

# Cosmografias: a escrita da pesquisa indígena

*Amilton Pelegrino de Mattos<sup>1</sup>*

## RESUMO

O presente texto busca problematizar os processos de criação expressiva, ou, ainda, a “escrita” das pesquisas de acadêmicos indígenas que são construídas em relação de coplanaridade com suas práticas próprias de conhecimento. O método adotado articula a etnografia dos processos expressivos de Itsairu Huni Kuin, pesquisador da Licenciatura indígena da Universidade Federal do Acre (UFAC) – Campus Floresta, com a abordagem bibliográfica de três autores que discutem o seu pensamento visionário. O resultado é a apresentação de uma escrita própria à pesquisa acadêmica *huni kuin* que, em lugar de registrar, faz atualizar as práticas de conhecimento *huni kuin*. Conclui-se que essa escrita pressupõe uma outra concepção de linguagem, baseada na ontologia relacional dos povos amazônicos, em que as relações políticas e sociais não conhecem os limites entre natureza e cultura.

**PALAVRAS-CHAVE:** Pesquisa indígena. Escrita indígena. Arte indígena contemporânea. *Huni Kuin*. Cosmografias indígenas.

*Cosmographies: the writing of indigenous research*

## ABSTRACT

This text aims to problematize the processes of expressive creation, or rather, the “writing” of research by Indigenous academics’, which are constructed simultaneously with their own practices of knowledge. The method followed here articulates an ethnography of the expressive processes of Itsairu Huni Kuin, Indigenous Licentiate researcher from the

---

<sup>1</sup> Doutor. Universidade Federal do Acre, Cruzeiro do Sul, Acre, Brasil. Orcid: <https://orcid.org/0000-0001-6209-512X>. E-mail: [amilton.mattos@ufac.br](mailto:amilton.mattos@ufac.br).

Federal University of Acre (UFAC) – Campus Floresta, with a literature that includes three authors who discuss his own visionary thought. The result is the presentation of a way of writing specific to the researching approach of *huni kuin* academics who, instead of simply accounting, are putting their own way of knowing in practice. In the end, this way of writing implies another conception of language, based on the relational ontology of the peoples of Amazonia, in which political and social relations do not know of the limits between nature and culture.

**KEYWORDS:** Indigenous research. Indigenous writing. Contemporary indigenous art. *Huni Kuin*. Indigenous Cosmographies.

### *Cosmografías: la escritura de la investigación indígena*

#### **RESUMEN**

Este texto busca problematizar los procesos de creación expresiva, o mejor dicho, la “escritura” de investigaciones de académicos indígenas, que se construyen en una relación coplanar con sus propias prácticas de conocimiento. El método adoptado articula la etnografía de los procesos expresivos de Itsairu Huni Kuin, investigador del Programa de Licenciatura para Pueblos Indígenas de la Universidad Federal de Acre (UFAC) – Floresta, con el enfoque bibliográfico de tres autores que discuten su pensamiento visionario. El resultado es la presentación de una escritura específica de la investigación académica *Huni Kuin* que, en lugar de registrar, actualiza sus prácticas de conocimiento. Se concluye que esta escritura presupone otra concepción del lenguaje, basada en la ontología relacional de los pueblos amazónicos, en la que las relaciones políticas y sociales no reconocen los límites entre naturaleza y cultura.

**PALABRAS CLAVE:** Investigación indígena. Escritura indígena. Arte indígena contemporáneo. *Huni Kuin*. Cosmografías indígenas.

\* \* \*

## **Introdução**

A presente contribuição ao debate proposto pela chamada *A natureza em nós* baseia-se em minha experiência de aproximadamente 20 anos na

Licenciatura Indígena da Universidade Federal do Acre (UFAC) – Campus Floresta, curso em que atuo desde 2008, na área de Linguagens e Artes. Essa experiência encontra-se elaborada na forma de tese de doutorado em Antropologia apresentada recentemente (Mattos, 2024) ao Programa de Pós-Graduação em Sociologia e Antropologia, da Universidade Federal do Rio de Janeiro, resultado de um percurso que também deu origem a uma série de publicações articuladas com trabalhos de acadêmicos indígenas (Mattos, 2020; Mattos; Huni Kuin 2017).

Tomando como referência a noção de trabalho de campo pós-malinowskiano de Albert (2014) e uma abordagem etnográfica das instituições (Deleuze; Guattari, 1972), a tese dedica-se a descrever e analisar processos de pesquisa de acadêmicos indígenas junto a suas comunidades, enfocando os recursos expressivos desses trabalhos que chamei de escrita. A escrita acadêmica desses pesquisadores em um curso de graduação específico, dedicado aos problemas das comunidades indígenas e suas práticas de conhecimento, é pensada a partir do conceito de *coplanaridade* (Viveiros de Castro, 2015), quando a pesquisa acadêmica pode servir para atualizar as práticas de conhecimento desses povos em vez de substituí-las, extingui-las ou mesmo “registrá-las”.

Nesse processo de prática de pesquisa indígena (acadêmica e não acadêmica) e de reflexão acerca de suas especificidades, chegamos ao problema da relação intrínseca entre linguagem e terra. Seja nas cosmologias indígenas, seja no pensamento moderno, constata-se um vínculo profundo entre terra e linguagem (Lévi-Strauss, 1996 [1955]). Na última década, tem acontecido a reflexão a respeito da dimensão cosmográfica das pesquisas de acadêmicos indígenas a partir da noção de *fala da terra*, conceito elaborado pelos acadêmicos, a partir do qual descrevem o vínculo específico entre grafia e cosmos desde suas práticas de conhecimento (Mattos, 2024).

Assim, a concepção de linguagem que baseia essas pesquisas e suas escritas, nas quais as práticas indígenas de conhecimento se colocam em relação de coplanaridade com as práticas acadêmicas, tem por referência o

conceito de fala da terra. A noção de fala da terra coloca o problema da relação entre pessoas humanas (cultura) e pessoas não humanas (natureza e/ou sobrenatureza), questão central no contraste entre as cosmologias em tensão nessa coplanaridade de práticas de conhecimento. No contexto contemporâneo, marcado por uma atenção crescente às mudanças climáticas e pelo questionamento da suposta neutralidade da Ciência, torna-se urgente o debate sobre as práticas e pesquisas acadêmicas indígenas – e não apenas aquelas estritamente vinculadas à universidade. Essas práticas não só desafiam visões dominantes ou majoritárias acerca das relações entre pessoas humanas e não humanas, como constroem modos alternativos de linguagem e de produção de conhecimento.

