

“O *nixi pae* dos Huni Kuin: reflexões sobre arte e experiências com psicoativos.”¹

Sandra Lucia Goulart - Faculdade Cásper Líbero (FCL), São Paulo/Brasil - ²

Resumo: O presente texto aborda algumas manifestações artísticas relacionadas com as tradições da bebida psicoativa ayahuasca (*nixi pae*) utilizada pelos indígenas Kaxinawa, recentemente autodesignados Huni Kuin, povo que habita uma região de fronteira entre o Brasil e o Peru. Destacamos particularmente o caso do MAHKU - o Movimento dos Artistas Huni Kuin. Ele foi idealizado pelo huni kuin Ibã Sales, mas se desenvolveu a partir da parceria deste indígena com o não indígena Amilton Mattos. O MAHKU expressa um movimento de traduções de linguagens, com os cantos do *nixi pae* sendo passados para a escrita e, depois, para o audiovisual e meio digital. Este coletivo artístico tem elaborado obras multimídia em conjunto com artistas não indígenas ligados à arte contemporânea conceitual. O movimento adquiriu projeção internacional, e está alinhado a dinâmicas e processos mais amplos, que vem ocorrendo em todo o mundo. Nesse cenário, a participação de indígenas no circuito da arte contemporânea tem sido frequente, e parece se relacionar a ações e estratégias de reconstrução étnica e de reconhecimento social destes sujeitos. Entendemos que todo esse conjunto de fatos aponta para, em primeiro lugar, um maior destaque da cultura nas ações políticas e, em segundo lugar, para uma recorrência mais constante das linguagens midiáticas das sociedades complexas nestas ações. Pretendemos, com a reflexão desenvolvida neste trabalho, apontar para os modos como uma bebida de características psicoativas pode se transformar num importante agente de atuais mobilizações étnicas e políticas de minorias, possibilitando traduções e mediações entre diferentes linguagens e perspectivas: das sociedades complexas modernas e das sociedades tradicionais.

PALAVRAS-CHAVE: ayahuasca; Kaxinawa; arte contemporânea.

Apresentação

No presente trabalho procuramos empreender uma reflexão sobre as formas pelas quais se dão a presença de sujeitos indígenas no circuito da arte contemporânea. Assim, se, por um lado, atualmente, em diversas regiões do mundo, visualizamos mais frequentemente manifestações artísticas que abarcam temas ou a atuação de indígenas, por outro, estas manifestações implicam, também, em intercâmbios que expressam ambiguidades e tensões. Entendemos, ainda, que o diálogo entre arte contemporânea e lógicas indígenas ocorre através de uma variedade de processos comunicacionais, os quais acionam diferentes linguagens e sistemas de códigos.

¹ Trabalho apresentado na *31ª Reunião Brasileira de Antropologia (RBA)*, realizada de 09 e 12 de dezembro de 2018, Brasília/DF.

² Sandra Lucia Goulart é Doutora em Ciências Sociais pela Unicamp, Mestre em Antropologia Social pela USP. Atualmente é Professora da Faculdade Cásper Líbero, em São Paulo. O trabalho apresentado aqui está relacionado a uma pesquisa realizada pela autora, durante o ano de 2018, no Centro Interdisciplinar de Pesquisa (CIP) da Faculdade Cásper Líbero. Goulart é também pesquisadora do Núcleo de Estudos Interdisciplinares sobre Psicoativos (NEIP).

Pretendemos analisar a dinâmica desses processos ao focar casos que envolvem a etnia indígena Huni Kuin³. Um dos casos que destacamos é o do MAHKU — Movimento dos Artistas Huni-Kuin. As aproximações entre os Huni Kuin e o universo das linguagens artísticas, culturais e midiáticas das sociedades modernas complexas estão se ampliando nos últimos anos. O MAHKU, em particular, fez a sua estreia no circuito da arte contemporânea com uma mostra em Paris, na *Fondation Cartier pour L' Art Contemporain*, e tem participado de várias exposições e oficinas em espaços conceituados deste cenário. O seu principal idealizador, o huni kuin Ibã Sales, se apresenta publicamente como “o primeiro artista indígena do Brasil”. Outros grupos indígenas do mesmo tronco linguístico dos Huni Kuin, e que são culturalmente próximos a eles, também vem empreendendo colaborações com não indígenas que envolvem linguagens, meios e mídias da sociedade moderna.

Nesse processo de colaborações e intercâmbios identificamos um conjunto de traduções importantes entre diferentes linguagens, que culmina na emergência de novos processos comunicacionais. Podemos visualizar passagens e transformações como as que apontamos abaixo.

- . Dos códigos da oralidade huni kuin para a escrita.
- . Da linguagem da música tradicional (cantos rituais huni kuin) para a da imagem dos desenhos feitos em papel e, em seguida, para a dos painéis ou murais agora expostos em museus do circuito da arte contemporânea.
- . Da linguagem oral para a do audiovisual e para a do meio digital, com produção fílmica e de sites que expõem mitos e temas da cultura huni kuin.
- . Da linguagem dos rituais da tradição huni kuin para a linguagem da arte performática contemporânea.

Esta transição de linguagens abarca diferentes mídias, com a produção de livros, material audiovisual e tecnologia digital. Ao mesmo tempo ocorre um processo de combinação destas várias linguagens nas obras artísticas produzidas. Por exemplo, em várias obras do MAHKU a inter-relação entre imagem e som é fundamental. Algumas destas combinações já pertencem ao universo tradicional huni kuin, mas passam a assumir outros formatos e significados ao longo do processo de criação artística que envolve a parceria entre as lógicas indígenas e da arte contemporânea.

As mobilizações artísticas que enfocamos aqui estão diretamente relacionadas ao uso da bebida psicoativa popularmente conhecida no Brasil e em demais países como

³ Um dos significados da palavra huni kuin é “gente verdadeira”.

