

Por que canta o MAHKU: Movimento dos Artistas Huni Kuin

582

Amilton Mattos

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

Ibã Huni Kuin

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

Apresentação

Esse texto consiste na apresentação de trechos do material elaborado pelos autores para compor, em breve, o livro *É tudo vivo, tudo fica olhando, tudo escutando. O MAHKU – Movimento dos artistas Huni Kuin*.

O material, inicialmente, resulta do projeto de pesquisa *Espírito da floresta* iniciado em 2009 concomitantemente na Terra Indígena do Alto Rio Jordão e na Licenciatura Indígena da Universidade Federal do Acre, Campus de Cruzeiro do Sul, Universidade da Floresta.

O projeto reunia inicialmente três pesquisadores: Ibã Huni Kuin, já conhecido pesquisador dos cantos huni meka e então aluno da Licenciatura Indígena, Bane Huni Kuin, filho de Ibã, então artista visual e atualmente cursando Pedagogia na UFAC, e Amilton Pelegrino de Mattos, professor da Licenciatura Indígena, orientador de Ibã e coordenador da pesquisa.

A pesquisa teve origem na 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 visava então criar o espaço multimídia para a interação de som e imagem.

Nossas primeiras atividades, portanto, foram em torno da produção de vídeos, como *Nixi pae: o espírito da floresta*,¹ que consistiam em apresentar cantos, desenhos e uma leitura, feita por Ibã, desses desenhos que traduziam os cantos huni meka.

Como parte desse projeto, realizamos entre 2010 e 2011, na Terra Indígena do Alto Rio Jordão (Acre), um Encontro de Artistas Desenhistas Huni Kuin, em que jovens artistas convidados por Bane se dedicaram a desenhar os cantos; e em 2011 organizamos uma exposição dos desenhos em Rio Branco. Neste mesmo ano, fomos convidados a 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*.²

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 também no espaço acadêmico, participando de 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. É uma realização do LABI – Laboratório de Imagem e Som da UFAC Floresta.

1 Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=pIo90b2qGDI>>. Acesso em: out. 2016.

2 Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=zRlBRpoi0cQ>>. Acesso em: out. 2016.

3 Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=O_eEa3FBTec>. Acesso em: out. 2016.

Colocar no sentido

Os huni meka são cantos de nixi pae (ayahuasca) cantados nas cerimônias em que se faz uso da bebida. São cantados com o intuito de “controlar a força”. Há três tipos de canto, basicamente, 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 xamânicas, para “curar”, conceito complexo que envolve toda uma estética da percepção (KEIFENHEIM, 2002; MATTOS e IBÃ, 2015c).

A ideia de “pôr no sentido” tais cantos, ainda que faça parte do processo de aprendizagem tradicional destes, surgiu da pesquisa de Bane com os desenhos das músicas, em que Ibã apresentava os desenhos comentando os cantos. Foi assim que se compôs essa articulação canto-desenho-tradução, inicialmente no vídeo (ver *O sonho do nixi pae*) e agora nesse livro que estamos elaborando.

O livro deriva e traz as marcas de várias outras linguagens em que ele já vem se formulando: os cantos huni meka; as artes visuais do desenho e da pintura; o audiovisual; a arte eletrônica; as exposições, ocupações e instalações artísticas em museus e murais; o coletivo artístico; as entrevistas; as composições ou parcerias artísticas; além da pesquisa dos cantos, como as apresentações em encontros de etnomusicologia, as publicações de textos e artigos e o debate com pesquisadores que dedicam seus estudos ao MAHKU, aos huni kuin, entre outros temas. Referimo-nos a tal livro com a intenção de expor o contexto em que elaboramos o presente trabalho.

Trata-se, como podemos ver no plano geral apresentado em *O sonho do nixi pae*, da apresentação da pesquisa dos huni meka (cantos de ayahuasca) 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 proposta inicialmente por Ibã e Bane, com as traduções dos cantos nas ditas “artes visuais”, 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”.

Tal prática tradutória para a língua portuguesa teve origem nas nossas conversas por ocasião do trabalho de orientação de suas pesquisas com os cantos na universidade. Apareceu inicialmente nesses pequenos vídeos que iniciamos em 2009 compostos de canto, desenho e tradução/exegese. Daí as marcas da oralidade que persistem (como proposta estética) no texto (por se tratar) do chamado português huni kuin.

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 dessa tecnologia do audiovisual como meio de expressão próprio para escrever sua pesquisa. Essa performance e essa escrita estão expressas no filme *O sonho do nixi pae*.

585

Como dizem Deleuze e 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 (expressão que nos dá um procedimento).