O presente trabalho propõe-se a atualizar a etnografia apresentada em Mattos (2024) a partir de um recorte da trajetória de *pesquisador artista* de Itsairu Huni Kuin e da abordagem etnográfica da sua pesquisa acadêmica *huni kuin*.

### **Pictograma complexo**

Atualmente, alguns acadêmicos da licenciatura indígena vêm desenvolvendo, com minha colaboração e orientação, pesquisas recriando cantos e mitos com desenhos e pinturas. Vou me deter em um pesquisador *huni kuin*, Itsairu Huni Kuin.

Itsairu é um dos criadores de imagens mais longevos do povo Huni Kuin. Seus trabalhos e, sobretudo, seu *pensamento visionário*, já chamavam atenção desde a década de 1990, quando inicia no magistério como professor pesquisador, e tem seus cadernos ou diários de classe (1990-1) analisados na dissertação de mestrado de Monte, publicada em 1996, com o título *Escolas da floresta, entre o passado oral e o presente letrado*. As imagens que ilustram o caderno com desenhos de Itsairu são largamente reproduzidas pela autora.

Esse é um primeiro exemplo de três encontros de pesquisadores com a obra e o pensamento de Itsairu. Mais do que aquilo que escrevem sobre o

trabalho de Itsairu, o que me interessa, aqui, é, antes, esses encontros com sua obra e o modo como esses autores são afetados.

Monte (1996, p. 114) dedica um tópico da análise aos diários de classe de Itsairu à sua dimensão gráfica, que intitula de *O desenho*. Enquanto o livro de Monte é composto de desenhos monocromáticos, essa seção, assim como o apêndice, é composta de desenhos coloridos. Segundo a autora, o desenho é examinado em sua função de escritura, expressão que remete ao trabalho de Derrida (1973, p. 136, *apud* Monte, 1996, p. 162), que vê na “lição de escrita”, de Lévi-Strauss, a suposição de que os Nhambiquara, com seus “pontilhados” e “ziguezagues”, “não saberiam ler”.

A autora, que busca fazer uma leitura da atuação do professor em sala de aula, detém-se também na maneira como acontece a apropriação feita por Itsairu da *escrita* em seus diários de classe, a qual borra as fronteiras daquilo que se poderia entender estritamente como *escrita*. Fazendo uso de figuras que se misturam aos textos, Itsairu propõe uma espécie de pictografia que não passa despercebida aos olhos da autora. Ela relaciona ao *kene*, sistema de grafismo *Huni Kuin*, essa escrita que flui entre letras e figuras, destacando que *kene* é, também, o nome dado às letras e à escrita alfabética pelos *Huni Kuin*. Ademais, ao analisar uma das imagens do diário de Itsairu, a autora conclui:

Concebido como escrita, o *kene* é o sistema indígena tradicional de escritura, a partir da qual está instituída a escola e sua escrita alfabética pós-contato. (...) Tal desenho [é] um tipo de escrita não-alfabética sobre a escola e a própria escrita. Informa-nos uma concepção do autor a respeito do ato de estudar e de escrever, culturalmente fundada no novo sentido Kaxinawá da palavra *kene* (Monte, 1996, p. 122-123)

Monte distingue entre *signo ideográfico* e *pictograma complexo* quando remete de passagem ao que seria propriamente um *regime de escrita próprio*, indo além, portanto, de apenas fazer referência à analogia entre escrita e

*kene*. No entanto, apesar de apontar em notas (8 e 9) (Monte, 1996, p. 162) para trabalhos cruciais ao problema, como Lagrou, Gow, Reichel-Dolmatoff e Ribeiro, ela não desenvolve a questão. A autora se limita à busca por entender em (seus próprios) termos históricos a chamada *passagem do oral ao escrito*. “A escrita vem possibilitando ao povo Kaxinawá o início de um novo ciclo de produção, difusão e transmissão de cultura, no qual a escola indígena passa a ser um importante locus educacional e cultural” (Monte, 1996, p. 77).

É interessante notar como a autora é afetada pelo trabalho de Itsairu. Minha impressão é que, se por um lado o *projeto de autoria* concebido pela autora podia carecer de uma problematização da pessoa indígena ou *huni kuin* (o autor), por outro lado, chama atenção como ela evita a armadilha de generalizar o pensamento visual próprio de Itsairu, diluindo-o em um fenômeno cultural, do qual ele não seria mais que um exemplo – problema da abordagem de Lynn Menezes de Souza (2002), adiante – e o reconhece a meio caminho entre criador e recitador.

### **Narrativa multimodal**

Também Menezes de Souza (2002) dedica ao autor um ensaio acadêmico e filosófico, agora sobre a natureza intersemiótica do trabalho de Itsairu. Ela chama a indiferenciação de códigos dessa “escrita/desenho”, problema levistraussiano por excelência, de narrativa multimodal. Ele propõe a análise de um desenho feito por Itsairu e oferecido como presente de início de ano (1994) a uma de suas professoras do magistério. A partir da narrativa multimodal do pesquisador-artista *huni kuin* e com base na etnografia de Lagrou (1998), Menezes de Souza elabora uma reflexão filosófica e política acerca de um conceito específico de linguagem, próprio do pensamento mítico, no qual códigos verbais e visuais se articulam de forma particular, distinta do modo como esses códigos se organizam no pensamento e na cosmologia modernos.

O título do trabalho é *As visões da Anaconda: a narrativa escrita indígena no Brasil*. Assim como no caso anterior, meu interesse, mais do que

na abordagem dada pelo texto, está na lateralidade do encontro com o trabalho de Itsairu, sua capacidade de afetar esses pesquisadores e suscitar uma reflexão sobre seu pensamento visionário *huni kuin*.

