

“Vende tela, compra terra” e outras formas de atuação política do Movimento dos Artistas Huni Kuin (MAHKU)

“Sell painting, buy land” and other forms of political action by the Movement of Huni Kuin Artists (MAHKU)

Daniel Dinato

 0000-0002-9066-0939
daniel@dinato.com.br

Resumo

Neste artigo explico algumas formas de atuação política do Movimento dos Artistas Huni Kuin (MAHKU). Partindo de um evento ocorrido em 2014, a compra por parte do MAHKU de dez hectares de terra no Acre com recursos obtidos com a venda de uma pintura, reflito sobre os caminhos abertos, as conexões possibilitadas e a agência causada pelas imagens-pontes produzidas pelo coletivo no contato entre mundos.

Palavras-chave

Imagens-pontes; Movimento dos Artistas Huni Kuin;
arte indígena contemporânea.

Abstract

In this article I explain some forms of political action by the Huni Kuin Artists Movement (MAHKU). Based on an event that took place in 2014, MAHKU bought ten hectares of land in Acre with funds obtained from the sale of a painting, I will reflect on the open paths, the connections made possible and the agency caused by the bridge-images produced by the collective in the contact in-between-worlds.

Keywords

*Bridge-images; Movement of Huni Kuin Artists;
contemporary indigenous art.*

Há 30 anos, em 1990, famílias Huni Kuin/Kaxinawá¹ ocuparam os seringais Nova Empresa e São Joaquim, no baixo curso do rio Jordão (Acre), os quais, na época, se encontravam sem patrão (Iglesias, 2003, 2008). Atualmente, essa área ocupada é parte da terra indígena do baixo rio Jordão, nove mil hectares nos quais residem cerca de 200 pessoas.² Em 1993, a Associação dos Seringueiros Kaxinawá do Rio Jordão (Askarij), liderada por Siã Sales, comprou os seringais Altamira e Independência (Iglesias, 2003, 2008), cerca de 12 mil hectares, hoje transformados no domínial indígena Kaxinawá Seringal Independência, onde vivem, aproximadamente, 210 pessoas. Vinte anos depois, em 2014, com o valor arrecadado com a venda de uma pintura, o Movimento dos Artistas Huni Kuin (MAHKU), liderado por Ibã Sales Huni Kuin, comprou um terreno de cerca de dez hectares de floresta amazônica nas margens do rio Tarauacá. “Vende tela, compra terra”, diz Ibã. Atualmente, nesse território está sendo gestado o Centro MAHKU Independente.

A prática de “ocupar e comprar” (Iglesias, 2003) terras para construir um território não é recente entre os Huni Kuin. Ainda que, nos casos aqui narrados, as dimensões territoriais e os fins pretendidos para as terras sejam absolutamente distintos, entre eles há uma curiosa semelhança: o processo de compra, ao invés de individualizar, torna coletivo. Vale ressaltar aqui que não estou projetando uma ideia romântica dos indígenas. Essas terras, certamente, não pertencem a todos, sequer a todos os Huni Kuin, dado que existem inúmeras questões em torno de parentesco, além de alianças políticas que determinam quem vive onde e com quem. Certamente, porém, essas terras não são apenas de um indivíduo, e seu usufruto não está limitado a uma só pessoa ou família.

¹ A etnia Huni Kuin/Kaxinawá é composta por mais de 12 mil pessoas, habitantes do Acre e leste do Peru. No estado do Acre, os Huni Kuin vivem em 12 terras indígenas e são estimados em 7,9 mil indivíduos (Oliveira, 2016), constituindo cerca de metade da população indígena do estado. Kaxinawá (também escrito como Kashinawa, Caxinawá, Cashinawá etc.) é o modo como a etnia Huni Kuin foi chamada inicialmente pelos estrangeiros. *Kaxi* significa morcego e *nawa* significa gente. Kaxinawá, portanto, designa a gente-morcego. Esse nome, entretanto, não é bem-visto pelos próprios, que se autodesignam Huni Kuin.

² A terra indígena do Baixo Rio Jordão é contígua à terra indígena do Rio Jordão. Juntas somam 96 mil hectares, nos quais vivem cerca de 1.650 pessoas distribuídas por dezenas de aldeias.

Neste artigo, não refletirei sobre os casos específicos dos anos 1990, já bem narrados e analisados por Iglesias (2003, 2008). Cito esses eventos apenas para situar o movimento recente feito pelo MAHKU em um contexto mais amplo. Acredito que existe na região do município de Jordão, uma memória de que é possível que os indígenas Huni Kuin comprem terras e construam formas particulares de autonomia. Para o MAHKU, esse evento específico da compra é parte de um caminho mais amplo, um agenciamento, entre tantos outros, e que começou muito antes. Visando a melhor compreensão dessa e de demais formas de atuação política envolvidas nas práticas artísticas do MAHKU, ofereço neste artigo uma possível análise. Venho trabalhando com o coletivo desde 2016, especialmente com seu fundador, Ibã Huni Kuin, para quem é fundamental olharmos agora.

Ibã

Ibã Huni Kuin (Isaias Sales, seu nome registrado pelo Estado brasileiro) nasceu em 28 de março de 1964 e, junto com ele, nasceu também a possibilidade de existência do Movimento dos Artistas Huni Kuin (MAHKU). Ibã é a figura central do coletivo, pois foi a partir de suas pesquisas com seu pai e tios sobre os cantos *huni meka* (cantos que conduzem os rituais nos quais os participantes tomam *ayahuasca*³) que o grupo surgiu. Como mostro em minha dissertação de mestrado (Dinato, 2018), a partir da qual desenvolvo este artigo, Ibã é um pesquisador da própria cultura e a figura principal do coletivo.

Ibã trabalhou a maior parte da sua infância e juventude como seringueiro. O duro processo de extrair látex da seringa (*Hevea brasiliensis*), armazená-lo, secá-lo e depois vendê-lo às casas aviadoras foi sua realidade durante boa parte da vida. Aos 19 anos, em 1983, ele teve sua primeira experiência na capital do estado do Acre, quando viaja a Rio Branco para participar do “I Curso de Formação de Mentores Indígenas”, realizado na Comissão Pró-Índio do Acre (CPI-Acre).

³ A *ayahuasca* é uma bebida composta a partir da cocção do cipó *Banisteriopsis caapi* com diversas plantas, em especial a *Psychotria viridis*. De caráter psicoativo, é utilizada em contextos rituais também por outras etnias indígenas da Amazônia.