*ayahuasca*⁴, e denominada entre os Huni Kuin de *nixi pae*⁵. As imagens do MAHKU, expostas em galerias e museus do circuito nacional e internacional da arte contemporânea, e em produtos audiovisuais e meios digitais, são traduções dos cantos rituais do *nixi pae*. Assim, parece ocorrer, neste caso, um movimento bastante complexo de transformações, já que, no contexto huni kuin tradicional, o uso do *nixi pae* está associado a combinações de sensações e sentidos, ou seja, a experiências sinestésicas, que expressam a metamorfose das alterações psicoativas (provocadas pela bebida) em vivências sonoras, visuais, corporais *etc.*. Há, aqui, portanto, um processo de traduções ou transformações de linguagens. Além disso, para estes indígenas, conforme será melhor explicado mais adiante, o *nixi pae*, e as alterações sensoriais e as imagens (entendidas como desenhos) relacionadas a ele, vêm de um ser encantado, do mundo não humano. Deste modo, uma das questões que despontam no caso das atuais mobilizações artísticas dos Huni Kuin, e no caso do MAHKU em especial, refere-se ao papel de um psicoativo como mediador de traduções entre diferentes linguagens e perspectivas das sociedades complexas modernas e das sociedades chamadas de tradicionais.

Os indígenas do Brasil e os meios de comunicação da sociedade moderna

No Brasil, a inclusão indígena no circuito da arte ocidental é um movimento incipiente, porém, crescente. Nesse processo, têm se destacado as iniciativas que inserem materiais e temas indígenas em espaços da arte contemporânea ao mesmo tempo em que os relacionam a mobilizações de reconhecimento social e de reconstrução étnica. Um exemplo recente foi a Mostra “Adornos do Brasil”, realizada em 2017, em São Paulo, numa das unidades do SESC. Esta mostra inovou bastante ao apresentar uma variedade de artefatos indígenas que eram colocados simultaneamente como objetos artísticos, técnicos e como tendo, também, uma ação política, de resistência étnica. Sua organização também chamou atenção devido ao fato de que a curadoria teve parceria com o indígena e ativista Ailton Krenak.

⁴ Ayahuasca é um termo de origem quechua. Uma tradução possível para o português é: “corda dos espíritos” ou “cipó que conduz aos mortos”. O termo é usado para designar tanto a bebida quanto uma das plantas que a compõem: o cipó *Banisteriopsis caapi*. Ele é corrente na Amazônia peruana, mas, também se tornou popular em outras regiões e em vários contextos de uso, indígenas e não indígenas. A denominação ayahuasca ainda é utilizada por estudiosos destas religiões, dando origem à expressão “religiões ayahuasqueiras” (Goulart 2004 e 2015).

⁵ Um sentido possível para a palavra *nixi pae* é “cipó encantado”. *Nixi* é cipó; e *pãe* ou *pae* é encanto ou encantado.

Este novo tipo de presença de indígenas no circuito tanto da arte contemporânea quanto no de outras áreas estéticas e de criatividade da sociedade ocidental, em vários países, está associado à construção de novas formas de articulação política destes sujeitos, que visam um novo reconhecimento étnico na sociedade mais abrangente. Neste processo, os elementos culturais indígenas são recriados e transformados como efeito de uma interlocução que afeta, mutuamente, índios e não índios. No movimento dos fluxos e das mediações entre estes sujeitos e suas perspectivas as formas de expressões entendidas como culturais tem assumido relevância. Daí a importância da arte, bem como da ação de linguagens, tecnologias, meios de comunicação próprios da sociedade moderna (mídias tradicionais, como o livro ou, então, mídias digitais; espaços virtuais; produtos fílmicos) ao longo desta atual mobilização de indígenas para a reconstrução da sua legitimidade pública.

O caso dos Huni Kuin – o nixi pae, a reconstrução étnica e os processos comunicacionais

Os Huni Kuin têm se mostrado bastante comprometidos com esse movimento de construção de um novo reconhecimento étnico e de um reposicionamento do indígena na sociedade branca, tanto num cenário nacional quanto internacional.

Um fator importante nesse processo foi o ingresso dos Huni Kuin nos programas de alfabetização e de formação de professores indígenas para atuarem nas suas próprias aldeias, que se deu a partir dos anos oitenta. Com a disseminação da escrita, eles começaram a usar o papel e a caneta para desenhar. Assim, começava a nascer uma nova forma expressiva entre este povo. Um dos primeiros grandes resultados dessa transformação se deu no formato de uma mídia tradicional: o livro. Em 2014, foi publicada a obra *Una Isi Kayawa - Livro da Cura*, que contém o registro dos conhecimentos dos Huni Kuin sobre 109 espécies vegetais, com várias ilustrações que tinham como base os desenhos feitos pelos indígenas. A publicação bilíngue contou também com uma tipografia específica para o idioma huni kuin. Ela foi organizada por um dos pajés mais representativos deste povo, Agostinho Ikã Muru e por um branco, não indígena, pesquisador do Jardim Botânico do Rio de Janeiro, Alexandre Quinet. Esta publicação se tornou um projeto mais longo, contando com o apoio do edital “Rumos Itaú Cultural” (edição 2013-14) que culminou numa outra publicação e numa exposição, em 2017. O novo livro, *Una Shubu Hiwea – Livro Escola Viva*, foi organizado por outro pajé huni kuin, Manuel Vandique Kaxinawá Dua Busé, em

parceria com pesquisadores do Instituto Itaú Cultural, e a base de sua produção foi a distribuição de cadernos e instrumentos para desenhar entre aldeias huni kuin. O livro contém desenhos de mitos, sonhos, cerimônias e plantas conhecidas por estes indígenas e a exposição realizada no espaço Itaú Cultural de São Paulo apresentou aspectos da cultura huni kuin através de uma variedade de objetos e meios: pinturas, murais, artefatos, artesanato e muito material multimídia.

