

Universidade Federal do Acre,
Campus Floresta, Cruzeiro do
Sul, Acre, Brasil.

MAHKU – Movimento dos
Artistas Huni Kuin, Jordão,
Acre, Brasil.

**AMILTON PELEGRINO DE MATTOS
IBÃ HUNI KUIN**

POR QUE CANTA O MAHKU – MOVIMENTO DOS ARTISTAS HUNI KUIN?

RESUMO

O presente artigo resulta de uma composição dos autores. Os desenhos realizados pelos MAHKU – Movimento dos Artistas Huni Kuin – a partir dos cantos huni meka, cantos do nixi pae (ayahuasca), são motivos para o comentário de Ibã Huni Kuin e sua forma de *tradução* da linguagem dos cantos que ele denomina “pôr ou colocar no sentido”. Na primeira parte faz-se uma breve apresentação da trajetória do Mahku, retratada no ensaio audiovisual *O sonho do nixi pae* (Dir. Amilton Mattos, 2015), do trabalho de pesquisa de Ibã e do coletivo de artistas Huni Kuin dentro e fora da universidade.

palavras-chave

Huni Kuin; Antropologia
visual; Filme etnográfico; Arte;
Antropologia da música.

APRESENTAÇÃO

Este texto consiste numa apresentação de trechos do material elaborado por Ibã e por mim para compor, em breve, o livro *É tudo vivo, tudo fica olhando, tudo escutando* – O MAHKU – Movimento dos Artistas Huni Kuin.

O material tem sido produzido no contexto do projeto de pesquisa *Espírito da floresta*, iniciado em 2009 concomitantemente na Terra Indígena Alto Rio Jordão e na Licenciatura Indígena da Universidade Federal do Acre – UFAC, Campus de Cruzeiro do Sul, Universidade da Floresta, e se pretende um desdobramento ou extensão de outras linguagens como a música e as artes visuais.

O projeto *Espírito da floresta* reúne inicialmente três pesquisadores: Ibã Huni Kuin, já conhecido pesquisador dos cantos huni meka e que mais tarde veio a ser acadêmico na Licenciatura Indígena; Bane Huni Kuin, filho de Ibã, artista visual e estudante de Pedagogia na UFAC; Amilton Pelegrino de Mattos, professor da Licenciatura Indígena, orientador de Ibã e coordenador da pesquisa.

O projeto se iniciou com o encontro desses três pesquisadores em 2009, na Terra Indígena do Rio Jordão. O contexto é o da etapa da Licenciatura indígena em que os professores da Universidade vão às aldeias orientar os acadêmicos.

A partir desse primeiro encontro começamos a pensar juntos como trabalhar na Universidade a pesquisa dos *huni meka*, cantos de *nixi pae* (ayahuasca), que Ibã havia iniciado com a prática vocal, compilação e transcrição desde a década de noventa e que resultou numa publicação em 2006.

Esse encontro foi marcado, como conta Ibã, pelo início da pesquisa, pela definição do problema que nos moveria na investigação: “[...] e agora, o que você vai fazer, como vai desenvolver sua pesquisa, o que é uma pesquisa?” Todas essas questões foram nos guiando na definição de um problema (Mattos e Ibã 2015b).

Quando Ibã propõe conectar seu conhecimento dos huni meka, adquirido principalmente com seu pai, Tuin Huni Kuin, com os desenhos dos cantos elaborados por Bane, tendo inicialmente o audiovisual como ambiente e linguagem, podemos dizer que definimos um problema que nos mobilizaria o pensamento.

A arte de Bane é apresentada por ele mesmo no filme *O sonho do nixi pae*:

Quando eu era pequeno meu pai começou pesquisar com meu avô sobre as cantorias da ayahuasca. Aí, quando eu venho crescendo, eu conheci as cantorias que meu pai canta eu pesquisando com meu avô, aquele que é importante das músicas do cipó.

Quando eu primeira vez na minha miração, eu recebi essa força pra mim dar continuidade aprender o que meu pai está aprendendo também, principalmente cantoria. Percebi que meu pai já estava pesquisando com a escrita e com entrevista e eu vi que o que estava faltando era pra gente ver na presença mesmo da miração. Então eu vou começar a praticar trabalho de desenho de miração. Aí eu comecei a rascunhar dentro da força o que eu estava vendo: amarelo, verde, cada cor que vem dentro da força eu recebi dessa força de mensagem.

Dessa forma, a pesquisa originou-se da convergência de três linguagens: a música dos cantos tradicionais *huni meka*, da qual Ibã é especialista e pesquisador; o desenho, elaborado como tradução visual dos cantos por Bane; e o vídeo que buscava então criar o espaço multimídia para a interação de som e imagem.

Nossas primeiras atividades, portanto, foram em torno da produção de vídeos¹ que consistiam em apresentar cantos, desenhos – que traduziam esses *huni meka* – e uma leitura, feita por Ibã, desses desenhos.

Como atividade do projeto Espírito da floresta, realizamos, em 2010-2011, na Terra Indígena do Rio Jordão (Acre), o Encontro de Artistas Desenhistas Huni Kuin (Figura 1 e Figura 2), em que jovens artistas convidados por Bane se dedicaram a desenhar os cantos. Em um primeiro momento, nossa intenção era apenas produzir imagens para novos filmes e aprofundar a pesquisa dos cantos. Devido ao resultado do encontro, decidimos, ainda em 2011, organizar uma exposição dos desenhos em Rio Branco. A repercussão dessa exposição veiculada em nosso site fez com que, nesse mesmo ano, fôssemos convidados para expor em Paris, na Fundação Cartier para a Arte Contemporânea, ocasião em que finalizamos nosso primeiro documentário para exibir na exposição, *O Espírito da Floresta* (2012)².

figura 1
Bane e Amilton,
Encontro de
Artistas Dese-
nhistas Huni
Kuin, 2011.