Foi durante esse curso que Ibã aperfeiçoaria o aprendizado da língua portuguesa. Pesquisar já estava dentro dele, segundo afirma. Pesquisar era aprender com os mais velhos, olhar como se faz, perguntar como se canta, quais palavras devem ser ditas, quais folhas usar para curar. Seu pai, Romão Sales, foi um grande conhecedor das cantorias da *ayahuasca* (os cantos *huni meka*) e das ervas medicinais, pesquisas a que Ibã irá dar sequência, tornando-se ele próprio um *txana* (cantor). Além de estudar com seu pai, Ibã formou-se também com seus tios Miguel Macário e Agostinho Manduca. Aprendeu os cantos que conduzem os rituais de *nixi pae* (*ayahuasca*) e os três conjuntos de músicas cantadas no processo ritual: os do grupo *pae txanima* (cantados no início do ritual para chamar a força da bebida), os *hawe dautibuya* (entoados assim que as visões começam a surgir) e, por fim, os *kayatibu* (cantados até que as visões terminem e a força da bebida diminua seu efeito sobre o corpo dos participantes).

Um dos desdobramentos dessa longa pesquisa foi a publicação, em 2006, do livro *Nixi Pae – o espírito da floresta* (Ibã, 2006),⁴ com os registros dos cantos do *nixi pae* coletados de três *txanas* (cantores) *huni kuin* das terras indígenas do Rio Jordão. O livro tornou-se fundamental para a retomada dos cantos (que vinham sendo substituídos por hinários do Santo Daime⁵) e para o fortalecimento da língua *hantxa kuin*, a língua dos Huni Kuin. Ao registrar e publicar os cantos, Ibã possibilitou que os demais Huni Kuin também os aprendessem. É a partir desse livro que Bane, filho mais velho de Ibã, começará a desenhar os cantos *huni mekas*, dando origem ao que viria ser o MAHKU.

Desenhar os cantos consiste em uma forma específica de tradução de palavras e sons em imagens. Os artistas do coletivo partem das “letras” dos cantos registrados no livro publicado por Ibã e transformam alguns elementos do canto em imagens. O livro e os cantos nele compilados são, portanto, a base de onde os artistas partem para compor as imagens. Essa prática se espalhou na

⁴ Além desse livro, também contou com a pesquisa de Ibã (2007) o livro-cd *Huni Meka – Cantos do Nixi Pae*, organizado por Dedé Maia e publicado pela CPI-Acre em 2007, incluindo dois cds com os registros de 24 *huni mekas*.

⁵ O Santo Daime é um movimento religioso que congrega influências católicas, espíritas, esotéricas, caboclas e indígenas em torno do uso da *ayahuasca*, o daime. Surgiu no interior da floresta amazônica, conduzido inicialmente por Raimundo Irineu Serra (1890-1971), o Mestre Irineu.

região e, atualmente, diversos indígenas Huni Kuin, sobretudo jovens, desenham cantos e mitos. O livro de Ibã, um objeto material poderoso, teve a importância de retomar e reviver tradições, tornando-se um transformador de relações e detonador de criações futuras.

O MAHKU, portanto, insere-se neste contexto de retomar, recriar e transformar tradições Huni Kuin. Pode-se dizer que essa é apenas uma, a primeira, de suas formas de atuação política. Como Ibã define, “o MAHKU é pesquisa espiritual”. Materializa conhecimentos imateriais, ajudando para que eles não se percam. É a continuação das pesquisas de Ibã mas, agora, com novos integrantes, coletivo e compartilhado. É um movimento de artistas que nasce de uma pesquisa própria de Ibã, movimento depois ampliado por seu filho, Bane. Com o decorrer do tempo, o MAHKU seduz e atrai novos aliados, indígenas e não indígenas.

Nesse aspecto, esse grupo de artistas é, a seu modo, um grupo de pesquisadores de suas próprias tradições e, também, inventores de novas possibilidades. As práticas artísticas do MAHKU não são e não podem ser vistas dissociadas das práticas de estudo, reflexão, retomada e compartilhamento de aspectos específicos do modo de ser Huni Kuin, em especial os saberes que envolvem o *nixi pae*. É um projeto grande, sem fim, Ibã diz. Conforme afirma o *site* do grupo,

O MAHKU – Movimento dos artistas Huni Kuin – tem sua gênese no processo tradicional de formação de Ibã Huni Kuin (Isaias Sales) com seu pai Tuin Huni Kuin (Romão Sales), notável pesquisador dos conhecimentos desse povo. Ao longo de sua vida resguardou os saberes musicais e rituais que corriam o risco de desaparecer na sociedade seringalista. Ibã aliou essa formação tradicional com os instrumentos da escrita e da pesquisa ao se formar professor, passando a registrar e publicar esses cantos (MAHKU, 2011).

Em suas falas, Ibã costuma valorizar sua longa e cuidadosa pesquisa, durante a qual ele aprende e registra os cantos junto aos mais velhos, sobretudo com seu avô e seu pai. Na primeira vez em que nos encontramos ele disse que, quando jovem, percebeu que muito de sua cultura estava se perdendo ou já havia desaparecido. A ausência de registros materiais contribuiu para esse apagamento. “Vocês têm computador, têm papel”, diz Ibã, “mas nós não”. O conhecimento, portanto, depende da memória e do interesse do jovem para seguir se atualizando e se transformando.

Em 2007, Bane começou a desenhar alguns desses cantos registrados no livro, com objetivo de dar sequência à pesquisa de seu pai, atribuindo-lhe uma nova forma. Conforme Bane conta no filme *Sonho do Nixi Pae*, ele também “recebeu na miração⁶ a mensagem de dar continuidade à pesquisa do seu pai”. Nesse momento, aquilo que até então era uma pesquisa sobre os conhecimentos que envolvem as cerimônias com *ayahuasca* passou a, gradualmente, também transformar-se em arte. O conhecimento sobre os cantos, até então registrado sob forma escrita, tornou-se visualizável.

Em 2008, Ibã ingressou na Licenciatura Intercultural Indígena e consolidou uma parceria com Amilton Mattos, professor no curso de Licenciatura Intercultural na Ufac. É nesse contexto universitário que, em 2011, será organizada a primeira oficina coletiva de desenhos conduzida por Ibã e Bane com outros jovens artistas Huni Kuin. O resultado impressionou pela riqueza de formas e cores. Os desenhos, então, foram escaneados e colocados no *site* do grupo para que outras pessoas pudessem acessá-los. A oficina foi um modo de ensinar e compartilhar simultaneamente uma técnica expressiva (o desenho) e uma forma de conhecimento (a pesquisa e o saber sobre os *huni mekas*) com nove jovens Huni Kuin.

O processo de expansão, a partir de então, foi rápido. No mesmo ano, os desenhos foram expostos no Sesc em Rio Branco, na exposição O espírito da floresta – desenhando os cantos do *nixi pae*. Ainda em 2011, o antropólogo Bruce Albert⁷ fez a intermediação com Hervé Chandès, diretor da Fondation Cartier em Paris, onde os desenhos foram mostrados na exposição *Histoires de voir*, ocorrida entre 15 de maio de 2012 e 21 de outubro de 2012. A pesquisa espiritual transformava-se em arte, passando a ser institucionalmente reconhecida. A dimensão dessa exposição afetou os integrantes do coletivo, e, ali, os desenhos passaram do contexto de pesquisa da cultura Huni Kuin e do contexto acadêmico para o contexto de arte. Ocorreu um processo de “artificalização”⁸ daquelas imagens.

