



Figura 1 – Vista da videoinstalação DOIS no Museu de Arte de Skövde e na Bienal Internacional de Arte Contemporânea de Gotemburgo (GIBCA Extended 2021), na Suécia.

ENTRE A EUROPA E A AMAZÓNIA DO RITUAL DA ARTE DO PODER AO PODER DA ARTE DO RITUAL

Rui Mourão
FCSH-UNL

A ARTE DO PODER OU O PODER DA ARTE?

Nas pós-modernas sociedades ocidentais é possível encontrar uma correspondência entre a estrutura de poder do seu sistema das artes e a alargada macroestrutura em que se insere. A macroestrutura tem como força motriz o que o antropólogo Viveiros de Castro identificou como “Santíssima Trindade do Pai-Estado, do Filho-Mercado e do Espírito Santo da Razão”¹, expressão usada provocadoramente para fazer corresponder a ontologia do moderno sistema de crenças ocidental com a antiga matriz ontológica cristã. A ontologia ocidental provém em parte da ontologia cristã, mas é já outra coisa. Mantém

a forma da estrutura (onde a *Verdade* é uma, numa lógica monoteísta, que por sua vez se constitui de uma trindade de forças), porém no ideal moderno substituem-se os seus elementos-chave por outros atualizados pela nova realidade dessacralizada. Com essa identificação, Viveiros de Castro reverbera a tipificação do tradicional modelo cristão de “santíssima trindade”, reformulado com a atualização da posterior lógica secular nascida na Europa da Modernidade. A qual passou a ser constituída por três forças centrais: os sistemas políticos e públicos do estado, o capitalismo expandido a todo o mundo após os processos colonizadores e os ideais da razão como motor de progresso científico-civilizacional.

O pilar fundamental do aparelho do estado gera e opera amplos instrumentos estruturantes e estruturadores de poder na sociedade (das leis, às instituições públicas ou às forças militares e policiais que mantêm a ordem). A legitimidade do seu alcance no direito internacional faz-se ao nível dos estados-nação. Paralelamente, tanto a nível nacional como internacional, a lógica de mercado enquanto motor da vida económica, social e cultural tem tido uma forte importância crescente. Tem todo um historial desde a emergência da burguesia na Europa, passando pelo colonialismo europeu no mundo e pela industrialização, até ao atual e globalizado capitalismo hegemónico após a Guerra Fria (apesar das suas especificidades e diversidades geográficas que vão do neoliberalismo anglo-saxónico ao capitalismo do estado comunista chinês). Em simultâneo, o sistema de crenças que norteia as cosmovisões ocidentais e se tornou dominante na interpretação da realidade tem-se centrado na ciência e na tecnologia. O Ocidente, sobretudo o que historicamente passou pelo Iluminismo e pelo Positivismo, foi dando menos peso às perspetivas religiosas, secundarizando-as na sociedade como fonte de verdade oficial. A modernidade substituiu em grande medida argumentos de fé em Deus por explicações comprovadas pela ciência (e pela sua aplicação na cada vez mais omnipresente tecnologia), alicerçando-se métodos, lógicas e conhecimentos no princípio maior da razão. Especialmente na Europa Ocidental, consolidadamente laica e secular². Ao contrário do Brasil, onde o moderno capitalismo se aliou com forças conservadoras religiosas, especialmente evangélicas².

A *“Santíssima Trindade do Pai-Estado, do Filho-Mercado e do Espírito Santo da Razão”* na macroestrutura económica, política, social e cultural ressoa nas estruturas de poder do sistema das artes a partir de uma outra tríade ontológica, que denominei de *Santíssima Trindade da Institucionalização, Mercantilização e Conceptualização da Arte*. Nesse sentido, o que determina e hierarquiza o valor das criações artísticas contemporâneas é o conjunto articulado de três fatores: inclusão em exposições e coleções de instituições culturais (onde há toda uma hierarquia de escala, recursos e prestígio de museus, fundações e centros de exposições que

se transmite por extensão ao reconhecimento das obras expostas nesses espaços); dinâmicas de mercado (com lógicas de marketing operadas por agentes como as galerias, as leiloeiras e até os próprios artistas, segundo fatores de valorização como a visibilidade do nome do artista e contactos privilegiados junto de decisores do meio, nivelando-se preços por critérios de exclusividade, leis da oferta e da procura e frequente especulação financeira, sobretudo a partir de um certo nível dominado por grandes corporações, como bancos, que aplicam investimentos em arte por serem ativos seguros e com excelentes rentabilidades); e finalmente a hegemonia do discurso conceptualizado (muitas vezes honestamente intelectual, erudito ou profundo, mas uma vez que atualmente do discurso depende a legitimação da obra como arte e, concomitantemente, a importância dos curadores como mediadores na relação das obras com o público, dá-se frequentemente uma instrumentalização e sobrevalorização da dimensão conceptual por via dum jargão retórico e hermético, servindo fins elitistas e corporativistas sob o manto de elaborada explicação e análise especializada).

O valor atribuído à arte contemporânea parece pois derivar mais do enquadramento da sua exposição, aquisição e mediação do que da criação artística em si. Como se a moldura alargada do enquadramento social e económico da obra se sobrepusesse enquanto *status* ao seu conteúdo, porque este na prática é sempre subjetivo de avaliar e permite uma infinidade de possibilidades entre a desejável liberdade de expressão onde tudo é possível e as interpretações especulativas onde tudo se pode justificar. Num contexto em que a arte – inserida num conjunto de interesses e poderes – é validada pelo sistema dominante e não *per se*, que valor essencial lhe resta? Quando todos os cânones foram (felizmente) questionados e tudo pode ser arte, que valor intrínseco, profundo e diferenciador permanece então na arte face ao que não o é?

