



UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA - UnB
INSTITUTO DE ARTES – IdA
DEPARTAMENTO DE ARTES VISUAIS – VIS

ERIKA KIMIE KOYAMA

MAHKU: ARTE CONTEMPORANEA INDÍGENA HUNI KUIN

BRASÍLIA - DF

2018

ERIKA KIMIE KOYAMA

MAHKU: ARTE CONTEMPORANEA INDÍGENA HUNI KUIN

Trabalho de conclusão de curso de
Bacharelado em Teoria, Crítica e História
da Arte, do Departamento de Artes Visuais
do Instituto de Artes da Universidade de
Brasília.

Orientadora: Profa. Dra. Cristina
Antonioevna Dunaeva

Brasília – DF

2018

Erika Kimie Koyama

MAHKU: ARTE CONTEMPORANEA INDÍGENA HUNI KUIN

Tese aprovada em Brasília, ____/____/____

BANCA EXAMINADORA:

Prof. Dr^a Cristina Antonioevna Dunaeva – Orientadora

Prof. Dr^a Adriana Mattos Clen Macedo

Prof. Dr^a Me. Eliane Boroponepá Monzilar

Brasília – DF

2018

AGRADECIMENTOS

Meus cordiais agradecimentos à minha orientadora, Profa. Cristina Antonioevna Dunaeva, quem, desde quando conheci, me inspirou a buscar respostas aos meus questionamentos mais além de nosso Departamento e quem me guiou nesta pesquisa, dedicando seu tempo em me ajudar.

Estendo meus agradecimentos a todos os outros professores do Departamento de Artes Visuais pelas excelentes aulas e debates que proporcionaram durante este curso. Particularmente agradeço aos professores Átila Regiani, Iracema Lecourt, Adriana Clen e Emerson Dionísio pois, todos, de alguma forma, contribuíram com valiosos auxílios para esta pesquisa e outras que realizei durante meu percurso acadêmico.

Dedico também um especial agradecimento à professora indígena Eliane Monzilar, atualmente doutoranda do Departamento de Antropologia da Universidade, quem lecionou a disciplina Introdução à Antropologia que cursei em 2016. As reflexões que ela trouxe a nós, alunos, foram cruciais para o desenvolvimento deste trabalho.

Aos meus colegas de curso, agora grandes amigos, Roberta Oliveira, André Vittorino, Ana Lafetá, Maria Cipriano e Werner Gonçalves, agradeço pelos momentos de descontração juntos, pelos conselhos, pela paciência e pelo amor dedicado a este grupo tão querido.

Agradeço especialmente ao artista Ibã Huni Kuin, integrante do coletivo MAHKU, pela paciência em responder diversos questionamentos e por me colocar à par sobre as novas exposições e trabalhos realizados.

Aos povos indígenas dedico minha enorme gratidão por tudo o que nos ensinaram e pela generosidade em compartilhar sempre seus conhecimentos, saberes e rituais. Particularmente, manifesto uma enorme gratidão aos povos huni kuin, também objeto deste trabalho.

À minha mãe Alice e ao meu pai Kyochi (in memoriam) e aos meus irmãos, meus mais sinceros agradecimentos por todo o apoio e incentivo que sempre dispensaram à mim.

Agradeço à Deus e a todos os seres invisíveis que povoam este mundo e que nos deram o dom da vida e a possibilidade de escolhas.

RESUMO

Por meio desta pesquisa pretendo esboçar um panorama da arte contemporânea indígena brasileira, a partir do modo complexo de como essas sociedades expressam o mundo. Para tanto, apresentarei alguns artistas e seus trabalhos mas o estudo se voltará, especialmente, às produções do coletivo de artistas indígenas MAHKU (Movimento dos Artistas Huni Kuin), criado em 2011 e que, desde então, dedica-se a elaborar trabalhos de artes visuais que operam com outras linguagens artísticas como a música, a dança e o filme. Os trabalhos são plásticos, mas também cerimoniais. Pouco se conhece sobre a produção artística contemporânea indígena brasileira. Se as práticas ditas tradicionais foram bastante pesquisadas por antropólogos e historiadores da arte, a produção artística contemporânea ainda caminha de forma lenta, com pouco reconhecimento e assimilação pelo sistema das artes. Este trabalho interessa-se para além das próprias práticas culturais e cosmológicas que as obras do MAHKU podem nos fornecer, principalmente pelo protagonismo intelectual dos indígenas que defendem seus direitos por meio de ações que afirmam sua etnia e transmitem uma luta de resistência dessas minorias.

PALAVRAS-CHAVE: Arte Contemporânea; Arte Indígena; Protagonismo Indígena; Huni Kuin; MAHKU.

ABSTRACT

Through this research, I intend to outline a panorama of contemporary Brazilian indigenous art, based on the complex way in which these societies express the world. In order to do so, I will present some artists and their works, but the study will focus, in particular, on the productions of the collective of indigenous artists MAHKU (Huni Kuin Artists Movement), created in 2011 that since then, is dedicated to develop visual works that operate with other artistic languages like music, dance and film. The works are plastic, but also ceremonial. Little is known about contemporary Brazilian indigenous artistic production. If the so-called traditional practices were much researched by anthropologists and art historians, contemporary artistic production still walks slowly, with little recognition and assimilation by the art system. This work is of interest, beyond the cultural and cosmological practices that MAHKU's works can provide us with, mainly by the intellectual protagonism of the indigenous people who defend their rights through actions that affirm their ethnicity and transmit a resistance struggle of these minorities.

KEYWORDS: Contemporary Art; Indigenous Art; Indigenous Protagonism; Huni Kuin; MAHKU.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 – Pintura de Jaider Esbell. A árvore de todos os saberes. 2013. Acrílica sobre tela. 230x250 cm. Fonte: Site Pipa

Figura 2 – Figura 02- Pintura de Jaider Esbell. Conheça a ti próprio. 2013. Acrílica sobre tela. 100x150 cm. Fonte: Site Pipa

Figura 3 – Pintura de Carmezia Emiliano. As sereias. 2010. Óleo sobre tela. 70x50 cm. Fonte: Catálogo das Artes

Figura 4 – Pintura de Carmezia Emiliano. A lenda do caracaranã. 2009. Óleo sobre tela. 60x80 cm. Fonte: Catálogo das Artes

Figura 5 – Pintura de Arissana Pataxó. “Dxahá patxitxá kuyuna”. 2011. Acrílica sobre tela. 50x70 cm. Fonte: Site Pipa

Figura 6 - Figura 05- Arissana Pataxó. Sem título. 2009. 90x100cm. Fonte: Site Pipa

Figura 7 - Monumento às Bandeiras após ato simbólico realizado durante Manifestação organizada pela Comissão Guarani Yvyrupa (São Paulo/SP, outubro de 2013). Fotografia de Paulo Whitaker. Fonte: Revista Forum.

Figura 8- Figura 08. Fotografia de Tania Rego da reintegração de posse da aldeia Maracanã, no RJ. Fonte: Revista Veja.

Figura 9- Fotografia da instalação de Naziha Mestaoui e MAHKU. “Sounds of light”. 2014. Instalação, pintura mural e música. Dimensão desconhecida. Fonte: Página do Facebook MAHKU.

Figura 10- Fotografia da instalação de Naziha Mestaoui e MAHKU. “Sounds of light”. 2014. Instalação, pintura mural e música. Dimensão desconhecida. Fonte: Página do Facebook MAHKU.

Figura 11- Pintura de MAHKU. “Nai Măpu Yubekă”. 2014. Acrílica sobre tela, 5 x 3 m. Foto: Site PIPA

Figura 12- Pintura Mural MAHKU. Projeto Parede. “Hawe Dutibuya”. 2017. Foto: Tarcisio de Paula. Fonte: Página do Facebook do SESC Palladium

SUMÁRIO

Introdução	8
1 A História Huni Kuin: Uma narrativa própria	15
2 Aspectos gerais da arte indígena contemporânea no Brasil	23
2.1 Alguns Artistas	30
3 MAHKU. Poética e ativismo indígena	38
3.1 Principais trabalhos	42
Considerações Finais	51
Referências Bibliográficas	54
Áudio-Visuais	56

INTRODUÇÃO

Através desta pesquisa, buscarei compreender as manifestações artísticas contemporâneas de alguns povos indígenas brasileiros. Trarei um panorama das produções e dos artistas que atuam nessa perspectiva de pesquisa e como o encontro intercultural deu origem a inúmeros processos simbólicos e imaginários de caráter transcultural. É indiscutível que os povos indígenas brasileiros, antes da conquista dos portugueses, tinham um complexo sistema de artes desenvolvido que, evidentemente, não seguia aos pressupostos materiais e formais dos europeus. E, embora não se caracterizassem pela monumentalidade das obras de outras culturas que ocupavam a América, antes da colonização (como incas, maias e outros), suas produções envolviam complexos sistemas de compreensão cosmológicas e o uso de diversas linguagens (pintura corporal, cânticos, danças, esculturas)

Uma das questões a que me proponho a pensar é como a arte proveniente desses povos poderá se fortalecer inseridas em condições tão distintas daquelas sob as quais se originaram.

Estas indagações surgiram após o contato com a pesquisa de Ilana Seltzer Goldstein sobre a arte aborígine australiana. A autora pesquisou essas produções a partir de obras e intervenções na fachada do Musée du Quai Branly em Paris, decorados, permanentemente, por artistas aborígenes australianos. A investigação também se estendeu aos centros de produção na Austrália, ao mercado em que tais obras estão inseridas e ao contexto original em que foram estimuladas e produzidas. Por meio de uma valorização governamental de quatro décadas, através da criação de cooperativas de artistas, de assistência jurídica e administrativa e de premiações às recentes diretrizes museológicas que fomentassem este tipo de criação, foi possível alcançar uma plena inserção no mercado das artes, nas instituições oficiais e gerar um discurso próprio da crítica. Era inevitável não pensar no caso brasileiro e

tentar buscar exemplos semelhantes, já que o Brasil soma hoje 305 distintas etnias indígenas e um total de 817.963 indivíduos, que falam 274 idiomas.¹

Iniciei, assim, uma busca, nos diversos meios (bibliografia, vídeos, museus, galerias, universidades) por modelos semelhantes e artistas indígenas que estivessem trabalhando com arte contemporânea. A verdade é que não são muitos. Os indígenas brasileiros, em sua grande maioria, dedicam-se às produções tradicionais, como a pintura corporal, a arte gráfica, a cestaria, a arte plumária etc. Artistas indígenas que se apropriam de procedimentos e materiais do sistema das artes ocidental e produzem trabalhos de arte contemporânea não são muitos. Poucos, ainda, os que conseguiram alguma inserção e reconhecimento dentro de instituições artísticas. Nomes como Isaías Sales, Bane Sales, Jaider Esbell, Carmézia Emiliano, Arissana Pataxó, Moysés Piyãko e Benki Piyãko ainda são pouco conhecidos fora das sociedades indígenas. Neste sentido, nossos vizinhos peruanos e colombianos detêm alguma vantagem. A mostra Mira!², por exemplo, realizada em junho de 2014, no Centro Cultural da UFMG em Belo Horizonte, trouxe obras de treze artistas brasileiros e 16 peruanos. Evidentemente, para esses povos tais fronteiras geográficas não são relevantes, pois partilham de reflexões, modos de vida e naturezas múltiplas bastante semelhantes. No entanto, para nós é importante marcarmos esta diferença para, assim, pensarmos que tipo de políticas de fomento estão sendo cogitadas aqui no Brasil.

Uma pesquisa rápida pelo site do IPHAN, por exemplo, me fez constatar que as manifestações culturais indígenas e seus bens recebem pouco apreço das instituições governamentais. A lista de bens tombados (móveis e imóveis que compõe o Patrimônio Cultural do país), indeferidos, ou em processo de análise tem 67 páginas³. De todos eles, apenas os seguintes bens guardam uma relação direta com o tema indígena: Aldeia dos Índios Itapirapé (indeferido), Memorial dos povos Indígenas de Brasília (tombado), Lugares indígenas sagrados denominados

¹ Dados do Censo IBGE de 2010. Disponível em: <http://www.ibge.gov.br/home/presidencia/noticias/noticia_visualiza.php?id_noticia=2194&id_pagina=1>. Acesso em: 20 Ago. 2018.

² O catálogo da exposição e a programação da mostra podem ser conferidos em: <http://www.lettras.ufmg.br/padroao_cms/documentos/eventos/indigena/cadernoFINAL.pdf>. Acesso em: 20 Ago. 2018.

³ Pode ser conferido através do link: <<http://portal.iphan.gov.br/uploads/ckfinder/arquivos/Lista%20de%20Processos%20de%20Tombamento.pdf>>. Acesso em: 20 Ago. 2018.

Kamukuwaká e Sagihenku - Alto Xingu no Estado do Mato Grosso, Museu do Índio do Rio de Janeiro (tombado), Prédio do Museu Histórico Nacional e suas coleções (tombado), Coleção Arqueológica do Museu Paraense Emilio Goeldi (tombada), Coleção Arqueológica do Museu da Escola Normal Justiniano da Serra no Ceará (tombada), Serra da Barriga no Alagoas (tombada) Igreja de São Pedro e o cemitério, localizados na Aldeia dos Índios Xocó, na Ilha de São Pedro-SE (indeferido), Floresta Amazônica (indeferido). A igreja católica de São Pedro, por exemplo, trata-se de uma construção no território de uma aldeia indígena, e, assim sendo, guarda pouca relação cultural com os habitantes do local. A única aldeia (Itapirapé) que está integrada à lista na categoria de Patrimônio Natural, teve seu processo de tombamento indeferido, na década de 1980. Na lista dos bens culturais imateriais⁴, verifica-se alguns registros de saberes e práticas indígenas como a produção de cuias do baixo Amazonas, o modo de fazer as bonecas karajás, o ritual Yaokwa do povo indígena Enawene Nawe, Arte Kusiwa, Arte Karajá e os lugares sagrados Cachoeira de Iauaretê – dos povos dos rios Uaupés e Papuri- e Tava- Lugar de referência para o povo Guarani.

Não é difícil constatar que o IPHAN privilegiou a arte e a arquitetura de raízes europeias: a grande parte dos bens e conjuntos arquitetônicos tombados são igrejas, palácios, casas e prédios governamentais construídos no Brasil colônia. Nota-se, assim, um apagamento da presença, memória e história dos povos indígenas no Brasil colonial. Quando muito, sua história é narrada, basicamente, sob o viés de conflitos que o encontro entre os colonizadores e os povos originários causou. E contadas, obviamente, por nós ocidentais, o que também é um problema. As histórias indígenas próprias acabam sendo relegadas às categorias do exotismo, misticismo e lendário, não sendo estudadas ou pesquisadas da forma devida. Vejamos, por exemplo, as publicações que estão disponíveis virtualmente no site do IPHAN: dos 389 itens, donde se incluem textos técnicos, revistas, boletins, livros, guias, etc, apenas quatro dedicam-se exclusivamente à temática indígena. E, ainda, apenas uma é dedicada à arte indígena, a saber a Kusiwa dos povos Wajãpi. Lembrando que esta pesquisa abrangeu apenas as principais publicações, excluindo-se as revistas e periódicos que tratam de temas diversos. Nos registros de bens imateriais, observamos uma

⁴ Os livros de registros dos bens imateriais são divididos em: Livro dos Saberes, Livro das Celebrações, Livro das Formas de expressão e Livro dos Lugares. Podem ser acessados por meio do link: <portal.iphan.gov.br/pagina/detalhes/122>. Acesso em 20 Ago. 2018.

presença maior nas inscrições de procedimentos e modos de viver de alguns povos originários. Mas podemos observar que no registro das celebrações, por exemplo, das dez inscritas, apenas uma não guarda relação com a religião católica, sendo, de natureza indígena.