⁶ Miração é como são chamadas as imagens que, costumeiramente, se dão a ver após a ingestão da *ayahuaska*.

⁷ Bruce Albert nasceu em 1952 no Marrocos. É antropólogo e coautor, com Davi Kopenawa, do livro *A queda do céu – palavras de um xamã yanomami*.

⁸ Shapiro e Heinich (2013, p. 18) definem a artificalização como “um processo de processos”. Segundo as autoras, o processo total de artificalização envolve dez processos “menores”. São eles: “deslocamento, renomeação, recategorização, mudança institucional e organizacional, patrocínio, consolidação jurídica, redefinição do tempo, individualização do trabalho, disseminação e intelectualização” (p. 18). Acredito ser evidente que os processos de deslocamento, recategorização e mudança institucional dos desenhos, realizados primeiramente em contexto de pesquisa e que se transformam em obras de arte, são centrais para o MAHKU.



Figura 1
Um dos primeiros desenhos
realizados por Bane Huni Kuin,
do canto *Dua Meke Newane*
Disponível em: [https://
br.pinterest.com/](https://br.pinterest.com/)

O Movimento dos Artistas Huni Kuin (MAHKU)

Em 3 de março de 2013, o Movimento dos Artistas Huni Kuin foi oficialmente criado em assembleia que contou com Isaias (Ibã), João Sereno (Txanakixitin), Romão Sereno (Tuin), Cleiber (Bane), José Romão (Tene), Franciso Sabino (Ixã), Miguel Sales (Siã), Manuel Vandique (Dua Buse) e Vanderlon Pinheiro (Shanehuni). Dentre as exposições de que o coletivo já participou, destaco Mira – artes visuais contemporâneas dos povos indígenas (Centro Cultural da UFMG, Belo Horizonte, com curadoria de Maria Inês de Almeida, 2013-2014), Histórias mestiças (Instituto Tomie Ohtake, São Paulo, com curadoria de Adriano Pedrosa e Lilia Schwarcz), 35ª panorama da arte brasileira: Brasil por multiplicação (MAM-SP, São Paulo, com curadoria de Luiz Camillo Osório), Avenida Paulista (Masp, São Paulo, com curadoria de Adriano Pedrosa, Tomás Toledo, Camila Bechelany, Luiza Proença, Fernando Oliva e Amilton Mattos), Vaivém (Centro Cultural Banco do Brasil, São Paulo, Rio de Janeiro, Belo Horizonte e Brasília, com curadoria de Raphael Fonseca) e *Vexoá: nós sabemos* (Pinacoteca do Estado de São Paulo, São Paulo, com curadoria de Naine Terena). Dos objetivos propostos pelo coletivo na sua ata de fundação, sublinho os de número 1, 4, 9 e 11:

1. Dar continuidade às atividades de pesquisa e arte, fortalecendo a tradição e o idioma Huni Kuin;
4. Promover encontros e intercâmbios visando a constituição, fortalecimento e ampliação da rede de artistas Huni Kuin;
9. Proporcionar ao povo Huni Kuin uma fonte de renda digna, voltada à pesquisa nas suas antigas tradições;
11. Estruturar um espaço de trabalho que funcione como sede e oficina para os artistas trabalharem e se reunirem (MAHKU, 2013).

Nos objetivos destacados transparecem características centrais para o MAHKU: o projeto artístico consolidado por Ibã está diretamente associado a um modo de conhecimento particular (os mitos e cantos *huni meka*), ao mesmo tempo em que constrói alianças e estratégias de autonomia, sendo esse um de seus aspectos políticos. Essa política, entretanto, não é a política de cargos e votos.⁹ A mediação e a representação não estão personificadas em alguém

⁹ Sobre a relação dos Huni Kuin com a política partidária ver Zoppi (2019).

distante: o político. O MAHKU cria sua própria mediação, as pinturas e, com elas, age. Como Ibã costuma dizer: “Eu não sou político, minha política é o MAHKU” (Vieira, 2018). Uma “política dos artistas”, afirma. Uma política, poderíamos arriscar dizer, da ação direta. Não seriam as obras do coletivo MAHKU formas de (pintur)ações diretas?

Em 2014, após participar da exposição *Made by...* feito por brasileiros (ocorrida de 9 de setembro a 12 de outubro de 2014 nas ruínas do antigo hospital Matarazzo, em São Paulo, com curadoria de Marc Pottier), quando realizou um trabalho junto da artista belga Naziha Mestaoui (1975-2020),¹⁰ o MAHKU vendeu uma obra e, com o recurso obtido, comprou a terra mencionada no início deste artigo. Tal como as compras feitas nos anos 1990, o MAHKU retoma uma área pela compra, em uma região que, há séculos, é habitada pelos Huni Kuin. Esse lugar, ressaltado, ainda está em elaboração, é um sonho sendo construído aos poucos e, até o momento, preserva-se intacta a área. O MAHKU pretende que lá exista um espaço de trabalho para o coletivo e que seja, ao mesmo tempo, um local para a realização de intercâmbios com outros artistas, indígenas e não indígenas, concretizando dois dos objetivos citados em sua ata de fundação. Alianças que geram novas alianças. Telas, pinturas, obras de arte que são pontes entre mundos. Imagens que são caminhos. Construir alianças é uma das maneiras de atuação política do coletivo. A terra comprada, parte de uma cadeia de eventos que envolve *nixi pae*, cantos *huni mekas*, metrópoles como Paris e São Paulo, além de inúmeras pessoas, é um exemplo claro da potência dessa forma de fazer política.

Os objetivos 1 e 9, também dialogam, ainda que indiretamente, com o tempo da seringa e do catifeiro, quando os Huni Kuin, em geral, viviam sob o mando de patrões que cerceavam, entre outros impedimentos, violências e censuras, a liberdade financeira e de costumes do grupo. Se, naquele tempo, a cultura e a própria língua *hantxa kuin* estavam se perdendo e não havia nenhuma possibilidade de autonomia financeira, hoje, com a venda de obras, criam-se alternativas que retomam e consolidam saberes e, ao mesmo tempo, viabilizam economicamente seus projetos.

¹⁰ Naziha Mestaoui foi uma artista franco-belga cujos trabalhos se situam na interface entre arte, meio ambiente e tecnologia.

Lembro que, durante todo o período da borracha, o chamado sistema de aviação predominou. Tratava-se de “um sistema de adiantamento de mercadorias a crédito” (Aramburu, 1994, p. 82) que marcou as relações econômicas entre os seringalistas e os seringueiros (nesse caso, os indígenas). Tratava-se, também, de uma forma de escravidão por dívidas, tendo em vista que a mercadoria adiantada (“aviada”) nunca chegava a ser paga, mantendo os indígenas em uma dívida constante e eterna.