Souza apresenta sua ideia de *narrativa multimodal* como articulação, tal como Monte (1996), de três (ou quatro) códigos: letra, figura e grafismo. Baseado no trabalho etnográfico de Lagrou, há uma apresentação dos conceitos de *kene* (desenho ou grafismo) e *dami* (figura). Um quarto “código” seria o mítico que aparece no texto como uma espécie de analogia ou em relação de analogia com a sua narrativa da escrita multimodal, a qual ele apresenta como “fenômeno incomum de escrita”, o qual surge no contexto da escolarização desses povos e poderia “ampliar a visão do estado atual da narrativa neste início de milênio no Brasil” (Monte, 1996 *apud* Menezes de Souza, 2002). Esse objetivo do texto define seu recorte crítico, em vez de um tratamento antropológico.

No segmento mais antropológico do texto, o autor propõe uma leitura do desenho de Itsairu e de sua narrativa multimodal a partir da figura mítica de Yube na mitologia *huni kuin* e do mito de origem da *ayahwasca*. A partir de Lagrou, o autor relaciona o problema da alteridade com o pensamento visual *huni kuin*.

Por outro lado, as figuras não codificadas e livres do desenho *dami* são vistas como representando o produto do processo de transformação indicado pelo *kenê*. Enquanto o *kenê* incorpora o poder quase irrepresentável (por isso abstrato) do processo da transformação em si, o *dami* é visto como representação. Como representação, *dami* está no lugar de, isto é, re-apresenta ou indica algo semelhante ausente, a força de mimesis. Enquanto isso, o *kenê* tem o valor performático, potencial, processual e dinâmico de poiesis (Menezes de Souza, 2002, n. p.).

Em sua leitura de Lagrou, o *kene* estaria relacionado com a força da alteridade, ao mesmo tempo desejável e perigosa, como se deduz da mitologia e da etnografia. A ideia de *dami*, porém, como polo oposto à transformação e como representação, precisa ser problematizada ou, ao menos, atualizada. Lagrou refletiu sobre a possibilidade de uma outra leitura do *dami* a partir da obra do Mahku. Nessa leitura, a oposição é entendida nos termos ameríndios, nos quais ela não apenas relaciona, mas transforma os próprios termos em jogo.

Aquilo que antes se insinuava na delicada tensão entre o canto evocativo do universo transformativo das figuras *dami* e os grafismos labirínticos, quiméricamente abstratos, os *kene*, traçados pelas mulheres nas superfícies dos corpos e enfeites *huni kuin*, e que ocultam nas suas entrelinhas as figuras, *dami*, querendo se revelar, ganhou com o movimento do MAHKU uma maneira inédita de se expressar numa figuração antes sugestiva e expressiva do que representativa (Lagrou, 2021, p. 41).

Desse modo, *dami* pode ser entendido como outra imagem da transformação, em relação de pressuposição recíproca com o *kene*, assim desvinculando o *dami* da estabilidade representacional que domina a ontologia naturalista.

Na arte do Mahku, cada tela mostra que não existe *dami* sem *kene*, figura sem grafismo, assim como não existe imagem sem canto, homem sem mulher, céu sem mundo das águas, jiboia sem cipó, e assim por diante e vice-versa. Uma figura sempre contém em si o nascer de outra forma, toda figura remete à outra em contínuo processo de devir (Lagrou, 2021, p. 41).

Não se trata, porém, de refutar a noção fundamental, elaborada por Lagrou (2011), segundo a qual a cosmopolítica, inerente ao regime visual ameríndia, volta-se contra a representação, a qual é entendida como epítome do Estado (Mattos, 2024). Ao contrário, trata-se de entender que a própria figuração vai de um polo estável/estabilizante a um outro polo transformacional. Essa potência transformadora do *dami* – em sua relação de determinação recíproca com o *kene* –, inclusive, é o que permitiria compreender o *kene* como essa força perspectivista que traça uma linha de fuga da representação como ponto de vista unificado e divino que define o Estado.

Como essa relação entre *dami* e *kene*, mediada pela noção de transformação pensada desde as narrativas míticas, é central na pesquisa e na criação visual das pinturas e desenhos de Itsairu é um problema central de suas pesquisas atuais, em lugar de tomar como dado o que os comentadores do trabalho de Itsairu falam sobre seu pensamento visual, quero pensar de modo lateral a relação entre esses discursos ou, ainda, o modo como o próprio pensador *huni kuin* afeta as ideias desses autores em suas distintas áreas.

### **Na remenda do céu com a terra**

Outro importante momento em que o pensamento visual de Itsairu ganha dimensão filosófica e interlocução acadêmica é na dissertação de Ferreira (2010). Nesse trabalho, o autor dedica parte central de seu argumento sobre a noção de educação *huni kuin* à leitura de um desenho conceitual de Itsairu que apresenta a questão.

Esse caso marca um certo amadurecimento no modo como o próprio Itsairu coloca seu pensamento visionário *huni kuin*. Se antes esse pensamento era implícito, tomado como expressão de uma escrita ou um meio expressivo, suscitando comentários metalinguísticos de outros autores, nesse caso, Itsairu apresenta, no debate, um desenho conceitual, ou, agora, explicitamente conceitual, em que coloca uma tese sobre as relações entre regimes de conhecimento e o lugar da escola nesse campo de forças.

Aqui, também, o objetivo não é reconstituir e debater propriamente com os argumentos do autor a respeito da educação escolar *huni kuin*, e sim apresentar o modo como Ferreira (2010) também é afetado e propõe interlocução com o pensamento ou filosofia visionária *huni kuin* de Itsairu.