Este mesmo edital (“Rumos Itaú Cultural”) apoiou um projeto de realização de um jogo de videogame sobre a cultura huni kuin. O jogo foi idealizado pelo antropólogo e game designer Guilherme Meneses, mas seu processo de elaboração contou com o consentimento e participação de indígenas de várias aldeias huni kuin, os quais trabalharam na elaboração do roteiro e na composição visual e narrativa do jogo. Como explica Meneses (2017), os indígenas selecionaram mitos, histórias, tipos de sons, fizeram gravações de filmagens nas aldeias, edições de conteúdos audiovisuais, contribuíram com desenhos e na tradução de idiomas, entre diversas outras atividades. O videogame apresenta quatro mitos huni kuin e é todo narrado no idioma deste povo, com legendas para o português, o espanhol e o inglês. No que se refere ao setor de filmes, os Huni Kuin também vem se destacando, com a produção desse tipo de material se tornando mais intensa entre eles desde meados dos anos 2000⁶.

Outros autores e estudos têm, igualmente, destacado essas relações entre os Huni Kuin e as linguagens, circuitos e meios das sociedades complexas. Goldstein e Labate (2017), por exemplo, num artigo, também se detém na análise sobre as implicações da maior presença e circulação de elementos da cultura huni kuin, e do uso da ayahuasca ou *nixi pae*, em espaços da arte contemporânea, se detendo em particular no caso de produções atuais do artista brasileiro Ernesto Neto, as quais comentaremos mais adiante.

Entendemos que o caso dos Huni Kuin, assim como o de outras populações indígenas do Brasil, diz respeito às discussões atuais sobre a ação das mídias e dos meios digitais em diversos movimentos sociais contemporâneos. Um autor que analisa mais profundamente este tema é Manuel Castells (1999; 2013). Desta maneira, de modo similar a outros movimentos políticos, sociais e étnicos, que envolvem a ressignificação

⁶ Destacamos aqui os principais audiovisuais realizados por indígenas huni kuin de diferentes aldeias e Terras Indígenas ao longo dos anos 2000: *Xinã Bena – Novos tempos* (2006); *Já me transformei em Imagem* (2008); *Filmando Manã Bai* (2008); *Katxanawa* (2008); *Nuku Inu Shinupabu Burã* (Nós e os brabos) (2011). Não incluí nesta lista os filmes do MAHKU e de Ibã Sales que citei anteriormente.

ou ampliação de cidadania, os indígenas, e os Huni Kuin, em particular, tem recorrido mais constantemente a estas linguagens midiáticas das sociedades modernas.

É importante fornecer, ainda, algumas informações sobre os Huni Kuin. Trata-se de uma etnia indígena que habita uma região de fronteira entre o Brasil e o Peru. No Brasil, estima-se sua população em 12.000 habitantes de onze Terras Indígenas já homologadas. Um dos elementos mais expressivos da cultura huni kuin é justamente o uso ritual da bebida psicoativa *nixi pae*. Esta bebida tem se mostrado fundamental nos vários tipos de alianças entre os Huni Kuin e os brancos. Não só ela passou a ser utilizada por estes últimos, fora das aldeias, como se tornou um agente mediador crucial nas relações políticas entre os Huni Kuin e os não indígenas. Estas relações remetem a um movimento de reconstrução da cidadania destes indígenas, no qual, contudo, a linguagem da cultura, isto é, as ações e as formas expressivas vistas como culturais, ganham muita relevância. Trata-se, aqui, de um processo, já detectado por alguns estudiosos, no qual a política se coloca por meio da cultura.

Desde o início dos anos 2000, foram criadas, entre os Huni Kuin, novas associações interétnicas, com um perfil mais ligado às ações culturais. Em algumas de suas Terras Indígenas surgiram festivais anuais abertos não só para outras etnias indígenas como para um público não indígena (do Brasil e de diversos países). Estes festivais da cultura huni kuin (assim designados por eles), abarcam apresentações de cerimônias de *nixi pae*, de danças, de músicas *etc.* De fato, este povo indígena vem, nos últimos anos, ampliando, diversificando e transformando a forma de suas alianças e as suas estratégias políticas, tanto localmente como num contexto global. Durante os festivais que ocorrem nas aldeias do Acre (estado brasileiro no qual os Huni Kuin se concentram) se tecem alianças políticas importantes e emergem novos modos de apresentação pública da “cultura”⁷ huni kuin para o mundo. É a partir desse conjunto de fatos novos que situamos o crescente destaque da lógica e da linguagem da arte contemporânea dado pelos Huni Kuin e, de um modo geral, por demais populações indígenas.

Os usos da bebida *nixi pae* dos Huni kuin têm se destacado nas interseções entre as tradições culturais desta etnia indígena e as várias linguagens da sociedade moderna complexa. Na cosmologia deste povo amazônico, o *nixi pae* vem do povo-jibóia, que são seres encantados habitantes do fundo das águas. Foi a jibóia quem ensinou os primeiros Huni Kuin tudo sobre a bebida. Tradicionalmente, os Huni Kuin usavam o

⁷ Aqui estou utilizando a noção de cultura com aspas de Manuela Carneiro da Cunha (2009).

nixi pae em alguns momentos especiais, reuniões que contavam principalmente com a participação dos homens, sobretudo os homens cantores, que com sua música conduzem o evento e as visões (imagens) produzidas pela bebida psicoativa. Estas cerimônias implicam num movimento de vai-e-vem no qual os sons se transformam em alterações corporais que se transformam em alterações acústicas e, depois, em alterações visuais. O *nixi pae*, dizem os Huni Kuin, permite que se vejam os desenhos, isto é, o espírito de todos os seres e coisas, humanas e não humanas. Estes desenhos e estas imagens são entendidos por eles como os “caminhos da jibóia”. Assim, nessa perspectiva indígena a pintura, o desenho, toda essa arte visual é produzida por esse ser encantado não humano. Como coloca Elsje Lagrou (2015), neste caso, “é um outro que pinta o mundo que você vê”. A tradição huni kuin de uso do *nixi pae*, em várias aldeias, durante uma época, foi deixada de lado pelos mais jovens. Esta tradição tem sido, contudo, intensificada com os novos tipos de alianças e aproximações acionadas entre os Huni Kuin e os brancos.

