 2008, p. 50).

Havia sociedades “tão extremamente incultas a ponto de desconhecer as artes as quais são as primeiras tentativas da criatividade humana no seu avanço em direção ao progresso” (William Robertson, 1777, *The history of the discovery and settlement of America*, apud, KUPER, 2008, p. 56)

**Eles não tinham conhecimento da superfície da terra; nenhum registro do tempo; nenhuma arte; nenhuma escrita; nenhuma sociedade;** e, o pior de tudo,

com medo contínuo e perigo de morte violenta; e a vida do homem, solitária, pobre, repugnante, bruta e curta. (Thomas Hobbes, 1660, *Leviathan*, III, 114, *apud*, KUPER, 2008, p. 51-52, grifos meus)

Hélène Clastres (1980) no texto *Primitivismo e ciência do homem no século XVIII*, aponta que a própria etnologia se definia como “estudo do homem semicivilizado e as populações rurais na Europa”.

... o único objeto do estudo dos selvagens não são, obviamente, os próprios selvagens; o que se quer é compor uma escala exata dos diversos graus de civilização, e atribuir a cada um as propriedades que o caracterizam; permitindo reconhecer quais são as necessidades, as ideias, os hábitos que são produzidos a cada idade da sociedade humana. (CLASTRES, 1980, p. 206)

Desta maneira, com o advento das teorias evolucionistas<sup>6</sup> o antigo “bárbaro”, “selvagem”, passa a aparecer na mesma “linha de evolução” do homem civilizado. A partir de então, a expressão homem primitivo passa a ser entendida, sobretudo, como sinônimo de primeiro. Esta classificação estava fundamentada na concepção de que todos os seres humanos pertenciam a uma mesma família, os primitivos seriam, nesses termos, nossos ancestrais vivos. (KUPER, 2008. p. 61)

Dentre os antropólogos classificados como evolucionistas (Lewis Henry Morgan, Edward Burnett Tylor e James George Frazer), Frazer menciona o “selvagem” como documento humano, uma espécie de museu vivo da história, ou melhor, “representantes de etapas anteriores da trajetória universal do homem rumo à condição dos povos mais avançados” (CASTRO, 2005. p. 29).

Pensar o “selvagem”, “primitivo” ou “indígena” como documento, nos remonta ao movimento artístico no início do século XX que proporcionou o encontro de artistas da época com documentos etnográficos, tais como os relatos de campo, fotografias, esculturas, desenhos, dentre outros. Pintores e escritores deste período, entusiasmados com os textos e objetos trazidos pelos “etnógrafos” de seus trabalhos de campo, os incorporaram às suas obras de arte e, construíram uma estética nova, no qual “*fragmentos, coleções curiosas, inesperadas justaposições – que funciona para provocar a manifestação de realidades extraordinárias com base nos domínios do erótico, do exótico e do inconsciente*” (CLIFFORD, 2008. p. 122). A partir destas experiências, fizeram surgir uma nova escola artística: o surrealismo.

---

<sup>6</sup> Na perspectiva antropológica, o evolucionismo refere-se a teorias que designam o desenvolvimento social a partir de um estado primitivo que gradualmente tornam-se mais civilizadas ao longo do tempo.

Neste período entre guerras (início do século XX) esta estética aparecia como uma crítica à racionalidade cartesiana, à modernidade, cujo o extremo oposto reconhecia-se na “arte primitiva”.

As noções provenientes da utilização de determinadas técnicas e da cultura material de uma maneira mais geral enquanto marcadores do estágio evolutivo de diferentes sociedades, foi criticado pelo antropólogo culturalista Franz Boas. Boas rompeu com a tradição evolucionista tanto em seu aspecto teórico quanto prático a partir de seus estudos sobre arte primitiva. O autor argumenta que:

... os desenhos geométricos originaram-se algumas vezes de formas naturalistas que foram gradualmente convencionalizadas, outras vezes a partir de motivos técnicos, e ainda em outros casos, eram geométricos desde a origem, ou que derivaram de símbolos. As mesmas formas se desenvolveram (...) a ocorrência frequente dessas formas não prova nem uma origem comum, nem que elas tenham sempre se desenvolvido de acordo com as mesmas leis psíquicas. (BOAS, 2005. p. 30-31)

Com base nesta nova percepção da “arte primitiva”, muitos autores, inclusive brasileiros, fizeram minuciosas descrições de diferentes formas de expressão da cultura material, contribuindo de maneira significativa tanto para a afirmação de uma equivalência humana entre “primitivos” e “civilizados” quanto para a composição teórica de grandes coleções etnográficas de Museus espalhados pelo país e no mundo.

A produção intelectual antropológica sobre povos indígenas no Brasil, sobretudo ao tema “arte e artesanato”, recebe uma atenção renovada por pesquisadorxs interessadxs em pesquisá-los. Os interesses foram nos temas da “pintura corporal”<sup>7</sup>, “arte plumária”<sup>8</sup>, “cestaria”<sup>9</sup>, “cerâmica”<sup>10</sup>, “música”<sup>11</sup>, “arte e xamanismo”<sup>12</sup>. É importante destacar que

<sup>7</sup> MÜLLER, Regina. A pintura do corpo e os ornamentos Xavante: arte visual e comunicação social. 1976; VIDAL, Lux. Morte e vida de uma sociedade indígena Brasileira: os Kayapó-Xicrin do rio Cateté. 1977;

<sup>8</sup> DORTA, Sonia Ferrado. Pariko: etnografia de um artefato plumário. 1978;

<sup>9</sup> RIBEIRO, Berta. A civilização da palha: arte do trançado dos índios do Brasil. 1980; VELTHEM, Lucia Hussak. A pele de Tulupere: estudo dos trançados Wayana-Apalai. 1984; LIMA, Maria do Socorro Reis. A máscara e a esteira: a sociabilidade Timbira expressa nos artefatos. 2003

<sup>10</sup> FÉNELON, Maria Heloísa. A arte e o artista na sociedade Karajá. 1978; SILVA, Fabiola Andréa Silva. As tecnologias e seus significados: um estudo da cerâmica dos Asurini do Xingu e da cestaria dos Kayapó-Xicrin sob uma perspectiva etnoarqueológica. 2000

<sup>11</sup> BASTOS, Rafael José Menezes. A musicológica Kamayurá: para uma antropologia da comunicação no alto Xingu. 1976 e A festa da Jaguatirica: Uma partitura crítico-interpretativa, 1990; CAMEU, Helza. Introdução ao estudo da música indígena brasileira. 1977; MONTARDO, Deise Lucy. Através do Mbaraka: Música e Xamanismo Guarani. 2002; PAES, Francisco Simões. Os modelos da experiência ou a experiência dos modelos: Introdução ao estudo cerimonial Xicrin, 2005;

<sup>12</sup> VELTHEM, Lucia Hussak. O belo e a fera: A estética da produção e da predação entre os Wayana, 1995; SILVA, Sérgio Batista da. Etnoarqueologia dos grafismos Kaigang: um modelo para a compreensão das sociedades Proto-Je meridionais, 2001; BARCELOS NETO, Aristóteles. Apapaatai: rituais de máscaras no Alto Xingu. 2004; CESARINO, Pedro de Niemeyer. Oniska: poética do xamanismo na Amazônia. 2011; LAGROU, Els. A fluidez da forma: arte, alteridade e agência em uma sociedade amazônica. 2007.

atualmente os estudos voltados para a compreensão dessas expressões entre os povos indígenas no Brasil, estão cada vez mais se aproximando das teorias sobre Xamanismo.

Claude Lévi-Strauss (1989) procura criar um ponto de intercessão entre a “arte primitiva” e as artes ditas como “mais eruditas” para a compreensão dessas classificações através de uma perspectiva da elaboração desses objetos, num sentido mais abstrato, sugerindo que são mentalidades similares que em nada se diferenciam. Segundo o autor:

Mesmo o pintor mais acadêmico se bate com problemas de execução e que todas as artes chamadas primitivas têm duplamente o caráter de aplicadas: primeiro, porque muitas de suas produções são objetos técnicos e, depois, porque mesmo as suas criações que parecem mais ao abrigo das preocupações práticas têm uma finalidade determinada. Sabe-se enfim, que mesmo entre nós os utensílios se prestam a uma contemplação desinteressada. (LÉVI-STRAUSS, 1989. p. 45).

As noções de “arte primitiva”, “arte primeira”, “arte *naif*” norteiam as classificações das manifestações estéticas dos povos indígenas no Brasil até os dias atuais. Diante deste cenário de pesquisa, a utilização da categoria “arte primitiva” para designar os objetos expostos em quaisquer espaços, parece um tanto ultrapassada. De acordo com Price (2000):

O Museum of Primitive Art de Nova York foi uma iniciativa pioneira na apresentação de obras Primitivas como *arte*, e a forma como as peças foram expostas deixava claro a filosofia que lhe era subjacente. (PRICE, 2000, p. 125)

Uma das reflexões que a autora propõe é a possibilidade de não contextualizar essa arte classificada como primitiva, pois as formas e as ideias mais comuns a respeito da separação e diferença entre artistas “primitivos” e “civilizados” é a apresentação dos respectivos produtos no contexto de museus e galerias.

Ainda que a iniciativa do *Museum of Primitive Art*, mencionado por Price, apareça como positiva na história da arte indígena, mais uma vez, as características das formas como as peças foram expostas, apontavam para vestígios de concepções evolucionistas.

Antes de fulminar o conceito de “Arte Primitiva”, assim como indicar que a “antropologia social moderna é essencialmente, constitucionalmente, anti-arte” (GELL, 1992. apud: LAGROU, Els. 2003) e antes, ainda, de enveredar pela relação entre arte e xamanismo percebida durante o trabalho de campo, gostaria de mencionar que me dediquei a temas que foram importantes para a desconstrução dos paradigmas relacionados a “arte indígena” (ao menos no Brasil). Dentre eles, destaco a “legitimidade das obras de arte” (BOURDIEU, 1992, 1996, 2006; CLARK, 2007; ELIAS, 2001; GINZBURG, 2002; BAXANDALL, 2006;

ALPERS, 2010; PEVSNER, 2010; PAIVA, 2010; CREDY, 1975; DURAND, 1941), definições de “Arte Primitiva” (LAYTON, 1991; GOMBRICH, 1999, 2012), as tensões entre “arte” e “documento etnográfico”, “arte” e “artesanato”, a relação da “arte indígena” ou “arte primitiva” com o mercado e os museus (PRICE, 2000; VOGEL, 1988; GOLDENSTEIN, 2013), as classificações “arte” e “artesanato”, “artista” e “artesão” e as implicações destes conceitos na vida do artista indígena, e por fim, “propriedade intelectual indígena” (CARNEIRO DA CUNHA, 2009) evidenciando as fundamentações teóricas que norteiam a propriedade intelectual tanto coletiva como individual.

Ainda na graduação em ciências sociais, numa pesquisa de iniciação científica<sup>13</sup>, tive contato com o Instituto Dirson Costa de Arte e Cultura Amazônicas<sup>14</sup> (IDC), lugar onde Bu’ú fez o curso de formação em marchetaria, desenho e pintura. O objetivo era, então, refletir sobre a experiência do IDC na formação de artistas indígenas a partir do ponto de vista da própria Instituição (TAVARES, 2011).

Nesta época pude compartilhar esta experiência em reuniões acadêmicas<sup>15</sup> ao longo de quase dois anos. Nestas reuniões, a partir da apresentação da pesquisa, a questão da legitimidade, o mercado da arte e o direito autoral eram questionamentos recorrentes por parte dos participantes e autoridades acadêmicas: “quem dita a autenticidade das obras feitas por artistas indígenas? O mercado não estaria influenciando através de regras capitalistas a produção destas obras? Como um índio pode pintar e representar esta arte de forma individual?” Houve ainda afirmações calorosas: “ele representa um coletivo, isso é uma atitude leviana! Isto não é arte!”.

Por ter delimitado o objetivo da pesquisa nas ações do Instituto, não conversei com os alunos indígenas (também, por orientação da direção do IDC), o que despertou o desejo de privilegiar na pesquisa de mestrado as iniciativas dos indígenas no contexto das artes plásticas na cidade de Manaus.

Ao procurar acompanhar atividades que permeavam expressões de artistas indígenas, soube de um evento internacional que seria realizado no Brasil: “MIRA! Artes

---

<sup>13</sup> TAVARES, Rosseline da Silva. Reflexões sobre uma experiência de formação de artistas plásticos indígenas na cidade de Manaus: Instituto Dirson Costa de Arte e Cultura Amazônicas (2001-2009). Relatório final, CNPq. PIB-H/095/2011.

<sup>14</sup> O IDC é uma Organização Não Governamental (ONG) financiada pelo Banco da Amazônia, que há dez anos vem formando, profissionalmente, artistas na cidade de Manaus.

<sup>15</sup> Congresso de Iniciação Científica (CONIC), realizado no dia 09 de novembro de 2011 na Universidade Federal do Amazonas (UFAM/CONIC); X *Congreso Argentino de Antropología Social* no dia 01 de dezembro de 2011 na *Facultad de Filosofía y Letras* da Universidade de Buenos Aires (UBA/X CAAS); 28ª Reunião Brasileira de Antropologia, no dia 04 de julho de 2012 em São Paulo; 3º Encontro da Região Norte da Sociedade Brasileira de Sociologia, no dia 27 de setembro de 2012 na Universidade Federal do Amazonas.

visuais contemporâneas dos povos indígenas”. A proposta foi reunir artistas da América Latina e levantar discussões em torno da arte indígena contemporânea. O objetivo do evento era também, sobretudo, promover um intercâmbio entre as novas experiências estéticas desenvolvidas pelos povos indígenas.

Busquei informações sobre os alunos egressos do IDC e adotei como ponto de partida para mapear os artistas indígenas na cidade de Manaus. Através da museóloga do Museu Amazônico, tive acesso ao contato de vários artistas. Um deles era João Kennedy Lima Barreto. Trocando e-mails com a organização do MIRA! e consultando o site do evento, soube que João Kennedy havia sido convidado para participar e expor uma de suas obras nesta exposição itinerante. Participar do evento, era, portanto, a oportunidade perfeita para conhecê-lo e convidá-lo para participar desta pesquisa.

Participei<sup>16</sup> então, do evento que se realizou na segunda quinzena de junho de 2013 no Centro Cultural da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG). De acordo com a palestrante Els Lagrou, “esse evento representa um momento histórico para as artes indígenas contemporâneas”. Bu’ú Kennedy, não apareceu. Já em Manaus, recebi notícias dele a partir do seguinte e-mail transcrito abaixo:

Olá Rosseline,  
Bom dia!

Eu no momento estou em São Gabriel da Cachoeira, daqui duas semanas vou estar em Manaus, sobre Mira eu emprestei para essa mostra duas das minhas obras um foi premiado em SP na oficina Oswald de Andrade em Tiradentes, eu não fui porque não conversei diretamente com os organizadores, porque eu fiquei na selva, estava em retiro espiritual desde março, agora que estou online e fiquei muito tempo off, é melhor na comunidade. E minha irmã em Manaus, quando voltei para SGc falou que estavam ligando direto para falar comigo. Agora começando o mês que vem, vou estar no projeto de emenda parlamentar, vou fazer em agosto, trabalho no rio Tiquié até Trinidad na Colômbia e em Setembro viajo dia 5 para Brasília e no dia 6 para Bahia retornando para Amazonas, o melhor em Manaus dia 6 de outubro.

Um abraço e estou aberto para conversa ou troca de conhecimentos...  
(João Kennedy em 03.07.2013)

Diante da resposta de Bu’ú, destaquei uma das informações: ele não foi ao MIRA, uma exposição com relevância internacional, porque estava em “retiro espiritual”. O que isso significaria? Porque seria melhor estar na “selva” naquele momento? Bu’ú indicava as primeiras pistas de que sua relação com a arte se dava enquanto uma experiência sensorial.

A partir do seu consentimento, considerei construir o texto da dissertação a partir da experiência artística de apenas um Tukano: a experiência de Bu’ú.

O exercício de aproximar e distanciar os temas e autores utilizados no início da pesquisa, em alguns momentos se tornou um obstáculo. O aporte teórico que eu vinha utilizando até então se mostrou insuficiente para dar conta da relação de Bu'ú com a Arte. O trabalho de campo indicava que a “experiência artística” de João Kennedy transbordava sobre o “objeto artístico” em si.

A possibilidade de alcançar “sistemas simbólicos interligados” (VIDAL; SILVA, 1992) para além dos objetos, apontam para as crescentes abordagens e estudos mais sistemáticos das manifestações técnicas, artísticas e estéticas. Abordar tais manifestações, acaba sendo uma procura por parâmetros conceituais e físicos que irão definir uma obra de arte. Seguindo por este caminho, poderíamos cair na discussão que tem dificultado as pesquisas antropológicas sobre as “artes indígenas” de uma forma geral:

Os termos habitualmente empregados no mundo ocidental para beleza e arte estão cognitivamente atrelados aos valores e conceitos correntes nesse universo. Outras culturas podem não possuir essas categorias. De acordo com uma visão antropológica, afirma-se que o processo estético não é inerente ao objeto: está ancorado na matriz da ação humana. (VIDAL; SILVA, 1992. p. 279)

O artista plástico da etnia Inga, Colômbia, explica da seguinte maneira o que ele entende por arte:

Quiero comenzar este fragmento de mi “propia historia” recordando a mi padre Taita Antonio Jacanamijoy Rosero, quien durante 70 años se dedicó a ejercer el “arte de curar” y enseñar el arte de “pensar bonito” o “bien vivir”. Taita Antonio se inició en estas artes a partir del “aliento de corazón” recibido de varios “*Sinchis Yachas*: Sabios Duros” o “Taitas Mayores” través del “Yajesito” a la edad de 15 años. (Benjamín Jacanamijoy Tisoy. Artista da etnia Inga. Junho, 2013<sup>17</sup>)

A menção à arte de curar, de pensar bonito e do bem viver através do *Yajé*<sup>18</sup>, na fala de Benjamín, remete-nos a articulação entre a arte e o xamanismo e sinalizam que a compreensão da experiência estética indígena está intrinsecamente relacionada com as experiências sensoriais e com os aspectos da sociabilidade de cada povo.

Muitos dos artistas presentes no MIRA! são, também, referências espirituais em seus locais de origem. Não por acaso, vários dos quadros expostos no evento traziam elementos que remetiam a uma espécie de comunicação entre outros mundos, que aqui tenho

<sup>16</sup> Esta atividade foi financiada pelo Instituto Nacional de Pesquisa (INCT), Instituto Brasil Plural (IBP) através da rede de pesquisa “Arte, performance e sociabilidade” com diárias e passagens.

<sup>17</sup> Este trecho, encontra-se no texto publicado no *blog* (<http://projetomira.wordpress.com/>) do evento, com o título *MIRA! “El querer es un poder” – sobre el encuentro de arte indígena contemporáneo, organizado por el Centro Cultural de la UFMG, Belo Horizonte Brasil, 14 al 21 de junio de 2013* pelo artista da etnia Inga, Benjamín Tisoy.

ênfatisado enquanto uma prática xamânica. Um exemplo elucidativo era uma sala escura com iluminação *neon*. Nela estavam expostos quadros que retratavam as experiências sensoriais proporcionadas pela *ayahuasca*. A iluminação especial tinha por finalidade, compor com as imagens retratadas nas telas de modo a aproximar o visitante o máximo possível daquilo que o artista havia buscado retratar em suas telas através do chá de efeito alucinógeno.

Neste sentido Lagrou (1992), após discorrer sobre as dificuldades da antropologia se interessar pelos estudos da arte, adverte que:

A visão “representativista” da arte, que obscurece a maneira dinâmica da arte agir sobre e dentro da sociedade, sendo um discurso silencioso sobre a condição humana e sua relação com os mundos naturais e sobrenaturais. Como um tipo específico de linguagem a arte *conversa* com outros sistemas simbólicos interligados (como música, ritual, mito, organização social) que se reforçam, contradizem e compensam mutuamente na encenação da vida em sociedade. (LAGROU, 1992. p. 48, grifos da autora)

Dentre “os sistemas simbólicos interligados” para a compreensão dos estudos da arte, destaco o aspecto ritual da cura, evidenciando a formação xamânica de João Kennedy. O desafio do estudo antropológico das práticas xamânicas, segundo Jean Langdon (1996) é que essas experiências fogem de uma visão “racional e positiva da ciência”:

Por estas características fugirem da visão racional e positiva da ciência, a antropologia não proporcionava, até há pouco, os instrumentos adequados para entender o xamanismo como uma força dinâmica no mundo atual, ou para desenvolver modelos teóricos eficazes para sua compreensão. (LANGDON, 1996, p. 09)

Segundo Lagrou e Langdon, tem havido na antropologia um esforço no sentido da criação de modelos teóricos mais amplos e flexíveis que permitam a compreensão de fenômenos tão caros aos estudos antropológicos, como a arte e xamanismo. Jean Langdon (1996) conceitua a figura do xamã enquanto um mediador, um diplomata entre o mundo humano e o mundo dos espíritos, apontando a importância dos sonhos e da ingestão de substâncias alucinógenas nesse processo. O objetivo principal do xamanismo é, segundo a autora, lidar com as energias existentes por trás dos eventos cotidianos.

No rito, estas concepções gerais de ordem são representadas, tornadas manifestas, e recriadas. O xamã interage com estas energias através da experiência extática, através dos sonhos, ou dos tranes induzidos por substâncias ou outras técnicas (...) (LANGDON, 1996, p. 29)

---

<sup>18</sup> Bebida alucinógena, similar ao ka’api e a ayahuasca.

A relação entre arte e xamanismo permite pensar a ideia de xamã e de artista como categorias análogas e é esta percepção que norteia o uso de ambas as palavras no decorrer do presente texto. Para Lagrou (1992, p. 52) arte e xamanismo se encontram onde o dualismo entre matéria e espírito deixa de existir: a arte revela o espírito na matéria, o xamanismo a matéria no espírito.

Segundo Barcelos Neto (2002), os xamãs Wauja<sup>19</sup> são dotados de grande capacidade artística. Eles obtêm seus desenhos a partir de entidades xamânicas que estão na origem tanto da doença quanto da cura. O autor explica que a beleza do desenho se deve exatamente ao fato dele remeter à uma outra dimensão. A arte permitiria nesses termos, um contato menos perigoso e em um certo sentido, domesticado, com os seres extra humanos.

Nesta perspectiva, a presente pesquisa procura pensar as artes indígenas e seus múltiplos mundos (VIDAL, 2001) a partir de um estudo mais pautado no cotidiano do artista e não necessariamente no estudo dos objetos em si. O foco é, portanto, a experiência humana que realiza, promove, transforma e significa.

### *1.1 Biografia indígena?*

Um dos motivos em guiar a pesquisa através de uma etnografia da formação xamânica de Bu'ú, deve-se ao reconhecimento de que sua vivência da arte está pautada no xamanismo e em um modo particular de experimentar o mundo.

As experiências individuais nos proporcionam um horizonte de reflexões. Entretanto, quando se trata de sujeitos indígenas, geralmente pensados a partir de seus coletivos, os conceitos mais usados são “sociedade”, “comunidade”, “sistema”, “aldeia”, “povo”, “grupo”, e por isso o tema torna-se espinhoso.

Marilyn Strathern (1988) critica a dicotomia sociedade e indivíduo justificando que são conceitos ocidentais. Ela defende que o conceito de socialidade é mais apropriado por levar em consideração a pessoa como um agregado de relações que ela estabelece.