A questão central a ser colocada sobre arte é a seguinte: é a arte capaz de ser um *medium* de verdade? Esta questão é central para a existência e sobrevivência da arte pois se a arte não puder ser um *medium* de verdade então a arte é apenas uma questão de gosto. Há que aceitar a verdade mesmo se não agrada. Mas se a arte for apenas uma questão de gosto, então o espectador de

arte torna-se mais importante que o produtor de arte. Nesse caso a arte pode ser tratada apenas sociologicamente ou em termos do mercado da arte – não tem independência, não tem poder. A arte torna-se idêntica ao *design* (GROYS, 2016).⁴

Apesar da modernidade ocidental, segundo Nietzsche, ter sido marcada pela “morte de Deus” – o que minou a ideia de verdade absoluta e superior, tanto objetiva como transcendente – não deixa de prevalecer um imaginário mítico de busca de verdade(s) na arte. Talvez pelas próprias origens da arte estarem ligadas ao sagrado. Como se esta incorporasse uma *sui generis* e paradoxal busca metafísica ao se apoiar no artifício, fazendo do artifício um laboratório de criação, manipulação e observação de representações que visam dar a ver o que normalmente não se vê. A arte opera assim um mito laboratorial no sentido em que pela metafórica e performativa representação dá à experiência dos sentidos o entendimento de interpretações das coisas e do mundo. Esse mito laboratorial permaneceu subliminar à arte no Ocidente pela projeção de formas arquetípicas vindas de um inconsciente coletivo (comum em diferentes culturas e épocas) que se foi inscrevendo na construção cultural da arte desde tempos imemoriais e que marcaram de forma profunda o próprio ato da representação visual, a qual transporta na sua genética cultural o facto de que estava aliada a rituais que se percepcionavam como operativos de poder mágico⁵ e a cosmovisões de interpretação do mundo, também chamadas de mitos.

O mito é o nada que é tudo.
O mesmo sol que abre os céus
É um mito brilhante e mudo –
O corpo morto de Deus,
Vivo e desnudo.

(...)

Assim a lenda se escorre
A entrar na realidade,
E a fecundá-la decorre.
Em baixo, a vida, metade
De nada, morre.

(PESSOA, 1934: 25).

Entre o tradicional mito laboratorial do valor superior e independente da arte como revelador do que é profundo e inerente à condição humana (ou seja, algo simbolicamente alquímico) e a perspectiva desencantada de que a arte é

apenas uma construção cultural moldada e instrumentalizada por estruturas sociais, económicas e políticas (portanto, determinada pelos interesses e forças dominantes), precisei de encontrar o meu próprio caminho. Iniciei então um processo muito particular que me permitisse encontrar sentido na arte – e sentido em ser artista – para além da mera validação no sistema institucional, financeiro e socioprofissional das artes. Procurei explorar a possibilidade da arte ser ciência sensível para conhecimento interior e do mundo e criei um laboratório científico e artístico com a experiência do meu próprio percurso. No fundo, interessou-me pesquisar o potencial de interpretação e transformação da arte para e com a minha vida.

Na busca de perspetivas alternativas às lógicas do sistema ocidental da arte, por aí residir o foco da problemática que me inquietava, fui procurar respostas que fossem para além do meu próprio enquadramento europeu para obter um maior distanciamento. Desafio que me levou à Amazônia para contactar com estéticas indígenas que me abriram outras possibilidades segundo formas laboratoriais únicas.

LABORATÓRIO HUNI KUIN: UM RITUAL DE ARTE E CIÊNCIA

Com o apoio da FCT – Fundação para a Ciência e Tecnologia – estive três meses em 2018 e outros três meses em 2019 no Brasil, para filmar e realizar um estudo de campo sobre certas práticas artístico-rituais do povo indígena Huni Kuin⁶. O povo Huni Kuin é nativo da Amazônia Ocidental e habita sobretudo no estado brasileiro do Acre, mas também no sul do Amazonas e nas terras baixas do Peru, no sopé amazónico dos Andes. Centrei-me no Acre e desenvolvi uma relação especial com a aldeia Segredo do Artesão, na Praia do Carapanã, em terra indígena Kaxinawá (os Huni Kuin também são conhecidos como Caxinauás ou Kaxinawás).

Interessei-me pelas culturas indígenas amazónicas, devido ao potencial descolonizador que estas abrem na mentalidade ocidental racionalista, que tende a dividir tudo em categorias binárias mutuamente excludentes. Interessou-me a busca estética ameríndia de acesso a realidades sensíveis face ao eu, ao outro (humano e não-humano) e à natureza segundo uma dimensão que tem sido identificada como



Figura 2 – Imagem recolhida para o projeto *Laboratório Huni Kuin*, durante o estudo de campo sobre práticas artístico-rituais do povo indígena Huni Kuin, no estado brasileiro do Acre.