Para Ferreira (2010), o desenho de Itsairu, que parte de um poema de Tene Huni Kuin, fornece o ponto de partida para uma conceitualização da escola *huni kuin*, tema central de sua dissertação e da etnografia que a embasa. O ponto central do poema de Tene está no verso que dará o título da dissertação: *na remenda do céu com a terra*. Comentando a noção central do poema de Tene e do desenho de Itsairu, Ferreira escreve sobre a relação entre regimes de conhecimento e a importância que tem o desenho no argumento central da dissertação:

Retomando, no ano de 2005, na oficina Nixpu Pima, a C.E.E.I. pensava ser *a remenda entre o céu e a terra*, a metáfora chave para superar dicotomias entre conhecimentos apreendidos em comunidade e aqueles aprendidos em contexto escolar. Em outras palavras, agiu-se segundo uma lógica simplificadora, na qual bastaria o acréscimo do adjetivo indígena à expressão *educação escolar*, do que resultaria a escola na aldeia (Ferreira, 2010, p. 116-7).

A partir de uma história de caça, o autor contrasta as noções de antologia, presentes no título do livro em que o poema está publicado, e ontologia, reiterando seu argumento:

De tal modo, somente uma filosofia indígena admitiria uma anta que pensa, tanto quanto um céu remendado às copas das árvores! Deste modo, não assumir como conceito a filosofia indígena é o mesmo que relegá-la ao status de antologia (Ferreira, 2010, p. 117).

Para pensar esse cruzamento entre regimes de conhecimento no pensamento indígena sobre e na apropriação indígena ou *huni kuin* das políticas estatais de educação, Ferreira se utiliza, ainda, do mito de origem das miçangas. Itsairu também comenta o desenho junto aos colegas, reforçando a agência da jiboia na concepção cosmológica do conhecimento *huni kuin*.

(...) Esse desenho é pro próprio professor entender o que significa, o que nós estamos tratando, o que nós estamos precisando. É jibóia que igualmente que está se relacionado com os velhos, como o Txanu falou: o jibóia ensina aos velhos, os velhos aprende e depois os velhos ensina pros novatos. Jovens, com velhos, com mulheres. É como o Renato citou com todos esses yuxibu [espíritos fortes]. Eles estão junto de nós e nós estamos junto com eles (José Mateus Itsairu, oficina *Yurã Xinã Pewakĩ*, 2006) (Ferreira, 2010, p. 123-124).

É no desenho de Itsairu, portanto, que esse contínuo entre céu e terra vai ganhar dimensões ontológicas de indistinção entre a humanidade e outras formas de vida. Isso porque o desenho remete ao fato, comum nas mitologias amazônicas, dos conhecimentos “virem de fora”, isto é, de resultarem de encontros e casamentos com outras espécies, como é o caso da jiboia ou sucuri, na mitologia dos *Huni Kuin*, e entre outros povos da região.

A partir da etnografia de Lagrou (2007, p. 125), o autor chama a atenção para a potência de transformação do *dami* em uma ontologia amazônica, aqui encarnada pelo desenho. O artista e professor *huni kuin* é pensado, ainda, como xamã ou diplomata cósmico do perspectivismo ameríndio (Lagrou, 2007, p. 126-127), devido ao fato do desenho operar aqui a tradução, inclusive entre os *Huni Kuin*, no cruzamento de mundos-perspectivas de humanos e não humanos. Sobre as figuras *dami*, Itsairu relata ao autor mais tarde:

Isso aqui é Yuxĩ, pois, Yuxĩ vale como o desenho, o dami ou a imagem, mas, de modo geral chama-se Yuxĩ. Isso aqui é um desenho, mas, vale como uma imagem. Essa é a jiboia, mas, não é a jiboia na realidade, mas, representa e apresenta com os desenhos, ou seja, dami. A malha da jiboia são os Yuxĩ, porque o Kene vem transformado de uma ciência [da jiboia]. A jiboia carrega Yuxĩ. [...] e todas as coisas, tudo é invento (Entrevista. José Mateus, 2009) (Ferreira, 2010, p. 126)

É essa dimensão cosmográfica que aqui já está presente e que quero destacar nas pesquisas que Itsairu vem elaborando atualmente. Porém, mais do que pensá-lo como exemplo de pensamento ameríndio ou ontologia amazônica, busco pensar em como Itsairu tem sido uma referência para seus colegas em termos de propor uma escrita da pesquisa que, justamente, atualiza as suas práticas de conhecimento. No caso, a atualização ocorre na relação com a alteridade da universidade, da pesquisa acadêmica e da escrita do branco. De que modo se evita que essa alteridade perigosa devore o pesquisador e que este retome de volta seu ponto de vista, ainda que afetado pelo Outro?

### **Pensar a imagem**

Gostaria de retomar o problema do pensamento visual de Itsairu colocado anteriormente pelos autores segundo as questões de pesquisa e referenciais teóricos deles, para pensá-lo desde sua própria pesquisa e da problemática que ela coloca. Ao lado da dimensão reflexiva de seu pensamento visual, interessa-me a trajetória de sua investigação, que passa por sua prática visual e artística.

Como já busquei problematizar em outros contextos a partir do trabalho do Mahku, a ideia aqui passa pela reflexão da visualidade especificamente indígena ou, no caso, uma visualidade *huni kuin* para entender a circulação dessas imagens no meio da arte contemporânea.

A ideia não é fazer uma retomada da longa e prolífica trajetória do pesquisador artista, projeto importante de ser feito, mas antes colocar em perspectiva seu percurso de pesquisador artista, cujo impacto deve ter ficado nítido nos três trabalhos apresentados. Itsairu chamou atenção por seu pensamento visual desde o início de sua carreira de professor pesquisador. Isso em um ambiente no qual proliferavam desenhos marcados por uma estética particular que ilustraram as primeiras publicações dos chamados materiais didáticos voltados para a educação escolar indígena. Participou de um grande número de projetos editoriais em sua trajetória de artista gráfico, com um trabalho que segue impactando a zona de vizinhança de regimes de expressão (escrita), conforme apontam seus comentadores. Vou focar agora em seus trabalhos mais recentes.

Conheci Itsairu em 2001 e fui seu professor entre 2008 e 2010, quando pude visitar mais de uma vez sua comunidade na TI Kaxinawa Baixo Rio Jordão como professor. Em 2010, devido ao falecimento de seu pai, ele precisou trancar o curso e não conseguiu mais retornar. Em 2023, Itsairu regressa, por meio de um novo processo seletivo, à área de Linguagens e Artes. Nossa colaboração, nesse novo momento, tem como marco uma foto que ele me envia, de um grupo de artistas pintores que vinha organizando e orientando na comunidade *huni kuin* de Cruzeiro do Sul (Figura 1).