Pierre Bourdieu (1995), por outro lado, em “A ilusão biográfica”, explica que a perspectiva histórica de uma vida é inseparavelmente o conjunto de acontecimentos de uma existência individual. Neste sentido, a “trajetória” de João Kennedy a partir de sua própria narrativa, não pretende encadear eventos numa estrita sucessão cronológica. Abandonar uma

---

<sup>19</sup> Habitantes do Parque indígena do Xingu (Mato Grosso).

estrutura rígida é perceber que o real<sup>20</sup> é descontínuo, é perceber que a vida é uma anti-história:

Produzir uma história de vida, tratar a vida como uma história, isto é, como a narrativa coerente de uma sequência significativa e coordenada de eventos, talvez seja ceder a uma ilusão retórica, a uma representação comum da existência que toda uma tradição literária não deixou e não deixa de reforçar. (BOURDIEU, 1995. p. 76)

Bu'ú sempre enfatiza que em cada lugar que chega, gosta de ter um nome diferente “assim feiticeiro nenhum me acha”, explica. Ao longo desta pesquisa, percebi que as pessoas o cumprimentavam por diversos nomes: Bu'ú Kennedy, João, Maguary, Ñu'un, Cabeludo, Kennedy Navegante, Bu'ú Īremiri Sararó, Pilato, Bu'ú Ye'pa Mahsã, Ñamirin Diró Mahsün, dentre outros. Ao sugerir que o nome próprio é “um ponto fixo em um mundo em movimento”, Bourdieu (1995) explica que negar esse ponto fixo é afirmar um movimento contínuo, fluido, incitando uma constante circulação, redes e encontros. Para o autor, o nome próprio<sup>21</sup> é um modo de atribuir uma identidade social constante e duradoura (BOURDIEU, 1995), sendo assim, negar este “designador rígido”, permite que ele multiplique e aflore suas outras identidades através do tempo e do espaço social, inclusive no plano cosmológico, lhe permitindo acompanhar o movimento de vários mundos. Neste sentido, etnografar a “formação” de Bu'ú, equivale compreender o seu “envelhecimento social” (*ibidem*) que não depende necessariamente do seu envelhecimento biológico.

Desta maneira, reunir autores (OAKDALE, 2005; SÁEZ, 2012; GONÇALVES; MARQUES; CARDOSO, 2012) que vem trabalhando com a abordagem biográfica a partir do recorte “indígena”, e também com a relação entre etnografia e biografia<sup>22</sup>, permitem dissolver a ideia da “antropologia de um homem só”, ou melhor, “antropologia de um índio só”. Diante deste empreendimento, as experiências etnográficas desses autores e o próprio trabalho de campo para a realização desta pesquisa, sugerem que o indivíduo “estudado” ou parte da pesquisa, não pode ser confundido com o estudo sobre um eremita.

A multiplicação de si a partir de uma narrativa individual, nos indica uma rede de circulação e sociabilidade que nos direcionam a vários “outros”. O esforço de escrever sobre

<sup>20</sup> Para Bourdieu (1996), a realidade, o real, é uma ilusão compartilhada.

<sup>21</sup> “Designador rígido”, o nome próprio é a forma por excelência da imposição arbitrária feita pelos ritos institucionais: a nomeação e a classificação introduzem divisões nítidas, absolutas, indiferenciadas, nas particularidades circunstanciais e nos acidentes individuais, no fluxo e na fluidez das realidades biológicas e sociais. (BOURDIEU, 1995. p. 79)

<sup>22</sup> O conceito de etnobiografia é produto de um discurso autoral proferido por um sujeito num processo de reinvenção identitária mediada por uma relação. (GONÇALVES; MARQUES; CARDOSO. 2012, p. 24)

uma vida, ou aspectos dela enquanto produção de conhecimento, se configura em duas perspectivas simultâneas e não excludentes: pessoa e cultura.

Assumir na escrita e na metodologia o distanciamento de João Kennedy Lima Barreto, de uma suposta homogeneidade dos “povos indígenas do Noroeste Amazônico” e destacá-lo enquanto indivíduo, não descarta, entretanto, os autores que trabalharam com a totalidade de aspectos sociais, tais como política, xamanismo, rituais, saúde, arte, no Alto Rio Negro.

Na década de 70, Reichel-Dolmatoff (1986) aponta para a importância de uma reflexão sobre a metodologia de seu trabalho, uma vez que se utilizou de apenas um “informante”:

El presente libro es el resultado de una investigación etnológica que se efectuó em condiciones tan especiales, que debe considerarse ante todo como un ensayo metodológico. En efecto, aunque intento en las páginas que siguen presentar un estudio detallado del simbolismo religioso de una cultura aborígen, no he visitado la tribu en cuestión y he trabajado con un solo informante nativo quien, por lo demás, se encontraba ya durante la investigación fuera de su ambiente cultural y lejos de su territorio tribal. (REICHEL-DOLMATOFF, 1986. p. 07)

A colaboração do intelectual indígena, Antônio Guzman, da etnia Dessana, permitiu a Reichel-Dolmatoff compreender a relação existente entre o xamanismo e a ecologia entre os índios do rio Vaupés da etnia Tukano. Num dado momento do Texto “Parte II – El mito de la creación”, Reichel-Dolmatoff transcreve um “mito”, justificando a metodologia que utilizou com seu único informante, da seguinte maneira:

El largo mito que sigue a continuación fue relatado por Antonio Guzmán y se transcribe aquí em sus propias palabras. Sin embargo, no se trata de un relato continuo, dictado en un solo momento de la investigación, sino está compuesto de varios sectores y fue contado en diferentes ocasiones. Las partes I-III forman un conjunto y fueron relatadas en forma continua, ya al comienzo de nuestras conversaciones. El tema referente al incesto (parte IV) fue contado después de haber relatado el origen de la humanidad y de los diferentes sibs, pero lo colocamos aquí, adelante de ese tema, ya que pertenece a lo referente Sol. Los otros temas fueron dictados, en parte o en su totalidad, em diversas ocasiones. A veces, algunos días o semanas más tarde, el informante recuerdo algún detalle que había olvidado al relatar un tema, y llamó nuestra atención sobre este olvido. (REICHEL-DOLMATOFF, 1986. p. 49)

O parágrafo em destaque, indica a frequência com que o autor se relaciona com Antônio Guzmán. Reichel-Dolmatoff explica, portanto, a importância de estar com ele em diferentes momentos, justificando que suas narrativas nunca eram contínuas.

De maneira semelhante, me proponho a acompanhar João Kennedy Lima Barreto em espaços e narrativas descontínuas. Assim como Reichel-Dolmatoff, percebo que os temas

que surgiram ao longo do trabalho de campo não foram esgotados num primeiro momento. Temas como arte, pintura, dança, desenho, teatro, cura, rituais de *ka'api*, candomblé, garimpo, benzimento e formação xamânica, foram assuntos que surgiram fragmentados numa intensa convivência no período de oito meses.

Assim, a presente dissertação pretende etnografar a trajetória de um artista Tukano buscando evidenciar o lugar do xamanismo e do estabelecimento de uma rede de circulação e sociabilidade em sua experiência criativa.

A aproximação com Bu'u me fez perceber seu gosto pelas viagens e seu investimento no estabelecimento e manutenção de uma rede de pessoas e encontros. Nesta perspectiva, esta pesquisa teve seu desenvolvimento pautado na etnografia da trajetória do artista indígena em questão em momentos distintos que podem ser classificados geograficamente. O acompanhei em suas atividades em Manaus – AM, na Bahia e pelo interior do Amazonas nas proximidades da fronteira Brasil/Colômbia.

Nas ocasiões onde o acompanhei, procurei, inicialmente, entender a concepção de arte de Bu'u, os aspectos que ele considerava importante para seu processo criativo e sua relação com aquilo que produzia.

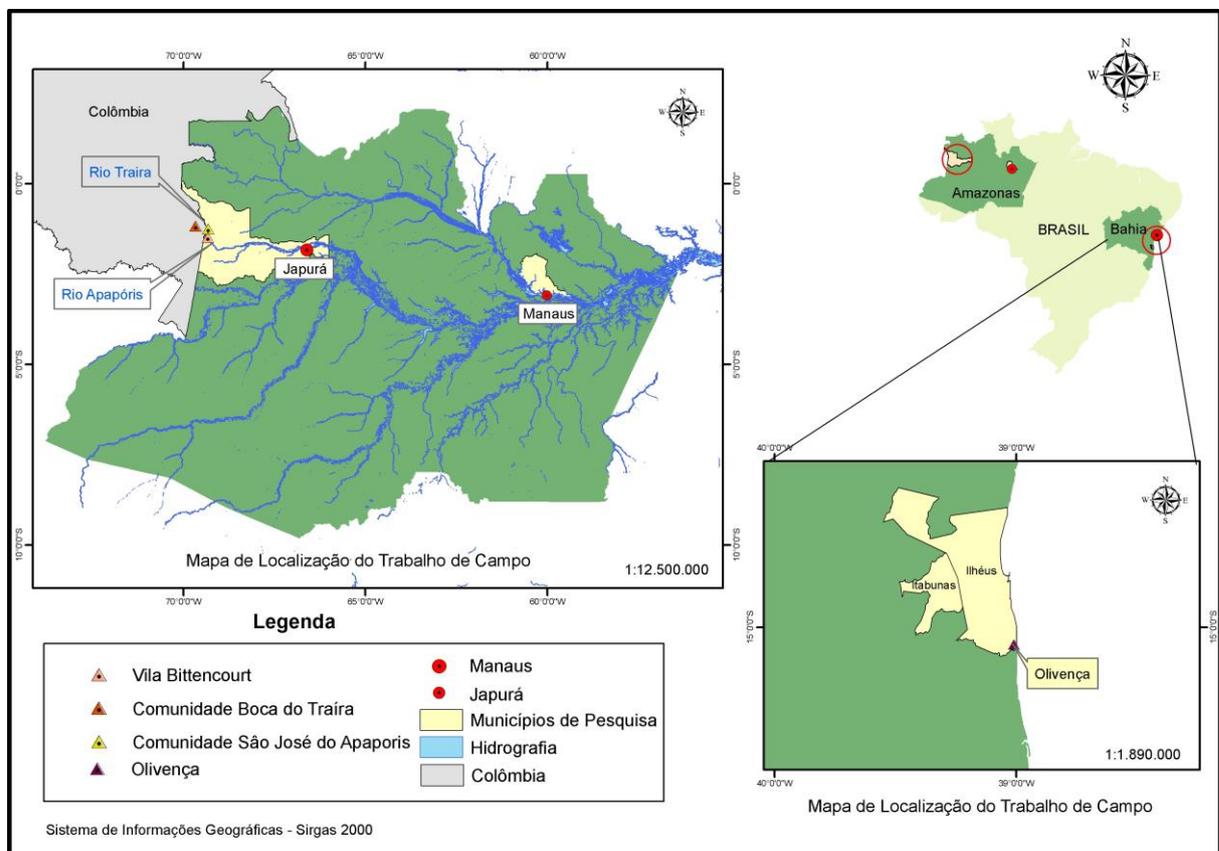


Figura 3: Mapa do trabalho de campo, no qual especifico os locais onde estive com Bu'ú para a realização desta pesquisa etnográfica. Fonte: Dados de campo, cartografia de Janilson Rubem – PNCSA.

O mapa (Figura 3) representa os lugares onde acompanhei Bu'ú ao longo do trabalho de campo até a construção do objeto desta pesquisa: Manaus (AM), Olivença (BA), Itabuna (BA), Japurá (AM), Vila Bittencourt (AM), Comunidade São José do Apaporis (AM), Comunidade Boca do Traíra (Colômbia). Os deslocamentos de um lugar para outro, os não-lugares, incluindo trajetos a pé, canoa, carro, ônibus, avião, barco recreio, foram fundamentais para gerar o sentimento mútuo de confiança e afeto.

Os cenários e motivações distintas da trajetória do artista-xamã fizeram com que várias vezes eu tivesse a impressão de estar diante apenas de informações desconexas. Maluf (2014) nos ajuda a entender a importância de lançar o olhar para além da desconexão aparente da trajetória de Bu'u, quando explica que é exatamente por meio da circulação e das vivências eventualmente díspares em termos rituais, doutrinários e em suas práticas cotidianas, que se deve buscar entender o sujeito. Para a autora o sujeito é uma ficção.

Se por um lado, nos últimos anos, a temática do Sujeito passou a ocupar o centro das reflexões no campo das teorias sociais e da cultura, provocada em grande parte pelo impacto das teorias feministas e dos estudos pós-coloniais entre outros fatores, por outro lado, o foco dessa crítica social é uma crítica à noção de sujeito, através da ideia de que não há o sujeito. Para as teorias sociais críticas contemporâneas, o sujeito enquanto representante moral e empírico do individualismo moderno, ente unificado, substantivo, prévio à experiência, o sujeito da razão e sua universalidade seria uma ficção política. (MALUF, 2014, p. 133)

Somos convidados, portanto, a pensar no texto etnográfico como uma dupla antropologia: aquela realizada pelo antropólogo em campo e que, simultaneamente, institui o outro como cultura.

O texto abaixo, retirado da rede social *facebook*, constitui uma apresentação de João Kennedy Lima Barreto sobre sua trajetória.

É uma caminhada que caminha desde que cheguei nesse ventre (terra) comecei aprender educação tradicional na comunidade em especial ensinamento da minha mãe do povo Tuyuka depois claro estudei na escola rural depois fui estudar na cidade, foi tempo que tive curiosidade entrei para exército brasileiro passei uns anos posso dizer que aprendi o que tinha que aprender e cumprir as missões que fui designado depois que sai fui conhecer o mundo, depois voltei estudar na academia, depois resolvi conhecer outros Estados outras cidades até fora do Brasil, mas sempre falando da nossa vida a nossa cultura, o mais importante foi que nunca deixei de ser quem eu sou sempre lembrando pensando de onde vim quem eu sou, tive muitas oportunidade de ter vida sucedida como meus tios e amigos falam, de morar no exterior e de fato conhecer todo tipo de pessoa e de classe social dos Estados brasileiros, eu tenho certeza que tudo isso foi que eu tinha missão a cumprir ainda esse dia chegou, mas eu era pequeno quando eu ficava gripado ou alimentava assado eu tinha visões forte quando dormia e fugia, ultima forte que aconteceu foi na Colômbia em Puerto Colômbia eu tinha uns 12 anos eu fui pescar com *hermano*

Tuyuka como já era tarde fizemos fogo e assamos peixes e alimentamos já a noite que me transformei no meu sonho nossa, sai da rede caminhei praticamente em cima dos pés de ürempu pahkunkê todos da casa e outros vizinhos saíram a minha procura teve uma pessoa que chorou, depois que pararam de me procurar entrei pela porta dos fundos fui direto para minha rede, incrível que não encontraram nem uma espinha no meu pé já que eu caminhei no meio das espinhas descalço e entre outros que aconteceram, hoje faço é rir da minha vida e da minha história, hoje o que eu fugia faz parte de mim levei anos para poder compreender e equilibrar, mas tudo isso valeu muito, e no meu caminho conheci muitos xamãs e grande curadores cada um com sua visão e forma de compartilhar tudo aceito e gratidão! Grato pela portas que estão abertas que já entrei, e outras portas que estou entrando e outras portas que estou chegando e outras portas que vou chegar, desprendimento é a primeira coisa que me fez bem o que é meu compartilho com pessoas que sei que vai valer apenas e darão a continuidade, nosso coração é como meu antepassado falou para mim, nosso coração é como nossa casa simples batida de barro com cobertura de palha e vem pessoas de longe e nós hospedamos alimentamos para eles continuarem sua jornada e quando necessário curamos quando procurado, é assim nosso coração, nossos avôs tradicionais nunca cobraram suas curas seus alimentos sempre compartilharam com quem tinha que compartilhar certas coisas necessárias, claro não podemos ensinar tudo, o retorno é aceito de volta que vem do coração das pessoas, no entanto digo que nossos antepassado que habitam em nós vos saúdam e abençoam longa vida e prosperidade de acordo que seu coração seja verdadeiro e para isso mereça, hoje estou feliz com necessário para minha missão! Tudo q escrevo e compartilho vem de nós!<sup>23</sup>

Neste texto, a trajetória, caminho e viagem, dentre outros aspectos, emergem de maneira recorrente na fala de Bu'ú. Penso que acompanhar Bu'ú em regiões e ambientes diversos, me permitiu conversar sobre assuntos que, imagino, não poderiam ter sido desenvolvidos se tivesse planejado fazer um questionário sobre aspectos da sua vida. Desta forma, acrescento que o trabalho etnográfico e os elementos que surgiram através dele, puderam contribuir de forma significativa na elaboração dos temas que passaram a ser relevantes na construção dessa dissertação e que me fizeram abandonar os questionamentos e hipóteses desenvolvidos a princípio, tais como legitimidade das obras de arte, definições de “arte primitiva”, propriedade intelectual indígena e as tensões entre arte e documento etnográfico, arte e artesanato, o mercado e os museus, artista e artesãos.

---

<sup>23</sup> Texto publicado por Bu'ú Kennedy na rede social *facebook*, janeiro de 2014.

## **CAPÍTULO 2**

## CAPÍTULO 2

### O PERFEITO E O TORTO

O segundo capítulo pretende uma reflexão sobre as concepções estéticas de Bu'ú, a partir das categorias “perfeito e torto”, tendo como pano de fundo, um episódio onde os traços do artista são considerados feios. A partir das concepções estéticas de Bu'ú, discuto os significados atribuídos por ele aos desenhos e suas propriedades curativas.

Desta maneira, a marchetaria emerge neste cenário da seguinte maneira:

(...) minha família vivia de cultivo, caça e pesca e complementava alimentação com frutas silvestre, brincava muito na selva com amigos subindo nas árvores, nadando no rio, caçava e pescava no rio de canoa viajava para outras aldeias pelas trilhas e de canoa, assim fui crescendo e participando dos momentos de pinturas, faciais corporais antes das festas de oferenda de frutas silvestre, caça e pesca. Danças tradicionais como Kapiwaia, Karisú e entre outros, assim conhecendo a simbologia, fazendo as coisas vendo fazer banco e construção de canoa e construções de cestaria, admirando a forma da construção da técnica que é da arte, aos 14 anos fui para cidade morar para estudar e trabalhar também. Estudei Arte no IDC de Arte Cultura Amazônica, concluindo em 2007.

Para povos indígenas a técnica de incrustar é milenar na construção de trabalho artefatos, uns do que admirado pela técnica a construção de Kumurõ pela forma de escrever através das simbologia, cada linha, cada forma, cada traço, os desenho tem sua história da origem e cada círculo completado é um pause para sentar ver e pensar para fazer novo projeto através da observação para novo ponto de partida e iniciar o novo circulo da vida, nesse momento vemos a forma para continuar.

Faço quadros com madeiras, desvelar arte com a temática da região do Alto Rio Negro - Amazonas, no entanto cada trabalho vejo vida, sinto que a minha energia espiritual estará presente em cada obra fazendo fluir boas coisas. Transformo as madeiras em trançados mostrando as simbologia e artefatos dos povos Ye'pa Mahsã<sup>24</sup>.

Na fala acima, Bu'ú fala de sua relação com a marchetaria, técnica aprendida no Instituto Dirson Costa (IDC). Seu plano de ação envolve diversas modalidades artísticas, tais como pintura, marchetaria, teatro entre outros (TAVARES, 2011). No entanto, seleciono a marchetaria por ter sido a técnica em que Bu'ú teve maior visibilidade no cenário das artes plásticas.

As obras dos artistas do IDC, foram objetos de diversas exposições em restaurantes, galerias de arte nacionais e internacionais, eventos de decoração doméstica<sup>25</sup> (TAVARES, 2010), bem como na “Coletiva de Artistas Indígenas do Amazonas”, organizado

<sup>24</sup> Ver: <http://buuartemarchetaria.blogspot.com.br/2012/01/buu-do-povo-yepamahsa-na-sociedade.html>

<sup>25</sup> CASACOR 2010.

pelo próprio IDC. Atualmente estas exposições estão na sua terceira edição, inclusive, com publicação de catálogo.

Os trabalhos de Bu'ú aparecem pela primeira vez nos catálogos, na 2ª Coletiva de Artistas Indígenas do Amazonas, cujo título foi “Fragmentos da Antropologia Amazônica: Viagem Filosófica de Alexandre Rodrigues Ferreira 1783-1792”, composta por 54 painéis confeccionados na técnica de marchetaria, obra de oito artistas de seis etnias: Bally (Tariana), Kawena (Kokama), Pirõ'dhío (Tukano), Iwiri-ki (Apurinã), Bu'ú (Tukano), Tchanpan (Kokama), Teraücü (Tikuna), Matheamá (Sateré-Mawé).

Nesta breve apresentação, é perceptível a importância de ser o “primeiro homem Tukano artista plástico de marchetaria da Amazônia” e a relevância que isso representou na sua vida, em termos de circulação e visibilidade, nesse primeiro momento.

O IDC realizou três exposições nacionais<sup>26</sup> e uma internacional. Elas deram origem a catálogos e foram noticiadas em revistas e jornais. Bu'ú participou de duas das três exposições nacionais. As figuras de nove a vinte retratam o artista e as obras produzidas por ele quando era aluno do instituto.



Figura 04: Bu'ú no IDC  
Fonte: IDC

<sup>26</sup> A primeira em 2005, “1ª Coletiva de Artistas Indígenas do Amazonas: Dr. Theodor Koch-Grünberg: um viajante na Amazônia”, a segunda em 2007, “2ª Coletiva de Artistas Indígenas do Amazonas: Fragmentos da Antropologia Amazônica: Viagem Filosófica de Alexandre Rodrigues Ferreira 1783-1792”, que aconteceu no Studio 5 Festival Mall e em 2008, a “3ª Coletiva de Artistas Amazônicos Trançados e Cores da Amazônia”, no Manaus Casa Shopping e em 2009.



Figura 5: Marchetaria - IDC  
 “Título: Escudo, braçadeiras e cocares de várias etnias  
 Técnica: Marchetaria  
 160x220 cm  
 Ano: 2007  
 Acervo: Museu de Arte e Imaginário da Amazônia – MAIA”  
 Fonte: IDC

As obras expostas durante a segunda exposição nacional do Instituto foram inspiradas no livro de Alexandre Rodrigues Ferreira. Cada aluno recebeu um exemplar do livro para reproduzir os desenhos que mais lhe agradasse, segundo Bu’ú. Ele enfatizou que sempre escolhia reproduzir os desenhos que ninguém escolhia, ou por serem complexos ou por serem considerados feios. Contou satisfeito que um dos desenhos reproduzidos por ele e considerado feio por seus colegas foi comprado por um famoso empresário de Manaus.