“perspectivista”. Aqui tive em conta os conceitos antropológicos de “perspectivismo ameríndio” (CASTRO, 2017: 299) e de “dois e seu múltiplo” (LIMA, 1996). As ontologias indígenas amazônicas têm sido identificadas como estando intimamente ligadas à questão do ponto de vista. Esta abordagem permitiu-me procurar alternativas a certas dinâmicas centrais das ontologias modernas e pós-modernas ocidentais que julgo serem problemáticas. Por um lado, na sua pauta naturalista objetivista, as ontologias modernas geram lógicas que me parecem de alguma forma totalitárias, na sua busca de um universalismo absoluto e centram-se em dualismos demasiado antagónicos. Por outro lado, com as ontologias pós-modernas, caiu-se na perspetiva oposta com um extremo relativismo que gerou lógicas desagregadoras e desanimadoras pela constante circunscrição de tudo a dimensões subjetivas, o que limita ir muito além do domínio individual. Comparativamente, a perspetiva antropológica das ontologias ameríndias aponta que nestas, embora os pontos de vista sejam múltiplos, inconstantes e corporalizados de forma individual, se crê num transversal universalismo de dualismos paradoxais. Esta abordagem estimulou-me a procurar um outro reenquadramento mental para

as conexões entre o Eu e o Outro, o individual e o universal, o cristalizado e o mutável.

Enquanto pesquisador comecei por identificar na arte ocidental uma ritualização cultural e psicológica inerente ao ato da criação, tendo precisamente em conta a relação de interpretações e expressões do eu face a si próprio, ao outro e ao mundo. Comparei depois essa dinâmica ritual da arte com o ritual xamânico, tendo em conta os seus perspectivismos ontológicos de separação e relação entre consciência, ritual e transformação. Usei também os conceitos de “arquétipos do inconsciente coletivo”, da psicologia analítica de Carl Jung, para aprofundar paralelismos e raízes comuns entre a prática artística ocidental e a prática ritual indígena, tendo em conta as já referidas conexões entre o Eu e o Outro, o individual e o universal, o cristalizado e o mutável, não só a partir de perspectivas antropológicas, mas também de perspectivas psicológicas.

Para pesquisar o potencial das práticas estéticas e simbólicas (algo comum na arte e no ritual) assisti a rituais indígenas e encontrei cosmovisões onde a estética se interliga de forma particularmente íntima com a vida e a natureza. Essas experiências foram depois incorporadas como base de

trabalho com o corpo e a imagem, com o vídeo e a performance, para fazer arte e investigação académica. Desse modo, procurei operacionalizar um laboratório bioconceptual de interface euro-amazónico a partir da(s) experiência(s) da arte como ritual e do ritual como arte. O processo dessa(s) experiência(s) passou a fazer parte de uma investigação, simultaneamente teórica e prática, que tenho vindo a desenvolver no meu doutoramento em estudos artísticos na Universidade Nova de Lisboa. O doutoramento, *per se*, tem uma perspetiva interdisciplinar das ciências humanas, a qual cruzo em permanente diálogo com a minha própria prática como artista.

Em suma, entre a Europa e a Amazónia, desenvolvi produção artístico-científica que investigasse possibilidades de potenciar a arte simultaneamente como laboratório de experiências e como experiência de pesquisa pelo ritual. Daí nasceu o projeto *Laboratório Huni Kuin*. Este projeto insere-se no tema de investigação académica que tenho desenvolvido: “a arte como laboratório entre o espelho e o xamã”. O que significa que tenho pesquisado sobre o potencial da arte funcionar como espaço de experiência que pode produzir um tipo de conhecimento na prática sensível e metafórica que relaciona identidade (é a metáfora do espelho, mais ligada com a Europa, o Eu e a consciência do real), com uma capacidade de transformação reequilibradora pelo contacto com a alteridade (é a metáfora do xamã – chamado de *pajé* pelos Huni Kuin – mais ligado com os povos ameríndios e com a possibilidade de experimentar outras realidades em rituais idealmente terapêuticos). Nesse sentido, interessa-me perceber se a arte pode ser um meio de experimentação laboratorial no reconhecimento de certos aspetos da condição humana envolvendo a consciência, o corpo e a imagem na criação de identidade (como nos dá o reflexo de um espelho) e simultaneamente gerar transformação na procura de cura pela jornada à alteridade. Uma jornada que é interior e exterior, à psique e à floresta. Faz-se entre o físico e o metafísico como um xamã recorrendo a rituais simbólicos e estéticos com plantas que atuam no laboratório vivo do corpo e da mente.

Com *Laboratório Huni Kuin* – cruzando arte, filosofia e ciências humanas – tenho procurado articular a performance ritual do Outro, a

performance ritual do Eu em pesquisa do Outro (incluindo o Outro que há em si mesmo, o inconsciente) e o que há de comum entre ambos os processos, em termos do que no ritual tem arte e do que é ritual na arte. Para tal, cruzo aspetos que observei da arte indígena Huni Kuin com as minhas próprias autoetnografias e registos audiovisuais que documentam diferentes tempos e espaços, como um ritual entre a Europa e a Amazónia. Ao longo do processo, Laboratório Huni Kuin foi-se constituindo como uma trilogia de vídeo e performance onde se documenta e transforma todo o ritual de arte e investigação que fui desenvolvendo. O capítulo I chamou-se DOIS, o capítulo II chamou-se O ESPÍRITO DE GNOSJÖ, e o capítulo III ainda está em processo.⁷

É de salientar que o meu conceito de ritual é muito alargado. Ao ponto de considerar o processo de investigação artística todo um ritual. Afinal, tal como a arte ao longo da sua História se emancipou da religião, do mesmo modo a antropologia emancipou o conceito de ritual da sua conotação religiosa⁸. Considero que a vivência e comunicação simbólica dos rituais, cujas formas de padronização podem ser muito flexíveis, pessoais e criativas, são formas de focar a atenção e a consciência, tornando os fenómenos em causa sensitivamente potenciados, ganhando importância especial. A sua performatividade pode indicar, revelar e sublinhar estados de espírito, expressões e valores, tal como o pode a comunicação simbólica da arte.