1. Disponível em www.youtube.com/watch?v=pIo90b2qGDI

2. Disponível em www.youtube.com/watch?v=zRlBRpoi0cQ

figura 2
Txanu Huni Kuin,
Encontro de
Artistas Dese-
nhistas Huni
Kuin, 2011.



A partir daí, o Mahku se consolida como coletivo de artistas huni kuin que pesquisam e recriam artisticamente os cantos visionários do *nixi pae* (ayahuasca) e passa a ser convidado para uma série de exposições de artes visuais. Paralelamente, o grupo segue desenvolvendo suas pesquisas musicais e multimídia participando em espaços acadêmicos como publicações e encontros.

O filme *O sonho do nixi pae*³, finalizado em 2015, consiste num ensaio audiovisual em que o Mahku apresenta seu trabalho e trajetória. Trata-se de uma realização do LABI – Laboratório de Imagem e Som da UFAC Floresta.

COLOCAR NO SENTIDO

Os *huni meka* são cantos de *nixi pae* (ayahuasca), entoados nas cerimônias em que se faz uso da bebida. São cantados com o intuito de “controlar a força”. Força é como se chama o efeito da bebida nos participantes. Há, basicamente, três tipos de canto, como explica Ibã: cantos para chamar a força, os *pae txanima*; cantos de miração, *dautibuya*; cantos para diminuir a força, *kayatibu*. São cantos xamânicos que servem, entre outras tarefas, para *curar*, conceito complexo que envolve no caso toda uma estética da percepção (Keifenheim 2002; Mattos e Ibã 2015c).

Pôr no sentido foi o nome dado por Ibã a seu modo próprio de traduzir e explicar a letra de tais cantos. A ideia de *pôr no sentido* os cantos, isto é, de decifrar sua linguagem, ainda que, de certo modo, faça parte de seu processo de aprendizagem tradicional, diferencia-se aqui por sua articulação com a linguagem visual da pesquisa de Bane. A partir dos desenhos, Ibã apresenta os cantos, dando a conhecer uma arte poética singular que cartografa a cosmologia visionária do cipó *nixi pae*. Foi assim que se compôs essa articulação canto-desenho-tradução inicialmente no vídeo⁴ e agora nesse livro que estamos elaborando.

3. Disponível em www.youtube.com/watch?v=O_eEa3FBTEc

4. Ver *O sonho do nixi pae*.

O livro deriva e traz as marcas de tantas outras linguagens e contextos em que ele já se vem formulando: os cantos *huni meka*, as artes visuais do desenho e da pintura, o audiovisual, a arte eletrônica, exposições em museus e entrevistas, ocupações artísticas e instalações, murais, o coletivo artístico, composições ou parcerias artísticas e ainda a pesquisa dos cantos, apresentações em encontros de etnomusicologia, publicação de textos e artigos, debate com pesquisadores que dedicam seus estudos ao Mahku, aos huni kuin ou a temas diversos. Referimo-nos a tal livro com a intenção de definir aqui com que fim ou em que contexto o grupo e eu elaboramos textos que estão em continuidade com este artigo.

Trata-se, como podemos ver no plano geral apresentado em *O sonho do nixi pae*, da apresentação da pesquisa dos *huni meka* que Ibã iniciou com seu pai, Tuin Huni Kuin, e dos desdobramentos dessa pesquisa a partir de sua inserção no meio acadêmico, o principal deles sendo sua multiplicação no Mahku, coletivo de artistas e pesquisadores da nova geração huni kuin.

Além da renovação na maneira de investigar e no conhecimento produzido pela investigação proposta por Ibã, Bane e o grupo, com as traduções dos cantos nas ditas *artes visuais* dos desenhos, pinturas e murais, outra renovação se apresenta como forma artística e performática na reelaboração desses cantos para a língua portuguesa: trata-se da prática que Ibã denominou *pôr no sentido*.

A partir do que se pode ver e ouvir da pesquisa que Ibã faz com seu pai Tuin no filme *O sonho do nixi pae*, além do acompanhamento no canto e sua repetição, a prática de exegese de tais cantos, que possuem uma poética intrinsecamente cifrada, era central na aprendizagem dos cantos. Assim, a prática da exegese no processo de aprendizagem dos cantos não é nova, continuando a fazer parte do repertório de Ibã como mestre dos cantos que ensina a nova geração de jovens pesquisadores do canto. O que caracterizaria a novidade da noção de *pôr no sentido* seria antes um contraste com a tradução linguística, em especial àquelas traduções dedicadas a cantos indígenas como os *huni meka*.

Pensando a partir dos debates que tivemos sobre o conceito, tudo indica que Ibã usou a expressão *pôr* ou *colocar no sentido* em contraste com essa ideia de tradução, ou seja, as traduções de cantos indígenas que são assinadas e publicadas geralmente por antropólogos, linguistas ou outros pesquisadores não indígenas.

Pôr no sentido, portanto, parecia questionar a tradução linguística dos *huni meka* recolhidos por Ibã como destino óbvio para sua pesquisa. Questionar e apontar outros caminhos que mantivessem o foco no pesquisador indígena e no trabalho coletivo.

Assim, além de o conceito trazer embutida uma crítica ao modo como tais traduções elidem a contribuição e o processo criativo que envolve os interlocutores indígenas, Ibã também faz referência às particularidades desse processo tradutório que se dá em uma composição com diferentes códigos, meios e regimes de conhecimento, chegando mesmo a ponto de cruzar as fronteiras dos saberes interespecíficos, isto é, saberes de espécies diferentes como, no caso, a jiboia, dona mítica do *nixi pae* e dos cantos *huni meka*.

A prática do *pôr no sentido* tem como espaço privilegiado inicialmente o audiovisual. É nesse espaço então que Ibã exercita e executa essa performance que vai além das palavras, incluindo gesto, expressão facial, susurros e onomatopeias, simulação de imagens e movimentos referidos nos cantos, recuperando assim todo um repertório emprestado muitas vezes da arte performática de contar mitos.