**FIGURA 1:** Coletivo de pesquisadores artistas *huni kuin*

**Fonte:** Acervo do artista Itsairu Huni Kuin. Foto de Akuani Huni Kuin (2023).

Na ocasião, quando perguntei sobre esse trabalho com os coletivos de pesquisadores artistas, ele me falou também do seu grupo na aldeia, em sua comunidade, na Terra Indígena no rio Jordão. A ideia do grupo ou coletivo de pesquisadores artistas segue me interessando como possibilidade de procedimento de pesquisa e máquina de *escrita* das pesquisas *huni kuin* e propus a ele, então, a elaboração de um projeto para incentivar o movimento em torno desses coletivos. Ao entrarmos nas reflexões acerca do pensamento visionário *huni kuin*, chamo a atenção para a importância dessa dimensão da agência coletiva da produção de imagens-visões na argumentação de Itsairu.

Percebi que ele estava interessado em utilizar as pinturas em tela para veicular e conceitualizar as práticas de conhecimento *huni kuin*. No caso das duas telas que aparecem nas fotos, já estava expresso o interesse, que fui identificando melhor depois, de articular *kene* e *dami*, dois tipos de imagem

que, no caso *huni kuin*, podem ganhar complementos como imagem-movimento, imagem-transformação ou imagem-acontecimento, na medida em que essa noção de imagem *huni kuin* não é inequívoca com relação à ideia ocidental de imagem. Como se pode ver em ambas as imagens, o *kene* ocupa o centro da tela e dele parece irromper a força de transformação dos *dami*, que recortam dos mitos *huni kuin* justamente as passagens de transformação ou devires, como se pode ver no devir-jiboia, no canto inferior da imagem seguinte (Figura 2). Na mesma época, tive contato com as telas que ele vinha pintando então. Uma em especial me chamou a atenção.

**FIGURA 2:** Pintura de Itsairu Huni Kuin



**Fonte:** acervo do autor. Foto de Alexandra Deitos (2024).

Sobre esse desenho. Esse desenho é uma pintura sobre a transformação de *kene*, de grafismos, os nossos. É o nosso [grafismo]. A história, tem uma história que transformou, se

surgiu um kene. Essa é uma [história de] surgimento do kene. É o primeiro kene grafismo do povo Huni Kuin que chegou nas memórias do povo Huni Kuin. Antigamente ninguém não fazia isso, esse grafismo. Aí depois, uns tempos, apareceu uma jiboia, ensinou a mulher. Foi o primeiro ensinamento, primeiro símbolo desse kene que a mulher aprendeu. Chama txere beru. Kene txere beru. E hoje, todas as mulheres anciãs, pra poder ser a artesã, pra poder a ser a mestra de kene, esse é o primeiro passo de ensinamento e aprendizagem. E depois desse primeiro símbolo, tem essa rodada, cada desenho, cada trabalho, que hoje as mulheres trabalham com essas pintura. Tanto nas cerâmicas, tanto na cestaria, tanto nos outros artigos. Com jenipapo também, Nane. E tem toda essa atividade. Tem a jiboia aí na mulher, ensinando. Essa é uma cena como a jiboia ensinou e hoje se funciona, se movimentam, os fortalecimentos de nossos conhecimentos, com a valorização de pinturas. E hoje também agora estamos trazendo na tela, no tecido, os desenhos com essa demonstrativa de como surgiu, como transformou, como aprendeu as mulheres, quem ensinou, com quem aprendeu. Então essa é uma aprendizagem, ensinamento com a natureza, com a jiboia e também as vozes: com os vegetais, com as cantorias, com as histórias também. Tem as histórias, as cantorias e as práticas nas pinturas. E as pinturas se movimentam em todos os processos, em todos os momentos de trabalho participativo. Essa é nossa vivência que hoje estamos se compartilhando, quando tomamos nixi pae, tem que ser pintadas as pinturas [corporais]. Quando faz uma festividade, de alegrias, ou batismos, ou katxa nawa, trabalhos, as pescarias. Enquanto está a comunidade com suas práticas. Nós, tanto a mulher, como o homem, trabalham com essas nossas atividades, práticas e valorização culturais (Itsairu, 2025).

Um ponto que devo destacar dessa passagem articula o problema colocado pelo perspectivismo e o multinaturalismo na Amazônia (Viveiros de Castro, 2002), assim como pela chamada da presente publicação, qual seja, outras ideias de natureza para além do divisor moderno e os regimes de troca, comunicação e aparentamento (em suma, relação) para além do humano.

Inicialmente, no caso, trata-se do modo como o mito é o discurso específico para se pensar o conhecimento e os distintos regimes de conhecimento justamente pela maneira como ele posiciona a pessoa/figura da jiboia ao apresentar uma concepção de conhecimento relacional, isto é, em que é da própria natureza do conhecimento proporcionar vínculos. Em vez de uma noção de imagem como recorte, frame ou congelamento, essa visualidade permite apresentar a imagem da transformação ou o mundo dos corpos instáveis (Vilaça, 2005; Viveiros de Castro, 2006), próprio dessa ontologia relacional.

Essa imagem da transformação é inerente à concepção de pesquisa, e escrita, apresentada por Itsairu. A especificidade da pesquisa *huni kuin* e de sua escrita é problematizada por essa visualidade apresentada na pintura que articula a história ancestral (mito) e a imagem *huni kuin*, sua importância na produção do conhecimento e na sua transmissão, e, portanto, na atualização desse conhecimento. Dois procedimentos de pesquisa que atualizam, também por meio da prática dela via pintura *huni kuin*, envolvem o encontro com a jiboia e as demais vozes envolvidas nessa prática de conhecimento. Ao falar de vozes, chamo a atenção para a articulação de Itsairu entre a agência dos vegetais (jenipapo, *nixi pae*) com as práticas de conhecimento, nas quais a voz é a linha de fuga do devir, no caso, as histórias e as cantorias.