Os museus nacionais não ficam atrás no descaso com a memória e história dos povos originários: das 3.788 instituições cadastradas no IBRAM, apenas 62 estão, de alguma maneira, associadas aos povos indígenas, seja pelo acervo, pela representatividade de alguma etnia específica ou de todas, de uma forma generalizada. A capital do país, embora tardiamente e após muita polêmica, inaugurou, em 1990, o Memorial dos Povos Indígenas. Projetado por Oscar Niemeyer, em 1987, e idealizado por Darcy Ribeiro, teve apoio do governo local que, no entanto, quando da finalização do edifício, resolveu alterar a destinação para um museu de artes. A decisão originou um movimento de retomada do espaço que incluiu artistas, intelectuais, antropólogos e, especialmente, contou com a participação dos principais atores da questão: os índios. Em 1990, o prédio foi inaugurado como um Museu de Arte Moderna. Mas as disputas não terminaram por aí. Em 1992, indígenas ocuparam novamente o espaço. Na ocasião, o filho do pajé Sapaim, Ianaculá Rodarte, então Diretor do Centro Cultural Indígena e de Educação Ambiental, declarou que as nações indígenas tinham o direito moral sobre o prédio. Somente em 16 de abril de 1999, o memorial foi definitivamente ocupado. Para o atual diretor do Memorial, Álvaro Tukano, a disputa pelo espaço é normal “Disputar um espaço bonito como este é natural. Mas só que isso aqui tem um princípio. Isso aqui é para ser dirigido pelos índios, para tratar das nossas questões, e não por terceiros, como acontece em muitos lugares” O diretor afirma, ainda, a importância do local como uma espécie de mensageiro de seus povos e como um centro educador e também político: um espaço onde se lembre e reivindique os direitos indígenas e suas necessidades⁵.

Portanto, neste cenário, não foi fácil encontrar um artista ou grupo que sintetizasse as tradições de sua cultura e, mais importante, dialogasse com não indígenas preservando, sobretudo, a essência de sua identidade. Me interessavam, especialmente, os processos orais de transmissão de memória evidentemente intrínsecos às diversas etnias indígenas, mas que também se imbricassem na

⁵ Entrevista pessoal realizada em 2016. Arquivo pessoal da autora.

produção artística. Nomes como Jaider Esbell (1979-) e Arissana Pataxó (1985-), já consolidados no sistema das artes como artistas indígenas, contam com uma produção fascinante mas ainda não me transmitiam o que eu buscava. Estudando conteúdos para a disciplina Introdução à Antropologia do Departamento de Antropologia da Universidade de Brasília, deparei-me com o vídeo “Nixi Pae: O espírito da Floresta”, sobre um projeto de pesquisa envolvendo Ibã Huni Kuin, o filho dele, Bane Huni Kuin, artista visual e o ocidental Amilton Pelegrino Mattos, professor de Licenciatura Indígena na UFAC (Universidade Federal do Acre). Foi quando tive o primeiro contato com o grupo MAHKU, Movimento dos Artistas Huni Kuin, um coletivo de artistas indígenas que nasceu em 2011 a partir da pesquisa dos cantos tradicionais huni meka. Os trabalhos visuais produzidos pelo coletivo compreendem uma articulação entre cosmologia, cântico e rituais traduzidos em uma visualidade própria, por meio de procedimentos ditos ocidentais, justapondo imagem e tradição indígena. Em 2017, em visita a São Paulo, tive a oportunidade de conhecer alguns trabalhos do grupo na exposição Avenida Paulista no Museu de Arte de São Paulo⁶. Foi o impulso que faltava para que o grupo se tornasse, definitivamente, meu objeto de pesquisa.

⁶ A exposição “Avenida Paulista” aconteceu entre os dias 17/02/2015 e 28/05/2015 com curadoria de Adriano Pedrosa. Informações em: <masp.org.br/exposicoes/avenida-paulista>. Acesso em 03 Set.2018.

Capítulo 1 – A História Huni Kuin: Uma narrativa própria

Os Huni Kuin ou Kaxinawás são uma etnia que, atualmente, conta com cerca de 13.000 indivíduos que ocupam a floresta tropical leste peruana e os estados do Acre e do Amazonas (região sul), e, no lado brasileiro, as aldeias localizam-se nas proximidades dos rios Tarauacá, Jordão, Breu, Muru, Envira, Humaitá e Purus. Ainda que aceitem normalmente a denominação de Kaxinawás (ou caxinauás, cashinahuas), também se auto denominam huni kuin, ou seja, homem verdadeiro (huni: “homem”; Kuin: “verdadeiro”) termo este que se opõe ao huni kuinman (homem não verdadeiro), designado a todos aqueles que não são kaxinawás, também denominados como nawa. Els Lagrou nos explica que o etnônimo “kaxinawa” pode ser traduzido como “povo morcego” ou, ainda, gente com hábito de andar à noite. Esta denominação normalmente é imposta por um grupo vizinho e possui caráter pejorativo (2004 s/p). O idioma kaxinawa advém da família linguística pano, sendo que estes grupos se aproximam pelos modos de vida, cultura, língua e localização geográfica. Um dos primeiros estudos sobre a língua e a mitologia dos kaxinawás foi publicado em 1914, pelo historiador brasileiro Capistrano de Abreu: “Hã-txa-hu-ni-ku-i: Gramática, texto e vocabulário Caxinauá” foi elaborado por meio do auxílio de um indígena huni kuin, Bô-rô, trazido ao Ceará pelo capitão Luiz Sombra e apresentado ao pesquisador. Logo começaram os estudos para a criação de um glossário, enfrentando as inúmeras dificuldades que essa empreitada poderia gerar, já que Bô-rô, embora conhecesse a língua portuguesa, se confundia com a pronúncia das palavras. Capistrano conta que o indígena pronunciava lançar como dançar o que gerava erros na produção deste dicionário (1914, p. 4).

Poucas são as referências históricas sobre os huni kuins; mesmo as peruanas também são escassas, limitando-se às pesquisas acadêmicas de teor etnográfico ou à programas de desenvolvimento autônomo dessas comunidades como a pesquisa “Projeto de estudo das estratégias econômicas de subsistência, desenvolvimento autônomo e manejo sustentável dos recursos dos povos e territórios indígenas da

bacia amazônica. Kaxinawá do Rio Jordão: História, Território, economia e Desenvolvimento sustentado” que conta com autoria indígena” de autoria compartilhada entre ocidentais e huni kuin.

Portanto, comumente a história dos povos amazônicos acaba, necessariamente, tocando o viés do encontro entre o homem ocidental e essas populações originárias. Todos os dados que constatei sempre fazem referência aos primeiros encontros entre homens brancos e indígenas. Assim, para nós, ocidentais, é neste momento que essas populações são inseridas na história. Mesmo uma obra como o livro “Huni Kuin Hiwepaunibuki - A História dos Kaxinawás por eles mesmos”, também nos traz apontamentos históricos sobre este encontro, obviamente de acordo com a perspectiva do outro lado, que, historicamente quase nunca foi ouvido.

Oficialmente, a história narra que os contatos mais intensos entre as populações brancas e os kaxinawás se deram a partir do século XIX, por meio do pequeno comércio entre navegadores/exploradores do rio Juruá e os membros de populações que habitavam suas margens. Mas foi nas últimas décadas daquele século que a exploração ocorreu de forma intensa, em razão da forte demanda por borracha no mercado internacional. Na década de 1890, alguns povoados foram iniciados (como Cruzeiro do Sul e Seabra) formados, principalmente, por exploradores vindos da região nordeste, que procuravam uma alternativa econômica para a seca que assolava aquela região. Estima-se que mais de cem mil pessoas participaram deste fluxo migratório. Foram instalados seringais nas cabeceiras dos Rios Tarauacá, Jordão, Muru, Breu e Envira, todos na fronteira com o Peru. Observou-se duas frentes extrativistas: uma mais itinerante e de curta duração formada por caucheiros peruanos; a outra mais duradoura e consistente, formada por brasileiros, que se estabeleciam de forma mais fixa nos seringais.

É certo que as populações nativas sentiram, de forma drástica, a passagem dessas duas frentes de exploração: os caucheiros agiam com bastante violência. Do lado peruano, os massacres se intensificaram por volta de 1906. Pelo lado brasileiro, o etnógrafo norte americano Kenneth M. Kesinger cita os estudos da antropóloga Cecilia McCallum afirmando que a base residencial da política kaxinawá foi destruída por meio da separação de grupos que se distanciavam entre si, horas e até mais de um dia de viagem. A introdução da religião católica, de bens de consumo, o aprendizado da língua portuguesa, foram elementos que contribuíram para que os

huni kuin abandonassem seus ritos tradicionais. Aqueles que não foram aproveitados para o trabalho nos seringais, ou se viram obrigados a abandonar suas terras ou foram mortos pelos “proprietários” dessas terras ou pelos caucheiros peruanos (KESINGER, 1998, 11)

Nos próximos parágrafos pretendo apresentar algumas narrativas históricas dos próprios huni kuin contidas no livro “Huni Kuin Hiwepaunibuki- A história dos Caxinauás por eles mesmos” de organização de Eliane Camargo e Diego Villar. Partindo do próprio relato dos kaxinawás, o primeiro encontro ocorreu de forma pacífica, embora os indígenas demonstrassem bastante temor do nawá. Um ocidental com quem os huni kuin travaram contato foi um madeireiro conhecido pelo nome Demétrio. Ele encontrou os kaxinawás do rio Curanja (região do Peru) e trouxe objetos para os indígenas, mas alguns não se aproximavam por medo “Estávamos com medo do *nauá* nos matar” (CAMARGO, 2013. P 175). Apesar do temor, a aproximação foi inevitável: os kaxinawás estabeleceram um comércio com os *nauás* e aprenderam sua língua, seja o português ou o espanhol. Mas os conflitos também são lembrados pelos próprios kaxinawás. Relatam que certa vez os *nauás* haviam raptado as mulheres kaxinauás. Um cariú sequestrou uma mulher indígena enquanto o marido dela saiu para caçar. Com a chegada do filho, a mulher tenta avisá-lo da presença estrangeira, porém, ele não conseguiu escutá-la. Os invasores percebem a chegada do índio e tentam também capturá-lo, entretanto, ele consegue fugir pelo igarapé. Nesta perseguição, um cariú atinge a um companheiro com um disparo. Mesmo assim, os cariús conseguem fugir com as mulheres que são mantidas em cativeiro e obrigadas a terem relações sexuais com esses brancos. Uma delas, entretanto, consegue escapar e retorna à aldeia. (CAMARGO, 2013. P 181). Não há informações no relato, sobre data ou local onde esses fatos ocorreram.

Um outro relato dos huni kuin informa que eles procuraram pelo grupo iaminauás o qual havia fornecido aos primeiros alguns instrumentos como espingardas, machado, terçado. Porém, como esse material já estava gasto, os indígenas tiveram a ideia de procurar por outros grupos que mantinham contato com os cariús a fim de tomar estes objetos. Nesta busca, os kaxinawás encontraram os marinauás e obtiveram deles ferramentas e roupas. Mas os marinauás pensaram que eles estavam ali para matá-los. Então, procuraram pelo nawa Demétrio e todos saíram em busca dos kaxinawás. Ao encontrá-los, Demétrio ofereceu a eles miçanga na

tentativa de amansá-los: “Vamos amansá-los com elas!, pensava Demétrio” (CAMARGO, 2013, p. 111). A história narra que após esta oferta, os indígenas kaxinawás acompanharam Demétrio para conhecerem o trabalho dele. Alguns chegaram a trabalhar com o nawá, mas com medo, acabaram voltando para a aldeia no Xapuya. Trataram de unificar, então, as aldeias da região do Curanja passando a viver na beira do rio Xapuya. Por esta ocasião, uma grande epidemia de gripe assolou os kaxinawás, causando inúmeras mortes. Acreditavam que se tratava de um envenenamento causado por Demétrio, que havia queimado agulha com folhas, mas o conhecimento medicinal dos indígenas não foi suficiente para tratar a doença. (CAMARGO, 2013, p. 113).

Aqui é importante observar que mesmo as narrativas de caráter historiográfico podem ser bastante estranhas àquelas que nós, leitores ocidentais estamos habituados. A marca da oralidade é bastante presente indicando uma modalidade de pensamento e prática discursiva. Por isso, em determinados pontos a narrativa pode parecer bastante superficial, inclusive sem marcadores de temporalidade ocidentais, o que pode deixar o leitor um pouco confuso (na obra Huni Kuin Hiwepaunibuki - A História dos Caxinauás por eles mesmos, encontramos apenas três marcações temporais do calendário gregoriano). Em outros pontos, a narrativa se mostra bastante complexa e, se o leitor não estiver familiarizado com a cosmologia kaxinawá, perderá boa parte da trama.

A antropóloga Aline Alcarde Balestra explica que os huni kuin dividem o tempo histórico em cinco partes:

- Tempo das malocas: os huni kuin viviam nus. Os homens amarravam o pênis com uma soca, que por sua vez, era atada à cintura. As mulheres usavam uma espécie de tanga de algodão, que cobria a área sexual e as nádegas;
- Tempo da Correria: quando intensificou-se o contato com os brancos e os huni kuin foram subjugados por armas de fogo, tendo seus territórios invadidos e sua população drasticamente reduzida;
- Tempo do Cativo, no qual os indígenas tornaram-se reféns dos seringalistas que os obrigaram a trabalhar na extração da borracha. Muitos membros mais velhos da etnia e que ainda estão vivos, nasceram sob este regime escravista;
- Tempo dos Direitos que passou a se consolidar a partir da década de 1970, por meio de contato com pesquisadores como Terri de Aquino e Marcelo Piedrafita

que ajudou-os a construir cooperativas e a intermediar a demarcação de suas terras.

- Novo Tempo, ou Xinã Bena, marcado pelo resgate das tradições, o intercâmbio entre os membros mais antigos e os mais jovens e as relações com as interfaces do mundo ocidental do século XXI. (2013, p.147).