Tal prática tradutória para a língua portuguesa teve origem, portanto, em nossas leituras e atividades de pesquisa, inicialmente por ocasião do trabalho de orientação de suas pesquisas com os *huni meka* na Universidade, com o intuito de criar uma linguagem adequada à sua pesquisa acadêmica. O conceito apareceu inicialmente nesses pequenos vídeos que iniciamos em 2009, compostos de canto, desenho e comentários aos textos dos cantos. Daí as marcas da oralidade que persistem, inclusive como proposta estética, no texto, justamente por se tratarem do chamado português *huni kuin*, e para as quais muito nos interessa chamar a atenção.

O audiovisual tem aqui um papel fundamental. Sem o controle da língua escrita, ele permite a Ibã expressar-se em seu português desterritorializado. A partir daí, com o tempo e o domínio da performance diante do vídeo, Ibã passou a criar um agenciamento, apropriando-se dessa linguagem e da tecnologia do audiovisual como meio de expressão próprio para escrever sua pesquisa. Essa performance e essa escrita estão expressos nos filmes *O espírito da floresta* e *O sonho do nixi pae*.

Como dizem Gilles Deleuze e Félix Guattari (2014) a propósito do alemão desterritorializado de Kafka: só a expressão nos dá o *procedimento*. Pensamos que essa ideia nos permite imaginar essa língua apropriada e reelaborada por Ibã, para fins da tradução, na medida em que reintroduzida no espaço e nas linguagens da publicação acadêmica e estética, como expressão de um procedimento. Não pretendemos derivar aqui, porém, para uma abordagem literária ou linguística da fala de Ibã, das pesquisas do grupo ou dos processos tradutórios aqui apresentados, pelo contrário, entendemos que o livro de Deleuze e Guattari muito tem a contribuir tanto para o entendimento quanto para a elaboração do pensamento e da escrita antropológicos propostos nas experiências e atividades do Mahku.

Falaremos de agenciamento, portanto, no sentido dado ao termo por Deleuze e Guattari (2014, 38) no mesmo livro *Kafka – Por uma literatura menor*, livro que não tomamos aqui propriamente como um livro de teoria literária, mas como precursor do segundo tomo de *Capitalismo e esquizofrenia*, *Mil platôs* (1995; 1997). Nesse livro de 1975, os autores vão pensar o alemão desterritorializado da Praga de Kafka articulado ao que chamam de “agenciamento coletivo de enunciação” visando definir o que denominam, junto ao criador de K, de *literatura menor*. “Uma literatura menor não é a de uma língua menor, mas antes a que uma minoria faz em uma língua maior.” (Deleuze e Guattari 2014, 35)

O agenciamento coletivo de enunciação é uma das três características da literatura menor e nos interessa aqui justamente pelo fato de que então já não há sujeito, no sentido do autor de Michel Foucault (2009), “há apenas agenciamentos coletivos de enunciação”, confundindo-se assim categorias como autor e herói, narrador e personagem, sonhador e sonhado, ou seja, sujeito de enunciação e sujeito de enunciado, bem como pelo fato de que, como “o campo político contaminou todo o enunciado” cria-se com isso “a condição de exprimir uma outra comunidade potencial, de forjar os meios de uma outra consciência e de uma outra sensibilidade” (Deleuze e Guattari 2014, 37-39).

É essa *enunciação coletiva* que vemos inerente não apenas na prática de *colocar os cantos no sentido* com seu português *huni kuin*, mas também ao fazer do Mahku um agenciamento coletivo que também constitui uma arte visual menor, no sentido de menor aqui proposto. “É o mesmo que dizer que ‘menor’ não qualifica mais certas literaturas, mas as condições revolucionárias de toda literatura no seio daquela que se chama grande (ou estabelecida).” (Deleuze e Guattari 2014, 39). Assim, uma arte visual menor, como uma literatura menor, não é a de um código visual atribuído a uma minoria, algo como uma arte indígena ou primitiva, mas a que uma minoria faria em um código visual estabelecido.

Tal como o português *huni kuin* de Ibã torce as regras gramaticais, não apenas na oralidade do vídeo, mas também quando escrita e livro, quando tornado pesquisa acadêmica, antropologia indígena e, ainda, no caso, artigo publicado em revista científica, ocupando um lugar ambíguo entre o espaço atribuído à fala do nativo e o discurso do pesquisador acadêmico (e artista) indígena, as pesquisas de linguagem visual do Mahku, de maneira equivalente, ao serem colocadas em relação com o sistema da arte ocidental contemporânea, atestam outro tipo de relação com o código e tradição dessas artes visuais. Tal constatação cria a possibilidade de imaginar uma relação mais complexa que aquela de uma incorporação dessa proposta no sistema de artes ocidental como uma arte indígena.

Deleuze e Guattari (2014) demonstram, usando expressões de Kafka ou de seus comentadores, como tal uso dessa língua alemã de Praga desde sua pobreza, seu vocabulário ressecado, mesclada de outras línguas como o tcheco ou iídiche, ganha dimensões política e coletiva.

Em lugar das línguas europeias citadas pelos autores (2014, 47), temos aqui outros idiomas que se interpenetram. O próprio idioma em que Ibã está *colocando no sentido*, cria, a partir da sobreposição de línguas diversas, uma língua própria para a essa tarefa tradutória e que não existe fora desse contexto específico de uma pesquisa indígena. Desde o português de fronteira, fortemente afetado nos últimos 100 anos pela fala dos imigrantes nordestinos escravizados na extração do látex, no qual incide ainda o espanhol falado por outros indígenas e mesmo *huni kuin* do Peru, que circulam e sempre circularam pela região, passando pelo complexo dos idiomas da família pano, até uma língua da jiboia ou do espírito que fala nessa poética visionária dos cantos.