MAHKU - Movimento dos Artistas Huni Kuin

O Movimento dos Artistas Huni Kuin foi criado em 2012, e é fruto da parceria entre o indígena huni kuin Ibã Sales e o antropólogo, professor universitário e educador Amilton Peregrino Mattos. Ele pretende transmitir a jovens huni kuin técnicas de desenhos que tematizam os cantos rituais relacionados ao uso da bebida psicoativa *nixi pae*, empreendendo uma tradução dos cantos rituais do *nixi pae* para a linguagem visual. Este movimento, contudo, expressa outra importante tradução: de conhecimentos do mundo indígena para o mundo não indígena.

Ao longo dos anos oitenta e noventa Ibã se alfabetizou e se tornou professor indígena na sua aldeia. Num primeiro momento, ele começou a passar para a linguagem escrita os cantos do *nixi pae* que ouvia de seu pai, um dos poucos Huni Kuin que ainda detinham esse saber ritual. Depois, ele resolveu registrar esses cantos em áudio (num gravador). Em 2006, Ibã publicou seu primeiro livro: *Nixi Pae. O Espírito da Floresta* e, no ano seguinte, publicou o segundo: *Huni Meka. Os cantos do cipó* (Sales 2007). Este último livro incluía dois CDs e um DVD. Estes livros continham os cantos transcritos na língua huni kuin no formato de versos. Os livros de Ibã começaram a circular em outras aldeias huni kuin situadas no estado do Acre, e sua disseminação estimulou um resgate importante tanto das tradições do *nixi pae* quanto do idioma original destes indígenas, que estavam, ambos, esquecidos.

Nesse mesmo período Ibã conhece Amilton Mattos, seu professor no curso de licenciatura indígena na Universidade Federal do Acre, no campus da cidade de Cruzeiro do Sul. A parceria entre os dois começou quando Amilton viu os primeiros desenhos que jovens huni kuin estavam produzindo sob a orientação de Ibã. Eram todos desenhos que falavam sobre a história do *nixi pae* (Mattos; Sales; MAHKU 2015). Amilton começou a registrar em vídeo tanto os desenhos quanto as narrativas orais que Ibã fazia das imagens. Foi assim que nasceu a primeira série de registros em vídeos do MAHKU.

Em 2011, Ibã e Amilton organizaram o 1º Encontro dos Artistas Desenhistas huni kuin, na Terra Indígena do Rio Jordão, no Acre, o qual resultou, no mesmo ano, numa exposição multimídia na cidade de Rio Branco. Eles criaram um site dos artistas huni kuin⁸ com o intuito de divulgar os desenhos do coletivo. O objetivo de divulgação foi alcançado rapidamente, pois, em 2012, o diretor da *Fondation Cartier pour L' Art Contemporain* se dirigiu à aldeia dos Huni kuin, no Acre, para convidar os desenhistas a exporem na mostra “*Histoires de Voir*”, em Paris. Essa exposição em Paris surtiu um grande efeito nos Huni Kuin. A própria criação oficial do MAHKU se deu logo em seguida à participação nesta exposição e, como colocam Amilton e Ibã, a exposição fez com que surgisse uma nova categoria no universo indígena huni kuin, justamente a de artista, que fundamentou a criação do MAHKU (Mattos; Sales; MAHKU 2015, p. 17).

O convite para a exposição de Paris gerou a criação do Documentário *O Espírito da Floresta* (2012). O documentário conta a história de formação do MAHKU⁹, e a ideia de sua realização veio como uma sugestão dos organizadores da exposição de Paris diante de uma insatisfação dos indígenas, os quais entendiam que só a exposição das suas pinturas não era capaz de expressar totalmente todo o conjunto de sentidos daquela obra, já que os cantos rituais do *nixi pae* e as narrativas orais dos desenhos ficavam de fora da mesma. Durante a realização desta exposição se iniciaram os diálogos entre os Huni Kuin e a artista belga Naziha Mestaoui. Assim, Amilton e Ibã relatam que mesmo com o Documentário *O Espírito da Floresta*, eles continuavam sentindo que aquelas exposições não conseguiam trazer à tona as relações complexas entre desenhos (linguagem visual), cantos rituais (linguagem musical) e narrativas

⁸ O endereço do site é: www.nixi-pae.blogspot.com.br

⁹ Essa realização de audiovisuais com intuito de descrever o desenvolvimento do MAHKU e suas produções e linguagens diversas, bem como as transformações destas últimas, é uma característica deste coletivo artístico. Assim, em 2014, Ibã Sales produz outro documentário, *O sonho do Nixi Pae*, que pretendia expor os novos projetos e as novas obras criadas a partir da colaboração com artistas e outros agentes do circuito das artes ocidentais.

(linguagem oral). Através de conversas com a artista belga, foi emergindo a ideia de um novo projeto artístico, a obra *Sounds of Light*. Trata-se de uma instalação composta de um espelho de água refletido numa tela branca, e que, a partir do auxílio de sensores, conseguia captar as vibrações dos cantos do *nixi pae* e transformá-las em ondulações e alterações de cor. Deste modo, segundo Amilton e Ibã, era possível, finalmente, “ver o som” (Mattos; Sales; MAHKU 2015, p. 18). A obra *Sounds of Light* foi exposta pela primeira vez na exposição intitulada “*Feita por brasileiros*”, realizada em 2014, em São Paulo. Nesta mesma exposição, os artistas do MAHKU apresentaram um grande mural, com desenhos e pinturas de imagens diretamente relacionadas aos cantos do *nixi pae*. O mural dialogava com a instalação de Nazih Mestaoui.



Obra *Sounds of Light*. Mostra “*Made By...Feita por Brasileiros*”.
Imagem retirada do site da Mostra: http://www.feitoporbrasileiros.com.br/invasao_criativa

Desde então, o MAHKU vem participando de várias exposições e empreendendo parcerias com museus, universidades e instituições similares, oferecendo oficinas a não indígenas de atividades de pinturas, cantos, e de diversas outras práticas relacionadas aos usos tradicionais do *nixi pae* entre os Huni Kuin.