Ao desenvolver uma linguagem artística que estabeleça uma analogia com a dinâmica ritual ao nível da relação entre consciência, corpo e imagem, com *Laboratório Huni Kuin*, interessa-me analisar a relação entre a imagem em movimento e o movimento performativo de busca ritualizada do Eu e do Outro, tendo como referência o que filmei e editei na pesquisa de práticas rituais e estéticas Huni Kuin. Procuo entender a que nível há relação entre os seus rituais e os seus processos de mitos, estéticas e busca(s) de verdade(s), assim como as minhas aproximações e limites enquanto artista e não-indígena. Como tal, investigo o Outro e o apuramento do que de essencial há no Eu nesse encontro artístico-ritualístico com o Outro. Parto da experiência de condensação e expansão da consciência a partir do meu ponto de vista, tendo como *medium* a câmara de vídeo e a minha



Figura 3 – Vista da videoinstalação DOIS no Museu de Arte de Skövde e na Bienal Internacional de Arte Contemporânea de Gotemburgo (GIBCA Extended 2021), na Suécia.

performatividade como artista–investigador. As abordagens performativas são portanto assunto e método. O vídeo constitui uma metaperformance da performance ritual, registrando e articulando um eixo entre a experiência do corpo e a dimensão audiovisual. Desse modo, visa-se constituir um campo de experimentação entre a arte como ritual e o ritual como arte, interligando teoria e prática, imaginação e investigação, arte e vida.

O artista afirma-se assim como um xamã entre o real e o imaginário tal como o xamã é um artista–cientista do ritual. Afinal, um *pajé* na Amazônia é um investigador e um criador, como os cientistas e os artistas o são. Por outro lado, no Ocidente a ciência obedece a rituais, tal com a arte. Embora na ciência sejam mais rigorosos. Têm um foco maior nos rituais metodológicos, enquanto o foco artístico está mais nos rituais expressivos. Em suma, filosofando encontram-se dimensões rituais na arte e na ciência, assim como dimensões artísticas e científicas

nos rituais ameríndios. É nesse campo que *Laboratório Huni Kuin* se faz ritual.

O PODER DO MEU RITUAL EURO–AMAZÓNICO

Relativamente à questão inicial de a arte poder ou não ser um medium de verdade, ao seguir a possibilidade de, como meio, pensar e viver um processo artístico–científico como ritual de descoberta e, como fim, buscar respostas nas culturas amazônicas e nas suas práticas artísticas em rituais xamânicos, o que obtive foi em grande medida uma reviravolta de reformulação do próprio problema inicial. Mais do que procurar verdades absolutas – se a arte tem um poder intrínseco OU se é instrumentalizada pelo poder dominante – passei a aprofundar o entendimento de dualidades complementares da realidade – substituindo a conjunção OU pela conjunção E. Mais do que perceber se algo é uma coisa OU outra, na tradição de pensamento aristotélico, fui percebendo que numa composição mais complexa

de identidade (metáfora do espelho) e alteridade (metáfora do xamã), algo é uma coisa E outra, em diferentes camadas, dinâmicas, perspectivas. Na relação de forças intrínsecas ao Eu (conscientes e inconscientes) e externas face ao Outro e ao mundo (afirmativas e influenciadas) os elementos somam-se e combinam-se de forma fluída. Não se excluem mutuamente. Se as culturas europeias e ocidentais me pareciam estar centradas em questões mais identitárias e individuais (dentro da já referida ideia de espelho) e as culturas ameríndias tradicionais pareciam estar mais conectadas com questões holísticas e de alteridade (dentro da também já referida ideia de xamã, ou pajé, como dizem no Acre), pareceu-me necessário não diminuir ou sobrevalorizar nenhuma, mas a partir delas criar pontes e articulações mais equilibradas e complementares.

Aceito que a arte, como conceito, é uma construção cultural simultaneamente estruturadora e estruturada no todo social de que faz parte (portanto, que simultaneamente influencia e é influenciada, de forma interdependente, e não de forma exclusivamente autónoma ou instrumental); mas reforço, também pela minha experiência amazónica, que como prática a arte incorpora em si o poder universal do ritual (patente na forma como os indígenas se apropriaram da noção de arte e de alguma forma reformularam essa construção ocidental, encaixando criativamente as suas próprias estéticas, crenças e tradições). Ao nível da arte enquanto ritual opera o simbólico, o performativo e o sensível (com destaque para a relação da percepção com o imagético e o sonoro, centrais na mediação/criação do corpo face ao real). Essa prática ritualística da experiência artística joga como que numa perspectiva ocidental podemos chamar de “arquetipos do inconsciente coletivo”, se tomarmos a abordagem científica presente na psicologia analítica, segundo a qual existe em todos nós uma ancestral estrutura comum da psique com conteúdos inconscientes que nos afetam e constituem emocionalmente e se projetam por imagens mentais que transportam formas simbólicas arquetípicas e universais, embora com variação pessoal e cultural múltipla. O que em certa medida vai ao encontro da perspectiva ameríndia do que os Huni Kuin chamam de “espírito da floresta”, considerada uma energia biológica omnipresente na natureza

ou força anímica universal que contextualizada por cosmovisões perspectivistas é operada com a ingestão de substâncias da floresta alteradoras de estados de consciência – como a ayahuasca, considerada “planta professora” – em relação interdependente com rituais estéticos, que se fazem pela música, dança e artes visuais (por exemplo ao nível dos geométricos grafismos abstratos pintados na pele ou tecidos de forma colorida em roupas e adornos).