Esse trabalho é um diálogo de pesquisa, trazendo esse trabalho como se fosse o arquivo, como se fosse biblioteca, as sabedorias das memórias de cada um. Está nas pessoas. E hoje os acadêmicos, hoje nós estamos cada vez se aprofundando, se mergulhando, pesquisando na nossa comunidade e aldeias. E

trazendo pra universidade, traduzindo com as linguagens de arte, tanto nas escritas de tradução, escrita em português hãtxa kuin, e também trazendo as vozes: as cantorias, as histórias, os desenhos e também com todos esses trabalhos de produção de desenho, de artesanato. E hoje nós estamos realizando os nossos seminários durante a nossa formação. Cada curso, cada módulo, nós estamos buscando as pesquisas nas aldeias e levando pra universidade pra compartilhar, contribuir, dialogar, aprender uns com os outros, apresentando aos nossos colegas que estão vindo das outras aldeias, das outras comunidades também com todas as pesquisas também, cada um traz suas diferentes maneiras de pesquisa que foi pesquisada e que foi orientada de cada nossos informantes, de cada nossos orientadores das nossas comunidades. E por isso hoje nós estamos nos sentindo mais fortes, cada vez mais fortes e cada vez descobrindo os segredos que estão dentro das pessoas. E por isso construindo uma coisa. Cada pessoa se renasce um novo mundo. Então a nossa sabedoria nós estamos trazendo isso e hoje agora nós estamos compartilhando contigo, com nossos alunos, com nossos professores pajés, nos momentos importantes das nossas pesquisas, de cada pesquisa, estamos se transformando cada vez mais as coisas importantes que hoje estamos agora com esses nossos valores culturais. A nossa cultura é a nossa maior proteção do povo (Itsairu, 2025).

A apresentação que Itsairu faz de sua pintura, ao articular a ideia de uma escrita das imagens à sua noção de pesquisa, coloca em evidência o problema das **vozes** nas práticas de conhecimento *huni kuin*. Nesse sentido, poderíamos ler o trabalho de escrita que ele apresenta ao falar sobre a pintura que apresenta o mito não em sua dimensão narrativa, mas no que ele chama de transformação do *kene*. Essa passagem da transformação do mito e das vozes de animais e vegetais à escrita das imagens da transformação é o que

se poderia entender, aqui, como uma cosmografia. Desse modo, a cosmografia, nesse contexto das pesquisas indígenas, implicaria uma teoria da escrita que articule esses elementos.

Em contato com esses materiais – pinturas e a foto do coletivo (Figuras 1 e 2) – e percebendo que a casa adquirida por Itsairu, nas margens do rio Juruá, para o tempo universidade da Licenciatura indígena lembrava cada vez mais um ateliê, no qual circulava uma grande quantidade de crianças e jovens *huni kuin* que residem hoje em Cruzeiro do Sul, começamos a pensar em realizar um filme.

O filme deveria possibilitar o registro da emergência de um movimento de pesquisa artística *huni kuin* em torno de uma série de oficinas e ateliês abertos promovidos por Itsairu junto à comunidade *huni kuin* do vale do Juruá. Muitos desses jovens têm grande interesse pelo movimento em torno (da articulação) da cena da música indígena acreana e das artes visuais contemporâneas *huni kuin* de que a participação destacada do Mahku na Bienal de Veneza é um forte vetor.

Ainda em 2023 incluímos a pintura de Itsairu na exposição *A universidade é na aldeia*, durante o II Seminário dos Acadêmicos Indígenas do Acre. Com curadoria da professora Mariana Pantoja e minha, a exposição apresentava, com imagens e reflexões dos acadêmicos, as suas pesquisas junto às comunidades. Na ocasião, outro pesquisador artista das pinturas que compõem essa turma da Licenciatura na área de Linguagens e Artes, Sina Yawanawa, também trouxe suas pinturas para essa exposição.

**FIGURA 3:** Exposição *A universidade é na aldeia*

**Fonte:** acervo do autor. Foto de Alexandra Deitos (2023).

Ao longo dos primeiros módulos do curso, os acadêmicos foram apresentando as práticas de conhecimento de seus povos que lhes interessava pesquisar. No caso de Itsairu e Sina, assim como na proposta de pesquisa de outra acadêmica, Xinã Puyanawa, o pensamento visionário ou a visualidade de seus povos apareciam tanto como ideia de conhecimento a ser estudado, como procedimento de pesquisa a partir da produção de imagens.

A reunião desses três pesquisadores artistas foi o germe para a criação da Rede de Articulação dos Artistas Pesquisadores do Acre, a Raapia. A ideia inicial da rede é a troca de experiências, a promoção de ações artísticas e exposições e a colaboração entre os pesquisadores. A rede também visa fomentar a pesquisa artística indígena, enfocando a articulação das artes visuais com as outras. Com isso, o coletivo busca, também, colocar em debate as práticas de pesquisa especificamente indígenas. Para além desse núcleo

central que deu origem à Rede, ela ganha em heterogeneidade com as pesquisas de outros acadêmicos do curso, como Txima Huni Kuin, Yube Huni Kuin e Dua Buse Huni Kuin.

Um importante marco que reuniu os três artistas na apresentação da Rede para a comunidade acadêmica foi o primeiro *Ateliê aberto* que ocorreu na UFAC – Campus Floresta durante a Jornada das profissões de 2024. A ação consistiu na produção concomitante de três telas pelos pesquisadores Itsairu, Xinã e Sina, que contaram com a assistência de colegas do Curso, respectivamente Yube Huni Kuin, Inuhua Nukini e Uhnepa Nukini.