Outra pesquisadora, Alice Haibara de Oliveira, traz o relato do pajé Agostinho Ika Muru sobre como o cosmos, a vida e a morte surgiram, segundo a cosmologia huni kuin. O universo, assim, foi criado por meio de *yuxibu*, uma denominação que os indígenas utilizam para referirem-se a “donos” ou “mestres”, coletivos não humanos que dominam o cosmos (2016, p. 40). O cosmos, assim, surgiu da primeira respiração de *yuxibu*, seguida de um grande vento (niwe): “Na primeira respiração que refletiu aqui para poder criar a terra, *yuxibu* percebeu que dava para ter vida, então ele resolveu explodir, aí foi para todo lado “pluft!” e o vento correu, trouxe a claridade do sol, abriu o sol e as estrelas e criou a Terra”. (IKA MURU, 2014, p. 29)

Segundo o xamã, *yuxibu* criou os planetas dotando-os de recursos para que seres vivos pudessem surgir em sua superfície. Primeiro havia somente água. Então, *yuxibu* criou uma pequena porção de terra em cima da água onde começou a mostrar a existência dos seres huni kuin. A primeira coisa viva a surgir foi uma pequena árvore; depois desta já formada, nasceram quatro lagartas: duas delas permaneceram na árvore constituindo o *yuxibu* desta; as outras duas caíram no chão e transformaram-se em Duã Busẽ e Yuxã Curu, que são as figuras, respectivamente, masculina e feminina, traduzindo assim, a dualidade através da qual o mundo é lido pelos huni kuin. *Yuxibu*, em seguida, demonstrou seu poder criando tudo o que se vê hoje: a divisão entre as terras e as águas, os povos huni kuin, a divisão entre masculino e feminino. Ele deu a vida ao povo huni kuin para que pudessem viver sem problemas, em paz, sem doenças ou mortes.

Para compreendermos melhor a atuação de *yuxibu* no universo huni kuin, recorreremos às próprias palavras de Agostinho, da pesquisa de Alice Haibara de Oliveira:

“O dono de tudo, quem criou, que cuida hoje, é o ar, que é o deus do Huni Kuin. O deus está em todos nós, *yuxibu*, porque deu a vida, tem que dar a nós, para a gente ter essa inspiração para sobreviver. [...] O *yuxibu* criou todos os seres, humanos, seres animais e tudo o que a gente usa até hoje

[...] e para ter, continuar a vida neste planeta, ele emprestou o planeta, criou, ele fez o nosso mundo. E também no outro lado ele deu a vida para não acabar nunca. Só pode acabar a vida dos seres humanos, tanto índio como não, no dia que parar o ar.” (IKA MURU, 2011 a, apud HAIBARA, 2016, p. 45)

Outra narrativa importante que toma parte na história huni kuin é a “Shuku shukuwe” a respeito da origem da morte. Agostinho, relata que:

“Quando ele (*yuxibu*) criou tudo, botou um cantor para cantar essa oração tão forte: quem ouvisse e entendesse nunca ia ter o final da vida dele. Ele se descascaria como árvore que a gente chama mulateiro aqui. Diz que, como mulateiro ouviu, cobra ouviu, aranha ouviu, que até hoje eles largam capa, ficam novos, e os inocentes do povo huni kuin...teve uma muito curiosa que gostava de perguntar muita coisa, aí ela começou a perguntar. Que a música foi o seguinte:

Shuku shukuwe, shuku shukuwe, shuku shukuwe!

Aí vinha a mulher e perguntou a ele:

O que você está dizendo?

Não, tô cantando aqui para nunca mais ter o final da vida, dos nossos povos.

O que? Ela disse.

Ele repetiu de novo a palavra. Aí na três ela disse:

Não entendi, o que você está cantando?

Para morrer todo mundo! Para acabar com tudo!

E por isso, com essa palavra que ele soltou, os seres humanos morrem, os animais morrem, os insetos morrem e as árvores também morrem, porque *yuxibu* jogou essa sentença pela vida breve.” (IKA MURU, 2011 a, apud HAIBARA, 2016, p. 57)

“Mas algumas árvores e animais da floresta ouviram o canto: a cobra, a aranha, a barata. Os animais do rio que ouviram foram o siri e o caranguejo, o camarão. Foram esses animais que ouviram o canto da vida eterna. Eles ouviram em silêncio e até hoje largam as suas cascas.”⁷

Nas narrativas huni kuin, portanto, a morte surgiu no início dos tempos e, neste, não havia doença, a vida não tinha fim. A eternidade, assim, destinou-se àqueles seres que conseguiram escutar o cântico “*Shuku shukuwe*” e, por meio da troca de pele ou casca, mantêm sua imortalidade. Noto, assim, a importância que os huni kuin devotam às palavras, ao ouvirem e compreenderem os ensinamentos tradicionais.

⁷ Trecho transcrito do Filme “Shuku Shukuwe - A vida é para sempre”. 12’40”

Agostinho nos conta que a primeira morte ocorreu após um nascimento prematuro de uma criança, que faleceu pouco tempo depois da mãe ter dado à luz. Como os indígenas não sabiam o que fazer com aquele ser sem vida, o comeram “Vamos comer para não estragar. Aí comeram, aí surgiu o espírito Yuxin, comeram o mundo dele, ficou o mundo sem ele e a vida sem mundo” (2014, p. 36). O primeiro pajé surgiu após Yuxin sentir a necessidade de encontrar um amigo, alguém com quem pudesse trabalhar em sociedade. Assim o primeiro homem que morreu se encontrou com o amigo dele e os dois começaram a trabalhar nas pajelanças e com os espíritos. A história huni kuin nos traz a informação de que o canibalismo era uma prática ritual realizada nos tempos da maloca. Após a morte de um familiar, seus entes despelavam o corpo e o amarravam encolhido. O morto era levado a uma panela mortuária grande com um pouco de água. Uma fogueira era acesa e o morto passava a noite sendo cozido, enquanto os familiares caminhavam em volta da fogueira chorando e gritando. Ao amanhecer, o corpo é retirado da panela e posto por cima de uma esteira; após cortado membros, cabeça e outras partes, são ingeridas. Os ossos são queimados e moídos para se fazer pirão com o caldo da caça (CAMARGO, 2013, P 61).

Outra história servirá de ponto de partida para esta pesquisa é a Yube Indu Dua Busê ou a história do cipó, contida na publicação “Huni Meka: Cantos do Nixi Pae”. Dua Busê era um huni kuin que vivia com sua família em uma maloca grande. Certa tarde, ele saiu para caçar e encontrou, no caminho, na beira de um lago, um pé de jenipapo, fruta da qual inúmeros animais da mata se alimentam. Dua Busê resolveu esperar os animais, anta e veado que viriam comer a fruta, para então caçá-los. O indígena montou uma tocaia e ficou esperando até que uma anta apareceu para comer a fruta. O animal apanhou três jenipapos e dirigiu-se para a margem do lago, atirando-as na água. Uma mulher muito bonita apareceu do meio da água e namorou com a anta. Depois, ela voltou para dentro do lago e a anta foi embora. Apaixonado pela mulher, o homem pegou as três frutas e fez como a anta: jogou-as no lago até que a mulher retornasse. Dua Busê ficou escondido, mas a mulher o encontrou. Eles conversaram e o índio contou a ela que tinha descoberto o segredo da anta. Ele disse a ela que ficou apaixonado e ela perguntou-lhe se ele tinha mulher. O índio mentiu respondendo que não e ela aceitou ter relações com ele. Depois, a mulher gostou muito do homem e não quis deixá-lo ir embora. Ela o convidou para morarem juntos e

ele aceitou. Ela, então, pegou um remédio e colocou no olho dele e os dois foram viver no outro mundo, embaixo d'água. A família da mulher-jiboia gostou bastante de Dua Busẽ e eles ficaram juntos por doze anos. Um dia, a mulher preparava cipó para seu povo e o marido quis saber o que era aquela planta. A mulher explicou que o cipó era Huni Pae e que dele faria um chá para poder ver coisas bonitas. O homem quis tomar, mas foi alertado pela mulher de que ele ainda não poderia beber, pois não conhecia totalmente o ritual. Mesmo assim, o homem bebeu o chá e a miração veio muito forte. Enquanto a mulher e os sogros cantavam, Dua Busẽ via que eles se transformavam em jiboia e o engolia. O índio ficou triste e lembrou-se da sua antiga família. Ele também recebeu um aviso de uma mulher bem morena, Ixkê, de que a família dele estava procurando-o e o aconselhou a voltar para casa, ensinando-lhe o caminho. No dia seguinte, ele avisou à sua esposa mulher-jiboia que iria caçar. Tomou, então, o caminho ensinado por Ixkê e conseguiu retornar ao outro lado do mundo. Ele voltou a morar com seu antigo cunhado, porém, um dia, ao sair para caçar, foi encontrado por um de seus filhos-jiboia. Sua ex mulher e os outros dois filhos apareceram e começaram a engoli-lo. O índio gritou por ajuda até que seus parentes o encontraram e conseguiram salvá-lo. Mas Dua Busẽ ficou muito doente e avisou ao cunhado que quando ele morresse, era para ser enterrado e, após seis meses, nasceria, na parte direita da sepultura, um cipó, e na parte esquerda uma rainha. O índio explicou: "Tira o cipó, corta uma palma de comprido, bate com um pedaço de pau, tira a casca, bota água junto com a folha, pode cozinhar e depois, cantando, eu fico dentro do cipó explicando para você"⁸. Dua Busẽ morreu e, após seis meses, o cunhado foi até a sepultura e encontrou o cipó e a rainha. Preparou conforme Dua Busẽ havia lhe ensinado e teve muitas mirações sobre o passado e futuro.

O cipó, conhecido como ayahuasca; é uma planta de propriedades complexas, atuando na natureza neurológica, psicológica e física de quem a consome. seu uso pode ser terapêutico, religioso ou até pedagógico. É bastante consumido pelas comunidades indígenas da Amazônia e também por ribeirinhos.

⁸ Trecho do livro "Huni Meka Cantos do Nixi Pae". Pagina 11. Disponível em: < http://portal.iphan.gov.br/uploads/ckfinder/arquivos/Livro_Huni_Meka.pdf?ref=cantos.com.br>. Acesso em: 03/09/2018.

Capítulo 2 - Aspectos gerais da arte indígena contemporânea no Brasil

Neste capítulo pretendo abordar como as expressões ameríndias, que no país compõem mais de 305 etnias, estão ocupando espaços com produções artísticas atuais. Para iniciar esta reflexão, proponho que pensemos como a arte indígena sempre foi representada, na condição de primitiva, pois retrataria as produções de um homem em estado natural, sem contato com a civilização, portanto, tais trabalhos não estariam submetidos a quaisquer cânones. A arte produzida dentro do que comumente se pode caracterizar como arte indígena, compreende expressões materiais que são traduzidas em peças às quais se atribui a qualidade de artefatos. Mais ainda, as referências brasileiras a respeito das produções contemporâneas indígenas são quase inexistentes: os poucos museus sobre arte indígena dedicam-se às coleções e exposições de artefatos, sendo que as mostras de arte contemporânea indígena são aquém do desejado; as galerias que oferecem espaço a este trabalho são escassas⁹. Alguns museus indígenas, como o Museu do Índio do Rio de Janeiro, por exemplo, têm anexo um pequeno espaço para comercialização de trabalhos de arte indígena. Outras iniciativas partem de galerias, museus e espaços de arte não exclusivos aos trabalhos indígenas, porém, com exposições e vendas de produtos de forma esporádica.

Neste sentido, podemos afirmar que o fomento da arte indígena brasileira deixa a desejar quando comparado com países vizinhos como Peru, Bolívia e Equador, por exemplo. Neste último, desde 2006, se realiza a “Bienal Intercontinental de Arte Indígena, Ancestral o Milenário” uma iniciativa que partiu da Fundación y

⁹ Posso citar a Galeria Amazônica em Manaus, com uma ampla gama de trabalhos contemporâneos. Em Tiradentes-MG há outro exemplo de galeria indígena, Moitará, dedicada à comercialização de artesanato e arte. Em Salvador há a galeria de arte sacra e indígena Apoena. A galeria Ameríndia em Campinas-SP e a Amoa Konoya em São Paulo-SP, exibem e comercializam inúmeros artefatos indígenas, não havendo informação em seus sites sobre a disponibilidade de obras contemporâneas indígenas.

Comunidad de Aprendizaje Escuela Indígena de las Artes”. Neste ano, a Bienal aconteceu no Peru, nas cidades de Ica e Lima. Além das artes plásticas, incluindo suas diversas modalidades (pintura, escultura, gravuras, desenhos etc), a mostra também compreendia trabalhos em artes cênicas, danças, teatro, músicas, artes populares e manuais, gastronomia, cinema, vídeos e fotografias, moda, literatura oral e escrita, ciência, tecnologia e investigação social e científica.¹⁰ No âmbito artístico, certamente, a mostra é de grande importância para se contemplar as atuais tendências da arte indígena contemporânea e também tradicional. Em razão da organização não fazer quaisquer exceções ou discriminações, informando que todo trabalho será aceito, desde que oriundo de criadores provenientes de culturas originárias ou indígenas de todos os continentes, é possível, assim, apreciar artistas já consagrados bem como os emergentes. Com relação à participação brasileira neste evento, no catálogo da VI Edição, por exemplo, encontramos apenas um nome, Dora Parentes¹¹, artista plástica piauiense. Outra excelente iniciativa desta Bienal é a criação de uma galeria itinerante, com obras de artistas participantes, a ser instalada em qualquer lugar do mundo com exibição e venda de trabalhos. Além desta iniciativa já ter sido recebida em países como Estados Unidos e Canadá, em dezembro deste ano a galeria será montada em um museu do Cairo, no Egito e, em setembro de 2019, em Oslo, na Noruega, viabilizando, assim, a difusão e a venda dos trabalhos.

Antes de abordar as práticas contemporâneas, discutirei um pouco sobre as concepções tradicionais da arte indígena. É notório que os povos ameríndios não compartilham das mesmas noções de arte que nós, ocidentais. A primeira observação é de que, comumente, não fazem uso de uma palavra para designar estas práticas peculiares que resultam de uma fruição estética. A antropóloga Els Lagrou esclarece que “Não é porque inexitem o conceito de estética e os valores que o campo das artes agrega na tradição ocidental que outros povos não teriam formulado seus próprios termos e critérios para distinguir e produzir beleza” (2009, p. 11). Não me aprofundarei nesta discussão, mas se faz importante mencionar que as artes indígenas não possuem quaisquer relações com as produções a que estamos habituados, oriundas das raízes europeias. As produções dos povos ameríndios não

¹⁰ As informações podem ser encontradas no plano geral e na ata convocatória da Bienal. Disponível em: <<http://www.biai.art/indexNH/convocatoriaES.pdf>>. Acesso em: 16 Set. 2018.