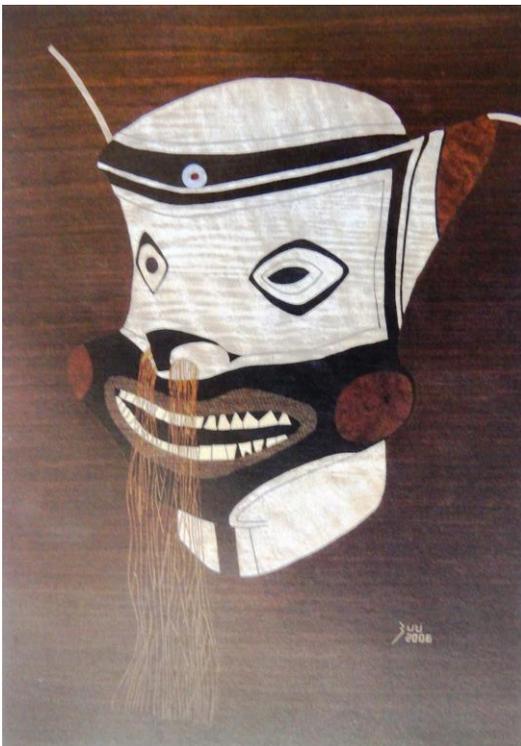


Figura 6: Marchetaria IDC  
 “Título: Máscara de ritual dos índios Jurupixuna (6)  
 Técnica: Marchetaria  
 110x80 cm  
 Ano: 2006  
 Acervo: Museu de Arte e Imaginário da Amazônia – MAIA”  
 Fonte: IDC



Figura 7: Marchetaria IDC  
 “Título: Máscara onça ou macaco de ritual dos índios  
 Jurupixuna (8)  
 Técnica: Marchetaria  
 110x80 cm  
 Ano: 2006  
 Acervo: Museu de Arte e Imaginário da Amazônia – MAIA”  
 Fonte: IDC



Figura 8: Marchetaria IDC  
 “Título: Máscara Tamanduá de ritual dos índios Jurupixuna (7)  
 Técnica: Marchetaria  
 110x80 cm  
 Ano: 2006  
 Acervo: Museu de Arte e Imaginário da Amazônia – MAIA”  
 Fonte: IDC

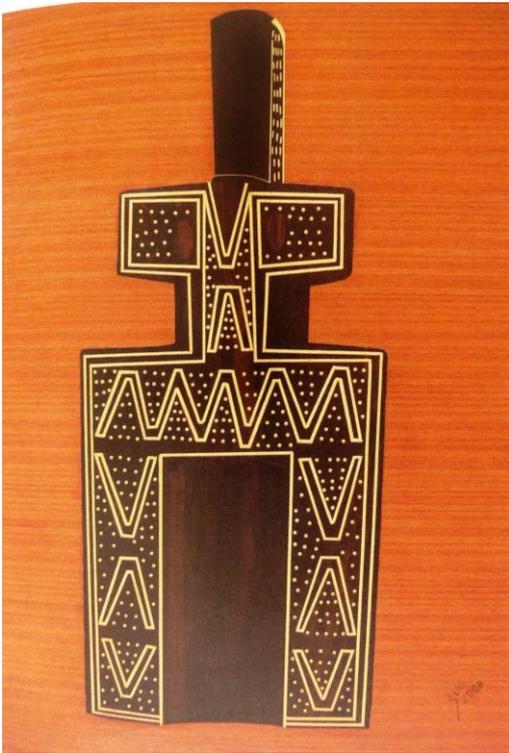


Figura 9: Marchetaria - IDC

“Título: Pá de madeira para cheirar paricá dos índios mahué

Técnica: Marchetaria

110x80 cm

Ano: 2006

Acervo: Museu de Arte e Imaginário da Amazônia – MAIA”

Fonte: IDC

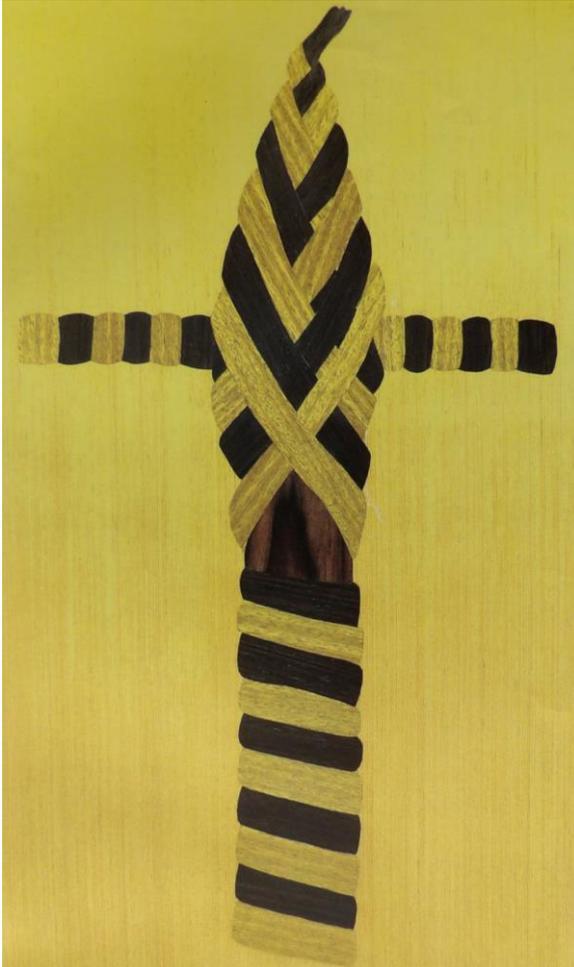


Figura 10: Marchetaria - IDC  
“Título: Cabeça de cigarra  
Técnica: Marchetaria  
76,5x111 cm  
Ano: 2008”  
Fonte: IDC

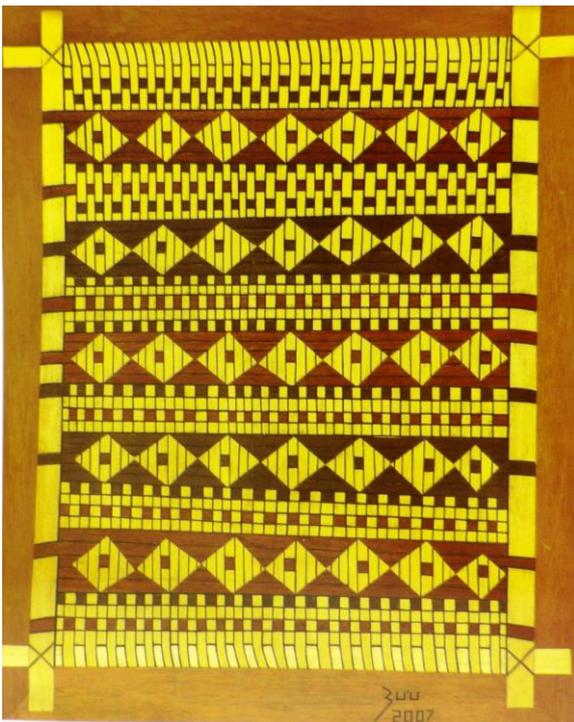


Figura 11: Marchetaria IDC  
“Título: Trançado Tukano  
Técnica: Marchetaria  
46x56 cm  
Ano: 2007”  
Fonte: IDC

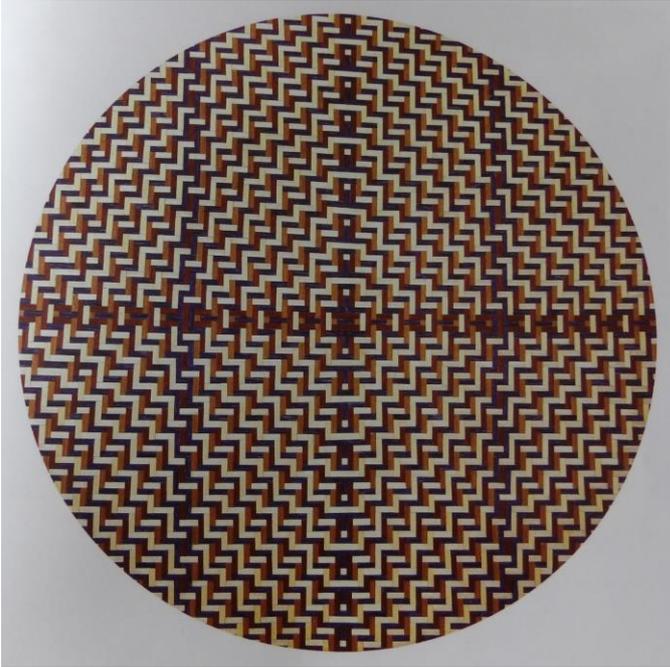


Figura 12: Marchetaria IDC  
 “Título: Paneiro Baniwa  
 Técnica: Marchetaria  
 80 cm de diâmetro  
 Ano: 2008”  
 Fonte: IDC



Figura 13: Marchetaria IDC  
 “Título: Besouro  
 Técnica: Marchetaria  
 58x73 cm  
 Ano: 2008”  
 Fonte: IDC

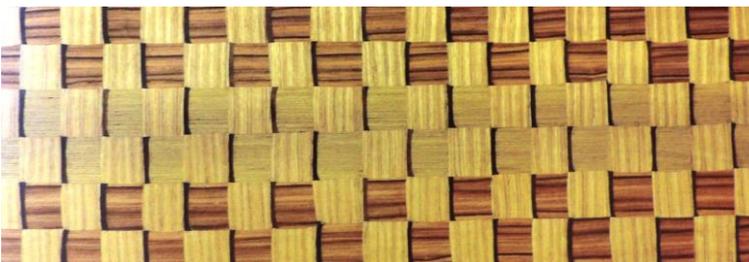


Figura 14: Marchetaria IDC  
 “Título: Hahaman – trançado Wayana  
 Técnica: Marchetaria  
 40x101 cm  
 Ano: 2008”  
 Fonte: IDC



Figura 15: Marchetaria IDC  
 “Título: Paneiro  
 Técnica: Marchetaria  
 39,5x102 cm  
 Ano: 2008”  
 Fonte: IDC

Bu’ú comenta que neste período em que aprendia a técnica de marchetaria, era muito bruto com os professores, não aceitava suas orientações. Em conversa com uma das funcionárias do IDC, ela reclamou que os alunos eram jovens e procuravam o instituto não porque gostassem ou acreditassem ter talento artístico. De acordo com a perspectiva de uma das funcionárias da Instituição, os alunos se inseriam no instituto muito mais para aprender um ofício, desta maneira, tinham muita dificuldade de se adequarem a uma rotina e quando não havia inovações na pedagogia e nas propostas, eles desistiam do curso.

Um dos motivos da saída de Bu’ú do Instituto, segundo ele, foram às discordâncias sobre o trâmite da venda dos quadros, a utilização dos recursos e os conflitos em relação à pedagogia do IDC. Na época em que pesquisei a instituição, João Paulo, tio de Bu’ú havia comentado que seu sobrinho processou o lugar que eu estava pesquisando.

Com as obras confeccionadas com a técnica em marchetaria, Bu’ú participou de exposições, ganhou prêmios, recebeu convites e passou a circular por outros espaços que, segundo ele, outros parentes não frequentavam, fazendo-o lembrar de um comentário a seu respeito: “a velha me falou: com esse pau você vai longe” se referindo a marchetaria.

A sua primeira mostra individual foi na “casa de cultura” do município de Itaguaí no Rio de Janeiro em 2009. Em 2010, Bu’ú ministrou cursos particulares e no dia 09 de novembro de 2011, recebeu o “prêmio das melhores práticas em cultura e saúde” promovido pelo Instituto Olga Kos. Em 2012, na oficina Oswald de Andrade em São Paulo, teve sua obra “*Ye’pamahsun Kum Ña’tüo’ñarõ - Um olhar Ye’pamahsun*” (figura 06) premiada.

eu entrei em muitos lugares porque eu vendia arte, muitos índios eram barrados porque vendiam artesanato e não tinham currículo, talvez eu ter participado do ponto de cultura, tenha ajudado eu ter currículo. Nunca imaginei que a oficina/prêmio Oswald de Andrade abria tantas portas (Bu’ú, caderno de campo, 2013).

No ano de 2013 Bu’ú teve duas obras selecionadas (Figura 15 e 16) para fazer parte da exposição “MIRA! Artes Visuais Contemporâneas dos Povos Indígenas” que reuniu

pela primeira vez no país, pinturas, desenhos, cerâmicas, esculturas, vídeos e fotografias de artistas indígenas da Bolívia, Colômbia, Equador e Peru.



Figura 16: Obra selecionada, evento MIRA!  
 Dados: Artista: Bu'ú; Título: Semê hori te'é momori hori nin di'ah - Composição dos grafismo do desenho da borboleta com desenho do couro de paca; Técnica: Marchetaria; N.º 35; Dimensão circular 80x80 cm; Ano: 2012.

A segunda obra, “*Ye’pamahsun Kum Ña’tüo ñarõ – Um olhar Ye’pamahsun*” foi, além de selecionada para o evento em questão, premiada na “mostra cultural e saúde 2011 – Instituto Olga Kos”, na oficina Oswald de Andrade em São Paulo.

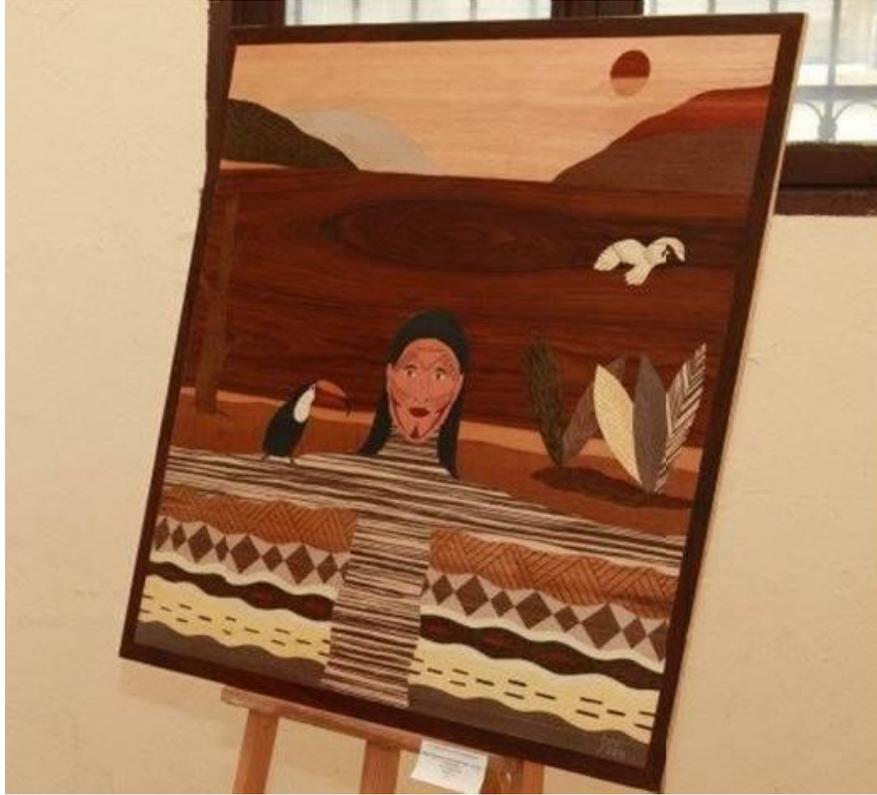


Figura 17: Obra selecionada, evento MIRA!

Dados: Título: *Ye'pamahsun Kum Ña'ttío'ñarō* – Um olhar *Ye'pamahsun.*;  
Técnica: Marchetaria; N.º 31; Dimensão: 90x90 cm; Ano: 2011.

Na descrição das obras no catálogo do MIRA!, o local de origem, a mitologia indígena e a simbologia do artefato são evocados para caracterizar as obras de Bu'ú. Os artistas indígenas convidados para participar do evento, através de seus discursos e performances, demonstraram que essa experiência artística estava conectada a uma experiência espiritual que se mesclava com a música, os sonhos, a pintura e o desenho.

Bu'ú não pode participar da mostra, pois como ele mesmo descreveu, estava em um retiro espiritual na “selva” (casa de seus parentes em São Gabriel da Cachoeira) e optou em ficar na comunidade, como supra apontado na introdução. A sua ausência no evento, também percebido como um dado etnográfico, corrobora ao que os outros artistas convidados, explicaram/demonstraram durante o MIRA!.

Em entrevista nas dependências da ONG Thydêwá<sup>27</sup>, Bu'ú narrou sua experiência durante algumas exposições nas quais participou com suas obras. Dentre uma delas, cita a situação em que uma “professora universitária” questiona a arte indígena, dizendo que o quadro exposto estava perfeito e que, portanto, não era indígena. Bu'ú justifica esta crítica, explicando que “índio não faz perfeito, faz torto”. Ele mencionou sua preferência pelas curvas e formas em detrimento de suportes como paredes, telas, papel e etc. Acrescentou que pintar um corpo ou um banco Tukano fica mais bonito, pois “os dois tem curvinhas e é isso que faz ficar bonito, na parede, no quadro, no caderno, não tem curva”. No entanto, no momento seguinte, Bu'ú expressa seu descontentamento ao não reconhecimento do “perfeito” enquanto expressão indígena. Transcrevo trecho relevante para esta discussão:

A mulher falou assim, mas isso aqui não é arte de índio não, isso daí tá perfeito, o que uma professora Universitária falou eu fiquei sem jeito, aí eu falei mas se eu riscar qualquer coisinha, como índio, a senhora vai comprar? Eu não! Eu vou admirar, ela falou. Então, admirar é uma coisa. Se o índio quiser, nós estamos transgredindo de forma positiva, pra, como o branco também produz a arte dele, tem muitos brancos que fazem a arte indígena, pintura, estão vendendo e ganhando grana e nós estamos transgredindo, fazendo com qualidade pra entrar no mercado, quando a gente entra partindo de uma exposição, vem cliente pra comprar, se fizer qualquer jeito, tudo riscado, feio, quem vai comprar? Cadê o cliente? Porque índio pra sair de casa tem que pagar ônibus, ninguém anda de graça, tem que lanchar, a senhora quer que índio sem pagar vai morando? Eu falei. A senhora tá dizendo eu acho... eu não concordo com a senhora, afinal a senhora é professora, devia estar valorizando a arte indígena, pra chegar a competir no mesmo nível, vendo a qualidade, eu falei, ela ficou sem graça, não conseguiu mais falar<sup>28</sup>.

Bu'ú nos dá a possibilidade de compreender dois movimentos interessantes: a arte indígena “torta” pautada nos movimentos e entendida como sinônimo de fluidez e de vida e a arte indígena perfeita que ao se metrificar, constitui, ao contrário da primeira, uma arte que pode ser comercializada<sup>29</sup>. A marchetaria com seus fragmentos métricos, é para Bu'ú, representante da sua arte perfeita. As peças fabricadas por ele, inseridas no mercado de arte, são expostas e vendidas para a manutenção do seu sustento na cidade, como o mesmo aponta. Sua preferência, entretanto, como gostava de enfatizar, era pintar o corpo, a casa e banco Tukano, que, de alguma maneira, estabelecem uma relação dinâmica com o desenho. A perfeição apontada por Bu'ú faz referência ao enquadramento de algo livre, vivo. Neste contexto, a perfeição é entendida como a morte do desenho.

<sup>27</sup> Olivença, sul da Bahia.

<sup>28</sup> Entrevista com Bu'ú, Setembro de 2013. Esta entrevista foi realizada nas dependências da ONG Thydewá, cidade de Olivença (BA), espaço este gentilmente cedido por Sebastian Gerlic. Acrescento que esta gravação só foi possível através da pesquisadora Sandra, na medida em que consentiu que eu participasse desta reunião.

<sup>29</sup> De acordo com Bu'ú, o benzimento e a pintura não podem ser vendidos, pois perdem seus poderes curativos, de eficácia.

Ao fazer a comparação entre a marchetaria e a pintura corporal, Bu'ú explicou que a primeira é mais comercial e a última tem uma importância cultural. Segundo ele as duas são arte, mas enquanto a marchetaria é “para sempre”, a pintura corporal é temporária como a vida.

A transitoriedade é uma das características que Bu'ú enfatiza quando fala de arte. A princípio, tive a impressão que o desenho possuía a capacidade de trazer vida aos objetos inanimados, entretanto, a ênfase de Bu'ú em pintar superfícies específicas (corpo, casa, banco), nos permite refletir que não é a pintura que confere vida a esses objetos ela apenas interage com aquilo que já possuía uma agência pré-existente. Em outras palavras, a pintura interage com o que é vivo e essa interação é no que consistiria a arte.

Ele enfatizou que diante da sua preferência pelos traços em superfícies curvas, os professores de arte da UFAM, que ministravam aula no IDC, o consideravam “preguiçoso, que não gostava de pintar”.

Em uma das conversas com o Bu'ú, ele disse que “o avô Ovídio é considerado o maior fazedor de banco Tukano, “o banco tem umas curvinhas, isso que eu acho um charme, na parede fica reto demais. No corpo fica bonito também por causa das curvas”. Outro momento interessante, que faz um contraponto com a pintura corporal, foi o desenho, seguido da pintura que Bu'ú fez em uma das paredes da ONG, evidenciando a sua preferência em pintar no corpo e não a parede.



Figura 18: Pintura e desenho na ONG Thydewá.  
Fonte: Rosseline. Olivença, 2013

Ao falar sobre a sua experiência no IDC, comentou sobre as inúmeras críticas que recebia por “não saber desenhar”, completou que só pinta em paredes ou quadros, para os amigos. Bu’ú começou a pintar a parede com um grafismo e questionou:

B: qual o tipo de grafismo fica bom aqui?

P: grafitti?

B: não... grafismo... mas eu não vou fazer perfeito, porque as pessoas não gostam, índio não faz perfeito, faz torto.

Uma das pessoas presentes na ONG, sugeriu a cobra, “já que é daqui que surgem projetos e vão para outros lugares – canoa da transformação, cobra”. Bu’ú perguntou se fazia com régua ou não, todos disseram que deveria ser sem régua ou marcação, que a cobra deveria estar livre, Bu’ú pegou a tinta preta e passou a pintar. Falou novamente que um professor da UFAM, quando estudava no IDC, disse que ele era preguiçoso, que não gostava de desenhar.

Bu’u perguntou se eu queria pintar um pouco, achei melhor não, afinal era a pintura dele, mas ele insistiu e completou que era pra deixar a minha marca na ONG, significava que eu havia passado por lá. Achei mais fácil desenhar pontos, peguei um lápis e “molhava” a parte de trás com tinta e fiz vários pontinhos na linha da cobra. Quando terminei, Bu’ú me perguntou o que significava, disse que não sabia e perguntei o que ele achava. Ele disse que os pontos eram as pessoas carregadas pela cobra. Quando terminou a pintura ele perguntou: será que o pessoal vai gostar?

A insegurança demonstrada por Bu’ú nesta ocasião, cria um contraste com a sua postura ao pintar o corpo de alguém.

### *2.1 As faces da pintura*

A pintura corporal foi algo que teve muito destaque nos locais que frequentamos. As pessoas demonstravam muita admiração e vontade em ter o corpo pintado por Bu’ú por diversos motivos, dentre eles: enfeitar o corpo, se manifestar politicamente em movimentos sociais, receber benzimentos, proteções, curas, trabalhos fotográficos (modelo de campanha publicitária), educar crianças, auxiliar em entrevistas de seleção, na escrita de dissertações e teses, figurino de peças de teatro, estimular a coragem, ânimo, sabedoria e etc., pelo que pude

perceber, ele nunca negou qualquer pintura, exceto para minha irmã, que na ocasião, estava grávida.

Nos dias que se seguiram ao nosso primeiro contato em Manaus, Bu'ú foi convidado pela “Tv Cultura”, para falar sobre “pintura corporal indígena” e em um outro programa, sobre o “tempo”, a partir da perspectiva Tukano.

No meio do caminho, Bu'ú pediu para que André, um dos produtores, parasse para comprar tinta vermelha, preta e pincel. Estas seriam as cores que seguiriam a explicação de Bu'ú sobre os significados dos desenhos no corpo de Josivan, seu sobrinho.

Nessa entrevista, um ponto que merece destaque foi a fala de Bu'u, em que ele chamou a atenção para o significado da pintura corporal enfatizando a importância que o grafismo denominado “canela de grilo” tinha para ele. Explicou que o grilo nunca fica parado, busca conhecer sempre outros lugares. Desta maneira, o artista-xamã demonstrou se identificar em certa medida com o inseto “não podemos ficar parados”. Essa fala explicita bem o movimento de Bu'ú em diferentes lugares e contextos.