“Revisar” a língua proposta por Ibã para *pôr no sentido* seria apagar essa sobreposição de idiomas que marca um contexto linguístico e cultural próximo ao de Kafka, conforme apontado pelos autores, referindo-se às “quatro línguas” (2014, 50). A tensão no plano linguístico em relação a uma língua maior, numa referência àquilo que Deleuze e Guattari (2014, 39) chamam, referindo-se ao alemão como *língua maior*, de uma “linguagem de papel” acadêmica, pretende remeter ainda à tensão entre um pensamento acadêmico e o que pode haver de pensamento selvagem nas pesquisas produzidas por acadêmicos indígenas.

Falar *errado* é o que impulsiona Kafka de um devir-estrangeiro para um devir-animal. Trata-se disso, de ‘falar errado’, e de perceber aí, na variação, e, sobretudo, nas bordas do assignificante de toda variação, algo mais. Tal uso intensivo da língua, utilizando-se de tensores, é exatamente o que temos nesse agenciamento em que Ibã *põe no sentido* os *huni meka*, cantos cuja própria origem mítica atribui a uma língua animal, uma língua de animal, uma língua da jiboia, uma língua do cipó, uma língua do espírito. Segundo os autores:

Palavras curingas, verbos ou preposições assumindo um sentido qualquer, conjunções, exclamações, advérbios, termos que conotam dor. Uso incorreto de preposições, abuso do pronominal, o emprego de verbos curingas, a multiplicação e a sucessão dos advérbios, o emprego das conotações doloríferas, a importância do acento como tensão interior à palavra, a distribuição das consoantes e das vogais como discordância interna. (Deleuze e Guattari 2014, 46)

Ao que concluem:

Wagenbach insiste sobre isso: todos esses traços de pobreza de uma língua se reencontram em Kafka, mas tomados num uso criador... a serviço de uma nova sobriedade, de uma nova expressividade, de uma nova flexibilidade, de uma nova intensidade. (Deleuze e Guattari 2014, 46-47)

O mesmo se poderia dizer em relação a Ibã, isto é, como todos esses traços de pobreza ganham novo sentido quando incorporados ao agenciamento multimídia que ele compõe com as linguagens artísticas para apontar para uma renovação, similar àquela proposta por Lévi-Strauss (Clastres 1968, 90), renovação na antropologia como, também, no próprio pensamento.

CANTAR

Se me pedissem para apresentar sucintamente o trabalho de Ibã e do Mahku, tomaria de empréstimo uma pergunta feita pelo etnólogo Anthony Seeger. Visando colocar o problema de se lançar um olhar sobre musicologias alheias, ele se pergunta: *Por que cantam os Kisêdjê?*

Porém, para apreender o problema colocado pelo etnólogo, é necessário explorar a pergunta que, à primeira vista, pode parecer simplória. *Por que cantam?* Tal pergunta implica o seguinte problema: o que fazem quando dizem estar cantando? Isto é: o que é cantar, qual o sentido que tem para eles a noção de cantar? Trata-se, portanto, do problema de ir além “das formas que se parecem com o que nossa sociedade chama de música” (Seeger 2015, 266).

figura 3
Yube nawa
ainbu, Mana
Huni Kuin,
2014.



A pergunta lembra a noção de homonímia deduzida do conceito de equivocação controlada⁵ de Eduardo Viveiros de Castro (2004; 2015). Porém, percebe-se que a homonímia, no caso, não se refere apenas a um conceito, uma palavra, um substantivo. Trata-se de um verbo, não de um verbo qualquer, trata-se de um complexo de ações/agentivo, uma cosmoprática (Cesarino 2006, 107-8; Viveiros de Castro 2015, 206, 226), um regime de conhecimentos.

A tradução da pergunta se torna mais interessante ainda se a articularmos à definição sucinta que o antropólogo Claude Lévi-Strauss (Viveiros de Castro 2015, 30) faz da antropologia: *a ciência social do observado*. A partir daí, poder-se-ia traduzir a pergunta *por que cantam os huni kuin?* na pergunta: *que ciência musical podem estar propondo os huni kuin?*

Porém, voltando à questão de Seeger: *Por que cantam?* Isto é, de novo a homonímia: quando fazem *ciência musical* (pois não o fazem *como nós* ou *nos mesmos termos que nós* o fazemos) o que exatamente estão a fazer os huni kuin?

Para se acercar do trabalho de Ibã, poder-se-ia começar por perguntar: *Por que cantam os Huni Kuin?* Traduzindo: *O que fazem exatamente os huni kuin quando estão cantando os huni meka?* Evitando generalizar e admitindo ser este (a música huni kuin) um problema imenso, ao qual só me atrevo a referir em companhia de Ibã, poderia reduzi-lo ou dobrá-lo na questão: *por que canta Ibã? Por que canta o Mahku?* Isto é: *o que é exatamente cantar aqui, no trabalho de Ibã/Mahku?*

Os desenhos elaborados pelos artistas do Mahku, articulados ainda com as traduções dos cantos aqui veiculadas, não seriam outras tantas dimensões do cantar huni kuin?

Pois, quando cantar se desdobra numa prática e, daí, estende-se em um regime de conhecimentos alheio, perguntar: *por que canta Ibã, o Mahku ou os huni kuin?* pode levar para além do que entendemos como canto.

Equivaleria a perguntar-se: por que traduz Ibã seus cantos? Por que desenha/pinta o Mahku? E, daí, proliferam questões que são ainda desdobramentos daquela primeira: *por que cantam?*

5. Tal como a noção de *pôr no sentido*, o conceito de equivocação controlada problematiza a noção comum de tradução e seus pressupostos (Viveiros de Castro, 2015, 67). O conceito de homônimos equívocos como propósito da tradução perspectivista e, portanto, multinaturalista, é contraposto ao sinônimo (representação correferencial) na seção *Multinaturalismo*, mas será mais bem desenvolvido ao longo da seção seguinte, *Imagens do pensamento selvagem*. “O problema consiste em saber exatamente o que é, pode, ou deve ser uma tradução, e como se realiza tal operação.” (Viveiros de Castro, 2015, 86).

figura 4
Nai basa
masher, Isaka
Huni Kuin,
2014.