¹¹ Catálogo da VI Edição da Bienal de Arte Indígena, Ancestral o Milenário: Disponível em: <<http://www.biai.art/indexNH/bienalesP/docs/catVIbienal.pdf>>. Acesso em: 16 Set. 2018

obedecem a um critério específico, destinado exclusivamente à fruição estética. Portanto, as relações que são criadas na arte ocidental em volta do artista, do merchand, do crítico de arte, das galerias e museus são completamente excêntricas àquelas comunidades. A consideração das artes indígenas pela ótica ocidental, notadamente nos remete a uma ação de domínio: estes objetos ingressam nessa categoria após terem sido exibidos em galerias, museus ou citados em publicações especializadas. Os objetos, então, passam a fazer parte do mundo das artes ocidentais, não guardando mais relação com suas primeiras utilidades. Marco aqui uma primeira crítica quanto à assimilação destes trabalhos no sistema das artes ocidentais: além de reduzir estes objetos a meras peças expositivas, fora do contexto para o qual foram criadas para funcionarem, essa inversão assinala também um domínio ocidental sobre tais povos, uma outra forma de colonização. Em uma acepção corrente, existe a ideia de que o que é tradicional é algo em que uma determinada sociedade comprometeu-se em resguardar para fazer parte de seu capital cultural e comunitário. Mas podemos pensar que o tradicional também se associa às relações históricas de poder. Nas sociedades indígenas, os objetos de arte tido como tradicionais, seus estudos e sua apreciação em galerias e museus estiveram ligados a algum tipo de controle sobre estas comunidades. Não são raros os casos de objetos que foram levados por pesquisadores como antropólogos, por exemplo, para formarem coleções etnográficas em museus e universidades estrangeiras. Um exemplo bastante representativo é o caso dos mantos tupinambás, peças sagradas existindo, atualmente, seis delas que se encontram em museus e instituições fora do Brasil¹². No ano 2000, por ocasião da grande “Mostra do Redescobrimento”, em São Paulo, um desses mantos foi exibido cedido por empréstimo do Nationalmuseum, de Copenhague, capital da Dinamarca. Na mesma época, uma comunidade em Olivença, na Bahia, reivindicava a identidade tupinambá, excluindo os adjetivos “caboclos” ou “índios civilizados”, um movimento de resgate identitário que se tornou mais comum após a promulgação da Constituição Federal de 1988 (em 2011, os tupinambás de Olivença foram reconhecidos, oficialmente, pela Funai. Esta etnia era considerada extinta em razão do Estado ter lhes negado a identidade original, pois não os julgavam tradicionalmente indígenas). Assim, após alguns representantes dos tupinambás

¹² ALVIM, Mariana. “Das peças indígenas a fósseis: os itens culturais brasileiros que estão ou correm risco de ir parar no exterior”.

Disponível em: <www.bbc.com/portuguese/brasil-42405892>. Acesso em: 15 Out. 2018.

terem visitado a Mostra do Redescobrimento, decidiram pleitear a permanência do artefato em solo brasileiro. O pedido não foi acatado e, neste ano, questionado sobre a procedência da peça pela reportagem da BBC, o museu respondeu que

“...O item consta de registros do museu que datam de 1689 e admitiu que não há "conhecimento sólido" sobre sua procedência. A instituição afirmou que, por sua "longa tradição de diálogos positivos e trocas globais", é uma prática recorrente o empréstimo de peças a museus do exterior. O início de um processo de devolução, porém, depende de um pedido oficial do país - o que, segundo o Nationalmuseum, nunca foi feito em relação ao manto tupinambá.”¹³.

O que esses objetos indígenas tradicionais revelam, além de estarem totalmente fora do contexto de uso, são os processos por meio dos quais eles foram obtidos e armazenados como peças de interesse etnológico. O sistema colonial foi o grande responsável por incrementar o acervo de museus europeus com peças indígenas do mundo todo. E esta lógica ainda é contemplada em muitas destas instituições sem que se assumam uma postura crítica a respeito. É evidente que não estou criticando toda exibição de artefatos indígenas em museus pelo mundo. Mas essas abordagens podem acontecer no sentido de não demonstrarem uma postura dominante ou uma lógica de oposição entre o que se considera belas artes e a produção que, algumas décadas atrás, ainda se convencionava denominar de “primitiva”.

Els Lagrou ainda nos explica que as obras de arte não servem somente à contemplação estética. Recorrendo à teoria da agência de Alfred Gell, Lagrou afirma que esses objetos são capazes de agir sobre as pessoas e, portanto, produzir as mais diversas reações. Assim, explica que as produções indígenas tradicionais se aproximariam das produções de artistas contemporâneos, especialmente das obras conceituais, pois “muitos artefatos e grafismos que marcam o estilo de diferentes grupos indígenas são materializações densas de complexas redes de interações que supõem conjuntos de significados” (2009, p. 13). Um incômodo em qualificar esses objetos indígenas como artísticos é que eles pertencem a um cotidiano, a uma vida comum, são utilizados, especificamente, para a função a que foram confeccionados. E, mesmo assim, podemos notar que alguns destes objetos alcançam uma perfeição

¹³ ALVIM, Mariana. “Das peças indígenas a fósseis: os itens culturais brasileiros que estão ou correm risco de ir parar no exterior”. Disponível em: <www.bbc.com/portuguese/brasil-42405892>. Acesso em: 18 Out. 2018.

formal, uma harmonia e beleza fora do comum. Os grafismos kene dos huni kuin, são um bom exemplo para compreender como a função estética pode se mesclar à função efetiva destes objetos. Os grafismos kene ou as “pinturas verdadeiras” são aplicados nos corpos, nas cerâmicas, nas tecelagens e são exclusivamente elaborados por mulheres. Existem inúmeros padrões para os motivos e cada um deles está ligado a um mito próprio. Também estão relacionados a importantes ritos da etnia huni kuin: “o Nixpupima, ou rito de passagem de meninos e meninas, no rito de fertilidade e nas cerimônias do ayahuasca , quando o desenho, na verdade, é evocado pelos caçadores que participam do ato” (LAGROU, 2013, p. 70). Uma característica marcante destes desenhos é a mescla de padrões simétricos e assimétricos, peculiaridade que dá movimento ao trabalho embora nem sempre o esquema se mantenha o mesmo podendo confundir até mesmo as mulheres que os executam. Outro ponto importante a destacar é que o kene é um grafismo que traça um caminho e, quando aplicado nas peças, corpos e outros artefatos, estabelece relações com estes que se ampliam para além da condição estética. E, como estou tratando de protagonismo indígena, é importante destacar a produção do filme “Kene Yuixi, As Voltas do Kene”, do cineasta indígena Zezinho Yube¹⁴. O vídeo retrata a saga de Zezinho cujo intuito é embasar uma pesquisa iniciada por seu pai, Maná Kaxinawá, sobre os grafismos tradicionais huni kuin. Zezinho parte, então, em uma viagem pelas terras indígenas do alto do rio Jordão em busca de mestres anciãos que ainda guardam na memória os desenhos tradicionais. O trabalho faz parte da tentativa de patrimonializar a arte kene huni kuin. O cineasta encontra dificuldades e, em uma aldeia é barrado pelos próprios indígenas sob o argumento de que deveria pagar uma taxa para, assim, obter autorização para filmagens. Além disso, o vídeo expõe como Zezinho conseguiu organizar oficinas de produção do kene, nas quais eram discutidas como seriam as formas e os padrões corretos. Nestas conversas, eram apresentadas fotografias de grafismos realizadas por outras mulheres e se discutia se aqueles padrões estavam exatos, o que eles representavam e quais nomes tinham. Em alguns momentos, o vídeo mostra a discussão e as discordâncias das artesãs sobre as curvas, o traçado ou o tamanho. Zezinho certamente optou em dar ênfase a tais discussões porque, para as culturas indígenas, é importante que os grafismos sigam

¹⁴ Disponível em <http://www.videonasaldeias.org.br/2009/video.php?c=88>. Acesso em: 25 Out. 2018.

os padrões corretos, do contrário não poderão ter a eficácia desejada, ou ainda, significarão outro evento em um ritual. Assim, dentro da ideia de que a cultura indígena, vista por eles mesmo, é tradicional e estática e a oralidade é a sua base de transmissão, as discordâncias tomaram grande significado. Um outro aspecto mostrado no vídeo que me chamou a atenção e toma a última parte do filme é uma cena em que os indígenas da aldeia Porto Rico participam de um culto evangélico, evento esse que sempre provoca um ruído na cultura indígena. Lembro, ainda, que o projeto Vídeo nas Aldeias, no qual o filme que cito está inserido, tem a coordenação de Vincent Carelli, ou seja, trata-se de uma produção compartilhada entre indígenas e ocidentais. Portanto, a partir deste exemplo constato como o intercâmbio entre as linguagens tradicionais e as ocidentais é importante no caminho para criar visibilidades a esses povos e aos artistas que se dedicam às produções de trabalhos, utilizando ou não as técnicas ancestrais.

Neste estudo irei me ater, principalmente, às produções artísticas visuais, especialmente às pinturas e aos desenhos e à relação que alguns trabalhos distintos possa manter com outras linguagens como a música, a fotografia e o cinema. Superadas as discussões sobre a categorização desses trabalhos como “arte primitiva” ou “arte popular” (aquela em que, normalmente, o artista é autodidata e não possui nenhuma formação acadêmica, produzindo sem levar em consideração os cânones, com temas que vão desde o cotidiano local até as lendas mágicas e religiosas relacionadas ao ambiente no qual o autor vive), o que sugeriria uma relação hierárquica (colonial) entre os mais diversos tipos de produções, prefiro utilizar o termo arte indígena contemporânea ou arte dos povos originários, ou ainda, simplesmente arte indígena.

Para que seja possível compreender a arte contemporânea produzida pelos povos indígenas, não somente precisa se ater aos pressupostos da arte produzida atualmente, como também às condições sociais nas quais estão envolvidos os distintos povos indígenas do país. Para os artistas indígenas os pressupostos exclusivamente artísticos não são questões principais em seus trabalhos em razão de que, para muitos deles, o fazer artístico está mais relacionado com suas vivências particulares, sua cosmologia do que as formalidades do mundo das artes. Muitos desses artistas seguiram um caminho por eles mesmos, de forma autodidata, empírica e muito distante das escolas de artes. Evidentemente, podem existir indígenas que

tenham se influenciado por estilos e outros artistas ocidentais modernos ou contemporâneos. E, as formas que a história da arte encontrou, muitas vezes, de interpretar estes trabalhos, foi incluí-los como produções “primitivas” ou “naif”, discussão esta que precisa ser definitivamente encerrada, pois, embora tais criações não demonstrem um alto grau de conhecimento técnico por parte de seus autores, não significa que sejam assemelhadas ao que se convencionou chamar de arte “ingênua” o que refletiria em desqualificar os artistas e suas epistemologias próprias, tão ou até mais complexas que as ocidentais. A artista indígena Carmézia Emiliano, que participou de quatro edições da Bienal de Arte Naif, explica seu processo criativo:

“ Assim, eu tiro da cabeça, do meu pensamento, porque antigamente eles faziam assim as panelas de barro... E eu tirei do meu pensamento mesmo, é criação sabe? [...] Tudo o que eu pinto, que eu passo pra tela, é tudo o que já foi, já aconteceu, passado. Aí eu boto nas telas pra lembrar, pra não esquecer cultura que esses indígenas levavam”.¹⁵

Mas o que podemos observar é que nos últimos anos a arte contemporânea indígena tem se intensificado por meio de práticas que utilizam de diversos suportes, no sentido de pensar os processos de ressignificação das identidades étnicas. Portanto, neste sentido, existem tanto trabalhos que retratam a vida dos antepassados, o ambiente em que viviam, quanto obras que revelam as questões identitárias e os conflitos com o mundo ocidental. E uma das questões que surge quando penso em arte indígena contemporânea é se estes trabalhos podem ganhar corpo em um meio totalmente distinto e até oposto daquele no qual se originou. E, mais ainda, terão essas produções força para vencer o velho dilema de que é necessário se manter uma certa pureza ancestral que preserva a autenticidade e ancestralidade dessas produções ou perderão seu sentido essencial em meio às inúmeras expressões da contemporaneidade? Acredito que esta é uma dicotomia desnecessária e simples demais, contaminada por preconceitos de que as comunidades indígenas devem manter seus traços culturais preservados e incambiáveis frente à contemporaneidade. Provavelmente, o confinamento de uma cultura pode ser tão nocivo quanto a imposição de um outro modelo de vida. Qualquer cultura, assim, pode assimilar novas tecnologias e conhecimentos, não implicando em

¹⁵ Entrevista concedida à pesquisadora Roseli Anater in “Pintar para não esquecer: As narrativas visuais e orais de Carmézia Emiliano”. Tese de Mestrado de 2014 P. 93

sua descaracterização. Os desafios, as respostas e soluções virão na medida em que as comunidades forem experimentando as necessidades impostas pela modernidade. Portanto, creio que as produções artísticas contemporâneas tanto podem seguir os cânones próprios tradicionais ou ainda, aceitar e buscar as mesmas formas, materiais e práticas da arte contemporânea.

Neste sentido, então, quando artistas indígenas se apropriam de soluções da arte contemporânea não estão sendo submetidos a uma fragmentação de suas tradições e assimilando, necessariamente, uma linguagem ocidental imposta. Trata-se, na verdade, de uma tática de sobrevivência: a assimilação de novos recursos pode acontecer de forma natural possibilitando, assim, que os indígenas deem continuidade a seus projetos tradicionais ou a partir de novas reflexões. A adesão da arte indígena ao sistema artístico modernista não significa, de modo algum, um sacrifício de suas tradições.

Embora nos últimos anos se possa verificar algumas iniciativas de promoção dessas artes, de forma ainda isolada, por meio de artistas ou instituições públicas (especialmente as universidades) e privadas, o certo é que os atuais criadores não contam com um vínculo potente que permita falar em um movimento artístico contemporâneo indígena que contemple estilos, processos de criação e objetivos de maneira coesa, como foi o caso dos aborígenes australianos. Até o momento, o que presenciamos são atitudes isoladas de alguns criadores que, não obstante a diferença de suas origens, dos suportes artísticos que utilizam, estão criando trabalhos e reflexões que transitam pelo mundo indígena e ocidental.

2.1 Alguns Artistas

Jaider Esbell (Normandia-RO, 1979-), atualmente, talvez seja um dos artistas indígenas da cena contemporânea mais atuante. Da etnia Macuxi, povo do norte da Amazônia da terra indígena Raposa Serra do Sol, Jaider mescla em seus trabalhos memória, identidade, ancestralidade, espiritualidade, xamanismo e denúncias sociais e ecológicas. Suas atividades artísticas iniciaram-se, ainda na infância, por meio da criação dos primeiros desenhos. Através do contato com os saberes tradicionais e toda a cosmologia de seu povo, passados por seus ancestrais pela tradição oral,

Jaider pode explorar suas habilidades artísticas incorporando aos trabalhos os conhecimentos macuxis.¹⁶

“Eu tive contato com os mitos e lendas do meu povo Macuxi aqui do Estado de Roraima e eu nessa época estava buscando entrar na escola então foi a condição ideal que eu achei para buscar e construir essa plataforma, que eu chamo de plataforma, física, estrutural e de pessoas para poder descobrir mais sobre a arte e me manifestar e ao mesmo tempo socializar, que é o grande lance do meu trabalho”¹⁷.