Figura 19: Entrevista, TV Cultura  
Fonte: Rosseline, 2013.

Durante nossa permanência na Bahia, muitas eram as pessoas que, em momentos de mobilização ou não, se aproximavam de Bu'ú para pedir que ele as pintasse com o sumo de jenipapo que carrega consigo para todos os lugares. Bu'ú demonstra muita satisfação em observar esse desejo nas pessoas.



Figura 20: Pintura para a passeata do Caboclo Marcelino em Olivença (BA). Fonte: Rosseline, 2013



Figura 21: Pintura para a passeata do Caboclo Marcelino em Olivença (BA). Fonte: Rosseline, 2013

Numa tarde, em visita a casa do coordenador da ONG onde ficamos hospedados, Bu'ú viu alguns potinhos de tinta a base de água, pincéis e papel, com que duas crianças estavam brincando. Ao vê-las, Bu'ú pediu para pintá-las e demonstrou uma alegria especial em pintar crianças. Ao pintar uma delas, Bu'ú explicou que estava desenhando vários peixinhos subindo uma cachoeira e que eles não se detêm com as dificuldades: “é um desafio que a gente tem que superar”.

Pintar crianças, segundo Bu'ú, foi algo que começou dentro das escolas particulares e teve uma repercussão impressionante, todas as crianças tinham vontade de ser pintadas, de querer “virar índio” e comentou que a divulgação da cultura é muito importante porque quem vê, valoriza. Completou enfatizando que a criança nunca esquece.



Figura 22: Ana Luiza e Bu'ú em Olivença (BA)  
Fonte: Rosseline Tavares, 2013.

As pinturas que Bu'ú fazia geralmente eram acompanhadas por longas conversas sobre o significado dos desenhos e sobre como elas agiriam nas pessoas. Benzer, proteger, embelezar, auxiliar nos caminhos, escolhas e até mesmo contribuir na formação da personalidade são algumas das capacidades que Bu'ú atribui a pintura.

Desenha tipo cobra, o que cobra representa? Traição, problema de dinheiro, entre o desenho o que a cobra tem por trás, simplesmente, fazer uma arte de cobra, vem dimensões de explicações, quando você pinta o desenho, alguns povos/nós estamos vestindo como uma cobra, essa cobra pode ser pequena ou grande. E o que me diz dela? A cobra pequena ela não tem canela, não tem pé, mas ela sobe em cima da árvore, se tiver ela vai, sobe, até sobe na árvore, quando eu pinto, digo: você tem que ter a energia, o espírito da cobra; se tiver dificuldades, grandes coisas, você tem que entender. Se tiver que cair na água, caia, nade, mas vai superar, mas tem que chegar a algum lugar. E num lugar bom, você vai direto. Crescimento, estudo, trabalho, são várias coisas, portanto, quando tiver briga, conflito, ninguém te tocará, ao pegar a cobra, você desliza, são várias coisas, isso veio na minha mente, “desenhe cobra”<sup>30</sup>.

Percebe-se, portanto, que ao se referir ao grafismo do peixe e da cobra Bu'ú menciona as capacidades e características desses animais. A pintura parece, neste sentido, interagir com a pessoa de modo a transferir para ela essas capacidades dos animais

<sup>30</sup> Entrevista com Bu'ú Kennedy, Olivença, Setembro de 2013.

representados no grafismo. Observei que algumas pessoas quando estavam sendo pintadas, ficavam extremamente emotivas, falavam sobre familiares, doenças, namoros, conflitos, dívidas, fobias. Além de pintá-las, Bu'ú as aconselhava e advertia.



Figura 23: Pintura corporal  
Fonte: Rosseline. Manaus, 2013

Procurei perguntar para essas pessoas o que elas sentiram quando estavam sendo pintadas e sobre a reação de terceiros, que as viam depois de pintadas. Seguem abaixo alguns relatos:

... quando começou a pintura não me senti bem com um aperto no peito angústia e mais ainda quando ele disse que sentiu uma vibração vindo do meu braço e que não era algo bom, me deixando mais angustiada. bom a reação das pessoas com a pintura foi bem perturbador, olhares estranhos e sempre a mesma reação "é de verdade??" ou "isso sai né?"... mas no geral quando explicado foi bem aceito e desejado<sup>31</sup>.

Uma outra resposta:

O que ele desenhou na minha perna era algo que lembrava o movimento de uma serpente, q contorna e passa por cima dos obstáculos. Quanto ao que via em mim (e que não passou ainda) era desânimo, tristeza e decepções. Disse que via pessoas chegando a mim com interesses ruins e com sentimentos ruins também e via também algo como espetos e alfinetes em mim, no meu coração e na minha cabeça. Perguntei pra saber o q isso significava e ele disse q são pessoas q querem meu mal e não se conformam com o que sou e o que tenho e que há feitiço nisso. Até se

<sup>31</sup> Entrevista com X, Novembro de 2013.

dispôs a fazer um pra que retornasse pra essas pessoas, mas disse a ele q não queria fazer nada p ninguém nem de retorno nem nada... O q tu achas disso? Quanto ao q senti... me senti mal ne... principalmente em saber q tem gente que me quer tanto mal e costumo esperar o melhor das pessoas... quanto a pintura, achei bem linda, mas não senti nada. Quanto à reação das pessoas, umas olhavam fixo, só. A minha mãe q foi bem preconceituosa em dizer q na nossa família não existe ninguém com marca de bandido no corpo (com essas palavras) e q não gostava de como eu estava mudando...<sup>32</sup>

O depoimento abaixo trás uma reflexão sobre o fazer artístico de Bu'ú de uma pessoa que foi pintada:

Ele acredita muito que não estamos sós, em lugar algum, em lugar nenhum, não estamos sós porque temos a ferramenta do pensamento e por acreditar que seus ancestrais estão sempre ali fomentando a força, a coragem, a determinação que tem que ter na vida. Não sabia também que cada etnia pintava o corpo com desenhos diferentes, ou melhor, com significado e valores diferentes, achei interessante a observação dele quanto ao fazer o comparativo da força que a cobra possui... e pela experiência de ter andando em lugares diversos com o braço pintado, **garanto-lhe que essa força existe pelos muitos olhares atraídos pela pintura e a diversidade**, começando pela curiosidade, sincretismo transpassado, espanto, pela ousadia, pela coragem. A pintura tem uma energia de força e de garra totalmente, como se ultrapasse a visão do simples. E percebi que como Buu tem muita energia, é bom para essas pessoas estarem perto de pessoas assim como Bu u<sup>33</sup> (grifo meu).

Torna-se elucidativo pensar a concepção de Bu'ú sobre o grafismo da cobra em correlação ao último depoimento acima. As falas convidam a pensar o grafismo como algo capaz de conferir a astúcia do animal e assim atrair e seduzir o olhar do outro, provocando uma reação naquele que o recebe. De acordo com texto de Els Lagrou (2007), explica que:

... com relação à regra amazônica que diz que o 'eu é constituído pelo outro', que tem sido considerados especialmente interessantes para pensar esta modalidade especificamente amazônica de se relacionar com o outro. Dito de modo sintético, esta modalidade amazônica de relação implica em processos de subjetivação, do tornar-se sujeito, através do processo de tornar-se parcialmente outro, sendo que a subjetividade do eu é significativamente aumentada pelo contrário íntimo e a eventual incorporação do outro (seja este um inimigo, espírito, animal ou planta). (LAGROU, 2007, p. 61-62)

Ao ser pintado com o signo da cobra, enquanto paciente da ação, a pessoa em questão passa por um estado de transformação até adquirir as capacidades do próprio animal, de acordo com Bu'ú. O desenho parece ser apenas a representação desse novo sujeito que “relaciona, seduz e captura” o outro. Dessa maneira há a incorporação tanto do “desenho”

<sup>32</sup> Entrevista com Y, Outubro de 2013.

<sup>33</sup> Entrevista com Z, Setembro de 2013.

quanto do “inimigo”, indicado pelo olhar estrangeiro. Nestes termos, vestir-se de cobra, tornar-se cobra é tornar-se predador para então preda inimigos (pessoas e problemas).

No que diz respeito aos grafismos em si, Bu’ú mencionou os favoritos entre as crianças: a linha e o ponto. Ele falou da sua preocupação em explicar as pinturas de uma maneira que ela fosse entendida por diferentes públicos. Nesse sentido, a linha e ponto costumam ser explicados por ele para as crianças respectivamente como o horizonte e a vida em si. Enquanto “do pontinho começam as coisas”, a linha fala da necessidade de ter sempre foco em algo mais além, no caminho que se vai trilhar.

A “tradução” ou a linguagem empregada em determinados contextos indígenas, foi alvo de muita reflexão na última reunião do Núcleo de Estudos da Amazônia Indígena (NEAI) na Universidade Federal do Amazonas (UFAM). Foi realizado o curso “Cosmografia, vida social e classificações Tukano<sup>34</sup>” na última semana de fevereiro deste ano. Durante o curso, João Paulo, tio de João Kennedy falou da dificuldade em traduzir certas palavras “fica tudo alterado”, explicou.

Hoje por exemplo, nós temos um problema na tradução dessa leitura primordial. Ela está muito próxima a uma leitura religiosa, desses termos religiosos para falar dos nossos conhecimentos, o espírito, alma, eterno, benzimento, oração... são muito utilizadas as lógicas de compreensão nossa para o mundo a fora. O desafio que nós antropólogos tradutores é que estamos a mercê dessa armadilha, ou usarmos nossos termos Tukano mesmo, com relação aos outros conhecimentos precisamos comunicar melhor, então essa é a primeira parte. O próximo passo é falar sobre nossas origens. Agora pode fazer intervalo de 20 minutos, cheirar rapé, cigarro. Fiquem a vontade (todos riram).<sup>35</sup>

João Kennedy também demonstra dificuldade em traduzir algumas palavras, arte é uma delas.

## 2.2 Circulação na web

Ao buscar um perfil desvinculado da imagem do IDC, Bu’ú passou a divulgar seu trabalho de forma mais independente agregando valores simbólicos e culturais à técnica da marchetaria. A internet tornou-se, também, um meio para Bu’ú vender suas obras. Isso parece ser comum entre os artistas indígenas. Durante o MIRA!, por exemplo, o artista e escritor

---

<sup>34</sup> Este curso foi realizado por João Paulo Lima Barreto (Mestre em Antropologia Social PPGAS/UFAM), Gabriel Sodré Maia (Mestrando no PPGAS/UFAM), Dagoberto Azevedo (Mestrando no PPGAS/UFAM) com o apoio de João Kennedy Lima Barreto e Josivan Barreto.

Jaidier Esbell da etnia Macuxi, comentou sobre a importância das redes sociais para a divulgação dos seus quadros, comentou que “levaria anos para haver um reconhecimento do seu trabalho, com o *facebook* isso aconteceu muito mais rápido”.

Oliveira (2014) explica, neste sentido, que a comunicação é uma das maiores ferramentas de participação social e exercício de direitos:

Das rádios comunitárias, passando pela fotografia, pelo cinema e, sobretudo, pela internet, os indígenas têm ocupado mais e mais espaço como produtores de informação sobre eles mesmos. Confrontam assim o legado colonial que os coloca como dependentes de um branco, intérprete privilegiado de seus modos de vida, interesses e perspectivas. (...) criam canais de comunicação no interior de cada povo e entre povos distintos e apartados geograficamente, gerando conhecimento mútuo e possibilidades de articulação. (OLIVEIRA, 2014)

Desde então, Bu’ú passou a veicular cada vez mais informações e imagens por meio da rede. Além da rede social<sup>36</sup> *facebook*, ele mantém quatro<sup>37</sup> *blog’s*<sup>38</sup> e alguns vídeos publicados no *youtube*. Dos *blog’s* que ele mantém, o único que nunca foi atualizado é o que trata sobre a Lei n.º 11.645/08.

Durante as conversas com Bu’ú, ele mencionou sua participação em atividades relacionadas ao turismo. Acostumado a receber amigos de outros países em sua casa e após ter estrelado uma campanha publicitária de incentivo ao Turismo (figura 25) Bu’ú teve a iniciativa de organizar excursões à Comunidade Santa Maria localizada às margens do Rio Negro, à quatro horas de Manaus. O *blog* “Ye’pa mahsã turismo<sup>39</sup>”, nasce neste contexto.

Dentre as atividades oferecidas do “etnoturismo”, está o ritual com “caxiri<sup>40</sup>”, considerada bebida típica indígena, caminhar pela trilha e conhecer a roça. A proposta central da atividade é “conhecer, conviver e aprender”. Bu’ú comenta que o etnoturismo não deu certo porque “trabalhar com os parentes é muito difícil”, mas que pretende organizar melhor a

<sup>35</sup> João Paulo Lima Barreto, Manaus, 27 de fevereiro de 2015.

<sup>36</sup> Uma rede social é composta por pessoas ou organizações conectadas que partilham valores e objetivos. Uma das características fundamentais na definição das redes sociais é a sua abertura e a capacidade de absorver pessoas e pensamento diferentes a partir de algum traço comum. (OLIVEIRA, 2014, p. 21)

<sup>37</sup> 1. Arte técnica marchetaria: <http://buuartemarchetaria.blogspot.com.br/>; 2. Bu’ú Sararó: <http://buuyepamahsa.blogspot.com.br/>; 3. Ye’pa mahsã turismo: <http://buuetnoturismo.blogspot.com.br/> 4. Lei 11.645/08, desmistificando a história do Brasil: <http://lei11645.blogspot.com.br/>.

<sup>38</sup> É uma palavra que não tem tradução para o português. É um tipo de site cuja a estrutura permite atualização rápida a partir de acréscimos dos chamados artigos ou *posts*. Os *blogs* normalmente tem um caráter temático e são atualizados de forma muito ágil. Em geral são organizados cronologicamente, seguindo a ordem de publicação, indo das informações mais recentes às mais antigas. (OLIVEIRA, 2014, p. 20)

<sup>39</sup> Ver: <http://buuetnoturismo.blogspot.com.br/>

<sup>40</sup> Bebida fermentada a base de macaxeira (mandioca).

maloca de Santa Maria, para fazer rituais com *ayahuasca*, tal como foi o que recebeu Roy Wagner<sup>41</sup>, como lembra.

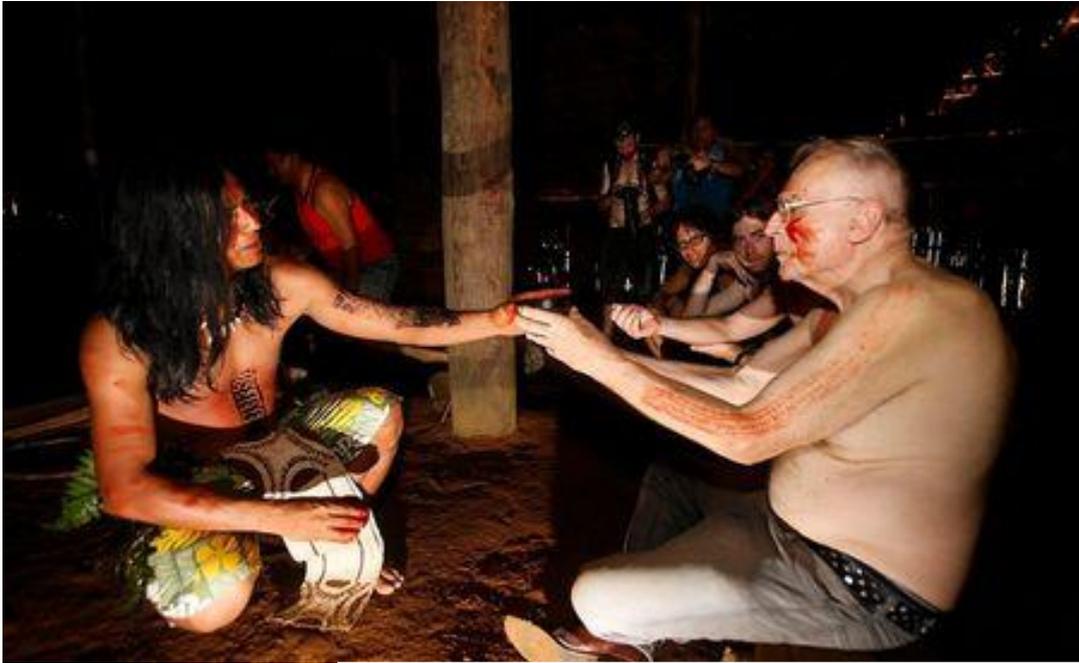


Figura 24: Bu'ú e Roy Wanger na maloca de Santa Maria (AM).  
Fonte: Alexandre Fonseca, jornal "A crítica".

<sup>41</sup> "Roy Wagner veio a Manaus numa articulação do Instituto Brasil Plural, que vincula a Universidade Federal do Amazonas e a Universidade Federal de Santa Catarina. Sua vinda ao Amazonas não estava prevista inicialmente. Convidado pelos professores do Programa de Pós-graduação em Antropologia Social (PPGAS) da UFAM, ele aceitou o convite para dialogar com os intelectuais indígena, professores e estudantes. A agenda do antropólogo inclui palestras em Florianópolis (SC), Brasília (DF), Rio de Janeiro (RJ) e São Paulo (SP). Roy Wagner realizou aula magna de abertura de ano letivo, participou de uma mesa redonda com graduando e pós-graduandos indígenas da Universidade Federal do Amazonas (UFAM), visitou duas malocas de grupos indígenas que vivem na zona rural da capital amazonense. No sábado (06.08.2011), último dia em Manaus, ele conheceu e participou de um ritual dos índios Tukano, Tuyuca e Dessana, em uma malocac localizada a quatro horas de Manaus em viagem de barco recreio. Na maloca, o indígena Tuyuca Higino Tuyuca que veio de São Gabriel da Cachoeira (a 851 km de Manaus), cidade onde 90% da população é indígena apenas para participar das atividades e dialogar nos eventos com Roy Wagner, fez uma demonstração de um ritual de iniciação e apresentou ao antropólogo uma bebida típica chamada kahpí, de efeito alucinógeno e que é destinada apenas aos homens." Ver matéria completa em: [http://acritica.uol.com.br/amazonia/Amazonia-Amazonas-Manaus-Brasil-Roy-Wagner-intelectuais-Amazonia\\_0\\_532147315.html](http://acritica.uol.com.br/amazonia/Amazonia-Amazonas-Manaus-Brasil-Roy-Wagner-intelectuais-Amazonia_0_532147315.html)



Figura 25: Bu'ú é modelo da campanha “turismo nativo”.  
Fonte: Instituto Futuro.

Bu'ú também aparece no vídeo da campanha<sup>42</sup>, realizando uma pintura corporal nas cores preta e vermelha.

<sup>42</sup> Ver vídeo completo: <http://www.turismonativo.org.br/campanha>



Figura 26: Bu'ú no vídeo de divulgação do projeto “turismo nativo”  
Fonte: Instituto Futuro.

Estes modelos de comunicação para Bu'ú, constituem, portanto uma maneira alternativa de ser e estar no mundo.

## **CAPÍTULO 3**

### CAPÍTULO 3

#### A REDE CÓSMICA

No terceiro capítulo evidencio a relação de Bu'ú com o *Ka'api* e sua formação xamânica, considerando seu gosto por viagens, descobertas e encontros com pessoas “outras”. O contato com outras crenças, restrições alimentais e sexuais, a busca por benzimentos eficazes com lideranças espirituais mais fortalecidas, fizeram parte da etnografia que privilegia este Tukano em formação.

A *internet* é utilizada por Bu'ú para organizar encontros de consumo coletivo de *ka'api* e sugerir vídeos para quem deseja se aprofundar sobre o tema. Nela ele também mantém contatos com uma rede de amigos que estão em “treinamento” para se tornar xamã. Segundo Bu'ú, “o *facebook* ajuda muito, tenho xamãs amigos, e lá eu converso com eles”. Comentou sobre uma “viagem de mochileiro” a Cuzco, Machu-Pichu que seus amigos da etnia Xavante estavam organizando. Lá iriam fazer um grande encontro de aprendizes. Percebi, portanto, o quanto as redes sociais são importantes para estreitar as relações que Bu'ú estabelece com outros amigos/xamãs que moram em diferentes lugares. Além da *internet*, Bu'ú explicou que mantém uma rede de encontro com seus amigos por meio dos sonhos, sugerindo, portanto, a ideia de uma rede cósmica.

A ideia de artista andarilho ou o artista que circula nos remonta aos primeiros poetas do início do século XX que saíam em marcha pelas cidades ou rumo a outros países, na busca por inspiração e novas reflexões. Estes artistas influenciaram diversos cientistas, músicos, escritores, que os consideravam verdadeiros xamãs<sup>43</sup>.

A partir das viagens, Bu'ú estabelece, portanto, uma rede de encontro. Suas viagens, entretanto, não consistem apenas em deslocamentos geográficos. A partir do *ka'api*, por exemplo, consegue acessar outros níveis de realidade e neles estabelecer comunicação com sujeitos invisíveis a olhos destreinados. Assim, se Menezes Bastos (1996) nos convida a pensar a ideia de encontro entre diferentes a partir da música, a bebida alucinógena constitui para Bu'ú uma via privilegiada de comunicação. Segundo Langdon (2012) o propósito do uso do *yajé* entre os Siona do baixo Putumayo, Colômbia:

...é adquirir conhecimento e poder para viajar pelos reinos invisíveis, enquanto tomam *yajé*, contatar e barganhar com as entidades que influenciam os eventos da

---

<sup>43</sup> Um exemplo desta relação é Jim Morrison falando sobre o poeta francês Arthur Rimbaud. (VASCONCELOS, 2000)

vida cotidiana. Essas viagens são consideradas perigosas, já que espíritos malignos podem atacar alguém que esteja sob a influência da substância. (LANGDON, 2012, p. 66)

Langdon (*ibdem*) explica ainda, que diante do declínio do número de xamãs, os Siona responderam aos novos contextos impostos pelo contato, participando ativamente de uma rede xamânica Amazônica baseada em reuniões de consumo de *yajé* na cidade.

Em Manaus, Bu'ú também frequenta centros que realizam reuniões para o consumo de *ayahuasca*. O acompanhei em algumas dessas ocasiões, nas sedes da União do Vegetal (UDV) e do Santo Daime. Na UDV, Bu'ú realiza atividades, que vão desde o cultivo das plantas utilizadas na bebida, quanto no preparo em grandes caldeirões. Por costumar organizar encontros de consumo de *ayahuasca* para grupos mais restritos no contexto urbano, Bu'ú explica que para ele, participar dessas reuniões na UDV ou no Santo Daime, é importante por lhe possibilitar consumir a bebida sem precisar ser o condutor/responsável pelas pessoas que estão a sua volta. Desta maneira, nestas ocasiões, segundo ele, sente-se com mais liberdade para se comunicar com sujeitos invisíveis que podem ser seus ancestrais ou não.

Sobre o preparo dessa bebida, Bu'ú explicou que ela é feita a partir de duas plantas: as folhas da Chacrona (*Psychotria viridis*) e o cipó, apenas torcido, do Mariri (*Banisteriopsis ka'api*).



Figura 27: Chacrona  
Fonte: Rosseline. Manaus, 2014



Figura 28: Cipó-Mariri  
Fonte: Rosseline. Manaus, 2014

De acordo com Bu'ú é muito importante manter os bons pensamentos no momento do preparo da *Ayahuasca*, para que nada aconteça de ruim às pessoas que a beberem. Em uma ocasião, recebi um e-mail de Bu'ú me convidando para tomar *ayahuasca* com um grupo de pessoas na casa de um amigo em comum. Ter tomado a bebida junto com o Bu'ú e seus parentes, foi fundamental para ter uma melhor compreensão das viagens espirituais narradas por ele em diversos momentos da nossa convivência. Percebi que esse momento marcou a minha entrada efetiva no campo, dada a importância que Bu'ú atribui a *ayahuasca* e a relação com aquilo que produz.