As chamadas “mirações” trazidas pelo “espírito da floresta”, durante esses rituais, são visões de carácter simultaneamente arquetípico, mas com uma infinita diversidade de experiências pessoais ao nível de imagens, sensações e interpretações simbólicas. De notar que na mitologia Huni Kuin a imagem arquetípica do “espírito da floresta” – ou seja, em língua pano, o “Nixi Pae”, nome também dado à ayahuasca – é por excelência a da serpente. Esta é representada na iconografia tradicional pelos padrões geométricos da sua pele. Não obstante essa figura central nas narrativas cosmológicas dos Huni Kuin, há muitos outros animais e plantas que também são evocados por diferentes padrões geométricos aplicados em grafismos feitos para cobrir objetos ou o próprio corpo. Essas dinâmicas estéticas perspectivistas cruzam de forma paradoxal as noções de individual e coletivo, de universal e múltiplo. Até os conceitos de cultura e natureza são muito mais interdependentes que na tradição ocidental, o que estabelece entusiasmantes pontes com as novas demandas ecológicas, especialmente críticas com o legado moderno de oposição civilizacional à natureza.

Resumindo, ao perspectivar de forma euro-amazónica a arte como ferramenta de ritual/descoberta de tipo interior/exterior que faz emergir o que há em nós de outro, o que há no outro de todos e o que em todos se liga com tudo, constata-se que identidade e alteridade não se excluem. Mutuamente se refletem e transformam, em dualidade fluída, múltipla e interseccional. De forma paradoxal, a arte abarca identidade como interpretação especular mimética e alteridade como expressão mágica transformadora. O foco no domínio da *mimesis* inerente à arte é particularmente sublinhado desde a *Poética*, obra icónica de Aristóteles, referência na tradição europeia dos estudos artísticos, cuja matriz

civilizacional é grega. A alteridade na arte como uma expressão de tipo mágico enquadra-se mais na cosmovisão perspectivista da prática curandeira Huni Kuin, que recorre a rituais, narrativas, estéticas, simbologias e plantas que visam fazer ver o que nos anima, transformando a percepção do corpo.

Apesar das diferentes polaridades de foco entre a Europa e a Amazônia, por um lado o foco identitário da arte implica alteridade (ex: quando se cria uma personagem para representar dimensões humanas ou quando, no geral, a imaginação recria o real) e, por outro lado, há uma dimensão de espelho no foco transformador do ritual (pelo poder de identificar e transformar imagens na mente por experiências e percepções no corpo). Como tal, tendo em atenção que arte é metáfora e metáfora combina conteúdos simbólicos e formais diferentes numa outra coisa, gera-se pelo processo um efeito semiológico laboratorial. Nesse sentido, atua como um espelho mágico com fins alquímicos ou como um ritual xamânico que permite uma viagem dos sentidos em busca de sentidos. O que confere à arte uma possibilidade de cura face a desequilíbrios na estrutura do ser, do ser-se humano. Ao apurar sentidos complexos pela focada experiência dos sentidos potencia-se a cura de integrar o dentro e o fora, a fronteira e a união, o que é e o que (ainda/já/também) não é. Em suma, a arte cura ao integrar o diferente, imaginado ou dissonante como parte e todo.

No caso do meu ritual laboratorial euro-amazónico estava também envolvido um processo experimental de cura (ou pelo menos de busca de algum tipo de reequilíbrio, dentro dos meus limites) face a um passado colonial do qual não participei por ter ocorrido séculos antes da minha própria existência, mas que moldou em grande medida o mundo em que vivo e perpetua-se de várias formas em muitas das desigualdades nas atuais relações humanas em Portugal, no Brasil e à escala global. Consciente das questões éticas, políticas e históricas inerentes à minha condição de português e europeu num processo de descoberta interior/exterior no séc. XXI na Amazônia, desde logo fiz uma parceria que pudesse estabelecer uma verdadeira relação paritária e pós-colonial com o Outro, e que a um certo nível fosse também descolonizadora de certas coisas em mim mesmo (com destaque para

a desconstrução dos binarismos antagónicos e desequilibrados assinalados anteriormente). Como tal, recusei fazer uma mera apropriação cultural das formas como distanciado artista-etnógrafo apenas interessado na exotização e procurei autênticas relações de empatia, colaboração e mútua transformação.

Ainda em Portugal, mas online, conheci nas redes sociais o realizador de vídeo Isaka Huni Kuin, o qual fez documentários sobre a sua cultura e é filho e neto de lideranças. A sua avó é conhecida por ter sido uma das primeiras mulheres *pajé* entre os Huni Kuin e por ter fundado a aldeia Segredo do Artesão. Inclusive é sobre ela que Isaka fez o documentário *Bimi, Shu Ikaya*. Move-o o profundo desejo de manter, atualizar, visibilizar e valorizar a sua cultura e estabelecer diálogo e parcerias com aliados *nawá* (não-indígenas). Eu também trabalho com vídeo e a minha empatia surgiu precisamente quando percebi o seu interesse em documentar em vídeo a vida, arte e rituais dos Huni Kuin. Partilhámos, portanto, desde logo o desejo de estabelecer esforços de cooperação e comunicação mutuamente benéficos. O convite inicial de colaboração, curiosamente, veio do próprio Isaka Huni Kuin que me convidou a visitar e filmar a sua aldeia.