A escravidão por dívidas refletia-se na dura carga horária diária de trabalho a que eram submetidos os seringueiros. Muito trabalho, uma constante luta por pagar suas dívidas e pouco tempo para exercer sua “cultura”, em especial os rituais com *nixi pae*, que costumam durar sete, oito horas. Nesse contexto, portanto, viveu o pai de Ibã e, parcialmente, o próprio Ibã. Seu pai, levava tatuadas no braço as iniciais de seu patrão, Felizardo Cerqueira, assim como tantos outros Huni Kuin. Seria impossível que o MAHKU não negociasse com esse período de sua própria história. Dessa forma, penso que os objetivos destacados acima transparecem a necessidade de autonomia financeira dos Huni Kuin, assim como o fortalecimento cultural sem, com isso, negar as trocas e a constituição de redes com outros agentes e grupos, sobretudo não indígenas.

Hoje em dia, é importante dizer, os artistas conseguem obter alguma renda com a venda de seus trabalhos, não precisando estar submetidos a empregos considerados menos prazerosos.¹¹ A venda de obras, portanto, mesmo que esparsas, é importante fonte de renda para os membros do coletivo e para suas famílias. Trata-se de um duplo movimento de fortalecimento cultural e construção de alternativas financeiras que tem seu motor na relação ativa com uma diversidade de outros, ou seja, na constante ampliação e diversificação da teia do MAHKU.

¹¹ Jordão, o município mais próximo da aldeia Chico Curumim, onde Ibã vive, tem um índice de desenvolvimento humano (IDH) de 0,469 (2010), sétimo pior do país, e mortalidade infantil de 22,56 óbitos por mil nascimentos. Além disso, segundo os dados do IBGE, 48% da população vivia em 2010 com até meio salário mínimo. Um estudo realizado com 836 crianças das áreas urbanas e rurais do município apontou que 49,2% sofrem com a desnutrição infantil. Entre as crianças indígenas, entretanto, a situação é pior, chegando a “apresentar prevalências de desnutrição superiores a 80%” (Araújo, 2017, p. 46).

O MAHKU, assim, se constitui também como movimento voltado para a autonomia e o controle das relações com a alteridade. Esse controle, por sua vez, é possível a partir do envolvimento e da multiplicidade de conexões propostas pelo grupo com o mundo não indígena. O MAHKU possibilita que os integrantes estabeleçam relações com esse mundo de uma maneira mais simétrica e, com isso, fortalece o que consideram ser a cultura Huni Kuin. Ao mesmo tempo, viabilizam financeiramente alguns de seus desejos. “O mundo “branco” é muito forte”, diz Ibã. É preciso controlá-lo, e o MAHKU faz isso por meio de seus trabalhos e ações.

O MAHKU também proporciona aos artistas viajar e conhecer novos lugares. Viajar, aliás, é um elemento central para o coletivo e seus membros. A oportunidade de participar de exposições nas grandes cidades brasileiras ou no exterior é, igualmente, a chance de tecer alianças. É a partir dessas conexões que novas ideias e práticas podem ser geradas, e foi em uma dessas ocasiões que pude conhecer Ibã. Essas são também ocasiões nas quais o coletivo faz política. Não por acaso, o logotipo do MAHKU é o jacaré-ponte Kapetawã, estampado em copos e camisetas que o grupo tem produzido, como podemos ver na imagem das canecas (figura 2). Afinal, trata-se de um coletivo que tece teias e (novos) caminhos entre indígenas e não indígenas.

O mito do Kapetawã conta a história de um grupo, os primeiros humanos, que se depararam com um grande rio impossível de atravessar. Perceberam, entretanto, que lá havia um jacaré gigante (Kapetawã) que, com seu enorme corpo, poderia servir de ponte para o outro lado. Negociaram com ele a passagem por suas costas em troca de caças. A única restrição feita pelo jacaré era a de não



Figura 2
Caneca do MAHKU
Foto do autor

lhe oferecerem nenhum outro jacaré como alimento, pois ele não era canibal. Os humanos caçaram anta, veado, macacos e outros animais, dando-os ao jacaré que, em retribuição, permitia a passagem por suas costas até a outra margem. Em determinado momento, por um descuido, alguém deu a Kapetawã um pequeno jacaré como alimento. O jacaré-ponte então revoltou-se e não permitiu que ninguém mais passasse por cima dele. Aqueles que não passaram, a história conta, tornaram-se os *huni kuin*,¹² todos os indígenas que vivem na floresta. Nós, os brancos¹³ (*nawa*), passamos. Assim, do ponto de vista mítico Huni Kuin, foi feita a separação inicial entre povos distintos. O mito também está registrado por Lagrou (2007), narrado por seu interlocutor Augusto. A autora conta que as pessoas caminhavam em busca de um barro melhor e mais consistente, pois as panelas quebravam-se facilmente devido à má qualidade do barro disponível. Augusto, ao terminar de lhe contar o mito, disse: “os estrangeiros são nossa metade partida há muito tempo” (Lagrou, 2007, p. 451). É preciso ter em mente que o MAHKU funciona como um meio de atravessar e colocar em relação diferentes realidades e mundos. Vai além, ao fazer das suas obras instrumento de acesso e relativo controle de um mundo potencialmente perigoso (o mundo dos brancos e o “mundo” da arte¹⁴).

¹² Utilizo nesse caso letras minúsculas pois não se trata do etnônimo Huni Kuin. Lembro que *huni kuin* é, ao mesmo tempo, um etnônimo e um “pronomo cosmológico” (Viveiros de Castro, 1996) passível de ser utilizado por todo grupo que fale línguas Pano. Nesse caso, *huni* pode ser entendido como “ser humano” ou “pessoa”, enquanto *kuin* pode ser pensando como “verdadeiro” ou “de verdade”, no sentido de estar mais próximo ao núcleo interno do coletivo. Nós, pessoas de verdade. Esse pronomo, portanto, pode ser utilizado por todos os outros grupos falantes de línguas Pano. Existe uma dinâmica relacional e posicional específica nessa classificação da alteridade, bem analisada por Keifenheim (1990, p. 80).

¹³ “Branco” é a forma utilizada pelos próprios Huni Kuin (e por diversas outras etnias indígenas do Brasil) para fazer referência aos não indígenas de forma geral. *Nawa* é o termo empregado pelos Huni Kuin para se referir aos não indígenas, também chamados de maneira generalizante de “brancos”. Nesse caso em específico, o termo está sendo utilizado dessa maneira. *Nawa*, entretanto, pode funcionar também como um sufixo formador de etnônimo dentro da etnia linguística Pano. Para mais informações, ver Keifenheim (1990) e Saez (2002).