Além de ser uma maneira de se fortalecer para enfrentar os desafios que surgem nos sonhos e nas visões, os retiros espirituais, a abstinência sexual, as restrições alimentares e os benzimentos parecem ser parte, também, de um exercício para frear a “ vaidade”, a “ raiva” e a “ confusão”, segundo ele. O xamanismo e os alucinógenos parecem estar muito relacionados à capacidade visual.

Não se deve admirar a pessoa, o xamã é apenas o veículo. Se eu tivesse estimulado o grande xamã quando eu estava agressivo, eu teria me tornado um grande bruxo matador (...) segui os conselhos da minha mãe<sup>44</sup>.

Neste sentido, o *ka'api* para Bu'u parece ser não apenas um meio de conseguir visualizar a priori suas obras artísticas, mas é também uma maneira de ver e pensar sobre seus próprios sentimentos. Ao que parece, é assim que ele tenta escapar da ambiguidade geralmente relacionada à figura do xamã. Bu'u sempre enfatizava que era um curador e que por mais que lhe fosse possível não queria ser um “bruxo matador”.

Em uma de suas obras premiadas, Bu'ú contou que estava sob o efeito da bebida, quando imaginou os desenhos. Em outra ocasião, durante a venda de um dos quadros que acompanhei, ele enfatizou o valor simbólico de uma das obras pelo fato dela também ter sido feita sob o efeito da bebida. Segundo ele, “as obras foram criadas quando estava em trânsito entre dois mundos, e uma delas está bem abençoada, pois estava na força e meu avô estava cantando”.

Bu'ú ao descrever seu trabalho, ressaltou a importância de falar com os ancestrais para a criação dos desenhos:

...esses dias minha mente viajou onde tinha que viajar para buscar a resposta que busco e obtive resposta, viajei junto da minha mente e meu corpo espiritual consultar ao ümuhkó ñekün ele mesmo falou se tiver que me consulta e me

---

<sup>44</sup> Entrevista com Bu'ú, Olivença (BA), setembro de 2013.

encontrar faça o que vos ensinei eu fui, mas meu corpo carnal aqui e sai espiritualmente, ele falou dizendo usem pa'tu, ka'api, mürõ e wiõ para acessar e chegar onde temos que chegar para dialogar, agora estás em me uma parte é tuo'ñahse, antes conversei com uns do meu avô ye'pá mahsün (tukano) ele falou você sabe, fiquei meio triste, por que queria ouvir dele, ouvir meu interior e falei comigo mesmo com meu interior fui a busca, a melhor forma que velhos falam é isso, por isso falo não podemos dá de mão beijada tudo fácil, as pessoas tem pensar e analisar e a buscar não tudo na hora, afinal tem tudo seu momento para nós conversar, como esse desenho eu não tinha ideia definida para esse projeto que tinha 5 dias para fazer e entregar. Eu lembrei das falas de uns do meu avô quando eu era criança e das palavras de uns dos amigos da linha do xamã, o Sthan Xannia Tehuantezelt eu fiz fechei os olhos pedi o auxílio depois bebi ...os meus ancestrais mostraram e fiz o que me mostraram foi um presente dos ancestrais, posso defini isso um merecidamente, por isso falo nossos anjos protetores e guias são nossos ancestrais e cia a nós! Agora estou com resposta em breve entregar um bom trabalho para uma..... tenho certeza que vai ser boa aceitação ao público e outro é nosso da .....etc Nain'harã!( boa noite )!<sup>45</sup>

No texto acima, Bu'ú nos aproxima da sua experiência criativa, enfatizando a importância do *ka'api* (pa'tu, ka'api, mürõ e wiõ) como um veículo de conexão com os ancestrais.

Portanto, as obras, orações e curas de Bu'ú estão sempre relacionadas por ele à força espiritual de seus ancestrais, “não foi eu quem curou, foi meus ancestrais”. Bu'ú se coloca, assim, apenas como um veículo. Ele afirma que “a ayahuasca cria as danças e os desenhos, não sou eu quem pinta, é alguém através de mim”.

Neste contexto, a concepção que Bu'ú parece ter da criatividade é um ponto digno de nota. O comentário feito por ele a respeito de um convite para escrever uma peça é elucidativo para refletir sobre este ponto. Bu'ú comentou que quando perguntaram para ele se poderia escrever uma peça<sup>46</sup>, mesmo sem saber, ele respondeu que o faria: “... eu nunca falo que eu não sei. Mas não gosto de inventar, é o mesmo que mentir. Só que no meio artístico, quem inventa é bom. Essa criatividade eu não gosto”.

A criatividade parece estar para Bu'ú, intrinsecamente relacionada aos seus ancestrais. Ela não existe por si só, talvez por isso, falar dos objetos isoladamente não faça sentido para ele. Tais objetos só existem no contexto de uma experiência mais ampla. Em relação à criatividade, Barcelos Neto (2002) explica que entre os Wauja a elaboração de desenhos está diretamente relacionada aos Apapaatai<sup>47</sup>. Segundo o autor, o universo criativo dos Apapaatai é transferido para os domínios humanos, sobretudo em situações liminares

<sup>45</sup> Trecho escrito por Bu'ú, e publicado na rede social *facebook*, Novembro de 2013.

<sup>46</sup> Quando morou e trabalhou em São Paulo, teve a oportunidade de criar e dirigir uma peça teatral para a Associação Beneficente Guainumbi, cujo nome foi “beija flor”.

<sup>47</sup> Entidades xamânicas que estão na origem tanto da doença quanto da cura (BARCELOS NETO, 2002)

como sonhos, doenças graves e morte (p. 118) sendo considerados uma espécie de dádiva artística.

### 3.1 Entre os Tupinambá

Pensar a diferença, num primeiro momento, entre as classificações “pajé” e “xamã” me parecia irrelevante, pois ambos soavam semelhantes. No entanto, depois de algumas conversas, Bu’ú explicou que não queria ser “apenas” um pajé, “porque pajé é só dos índios, já o xamã, é dos índios e dos brancos”. Segundo ele, na cidade “você tem que levar a linha do branco e a linha do meu povo pra entender os feitiços que acontecem longe da aldeia”. Numa outra conversa, Bu’ú explicou o seguinte:

Como eu tô entrando no mundo dos brancos eu tenho que me proteger com os santos dos brancos! Eu estou aberto, cada lugar eles abrem as portas com as suas energias, as veias multiplicam na pele<sup>48</sup>.

Nesse contexto, o desejo de Bu’ú em conhecer outras manifestações religiosas, foi um dos motivos da nossa viagem à Bahia. Chegamos à Olivença, interior da Bahia, no início de setembro de 2013 e nos hospedamos na ONG *Thydêwá*<sup>49</sup>. Desde o princípio Bu’ú demonstrou interesse em conhecer os povos indígenas da região, em particular, os Tupinambá. Visitando a aldeia Itapoã, próxima à Olivença, Bu’ú conheceu o Pajé Marino.

Pajé Marino morava numa casa de taipa dividida em três ambientes. Percebi que no interior havia várias fotos de seus parentes dispostas na parede. Ele explicou sua descendência indígena e não indígena. O cômodo mais ao fundo da casa, era chamado por Marino de laboratório, nele existia um fogão à lenha e várias plantas, raízes, cascas em saquinhos de plástico com etiquetas e preços, além de infusões. Segundo o Pajé, muita gente sentia inveja porque ele “se dá bem” com os turistas que compram as suas curas.

<sup>48</sup> Bu’ú, setembro de 2013.

<sup>49</sup> A ONG *Thydêwá* tem o objetivo de “promover a consciência planetária, valendo-se do diálogo intercultural, da valorização da diversidade e das culturas e conhecimentos tradicionais, visando um desenvolvimento integral para todos em harmonia e paz”, de acordo com o seu veículo de comunicação ([www.thydewa.org](http://www.thydewa.org)). Já promoveu os seguintes projetos: “índio na visão dos índios” (2001, 2002 e 2003); “índios nas salas”(2002, 2003 e 2004); “índio quer respeito”(2003); “índio lendo”(2003 e 2004), “cantando as culturas indígenas”(2003, 2004 e 2005) e “irmãos no mundo (2004).



Figura 29: Cozinha do pajé Marino  
Fonte: Rosseline. Olivença, 2013

Em uma longa conversa, Bu'ú e Marino falaram de suas experiências, limites e fragilidades e que deveriam se fortalecer espiritualmente através de orações. Um rezou no outro e o Pajé Marino disse que se sentia muito fraco, que as pessoas na rua riam dele.

Pajé Marino: Eles me acham muito seco. Eu quero uma mulher pra mim, mas ela fala que eu sou seco, que não vou colocar as coisas dentro de casa.

Bu'ú: Vou fazer uma oração pra você, não pra mulher ficar amarrada, mas para que o encontro aconteça e você cultive o amor. Vai aparecer alguém na sua vida, não consigo ver se é homem ou mulher, mas você vai ter um parceiro, e tente ensinar as coisas que você sabe, para passar esse conhecimento adiante.

Depois da visita à Marino, fomos convidados por Potyra, advogada indígena da ONG *Thydewá*, para pernoitar em sua casa. Durante a noite ela nos contou sobre ataques que muitos Tupinambá da região vinham sofrendo. Relatou que em torno de quinze dias antes de nossa visita, havia sido vítima de um incêndio misterioso que destruiu sua casa (figuras 29, 30 e 31). Bu'ú disse que não era para termos medo, pois sabia que nada iria nos acontecer.



Figura 30: Casa incendiada  
Fonte: Potyra



Figura 31: Casa incendiada  
Fonte: Potyra



Figura 32: Casa incendiada  
Fonte: Potyra

De acordo com a divulgação local sobre a ocorrência, tratou-se de uma tentativa de assassinato<sup>50</sup>.

<sup>50</sup> O incêndio na casa de Potyra foi para executar a mesma, pois foi num horário que ela habitualmente estaria em casa, dormindo. O fogo destruiu mais de  $\frac{3}{4}$  da casa, a qual precisará ser substituída por outra. Ainda destruiu móveis, roupas e livros. Potyra é advogada e tem atuado na defesa e orientação de outras lideranças que são criminalizadas por defenderem seu território ancestral dos fazendeiros invasores, que tem seu braço armado de paramilitares (jagunços) e ainda contam com o apoio da Rede Globo, Rede Record, de juízes, promotores, parlamentares, prefeitos e do próprio governador da Bahia. Daí a razão de ser ameaçada de morte. Potyra ainda está chocada com a violência contra seu povo e este atentado contra sua vida. Não fez o Boletim de Ocorrência por conta do receio de ir até a cidade, já que emissoras locais da Globo e da Record estão incentivando a população não indígena a hostilizar e agredir fisicamente à indígenas, que evitam ir ao centro das cidade de Una,

No dia seguinte, Pajé Marino pediu para que Bu'ú e ele rezassem juntos devido ao clima de tensão na região. A região de Olivença possui uma passeata anual que acontece todo dia 29 de setembro em homenagem ao caboclo Marcelino morto no “Massacre de Cururipe<sup>51</sup>”. No ano de 2013, devido aos atos de violência, alguns moradores da região tiveram receio de participar do evento. Momentos antes do início da passeata, os participantes se reuniram na praça principal da cidade, em frente à igreja. Os pajés presentes foram responsáveis por um momento marcado por cantos, danças e uso de tabaco, denominado pelos Tupinambá de *Porancy* (figura 32, 33 e 34).



Figura 33: Passeata Tupinambá na praça central de Olivença. Fonte: Pedro, 2013.



Figura 34: Passeata Tupinambá na praça central de Olivença. Fonte: Pedro, 2013.

Buerarema, Itabuna e Ilhéus, para não sofrerem violência. Fonte: <http://www.indiosonline.net/lideranca-tupinamba-sofre-atentado-no-sul-da-bahia/>.

<sup>51</sup> No ano de 2013, houve um evento chamado “V trajetória, seminário internacional – índio caboclo Marcelino”. Segue trecho que explica sobre esta personalidade: “Um dos movimentos mais recentes na memória dos Tupinambá é o movimento instigado pelo Caboclo Marcelino (1924-1937), reconhecido como a “Revolta do Caboclo Marcelino”. O indígena resistiu à invasão de Olivença pelas elites, que queriam construir uma ponte entre Ilhéus e Olivença, sobre o Rio Cururipe, no intuito de tornar Olivença numa área de veraneio para as famílias opulentas de Ilhéus. Os índios sentiram-se ameaçados, pois significaria, mais uma vez, a invasão do seu território (...) Marcelino e seus seguidores foram caçados. Ele se escondia nas matas e no topo da “Serra” (na Serra do Padeiro). Por causa dos conflitos policiais e a perseguição contra todos os índios, muitos migraram para as porções mais interiores da região (Una, Buerarema). Hoje, os indígenas mais velhos relatam histórias de torturas que eles e seus parentes sofreram na época dessa revolta e adiante: casas incendiadas pela polícia, mutilações e outras táticas dolorosas, como arrancar as unhas dos índios na intensão de que eles denunciasses o herói indígena. Por isso, a revolta é conhecida como “O Massacre”. Marcelino terminou entregando-se no Rio Cajazeiras para o delegado Cirilo Almeida. Existem algumas versões dos acontecimentos deste líder indígena após sua captura, mas ainda não sabemos o que realmente ocorreu. Os índios dizem que ele “encantou”, ou seja, se tornou um encantado”. (UBINGER, 2012, p. 50-51)



Figura 35: Passeata Tupinambá  
Fonte: Pedro, 2013.

Bu'ú demonstrou bastante interesse pelos problemas enfrentados pelos Tupinambá, manteve-se prestativo e solidário ao movimento. Diante da diferença entre as reivindicações do seu povo, que possui terras demarcadas, e aquelas dos Tupinambá, Bu'ú mostrou-se surpreso. Em sua fala em evento público e político aos Tupinambá e demais presentes, posterior a passeata, enfatizou que a existência de minérios nas Terras Indígenas do

Alto Rio Negro, foi fundamental para sua demarcação<sup>52</sup>. E manifestou-se preocupado em relação ao que motivaria a demarcação da Terra Tupinambá.

Em meio às pinturas nas manifestações em Olivença (BA), correu a notícia sobre a presença de um “pajé da floresta amazônica” na cidade. Bu’ú passou a ser então, constantemente chamado para fazer orações, abrir caminhos, visualizar o futuro, abençoar, fazer curas e pinturas nas pessoas. Uma pessoa que o procurou relatou:

(...) o que ele falou pra mim (Bu’ú) me abalou muito, vi minha mãe e vi meu pai... que Deus dobre a tua força e poder Bu’ú, desde o dia que ele deu um assopro na minha cabeça, tudo melhorou<sup>53</sup>.

Bu’ú, ao ouvir o relato sorriu satisfeito e respondeu: “gratidão!”. Em outra ocasião, uma senhora agendou uma reza, justificando que havia sido vítima de extorsão e trabalho escravo em São Paulo, mas havia voltado para Olivença recentemente e queria se recuperar. Em uma das salas da ONG, antes de iniciar a reza, Bu’ú perguntou a ela quais eram seus sonhos quando criança.

Dona Fia: Tinha sonho de Baiana, sou da Umbanda, fui batizada de azul. Tem coisa feita pra mim?

Bu’ú: Vamos ver se a gente consegue tirar. Pense no que a senhora acredita, Ogum de Rei... a senhora não está agradecendo. A senhora sabe, nem fazendo seu ritual de baiana para agradecer, a senhora sabe.

Após ela falar, Bu’ú tocou sua cabeça com as duas mãos e fechou os olhos.

Bu’ú: Eu vou abrir, vou abrir para senhora. Tire esse chapéu branco.

Dona Fia: Eu tinha mais cabelo viu?

Bu’ú: Não se preocupe, “normal” (...) Nossa (surpreso ao sentir coisas ruins), muito forte as coisas que estava na senhora, mexeu com a minha respiração. Vai melhorar a vida da senhora.

Dona Fia: Eu fui batizada em Itabuna.

Bu’ú: reze para agradecer, tenha fé.

Dona Fia: Eu tenho perfume, o bom é um que eu comprei de uma japonesa. Tem a Iemanjá pra fortalecer, tenho umas velas brancas.

Bu’ú: Traz o perfume e a vela, vai melhorar.

Dona Fia: Obrigada índio!

A conversa acima torna-se diferente das demais por trazer elementos de religiões de matriz africana. Esses elementos tornam-se significativos para nos fazer entender, que para

<sup>52</sup> No capítulo “Teoria da Barbárie”, Jorge Pozzobon (2013, p. 99-129) fez um roteiro (cinematográfico) explicando como aconteceu esse processo de demarcação das Terras Indígenas mencionadas por Bu’ú.

<sup>53</sup> Trecho da fala de Pedrina, Olivença (BA), setembro de 2014.

Bu'ú, para ser capaz de curar, o xamã precisa ter conhecimentos mínimos de outras manifestações religiosas. Como ele mesmo enfatizou, tal conhecimento é fundamental “para se entender os feitiços que acontecem longe da aldeia”.

### 3.2 O terreiro em Itabuna

Ao ouvir falar sobre um terreiro de candomblé no município de Itabuna, Bu'ú decidiu conhecê-lo. Perguntei por que era importante visitar o terreiro e ele respondeu que os velhos falam para ele nas visões: “sempre que alguém te oferecer conhecer qualquer cultura, você tem que ir, pode ser dança ou reza. E os pretos sempre aparecem nos meus sonhos”. Partimos então para o terreiro acompanhados por um dos filhos de santo que já havia comunicado sobre nossa visita. Ao que parece, para Bu'ú, os sonhos são uma via de legitimação suas ações e aspirações.

Chegamos à casa da mãe de santo, no dia 19 de setembro de 2013 e fomos recepcionados com muita gentileza. Uma das mulheres que estava na casa, nos perguntou se havíamos almoçado e logo nos foi servida uma galinha guisada.



Figura 36: Almoço no terreiro de mãe Darabi  
Fonte: Pedro. Olivença, 2013

Após o almoço, a mãe de santo nos chamou num local reservado e perguntou quem nós éramos e o que estávamos fazendo ali. Bu'ú respondeu que estava interessado em

conhecer a cultura porque já havia sonhado em estar ali e eu expliquei que o acompanhava, porque estava fazendo uma pesquisa sobre a trajetória dele enquanto artista indígena. Dada as explicações, deram-nos roupas brancas e um balde com uma água perfumada por folhas para que nos banhássemos numa cachoeira que ficava na propriedade. Aquela era cachoeira de Oxum e este banho era parte da rotina dos frequentadores do local.

Depois do banho e já com as vestes brancas, fomos convidados para ir a “casa principal”. Lá podia se ouvir o som dos atabaques tocados ao lado da mãe de santo, que conduzia os acontecimentos. Naquele momento todos dançavam e Bu’ú e eu tentávamos acompanhar o ritmo através da dança, homens e mulheres ficavam separados. A mãe de santo dançava circulando o pátio do terreiro ao mesmo tempo abraçava as pessoas cumprimentando-as. Quando me abraçou, ela estava com a temperatura da pele muito fria, parecia uma outra pessoa. E era!

Depois do ritual, nos ofereceram um local para dormir. Às 5:30h do dia seguinte, já ouvia-se o som dos atabaques no terreiro, era um chamado para que fôssemos participar de um novo ritual. Na casa, muitas pessoas estavam hospedadas para participar de um “retiro espiritual” de quatro dias. Levantei e fui conversar com uma das pessoas perguntando-lhe se precisava de algo ou se queria ajuda, ela pediu para que eu ficasse em silêncio. Depois, me explicou que enquanto as pessoas não se purificam com a infusão de folhas, semelhante a que nos foi entregue quando chegamos ao terreiro, não podem se comunicar umas com as outras, pois carregam muitas impurezas ao acordar.

Durante o ritual, Bu’ú permanecia quieto e concentrado, na “área dos homens” observando tudo e todos. Alguns homens subiram no telhado para jogarem porções de arroz em oferta à Oxalá. Após o ritual da manhã, alguns homens foram lavar panelas nas proximidades da cachoeira de Oxum. Lá encontraram uma cobra e de onde estávamos, foi possível ouvir os gritos: “chama o índio para matar!”.

Bu’ú entrou no “mato”, voltou com três varas para poder matar a cobra. Depois de morta, tirou-lhe a cabeça e comeu um pedaço pequeno do rabo (Figura 37). Feito isso, pegou o corpo da cobra e com ele benzeu os pés de todos (Figura 38) explicando que isso protegeria de possíveis picadas. Posteriormente tirou a pele da cobra, abriu-lhe a carne no local exato onde havia uma espécie de bolsa que continha o veneno e o ofereceu como presente à mãe de Santo Darabi.

Ao levar em consideração que carne, veneno e pele foram separados é interessante pensar o porquê da opção de Bu’ú em oferecer o veneno, o atributo mais letal da espécie em

questão, como presente à mãe de santo. Ela aceitou o veneno, pediu para colocar dentro de um vidro com álcool e ofereceu para o orixá Exú.



Figura 37: Bu'ú comendo o rabo da cobra  
Fonte: Rosseline. Olivença, 2013



Figura 38: Fila para o benzimento  
Fonte: Rosseline. Olivença, 2013



Figura 39: Arrancando o couro.  
Fonte: Rosseline. Olivença, 2013



Figura 40: Tirando o veneno.  
Fonte: Rosseline. Olivença, 2013

Todos ficaram muito surpresos com a desenvoltura de Bu'ú durante todo o processo, tiraram fotos e fizeram muitas perguntas sobre as propriedades do veneno, sobre como curar uma picada dentre outras coisas.



Figura 41: Bu'ú, a cobra e o veneno.  
Fonte: Rosseline. Olivença, 2013



Figura 42: O couro da cobra.  
Fonte: Rosseline. Olivença, 2013

Na conversa que se seguiu à morte da cobra, Bu'ú explicou a mãe de santo que passado alguns dias no terreiro, ele havia conseguido perceber que entre o seu povo havia também a incorporação de outros seres. Exemplificou dizendo que é outra pessoa que está cantando por ele quando participa do ritual.



Figura 43: Bu'ú e mãe Darabi  
Fonte: Rosseline. Olivença, 2013

No meio da conversa, a mãe de santo ressaltou que Bu'ú tem uma missão que é correr o mundo e levar a história dos seus ancestrais. Embora o encontro entre os dois tenha sido permeado de compreensão e troca, ao voltarmos para Manaus, instaurou-se um clima de tensão após conversas de Bu'ú com seus avós que reprovaram o encontro. Transcrevo trecho de uma conversa em que Bu'ú expõe suas inquietações:

Como que ela me chama de filho e faz isso comigo? Tinha um preto velho do meu lado (...) Colocou vários colares no meu pescoço, cor de madeira, pra me prender, e um véu para eu não enxergar. Por isso eu não enxergava nada. Meus avós não gostaram, disseram que eu me submeti, que fiquei submisso, não era pra eu ter tomado aqueles banhos, eu fiquei fraco, perdi força. O fogo que eu sentia dentro de mim, desde que eu cheguei (...) Meus avós fumaram tabaco em mim, já melhorei mais, eles viram tudo, fiquei três dias no meio do mato. Até meu cabelo foi prejudicado, apareceu umas coisas nele<sup>54</sup>.

A partir de então, Bu'ú demonstra uma profunda decepção e uma necessidade de se fortalecer. Se no plano das relações pessoais houve afinidade, o desapontamento de Bu'ú nos remete a um possível conflito oriundo de outros planos.