Em fevereiro de 2017, por exemplo, ele apresentou alguns painéis no Museu de Arte de São Paulo (MASP) na Mostra coletiva “Avenida Paulista”. Abaixo, temos alguns desses painéis e, no primeiro deles, podemos notar a relação com a tradição do *nixi pae* huni kuin, através da presença de uma imagem que remete à jibóia (ou ao povo-

jibóia), a qual neste painel aparece englobando a Avenida Paulista, que está preenchida de carros e edifícios. Como explicou Ibã Sales, na abertura desta mostra, numa conversa nossa sobre o MAHKU, “pediram pra gente pintar a Paulista, então a gente pôs a jibóia lá, com os carros e os prédios”.



Obra *Dami* do MAHKU na Mostra *Avenida Paulista*. MASP (fev. 2017/São Paulo).
Foto: Sandra Goulart.



Conjunto de painéis do MAHKU na Mostra *Avenida Paulista* (fev. 2017/São Paulo).

Foto: Sandra Goulart.



**Ibã Sales na Mostra Avenida Paulista (fev. 2017/São Paulo).
Foto: Sandra Goulart.**

Ainda no ano de 2017, no mês de outubro, o MAHKU realizou duas oficinas de cantos, danças e desenhos no Museu de Arte Moderna (MAM), em São Paulo, apresentando, também, um imenso painel pintado, no espaço deste museu denominado “Parede”¹⁰, o qual dialogava com a *Mostra 35º Panorama da Arte Brasileira do MAM*¹¹. Também durante o mês de outubro de 2017, o MAHKU realizou oficinas de pintura e música na Escola Superior de Desenho Industrial da Universidade Estadual do Rio de Janeiro (UERJ) e na Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG). A seguir, temos uma imagem do painel exposto pelo MAHKU no MAM, em São Paulo.

¹⁰ Trata-se de uma parede de um corredor anexo, fora do espaço das galerias e pavilhões do Museu onde são expostas às obras de mostras e exposições. Neste espaço do MAM, há cerca de doze anos, foi instalado o projeto “Parede”, um espaço que abriga obras que dialogam e se relacionam com o tema da mostra ou exposição principal.

¹¹ Foi realizada uma pesquisa de campo junto a estas oficinas realizadas no MAM, com participação nas atividades de danças rituais e de desenho e pintura, além do acompanhamento, durante alguns dias, da elaboração do painel a ser exposto no espaço anexo a este museu designado de “Parede”.

**Vista Geral do Painel *Yube Nawa Aibu*, ainda inacabado, na parede do MAM (out. 2017/São Paulo).
Foto: Sandra Goulart.**



**Oficina de Desenhos e Pinturas com Ibã Sales e Amilton Mattos no MAM (out. 2017).
Foto: Sandra Goulart.**

É importante dizer que o MAHKU é, atualmente, um centro de pesquisa ligado à Universidade Federal do Acre, do campus Floresta, da cidade de Cruzeiro do Sul. Como tal, ele prioriza o desenvolvimento de atividades que visam a parceria com instituições acadêmicas e pedagógicas não indígenas, e em especial as que se ligam às artes. As oficinas mencionadas anteriormente, realizadas pelo MAHKU em 2017, se adequam a essa proposta. Amilton Mattos (2018), organizador não indígena do MAHKU, num artigo, relata e analisa a realização da oficina que aconteceu junto à Escola Superior de Desenho Industrial (ESDI) da UERJ, e que entrou na categoria, desta Escola, de

Laboratório, sendo designada naquela ocasião de “Laboratório de Arte e Percepção (LAB)”. A oficina foi realizada por ele e por Ibã Sales em conjunto com uma pesquisadora e docente da UERJ. Mattos reflete, nesse texto, sobre os significados e os modos pelos quais se expressam o “ intercâmbio de saberes” do MAHKU (e dos Huni Kuin) e de instituições não indígenas (como museus e universidades) nesta oficina realizada na ESDI da UERJ.

O caso das interações entre o artista Ernesto Neto e a cultura huni kuin

Um outro caso que expressa as interlocuções entre a cultura huni kuin e a arte contemporânea remete à obra do artista brasileiro Ernesto Neto. Trata-se de um artista bastante conceituado e conhecido no cenário internacional da arte contemporânea. Neto, mais recentemente, tem incluído em suas obras, que muitas vezes são elaboradas na forma de instalações, elementos, temas e objetos da tradição huni kuin, como as narrativas sobre o povo- jibóia, os grafismos feitos pelas mulheres, e o próprio *nixi pae*. Além disso, Neto tem apresentado em mostras coletivas e individuais, nacionais e internacionais, trabalhos performáticos que utilizam aspectos da cultura huni kuin e são feitos em parceria com alguns destes indígenas.

Em 2014, na mostra coletiva “Histórias Mestiças”, em São Paulo, no Instituto Tomie Ohtake, a instalação “Em busca do Sagrado – *nixi pae* e a jiboia”, de Neto, reproduzia o ambiente de uma sessão de *nixi pae*. No centro da instalação havia uma garrafa contendo a bebida, conforme podemos ver abaixo.



Detalhe da Instalação “Em busca do Sagrado – nixi pae e a jiboia”.
Foto: Sandra Goulart.

Durante esta mostra, Neto organizou duas cerimônias rituais de *nixi pae* no próprio espaço do Instituto Tomie Ohtake. As cerimônias foram conduzidas por indígenas huni kuin, e contaram com participantes selecionados pelos indígenas, por Neto e por uma antropóloga. Em 2015, Neto realizou uma exposição individual que envolveu tanto indígenas huni kuin como aspectos de suas tradições. Foi a exposição “*Aru Kuxipa – sagrado segredo*”, que ocorreu numa galeria de arte contemporânea de Viena. A obra exposta era uma instalação que reconstituía a Casa de Encontros que existe nas aldeias destes indígenas. Além disso, indígenas huni kuin que participaram de uma comitiva especial organizada para acompanhar essa exposição de Neto, ofereceram, no próprio espaço da galeria, algumas práticas xamânicas medicinais (como inalação de rapé, defumações com cantos rituais *etc.*). Os curadores desta mostra tiveram que viajar para o Acre e visitar várias aldeias dos Huni Kuin para selecionar os indígenas da comitiva (Goldstein e Labate 2017).