Jaider não frequentou nenhuma escola de artes e se considera um autodidata. Além de atuar como artista individual, também faz parte do coletivo “A reinvenção do tempo na perspectiva dos netos de Macunaíma: artistas indígenas roraimenses e suas cosmovisões em artes visuais tradicionais e contemporâneas”, criado em 2011. O artista celebra o projeto por ser uma reunião de diversas plataformas “modernas” como as artes plásticas, a literatura, a fotografia, o vídeo com as antigas tradições como as práticas dos cantos e danças milenares, da cerâmica, da cestaria, da culinária, da tecelagem e das pinturas corporais. Para ele, o projeto é uma possibilidade de pensar o futuro das produções artísticas contemporâneas, como trazer mais visibilidade a estas criações (ESBELL, 2014, p. 254). Em 2016, Esbell é indicado ao Prêmio Pipa e vence na categoria “On line”. Em julho deste ano, o artista esteve em Brasília para a inauguração de sua mostra “Transmakunaíma- O Buraco é mais Embaixo” no memorial dos Povos indígenas. Além das obras produzidas durante os últimos anos de sua carreira, Jaider também apresentou um cortejo Macuxi que pode ser acompanhado pelo público, no dia da abertura da exposição.

¹⁶ Informações contidas no site pessoal do artista. Disponível em: < <http://www.jaideresbell.com.br/site/sobre-o-artista/>>. Acesso em: 02 Nov. 2018.

¹⁷ Vídeo gravado para a participação do prêmio PIPA 2016. Disponível em: <: www.youtube.com/watch?v=BK96-HJvYLS&feature=youtu.be>. Acesso em: 02 Nov. 2018.



Figura 01- Jaider Esbell.
A árvore de todos os saberes. 2013
Acrílica sobre tela. 230x250 cm.
Fonte: Site Pipa

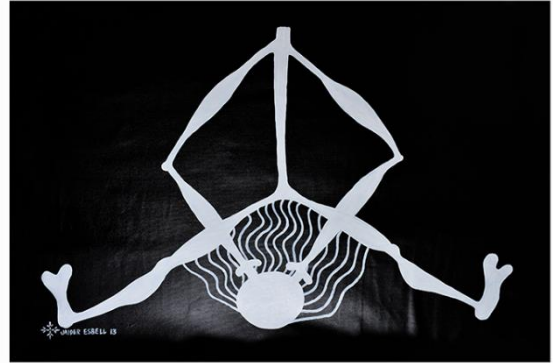


Figura 02- Jaider Esbell.
Conheça a ti próprio. 2013
Acrílica sobre tela. 100x150 cm.
Fonte: Site Pipa

Outra artista também da etnia Macuxi é Carmézia Emiliano (Normandia, 1960-), que nasceu na maloca do Japó. Quando completou trinta anos de idade, Carmézia passou a viver em Boa Vista, onde casou-se com um artista de rua. A partir desta relação, Carmézia passou a frequentar o circuito artístico da cidade e, em 1992, começou a pintar de forma autodidata. Quando conheceu outro artista de Roraima, Augusto Luitgards, a pintora adotou o estilo que se convencionou como “naif” e, desde então, tem participado de exposições importantes como as Bienais de Arte Naif que são promovidas pelo Sesc de Piracicaba-SP (ANATER, 2014, p.19). Os trabalhos de Carmézia Emiliano são relevantes para as produções contemporâneas indígenas, pois suscitam reflexões sobre identidade, memória e cultura destes povos originários. Com temas como paisagens, animais amazônicos, mitos e rituais de seu povo, a maneira que ocupa o espaço da pintura também revela uma preocupação com os elementos que deseja destacar, gerando imagens que parecem reproduzir, cada uma delas, um universo próprio, de um colorido vibrante.

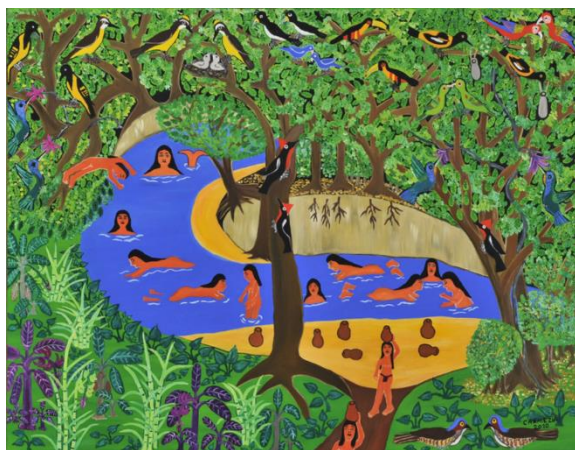


Figura 03- Carmezia Emiliano
As sereias. 2010
Óleo sobre tela. 70x50
Fonte: Catálogo das Artes



Figura 04- Carmezia Emiliano.
A lenda do caracaranã. 2009
Óleo sobre tela. 60x80 cm
Fonte: Catálogo das Artes

A artista Arissana Pataxó, talvez seja uma das poucas representantes com formação acadêmica específica em artes plásticas. Pertencente à etnia Pataxó, que povoa o sul da Bahia, nasceu em 1983, em Porto Seguro e estudou na Escola de Belas Artes da Universidade Federal da Bahia, em Salvador. Um dos motivos de suas pinturas são os indígenas de sua própria etnia. Atualmente, vive em Santa Cruz de Cabrália, no mesmo Estado e, além de se dedicar à produção artística, Arissana se empenha nas atividades relacionadas à educação dos jovens indígenas. Em seus trabalhos, utiliza diversas técnicas contemporâneas, como a pintura, a fotografia, a escultura e os temas são pertinentes à sua comunidade: a cultura dos indígenas pataxós. “No caso das minhas telas a escolha pela temática é proposital, pois quero despertar nos não índios o interesse pela nossa cultura. Minhas obras são como janelas para que as pessoas possam chegar e olhar, e queiram saber sobre nós”¹⁸. Em 2016, junto com Jaider Esbell e Ibã Huni Kuin, a artista foi indicada ao prêmio Pipa¹⁹.

¹⁸ Declaração constante no perfil da artista no site da Secretaria de Cultura da Bahia. Disponível em: <<http://www.cultura.ba.gov.br/2017/04/13480/Cultura-em-Movimento-Perfil-Arissana-Pataxo.html>>. Acesso em: 04 Nov. 2018.

¹⁹ Informação. disponível em: <<http://www.premiopipa.com/pag/arissana-pataxo>>. Acesso em 04 Nov. 2018.



Figura 05- Arissana Pataxó
 "Dxahá patxitxá kuyuna". 2011
 Acrílico sobre tela. 50x70 cm.
 Fonte: Site Pipa



Figura 06- Arissana Pataxó
 Sem título. 2009
 Acrílico sobre tela. 90x100 cm
 Fonte: Site Pipa

Como não lembrar da intervenção realizada pelos indígenas da Comissão Guarani Yvyrupa, em 2013, que, junto com outros integrantes de movimentos sociais, mancharam de tinta vermelha o Monumento às Bandeiras, de Vítor Brecheret, na cidade de São Paulo? O ato ocorreu em meio aos protestos contra a PEC 215 que prevê a competência exclusiva do Congresso Nacional para a aprovação da demarcação de terras indígenas, atribuições estas que, atualmente, são exercidas pela Funai, pelo Ministério da Justiça e pela Presidência da República (conforme estabelece o decreto 1.775/1996). A proposta, se aprovada (ainda tramita nas casas legislativas), pode se tornar um grande entrave na questão da posse das terras das populações nativas. Na noite do dia 02 de outubro de 2013, após os manifestantes terem ocupado a Avenida Paulista, dirigiram-se ao Parque do Ibirapuera, local onde se situa o monumento e jogaram tinta vermelha. Por meio deste ato percebo que a intervenção foi capaz de alterar não só a forma plástica como a obra se apresenta

mas também a ressignificou profundamente. Marcos Tupã, Coordenador da Comissão Yvyrupã, explica:

“Para nós, povos indígenas, a pintura não é uma agressão ao corpo, mas uma forma de transformá-lo...Alguns apoiadores não-indígenas entenderam a força do nosso ato simbólico e pintaram com tinta vermelha o monumento. Apesar da crítica de alguns, as imagens publicadas nos jornais falam por si só: com esse gesto, eles nos ajudaram a transformar o corpo dessa obra ao menos por um dia. Ela deixou de ser pedra e sangrou. Deixou de ser um monumento em homenagem aos genocidas que dizimaram nosso povo e transformou-se em um monumento à nossa resistência. ” (FÓRUM, 2013, s/p)



Figura 07: Monumento às Bandeiras após ato simbólico realizado durante Manifestação organizada pela Comissão Guarani Yvyrupa (São Paulo/SP, outubro de 2013). Fotografia de Paulo Whitaker. Fonte: Revista Forum.

Outros atos aconteceram dentro do mesmo cenário político de 2013, especialmente nas duas maiores cidades do país. No Rio de Janeiro, muitas das manifestações estavam ligadas aos grandes eventos que aconteceriam na cidade: A Copa do Mundo em 2014 e as Olimpíadas em 2016. Dentre os protestos, ocupações, performances e outros trabalhos de teor artístico, quero abordar os atos realizados pelos grupos indígenas que ocupavam a Aldeia Maracanã. O local situa-se em um prédio antigo, no Rio de Janeiro, datado de meados do século XIX tendo nesta mesma

época abrigado a corte imperial. Ali funcionou a antiga “Escola Nacional de Agricultura” e, em 1910, passou a ser o edifício sede do serviço Nacional de Proteção aos Índios. Em 1953, sob a orientação de Darcy Ribeiro, é instituído o primeiro Museu do Índio do país que permaneceu no endereço até 1977²⁰. Desde então, a edificação não é utilizada pelo poder público e, a partir de 2006 passou a abrigar a ocupação indígena “Aldeia Maracanã”, formada por diversas etnias como Guajajara, Xavante, Guarani, Pakararu, Fulniô, Pataxó e Potiguara que reivindicam a reforma e a abertura de um centro cultural indígena. Esta ocupação ganhou notoriedade em 2013, quando decidiu-se pela remoção do prédio que fica nas imediações do estádio do Maracanã. As famílias que ali viviam resistiram como puderam a todas as tentativas de desocupar o imóvel. Danielle da Costa Rebuszi explica que:

“O que garantiu sobrevivência a este lugar, segundo os próprios moradores, é sua condição de índios. A Contação de histórias indígenas, evento de danças e cantos que ocorria mensalmente era frequentada pela população próxima do bairro. Ela atraía dezenas de pessoas que desejavam saber mais sobre essas etnias, assegurando a condição de centro cultural à ocupação” (2014, p. 3).

Lembrei-me deste caso pois penso que, para além da perspectiva política do ato desta ocupação, ela também pode nos trazer reflexões de como a cidade é habitada, que tipos de corpos ocupam o espaço urbano e a presença marcante contra um discurso globalizante que não enxerga as multiplicidades, afinal de contas, “índio não mora na floresta?” Seria possível, assim, pensar essas ocupações como atos de performances artísticas? Ou os atos políticos e os artísticos estão categorizados de modo que não se mesclam? Obviamente em inúmeros trabalhos podemos constatar zonas em que esses dois campos se reúnem. Para Rui Mourão,

“ambos se posicionam no mundo sonhando outros mundos. Isto é, ambos se afirmam segundo uma praxis tão idealista quanto idealizada, criando representações que na sua exposição pública pretendem reverberações exteriores ao que efetivamente criam.” (2015, p. 54).

²⁰ Informações contidas no relatório de visita técnica da Comissão de Patrimônio Cultural da Prefeitura do Rio de Janeiro. Disponível em: <apublica.org/wp-content/uploads/2013/01/relatoriodavisitaaantigomuseudoindio-120610095604-phpapp01.pdf> Acesso em: 10 Nov. 2018.

Em 16 de dezembro de 2013 a polícia tentou mais uma vez desocupar o prédio da aldeia Maracanã. José Urutau, indígena morador da aldeia, em forma de protesto, subiu em uma árvore e permaneceu a uma altura de cinco metros por cerca de vinte e seis horas, até ser resgatado por uma equipe de bombeiros²¹. Um ato de resistência, diante de seu iminente despejo e daqueles enfrentados por seus antepassados ao longo dos cinco séculos de ocupação ocidental.



Figura 08. Reintegração de posse da aldeia Maracanã, no RJ (Tânia Rêgo/ABr/VEJA)

Por esta breve análise podemos constatar o enorme potencial que a arte contemporânea indígena possui desde na utilização das linguagens mais tradicionais, como a pintura, a escultura, passando pelos instrumentos tecnológicos mais atuais, como gravadores de vídeos, câmeras fotográficas e pelo uso de seus próprios corpos como ato artístico, político e de resistência. Acredito que a arte contemporânea abre espaços para esse multiculturalismo e, através de mediações propostas pelos atores dos sistemas das artes, as identidades indígenas ganharão, através destas experiências, cada vez mais espaço junto à sociedade civil brasileira.

²¹ GALDO, Rafael. "Após 26 horas, índio é retirado de árvore em terreno no Maracanã". Notícia do site O Globo. Disponível em: <oglobo.globo.com/rio/apos-26-horas-indio-retirado-de-arvore-em-terreno-no-maracana-11088799>. Acesso em: 10 Nov. 2018

Capítulo 3 – MAHKU. Poética e ativismo indígena

Uma pesquisa de décadas traduzidas por meio de desenhos e pinturas em que o ancestral se mescla às novas tecnologias trazidas pelos ocidentais. Assim pode ser descrito, de forma resumida, o processo dos trabalhos artísticos do grupo MAHKU: Movimento dos Artistas Huni Kuin, um coletivo de artistas indígenas que nasceu em 2011 a partir da pesquisa dos cantos tradicionais *huni meka*. Esses mesmos cânticos, uma tradição oral antiga passada de geração a geração, são recriados, artisticamente, por meio de desenhos e pinturas numa articulação canto-desenho-tradução que opera, também, com recursos audiovisuais. Os trabalhos visuais oriundos destas articulações de linguagens quando expostos em galerias e museus, ganham uma força e uma apresentação quase que cerimonial.