<sup>54</sup> Bu'ú, novembro de 2013.

### 3.3 Bahsessé

Bahsessé, também conhecida por *wetidareno*, é uma prática formal e específica de comunicação (BARRETO, 2013) dominada por especialistas Tukano. Esses especialistas são responsáveis pela proteção de pessoas, assim como a neutralização de perigos, em português, a palavra que mais se aproxima deste significado é benzimento, mas, segundo o autor, ela não contempla o seu real sentido. De acordo com Barreto (2013), essa especialidade é dividida em três categorias:

Os três possuem a mesma base geral de conhecimentos, diferenciando-se apenas em suas especializações, mesmo assim, eles atuam de modo complementar em suas ações de cura: o *yai* tem a capacidade de diagnosticar doenças, seja por meio do olhar perscrutador, do tipo *Raios-X*, ou aspergindo água, a partir de folhas imersas, diretamente sobre o paciente. O *kumu* dedica-se aos cuidados com o paciente que foi diagnosticado pelo *yai*, por meio do uso exclusivo do *bahsesse* e da prescrição de plantas medicinais para o tratamento. O *baya*, além de realizar o *bahsesse*, é um mestre condutor de grandes cerimônias, tocando, cantando e dinamizando os rituais. A especialidade é dividida em três categorias: *Yai, Kumu e Bayá*. A função central dos especialistas é exatamente, a de manter um diálogo constante com os seres humanos invisíveis para manter o cosmo e o meio ambiente equilibrado, com condições habitáveis aos seres humanos e demais animais, vegetais e minerais. (BARRETO, 2013. p. 72-73)

Em Manaus, Bu'ú me informou que recebeu um convite de uma antropóloga de Brasília para fazer um ensaio fotográfico referente a uma campanha contra a agressão que os povos indígenas vêm sofrendo no país<sup>55</sup>. Nesta ocasião, ele comentou que estava embarcando na manhã seguinte, junto com seu pai, Cláudio Barreto, para “visitar parentes e receber benzimentos dos velhos hupdas”. Perguntou, então, se eu gostaria de acompanhá-lo.

Diante do convite, percebi que seria uma oportunidade de compreender aspectos do xamanismo indígena da região do Noroeste Amazônico com maior clareza, iria me aproximar das etnografias que tinha lido sobre a região, além da possibilidade de aumentar os temas das conversas que tivemos ao longo da primeira viagem.

De acordo com Reichel-Dolmatoff (1986), na metade dos anos 60, as primeiras pesquisas que realizadas no rio Uaupés tiveram muita repercussão na comunidade acadêmica. Na mesma época, os primeiros a chegar, segundo ele, foram o casal Christine e Stephen Hugh-Jones (1979), Patrice Bidou (1974), Peter Silverwood-Cope (1975), Jean Jackson (1983), Thomas Langdon, Kaj Arhem (1981), Wolfgang Ptak (1972), Fritz Trupp, Alfonso Torres Laborde (1969) transformando a região do rio Uaupés (um dos maiores afluentes do

<sup>55</sup> As fotos de Bu'ú e Andrea Barreto, sua irmã, foram transformadas em Outdoors espalhados em todo o país.

rio Negro) num ponto de investigação antropológica que ecoou em toda Amazônia (REICHEL-DOLMATOFF, 1986. p. 25).

O trajeto que fizemos para o município de Japurá foi feito em um barco recreio pelos rios Solimões e Japurá. O barco partiu do porto da “Manaus Moderna” e viajamos cerca de cinco dias passando por diversos municípios<sup>56</sup> até chegarmos ao nosso destino. Durante o percurso, as conversas pautadas em temas como benzimento, curas, pinturas corporais, rezas, kumu, xamã e garimpo indígena já sinalizava que Japurá não seria o nosso último destino.

Chegamos ao município de Japurá no início de fevereiro de 2014, lá Bu’ú e Cláudio aproveitaram para visitar parentes e organizar os equipamentos necessário para seguirmos viagem: bota, facão, motor, bússola, mapas, rede, lona, 30 kg de farinha de mandioca, anzol, malhadeira pequena, linha e tabaco. Cláudio justificou que “o tabaco espanta os bichos e nada aproxima... vamos para um lugar que não tem caminho”.

No município de Japurá, ao pintar o braço de uma das mulheres indígenas com jenipapo, Bu’ú ficou sabendo que Isabel, uma senhora que cuidou dele em Garimpito<sup>57</sup> na época em que seu pai trabalhava com garimpo, ainda estava viva e morava na comunidade São José do Apaporis. Aos poucos, fui percebendo a importância do contexto do garimpo nas narrativas de Bu’ú e Cláudio.

Na casa de seus parentes<sup>58</sup> a época do garimpo foi muito lembrada, assim como a relação entre a comunidade e o exército. Logo na manhã seguinte, Cláudio nos avisou para encontrá-lo as margens do rio. O motor que ele havia trazido de Manaus estava funcionando em uma canoa, feita com o casco de uma só árvore, e todo o “equipamento” que mencionei anteriormente, estava no fundo. Bu’ú e eu, cada um com uma mochila de 20 kg aproximadamente, também entraríamos na canoa. Ao perceber minha surpresa com a quantidade de peso numa canoa tão pequena, Cláudio exclamou: “é assim mesmo, é canoa de garimpeiro! Sentem no meio”.

No depoimento abaixo, Bu’ú fala de lembranças de sua infância após ter assistido ao filme “Serra Pelada” numa sala de cinema em Manaus:

Minha saudação e bom dia a todos amigos! Ontem foi uns do momentos que senti forte meu interior ao assistir o filme SERRA PELADA (Heitor Dhalia). O filme ativou a memória que estava adormecida no meu estado interior, senti em primeiro

<sup>56</sup> Anamã, Anori, Codajás, Coari, Tefé, Alvarães, Maraã.

<sup>57</sup> Garimpito está localizada na Colômbia, nas proximidades da Vila Mormes, antigo garimpo Tukano.

<sup>58</sup> Jacinta Tukano e Pilha Preta.

lugar as palavras de minha mãe... me lembrei de momentos que vivi em minha terra natal, rio Tiquié. Eu tinha uns 10 ou 9 anos quando fui para garimpo tukano no rio Traíra presenciei muitas coisas e teve até mortes e meus amigos adoeceram e desencarnaram e muitas situações como no filme foi retratado aconteceram. Na questão sobre garimpo tenho minha preocupação em certos ponto.....etc<sup>59</sup>.

Cláudio contou que no final da década de 1980 uma equipe da Revista Manchete fez uma matéria em um garimpo que ele havia descoberto. Nela Bu'ú teria aparecido em uma das fotografias com uma pepita na boca. Diante disso, resolvi procurar essa matéria no acervo da Biblioteca Nacional<sup>60</sup>. Ao pesquisar as publicações desta revista semanal, no período indicado por Cláudio, percebi que a partir de 1989, passou a aparecer com bastante frequência notícias sobre extração de minérios da região norte do país, dentre elas a “Série ouro: a nova febre do garimpo<sup>61</sup>”, sinalizando que o Brasil estava vivendo o “segundo ciclo do ouro”. Nas chamadas seguintes os títulos eram: “Da floresta ao mercado, o garimpeiro troca o duvidoso pelo certo”; “Uraricoera: um rio que passa na vida de mil mergulhadores”; “Na caça à quina do ouro, a caça e os veios assinalados”; “Os aviões são o cavalo dos garimpeiros”; “Ouro sobre verde: a cor do dinheiro”. Nesta última chamada, a repórter intitulou a matéria que interessava, com a fala de um dos entrevistados da época: “Os índios descobriram a riqueza do ouro quando Yúpure encontrou o metal na serra do Traíra”, o entrevistado era Cláudio Barreto, pai de Bu'ú.

O tucano Cláudio Barreto, que em sua língua nativa se chama Yúpuri, o primogênito, foi o primeiro índio a descobrir ouro no Traíra. Mas os indiozinhos, os homens e as mulheres da nação tucana seguem seus passos: todos querem achar pepitas e lavar ouro.

#### A reportagem seguia:

Yúpuri, o primogênito, teve uma visão: “Um homem vestido de ouro me apareceu e disse que era José Mormez, o dono da serra. Depois me falou em brigas e me apontou onde havia ouro.” Assim, começa a história do garimpo do Traíra, na região conhecida como Cabeça do Cachorro (AM), quase na fronteira com a Colômbia. Yúpuri é como chamam o tucano Cláudio Barreto, primeiro índio a encontrar ouro na área. (...) O cacique Ovídio Cunha Marinho (Erêmi, o rouxinol), administrador do acampamento, lembra a lenda das origens dos tucanos para explicar a existência do ouro: “Aqui era morada dos antigos, que se transformou em ouro.” Diz ele que, com a chegada dos brancos, as serras foram violadas. Agora todos buscam ouro nos locais que antes eram sacros. Homens, mulheres e crianças caminham dias para chegar ao garimpo, onde permanecem no máximo três meses: “Assim, toda a comunidade por vir garimpar, argumenta Ovídio”.

<sup>59</sup> Texto de Bu'ú após assistir o filme Serra Pelada – Rede social *facebook*.

<sup>60</sup> A Fundação Biblioteca Nacional está localizada no Estado do Rio de Janeiro e é depositária do patrimônio bibliográfico e documental do Brasil. A pesquisa foi realizada no período de 28 de julho a 1º de agosto de 2014.

Esta matéria da revista estava acompanhada da foto mencionada por Cláudio, em que Bu'ú aparece com a pepita na boca:

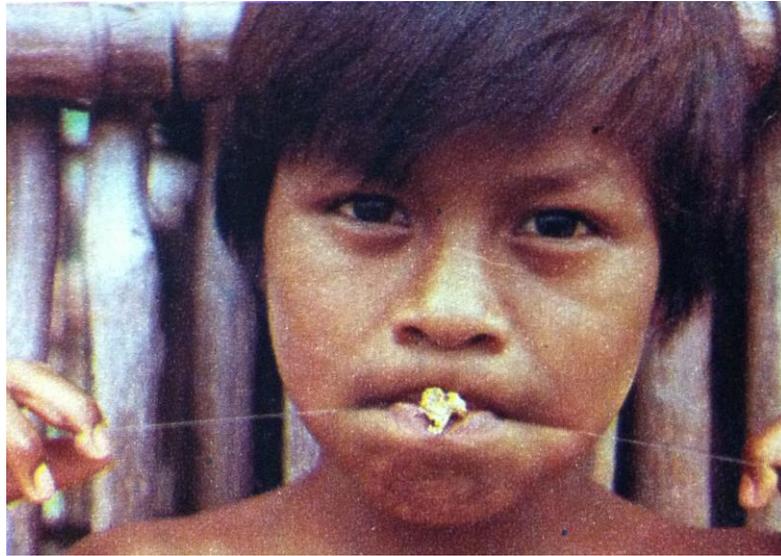


Foto 44: Bu'ú e o ouro. Bu'ú aos 09 anos de idade, com uma pepita na boca. Ele afirma que não dava valor aos minérios, que seu pai pedia para guardar mas ele sempre jogava fora, disse que não nasceu para ser garimpeiro, segundo ele, seu principal interesse é arte, cura e benzimentos.

Em algumas conversas, Bu'ú explicou que “toda pessoa que é um grande xamã, recebe uma pedra (diamante), o amuleto está predestinado, porque essa pedra que eu vou ganhar, eu vi nos sonhos. Essa pedra eu vou ganhar do Japú, tem um pacto, uma troca de vida”. Citou algumas palavras “*wapha sese*: pedra que tudo cobra, quando trabalha ouro” e “*whapa oré*: pagamento que a natureza está levando, já que está morrendo por uma cobrança”. Bu'ú dava, nesses termos, algumas pistas de uma co-relação da sua formação xamânica com os minérios.

O Museu do Índio<sup>62</sup>, localizado na cidade de Manaus, possui um acervo de aproximadamente três mil peças organizadas pelas irmãs Salesianas em viagens missionárias no Alto Rio Negro. Dentre as salas com as suas respectivas peças, há uma coleção de pequenos “minerais de rocha” com a seguinte legenda:

Minerais de rocha: são usados pelo Pajé; São fragmentos de cristais de quartzo, seixo ralado e outros minerais com atribuições curativas. Usam-se para massagear o

<sup>61</sup> Reportagem de Beatriz Cardoso e fotos de Marco Antônio Rezende, publicada em 22 de abril de 1989, p. 40-57.

<sup>62</sup> O Museu do índio, fundado em 1952, possui um acervo de aproximadamente 3.000 peças, colecionadas por freiras das Missões Salesianas quando viajavam pela região do Alto Rio Negro. Dentre as peças Tukano, Yanomami, Wanana, Tariana, Dessana e Macu, se destacam os utensílios domésticos, armas e adornos. Este museu é mantido até hoje pela Congregação das Irmãs Salesianas.

paciente de onde é sugado o WAXKALI, causador da doença. (legenda: Museu do Índio, dezembro de 2014)

A descrição da jazida como fonte de riqueza porque é o lugar dos antigos, permite-nos pensar no lugar de origem de Bu'ú como lugar também sagrado, de onde emana força e para onde ele sempre tem necessidade de voltar quando se sente confuso e enfraquecido. Bu'ú comentou que o último pajé na sua linha, tinha sido o “pai do avô Ovídio” e mencionou também sobre restrições necessárias no processo de formação xamânica:

(...) sem sexo, sem comer assado, sem beber água fria, cachaça ou cerveja, beber quente... é assim mesmo pra ser um xamã, traiu o grupo, quebrou tudo, quando comeu o assado, a família ficou louca, não aguentou, ficou perdido nas montanhas... todo o grupo dele que ia se tornar um xamã, perdeu tudo<sup>63</sup>.

De acordo com Bu'ú, a formação de um pajé, *waĩ ka'api*, tem a duração de seis meses a um ano na Colômbia. As restrições alimentares e sexuais inseridas na formação de um xamã foi algo que tangenciou todo o trabalho de campo. Bu'ú sempre comentava que os velhos o aconselhava: “se tu ficar muito tempo na cidade, vai ficar fraco, tem que ir pra floresta”. De acordo com Barreto (2013):

A continuidade da formação incluía ainda o controle do desejo sexual, do seu apetite, exigia a obediência de prescrições alimentares, o cuidado com o preparo do alimento e ainda momentos de isolamento social, exclusão das atividades de caça, pesca e demais afazeres cotidianos. Tendo passado todas as etapas, o jovem se tornava especialista. (BARRETO, 2013. p. 73)

O processo de formação xamânica, tangencia ações “intencionais e periódicas de fabricação do corpo” (VIVEIROS DE CASTRO, 1979), onde no momento de transição entre estados da pessoa, passa por uma normalização sócio-fisiológica.

Além da fumaça de tabaco, instrumento dos xamãs e substância que corresponde ao poder criativo do sêmen, na esfera sobrenatural, a fabricação dos humanos exigiu uma reclusão. (VIVEIROS DE CASTRO, 1979. p. 43)

Ao final da reclusão, o xamã potencializa sua capacidade de interagir com entidades sobrenaturais através dos sonhos e do tabaco, sendo este último, instrumento emblemático da formação xamanística Tukano. Segundo Viveiros de Castro:

O tabaco é a substância xamanística por excelência, quase o emblema do xamã, e

<sup>63</sup> Trecho da fala de Bu'ú Kennedy, Bahia, setembro de 2013.

tem funções criadora e transformadora: induz o transe, cura doenças, “benze” objetos e pessoas. É uma substancia que caracteriza, igualmente, os espíritos. Na verdade, o tabaco é substancia espiritual: abre e fecha as portas entre os dois mundos. (VIVEIROS DE CASTRO, 1979. p. 46)

Durante o processo, os xamãs em formação são considerados seres solitários (FORTIS, 2013) em que a falta de sociabilidade indica à sociabilidade intensa entre/com o mundo dos animais e espíritos.

Segundo Bu’ú, quando era criança, seu pai sempre o deixava na aldeia onde se formava pajé. Cláudio, pai do Bu’ú, ao vê-lo conversando comigo, disse que seu filho sabia muita coisa porque a maloca do pai da mãe dele, os Tuyuca da Colômbia, era muito bonita.

... meu filho sabe muita coisa, porque ele viu muitas malocas das tradições bonitas, que tem tudo benzedores, curadores, povo da mãe dele... uma casa de tradição que tem dança, ritual, tem tudo, não é só estética<sup>64</sup>.

Bu’ú destacou que mesmo com as orientações da sua mãe para não andar com os Maku, ele gostava de acompanhá-los nas caçadas com flecha.

Durante o trabalho de campo, houveram alguns momentos de tensão e constrangimento no que diz respeito ao relacionamento das etnias Tukano e Maku no município de Japurá. Bu’ú afirma que os pesquisadores que escreveram sobre os Maku, dizendo que eram escravos dos Tukano, estavam equivocados. Pois o que prevalece entre eles é uma relação de trabalho e amizade, não há obrigação.

As primeiras reflexões acadêmicas sobre o noroeste amazônico no que diz respeito a relação entre os Tukano e Maku, destacam um papel de submissão desses últimos:

Todas las tribos vecinas consideran a los Makú como verdaderos esclavos que les “deben servicios” y los Makú parece que aceptan este papel. Algunos sin embargo son del todo independientes y viven aún apartados en las selvas, siendo consideramos como “malos” y antropófagos, pero la mayoría existe em simbiosis cultural con las tribos sedentarias. Sin embargo, sólo los Desana, Tukano y Tariana “tienen Makú”, es decir consideran tener el derecho de usar sus servicios. (REICHEL-DOLMATOFF, 1986. p. 44)

Na pesquisa de Christine Hugh-Jones (1979), a relação entre os Maku e Tukano aparece como “trocas tradicionais”, dentre elas, a mão de obra em troca de produtos cultivados. No entanto, o cerne da questão, é em que medida os Maku vem adotando o estilo de vida de Grupos Tukano nas últimas décadas:

<sup>64</sup> Trecho da fala de Cláudio Barreto, Comunidade Boca do Traíra, fevereiro de 2014.

They still maintain their traditional exchanges with riverine Tukanoan groups in which meat, curare (poison for blowpipe darts) and labour are given in exchange for cultivated products. It is not entirely clear to what extent Maku have been gradually adopting the life-style of Tukanoan groups over the last decades, for their present life-style is certainly closer to the Tukanoan one than earlier accounts suggest. (HUGH-JONES, Christine. 1979. p. 14)

A partir da análise da autora, a relação de “submissão” ou “escravidão” entre os Tukano e Makú que é apresentado no trabalho de Dalmatoff, nos dá os primeiros indícios que a “*traditional exchange*”, pode ter ocorrido, também, na esfera dos saberes tradicionais.

Ao questionar Bu’ú dos motivos em receber os benzimentos dos Maku, ele respondeu que o Kumu Luciano (Maku), havia aprendido todas as rezas com os seus avós Tukano. Na dissertação de Acácio Piedade (1997) “Música Ye’pa-masa: por uma antropologia da Música no Alto Rio Negro”, o autor identificou que as músicas cantadas pelos Maku, foram aprendidas com os Tukano.

A peça de japurutú a seguir foi executada durante uma *performance* de Música de Jurupari, ao mesmo tempo em que alguns *miriá-pô’ra* estavam sendo tocados e outros homens conversavam, fumavam, tomavam ipadu e bebiam ka’api. É necessário informar que aqui estão tocando dois índios Maku, sendo que eles afirmaram enfaticamente que não tocaram música Maku, mas que tratava-se de música Ye’pâ-masa, portanto de uma interpretação.

(...)

De fato, os Maku são preservadores da cultura dos “índios do rio”. No entanto, os Ye’pâ-masa frisaram que, embora eles tenham sua própria música, os Maku sabem tocar a música Ye’pâ-masa com muita propriedade. O chefe Maku, o Capitão, mais tarde iria me comentar várias vezes, enquanto eles tocavam, que “este é música Tukano, não é Maku não. Nossa música diferente”. (PIECADE, Acácio. 1997. p.107 e 118)

Com bastante lucidez, o autor indica o processo de aprendizagem na relação entre Maku e Ye’pa-masa (Tukano), através da música no ritual Jurupari. De forma análoga, Bu’ú ao afirmar que os responsáveis por seu benzimento seriam os Maku Luciano e Miguel, evidencia que a percepção sobre a relação entre esses dois povos, pode ter sido um tanto limitada.

Um dos objetivos que motivou sua ida a comunidade “São José do Apaporis” onde viviam alguns Hupda Maku e a comunidade da “Boca do Traíra”, onde Cláudio morou por dois anos e ajudou a construir uma Maloca entre os Tuyuca, era a busca por benzimentos que melhorariam a sua memória e o protegeriam:

Busco para levar um assopro no meu corpo, meu pai falou para despertar meu ouvido, minha mente... não quero curar com a planta e sim com a própria água, é

essa coisa que eu busco, mente com a mente<sup>65</sup>.

Bu'ú explicou sobre a importância da ancestralidade para que uma pessoa receba indicação para tornar-se pajé. Contou que seu avó havia sido e seu pai recebera a indicação, entretanto não seguiu o processo de formação porque preferiu constituir família de maneira mais imediata. Bu'ú enfatizou, portanto, as dificuldades que perpassam todo o processo de formação, destacou também que estava fazendo o esforço necessário pois só a indicação não era suficiente.

Bu'ú criticou a iniciativa do Estado do Amazonas de criar uma “Escola de Pajé” (ANEXO C). Explicou que essa seria uma ação irresponsável na medida em que o “Xamanismo é escolha de vida”. Uma escola de xamanismo constitui um perigo, tendo em vista que aqueles que não possuem o chamado e a ancestralidade dos pajés, nunca se tornarão pajés de verdade podendo inclusive colocar em risco a vida das pessoas, devido a ambiguidade inerente à figura do pajé.

Levando em consideração tal ambiguidade, Bu'ú destacou que em cada ritual, ou ingestão da *ayahuasca*, seria uma forma de vencer etapas para se tornar um grande xamã. E que durante uma das visões proporcionadas pela ingestão da bebida, ele explicou que para se tornar um pajé, teria que indicar alguém para morrer, que funcionava assim, mas não queria fazer isso:

Eu vi um julgamento, uma sala bem bonita, estava um blazer, um paletó. Daí me falaram “se ele não tirar a vida de ninguém, vamos tirar a vida dele”. “tu tem que ser educado, é bom ter sabedoria, tu é muito jovem pra ver coisas que só velho via”, isso foi o comentário de um Kumu sobre mim. Quando eu bebi com os Yankees, a vida das pessoas estavam todas na minha mão, mas não vou dar a vida de ninguém... todo xamã é bem e mal, mas o sacrifício ajuda a ser mais rápido<sup>66</sup>.

A ambiguidade é algo recorrente na literatura disponível sobre o xamanismo. Nas viagens inerente à prática xamânica, o xamã em formação, como Bu'ú explica, tem a possibilidade de se tornar tanto um “bruxo matador”, quanto um “curandeiro”. Sztutman (2013) explica que as sessões xamânicas estabelecem comunicação com agentes sobrenaturais capazes tanto de curar quanto de agredir. A ambiguidade se encontra segundo o autor, na base da constituição do xamanismo guianês e em alguma medida do xamanismo ameríndio de maneira mais ampla. (SZTUTMAN, 2013. p. 3).

<sup>65</sup> Trecho da fala de Bu'ú Kennedy, Município de Japurá, Fevereiro de 2014.

<sup>66</sup> Trecho da fala de Bu'ú Kennedy, Bahia, Setembro de 2013.