Em 2017, Ernesto Neto foi um dos artistas brasileiros premiados e convidados para participar da Bienal de Veneza “Viva a Arte Viva”. Neto compôs a Bienal com uma instalação e com a realização de performances. Tanto a instalação quanto as performances envolveram indígenas huni kuin e elementos de suas tradições, em

especial as que se ligam ao *nixi pae*. Comentando algumas matérias de veículos de comunicação brasileiros que expressaram uma posição crítica sobre esse tipo de presença indígena nos circuitos de arte, Neto e os *huni kuin* que participaram deste evento salientaram que a instalação e as performances tinham também um objetivo político. Como explicou o *huni kuin* Ni Nawa, “a vontade era botar um quadro aqui dizendo tudo que está acontecendo no Brasil, mas, como não dava para fazer isso aqui, a gente mostra nossa espiritualidade”¹².

Considerações finais

Os casos que abordamos aqui remetem a questões importantes sobre as relações entre grupos e movimentos locais, de minorias ou étnicos, e as linguagens culturais e midiáticas das sociedades modernas complexas. Em particular, eles nos permitem aprofundar reflexões acerca das mediações e das diferenças entre arte contemporânea e universo indígena. Aponto, aqui, para algumas questões desta reflexão.

Em primeiro lugar é importante salientar que as próprias produções do MAHKU abordam os meios pelos quais estes indígenas vêm encontrando para lidar com as ambiguidades das traduções entre as linguagens e perspectivas de suas tradições e as linguagens (e mídias) das sociedades complexas. Tanto a sua produção audiovisual e digital, como suas obras de desenhos e pinturas em painéis, expostas em espaços como museus e galerias, demonstram ter a intenção de propor respostas para tais ambiguidades.

Um tema que chama a atenção diz respeito à autoria e originalidade das obras de arte, elementos considerados fundamentais no cenário da arte ocidental (Bourdieu 2007), mas que não pertencem à lógica de outras sociedades. Como coloca Lagrou (2003 e 2007), entre povos indígenas amazônicos, desenhos, pinturas, objetos decorados *etc.* podem ter origem “fora do grupo étnico” (em grupos rivais) ou “fora do mundo humano” (em outras espécies e em espíritos de diversos tipos). Além disso, no caso indígena, estas produções são compreendidas como sendo da comunidade e uma expressão de seus costumes e convenções. Ao invés do valor da autoria subjetiva, do campo da arte ocidental, temos, aqui, o valor da autoria coletiva; no lugar da

¹² Ver: <http://www.bemparana.com.br/noticia/502262/ernesto-neto-leva-indios-a-bienal-de-veneza-para-fazer-danca-da-jiboia>

originalidade temos a tradição e repetição de padrões; e, como contraponto à própria autoria humana (subjetiva), temos a importância de uma autoria que podemos denominar de interespecífica (entre mundos). É justamente esse conjunto de valores e concepções que encontramos no caso dos Huni Kuin.

A ideia da primazia da função estética da obra de arte também contrasta com os valores e perspectivas de sociedades indígenas como os Huni Kuin. Afinal, como coloca Alfred Gell (2001, 2018), enquanto em certos círculos artísticos da nossa sociedade ainda vigora uma distinção radical entre as obras de arte e os objetos técnicos, outras sociedades produzem objetos que acumulam significados artísticos, estéticos, técnicos, mágicos e, também, de interações sociais, isto é, de “agência”. Alguns autores (Müller 2008) argumentam que a arte conceitual contemporânea, ao propor obras de um caráter múltiplo e mais ativo, que implicam numa simbiose entre o público e o que está sendo exposto, permitiria uma maior integração entre diversos domínios da vida, de modo similar ao que ocorre em sociedades indígenas entre ritos, produções materiais diversas, objetos técnicos, práticas lúdicas, *etc.*

Para um autor como Alfred Gell (2001), na verdade, mesmo no contexto da nossa sociedade moderna, a separação plena entre objetos de arte e artefatos é uma falácia, pois nenhuma obra artística é elaborada apenas para ser apreciada esteticamente, sem ter uma finalidade prática. Assim, por exemplo, em diferentes períodos históricos, esculturas foram feitas para dignificar soberanos, enquanto pinturas possuíam funções litúrgicas. Por isso, diz Gell, instrumentalidade e espiritualidade podem se misturar em diversos contextos culturais, isto é, não apenas em práticas das sociedades tradicionais, mas, também em experiências e cenários da sociedade moderna complexa. A questão, colocada por esse autor, a partir desta reflexão é: se as obras de arte podem ser um tipo de instrumento, será que os instrumentos não poderiam, por outro lado, ser um tipo de arte? Gell desenvolve esta argumentação ao analisar a exposição de uma rede de caça dos Azande numa importante mostra artística, organizada em 1988, em Nova York, no *Center for African Art*, com curadoria da antropóloga Susan Vogel. Gell sustenta que objetos variados, tais como redes de caça, armadilhas e pinturas funerárias de povos indígenas, ou instalações como do prestigiado artístico britânico Daniel Hirst, tal como o tubarão num tanque de formol, podem ser igualmente objetos de arte conforme eles expressarem ideias complexas, e funcionarem como representações, signos, enfim, modelos que comunicam. Todas essas coisas, essas obras, apesar de não serem iguais, não são incomensuráveis. Elas podem dialogar. Para Gell, obras artísticas possuem,

acima de tudo, “intencionalidades complexas”, mas que podem se manifestadas tanto em modos simbólicos como técnicos.