Admitimos assim que tal sentido contrastivo de *cantar* (em relação ao que nós brancos e acadêmicos entendemos por cantar) pode comportar desde os mitos que se referem às práticas direta ou indiretamente relacionadas à música até rituais e outros complexos agentivos ou performáticos entre outros conhecimentos (Seeger 2015, 266).

Se cantar não se restringe ao que entendemos por música como forma musical organizada, estendendo-se para a performance ou a produção de imagens e além, para outros processos tradutivos ou transformacionais, a ideia de *pôr no sentido* poderia ser retomada aqui para ser lançada além de seu campo estritamente linguístico, como cosmoprática. Como diz Cesarino, ao tratar dos cantos em sua dimensão cosmoprática:

Características como a sinestesia, o paralelismo e seu efeito estereoscópico apontam para o caráter intertradutivo e transformacional das estéticas xamanísticas, irrestritas que são aos limites de “domínios” (cantos, desenhos, coreografias estarão assim de fato apartados?) ou a meros empregos do estilo. (Cesarino 2006, 125-6)

Porém, devemos admitir que tais transformações desse regime de conhecimentos, que denominaríamos ciência “musical” ou “musicologia” nativa, não seriam propriamente novidade. Elas sempre aconteceram entre os huni kuin, estimuladas tantas vezes pelo contato com outros povos, e continuam a ocorrer no contato com a sociedade ocidental, sua musicologia, mas também com seus outros “códigos” semióticos, como as artes visuais e audiovisuais, o pensamento antropológico e a escrita etnográfica.

figura 5
Kape tawã,
Mahku, 2014.



Comentando o caráter rizomático da dimensão pós-estruturalista da obra de Lévi-Strauss, Viveiros de Castro traduz:

O movimento da demonstração das Mitológicas, com efeito, é o da transversalidade heterogenética generalizada, onde um mito de um povo transforma o ritual de um segundo povo e uma técnica de um terceiro povo; onde a organização social de uns é a pintura corporal dos outros (como viajar da cosmologia à cosmética sem perder o rumo da política); onde os diferentes ‘códigos’ semióticos se respondem mutuamente, mas sempre segundo defasagens, inversões e retrogressões dispostas ao longo de múltiplos eixos; (Viveiros de Castro 2015, 242)

E assim podemos estender essa “musicologia” nativa e suas atualizações aos trabalhos de transcrição de cantos, tradução para a língua portuguesa, para a linguagem visual ou audiovisual.

Nesse caso, não se trata de ver em Ibã apenas o etnomusicólogo, mas também o xamã. Mais que isso, trata-se de ver a implicação mútua. Ibã é pesquisador porque xamã, e xamã porque pesquisador.

Se o *huni meka* pode ser entendido a partir da saga mítica de *Yube Inu*, que traz os cantos do mundo jiboia para os *huni kuin*, ao *txana*, esse mestre dos cantos *huni kuin*, caberia buscar e compor sua musicologia com o conhecimento trazido de outros mundos, o da academia, da arte, da tecnologia, dos brancos.

Porém, não se trata de submeter seu conhecimento à ciência ocidental, mesmo a antropológica, equívoco comum em relação ao trabalho de pesquisa do Mahku, trata-se antes de criar um procedimento, traçar uma linha de fuga que extraia ou subtraia da ciência e mesmo da arte, ambas pensadas por nós ocidentais como imagens da totalidade ou da unidade, a multiplicidade.⁶

Segundo Deleuze e Guattari (1995, 21):

É preciso fazer o múltiplo, não acrescentando sempre uma dimensão superior, mas, ao contrário, da maneira simples, com força de sobriedade, no nível das dimensões de que se dispõe, sempre $n-1$ (é somente assim que o uno faz parte do múltiplo, estando sempre subtraído dele). Subtrair o único da multiplicidade a ser constituída; escrever a $n-1$. Um tal sistema poderia ser chamado de rizoma.

E assim, como Yube Inu, trazer esse conhecimento e transmitir para seu povo, isto é, traduzi-lo de modo que possam utilizá-lo para transformar o seu próprio mundo, sempre na direção da multiplicidade.

Para entender esse xamanismo dos cantos *huni meka* é interessante entender ainda a iniciativa de Ibã de traduzi-los para o português. Ibã, constantemente nos vídeos e falas, convoca os *txais* (brancos aliados) para zelar essa música. Portanto, o povo que deve partilhar da música não se restringe aos “huni kuin”, ou melhor, a própria noção de *huni kuin* aqui ganha nova inflexão, integrando os possíveis afins, inclusive por se compor de um intensificador *kuin*.

Sendo assim, o mundo que deve ser transformado por essa música numa cosmoprática xamânica não consiste no mundo *dos* *huni kuin*, um mundo supostamente sem brancos, mas nesse mundo em que já não é possível viver sem a presença dos brancos.

6. A relação entre uma ciência régia de Estado e uma ciência menor é colocada mais tarde, em relação à obra que trata de Kafka, em Mil platôs, Tratado de nomadologia: a máquina de guerra, especialmente em Problema I, Proposição III, quando tratam de uma “ciência menor” ou “nômade”.

Hoje é 20 de setembro de 2014. A gente voltando pra falar sobre o trabalho da pesquisa da cantoria do nixi pae, que a gente vinha trazendo há muito tempo essa pesquisa. Realizando agora onde vem a música, o que significa a música, o que a música fala.

Antes de iniciar trabalho com Espírito da floresta, eu canto, depois interpreto o que é significado da música, o que está dizendo.

Primeira música que a gente vai apresentar é Puke dua ainbu, da miraçã, dautibuya.