A essência do grupo concentra-se em seus dois principais pesquisadores: Ibã Huni Kuin (Isaías Sales, 1964 -) e Bane Huni Kuin (Cleiber Sales). Ibã foi quem deu corpo às pesquisas após interessar-se pelos registros de cânticos do pai dele, Tuin Huni Kuin (Romão Sales). Nascido em Jordão, município do Acre que abriga a “Terra Indígena Kaxinawá”, Ibã é pesquisador e professor indígena e, com a introdução da escrita e de recursos audiovisuais, apropriou-se destes para traduzir ao mundo ocidental sua cultura extremamente complexa, bem como utilizou esses novos procedimentos também como recursos de apreensão de memória. Dessas experimentações nasceu o projeto “Espírito da Floresta”, ligado ao curso de Licenciatura Intercultural da UFAC (Universidade Federal do Acre). Em 2011 é realizado o “I Encontro de Artistas Desenhistas Huni Kuin”, na Terra Indígena Seringal Independência, coordenado por Bane e Ibã; e as produções artísticas elaboradas durante os dias do encontro formaram a mostra “O espírito da Floresta: desenhando os Cantos do Nixi Pae”, que aconteceu em agosto de 2011, na Casa dos Povos da

Floresta, em Rio Branco, Acre²². Como primeiro reconhecimento no sistema das artes ocidental, os artistas foram convidados, em 2012, por intermédio do etnólogo francês Bruce Albert, a participarem de uma exposição na Fundação Cartier para Arte Contemporânea em Paris. Em 2013, outra participação em um grande encontro de artistas de povos originários, a exposição Mira! que aconteceu em Belo Horizonte e contou com a participação de artistas e pesquisadores de países sul americanos como Equador, Bolívia e Peru. Em 2014, a próxima edição de Mira! Aconteceu em Brasília²³. Outras participações importantes ocorreram na exposição “Feito por brasileiros”, na Cidade Matarazzo, em 2014, com uma instalação em co-autoria com a artista Nahiya Mestaoui (1975-) e, também no mesmo ano, no Instituto Tomio Ohtake com a mostra “Histórias Mestiças”, ambas na cidade de São Paulo. Foram convidados a participarem da exposição “Avenida Paulista”, em 2017 no Museu de Arte de São Paulo (MASP), para a qual criaram inúmeros desenhos retratando o imaginário sobre uma das avenidas mais conhecidas do país. E, mais que inserir este coletivo indígena no sistema ocidental artístico, suas pinturas, tendo por fundamento os cânticos do nixi pae permitiram aos próprios huni kuin um amplo acesso a um universo cosmológico de complexas referências míticas, através de uma linguagem melhor apreensível aos jovens como as ilustrações e a filmagem. A memória de seu povo também é uma preocupação desses artistas: os cânticos foram filmados e suas histórias também foram transcritas em português e na língua huni kuin, em 2007, com a publicação pelo Iphan do livro “Huni Meka Cantos do Nixi Pae”.

Ibã explica que “Nixi Pae em nossa língua huni kuin... Nixi é fio, pae é encanto. Esse nixi pae surgiu como nós, huni kuin”.²⁴ O nixi pae, também conhecido como ayahwasca no Brasil, é uma bebida sagrada que os huni kuin utilizam como meio de se ligarem a um mundo que não está disponível através dos canais normais de comunicação. Leopardo Yawa Bane, filho do grande cacique Osair Sales Siã explica a relação desta planta sagrada com seu povo:

²² A expografia aqui apresentada, foi traçada a partir das informações do site <http://nixi-pae7.blogspot.com/>. Acesso em 04 Nov. 2018.

²³ A mostra teve a coordenação de Maria Inês de Almeida e conselho curador: Ailton Krenak (Brasil) Fatima Olivarez (Bolívia) Freddy Taboada Tellez (Bolívia) Christian Bendayan (Peru) Marcos Hill (Brasil) Óscar Roldán- Alzate (Colômbia) Paola Rincón (Colômbia) Ruth Moya (Equador) Venâncio Shinki (Peru). Catálogo disponível em: http://www.letras.ufmg.br/padrao_cms/documentos/eventos/indigena/cadernoFINAL.pdf. Acesso em: 04 Nov. 2018.

²⁴ Declaração de Ibã Huni Kuin em: “O espírito da Floresta”. Disponível em: www.youtube.com/watch?v=zRlbRpoi0cQ&t=93s. Acesso em 04 Nov. 2018.

“A ayahuasca para o meu povo traz uma abertura do conhecimento, dos saberes e da espiritualidade na nossa tradição e cultura. A ayahuasca nos traz nossa consciência, nosso despertar sobre a floresta, sobre o mundo da cosmologia, da geometria, do Kene, da Jibóia. O Kaxinawa tem uma ligação com o mundo espírito e com a espiritualidade. O caminho que nós trilhamos é o caminho que nossos pajés, que nossos avôs tem nos ensinado para ter a visão da espiritualidade. A natureza dos povos indígenas esta ligada à mãe terra, à floresta, aos animais, à criação entre o céu e a terra, a toda essa cosmologia.”²⁵

A bebida pode ser tomada por qualquer homem que tenha sido iniciado no ritual. Mas há aqueles que nunca a tomam. As cerimônias para a ingestão da bebida, geralmente ocorrem a cada duas semanas e sempre acontecem após o anoitecer. Os homens, antes de tomarem a bebida, entoam cânticos pedindo para que possam ter muitas visões (KESINGER, 1998. P 87). As músicas são parte essencial da cerimônia e são entoadas para invocar as forças dos espíritos. São classificadas em “músicas para chamar a luz (*dawtibuya*), para chamar a força (*yube txanima*) e para diminuir a ação do cipó (*kayatibu*)” (IBÃ, 2007, 14). Os cantores são conhecidos como *txanas*, que é um pássaro popularmente designado como japinim ou xexéu. Os cânticos huni kuin transmitem um profundo conhecimento do universo xamânico e da mitologia do Nixi Pae (ritual do cipó). O cipó é parte importante da vida dos huni kuin. Eles o utilizam para alcançarem experiências visionárias, para aprenderem sobre o passado e sobre o futuro, sobre cura ou observarem os desenhos do kene (utilizados na fabricação de artesanatos e na decoração corporal). O mundo dos espíritos pode ser acessado através do consumo do cipó e, por meio dessas mirações, os indígenas participantes passam a perceber o ponto de vista dos animais, plantas e outros seres espirituais. As mirações permitem que alguém viva e experimente outro corpo, outra identidade e outra natureza. Portanto, para este tipo de ontologia, não podemos falar em representação, mas sim em algo que verdadeiramente acontece. A relação do mestre Ibã com o cipó é transmitida através dos desenhos que cria. E ela iniciou cedo, quando ele era ainda menino, aprendendo os rituais e os significados com seu pai (IBÃ, 2007, p. 8). E, interessado pelo conhecimento ancestral que o pai lhe passava, Ibã passou a pesquisar os cânticos, ainda na década de 1990:

²⁵ BANE, Leopardo Yawa. “Saberes indígenas e não indígenas: os vários caminhos do Nixi Pae”. Disponível em <http://plantas-sagradas.net/resumos>. Acesso em 06 Nov.2018.

“Desde 1992 que a gente iniciou trabalho de pesquisa em espírito da floresta; a gente aproveitou durante a formação publicamos vários materiais didáticos, dentro dos nossos ensinamentos com nossos alunos, fizemos dois livros com espírito da floresta, tem dois discos; então registro dessa já tem cd de cantoria pronto.”²⁶

Para Ibã, os desenhos foram parte de um processo natural de resgate da memória de seu povo. Enquanto professor de saberes tradicionais, Ibã cuidou de transcrever e traduzir os cânticos que aprendeu com seu pai nas línguas hatxa kuin (da família linguística Pano) e no português. Sua preocupação era, evidentemente, com o resguardo da memória de seu povo, tradicionalmente transmitida por meio das narrativas orais. Uma inquietação bastante justa, pois, embora muitos ocidentais resistam a essas narrativas tomando-as por fantasiosas e lendárias, para as etnias indígenas elas atuam de forma a determinar o tempo e o espaço bem como dizem muito sobre suas interações sociais. Toda a transmissão de valores, tradições, orientações para a vida, de um modo geral, acaba sendo transpassada por essas narrativas que, de toda forma, exigem da memória coletiva e reconstroem uma memória social ressignificando as relações deste grupo. Os primeiros esboços visuais surgiram na sala de aula, de maneira a auxiliar os alunos a compreenderem melhor a descrição dos cantos. Ibã comenta a dificuldade em compreender e visualizar suas narrações extremamente ricas : “os txai tem muita curiosidade: de onde é que surgiu, quem que fala... então melhor que eu explicar esses pontos, melhor explicação no desenho”²⁷. Os desenhos, assim, trariam uma materialidade ao que é relatado nos cânticos. E também operam como uma forma de apreensão desta memória coletiva. Uma terceira linguagem também é trabalhada pelo grupo: o vídeo, através do qual unem-se as imagens produzidas pelos artistas e seus cânticos entoados.

O interesse do MAHKU, portanto, passa pelo resgate de sua própria língua, por meio de uma investigação sistematizada de sua musicalidade e da história dos cânticos tradicionais, transferindo-os a novas abordagens com a utilização de papel, tintas coloridas e outros instrumentos tecnológicos ocidentais.

Assim, é importante compreender que a arte do MAHKU possui uma relação intrínseca com os cânticos do Nixi Pae. Ibã, além de transcrever e gravar os cânticos, sentia a necessidade de também decifrá-los, dar um sentido a eles: “nós estamos

²⁶ Ibã Huni Kuin. Site: <http://nixi-pae4.blogspot.com/>. Acesso em 05 Nov. 2018.

²⁷ Ibã Huni Kuin. Site: <http://nixi-pae4.blogspot.com/>. Acesso em 06 Nov. 2018.

fazendo desenho agora, para ver o que significa, o que a música diz”²⁸. Percebe-se uma preocupação legítima em estender o entendimento desses cânticos principalmente aos jovens huni kuin, que tem acesso a eles por meio dos livros publicados. As pesquisas de Ibã, assim, tomaram novos rumos por meio dos desenhos de seu filho Bane. Era importante sim registrar, transcrever, gravar esses cânticos. Mas mais que isso, buscava-se uma ressignificação deles, principalmente para os indígenas da nova geração. Os cânticos, que aos jovens poderiam parecer repetitivos, sem muita significação, ao ganharem uma visualidade, provocam os que têm contatos com eles, por meio dessa poesia, criando uma conexão entre os saberes e essa estética tão peculiar. Ainda, o uso de referências locais acaba por criar um sentido ao aprendizado da escrita e à criação de imagens, sejam elas filmadas ou desenhadas em papel. E Ibã soube utilizar de tais recursos com grande sabedoria na intenção de criar uma lógica para o uso da escrita por seu povo. Aqui, escrita e desenho passam a fazer parte de uma prática xamanística.

3.1 - Principais trabalhos

A instalação “Sounds of light” realizada pela artista Naziha Mestaoui (Bruxelas, 1975-) em conjunto com o coletivo MAHKU, na exposição “Feito por Brasileiros” na Cidade Matarazzo, no ano de 2014 em São Paulo, é um exemplo de um trabalho artístico visual que se conecta com as pesquisas que Ibã realiza sobre os cânticos Huni Meka. Trata-se de uma enorme pintura mural da jiboia, yube, e do jacaré, kapetawã (ou jacaré ponte), animais presentes nas narrativas dos cânticos. Junto da instalação, um espelho d’água foi colocado rente ao chão e vibrava conforme a voz de Ibã entoava as canções do huni meka, por meio de uma gravação. Abaixo, transcrevo uma das canções do ritual nixi pae, usada para chamar a força, ou seja, logo quando o ritual se inicia.

“Yube Txanima
Nai Mapu Yubekã

²⁸ SALES, Isaías -Ibã Huni Kuin. Site: <http://nixi-pae4.blogspot.com/>. Acesso em 05 Nov. 2018.

A a e e a a e e e e
 A a e e a a e e e e y a
 Nai mǎpu yubekã, a a a e e e
 Mĩ yube txanima tãkĩ—, a a a e e e
 Nai duniwã tãkĩ a a a e e e
 yuxi hutu yubekã, a a a e e e
 Mĩ yube txanima tãkĩ, a a a e e e
 Dau tunũ mushawẽ, a a a e e e
 Dau tunu mushawẽ, a a a e e e
 Dau txatxima tana manikẽ, a a a e e e
 Nai mane shumushwẽ, a a a e e e
 Nai mane shumushwẽ, a a a e e e
 Hushu yumẽ txikeũ, a a a e e e
 Bake berunã buã, a a a e e e
 Pae yuã shununã, a a a e e e
 Haux haux haux pae se se iwaã pae
 t e m a s h k a r i k a w a n a i p e.”²⁹

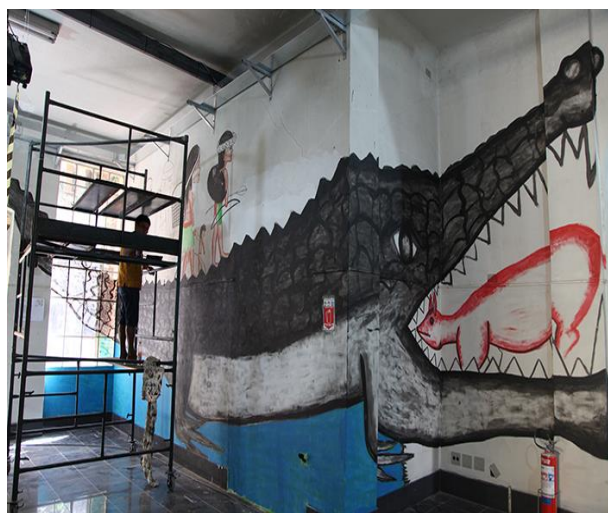


Figura 09-Naziha Mestaoui e MAHKU.
 “Sounds of light”. 2014
 Instalação. Pintura Mural e música
 Dimensão desconhecida.
 Fonte: Página do Facebook MAHKU

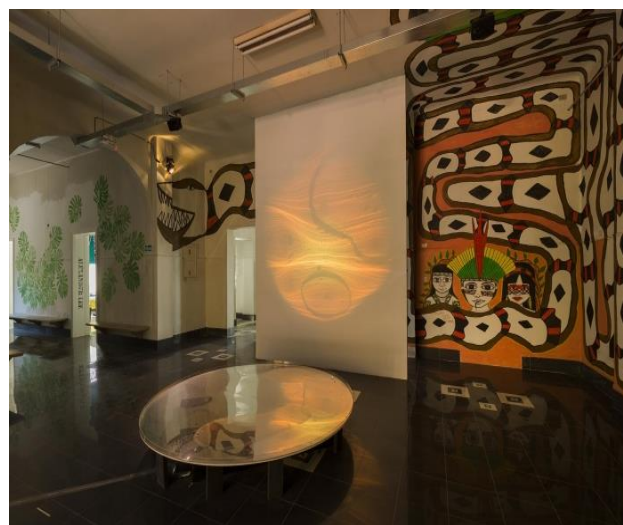


Figura 10- Naziha Mestaoui e MAHKU.
 “Sounds of light”. 2014
 Instalação. Pintura Mural e música
 Dimensão desconhecida.
 Fonte: Página do Facebook MAHKU

29 Música transcrita e gravada pelo professor Isaias Sales, Ibã, que compõe parte do Huni Meka: cantos do Nixi Pae - Rio Branco: Comissão Pró-Índio, 2007.

Esta instalação, portanto, mostra como o trabalho do Mahku se expressa em uma harmonia com canto, desenhos e vídeos. Os artistas do coletivo tinham interesse em traduzir, visualmente, os cânticos construindo uma coexistência entre essas linguagens que são complementadas por meio dos vídeos “O espírito da Floresta” e “O sonho do nixi pae: o movimento dos artistas huni kuin” ambos sobre as pesquisas dos antigos cantos e a trajetória que o coletivo seguiu.