Para verdadeiro reconhecimento intercultural e troca paritária de artistas com culturas diferentes, mas interesses complementares, estabelecemos inicialmente um acordo em relação às imagens gravadas em vídeo num festival de cultura indígena. Aí, tudo o que filmei passei para o Isaka Huni Kuin poder usar nos seus documentários, reportagens para meios de comunicação, instituições públicas, divulgações online ou como arquivo de memória audiovisual. Em contrapartida, o que ele filmou também me passou para eu usar na minha pesquisa. Porém, a troca mais importante para mim foi a da possibilidade de estar numa aldeia indígena e vivenciar as suas realidades, observar os seus modos de vida e participar de rituais, inclusive xamânicos. Isaka, por sua vez, queria saber mais sobre videoarte e procurava uma troca de experiências sobre formas de filmar, colaborações e recursos em projetos e modos de visibilizar a sua cultura.

Como forma de retribuir a experiência, a possibilidade de pesquisa e as filmagens que pude ter com os Huni



Figura 4 – Construção em 2022 de refeitório e cozinha de uso comunitário na aldeia Segredo do Artesão, na Praia do Carapanã, em terra indígena dos Huni Kuin, no Acre. Fotografia de Bixku Huni Kuin.

Kuin, pensei em formas que pudessem ser úteis à própria comunidade. Inicialmente pediram-me apoio para fazer um museu na aldeia (confesso que o desejo de um museu era algo que não esperava, por ser algo muito mais ligado à cultura europeia e ocidental do que indígena), mas em termos de meios e por questionamentos conceptuais muito próprios pareceu-me problemático e preferi que se buscasse um apoio para uma necessidade mais urgente – construir um poço de água na aldeia – dados os sérios e crescentes problemas com a água do rio, com implicações muito diretas na vida das pessoas, sobretudo ao nível da saúde das crianças. No entanto, em 2020 chegou a pandemia de covid e naquele momento de incerteza e confinamentos não quis ser responsável por apoiar a ida de não-indígenas para a aldeia para construírem o poço, pois poderiam levar a doença e transmiti-la a populações em terras indígenas. Entretanto, na aldeia acabaram por conseguir um outro apoio e apesar de tudo construíram com sucesso o poço de água.

Mesmo estando em Portugal fui mantendo o contacto com a aldeia – que passou a ter acesso à internet –, já não só através do Isaka Huni Kuin, mas também com o Bixku Huni Kuin e, em geral, com o grupo de WhatsApp da aldeia Segredo do Artesão. Fui observando que os Huni Kuin têm vindo a reforçar a sua estratégia de aposta na cultura e é nesse contexto que a comunidade de Segredo do Artesão tem procurado desenvolver projetos na área audiovisual. Procuram fazer

tanto uma produção própria de vídeo na aldeia, como fazer oficinas de cultura e audiovisuais e vivências ligadas a rituais e à floresta que tragam nawás à aldeia. O que serve não só fins culturais como simultaneamente económicos e permite a criação de alianças externas.

Para criar esse ponto de cultura em Segredo do Artesão e terem condições para receber indígenas (Huni Kuins e de outras étnias) e não-indígenas (os chamados nawás) transmitiram-me que precisavam de construir uma cozinha comunitária com refeitório na aldeia (que servisse tanto aos visitantes, como aos habitantes locais), para dentro da tradição indígena poderem cozinhar e comer em grupo, em particular durante os rituais e eventos socioculturais da aldeia. Tal pareceu-me uma excelente alternativa de resposta ao desejo inicial que me foi transmitido pelo líder da aldeia de ter na aldeia um museu com o objetivo de “fortalecer a cultura Huni Kuin”. Um museu envolveria no seu modelo tradicional ter à partida coleções de objetos, dispositivos de conservação e de interpretação e problematizações conceptuais em torno da adaptação de um modelo europeu e ocidental como é o do museu à cultura indígena.

A construção de uma cozinha comunitária com refeitório veio oferecer uma oportunidade de reformular o meio (já não um museu convencional) de obter o objetivo central (“fortalecer a cultura Huni Kuin”), segundo formas de preservação da cultura