Puke dua ainbu vem do meu pai. Meu pai aprendeu com o velho Pedro Sereno.

Puke são miraçõs, dua são animais, que nós chamamos xixi no nosso hatxa kuin, nosso idioma. Pela língua portuguesa chama quati. Txai puke duake já vem dentro. Puke chama o pelo listrado desses animais. Não é isso, mas vem miraçã que dá. Essa vem na música, completo, que vem essa linguagem. É isso a gente cantando. Ligado com animal que chama xixi que ensinava, que vinha dentro dessas miraçõs. Já vem simbólico com essa bebida sagrada, o nixi pae.

Txai puke dua. Txain é o pelo desses animais. Dua são aqueles donos dos poderes que vem na miraçã. Então puke dua ainbu é uma luz que chama miraçã pra mostrar o seu trabalho. Também pra ver os parentes, alguma coisa da aldeia que está acontecendo ou em algum outro lugar distante. Ver o seu trabalho, sua direção, tranquilamente, bem claro na hora que o nixi pae está te mostrando. Então você oferece esse ritmo: txai puke dua.

figura 6
Puke dua ainbu,
Bane, 2007.



Txai puke dua é um canto muito antigo, que o Tuin aprendeu com Pedro Sereno, que Pedro Sereno já vinha aprendido com o pai, com o avô dele. Então essas músicas que vem da bebida, do nixi pae, ela vem de muito tempo. Ela é muito antiga, é a fala mais antiga, a fala do nixi pae. Então é isso que a gente canta oferecendo. O txai que está chegando com uma luz colorida: verde, amarelo, azul, preto, branco... Puke que transforma a luz. É isso que a gente está falando na música, na língua do nixi pae.

Os elementos da música: txain vem da pessoa, até hoje falamos *txai*, mas na música fala *txain*. Puke é a curva que vem girando trazendo a miração, curva dos encantos.

Wawani ele está fazendo aquela simbólica da curva das mirações.

Yuxibuki tsauni são em cima daqueles encantos. Tsauni você fica sentado, yuxibu é o espírito. Diz que você vê miração, falando que você vem em cima do yuxibu.

Xinã é o pensamento. Besua ketã é o rumo que você vai pensar, teu sonho de mirações, pensamento. Tae debua tunbi, tae é o pé, debua tunbi vem onde o espírito chega: no dedo do pé, subindo pelo corpo inteiro a miração que vem.

Himi é como chegando sangue, pregado no dedo. É sinal, miração que vem dentro do corpo. O espírito vem desde o dedo do pé, dedo grande, subindo tudo, miração, a luz, até onde chega, temash kutiri, a ponta da cabeça. Não tem onde ir mais. Já está seguindo, indo embora, diminuindo a força.

figura 7
Puke dua ainbu,
Bane, 2011.



Meke debua tunbi: miração que entrou no pé, também vai saindo no finalzinho do dedo. Meke é o dedo, bua tunbi é o finalzinho do dedo, onde a miração está saindo. Ao mesmo tempo, você está sentindo himi nea ketã: himi é o sangue que está pregadozinho, mancha de sangue saindo na ponta do seu dedo. Keshu debua tunbi: keshu é o beijo, debua tunbi é a pontinha do beijo, também saindo miração. Himi é a última pontinha, igualmente batom que a gente passa, vermelho. Himi que é sempre dentro da luz, transforma miração igual sangue. Depois disso, puke dua de novo, uma curva que os animais quati, girando nessas mirações.

Ni bani banari: ni é floresta. Bani é a pupunha da floresta plantada dando muitos cachos carregados de fruta. Depois vem pro macaco: hushu xinu mixtini. Hushu é branco, mistini é pequeno, o macaco. Tetxu penã beime: olhando todas as mirações, você vem abrindo, cada folha, mas não é folha, cada vez você vai abrindo, da música, e começa a olhar no pescoço, e vai olhando seu corpo todo. Nai kãkã nea: nai é o céu, kãkã é o abacaxi do céu, que está sempre no céu, abacaxi brabo que a gente via no último olho do pau, sempre pregado lá. Tudo o que vem chamando, vem de lá das alturas, dos altos. Vem descendo até chegar no chão. Aí pega a gente, vem dentro da gente. Por que você comungou da ayahuasca, então esse que é o sentido, vem sentindo a força que vem.

Kaxka quer dizer que eles estão abrindo a boca, um monte de macacos que vem abrindo a boca, gritando. Kaxka quer dizer uma fala dos animais. Depois do kaxka, vem a mulher sentada ralando o milho, um barulho que sempre sai. Raladeira com milho, um barulho muito lindo, ralando, um barulho muito encantado. Nue sheki nisa: chama barulho do ralamento do milho. Beu waketã quer dizer sentou e está ralando o milho. Kere sheta ainbu: kere são os dentes. Sheta são os dentes das mulheres que na hora que abre a boca, você vê os dentes amolados do encanto, compara com uma mulher.

figura 8
Puke dua ainbu,
Isaka, 2014.



Agora vem a pintura de jenipapo. Diz que você vai igual se tivesse pintado o corpo inteiro. Do pé até a cabeça pintado com jenipapo: nane kene nukuni. Nane é a pintura do jenipapo que está chegando na sua frente, dentro do seu corpo e você está sentindo. Você olhando seu corpo, ele está todo pintado.

Depois vem um cesto que chama kakã, kakã pixta: kakã é um cesto, pixta é pequeno. Cesto muito lindo, bem trabalhado. Você está olhando dentro do cesto um nambu moqueado. Esse nambu moqueado no cesto está girando no mundo inteiro pra todo mundo sentir.

Você comungou junto, 10 ou 15 pessoas, você sente como se estivesse mirando. É isso que diz a fala do encanto. Pelo menos o sentido que a gente tem, pelo menos você vai sonhando, pelo menos você tem isso.