Considerando esta argumentação, talvez possamos começar a situar e compreender melhor a inserção de temas da cosmologia e da tradição huni kuin, como as narrativas míticas do *nixi pae*, os cantos relacionados aos usos desta bebida, e a própria substância, isto é, o *nixi pae*, no cenário e no circuito da arte contemporânea.

Um ponto importante para a nossa discussão é a maior recorrência, na atualidade, das linguagens artísticas e culturais das sociedades complexas nas mobilizações políticas de populações indígenas. Entendemos que esse movimento manifesta novas formas de legitimação pública destas populações. Como coloca Elsje Lagrou, a inclusão de produções indígenas no circuito da arte contemporânea “tende a passar cada vez mais pela visibilização da cultura, da “autenticidade” e da vitalidade” das populações nativas do mundo inteiro (Lagrou 2003, p. 110). Assim, explica a autora, diferentes objetos indígenas podem se tornar emblemas de identidade étnica quando inseridos em espaços como museus, passando a ter um sentido distinto dos seus contextos originais.

Nessa linha de argumentação, também, podemos recorrer mais uma vez à noção de agência de Gell (2018), e destacar a eficácia política desse tipo de inserção de objetos, temas, questões *etc.* de povos indígenas no cenário da arte contemporânea. Lembrando, aliás, que para este último autor, a arte é um sistema de ação, e seu maior papel não é simbolizar o mundo, mas, sim, produzir ações que possam mudá-lo. Talvez tenha sido exatamente este o sentido da presença de uma garrafa contendo a bebida *nixi pae* na instalação de Ernesto Neto, no Instituto Tomie Ohtake, em 2014.

Ao mesmo tempo, a inclusão de elementos indígenas pelos representantes e pelas instâncias legitimadoras das esferas hegemônicas da nossa sociedade moderna e complexa pode gerar desconfiças. Há riscos e tensões nesse processo que apontam para as possibilidades e problemas de inserção de grupos minoritários no mercado e no circuito de arte da nossa sociedade. Por exemplo, quais exatamente os modos e os efeitos das inter-relações entre o MAHKU e os museus ou os espaços das instituições acadêmicas? Em que medida a presença e manifestação das produções, práticas e formas de pensamento destes indígenas, nesses locais, é possível? Ou, como e quanto elas são afetadas ou modificadas por estarem aí? Quais as consequências, também, da passagem e tradução de narrativas orais míticas, de grafismos tradicionais *etc.* para outras linguagens, expressas em meios e mídias mais contemporâneos (vídeo, digital)?

E, por fim, mas talvez a questão mais relevante para nossa reflexão, quais os impactos destas parcerias e mediações para as mobilizações e demandas atuais destes indígenas que visam seu reposicionamento político na sociedade mais abrangente?

Todo esse debate deve levar em conta um cenário global, que implica numa crescente e veloz disseminação das experiências artísticas para além do campo artístico, com a emergência de novos usos sociais da arte. Como coloca Canclini (2016), ao se deter na análise desse processo, a difusão da internet no mundo todo culminou numa espécie de transfiguração da arte, que passou a se misturar com várias outras práticas e esferas da vida. A arte na atualidade, diz Canclini, perde sua autonomia por diferentes vias (2016, p. 29). Canclini fala, nesse sentido, na existência de uma “arte pós-autônoma”, que se transforma e se desloca, de objetos fixos para performances, de contextos fechados como museus para meios de comunicação, e para redes digitais, ou ainda para a esfera publicitária e para espaços urbanos e de ativismo social (2016, p. 24). Há um cenário de mistura das antigas fronteiras, de espaços, de esferas. Uma multipolaridade econômica e cultural, diz o autor, que torna mais complexa (e interdependente) as relações entre museus, galerias, artistas, leilões e processos financeiros, de mercado, políticos e midiáticos. Entretanto, estas relações e seus resultados não excluem os conflitos e podem ser bastante diferentes para distintos sujeitos e grupos sociais. Assim, Canclini ressalta que, nesse cenário da arte pós-autônoma, num mundo globalizado, os “fluxos transnacionais de imagens têm velocidades distintas se provêm de países economicamente poderosos ou despossuídos” (p. 28); assim como os diferentes artistas podem sofrer mais barreiras do que suas obras. Muitas vezes, somos lembrados por este autor, são exigidos mais vistos para os criadores do que para suas obras, agora tornadas mercadorias.

É diante desse cenário mais amplo que têm ocorrido as traduções ou metamorfoses de linguagens e perspectivas da cultura huni kuin, e em especial das tradições do *nixi pae*, ao longo dos diálogos entre estes indígenas e a arte contemporânea. O aspecto diferencial desse diálogo e dessas traduções neste caso particular parece ser justamente a presença do *nixi pae*. Neste ponto é fundamental perceber que os significados desta bebida entre os Huni Kuin não se adequam necessariamente ao conceito de droga da sociedade moderna complexa. O *nixi pae*, para estes indígenas, não é simplesmente uma bebida, e muito menos uma droga ou um psicoativo. É, para eles, uma substância que tem origem no mundo não humano, do povo-jibóia, e que, aliás, muitas vezes, é entendida como parte do próprio corpo destes

seres não humanos (a saliva, ou o sêmen da jibóia...). O *nixi pae* se relaciona com os humanos, gera impactos nestes, os transforma, permitindo o intercâmbio entre mundos (humanos e não humanos). Portanto, aqui temos fatos que nos remetem às discussões sobre a “agência” de objetos ou plantas ou substâncias. Trata-se de uma perspectiva que Viveiros de Castro (2002) chamou de multinaturalista, isto é, a ideia de que os vários tipos de seres e gentes possuem, todos, a mesma natureza. Importante dizer, contudo, que, neste caso, destacar a ação das plantas sobre os humanos não significa privilegiar a abordagem da “droga em si”. O que estamos ressaltando são as relações, os intercâmbios e diálogos entre diversos planos e sujeitos (plantas, substâncias, humanos, contextos, meios, linguagens). Assim, talvez, estes recentes fenômenos artísticos envolvendo os Huni Kuin e seu *nixi pae* possam contribuir para que repensemos nosso modo (moderno) de lidar com estas substâncias que denominamos de drogas. Partindo de uma proposta de uma antropologia relacional, que enfoca as relações entre pesquisados e pesquisadores, poderíamos correr os riscos de nos deixar afetar ou transformar, como coloca Strathern (2006), pelos conceitos dos “outros”.