¹⁴ Há, evidentemente, uma possível contradição nisso. Ao participar de distintas exposições de arte, os integrantes do MAHKU, assim como todos os artistas indígenas contemporâneos, acessam um universo culturalmente valorizado por certos não indígenas e, com isso, passam a ser também valorizados. Assim, pode ser que eles estejam sendo valorizados apenas por produzir algo culturalmente relevante para um determinado grupo, arte, e não, simplesmente, por ser humanos, como, por óbvio, deveria ser. Essa questão é extremamente complexa e não será o tema deste artigo. Penso que será preciso acompanhar os desdobramentos históricos do ingresso de artistas indígenas contemporâneos no cenário artístico nacional para elaborar uma análise mais densa sobre o assunto.

Imagens-pontes

Se, como defendo, uma das principais práticas políticas do coletivo MAHKU é construir caminhos, pontes e colocar em relação mundos díspares por meio de obras e ações, lembro que são caminhos os próprios cantos (*huni meka*) desenhados. Os cantos *huni meka* operam como passagens e são instrumentos de mediação entre os mundos visível e invisível. Sua transmutação em imagens, sugiro, também gera instrumentos mediadores do entremundos, nesse caso, o mundo indígena com o não indígena, em particular com o campo artístico e seu público. Nesse sentido, arrisco dizer que os cantos “incorporam-se” às imagens, garantindo-lhes uma forma de operação análoga à dos próprios cantos: a de caminhos e agentes conectivos. Cesarino (2006, p. 111) aponta que

os *huni muka* são propriamente *caminhos*. Os *dami*, suas imagens, representações ou transformações visionárias são os caminhos (*bai*) abertos pelo *nixi pae* capazes de colocarem o cantador em relação aos *yuxin* (“espíritos”) ali presentes, ou ao “povo do *nixi pae*”, aqueles que realmente compreendem as palavras especiais do canto composto na língua dos antigos (*shenipabu hãtxa*). O *huni muka* sobrepõe/comunica o *huni*, a pessoa que canta, a *Yube*, a sucuri ancestral hipóstase do cipó, bem como o próprio cipó-homem (pois a ayahuasca é uma pessoa para os Kaxinawá e tantos outros povos amazônicos).

Dami, assim como as imagens que surgem durante as visões, é também o nome dado às imagens figurativas produzidas pelo coletivo MAHKU. Um desenho figurativo que “imita” uma árvore ou um animal, por exemplo, é *dami*. Lagrou (2018b, p. 149) lembra que “para ver corretamente, é preciso ouvir. As linhas da canção e as linhas da visão estão intrinsecamente entrelaçadas”.¹⁵ Segundo a autora,

¹⁵ Nessa e nas demais citações de originais em idiomas estrangeiros, a tradução é nossa. Aqui, o original é: *To see properly, one has to listen. Song lines and the lines of vision are intrinsically interwoven* (Lagrou, 2018b, p. 149).

A canção [...] traça caminhos a ser seguidos pela alma-olho perdida da pessoa que sofre. A alma-olho tem que seguir o desenho da música enquanto este se desdobra diante de seus olhos para poder voltar, para chegar perto do corpo daquele que canta e, assim, retornar ao seu próprio corpo. Essa é a razão pela qual o mestre da música se apoia no corpo trêmulo daquele que se perdeu no mundo das imagens, e canta com a voz plural de Yube, espírito-anaconda, que nós, eu, você, sentimos falta do seu corpo¹⁶ (Lagrou, 2018b, p. 151).

Aquele que canta, o *txana*, seria uma espécie de maestro das visões alheias. Cantar e ver estão intimamente conectados no ritual. O *txana* auxilia, com seus cantos, a viagem e o encontro da “alma-olho” (*bedu yuxin*) com duplos espíritos de animais. Segundo a autora, durante o ritual, ocorre uma espécie de “batalha estética” (Lagrou, 2018a, 2018b) e existe um risco constante de a *bedu yuxin* daquele que participa ser capturada e envelopada em um novo corpo, por algum espírito-animal (*yuxin*), que se vinga. São os cantos, portanto, que colocam o participante, em especial a alma-olho, em diálogo minimamente controlado com esse universo poderoso e potencialmente perigoso, e o ajudam a encontrar seu caminho com segurança.

Lagrou (2018a, 2018b) afirma também que o ritual de *nixi pae* envolve uma complexa dinâmica relacional, durante a qual as posições de predador e presa se invertem e estão em disputa. “Nixi pae é um universo mimético, agonístico e altamente estético em constante processo de devir-Outro: devir-animal, devir-mulher, devir-criança, devir-planta e videira e até devir-molecular”¹⁷

¹⁶ *The song, in other words, traces paths to be followed by the lost eye-soul of the person suffering. The eye-soul has to follow the design of the song as it unfolds before his eyes in order to be able to come back, to come close to the body of the one who sings, and hence to return to his own body. This is the reason why the master of song will lean against the shivering body of the one lost in the world of images, and sing in the plural voice of Yube, anaconda spirit, that we, I, you miss your body* (Lagrou, 2018b, p. 151).

¹⁷ *Nixi pae is a mimetic, agonistic and highly aesthetic world in constant process of other-becoming: animal-becoming, women-becoming, child-becoming, plant and vine-becoming and even becoming-molecular* (Lagrou, 2018a, p. 41).

(Lagrou, 2018a, p. 41). Um desses possíveis devires presentes no *nixi pae* é o de tornar-se *Yube*,¹⁸ pois quem bebe o chá está tomando o sangue¹⁹ de *Yube* para, em seguida, ser devorado por ela e, com isso, poder ver com seus olhos. Assim, quando Bane pinta uma obra do canto *Yube Nawa Aibu*²⁰ (figura 3), em que a jiboia é vista com rosto humano, penso que o ponto de vista dominante na obra seria o da jiboia. Com sua obra, então, Bane nos daria a ver esse outro mundo, já acessado por meio dos rituais com *nixi pae*.

Figura 3

Bane Huni Kuin, *Yube Nawa Aibu*, 2017, lápis de cor sobre papel, 42 x 59,4cm



¹⁸ Yube é a jiboia mítica ancestral dona de todos os *yuxin* e de todos os padrões de grafismos. Ver mais em Lagrou (2018a, 2018b).

¹⁹ A *ayahuasca*, segundo Lagrou (2018a, 2018b), é também compreendida como o sangue de *Yube*.

²⁰ *Yube Nawa Aibu* foi traduzido por Ibã como “mulher do povo-jiboia”.