Algumas exposições como a *Histoires de voir* na Fundação Cartier em Paris, os trabalhos visuais, nos trazem um percurso pelos mitos e histórias dos seres que povoam o mundo físico e imaterial amazônico. E não interpreto essas imagens exclusivamente no âmbito do lendário: essas histórias fazem parte da memória coletiva destes povos. Elas são sua filosofia, sua maneira de enxergar e se relacionar com tudo o que passa ao seu redor: o visível e o invisível. Neste sentido, o trabalho do MAHKU é relevante para assinalar as reflexões que surgiram na segunda metade do século XX quando os temas indígenas ganharam outras leituras e foram reposicionados de forma a incluir as ponderações dos nativos sob a ótica do perspectivismo ameríndio, que refere-se às “ideias, presentes nas cosmologias amazônicas, a respeito do modo como humanos, animais e espíritos veem-se a si mesmos e aos outros seres do mundo” (VIVEIROS DE CASTRO, 1996 p. 115). A condição humana, nesta ótica, é compartilhada por distintas espécies de pessoas ou sujeitos: homens, animais, vegetais, espíritos ou até algum objeto especial. Portanto, todos esses seres partilhariam de algo em comum: uma mesma humanidade. É neste sentido que nas abordagens das sociedades amazônicas, temas como parentesco, linhagens e relações sociais foram, de certa forma, preteridos em favor de ideias como alma, morte, alteridade. Os desenhos, as pinturas murais que os artistas do MAHKU criam, sem dúvidas trazem as relações entre esses seres que possuem uma multi identidade. As cores vibrantes privilegiam o verde, o amarelo, o azul; os corpos humanos retratados estão sempre muito bem ornados com pinturas, colares ou cocares. As imagens nos põem um pouco a par dessas transformações entre os seres, os espíritos da floresta e o povo huni kuin. Elas nos levam a um mundo real, mas que é invisível e que somente é alcançado por meio da ingestão da bebida sagrada. Acima de tudo essas obras falam a respeito de passagens de mundos e, especialmente sobre relações: a conexão entre o homem, animais, plantas e espíritos.



Figura 11. MAHKU. “Nai Mäpu Yubekā”. 2014. Acrílica sobre tela, 5 x 3 m.
Foto: Site PIPA.

Em 2017 tive a oportunidade de visitar três exposições em São Paulo, tendo duas, especificamente, trabalhos do coletivo MAHKU. Uma delas aconteceu no MASP, intitulada “Avenida Paulista”, tinha por objetivo celebrar os 70 anos da alameda mais famosa da cidade, sede também do referido museu. A mostra mesclava antigos e novos olhares sobre a avenida símbolo da maior cidade do país. Os novos trabalhos foram comissionados pelo museu especialmente para a exposição. O coletivo MAHKU foi convidado a compor obras e a ideia surgiu após o grupo ter ministrado oficinas na instituição, em 2016, na ocasião da exposição “Histórias da Infância”³⁰. Naquela oportunidade, alguns artistas do grupo tiveram contato com São Paulo pela primeira vez. Os trabalhos que elaboraram para a mostra, retratam um pouco das impressões dessa experiência na “cidade grande”.

³⁰ Informação de Amilton Pelegrino Mattos. Disponível em: <http://www.estillo.com/2017/02/avenida-paulista-recebe-os-huni-kuin_2.html>. Acesso em 07 Nov. 2018.



Figura 12- Ibã Huni Kuin e Mana Huni Kuin.
Dami (Avenida Paulista). 2017
Acrílico sobre tela.
Fonte: Site Nixi Pae



Figura 13-MAHKU.
Obras diversas.
Fonte: Site Nixi Pae

A exposição certamente foi um ótimo instrumento de visibilidade ao grupo, não deixando de ser uma possibilidade de afirmação estar presente em uma grande instituição artística. A narrativa, no entanto, talvez tenha enfatizado um estereótipo que devemos combater: o do indígena primitivo, a dualidade entre a modernidade e essas culturas originárias (ou, como ainda muitos insistem em chamar: “primitivas”), entre a cidade grande e a floresta. Cada vez mais é preciso compreender e assumir a existência de diferentes culturas e, no âmbito artístico, isso significa admitir outros modelos de produção artística que não as expressões de um padrão histórico (o moderno) que abrange um determinado período de tempo (dos séculos XVI ao XX).

Ainda no ano de 2017, visitei a exposição “35º Panorama da Arte Brasileira - Brasil por multiplicação” no Museu de Arte Moderna de São Paulo (MAM). A mostra teve curadoria de Luiz Camilo Osório e trouxe para a instituição o projeto “Parede” com um grande mural executado pelo MAHKU. Esta iniciativa do MAM já conta com uma tradição: todos os anos, pelo menos um artista é convidado a executar uma obra na parede mais extensa do museu: a do corredor que liga a entrada à Grande Sala. O MAHKU realizou para a mostra um grande mural com os já conhecidos motivos dos cânticos do nixi pae. Em um fundo de um forte amarelo, os artistas projetaram sobre a parede as principais referências do mito do cipó: a mulher-jiboia, o índio caçador, a anta, o cipó e a árvore rainha. Um contorno de pele de cobra, também referência aos grafismos kene do povo huni kuin, limita a pintura em sua parte inferior. A pintura mural

caracteriza-se por vincular-se estritamente ao espaço arquitetônico no qual está inserida: é parte dele. Através de suas dimensões e, normalmente ocupando os espaços urbanos, os murais funcionam também como veículos de mensagens políticas, denúncias sociais, assim como estiveram ligados ao movimento muralista mexicano das primeiras décadas do século XX. Evidentemente, os temas, os materiais e as técnicas empregadas variam conforme o artista, mas no geral, esse tipo de trabalho está ligado fortemente aos temas sociais e de protesto. Os murais, essencialmente, ocupam um espaço público, mas também foram institucionalizados como, por exemplo, os painéis de Candido Portinari (1903 -1962). O trabalho do MAHKU ocupou uma instituição da arte, mas seguramente poderia ter sido executado em um espaço urbano, fora das paredes do museu, funcionando como instrumento de sua luta étnica e expressão de sua coletividade. Se os murais são parte integrante de uma arquitetura, por meio dessas pinturas os indígenas se mostram também como membros deste espaço urbano, que a todo tempo lhes é renegado. E nesta mesma chave da arte urbana cito como exemplo o trabalho de Denilson Baniwa (1982-), indígena da etnia Baniwa do Rio Negro no Amazonas. O publicitário e artista executou diversas intervenções urbanas, em setembro de 2018, na cidade Porto Alegre no Rio Grande do Sul, duas delas com o tema pajé-onça e outras, suponho que não autorizadas, com os dizeres “Terra Indígena” em diversos muros da cidade. Uma contradição já que, comumente, os temas da arte urbana não se relacionam às questões ambientais ou indígenas. Mais uma vez aponto para uma atuação desses artistas indígenas para este recorte da arte contemporânea no sentido de ocupar o espaço urbano, de identificar o lugar do indígena na sociedade globalizada e democratizar este espaço de convivência que é a cidade.

O mesmo projeto “Paredes” também é desenvolvido pelos Sesc (Serviço Social do Comércio) em diversos municípios. Em maio de 2017 o MAHKU executou um enorme mural intitulado “Hawe Dutibuya” no SESC Palladium, em Belo Horizonte. A composição trazia dois dos elementos mais conhecidos da cosmologia huni kuin: a mulher-jiboia e a jiboia branca. Aqui, novamente o mito da jiboia e do contato com o nixi pae é revelado nas paredes da galeria. Abordo o termo revelar, pois, para a arte do MAHKU não se trata de representar um imaginário, a criatividade de um espírito único: ela é o que existe, mesmo que esse existir seja invisível. Os atos de criações do MAHKU, portanto, revelam o que existe e somente é acessível por rituais próprios.

A obra fazia parte de uma série de ações como encontros e laboratórios de Arte e Percepção, sob a curadoria de Amilton Pelegrino Mattos, professor de Licenciatura Indígena do centro de Educação e Letras da Universidade Federal do Acre. Os laboratórios e oficinas abordavam a dança, os cantos, performances, desenhos, pinturas e trabalhos têxteis com as composições do kene. Um destes seminários convidava professores do ensino médio e superior a pensarem juntos com os integrantes do coletivo MAHKU em como trabalharem o tema indígena nas escolas, certamente um instrumento que pode ser efetivo na promoção das diversidades étnicas e culturais. Ibã, que além de artista, é professor, certamente reconhece a superficialidade com que os conhecimentos indígenas são tratados nas escolas ocidentais e a força dos estereótipos que são propagados por docentes mal preparados.

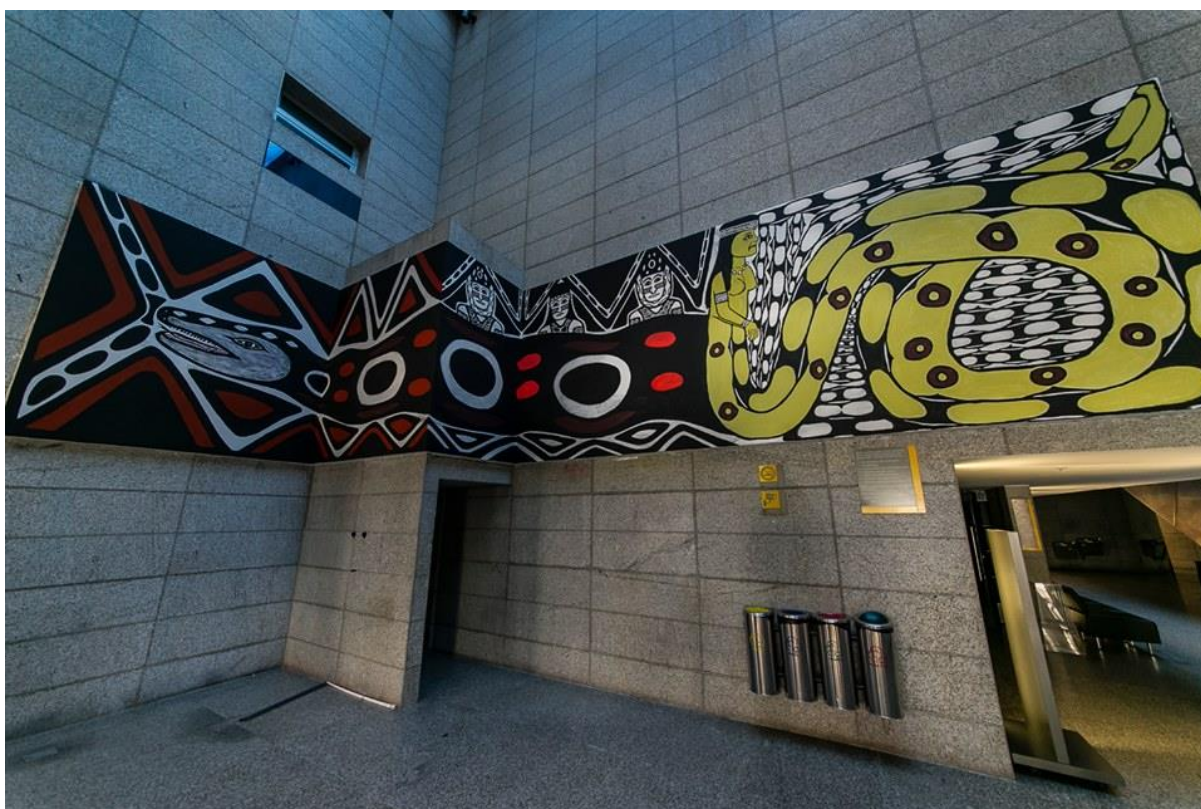


Figura 14- MAHKU. Projeto Parede. "Hawe Dutibuya". 2017. Sesc Palladium
Foto: Tarcisio de Paula. Fonte: Página do Facebook do SESC Palladium.

Outra mostra que tive a oportunidade de visitar aconteceu em dezembro de 2017, proposta pelo Itaú Cultural: "Una Shubu Hiwea - Livro Escola Viva do Povo Huni Kuin do Rio Jordão". A exposição foi organizada pelas equipes do Itaú Cultural, em parceria com o pajé Duã Buse (Manoel Vandique Kaxinawá), a editora Anna Dantes

e o escultor Ernesto Neto e aconteceu entre 6 de dezembro de 2017 a 13 de fevereiro de 2018 em São Paulo-SP. Embora o MAHKU não tenha apresentado nenhum trabalho e, sob a minha perspectiva isso necessariamente não é um problema, pois é facilmente perceptível que o grupo representa toda uma coletividade e não ocupa uma posição de autoria do regime individualista ocidental, gostaria de ponderar algumas circunstâncias da exibição para que pensemos num caminho futuro para a arte contemporânea indígena. A mostra ocupou dois pavimentos do edifício. O espectador descia por uma escada na qual foram dispostas algumas plantas e de onde já se ouvia os cânticos tradicionais mesclados aos sons de animais da floresta. O primeiro piso, “Rios”, contava com um quadro negro com desenhos que ilustravam a história huni kuin em seus cinco tempos. Na parte central do piso estavam representados os caminhos dos principais rios que ligam as mais de trinta aldeias da etnia, as matas ciliares e as próprias comunidades. No centro desta reprodução foram dispostas cerâmicas e cestarias huni kuin. Neste espaço, podiam-se observar as anotações originais que culminaram nas publicações de dois livros sobre conhecimentos tradicionais: Una Hiwea, Livro Vivo (UFMG, 2013) e Una Isi Kayawa, Livro da Cura (Editora Dantes 2017, Autores: Agostinho Manduca Mateus Ika Muru, Manuel Vandique Dua Buse, Lauro Sales, Sávio Barbosa e o povo Huni Kuin do rio Jordão). A composição sonora deste piso, elaborada por Yan Saldanha, tentava transmitir ao espectador o universo sonoro destas comunidades. A outra sala da exposição, “Jiboia”, funcionava como um ponto de convergência de todas as aldeias huni kuin: um círculo formado por 36 bancos representava cada um desses núcleos com um banco central, o Tasakanã, especialmente desenhado para os batismos tradicionais. Nas paredes desta sala, treze pinturas representando as narrativas mais significativas aos huni kuin. Por ocasião da abertura da exposição, algumas lideranças indígenas huni kuin estiveram presentes no espaço, interagindo com os visitantes e participando de rodas de conversas e oficinas. Quando visitei a mostra, a comitiva já havia deixado o espaço. É certo que nossa contemporaneidade permitiu um abandono dos discursos totalizantes e dos grandes relatos modernos, permitindo assim, uma abertura maior às pluralidades culturais. Mas pode existir um problema também em se setorizar essas culturas e suas produções artísticas. Particularizar a diversidade pode ensejar outras formas de autoritarismo e prejudicar uma perspectiva de um pertencimento universal, porém sustentado pelas diferenças. Singularizar demais uma cultura pode gerar

problemas como observei nesta mostra: uma certa fetichização do outro por meio do exotismo, permanecendo assim, a ideia de que precisamos conservar esses grupos, seus modos de vida, pois a iminência do fim de sua cultura originária, ameaçada pela modernidade, é certa. Esse tipo de concepção precisa ser refutada. É necessário sim que as diversas manifestações artísticas indígenas busquem seu espaço no sistema das artes ocidental e que este esteja preparado para acolher estas demandas parciais sem folclorizar a alteridade. Por isso penso que as instituições devem ter precaução no tipo de abordagem que seguirão e, sempre que possível, permitir que estes artistas organizem a mostra como eles pensarem que melhor refletirá o que desejam transmitir.