**FIGURA 4:** Ateliê aberto Raapia



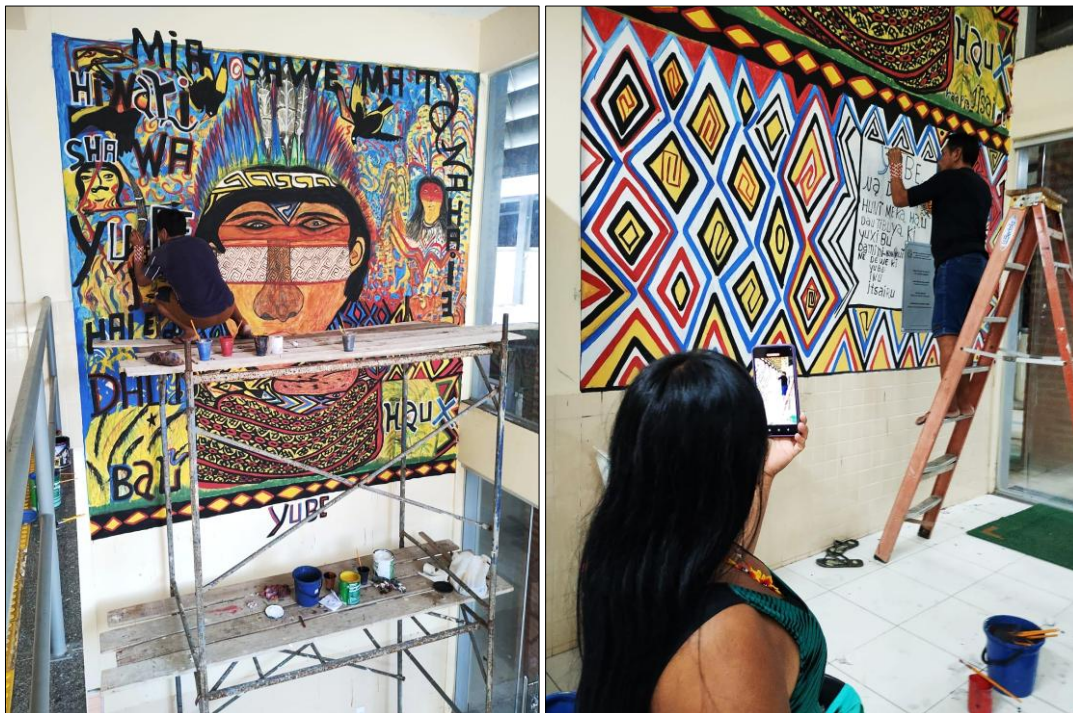
**Fonte:** acervo do autor. Foto de Alexandra Deitos (2024).

A força da pesquisa artística indígena, entendida aqui como cosmografia – conforme apresentada anteriormente por Itsairu, como uso da linguagem artística para expressar o pensamento visionário e a própria visualidade (concepção de visão-imagem) desses povos –, foi reconhecida no

Seminário dos Acadêmicos Indígenas de 2024. Em sua terceira edição, a comissão organizadora do Seminário adotou como tema *As artes como expressão de conhecimento dos povos originários*. O Seminário é o principal evento acadêmico indígena da UFAC e do estado do Acre e reúne esses acadêmicos às comunidades dos povos da região na apresentação de pesquisas, manifestações culturais e em mesas de debate sobre as questões da pesquisa indígena.

Com vistas a fortalecer a participação dos pesquisadores artistas e dar visibilidade a seus trabalhos e aos dos demais acadêmicos que também fazem uso das imagens visionárias e artísticas em suas pesquisas, propusemos a realização da exposição *Artes visuais como expressão de conhecimento indígena*. Foi no contexto da exposição que articulamos, ainda junto ao Centro de Educação e Letras (CEL), a produção do mural Hawe Dautibuya, realizado por Itsairu com a assistência dos colegas Kupi Huni Kuin e Yube Huni Kuin (Figura 5).

**FIGURA 5:** Mural Hawe Dautibuya, UFAC – Campus Floresta



**Fonte:** Acervo do Autor. Fotos de Amilton Pelegrino de Mattos (2024).

Itsairu me falou muitas vezes do caráter ou da natureza transformacional do *dami*, inclusive como os *dami* podem ser entendidos em relação aos *huni meka* e às narrativas dos antigos, os *shenipabu miyui*. Porém, isso só ficou mais nítido no encontro dos artistas pesquisadores *huni kuin* da aldeia São Joaquim Centro de memória quando Itsairu explicou, em *hatxa kuin*, que seriam pintados *dami* a partir dos *shenipabu miyui* e que cada um deveria selecionar uma narrativa que apresentasse uma boa transformação para ser pintada. No entanto, ele ponderou que não se tratava de pintar a narrativa toda, utilizando pinturas que já figuravam nas paredes do local como exemplo, mas os momentos em que ocorre a transformação. A ideia era que as pinturas figurassem, justamente, uma expressão paradoxal: as imagens da transformação.

Essa noção de *dami* vinculado ao *kene* e sua potência de transformação, tema da pesquisa de Itsairu, também foi veiculada na preparação do minicurso que ministramos juntos em 2024.

Falando em “transformação do desenho”, transformando é desenho se transforma, tanto pintura do corpo, pintura nas paredes, nas madeiras. E também hoje eu trabalho com produção na tela. Essa pintura significa desenho, transformação de história. É uma imagética, que a história traz a experiência e o desenho faz a transformação, pra ver as formas de processo, de acontecimento das passagens das histórias. Através de desenho é uma experiência também que você traz um sonho e trazendo esses desenhos pra ir mostrando que o desenho na pele e também faz na tela. Eu já fiz 12 desenhos, de trabalho de desenho de transformação. Todos são *daminibu*, que transformar é *dami*, transformação *daminibu*. Então essa é minha pintura. Eu faço uma pintura de transformar e sobre transformação e retransformando mostrando as imagens, os desenhos, os grafismos também, com *kene*. Então *kene* relaciona todas essas, tanto na tela, nas

madeiras, nas paredes de uma casa, em todo lugar, todo canto, em qualquer parte do nosso corpo se pertence a esses grafismos kene e keneya, keneya se pintar (Itsairu, 2024).

Ainda em 2024, aprovamos o projeto para a realização do filme *Nukun Beya Xinã Kuxipa - A cultura é nossa maior proteção*, que retrata a atuação de Itsairu a frente do movimento recente de formação e atuação de pesquisadores artistas *huni kuin*. A equipe de realização do filme acompanhou Itsairu entre 2024 e 2025, em deslocamentos entre a universidade e a aldeia. A produção implementou duas oficinas/encontro de artistas importantes para o estímulo na construção da identidade desses coletivos de artistas que atuam atualmente entre o rio Jordão e o vale do Juruá. O filme encontra-se em etapa de finalização e lançamento e já teve a exibição de suas primeiras versões junto à comunidade *huni kuin* local.