Ibã, por sua vez, costuma dizer que as músicas são como conversas com o *nixi pae* e é por isso que, nos cantos, há o pedido para se entrar e sair da “força” que a bebida traz. Ibã também afirma que os cantos são a própria fala do *nixi pae*. Essas falas trazem uma importante questão, já que para estar em posição de se relacionar (conversar) com os *yuxin* (espíritos) e com *Yube*, é preciso ser, antes, visto por eles. Ser visto por eles, por sua vez, requer que você veja como eles. Conforme mostra Lagrou (2018b, p. 149),

Ver e ser visto depende de uma qualidade eminentemente relacional que nunca é dada. O que o xamã Yanomami Davi Kopenawa disse dos espíritos ajudantes xapiri também se aplica a Yube, o espírito-jiboia dos Huni Kuin, e a revelação de seu mundo de seres-imagem: para ver esses seres-imagem é preciso primeiro ser visto por eles. Eles olham para você e, assim, tornam-se visíveis para você (Kopenawa & Albert, 2010). Para ver o xapiri é preciso se tornar um deles e ver com seus olhos. Da mesma forma, para ver Yube e seu mundo transformacional, você precisa ver através de seus olhos. Portanto, não é suficiente ingerir a substância-alma dele, a videira visionária, índice de sua agência dentro de seu corpo. Yube, o espírito anaconda, pode decidir não olhar para você, não se mostrar para você; pode mostrar apenas “mentiras” ou simplesmente não mostrar nada. O processo de devir-anaconda, condição para a obtenção de capacidades visionárias, não é de todo evidente – além de ser um empreendimento muito arriscado²¹ (Lagrou, 2018a, p. 149).

²¹ *To see and to be seen depends on an eminently relational quality that is never given. What the Yanomami shaman Davi Kopenawa has said of the xapiri spirit-helpers also holds true for Yube, the anaconda spirit of the Huni Kuin, and his revelation of his world of image-beings: to see these image-beings it is necessary to first be seen by them. They look at you and thus become visible for you (Kopenawa & Albert, 2010). To see xapiri one needs to become one of them and see with their eyes. In the same way, to see Yube and his transformational world, you need to see through his eyes. It is therefore not enough to ingest his soul-substance, the visionary vine, index of his agency inside your body. Yube, the anaconda spirit, can decide not to look at you, not to show himself to you; to show only ‘lies’ or simply show you nothing at all. The process of anaconda-becoming, a condition for obtaining visionary capacities, is not evident at all – besides being a very risky enterprise (Lagrou, 2018b, p. 149).*

Ibã conta que não é possível explicar os cantos *huni mekas* e suas mirações. Idealmente, ensina, é apenas “na força” (sob efeito da *ayahwasca*) que se compreende o que os cantos dizem e mostram. É preciso tornar-se outro para ver. Frente a demandas contínuas de não indígenas querendo saber o que dizem os cantos e como são as mirações, o MAHKU resolveu pintar. É o que Ibã chama de “colocar os cantos no sentido”. Com paciência e na posição de professores, eles nos ensinam a ver através das suas próprias formas de tradução dos cantos em imagens. Trata-se, guardadas as devidas proporções, de algo semelhante ao ocorrido com Castañeda e Don Juan, a saber: a “*venganza del ‘objeto’ antropológico (un brujo) sobre el antropólogo hasta convertirlo en un hechicero. Antiantropología*” (Paz, 2013, p. 19). O MAHKU, podemos arriscar, pratica sua própria “antiantropologia” ao produzir imagens que nos ensinam e capturam. As obras de arte do MAHKU, ao ser objetos de um olhar, agem. Há, portanto, uma inversão do que seria esperado, e, nessa inversão, há um esforço de compor conjuntamente, de construir alianças e de criar uma relação de forças mais simétrica com os não indígenas.

Figura 4
Pedro Maná Huni Kuin
(MAHKU), *Mito de origem da
ayahwasca*, 2018, acrílica
sobre tela e lápis de cor
sobre papel, 165 x 240cm
Foto: Rochelle Costi





Figura 5
Bane, Isaka e Ibã (MAHKU),
detalhe de *Nai Mapu Yubekã*,
abril 2019
Foto do autor

Conclusão

A operação artística do MAHKU envolve, portanto, um processo de conexão e composição com dois mundos distintos, ambos potencialmente perigosos e fascinantes: o mundo de *Yube* e dos *yuxin* (espíritos) e o mundo dos *nawa* (os não indígenas, “brancos”). É um processo simultaneamente político e xamânico, no qual as pinturas-cantos são meio de acesso e relação com outros universos. Os cantos são imagens, e ambos são caminhos entre mundos. Cantos, imagens, caminhos. Arrisco dizer que as obras do coletivo estariam, dessa forma, não apenas representando os cantos *huni mekas*, mas transformando-se neles e na sua forma de operar. Se lembrarmos do jacaré Kapetawã, símbolo do MAHKU, é

possível propor que as imagens produzidas pelo coletivo sejam imagens-pontes. Obras de arte, telas, imagens que, assim como Kapetawã, fazem a conexão entre mundos. Imagens que refazem o mito de Kapetawã agem sobre os espectadores e os encantam²² (Gell, 2005). Imagens-pontes, imagens-conexão.

Extrapolando a dinâmica interna do ritual e olhando para a relação interétnica, sobram questões e possibilidades em aberto a ser exploradas no futuro. Ao se tornar artistas e produzir obras de arte, não estariam os integrantes do MAHKU tornando-se, ainda que momentaneamente, “brancos”, ou seja, adotando o seu ponto de vista estrategicamente? Poderia essa ser uma estratégia para ser vistos e posição de melhor se relacionar com os não indígenas? Ao transmutar cantos, os próprios artistas do MAHKU não estariam se transmutando, ainda que por instantes? Não seria essa uma transmutação essencialmente política e que visa à autonomia?

Parece-me, tal como proposto por Jolene Rickard (1995, p. 51), intelectual Tuscarora, que

Soberania é a fronteira que transforma a experiência indígena de uma posição vitimizada em uma posição estratégica. [...] Como parte de uma contínua estratégia para sobrevivência, o trabalho dos artistas indígenas precisa ser compreendido através das lentes da soberania e da autodeterminação, e não somente em termos de assimilação, colonização e das políticas identitárias.²³

As obras do MAHKU, nesse sentido, defendo, são literalmente políticas, pois agem estrategicamente sobre os não indígenas, visando à autonomia e à soberania. Autonomia não apenas na produção de discursos, mas também territorial. Lembremos quando Ibã diz: a minha política é a política dos artistas. Frase complementar à outra: Vende tela, compra terra.

²² Gell fala do encantamento pela técnica necessária para a produção de determinados objetos. O argumento aqui é semelhante, mas possui diferenças, tendo em vista que as imagens produzidas pelo MAHKU, acredito, encantam mais pelo “mistério” do seu conteúdo. O foco, portanto, não é sobre a técnica necessária para produzi-las.

²³ *Sovereignty is the border that shifts indigenous experience from a victimized stance to a strategic one. [...] As part of an ongoing strategy for survival, the work of indigenous artists needs to be understood through the clarifying lens of sovereignty and self-determination, not just in terms of assimilation, colonization, and identity politics* (Rickard, 1995, p. 51).