Dolmatoff (1986) apresenta *Vixó maxsë* como um tipo de pajé que, eventualmente pode atuar com intensões ruins:

Vixó-maxsë ocupa una posición muy ambígua pues puede causar tanto el Bien como el Mal. (...) En la dimensión de las alucinaciones el hombre puede lograr el Bien y encontrar una iluminación divina, pero también puede causar el Mal al prójimo, aprovechando esta condición de éxtase. (REICHEL-DOLMATOFF, 1986. p. 70)

O autor explica que a condição de “éxtase” instaurada pela ingestão da bebida é o que aciona a flutuação entre o bem e o mal, corroborando com a posição ambígua que o xamã apresenta na sua prática.

De acordo com Bu’ú, diante dos seus relatos sobre suas capacidades e feitos sobrenaturais, as pessoas geralmente se surpreendem. Ao relatar, por exemplo, à uma tia que era capaz de caminhar sobre espinhos sem se machucar, ela teria indagado: “meu filho, você é o diabo?”. Bu’ú disse que sorriu bastante diante do questionamento, mas explicou que estava acostumado a ser comparado às categorias como: “feiticeiro”, “macumbeiro” e “bruxo”. “Diabo” era apenas mais uma delas.

Dolmatoff (1986) ao narrar sobre o mito de criação entre os Dessana, ele destaca a importância do tabaco e das plantas alucinógenas no momento em que o “Padre Sol” está orientando os futuros “payé”:

El mismo Padre Sol era un payé y también *Pamuri-maxsë* era un payé. El Sol estableció lo que debía hacer el payé, las invocaciones que debían usar y los usos que debía hacer del tabaco y de las plantas que producen alucinaciones. Tenía su maraca y sobre el hombro izquierdo llevaba su azada. Todo eso que tienen ahora los payés lo tenía el Sol y estableció la costumbre de usarlo. (REICHEL-DOLMATOFF, 1986. p. 63)

O uso do tabaco e de plantas alucinógenas que se transformam na bebida *ka’api* entre os Tukano, é constantemente questionada entre as pessoas que procuram Bu’ú para realizar pesquisas ou participar de “rituais de ayahuasca” na cidade: “Mas esse ritual é dos Tukano?” O constante questionamento do público nas palestras que Bu’ú realiza em escolas particulares, técnicas, universidades e grupos de pesquisa é um dos motivadores na busca por informações sobre o *ka’api* e o tabaco entre os Tukano. Diante da sua dificuldade para responder a todos os questionamentos, Bu’ú afirmou que estava perdendo a memória.

Ovídio, avô de Bu’ú, enfatizou certa vez à escassez de “homens ligados ao espírito da floresta” o que torna difícil o acesso aos benzimentos que protegem e equilibram

as pessoas. Elogiou, portanto, o esforço e a coragem de seu neto em seguir um caminho tão difícil, mas muito importante. Bu'ú explicou então sua necessidade de benzimento:

... estou indo receber as rezas porque estou perdendo a memória, quero ativar o meu memorizador da mente. Quando você arranca **a pessoa que fez** escondeu as casas na casa dos caranguejos (grifo meu).

Na fala de Bu'ú, existe a forte presença de alguém que o faz perder a memória e a necessidade de ir ao Japurá, receber as rezas dos seus parentes está exatamente em descobrir o responsável para assim recuperar sua “memória”.

Na comunidade São José do Apaporis, Bu'ú mencionou três pessoas que seriam responsáveis pelos benzimentos: Miguel, Luciano e Maximiliano. Cada benzimento teria uma finalidade específica, um protegeria, outro ativaria a essência xamânica, o terceiro por fim, agiria sobre as ideias fortalecendo a memória.

Neste contexto, em busca dos benzimentos Maku partimos para a comunidade São José do Apaporis, as margens do rio Apaporis. Trata-se de uma comunidade, com aproximadamente 420 pessoas, distribuídas em 67 casas e 88 famílias<sup>67</sup>, grande parte delas Maku/Hupda. Lá uma das casas foi desocupada para Bu'ú, Cláudio e eu ficarmos (figura 44). Na comunidade percebi que todos falavam em Tukano ou/e Maku.



Figura 45: Casa Maku Hupda- comunidade São José do Apaporis.  
Fonte: Rosseline. Japurá, 2014

A maioria das casas, as paredes são revestidas da casca da árvore de paxiúba, o chão da própria madeira e a cobertura com palha.



Figura 46: Interior da casa 1.  
Fonte: Rosseline. Japurá, 2014



Figura 47: Interior da casa 2.  
Fonte: Rosseline. Japurá, 2014

---

<sup>67</sup> Dados da Secretaria Especial de Saúde Indígena.



Figura 48: Bu'ú mostradn o peixe defumado.  
Fonte: Rosseline. Japurá, 2014

Depois do almoço (figura 48) fomos à casa de um dos Kumu da comunidade, ele se chamava Miguel. Miguel pediu que nos apresentássemos e foi perguntando o que fomos fazer lá. Bu'ú explicou que gostaria de receber um benzimento e que eu estava acompanhando suas atividades. Eles conversaram em Maku durante um longo tempo.

O Kumu Miguel foi indicado pelo pai de Bu'ú, pois o considerava forte. O benzimento de Miguel protegeria Bu'ú das grandes ameaças de morte e de tiros. Bu'ú comentou sobre a importância do *ka'api*, e Miguel aconselhou que ele tomasse mais vezes, mas que também passasse Carayuni (*üroña*) na língua e no umbigo, pois isso era importante para protegê-lo. Depois da defumação, Miguel disse que o seu benzimento era o que os grandes curandeiros e pajés recebiam.

Após o benzimento, Miguel também comentou sobre uma das missionárias que morava na comunidade e defendia o uso do *epadu*. Segundo ele isso foi importante, para sensibilizar os não indígenas a respeito do uso tradicional do *epadu* e impedir que a Polícia Federal e o Exército Brasileiro proibissem o uso e o transporte entre as comunidades.

Depois da conversa com Miguel, fomos ver como era feito o *epadu*. A folha de coca é colhida nas proximidades da comunidade, daí ela é colocada numa panela e levada ao fogo alto, é mexida incessantemente até ficar seca, quase crocante. Paralelo a este preparo, as

folhas de embaúba foram queimadas sobre uma telha de zinco até que virassem cinzas. Depois das folhas de coca estarem secas/crocantes, são piladas até virarem pó. Posteriormente são misturadas às cinzas das folhas de embaúba. Está pronto o *epadu*! Bu'ú disse o uso do *epadu* é importante para conversar com os velhos pois ele é uma forma de “abrir a mente”.



Figura 49: Folha de coca colocada na panela, fogo alto. Fonte: Rosseline. Comunidade São José do Apapóris, 2014



Figura 50: Cinzas da folha de embaúba. Fonte: Rosseline. Comunidade São José do Apapóris, 2014

Enquanto faziam o *epadu*, Cláudio conversava amistosamente com os Maku que, segundo ele, não via há muito tempo. Na foto abaixo (figura 50) é possível observar Claudio acompanhado de Luciano, um dos *Kumu* que benzeu Bu'ú.



Figura 51: Cláudio e o Kumu Luciano. Fonte: Rosseline. Japurá, 2014

Numa manhã, Bu'ú me chamou para irmos à casa do Kumu Luciano, ele explicou que naquele dia iria receber um benzimento. Pedi para que eu levasse tabaco e folhas de papel enquanto ele levaria o *epadu*. Entendi nesse momento porque Bu'ú havia me alertado no início de nossa viagem sobre a importância de comprarmos tabaco para agradar os velhos, na medida em que ele estava indo receber rezas. Ele explicou que:

quando a gente benze, as palavras saem no sopro, elas saem da mente através do assopro, no tabaco, pra poder curar. O tabaco porque ela tem a fumaça, como curar sem o tabaco? Precisa do objeto para soprar, pra fumaça penetrar no corpo. É como colocar uma roupa nova, pedir licença aos seres da natureza. Nós somos da terra como eles também. Que nos deixem em paz<sup>68</sup>.

Chegamos à casa do Kumu Luciano. Era uma casa de madeira coberta com palha de um cômodo só, lá havia duas redes e várias roupas e panelas penduradas. Luciano estava sentado em uma das redes à nossa espera. Antes de receber o benzimento de Luciano, Bu'ú explicou a importância do *epaadu* para abrir a mente e conversar com os velhos, “porque o nosso coração é de kumu, tenho que pensar comendo como um kumu, nós sentamos e a mente abre, eu procuro falar a verdade da forma que eu aprendi, da forma que eu entendo”. Ao me apresentar para Luciano, falou que eu me chamava Duhigó e que eu iria comer *epaadu* com ele, Luciano benzeu o *epaadu* que comeríamos e enquanto conversavam, chamou Bu'ú de Kumu. Bu'ú prontamente o abraçou emocionado. Depois do abraço, pediu o cigarro de tabaco que eu havia feito e o benzeu:

Eu: O Luciano está benzendo o tabaco, porque?  
 Bu'ú: Porque tu anda comigo.  
 Eu: eu que vou fumar?!  
 Bu'ú: é, porque aí tu recebe a proteção também.

Bu'ú me explicou que Luciano fazia benzimentos para pessoas que estavam se formando Kumu. Luciano declarou para Bu'ú, no momento das orações, que ele já tinha nascido pronto, e que já era um “kumuzinho”, e que por isso ele estava “ativando” uma potencialidade que ele já tinha. Apesar de estar “muito velho”, segundo algumas pessoas da comunidade, Bu'ú confiou na eficácia dos seus benzimentos justificando: “Luciano é kumu, ele andava com os meus avós<sup>69</sup>”.

Após ter benzido o tabaco, Bu'ú pediu para que eu fizesse um cigarro e Luciano me orientou a soprar a fumaça na cabeça, nos pés e nas mãos de Bu'ú. Enquanto isso, ele

<sup>68</sup> Trecho da fala de Bu'ú Kennedy, Japurá (AM), Janeiro de 2014.

proferia palavras em tom baixo ao lado de Bu'ú. Após o benzimento, Bu'ú o abraçou novamente, muito agradecido.

### 3.4 O nascimento do *ka'api* e os Tuyuka

Durante nossa viagem fomos informados do médico tradicional Maximiliano de um encontro entre vários povos indígenas, na Colômbia, com o objetivo de discutir sobre as origens do *ka'api*. Menendes (2009), com base em narrativas míticas, explica que o surgimento do *ka'api* se deu durante uma viagem subaquática na Maloca dos Cantos:

... as sensações provocadas pelo *ka'api*: o vermelho das visões é o sangue que a mãe perdeu, as cobras são o cordão umbilical, as cores brancas, vermelha e amarela são as pinturas do rosto da criança. As línguas se confundiram, ninguém enxergou mais nada. Neste momento, Tukano e Desana chamaram-se de primos-cunhados e deixaram de ser irmãos. Este episódio revela a passagem dos seres subaquáticos à condição humana, claramente marcada pelas regras de exogamia e diferenciação das Línguas. Quando os ancestrais Yeba Goamu (Tukano) e Boreka (Desana) deixam de ser irmãos, funda-se a sociedade a partir das trocas matrimoniais. (...) os Desana fazem parte de um grupo maior, denominado “gente do dia” que se casa com o grupo de “gente da noite”, constituído pelos Tukano, Tuyuka, Bará, Miriti-tapuia e Yepa-mahsa. (MENENDES, 2009, p. 132)

No mito relatado por Menendes, o *ka'api* é tido como um marco com relação às regras de exogamia e as normas de convívio social, pois representa a passagem do caos à ordem que funda a sociedade.

Alguns dias depois de ficarmos na comunidade Maku em São José do rio Apoporís, partimos em direção à comunidade Tuyuka “Boca do Traíra”, pelo rio Apapóris até chegarmos ao rio Traíra em busca do terceiro benzimento, que seria dado pelo Kumu Maximiliano. Na Colômbia ele é tido como um “médico tradicional”. Maximiliano é um grande conhecedor das linhas do *ka'api* e lá ele nos explicou sobre cada uma delas. Uma das plantas que ele nos mostrou da espécie Mariri, estava plantada nas proximidades de uma “casa tradicional”, que Cláudio havia construído há uns anos atrás, quando morou na comunidade.

A comunidade “Boca do Traíra” fica em território Colombiano há poucos quilômetros da comunidade São José do Apoporís, onde estávamos. Lá moram alguns familiares maternos de Bu'ú, ele ficou muito emocionado ao ser convidado pelos Tuyuca para beber *ka'api*, comentou que tinha sido a primeira vez que um parente fazia isso.

Durante a estadia na comunidade, Bu'ú fez muitas perguntas sobre o *ka'api*. Depois que conversou com Maximiliano, em Tuyuca, Bu'ú me contou que ele havia lido o mesmo que o pai de Paulinho e o Kumu Luciano: que ele era um Kumu.

Maximiliano contou que quando os padres chegaram, os benzimentos, o *ka'api*, o *caxiri* e o *epaadu* foram considerados pecado e por isso proibidos. Assim, segundo ele, naquela época ele dançava e cantava com os avós de Bu'ú, ainda que não tomassem *ka'api* por causa dos salesianos. Nesse momento Bu'ú discordou que seus avós não tomassem *ka'api*. Maximiliano concordou em fazer a “abertura do seu benzimento” para Bu'ú com *ka'api*, o que o deixou muito comovido e feliz. Ele explicou como se daria o benzimento.

...na miração é feita a abertura com *caxiri*, *epaadu* e *ka'api*. essas coisas são feitas pelo *kumu*, a abertura do benzimento é através do *epaadu*, do *caxiri* e do *ka'api*. Era proibido contar essas coisas pros brancos, mas como ela tá contigo, eu te respeito. Eu vi os avós dele cantando, por isso que eu sei<sup>70</sup>.

No que diz respeito ao xamanismo entre os povos do Alto Rio Negro, Dolmatoff (1968) ao analisar mitos Dessana, descreve alguns aspectos do transe entre esses povos. Suas considerações podem nos ajudar a compreender as concepções de Bu'ú sobre as viagens cosmológicas e doenças. Segundo o autor, para os Desana o Universos é composto por três zonas cósmicas superpostas: Zona superior celeste, zona intermediária ou a nossa terra e a zona inferior. A Via Láctea é tida como um imenso fluxo seminal que fertiliza a terra, mas por outro lado é também a morada das enfermidades. Ela é também a zona da comunicação, onde se estabelece o contato entre os seres terrestres e os sobrenaturais. Estes contatos se dão por meio de alucinógenos, ou por meio de visões induzidas por um estado de profunda concentração, no qual o pajé e outras pessoas que por ventura tenham ingerido o alucinógeno penetram.

Comunicar-se com “seres sobrenaturais” (via láctea), garante a manutenção da vida e a saúde das pessoas da zona intermediária, os “seres terrestres” (REICHEL-DOLMATOFF, 1986. p. 70). Neste sentido, o tabaco fumado cerimonialmente e que sobe as alturas tem a função de ser um veículo de comunicação entre a “via láctea” e a “zona intermediária”.

No momento em que alguém recebe um benzimento, o tabaco também exerce um papel de mediação. A fumaça do tabaco materializa o que é dito pelo *Kumu* durante o benzimento para a pessoa que recebe o sopro. Segundo Bu'ú, o benzimento “é como colocar uma roupa nova, pedir licença aos seres da natureza. No que diz respeito aos poderes sobrenaturais causadores das doenças, Bu'ú explica: “Nós somos da terra como eles também. Pedimos que nos deixem em paz”.

Alguns meses após a ida de Bu'ú em busca dos benzimentos, ele publicou em sua

página na rede social *facebook*, o seguinte texto:

1º gratidão ao avô do universo e meus antecedentes que me trouxeram até onde estou no momento, esse ano em especialmente esses últimos meses que passaram foi e está marcante na minha memória conhece o que queria conhecer e o que tinha q conhecer e essa sabedoria é uma biblioteca dentro do meu mundo da minha mente teci uma teia e continuo tecendo, eu estou grato pelo essa honra de ter uns maravilhosos orientadores e orientador que ganhei e aprendi, agora uma pequena pausa estarei para mais uma que uns falam ..... eu apenas sigo o que meu coração diz que tenho que seguir, se pensar e ouvir os que falam eu não estaria aqui e nesse caminho muitos querem, mas não podem outros podem, mas não querem e nós que queremos saudamos sempre pela divindade que é infinito, eu acredito que somos todos capazes de chegar onde outros nos antecederam e chegaram por isso vou chegar também ousar e chegar onde ninguém chegou é sempre possível, por que os mestres superiores sempre nos guiam e aguardam .....<sup>71</sup>

Bu'ú sintetiza, portanto, as motivações de sua busca e suas sensações em meio a este período. Fica claro que além de uma pessoa ser escolhida para ser xamã ela precisa querer de fato trilhar estes variados caminhos. Tornar-se xamã permite, segundo Bu'ú, com a ajuda dos “mestres superiores” chegar a lugares onde ninguém chegou e esse parece ser o seu objetivo.

---

<sup>70</sup> Maximiliano, fevereiro de 2014.

<sup>71</sup> Trecho da fala de Bu'ú Kennedy, rede social *facebook*, Maio de 2014.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao longo das viagens que realizei com Bu'ú durante o trabalho de campo, percebi que na medida que nos deslocávamos de região em região, as perguntas e as respostas também mudavam de direção. Os caminhos e as falas de Bu'ú fazem-nos pensar a arte e o xamanismo como categorias análogas.

Se num primeiro momento ele pode ser acompanhado na mídia e numa sucessão de outros lugares, existem também o esforço em meio à intensa rede de circulação e de contatos que ele constrói de não esquecer suas de onde veio. Talvez por isso, depois de um período de exposição intensa nas redes sociais, na mídia e de ter acesso a conhecimentos oriundos de outras esferas, Bu'u opte por aquilo que ele chama de “retiro espiritual”. Esses retiros sempre se dão nas proximidades do lugar onde ele nasceu e sob um contato mais próximo com os Kumu de seu povo.

Neste texto não pretendi esgotar as percepções que Bu'ú tem sobre a arte e o mundo. E reconheço minhas limitações no que diz respeito a impossibilidade de etnografar as viagens xamânicas visto que elas são inteiramente pessoais. Desta maneira, significo em escrita etnográfica parte daquilo que ouvi nas narrativas e observei no período em que pude trabalhar com Bu'ú e as demais pessoas com quem tive a oportunidade de conhecer e compartilhar saberes.

O xamanismo não foi aqui pensado como uma categoria fixa, mas de modo dinâmico como as próprias viagens de Bu'ú. Em sua busca por outros conhecimentos e lugares Bu'ú nos convida a pensar a arte e o xamanismo por meio do diálogo, seja com os seus ancestrais, com pessoas dos mais diferentes lugares, seres de outras esferas e formas. Nesse processo, o *ka'api* e/ou a *ayahuasca*, emergem como um catalizador de suas vivências. Seja para seus desenhos, seja para seus benzimentos ou ainda a partir de suas buscas cotidianas tudo feito a partir de seus ancestrais.

## REFERÊNCIAS

- ALPERS, Svetlana. *O projeto Rembrandt: o ateliê e o mercado*. Trad. Vera Pereira. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.
- BARCELOS NETO, Aristóteles. *A arte dos sonhos: Uma iconografia ameríndia*. Lisboa: Museu Nacional de Etnologia Assírio e Alvim. 2002.
- BARRETO, João Paulo Lima. *“Wai-Mahsã”: peixes e humanos. Um ensaio de antropologia indígena*. Universidade Federal do Amazonas. Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social (Dissertação): Manaus, 2013.
- BAXANDAL, Michael. *Padrões de intenção: a explicação histórica dos quadros*. Trad. Vera Maria Pereira. São Paulo: companhia das letras, 2006.
- BESSA, José Ribamar. *Desenhando os sonhos*. Jornal Diário do Amazonas. 27 de maio de 2007.
- BOURDIEU, Pierre. Campo do poder, campo intelectual e habitus de classe. In: *A economia das trocas simbólicas*. 3ª ed. Trad. Sérgio Miceli e outros. São Paulo: Perspectivas, 1992. p. 183-202.
- \_\_\_\_\_. A ilusão biográfica. In: *Razões práticas. Sobre a teoria da ação*. Campinas, São Paulo: Papyrus, 1995.
- \_\_\_\_\_. Prólogo & A conquista da autonomia. In: *As regras da arte: gênese e estrutura do campo literário*. Trad. Maria Lúcia Machado. São Paulo: Companhia das letras, 1996.
- \_\_\_\_\_. A produção da crença. In: *A produção da crença: contribuição para uma economia dos bens simbólicos*. Trad. Guilherme Teixeira. 3ª ed. Porto Alegre: Ed. Zouk, 2006. p. 19-111.
- CARNEIRO DA CUNHA, Manuela. *Cultura com aspas*. São Paulo: Cosacnaif, 2010.
- CLARK, T.J. A pintura do ano II. In: *Modernismos: ensaios sobre política, história e teoria da arte*. Trad. Vera Pereira. São Paulo: Cosac Naify, 2007. P. 89-157.
- CREEDY, Jean (org.). *O contexto social da arte*. Trad. Yvonne Alves Velho. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1975.
- DURAND, José Carlos. *Arte, privilégio e distinção: artes plásticas, arquitetura e classe dirigente no Brasil (1855-1985)*. São Paulo: Perspectiva, Editora da Universidade de São Paulo, 1989
- ELIAS, Norbert. *A sociedade de corte: investigação sobre a sociologia da realeza e da aristocracia de corte*. Trad. Pedro Süsskind. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed. 2001.

FORTIS, Paolo. *O nascimento do desenho: uma teoria Kuna do corpo e da pessoa*. Tradução Diego Madi Dias. Enfoques – Revista dos Alunos do PPGSA – UFRJ, v. 12 (1), junho 2013. [on line] pp. 66-93. Disponível em: [http://issuu.com/revistaenfoquesufrj/docs/vol12\\_1](http://issuu.com/revistaenfoquesufrj/docs/vol12_1), acesso em 10.11.2013.

GENTIL, Gabriel. *Mito Tukano: quatro tempos de antiguidades. Histórias proibidas do começo do mundo e dos primeiros seres*. Editora: Verlag Im Waldgut, 2000.

GEERTZ, Clifford. A arte como um sistema cultural. In: *O saber local: novos ensaios em antropologia interpretativa*. Petrópolis, Rio de Janeiro: Vozes, 1997.

GINZBURG, Carlo. Além do exotismo: Picasso e Warburg. In: *Relações de força: história retórica, prova*. Trad. Jônatas Batista Neto. São Paulo: Companhia das Letras, 2002, p. 118-136.

GONÇALVES, Marco Antônio; MARQUES, Roberto; CARDOSO, Vânia (orgs.) *Etnobiografia: subjetivação e etnografia*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2012.

GOLDSTEIN, Ilana Seltzer. *Reflexões sobre arte “primitiva”: o caso do musée Branly*. Horizontes Antropológicos, Porto Alegre, ano 14, n. 29, p. 279-314, jan/jun. 2008.

\_\_\_\_\_. *Pintura aborígine contemporânea: do sagrado ao mercado*. Trabalho apresentado na 27ª. Reunião Brasileira de Antropologia, realizada entre os dias 01 e 04 de agosto de 2010, Belém, Pará, Brasil.

\_\_\_\_\_. *Artes indígenas, patrimônio cultural e mercado*. PROA: revista de antropologia e arte, 2013.

GOMBRICH, Ernst Hans. *Meditações sobre um cavalinho de pau ou as raízes da forma artística*. In: *Meditações sobre um cavalinho de pau*. Trad. Geraldo Gerson de Souza. São Paulo: Edusp, 1999, p. 1-11.

\_\_\_\_\_. *O primitivo e o seu valor na arte*. In: *Gombrich essencial; textos selecionados sobre arte e cultura*. Trad. Alexandre Salvaterra. Porto Alegre: Bookman, 2012, p. 295-330.