É isso que fala a linguagem do nixi pae. Não é tradução, eu estou botando o sentido para os estudantes, o meu povo sentir e acompanhar esses desenhos. Então, cada elemento tem uma explicação, cada desenho. Por isso que a gente tem o desenho mostrando essa música txai puke dua.

Puke já vem do trabalho da mulher, mas ao mesmo tempo puke dua é o espírito dos animais, o xixi, chama quati. É isso que se relaciona nessa cantoria txai puke dua. Assim que meu pai aprendeu com Pedro Sereno e depois repassou pra mim e agora eu estou catando essas músicas e explicando.

Hoje dentro da escola é melhor explicar isso para os alunos não esquecerem o que era mesmo essa palavra txai puke dua. Tem gente que interpreta diferente, mas eu estou pesquisando, cada vez aprofundando para explicar os elementos dos cantos.

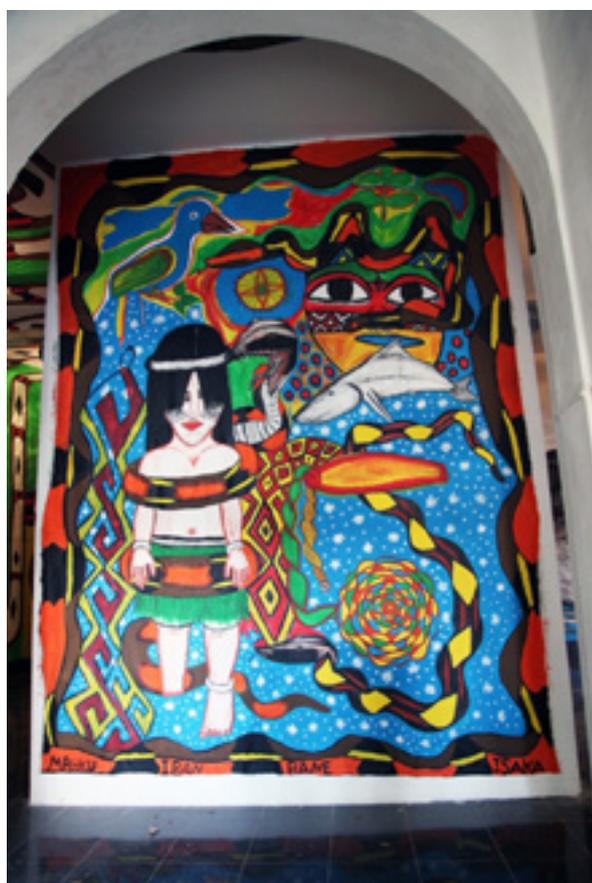
figura 9
Puke dua ainbu,
Isaka, 2014.



É isso que significa: *txain* é o que a gente fala *txai*, na música fala *txain*, palavra da música mesmo. Hoje a gente fala *txai*: é o primo, o cunhado, o irmão. Essa é palavra de uma língua mais antiga que o *huni kuin* aprendeu: língua da onça pintada, da jiboia, do jabuti, do tatu, da paca, nambu. Eles falavam pra nós chamando: *txai*. Hoje nós estamos falando muito *txai*. Você não pode dizer Manoel, João etc Melhor você chamar *txai*. É língua mais forte, a língua mais antiga, a língua do espírito que chama *txai*. Por isso que essa música chama *txai puke duake*. Antes de nós nascermos que vinha isso, há muito tempo vem dentro da música.

Com 75 pra cá, nós ia proibido de falar do nossa língua. 84 pra lá, nós e começamos de falar e a nosso conhecimento da festa tradicionais. Em 2000, já desenvolvendo muito o trabalho da *hãtxa kuin* que voltando da nossa *hãtxa kuin*, através do pesquisa das música que eu distribuindo dessa comunidade. Aí já voltando: agora vem pintura, vem roupa de tradicionais, vem nosso material de cocar, vem agora falando a cantoria, a nossa *hãtxa kuin*. De primeiro, nós é trancado, nossa língua, 75 pra cá. Até 2000, nós tamo trancado, 2005 principalmente. 2000 começamos des-trancar da nossa língua. Hoje agora tão mais, agora mais aberto a língua, agora tem mais garantido, que eu tô distribuindo cada vez mais o livro.

figura 10
Nai mãpu
yubekã,
Mahku, 2014.



Eu hoje, o jovem, são parabelizado. Nós não temos nem pintura, principalmente, hoje tem pintura. Nós não temo nem falar dentro da sociedade, hoje tem liberto de falar. Então a pedagogia do pesquisa do huni kuin, é isso que dá muito valor e dá mesmo incentivo de legal o presente. Então isso que eu via desde 75 pra cá. Hoje, agora 2014 a gente tem fino. Viaja, em qualquer lugar você falar. Ainda algumas coisa preconceito, mas igual que vem preconceito antes... nós já, mais ou menos isso que a gente tem isso. Dentro do minha preocupação dentro da minha comunidade, dentro da comunidade geralmente falando, dentro da comunidade onde nós mais atrasado a língua trancado. Hoje não é mais trancado não. Hoje tamo parabéns a nossa língua. Voltando nossa língua músicas antiga, pedagogia que a gente tá trazendo a música. É isso que a gente tem, isso que a gente vê. Isso que tem a ver mesmo de fazer isso. Eu tenho bem aprovado do trabalho do meu pai.