A estratégia xamânica, política e artística do coletivo dialoga com o tempo do cativo, momento em que viveram sob o regime da escravidão por dívidas durante o ciclo da borracha, mas não só: somos índios, estamos resistindo há 500 anos, lembra-nos Ailton Krenak (2018). Nesse sentido, é importante perceber a produção do MAHKU, mas também a de outros artistas indígenas contemporâneos, como Jaider Esbell, Denilson Baniwa, Sueli Maxakali e Daiara Tukano, dentro de um contínuo temporal, enquanto uma continuidade dos processos de estratégia e de relação com alteridade visando à autonomia praticados pelos indígenas. A arte indígena contemporânea, então, estaria ligada e daria continuidade a práticas xamânicas e políticas ancestrais indígenas. Haveria, assim, uma continuidade, não uma ruptura com os tempos “de antes”. Nos termos de Gerald Vizenor (1999), intelectual Ojibwe, poderíamos pensar os artistas indígenas contemporâneos enquanto guerreiros pós-indígenas (*postindians warriors*) a produzir “atos de sobrevivência” (*acts of survivance*) e a criar novos imaginários de soberania.

Em uma *live* veiculada no dia 26 de novembro de 2020, na página do Facebook da Bienal de São Paulo, Jaider Esbell afirmou:

Eu acredito que vai ser a arte que dará condição de que o povo Maxakali, essas famílias todas, tenha o direito de ter de volta seu território, mesmo que seja preciso comprar a terra. Aí entra na política do artista e pajé Ibã, que já cantou essa pedra lá atrás. Vendo tela e compro terra. Essa é a realidade não romântica do nosso país.

As palavras de Jaider ecoavam a fala do também artista Isael Maxakali,²⁴ apresentada um pouco antes na *live*. Isael contou que os Maxakali²⁵ tiveram de escolher entre ter uma terra ou permanecer com a língua. Os pajés antigos escolheram a língua, e, dessa forma, eles ainda falam *tikmũ'ũn*, a língua própria.

²⁴ Isael Maxakali e sua esposa Sueli Maxakali são artistas. Isael foi o vencedor do Prêmio Pipa Online de 2020.

²⁵ Os Maxakali são um povo indígena de cerca de 2.000 pessoas habitantes do norte de Minas Gerais. Mais informações em: <https://pib.socioambiental.org/pt/Povo:Maxakali>.

Nessa “realidade não romântica”, que se estende por cinco séculos, os artistas indígenas vão inventando mundos, novos imaginários, e negociando suas autonomias por meio da arte. Nesse sentido, o gesto do MAHKU de comprar terras com a venda de telas abriu uma nova possibilidade de autonomia entre os (artistas) indígenas.²⁶ Em um país onde os direitos indígenas são constantemente violados, a compra de terra torna-se uma alternativa plausível. Frente a uma realidade não romântica, uma escolha não romântica. Além de tudo, desmonta a ideia romantizada do indígena.

Evidentemente, isso não quer dizer que a resolução dos conflitos e disputas territoriais indígenas irá ocorrer por meio da compra de terras. As demarcações realizadas pelo governo federal precisam continuar. A prática de comprar terra não está em oposição às demarcações, mas ao lado. Há muito para fazer, urgentemente, e todo esforço se complementa. Talvez, devemos olhar para esse ato de Ibã e do MAHKU como um gesto performático, como mais uma das obras do coletivo. De uma só vez, acenderam uma luz, uma possibilidade de futuro e romperam com uma ideia do passado: aquela de que os indígenas não são realmente contemporâneos, de que estão em algum tempo distante e podem viver apenas com recursos naturais. Alguns, felizmente, ainda podem, mas são minoria. O MAHKU e os artistas indígenas contemporâneos vivem, cada um a sua maneira, imersos nas contradições desse campo e deste tempo.

Outra contradição reside em ser eu a estar escrevendo este artigo. Eu, que não falo *hantxa kuin*, a língua Huni Kuin, jamais compreenderei completamente o que são as obras do MAHKU. Apenas as margeio. Assim, lembro-me da antropóloga Townsend-Gault (1992) quando diz que “nós podemos saber muitas coisas, seja quem for o “nós”. Mas nunca podemos saber de tudo”.²⁷ Conto, aqui, portanto, o que senti, o que vivenciei nestes últimos quatro anos em diálogo com alguns integrantes do coletivo. Busquei tecer uma análise possível cruzando perspectivas dos

²⁶ Futuramente, será importante comparar os movimentos de autonomia territorial pela arte ocorrendo no Brasil com as práticas artísticas em torno do movimento Land Back, ocorrendo em território norte-americano. A recente obra *Never forget*, de Nicholas Galanin, artista Tlingit e Unangax, acompanhada de um financiamento coletivo, insere-se nessa “tradição”. Para ver mais: <https://desertx.org/dx/desert-x-21/nicholas-galanin> e <https://www.gofundme.com/f/landback>.

²⁷ *We can know many things, whoever 'we' may be. But we can never know everything* (Townsend-Gault, 1992).

próprios artistas, somando com teóricos indígenas e, também, antropólogos. Espero, evidentemente, que, em breve, os Huni Kuin estejam, eles mesmos, também escrevendo sobre suas próprias produções. Tudo ficará mais interessante e complexo, tenho certeza.

Para concluir, ressalto que acredito que o MAHKU não possui, nem almeja, ter uma história única pois ela seria, sempre, incompleta. Essa, portanto, não é a história do MAHKU, mas uma de suas muitas histórias e olhares. Esse é um olhar sobre o MAHKU construído a partir de uma relação que venho tecendo há alguns anos. O MAHKU é um movimento aberto a novas pessoas e técnicas. Resulta de vontades individuais, indígenas e não indígenas, humanas e não humanas, que se cruzam e se fortalecem. É um rio sinuoso, com diversos igarapés de onde os integrantes entram e saem, sem aviso prévio, sem protocolos ou carteirinhas de pertencimento. O MAHKU é uma jiboia, como disse Ibã, e *Yube* é “a maior dos xamãs em função de ser um mensageiro, nunca restrito a um único mundo, viajando do mundo da água para a terra e retornando, trocando de pele todo o tempo, transformando-se a si própria e o mundo a sua volta” (Lagrou, 2007, p. 216). O MAHKU está só começando.

Daniel Dinato é mestre em antropologia social pela Universidade de Campinas (Unicamp) e especialista em estudos e práticas curatoriais pela Fundação Armando Álvares Penteado (Faap). Atualmente é doutorando em estudos e práticas das artes na Universidade do Quebec em Montréal (Uqam). Membro do Centre interuniversitaire d'études et de recherches autochtones (Ciéra) e do Groupe de recherche interdisciplinaire sur les affirmations autochtones contemporaines (Griac).