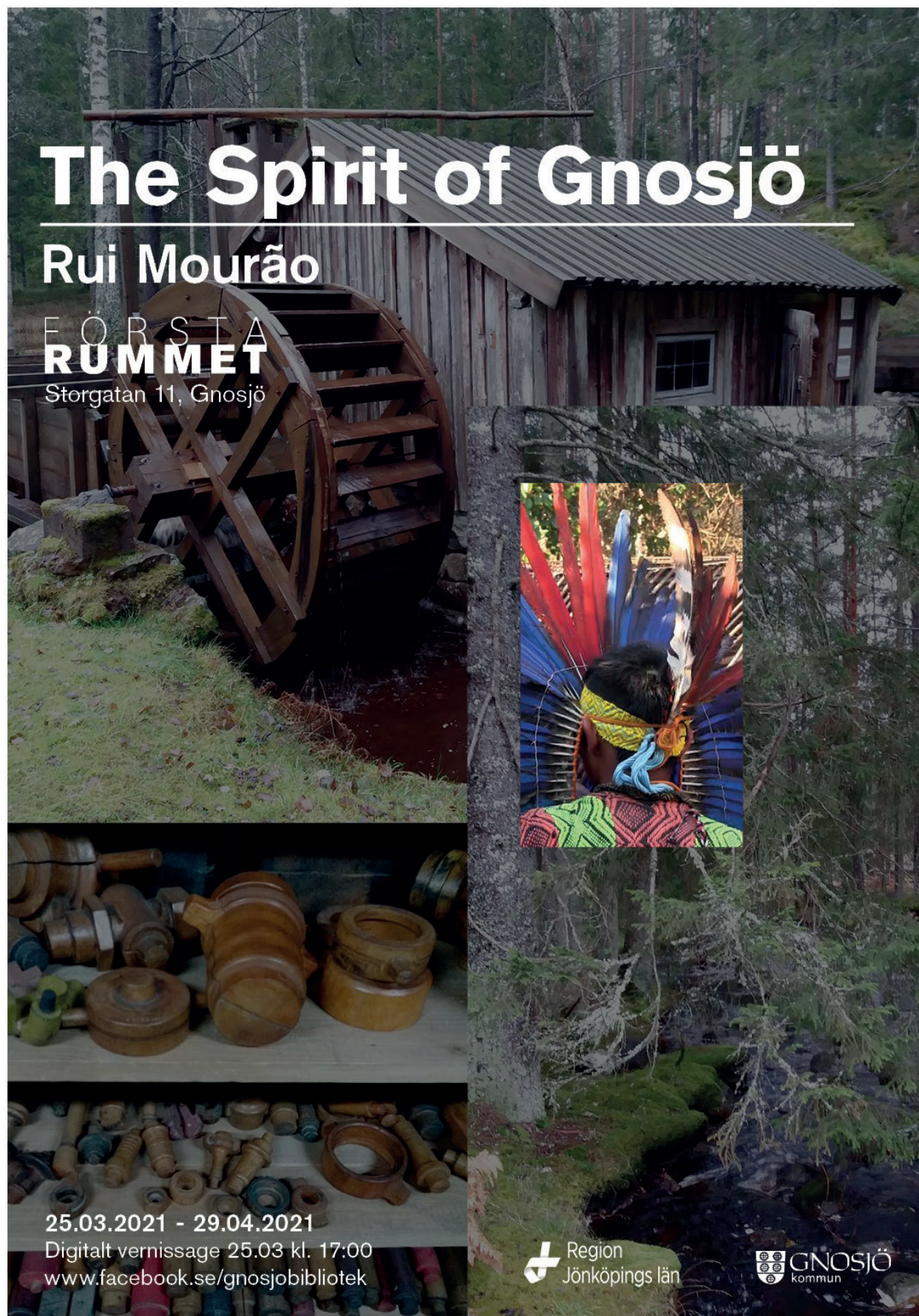


Figura 5 – Cartaz da exposição *The Spirit of Gnosjö*, que ocorreu em 2021 no Första Rummet, em Gnosjö, na Suécia. Design de Evelina Nekby e Rui Mourão.

mais performativas, dinâmicas, participativas, coletivas e vivas. Portanto, mais consonantes com a própria cultura indígena⁹, na medida em que uma cozinha comunitária pode gerar um espírito de museu-vivo indígena pelo facto de potenciar a agência, transmissão e atualização de patrimónios imateriais, tanto dentro da própria comunidade, como em troca intercultural com visitantes indígenas e não-indígenas.

Por tudo isto, compatibilizando a possibilidade dessa experiência de processos identitários/transformadores em museu-vivo indígena com o meu próprio "laboratório entre o espelho e o xamã", com uma parte dos recursos financeiros que obtive com o projeto *Laboratório Huni Kuin* decidi apoiar a construção da referida cozinha com refeitório. E aqui há que ter em consideração que uma cozinha comunitária indígena a partir da prática em grupo da confeção de alimentos e da preparação das bebidas rituais pela fervura de misturas de plantas ou de substâncias animais da floresta é também um laboratório gastronómico, sociocultural, ritual e de saberes.

Uma vez que no contexto do projeto *Laboratório Huni Kuin* fiz as exposições *Two e The Spirit of Gnosjö* na Suécia e recebi uma bolsa de doutoramento em Portugal da FCT – Fundação para a Ciência e Tecnologia, com parte dos rendimentos que obtive na Europa foi-me possível enviar dinheiro para na Amazónia construir uma cozinha-refeitório-laboratório-museu-vivo em Segredo do Artesão. Para que tal fosse possível, Bixku Huni Kuin indicou-me Eduardo Pizaroli e o Instituto Nawá para nos apoiarem e para fazerem a mediação da transferência bancária internacional. Também pela sua experiência no apoio às comunidades indígenas tornaram-se parceiros essenciais na construção da cozinha comunitária da aldeia. Refira-se ainda que, embora em termos institucionais o montante que enviei ao Instituto Nawá tenha sido registado como "doação" para os Huni Kuin, na prática não é. É apenas moeda de troca por tudo aquilo que das culturas indígenas e, em particular na aldeia Segredo do Artesão, recebi como artista, como investigador e como pessoa. Considero o valor como devida retribuição pela experiência de vida, pela possibilidade de pesquisa e pelas filmagens que pude fazer com os Huni Kuin.