## Conclusão

Desde uma abordagem etnográfica, isto é, que problematiza e contrasta cosmologias de distintas formações sociais e suas práticas de escrita, busquei, neste trabalho, apresentar e discutir elementos da trajetória de pesquisador artista e pensador visionário de Itsairu Huni Kuin, assim como colocar os problemas, por vezes nos termos do próprio artista, da escrita de sua atual pesquisa acadêmica *huni kuin*.

Concluo que as práticas expressivas de sua pesquisa problematizam as noções de imagem, textualidade verbal e outras mídias, de modo a propor uma *escrita* própria da pesquisa *huni kuin*, conforme sua concepção de linguagem que supõe a relacionalidade (ontologia relacional) para além do humano e, portanto, do divisor moderno natureza/cultura. Suas experimentações expressivas colocam sua pesquisa em relação de coplanaridade com as práticas de conhecimento *huni kuin*, atualizando – em lugar de registrar – tais práticas.

## Referências

- ALBERT, B. “Situação Etnográfica” e Movimentos Étnicos. Notas sobre o trabalho de campo pós-malinowskiano. *CAMPOS*, Curitiba, v. 15, n. 1, 2014. DOI: <https://doi.org/10.5380/campos.v15i1.42993>. Acesso em: 2 fev. 2026.
- DELEUZE, G.; GUATTARI, F. *O Anti-Édipo: capitalismo e esquizofrenia I*. Tradução de Luiz B. L. Orlandi. São Paulo: Editora 34, 2010.
- FERREIRA, P. R. N. *Na “remenda do céu com a terra”*: escolas diferenciadas não são Huni Kui. 2010. 275 f. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social) – Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2010. Disponível em: <https://acervodigital.ufpr.br/xmlui/handle/1884/26471>. Acesso em: 2 fev. 2026.
- LAGROU, E. *A fluidez da forma: arte, alteridade e agência em uma sociedade amazônica* (Kaxinawa, Acre). Rio de Janeiro: Topbooks, 2007.
- LAGROU, E. Arte indígena contemporânea e o nascimento de uma figuração huni kuin. In: BORGES, K. V. O.; MEIRELLES, L. M. *Arte indígena contemporânea: experiência de uma residência artística*. Uberlândia: EdUFU, 2021. p. 34-44
- LAGROU, E. *Caminhos, duplos e corpos: uma abordagem perspectivista da identidade e alteridade entre os Kaxinawa*. 1998. 366 f. Tese (Doutorado em Antropologia Social) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 1998. Disponível em: <https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8134/tde-03012023-135130/pt-br.php>. Acesso em: 2 fev. 2026.
- LAGROU, E. Existiria uma arte das sociedades contra o Estado? *Revista de Antropologia*, São Paulo, v. 54, n. 2, p. 745-780, 2011. DOI: <https://doi.org/10.11606/2179-0892.ra.2011.39645>. Acesso em: 3 fev. 2026.
- LÉVI-STRAUSS, C. *Tristes trópicos*. Tradução de Rosa Freire de Aguiar. São Paulo: Companhia das Letras, 1996 [1955].
- MATTOS, A. P. *A fala da terra: práticas de escrita na pesquisa de acadêmicos da Licenciatura indígena da UFAC – Floresta*. 2024. Tese (Doutorado em Antropologia Cultural) – Instituto de Filosofia e Ciências Sociais, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2024.
- MATTOS, A. P. Dançar a pesquisa: escrita e movimento na prática acadêmica indígena. *Hawò*, Goiânia, v. 1, p. 1–43, 2020. Disponível em: <https://revistas.ufg.br/hawo/article/view/65685>. Acesso em: 3 fev. 2026.
- MATTOS, A.; HUNI KUIN, I. Por que canta o MAHKU – Movimento dos Artistas Huni Kuin? *Revista GIS – Gesto, Imagem e Som*, São Paulo, v. 2, n. 1, p. 61-82, 2017. DOI: <https://doi.org/10.11606/issn.2525-3123.gis.2017.128974>. Acesso em: 3 fev. 2026.

MONTE, N. L. *Escolas da Floresta: entre o passado oral e o presente letrado; diários de classe de professores Kaxinawá*. Rio de Janeiro: Multiletra, 1996.

MENEZES DE SOUZA, L. As visões da Anaconda: a narrativa escrita indígena no Brasil. *Revista Semear*, Rio de Janeiro, n. 7, 2002. Disponível em: [http://www.letras.puc-rio.br/catedra/revista/7Sem\\_16.html](http://www.letras.puc-rio.br/catedra/revista/7Sem_16.html). Acesso em: 3 fev. 2026.

VILAÇA, A. Chronically unstable bodies: reflections on amazonian corporalities, *Journal of the Royal Anthropological Institute*, Londres, v. 11, n. 3, p. 445-464, 2005. Disponível em: <https://doi.org/10.1111/j.1467-9655.2005.00245.x>. Acesso em: 3 fev. 2026.

VIVEIROS DE CASTRO, E. A floresta de cristal: notas sobre a ontologia dos espíritos amazônicos. *Cadernos de Campo*, São Paulo, v. 15, n. 14-15, p. 319-338, 2006. DOI: <https://doi.org/10.11606/issn.2316-9133.v15i14-15p319-338>. Acesso em: 2 fev. 2026.

VIVEIROS DE CASTRO, E. *Metafísicas canibais* — elementos para uma antropologia pós estrutural. São Paulo: Cosac & Naify, 2015.

VIVEIROS DE CASTRO, E. Perspectivismo e multinaturalismo na América Indígena. In: VIVEIROS DE CASTRO, E. *A inconstância da alma selvagem*. São Paulo: Cosac Naify, 2002. p. 345-400.

Recebido em junho de 2025.

Aprovado em janeiro de 2026.