Referências

- ARAÚJO, Thiago Santos de. *Desnutrição infantil no município de maior risco nutricional do Brasil: Jordão, Acre, Amazônia Ocidental (2005-2012)*. Tese (Doutorado em Epidemiologia) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2017. doi:10.11606/T.6.2017.tde-26072017-112844. Acesso em: 13 jul. 2020.
- ARAMBURU, Mikel. Aviamento, modernidade e pós-modernidade no interior amazônico. *Revista Brasileira de Ciências Sociais*, v. 9, n. 25, p. 82-99, 1994.

- CESARINO, Pedro. De duplos e estereoscópios: paralelismo e personificação nos cantos xamanísticos ameríndios. *Mana*, v. 12, n. 1, p. 105-134, 2006.
- COMISSÃO PRÓ-ÍNDIO DO ACRE. Huni meka – cantos do nixi pae. 1. ed. Rio Branco: CPI/AC, 2007. 57p. Disponível em: http://portal.iphan.gov.br/uploads/ckfinder/arquivos/Livro_Huni_Meka.pdf. Acesso em: 23 fev. 2018.
- DINATO, Daniel. *Os caminhos do MAHKU (Movimento dos Artistas Huni Kuin)*. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social) – Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2018.
- ESBELL, J. As vozes dos artistas #2: cantos tikmũ’ün. 2020. Disponível em: <https://www.facebook.com/bienalsaopaulo/videos/399100317809611>. Acesso em 23 fev. 2018.
- GELL, Alfred. A tecnologia do encanto e o encanto da tecnologia. *Concinnitas*, Rio de Janeiro, v. 1, n. 8, p. 40-63, 2005.
- IBÃ, Isaias Sales. *Huni Meka, os cantos do cipó*. Rio Branco: Iphan/CPI. 2007. Disponível em: http://portal.iphan.gov.br/uploads/ckfinder/arquivos/Livro_Huni_Meka.pdf. Acesso em: 23 fev. 2018.
- IBÃ, Isaias Sales. *Nixi pae, o espírito da floresta*. Rio Branco: CPI/Opiac, 2006.
- IGLESIAS, Marcelo Manuel Piedrafita. *Os Kaxinawá de Felizardo: correrias, trabalho e civilização no Alto Juruá*. Rio de Janeiro: UFRJ, 2008.
- IGLESIAS, Marcelo Manuel Piedrafita. Ocupando e comprando para construir o território: estratégias Kaxinawá para o reconhecimento e a regularização de novas terras indígenas no Município de Jordão, Estado do Acre. In: XXVII Encontro Anual da Anpocs. GT Povos Indígenas. Caxambu, MG, *Anais...*, 2003. Disponível em: <https://www.anpocs.com/index.php/papers-27-encontro-2/gt-24/gt15-20/4243-miglesias-ocupando/file>. Acesso em jul. 2020.
- KEIFENHEIM, Barbara. Nixi pae como participação sensível no princípio de transformação da criação primordial entre os índios Kaxinawá no leste do Peru. In: LABATE, Beatriz Caiuby; ARAÚJO, Wladimir Sena (org.). *O uso ritual da ayahuasca*. Campinas: Mercado das Letras, p. 95-125, 2002.
- KEIFENHEIM, Barbara. “Nawa”: un concept clé de l’altérité chez les Pano. *Journal de la Société des Américanistes*, 76, p. 79-94, 1990.
- KRENAK, Ailton. “Somos índios, resistimos há 500 anos. Fico preocupado é se os brancos vão resistir”. Entrevista ao jornal *Expresso*, Portugal, 19/10/2018.
- LAGROU, Els. Anaconda-becoming: Huni Kuin image-songs, an Amerindian relational aesthetics. *Horizontes Antropológicos*, n. 51, p. 17-49, 2018a.
- LAGROU, Els. Copernicus in the Amazon: ontological turnings from the perspective of Amerindian ethnologies. *Sociologia & Antropologia*, v. 8, n. 1, p. 133-167, 2018b.
- LAGROU, Els. *A fluidez da forma. Arte, alteridade e agência em uma sociedade Amazônica (Kaxinawa, Acre)*. Rio de Janeiro: Editora Topbooks, 2007.
- MAHKU. Estatuto social da associação Movimento dos Artistas Huni Kuin. Tarauacá, 2013.
- MAHKU. *Nixi-pae*. Descrição do MAHKU. c. 2011. Disponível em: <http://nixi-pae.blogspot.com/>. Acesso em: 4 ago. 2020.

OLIVEIRA, Alice Haibara de. 'Já me transformei': modos de circulação e transformação de pessoas e saberes entre os Huni Kuin (Kaxinawá). Dissertação (Mestrado em Antropologia Social) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2016.

PAZ, Octavio. La mirada anterior. Prólogo. In: CASTAÑEDA, Carlos. *Las enseñanzas de Don Juan: una forma Yaqui de conocimiento*. 3 ed. Ciudad de México/Buenos Aires: Editorial Fondo de Cultura Económica, 2013.

RICKARD, Jolene. Sovereignty: A line in the sand. In: ROALF, Peggy (ed.). *Strong hearts: native American visions and voices*. New York: Aperture, 1995.

SAEZ, Oscar Calavia. Nawa, Inawa. *Ilha Revista de Antropologia*, v. 4, n. 1, p. 35-57, 2002.

SHAPIRO, Roberta; HEINICH, Nathalie. Quando há artificação? *Sociedade e Estado*, Brasília, v. 28, n. 1, p. 14-28, abr. 2013. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0102-69922013000100002&lng=pt&nrm=iso e <https://doi.org/10.1590/S0102-69922013000100002>. Acesso em: 14 jul. 2020.

TOWNSEND-GAULT, Charlotte. Kinds of knowing. In: NEMIROFF, Diana; HOULE, Robert; TOWNSEND-GAULT, Charlotte. *Land, Spirit, Power: First Nations at the National Gallery of Canada*. Ottawa: National Gallery of Canada, 1992 (exhibition catalogue).

VIEIRA, Douglas. O negócio é comprar. *Revista Trip*, 276, São Paulo, 2018.

VIZENOR, Gerald Robert. *Manifest manners: narratives on postindian survivance*. Lincoln: University of Nebraska Press, 1999.

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. Os pronomes cosmológicos e o perspectivismo ameríndio. *Mana*, v. 2, n. 2, p. 115-144, 1996.

ZOPPI, Miranda. Os Huni Kuin na política dos Brancos: eleições, missão e chefia. *Mana*, v. 25, n. 2, p. 551-586, 2019.

Artigo submetido em março de 2021 e aprovado em junho de 2021.

Como citar:

DINATO, Daniel. "Vende tela, compra terra" e outras formas de atuação política do Movimento dos Artistas Huni Kuin (MAHKU). *Arte & Ensaios*, Rio de Janeiro, PPGAV-UFRJ, v. 27, n. 41, p. 50-73, jan.-jun. 2021. ISSN-2448-3338. DOI: <https://doi.org/10.37235/ae.n41.4>. Disponível em: <http://revistas.ufrj.br/index.php/ae>