Referências

BOURDIEU, Pierre. **A distinção: crítica social do julgamento**. São Paulo: Edusp; Porto Alegre, RS: Zouk. 2007.

CANCLINI, Néstor García. **A Sociedade sem relato: antropologia e estética da iminência**. São Paulo: EDUSP, 2016.

CARNEIRO DA CUNHA, Manuela. “‘Cultura’ e cultura: conhecimentos tradicionais e direitos intelectuais”, in: _____ (org.). **Cultura com aspas**. São Paulo: Cosac Naify. 2009.

CASTELLS, Manuel. **O Poder da Identidade - A Era da Informação: economia, sociedade e cultura** – vol. 2. São Paulo: Paz e Terra. 1999.

_____. **Redes de Indignação e Esperança: movimentos sociais na era da internet**. São Paulo: Paz e Terra, 2013.

GELL, Alfred. "A rede de Vogel, armadilhas como obras de arte e obras de arte como armadilhas." **Arte e Ensaios - Revista do Programa de Pós- Graduação em Artes Visuais**, Rio de Janeiro: Escola de Belas Artes/UFRJ, ano VIII, número 8, pp. 174-191, 2001.

_____. **Arte e Agência**. São Paulo: Ubu Editora. 2018.

GOLDSTEIN, I. e LABATE, B. C. “Encontros artísticos e ayahuasqueiros: reflexões sobre a colaboração entre Ernesto Neto e os Huni Kuin”. **Mana**, Rio de Janeiro, vol. 23, n. 03, set/dez. 2017.

GOULART, Sandra Lucia. **Contrastes e continuidades em uma tradição amazônica: as religiões da ayahuasca**. Tese de Doutorado em Ciências Sociais. Campinas: Instituto de Filosofia e Ciências Humanas (IFCH) da Unicamp. 2004.

_____. “As religiões ayahuasqueiras do Brasil”, in: BOKANY, Vilma (org.). **Drogas no Brasil: entre a saúde e a justiça, proximidades e opiniões**. São Paulo: Ed. Fundação Perseu Abramo. 2015.

LAGROU, Els.. “Antropologia e Arte: uma relação de amor e ódio”. **Revista Ilha**, Florianópolis, v. 5, n. 2, dezembro/2003, pp. 93-113.

_____. “Identidad y alteridad a partir de la perspectiva Cashinahua. Amazonia”. **Peruana**, Lima, v. 30, 2007, pp. 43-61.

_____. “Entre xamãs e artistas: entrevista com Els Lagrou”. **Revista Usina**, julho de 2017. Disponível em: <https://revistausina.com/2015/07/15/entrevista-com-els-lagrou/#top>. 2015. Acesso em 23/10/2017.

MÜLLER, Regina. “Ritual e performance nas artes indígenas”. **Revista do Museu Nacional de Arqueologia e Etnologia**, vol. 01, 2008.

MENESES, Guilherme Pinho. “Saberes em Jogo: a criação do videogame Huni Kuin Yube Baitana”. **Revista Gis, Gesto, Imagem e Som**, São Paulo, v. 2, n.1, 2017/maio, pp.83-109.

MATTOS, Amilton P.. “Máquinas de visão: o MAHKU – Movimento dos Artistas Huni Kuin em suas práticas de experimentação visual”. **Revista Metamorphose**, vol. 3, n. 1, set. de 2018, pp. 49-72.

MATTOS, Amilton P.; SALES, Ibã; MAKU. “Quem é quem no pensamento Huni Kuin? O Movimento dos Artistas Huni Kuin”. **Cadernos de Subjetividade**, São Paulo/PUC, v. 17, 2015, pp. 10-22.

SALES, Ibã. **Nixi pae. O espírito da floresta**. Rio Branco, CPI/OPIAC. 2006.

_____. **Huni Meka. Os cantos do cipó**. IPHAN/CPI. 2007.

STRATHERN, Marilyn. **O gênero da dádiva: problemas com as mulheres e problemas com a sociedade na Melanésia**. Campinas: Editora Unicamp, 2006.

VIVEIROS de CASTRO, Eduardo. “Perspectivismo e multinaturalismo na América indígena”, in: _____ . **A Inconstância da alma selvagem**. São Paulo: Cosac Naify, 2002, pp. 347-399.

Filmes

Filmando Manã Bai. Direção: Vincent Carelli. Vídeo nas Aldeias (18 min). 2008

Já me transformei em imagem. Direção: Zezinho Yube, Vídeo nas Aldeias (32 min). 2008

Katxa Nawá. Direção: Zezinho Yube, Vídeo nas Aldeias (29 min). 2008

Nixi Pae - Espírito da Floresta. Direção: Isaías Sales Ibã (43 min). 2012.

Nuku Inu Shenipabu Burã (Nós e os Brabos). Direção: Nilson Sabóia Tuwe (50 min). 2011

O Sonho do Nixi Pae. Direção: Isaías Sales (46min). 2014. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=8LOL3BM0eRY> Último Acesso: 09/02/2018.

Xinã Bena - Novos tempos. Direção: Zezinho Yube, Cultura Viva/Vídeo nas Aldeias (52 min). 2006.

Sites

<http://nixi-pae.blogspot.com/>. Último acesso em: 05/12/2018.

“Ernesto Neto leva índios à Bienal de Veneza para fazer dança da jibóia”, 10 de maio de 2017. Disponível em: <http://www.bemparana.com.br/noticia/502262/ernesto-neto-leva-indios-a-bienal-de-veneza-para-fazer-danca-da-jiboia>. Último acesso em: 05/12/2018.