A última exposição realizada pelo coletivo MAHKU “Através da Poética do MAHKU” aconteceu na Galeria de Arte da Universidade Federal do Amazonas em Manaus-AM e foi inaugurada em 27 de agosto deste ano (2018). Percebo que estes tipos de trabalho ainda tem pouca inserção em galerias de arte contemporânea, especialmente para fins de comercialização, restando destinados às raríssimas instituições sobre arte, memória e cultura indígena. Quando expostos em grandes museus, algumas mostras acabam incorrendo no erro de exotizar e fetichizar esse outro indígena.

Por fim, o MAHKU não omite que outro de seus objetivos com a produção de seus trabalhos é arrecadar valores para adquirirem terras. Em uma entrevista para uma reportagem da Revista Trip, intitulada “O jeito é comprar” (referindo-se ao fato de que as demarcações de terras indígenas no Brasil são raras e com processos lentos e complexos). Ibã relata já ter adquirido 50 hectares de terra com mata virgem, com a venda de algumas dezenas de obras:

“Não vamos derrubar nada. É pra ser uma área independente de reserva florestal. Vamos limpar, ver as ervas medicinais e fazer uma *kupixawa* [construção mais ancestral Huni Kuin], bem no meio, pra receber artistas e pessoas que venham fazer intercâmbio com o Mahku. Nas Terras Indígenas não pode. Nas terras que a gente compra é um movimento independente”³¹

³¹ Entrevista concedida à Douglas Vieira para a reportagem da revista Trip, janeiro de 2018. Disponível em: <revistatrip.uol.com.br/trip/coletivo-de-artistas-indigenas-mahku-da-etnia-huni-kuin-vende-telas-para-poder-comprar-mata-virgem>. Acesso em 28/11/2018.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Por meio desta pesquisa pude ter acesso a um panorama da arte contemporânea indígena brasileira, conhecer melhor o trabalho de alguns artistas e, principalmente me aproximar mais das criações e processos do MAHKU, Movimento dos Artistas Huni Kuin, coletivo ao qual me dedico a estudar há pelo menos um ano e meio. Neste período relativamente curto de pesquisa (três semestres que incluíram uma pesquisa realizada para o Programa de Iniciação Científica da Universidade de Brasília, em 2017), visitei exposições, assisti a apresentações de artistas indígenas, conversei com pesquisadores, dirigentes de museus (especialmente o senhor Álvaro Tukano, diretor do Memorial dos Povos Indígenas de Brasília-DF), com professores e antropólogos. A arte contemporânea indígena tem uma produção ainda pequena mas bastante próspera com um longo caminho a seguir até sua inteira inserção no sistema das artes e, principalmente no mercado de forma a garantir não somente visibilidade a estes povos, mas também recursos financeiros.

Pude constatar que também neste âmbito o poder público é negligente com a arte indígena, principalmente a contemporânea: não há um museu ou galeria pública destinada exclusivamente a este tipo de trabalhos. Uma galeria que tive a oportunidade de visitar, a “Galeria Amazônica” em Manaus, me pareceu um bom exemplo de como esses espaços podem abrigar coleções tanto de artefatos como de arte contemporânea: além de uma loja grande e bem organizada, a galeria conta com um ambiente para exibição de trabalhos de arte. O espaço se localiza em um endereço central de Manaus atraindo não somente a população local, mas também os turistas que frequentam a cidade e podem conhecer um pouco mais do que é produzido pelas populações tradicionais amazônicas.

Me surpreendeu o fato de países como Equador e Bolívia disporem de ferramentas mais efetivas na promoção das artes indígenas do que as brasileiras. Claro que compreendo que a realidade social desses dois países é distinta da nossa, pois contam com uma população originária em número muito maior. Mas a Bolívia, por exemplo, mesmo com mais da metade da população do país ser de alguma etnia

indígena, elegeu seu primeiro representante máximo indígena, o presidente Evo Morales, apenas em 2006. Sem dúvida, uma resposta identitária aos processos de colonização sofridos por essas populações e tantas outras da América do Sul. E acredito que essas mesmas respostas em busca de uma horizontalidade das relações podem ser também fornecidas pela arte contemporânea indígena.

A arte do MAHKU é muito mais do que artes plásticas: trata-se do resultado de um intenso trabalho de pesquisa sobre os cânticos tradicionais, unido à vontade de resgatar e perpetuar suas memórias e saberes ante uma sociedade ávida pelo consumo e com alto poder opressivo. Portanto, devemos ouvir o MAHKU e tentar assimilar o que o criterioso trabalho que realizam nos revela. Em uma declaração para uma pesquisadora do centro de Estudos Ameríndios da Universidade de São Paulo, Ibiã, ao ser questionado sobre seu ingresso como pesquisador no mundo acadêmico ocidental, declarou a seguinte frase: “A Universidade tem de aprender comigo” (MATTOS, 2015, p 9). Claramente, o artista pesquisador nos propõe um desafio: compreender um pouco mais, também através da arte, o pensamento ameríndio. Esta simples declaração me fez pensar o quanto nós ocidentais, acadêmicos e operadores dos sistemas das artes precisamos refletir e fomentar esses trabalhos. A pesquisadora Els Lagrou nos convida a perceber a arte de um outro horizonte:

“Se olharmos para a Arte como uma arte de construir corpos que habitam mundos, e não mais como um fenômeno a ser distinguido do artefato, ou como uma esfera do fazer associada ao extraordinário, que para manter sua sacralidade precisa ser separada do cotidiano, a relação cognitiva é invertida... Deste modo, podem ser obras de arte corpos humanos produzidos pela intervenção ritual, na qual a forma é esculpida e modelada tanto pelo canto quanto pelo banho medicinal, a dieta, as provações e os testes de resistência, como as inscrições, as perfurações. O resultado é que o corpo se torna artefato conceitual e o artefato um quase corpo, e os caminhos seguidos por corpos e artefatos nas sociedades vão se assemelhando cada vez mais.” (2012, p.748)

A força da arte indígena contemporânea também está em permitir o reconhecimento de outras manifestações estéticas rejeitando, portanto, uma postura preconceituosa de que apenas os ocidentais possuiriam uma prerrogativa de conceber e desfrutar de experiências sensíveis. Por outro lado, a arte indígena contemporânea também pode permitir que as considerações sobre os indígenas sejam repensadas por muitas pessoas que acreditam que tais indivíduos são

marginalizados e possuem uma cultura inferior. O artista indígena passa a ser, assim, um criador, uma pessoa dotada de sensibilidade que agrega novas relações simbólicas para o mundo.

Por último, acredito que a arte indígena contemporânea e, principalmente seu reconhecimento e fomento por parte do estado e de instituições privadas (galerias, museus, críticos, historiadores de arte, acadêmicos, etc...) pode respaldar a reivindicação que esses mesmos povos fazem sobre seus direitos, suas terras e, principalmente, pelo respeito à sua dignidade e, principalmente, às suas vidas.

REFERÊNCIAS.

- ANATER, Roseli. *Pintar para não esquecer: As narrativas visuais e orais de Carmézia Emiliano*. Boa Vista, 2014.
- AQUINO, Txai Terri Valle de Aquino, Marcelo Piedrafita IGlesias, José Isaías Siã Salles Kaxinawa, Agostinho Muru Manduca Mateus Kaxinawa. *“Kaxinawá do rio Jordão: história, território, economia e desenvolvimento sustentado”*. Rio Branco: 1993.
- BALESTRA, Aline Alcarde. *Tempos Mansos história, socialidade e transformação no Juruá-Purus indígena*. Tese de mestrado. Universidade de Brasília: 2013.
- BUSSO, Adriana Fernanda. *Ao sabor das águas acreanas. Etnografia das oficinas de vídeo do projeto Vídeo nas aldeias: Ashaninka e Huni Kuin*. 2011. 211 f. Dissertação de Mestrado. Universidade Federal de São Carlos, São Carlos, 2011.
- CAMARGO, Eliane; Diego Villar; Texerino Capitan; Alberto Toribio; Huni Kuinbu. Huni kuin hiwepaunibuki. *A história dos Caxinauás por eles mesmos*. São Paulo: Edições Sesc São Paulo, 2013.
- ESBELL, Jaider. *Eu sonho em ter um grande caminhão para colocar todo mundo dentro e passar um mês numa aldeia, um mês na outra, para construir essa cultura coletiva*. Revista Mundo Amazonico n5, 2014. P 253-259.
- FORUM. Revista. Por Redação. *“Monumento às Bandeiras homenageia aqueles que nos massacraram”, diz liderança indígena*. 5 de outubro de 2013. Disponível em www.revistaforum.com.br/monumento-as-bandeiras-homenageia-genocidas-que-dizimaram-nosso-povo-diz-lideranca-indigena/ Acesso em 10 Nov.2018
- GOLDSTEIN, Ilana Seltzer. *Do “tempo dos sonhos” à galeria: arte aborígine australiana como espaço de diálogos e tensões interculturais*. Tese de doutorado apresentada ao Departamento de Antropologia Social da UNICAMP, em mar. 2012. Disponível em: <http://www.bibliotecadigital.unicamp.br/document/?code=000856261>. Acesso em 05 Ago.2018.
- _____, Ilana Seltzer. 2012. *“Autoria, autenticidade e apropriação: reflexões a partir da pintura aborígine australiana”*. Revista Brasileira de Ciências Sociais, v. 27 nº 79: 81-106.

_____, Ilana Seltzer. 2008. “Reflexões sobre a arte ‘primitiva’”. Horizontes Antropológicos, v. 14 nº 29: 279-314.

_____, Ilana Seltzer. 2016. “*Pintando sonhos: a pintura aborígine da Austrália e sua inserção no sistema das artes*”. In: Iara Lis Franco Schiavinatto & Eduardo Augusto Costa (orgs), Cultura visual e história. São Paulo: Alameda Editorial, v. 1. pp. 145-172.

HAIBARA, Alice. “*Já me transformei*”: modos de circulação e transformação de pessoas e saberes entre os Huni Kui (Kaxinawá). Tese de Mestrado. Universidade de São Paulo. São Paulo: 2016.

IBÃ, Isaias Sales. Nixi pae, *O espírito da floresta*, Rio Branco, CPI/OPIAC, 2006.

_____, Isaias Sales. Huni Meka, Os cantos do cipó. IPHAN/CPI, 2007.

IKA MURU, Agostinho Manduca Mateus. *UNA ISI KAYAWA: Livro de Cura do Povo Huni Kuin do Rio Jordão*. Rio de Janeiro: CNCFlora / JBRJ; Dantes Ed. 2014.

KENSINGER, Kenneth M. *Los Cashinaua*. In *Guía Etnográfica de la Amazonia*. Editores: Fernando Santos e Frederica Barclay. Editora Abya Yala. Disponível em [digitalrepository.unm.edu/cgi/viewcontent.cgi?referer=https://www.google.com.br/&httpsredir=1&article=1377&context=abya_yala](https://www.google.com.br/https://digitalrepository.unm.edu/cgi/viewcontent.cgi?referer=https://www.google.com.br/&httpsredir=1&article=1377&context=abya_yala). Acesso em 02 set. 2018.

LAGROU, Els. *Arte Indígena no Brasil: agência, alteridade e relação*. Orientações Pedagógicas Lucia Gouvêa Pimentel e William Resende Quintal Belo Horizonte: C/Arte, 2009.

_____, Els. *Podem os grafismos ameríndios ser considerados quimeras abstratas? Uma reflexão sobre uma arte perspectivista*. In: Quimeras em diálogo: grafismo e figuração nas artes indígenas / organização Carlo Severi; Els Lagrou. – 1. ed. – Rio de Janeiro: 7Letras, 2013.

_____, Els. *Caminhos, duplos e corpos. Uma abordagem da perspectiva da identidade e alteridade entre os Kaxinawa*. Tese de doutorado. São Paulo: Universidade de São Paulo. 1998

_____, Els. *HUNI KUIN (KAXINAWÁ)*. Verbete. In: Povos Indígenas do Brasil. Nov. 2004. Disponível em: [pib.socioambiental.org/pt/Povo:Huni_Kuin_\(Kaxinawá\)](http://pib.socioambiental.org/pt/Povo:Huni_Kuin_(Kaxinawá)). Acesso em 20 Ago. 2018.

_____, Els. *Existiria uma arte das sociedades contra o Estado?* Revista De Antropologia, Universidade de São Paulo, 2012. V. 54, n.2. p. 747-780

MATTOS, Amilton Pelegrino; Huni Kuin, Ibã. *Quem é quem no pensamento huni kuin? O Movimento dos Artistas Huni Kuin*. Cadernos de Subjetividade, São Paulo: NES/PUC, 2015.

_____, Amilton Pelegrino *“Transformações da música entre os Huni Kuin: O MAHKU – Movimento dos Artistas Huni Kuin”* In: DOMINGUEZ, M. E. (Org.) Anais do VII ENABET, Florianópolis, PPGAS/UFSC, 2015

MOURÃO, Rui. *“Performances ativistas: incorporação duma estética de dissensão numa ética de resistência”*. Cadernos de Arte e Antropologia, vol. 4 nº 2/2015, p 53-59

REBUZZI, Daniela da Costa. *A Aldeia Maracanã: um movimento contra o índio arquivado*. Revista de Antropologia da UFSCAR: 2014. 71-86

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. *A inconstância da alma selvagem*. São Paulo: 2012. Cosac& Naif.

_____, Eduardo. *Os pronomes cosmológicos e o perspectivismo ameríndio*. Mana, Rio de Janeiro, v. 2, n. 2, out. 1996, p. 115-143

Audio-Visuais.

IBÃ, Isaías Sales. *“O espírito da floresta”*. Projeto jovens artistas huni kuin. Fondation Cartier pour l'art contemporain e Olho d'água, 2012. Disponível na internet em: www.youtube.com/watch?v=zRIbRpoi0cQ&t=93s

ĨKA MURU, Agostinho Manduca Mateus (direção). *“Shuku Shukuwe - A vida é para sempre”*. Edição: Agostinho Manduca Mateus ĩka Muru, Ana Carvalho, Carolina Canguçu, Tadeu Mateus Siã Huni Kuin. Produção: Filmes de Quintal. Acre: 2012/ 43 min.

MANÁ Kaxinawá, Josias. SIÃ Kaxinawá, Tadeu Mateus (diretores). 2006. *“Huni Meka os cantos do cipó”*. 2006/ 25 min. Edição: Leonardo Sette. Realização: Vídeo nas Aldeias.