HUGH-JONES, Christine. *From the milk river*. Press Syndicate of University of Cambridge. 1979.

HUGH-JONES, Stephen. *The Palm and the Pleiades: Initiation and Cosmology in Northwest Amazonia*. Cambridge University Press, 1979.

JACKSON, Jean Elizabeth. *The Fish People: Linguistic Exogamy and Tukanoan Identity in Northwest Amazonia*. Cambridge University Press, 1983.

LAGROU, Els. *Poder criativo e domesticação produtiva na estética piaroa e kaxinawá*. São Paulo: cadernos de campo, 1992.

\_\_\_\_\_. *Antropologia e arte: uma relação de amor e ódio*. ILHA, Florianópolis, v. 5, n. 2, dezembro de 2003, p. 93-113.

\_\_\_\_\_. *A arte do outro no surrealismo e hoje*. Horizontes antropológicos, Porto Alegre, ano 14, n. 29, p. 217-230, jan./jun. 2008.

\_\_\_\_\_. *A fluidez da forma: arte, alteridade e agência em uma sociedade Amazônica (Kaxinawa, Acre)*. Rio de Janeiro: Topbooks Editora e Distribuidora de Livros Ltda. 2007.

\_\_\_\_\_. *Redes xamânicas, curandeirismo e processos interétnicos: uma análise comparativa*. Dossiê Amazônia: Sociedade e Natureza, vol. 17. n. 1, 2012.

LANGDON, Jean. A cultura Siona e a experiência alucinógena. In: VIDAL, Lux. *Grafismo indígena: estudo de antropologia estética*. São Paulo: Studio Nobel: Editora da Universidade de São Paulo: FAPESP, 1992. p. 67-87.

\_\_\_\_\_. *Xamanismo no Brasil: Novas Perspectivas*. 1ª ed. Florianópolis: UFSC, 1996.

LAYTON, Robert. *A antropologia da arte*. Edições 70. 1991.

LÉVI-STRAUSS. A ciência do concreto. In: *O pensamento selvagem*. Trad. Tânia Pellegrini. São Paulo: Papyrus, 1989. p. 15-50

MALUF, Sônia Weidner. *Por uma antropologia do sujeito: da Pessoa aos modos de subjetivação*. Trata-se de uma versão modificada da Aula Inaugural no PPGAS/UFAM, em abril de 2013, e da Conferência na Semana de Antropologia do PPGAS/UFPR: Desafios da alteridade em novembro de 2013. De certa forma este artigo vem sendo escrito desde 2002, quando um esboço muito inicial foi apresentado no GT “Pessoa e corporalidade” na 23ª Reunião Brasileira de Antropologia. Artigo aprovado em 2014.

\_\_\_\_\_. *A antropologia reversa e “nós”*: alteridade e diferença. Ilha, volume 12, nº 1, Florianópolis, UFCS, 2012.

MENENDES, Larissa Lacerda. *Iconografias do invisível: a arte de Feliciano e Luis Lana*. São Paulo: Annablume; Fapesp; 2009.

MENEZES BASTOS, Rafael. *Musicalidade e ambientalismo na redescoberta do Eldorado e do caraíba: uma antropologia do encontro Raoni – Sting*. Revista de Antropologia. Publicação do Departamento de Antropologia Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Volume 39, nº 1. Universidade de São Paulo: 1996.

OAKDALE, Suzanne. Autobiographical Narrative Performances. In: *I foresee my life: the ritual performance of autobiography in an Amazonian community*. University of Nebraska Press Lincoln and London, 2005.

OLIVEIRA, Bruno Pacheco de. *Mídia índio(s): comunidades indígenas e novas tecnologias de comunicação*. Rio de Janeiro: Contra Capa. LACED, 2014.

PAIVA, Marco Aurélio de. *O papagaio e o fonógrafo – os prosadores de ficção na Amazônia*. Manaus: Fundação Universidade do Amazonas, 2010.

PEIRANO, Mariza G. S. *A favor da etnografia*. Série Antropologia, n. 130, Brasília, 1992. P. 2-16.

PEVSNER, Nikolaus. *Academias de arte: passado e presente*. Trad. Vera Maria Pereira. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

PIEIDADE, Acácio. *Música Ye'pâ-masa: por uma antropologia da música no Alto Rio Negro*. Programa de Pós-graduação em Antropologia Social (Dissertação). Florianópolis, 1997.

POZZOBON, Jorge. *Vocês brancos, não tem alma*. Coedição azougue editorial. 2ª edição, 2013.

PRICE, Sally. *Arte primitiva em Centros Civilizados*. Trad. Inês Alfano. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2000.

REICHEL-DOLMATATOFF, Gerardo. *The Shaman and the Jaguar: A Study of Narcotic Drugs Among the Indians of Colombia*. Temple University Press Philadelphia: 1975.

\_\_\_\_\_. *Desana: Simbolismo de los Índios Tukano del Vaupés*. Nueva Biblioteca Colombiana de Cultura. Bogotá: Procultura S.A. , 1986

RIBEIRO, Berta. *Arte indígena, linguagem visual*. São Paulo: Editora Itatiaia Limitada, Editora da Universidade de São Paulo, 1989.

SÁEZ, Oscar Calavia. *História indígena, autoria e sexo de Gabriel Gentil*. Tellus, ano 12, n. 22, p. 11-26, jan./jun, 2012. p. 11-26.

STUTMAN, Renato. *Comunicações alteradas. Festa e xamanismo na Guiana*. 2003. Disponível em : <http://www.neip.info> [acesso web em 11.12.2014]

TAVARES, Rosseline da Silva. *Antropologia da casa: consumo de objetos étnicos no espaço doméstico*. (Projeto de Iniciação Científica/CNPq). Departamento de Ciências Sociais da Universidade Federal do Amazonas: PIB-H/056/2010.

\_\_\_\_\_. *Reflexões sobre uma experiência de formação de artistas plásticos indígenas na cidade de Manaus: Instituto Dirson Costa de Arte e Cultura Amazônicas* (Projeto de Iniciação Científica/CNPq). Departamento de Ciências Sociais da Universidade Federal do Amazonas: PIB-H/0095/2011.

UBINGER, Helen Catalina. *Os Tupinambá da Serra do Padeiro: religiosidade e territorialidade na luta pela Terra Indígena* (dissertação). Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social da Universidade Federal da Bahia. 2012.

VASCONCELOS, Maurício Salles. *Rimbaud da América e outras iluminações*. São Paulo: Estação liberdade, 2000.

VIDAL, Lux. *Grafismo Indígena: estudos de antropologia estética*. São Paulo: Studio Nobel: Editora da Universidade de São Paulo: FAPESP, 1992.

\_\_\_\_\_. *As artes indígenas e seus múltiplos mundos*. Revista do Patrimônio, n° 29, 2001.

OVERING, Joana. Actes du XLII Congrès international des Américanistes. Congrès du Centenaire. Vol. II, Paris 2-9 Septembre, 1976.

\_\_\_\_\_. *The Shaman as a Maker of Words: Nelson Goodman in the Amazon*. London School of Economics and Political Science. Man, Vol 25 n. 4, december, 1990.

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. *Perspectival Anthropology and the method of controlled equivocation*. Tipiti: Journal of the Society for the Anthropology of Lowland South America is produced by Berkeley Electronic Press (bepress). <http://digitalcommons.trinity.edu/tipiti>, 2004. (Acesso em: 10 de agosto de 2013)

VOGEL, Suzan. Introduction. In: *Art/Artefact: African art in Anthropology collections. The center for African Art and Prestel*. Verlog, January. 1988.

### Sites:

<http://buuyepamanhsa.blogspot.com/> (acesso em 08 de dezembro de 2012)

<http://buuartermarchetaria.blogspot.com/> (acesso em 08 de dezembro de 2012)

<http://buuartermarchetaria.blogspot.com/> (acesso em 08 de dezembro de 2012)

<https://www.facebook.com/buu.kennedy> (acesso em 08 de dezembro de 2012)

<https://www.youtube.com/watch?v=sZUT5EikJ6U> (acesso em 08 de dezembro de 2012)

[http://www.xamanismoancestral.com.br/artigos/ritual\\_yepamahsa.html](http://www.xamanismoancestral.com.br/artigos/ritual_yepamahsa.html) (acesso em 08 de dezembro de 2012)

## ANEXO

### Anexo A – Carta, manifestação Tupinambá

**Comunidade Itapuã do Povo Tupinambá de Olivença, 08 de setembro, de 2013.**

**Yakuy Tupinamba é Indígena do Povo Tupinambá de Olivença, Liderança do cacicado de Jamopoty Tupinambá - Cacique Geral do Povo Tupinamba de Olivença, também Ciberativista e Etnojornalista do Movimento Indígena Tupinambá de Olivença.**

**Contato:**

**E-mail:** yakuy.indiosonline@gmail.com

**Tels p/ contato:** (73) 9178 7432 - TIM, (73) 9968 9566 – VIVO

**Caso não consiga entrar em contato com Yakuy:**

**Sebastian:** [sebastian@thidewas.org](mailto:sebastian@thidewas.org) – (073) 3269-1970

**Ivana Potira:** [Ivana.thidewas@gmail.com](mailto:Ivana.thidewas@gmail.com)

Caros Amigos e Amigas, Irmãos e Irmãs, que um dia nos encontramos em algum ponto dessa minha caminhada...uns continuo encontrando com frequência outros que infelizmente, nunca mais os vi, mas que guardo todos na lembrança com muito carinho e respeito.

Estou sendo ameaçada de morte pelos fazendeiros, pequenos agricultores e posseiros, supostos proprietários do território sagrado dos meus antepassados que se encontra em litígio, aguardando decisão do governo, mas precisamente do Ministro da Justiça, em assinar a Carta Declaratória, que há mais de um ano encontra-se em Vossa mesa aguardando uma simples assinatura, há mais de 01 ano, e que deveria ser dada no prazo máximo de 30 dias, após o recebido. Peço-vos, que não divulguem em redes sociais ainda esta carta, não podemos incorrer no erro de alardear o que pretendemos fazer, possuímos muitos inimigos, temos informações que o CNA (Conselho Nacional de Agricultura) - o Agronegócio - está por trás articulando essas ações criminosas, e vidas correm perigo: de nossos Caciques, Lideranças, na verdade de todo o Povo Tupinambá de Olivença.

Na última quinta-feira, dia 05/09, um grupo de manifestantes marcharam em direção a uma pequena propriedade rural, de nome Fazenda Pouso Central, situada no município de São José da Vitória, sul do Estado da Bahia – Brasil km 542. BR 101, município limítrofe da área em demarcação, com o objetivo de invadirem e atearem fogo, a manifestação chegou a 300 mts, da propriedade, cuja área, foi adquirida pelos meus avós paternos, nascidos em Olivença – Ilhéus – Bahia – Brasil, no séc. XIX, tomaram-lhes o que tinham em Olivença, fugiram para o município de Una, e por medo de serem mortos por Capitão Almeida, um dos algozes do POVO TUPINAMBÁ DE OLIVENÇA, foram obrigado a vender pelo preço que ele estipulava ou seja, uma pequena “bagatela”, literalmente, era assim uma de suas práticas e se o “índio” não aceitasse assinaria sua sentença de morte, em 1923, eles e mais 02 filhos pequenos, juntamente com o irmão do meu avô e família, se instalaram a margem esquerda da bacia sul do rio Una, na época município de Itabuna, em uma área de 23Ha e 75a, onde tiveram mais 03 filhos, inicialmente, fizeram cerâmica, e trabalhando na agricultura, plantando mandioca e depois o cacauieiro, conseguiram o título da terra, portanto legalmente uma propriedade particular, apesar dos donos serem indígenas, onde eu hoje, herdei 11 Ha e 25ª (esse é o motivo da tentativa, que somente, foi abortada porque uma pessoa chegou até os manifestantes, a fim de contê-los disse que estava comprando a área que me pertence). A partir dessa manifestação fontes seguras que residem no município, mas que não poderei revelar os nomes por medida de segurança, estão constantemente me alertando do risco que estou correndo, da ameaça que paira acima da minha cabeça, pois segundo os supostos fazendeiros, pequenos agricultores e posseiros, sou eu a articuladora da questão política e territorial do Povo Tupinambá de Olivença, a todo instante que encontram com uma pessoa do meu circulo de amizade - afinal nasci na cidade de São José da Vitória, e desde minha infância, que sofro preconceito e discriminação pela maioria dos sãojoseense – eles aborda-os perguntando onde estou, fui orientada a esconder-me.

Nesse mesmo dia, “os manifestantes” pararam um carro do governo – IFBA, que conduzia um professor da Instituição, e por ser indígena, Edson Kaiapó, foi arrancado de dentro do carro, juntamente, com o motorista e mais dois colegas, não índios, e puseram fogo na viatura queimando-a, eles chamaram um táxi, para que retornassem para Itabuna, que fica a 36 km, de São José da Vitória, e ao passar pela cidade de Buerarema, outro caldeirão de “manifestantes”, foi arrancado novamente de dentro do carro, espancado e ameaçado de morte colocaram uma arma em sua cabeça, mas felizmente, o tiro não saiu. Várias casas já foram queimadas, indígenas assassinados e uma parente Tupinambá, advogada, ciberativista e etnojornalista, teve sua casa queimada.

Diante das circunstâncias resolvemos rumar a Brasília, a fim de tentar ter uma audiência com a Presidenta Dilma Roussef, Ministros da Educação, Cultura, Secretária de Promoção da Igualdade Racial, e de Direitos Humanos, há muito os Caciques do Povo Tupinambá de Olivença, tenta uma audiência com a Presidenta, e ela não deu nenhuma resposta até a presente data. Temos como objetivo evitar mais um genocídio, pois conhecemos bem a região, e o comportamento dos habitantes das duas cidades: Buerarema e São José da Vitória possuem um histórico homicida, sua grande maioria não teve oportunidade de viver com dignidade, e se enveredaram pelo ilícito como: tráfico de drogas, prostituição infantil, quase 97% das famílias de São José da Vitória, possuem renda per capita, entre R\$ 0,00 a R\$ 30,00, (dados obtidos dos indicativos do bolsa família) muitos viciados em crack, etc., portanto alvos fáceis de serem usados para o mal, lembrando também, que esta é a região cacauceira, conhecidíssima pelos famosos “Coronéis do Cacau”, com suas práticas de pistologem, torturas, etc., dizimando parte do nosso Povo, e nos calando por décadas e décadas. Esses que hoje, estão contra nós, são filhos, netos, bisnetos, ou foram pistoleiros, trabalhadores ou administradores desses que roubaram nosso território. E a demarcação já do Território Tupinambá de Olivença, bem como a cobrança dos Ministérios da Educação, Cultura e as demais Secretarias, para que se criem um plano para levar ao Povo Brasileiro, a verdadeira história dos povos originários deste território, através de suas políticas educacionais e culturais e de combate ao preconceito e racismo, mais eficazes, e não o faz de contas do cumprimento da Lei 11.645/2008, que obriga as escolas inserir em seus currículos o ensino da cultura afro e indígena, pois acreditamos que a problemática indígena perpassa pela ignorância da sociedade brasileira por não conhecer nossa verdadeira história, e por outros que fazem questão de escondê-la, sem permitir que possamos contá-la, para garantir seus próprios interesses.

Nós precisamos do apoio de todos para que possamos chegar até essas pessoas, nossa meta é chegar a Brasília, nos alojar em frente ao Palácio da Alvorada, a única arma que levaremos e usaremos, serão papéis (documentos para serem entregues), e o argumento, precisamos do apoio primeiramente de vocês amigos e irmãos, dos parentes indígenas, e quiza da sociedade brasileira, das instituições que lutam contra violação dos direitos humanos, e as que representam legalmente as classes trabalhadoras, os que sofrem algum tipo de preconceito ou discriminação, dos políticos sérios que são simpáticos a nossa causa, ou que são contra todo e qualquer tipo de injustiça, acredito que ainda seja possível encontrar algum, da imprensa, enfim, apoio nacional e internacional. E para cada dia, que ficarmos lá sem arredar o pé, dia e noite, aguardando sermos ouvidas, outras guerreiras se deslocarão e se juntará a nós. Esse é o momento, e, uma mobilização como essa não acarretará nenhum transtorno à sociedade ou ao estado brasileiro, ao contrário salvará vidas.

Os políticos não nos ouvem como deveriam, com interesse e respeito aos nossos direitos de cidadãos, sempre nos enganando como se fossemos “bebes chorões”, que após ser colocada uma chupeta na boca, um doce, ou até mesmo um brinquedo, onde passarão um tempo sem serem importunados, é preciso chamar atenção, gritar bem alto, e só com a ajuda de vocês, isso se tornará possível, e a nossa parte saberemos como fazer, chega de nos tratar como incapazes, e mulheres unidas jamais serão vencidas, com apoio dos homens e das mulheres de bom coração, temos certeza que seremos ouvidas e atendidas. Precisamos de todos os tipos de apoio, inclusive o econômico financeiro para chegarmos até lá, e voltarmos para nossas comunidades após sermos ouvidas, eu não sei se depois disso, poderei retornar para a minha..., e precisamos de orientações para de fato surtir o efeito que desejamos, não queremos que seja mais uma tentativa que acabará sendo abafada e sim fazer acontecer.

Precisamos agir o mais rápido, por favor, socorro, não quero ser morta, sem antes ajudar de forma concreta meu Povo a conseguir através da justiça o que é nosso por direito, devo isso a eles, e aos meus antepassados...

**Yakuy Tupinamba**

**Comunidade Itapuã do Povo Tupinambá de Olivença, 08 de setembro, de 2013.**

## Anexo B – Ofício n. 029/2012 – Universidade Federal de Minas Gerais



**Universidade Federal de Minas Gerais**  
**Centro Cultural UFMG**

Of.029/2012

Belo Horizonte, 26 de junho de 2012.

Prezado Sr. Bu'ú – João Kennedy Barreto

Temos a satisfação de comunicar-lhe que suas obras, denominadas *Semê hori te'é momori hori nin di'ah* e *Ye'pamahsun Kum Ña'tüo'ñarõ*, foram selecionadas pelo conselho curador, para compor a mostra MIRA! Artes Visuais Contemporâneas dos Povos Indígenas. A exposição será inaugurada no Centro Cultural da Universidade Federal de Minas Gerais, em Belo Horizonte, Brasil, e depois seguirá para o Peru, Bolívia, Colômbia e Equador.

Lembrando que o empréstimo das obras selecionadas, concedido por V. Sa., compreende o período de novembro de 2012 a dezembro de 2013, gostaríamos de informá-lo que a abertura da mostra itinerante, anteriormente planejada para 30 de novembro de 2012, se dará em junho de 2013. A exposição permanecerá em Belo Horizonte por dois meses (junho/julho) com alguns eventos que a acompanharão (mostra de filmes sobre artes indígenas, seminários e encontros), e logo em seguida continuará em itinerância pelos demais países.

O motivo do adiamento do início do evento é que o Centro Cultural UFMG está passando por um processo de restauração, que, infelizmente, será mais demorado do que previmos, já que se trata de um edifício dos mais antigos da cidade, tombado como patrimônio histórico, requerendo muitos cuidados. De qualquer modo, não feriremos nosso contrato e devolveremos as obras no tempo acertado desde o início.

Certos de que sua participação será de extrema importância para o sucesso do evento, agradecemos, mais uma vez, sua disponibilidade, e solicitamos que aguarde um próximo contato de nossa produção para organização da embalagem e transporte da obra selecionada.

Saudações

Maria Inês de Almeida

Diretora do Centro Cultural UFMG

U F M G

## Anexo C – Carta sobre a conferencia de Pajés na Amazônia.

[www.neip.info](http://www.neip.info)

---

### **Conferência de Pajés na Amazônia<sup>1</sup>**

Bia Labate, de Manaus

Você consegue imaginar autênticos pajés da Amazônia, que mal falam português, numa reunião discutindo coisas como biotecnologia, bioprospecção e propriedade intelectual? Pois é, é isto que a Fundação Estadual de Política Indigenista, um braço do governo Amazonino Mendes, promoveu de 22 a 25 de agosto de 2002 em Manaus. Ou tentou promover.

O objetivo era reunir pajés, lideranças indígenas, representantes do governo e de agências de pesquisa – entre eles, a Fundação Nacional do Índio, o Instituto Nacional de Propriedade Intelectual, o Itamaraty, o Instituto Nacional de Pesquisa da Amazônia e a Fundação Oswaldo Cruz, para debater políticas públicas de proteção do conhecimento tradicional indígena associado à biodiversidade (*veja ao lado*).

As doze etnias presentes firmaram a *Carta de Manaus*, onde exigem que a realização de pesquisas científicas ou comerciais a respeito dos conhecimentos tradicionais e do patrimônio genético existente em território indígena seja submetida ao consentimento prévio das comunidades. Também exigem o direito de negar o acesso a estas pesquisas e uma repartição justa dos benefícios delas derivado. Segundo Álvaro Tukano, líder do Rio Negro, “os pajés não confiam mais nos pesquisadores. Eles entenderam que todas as informações que dão viram mercadoria”.

---

<sup>1</sup> Ver: <http://www.terramistica.com.br/index.php?add=Artigos&file=article&sid=160&ch=6>

Nos bastidores do evento corria chumbo grosso. Órgãos importantes expressaram preocupação com a sua legitimidade. A COAIB, que reúne 75 organizações indígenas, acusou o governo de “não ouvir os índios”; o Instituto Nacional de Pesquisa da Amazônia definiu como “precipitada” a iniciativa de usar a reunião para definir políticas públicas. Havia algo surreal no ar. Índios circulavam com pastas cheias de documentos; traduções esporádicas eram feitas. A platéia podia identificar uma ou outra palavra em português, como “patente”, “FMI” – nem sempre as mesmas que haviam aparecido na fala dos especialistas...

O líder Davi Kopenawa, que está pleiteando junto ao governo dos EUA a devolução do sangue Yanomami “roubado” por pesquisadores, disse não entender bem o conteúdo da discussão. Porém foi ele quem articulou a retirada da carta de uma cláusula para criar um banco de dados sobre os conhecimentos tradicionais – visto com bons olhos pelas superpotências. A sistematização destes conhecimentos envolve controvérsia. A sua confidencialidade sendo incerta, equivaleria a “entregar o ouro ao bandido”. Indagado a respeito, eis o que me disse: “Tomamos *Yacuana* [um alucinógeno, *Virola spp*] para tirar as letras que não estavam deixando a gente feliz. O branco não perguntou se a gente queria ‘banco de dados’. *Xabori* [Espírito Criador] falou que está ruim. Com índio é assim: vamos nos defendendo com os nossos próprios meios”. Coisas de pajé.

**Dicionário:**

*Biodiversidade*: todas as espécies de plantas, animais e microorganismos, além dos ecossistemas e processos ecológicos dos quais fazem parte.

*Biotecnologia*: técnicas que usam organismos vivos ou partes destes para produzir ou modificar produtos, melhorar geneticamente plantas ou animais, ou desenvolver

microorganismos. Sus técnicas utilizam conhecimentos da engenharia genética, biologia molecular e celular e outras disciplinas.

*Bioprospecção*: atividade de investigação de determinada área para a identificação, coleta e utilização de componente do patrimônio genético, com fins de pesquisa, conservação, aproveitamento industrial ou comercial.

*Direitos de propriedade intelectual*: proteção de uma invenção da mente humana através do uso de instrumentos legais, como patentes, direito de autor, marcas, segredos comerciais etc.

*Patrimônio genético*: conjunto de recursos genéticos (plantas, animais e outros organismos) de uma região ou país. Seu potencial econômico gera disputas.