Em suma, foi na procura de uma certa cura na reformulação de desequilíbrios – para e com a arte-pesquisa da cultura ocidental pelo distanciamento de enviesamentos do sistema, para e com a arte-ritual da cultura indígena pelas suas reconfigurações vivas, e para e com a possibilidade de uma interculturalidade mutuamente benéfica – que procurei gerar o poder do meu ritual euro-amazónico, do meu laboratório entre o espelho e o xamã, da minha busca entre o que é e o que pode ser a arte, a vida e a relação entre ambas.

NOTAS

1. Fonte: Conferência "Os Mil Nomes de Gaia: do Antropoceno à Idade da Terra". Disponível online: <https://www.youtube.com/watch?v=CjbU1jO6rmE>
2. Há vários artigos de imprensa (ex: <https://www.theguardian.com/world/2018/mar/21/christianity-non-christian-europe-young-people-survey-religion>) e autores (ex: Charles Taylor, Evert Van De Poll, Gabriel Vahanian, Olivier Roy, etc) que inclusive identificam ou problematizam a situação da Europa como pós-cristã.
3. Se na razão dominante na Europa dos sécs. XVI, XVII e XVIII face ao Novo Mundo a colonizar existia a narrativa civilizatória de ordem cristã (em particular face aos ditos "primitivos" indígenas), o espírito da razão torna-se eminentemente científico e assumidamente político após o iluminismo, a revolução francesa e o positivismo. A razão centra-se mais nas dimensões materiais, pragmáticas e humanas que no transcendental divino. No atual colonialismo interno das elites do estado brasileiro (como em outras nações americanas) dá-se a particularidade de se aliar o moderno capitalismo com uma lógica mais alicerçada na tradição religiosa.
4. Tradução minha.
5. Tudo indica que os rituais de arte rupestre envolviam a performatividade de cuspir e soprar pigmentos na rocha num ato mágico-imagético do tipo animista em busca de imprimir "vida" às próprias imagens (JOHANSON, BLAKE, 1996: 102).
6. Curiosamente, traduzindo da língua pano para o português, Huni Kuin quer dizer: pessoa/gente/povo

verdadeiro. Também são conhecidos como Caxinauás ou Kaxinawás – pessoa/gente/povo morcego – mas esse é o nome que outros lhes atribuíram, e não os próprios, embora muitos deles também tenham passado a adotar essa denominação.

7. Para mais informações sobre cada capítulo, percurso dos vídeos por exposições (como videoinstalações), festivais de cinema (como filmes) e visualização dos vídeos, consulte: Capítulo I – DOIS: <https://sites.google.com/view/ruimourao/pt/portefolio/pt-two-huni-kuin-laboratory-chapter-i-2008> + <https://filmfreeway.com/Two593> (palavra-passe para ver o filme: laboratorihunikuin); Capítulo II – O ESPÍRITO DE GNOSJÖ: <https://sites.google.com/view/ruimourao/pt/portefolio/pt-the-spirit-of-gnosjo-huni-kuin-laboratory-chapter-ii-2008> + <https://filmfreeway.com/TheSpiritofGnosjo> (palavra-passe para ver o filme: laboratorihunikuin); Capítulo III – trabalho em processo.

8. São inúmeros os exemplos de manifestações seculares que são atualmente lidas como rituais pela antropologia: jogos de futebol, peças de teatro, eleições, tipos de performatividade na vida em sociedade (como convenções não ditas de como se apresentar e falar numa conferência ou o simples ato de cumprimentar), etc. Para um artista, o ato de pintar pode ser um ritual. Como pode ser um ritual o processo de se isolar para escrever ou de viajar para fotografar.

9. A este nível ocorre-me a célebre distinção que o português padre António Vieira fez no séc. XVII, assinalada pelo brasileiro antropólogo Eduardo Viveiros de Castro em *A inconstância da alma selvagem*, entre a associação metafórica do duro e pesado mármore às culturas europeias e da mutável e vegetal murta às culturas indígenas.

BIBLIOGRAFIA

Castro, Eduardo Viveiros de (2017) "Perspectivismo e Multinaturalismo na América Indígena", **A Inconstância da Alma Selvagem e Outros Ensaios de Antropologia**, São Paulo: Ubu Editora (obra original publicada em 2002).

Groys, Borys (2016), "The Truth of Art", **e-flux**, Journal #71 (online: <https://www.e-flux.com/journal/71/60513/the-truth-of-art/>).

Johanson, Donald; Blake, Edgar (1996) **From Lucy to Language**, Nova Iorque: Simon & Schuster Editions.

Jung, Carl (2000) **Os Arquétipos e o Inconsciente Coletivo**, Rio de Janeiro: Vozes (obra original publicada em 1936).

Lima, Tânia Stolze (1996) "O Dois e Seu Múltiplo: Reflexões Sobre o Perspectivismo em Uma Cosmologia Tupi", **Mana**, volume 2, número 2, Rio de Janeiro (online: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0104-93131996000200002).

Pessoa, Fernando (1972) **Mensagem**, Lisboa: Editora Ática (obra original publicada em 1934).

SOBRE O AUTOR

Rui Mourão é artista e investigador. Estudou artes em UAB e CECC, em Barcelona; Escola Maumaus, em Lisboa; e Academia de Artes de Malmö, na Suécia. Fez pós-graduação em Culturas Visuais Digitais e mestrado em Antropologia no ISCTE. É atualmente doutorando em Estudos Artísticos na FCSH-UNL. Fez trabalhos visuais e performativos, palestras, artigos, livros, filmes e mais de 100 exposições e mostras de vídeo em 17 países.

mourao.rui@gmail.com