Como eu tô aprendendo véi Romão, tempo da seringa, seringalista. Meu pai nasceu dentro da seringalista. Vem difícil mesmo. O seringalista não deixa mais fazer a festa, participação. Botava mesmo no colocação longe principalmente. Aí meu pai nunca ficava triste, esquecia não, o coisa dele guardava dentro do coração dele, o segredo que ele a música dele. Seja proibido de falar, mas guardava dentro dele. Mas algum canto encontra ele fazia festa. Aí que nós vinha trancado. Aí que nós mesmo próprio nossa língua nós ficava vergonha de falar, perdemo o nosso querido da língua importante. Nós queria mesmo só aquela mesmo língua agora do nawa. O nawa também querendo cabar-se nosso conhecimento. Aí que nós vinha, hoje ficava vergonha de perder tudo que nós temos, de tecelagem, a pintura corporais, e a mesmo de nossa língua mesmo importante. É isso que nós vinha perdendo uma coisa dessa. Aí o véi Romão passou pro véi Ibã. Aí o véi Ibã começamo transcrever essas conversa, a língua tudo e jogamos isso da escola. Aí que vem surgimos agora língua, garantido, que a meu pesquisa, desenvolvendo meu pesquisa. O meu pai aprendeu pesquisa dele com povo dele, ele repassou pra mim, guardou tã! Muito tempo. Sempre fazia algum momento no escondido fazia sua festa e até agora mesmo repassou com nós. Hoje agora eu tô no responsabilidade esse pedagogia, do meu pesquisa. E eu tô agora repassando agora pro aquele mesmo aluno que vinha, do jeito que tem dos conhecimento desenvolvendo. É isso que é minha área de trabalho, do meu pesquisa, resultado do pesquisa de 32 anos de trabalho na floresta.

texto recebido

15.03.2016

texto aprovado

31.10.2016



REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Cesarino, Pedro de Niemeyer. 2006. "De duplos e estereoscópios: paralelismo e personificação nos cantos xamanísticos ameríndios". In: *Mana*, Rio de Janeiro, v. 12, n.1, pp. 105-134.

- Clastres, Pierre. 1968. Entre silêncio e diálogo. In: Lévi-Strauss. L'Arc Documentos. São Paulo: Editora Documentos.
- Deleuze, Gilles. 2011. Crítica e clínica. Trad. Peter Pál Pelbart. São Paulo: Editora 34.
- Deleuze, G. e GUATTARI, F. 1997. Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia 2, vol. 4. Trad. Suely Rolnik. São Paulo: Ed. 34.
- _____. 1995. Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia, vol. 1. Trad. Ana Lucia de Oliveira, Aurélio Guerra Neto e Celia Pinto Costa. São Paulo: Ed. 34.
- _____. 2014. Kafka: por uma literatura menor. Trad. Cintia Vieira da Silva. Belo Horizonte: Autêntica Editora.
- Foucault, Michel. 2009. "O que é um autor?" In: Motta, Manoel Barros da (org.). *Ditos e Escritos*, Vol. 3, Estética: Literatura e pintura, música e cinema. Trad. Inês Autran Dourado Barbosa. Rio de Janeiro: Forense Universitária.
- Ibã, Isaias Sales. 2006. *Nixi pae, o espírito da floresta*, Rio Branco: CPI/OPIAC.
- _____. 2007. *Huni Meka, os cantos do cipó*. Rio Branco: IPHAN/CPI.
- Keifenheim, Barbara. 2002. Nixi pae como participação sensível no princípio de transformação da criação primordial entre os índios kaxinawa no leste do Peru, In: Labate, B. C.; Araujo, W. S. (orgs.). *O Uso Ritual da Ayahuasca*. Campinas: Mercado de Letras/São Paulo: Fapesp.
- Kopenawa, Davi; Albert, Bruce. 2015. A queda do céu; palavras de um xamã yanomami. Trad. Beatriz Perrone-Moisés. São Paulo: Companhia das Letras.
- Mattos, Amilton P. Ibã, Huni Kuin (Isaias Sales). 2015a. "Transformações da música entre os Huni Kuin: O MAHKU – Movimento dos Artistas Huni Kuin" In: Dominguez, M. E. (Org.). VII ENABET. Anais. Florianópolis, PPGAS/UFSC.
- _____. 2015b. "Quem é quem no pensamento huni kuin? O Movimento dos Artistas Huni Kuin". *Cadernos de Subjetividade*, São Paulo: NES/PUC.
- _____. 2015c. "O sonho do nixi pae. A arte do MAHKU – Movimento dos Artistas Huni Kuin". Revista ACENO. Dossiê: Políticas e Poéticas do Audiovisual na contemporaneidade: por uma antropologia do cinema. v. 2, n. 3.
- Seeger, Anthony. 2015. Por que cantam os Kisêdjê – uma antropologia musical de um povo amazônico. Trad. Guilherme Werlang. São Paulo: Cosac e Naify.



Viveiros de Castro, Eduardo. 2002. *A inconstância da alma selvagem*, São Paulo: Cosac & Naify, 2002.

_____. 2004. "Perspectival anthropology and the method of controlled equivocation". In: *Tipiti*, v. 2, n. 1: 3–22.

_____. 2015. *Metafísicas canibais*: Elementos para uma antropologia pós-estrutural. São Paulo: Cosac Naify.

AMILTON PELEGRINO PELEGRINO DE MATTOS

Professor, desde 2008, na Licenciatura Indígena da Universidade Federal do Acre – Floresta, em Cruzeiro do Sul, onde coordena o LABI – Laboratório de Imagem e Som. Realizou os filmes *O espírito da floresta* (2012) e *O sonho do nixi pae* (2015). Há mais de oito anos desenvolve pesquisas ao lado de Ibã Huni Kuin, com quem idealizou o coletivo Mahku (2011) e o Centro Mahku Independente (2015).

IBÃ HUNI KUIN

Filho de Tuin Huni Kuin (Romão Sales), pertence ao povo Huni Kuin do Jordão. Como professor, por cerca de trinta anos atuou na Escola Chico Curumin, Terra Indígena Alto Rio Jordão. Como pesquisador, atua desde 2009 no Projeto Espírito da floresta na Universidade Federal do Acre – Campus Floresta, em Cruzeiro do Sul. Coordena o coletivo Mahku - Movimento dos Artistas Huni Kuin e o Centro Mahku Independente (Jordão, Acre).