Falamos de agenciamento ainda no sentido dado ao termo por Deleuze e Guattari (2014) no mesmo livro, *Kafka: por uma literatura menor*. Aqui os autores articulam o alemão desterritorializado da Praga de Kafka com o que chamam de “agenciamento coletivo de enunciação”, visando definir o que denominam, com Kafka, de “literatura menor”.

É essa “enunciação coletiva” que vemos 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 vai se expressar por uma arte menor. Uma arte minoritária sim, mas sobretudo uma arte que se expressa num código minoritário, fazendo de sua própria precariedade sua força de expressão.

Assim como o português huni kuin de Ibã torce as regras gramaticais, não apenas na oralidade do vídeo, mas também quando tornado escrita e artigo científico publicado, ocupando um lugar ambíguo entre o espaço atribuído à fala do nativo e o discurso do pesquisador (e artista) indígena, os desenhos do MAHKU primam por sua espontaneidade e por experiências que atestam um desconhecimento completo da gramática das artes visuais ocidentais, o que possibilita uma liberdade assustadora na recriação de seus cantos visionários.

Deleuze e Guattari (2014) demonstram, usando, por vezes, expressões de Kafka ou de seus comentadores, como tal uso da 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, temos aqui outros idiomas que se interpenetram: trata-se não apenas do próprio idioma que Ibã está “colocando no sentido”, precisando criar uma língua intermediária própria para isso e que não existe fora daqui, mas também do português de fronteira elaborado nos últimos cem anos pelos imigrantes nordestinos escravizados na extração do látex, no qual incide ainda o espanhol falado por outros indígenas e mesmo o huni kuin do Peru, que circulam e sempre circularam pela região. É marcado, portanto, o próprio português a que Ibã tem acesso na elaboração de seu português huni kuin, que consiste numa variedade acriana do português nordestino, o que nos distanciaria mais ainda daquilo que Deleuze e Guattari (2014, p. 39) chamariam, referindo-se ao alemão, de uma “linguagem de papel” acadêmica.

Falar “errado” é o que impulsiona Kafka de um devir-estrangeiro para um devir-animal. Trata-se disso, de “falar errado”, e de perceber nessa variação e, sobretudo, nas bordas do assignificante de toda variação, algo a mais. O uso intensivo da língua, utilizando-se de tensores, é exatamente o que temos nesse agenciamento quando Ibã “põe no sentido” os cantos huni meka, cantos cuja própria origem mítica atribui-se a uma língua animal, uma língua de animal, uma língua da jiboia, uma língua do cipó, uma língua do espírito. Concluem 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 (...) 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, p. 46-47).

O mesmo se poderia dizer em relação a Ibã: todos esses traços de pobreza ganham novo sentido quando incorporados no agenciamento multimídia que ele compõe para renovar, com a linguagem da arte, não

só a antropologia, mas o próprio pensamento (CLASTRES, 1968, p. 90).

Cantar

Se nos pedissem para apresentarmos sucintamente o trabalho de Ibã e do MAHKU, tomaríamos de empréstimo uma pergunta feita pelo etnólogo Anthony Seeger. Visando colocar o problema de se lançar um olhar sobre musicologias alheias, ele intitula seu estudo com a questão (2015): “Por que cantam os Kisedje?” (*Why Suyá sing?*).

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, p. 266).

A pergunta lembra a homonímia da equivocação controlada de Eduardo Viveiros de Castro (2004; 2015). Porém, percebe-se que a homonímia não se refere apenas a um conceito, uma palavra, um substantivo. Trata-se de um verbo, não um verbo qualquer, mas de um complexo de ações/agentivo, uma cosmoprática (CESARINO, p. 107-8; VIVEIROS DE CASTRO, p. 206; 226), um regime de conhecimentos.

A tradução da pergunta se torna mais interessante ainda se a articularmos à definição sucinta que Lévi-Strauss (VIVEIROS DE CASTRO, 2015, p. 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?”.

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

Para acercar-se 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-me 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, a partir disso, estende-se 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 aí proliferam questões que são ainda desdobramentos daquela primeira: “por que cantam?”.

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 (SEEGGER, 2015, p. 266). 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, p. 125-126).

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

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

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, p. 242).

589

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. Também não se trata de ver um *e* outro ou um *ou* outro. 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* caberia buscar e compor sua musicologia com o conhecimento trazido de outros mundos, como da academia, da arte, da tecnologia, dos brancos.

Entretanto, não se trata de submeter seu conhecimento à ciência ocidental, mesmo à antropológica, equívoco comum em relação a este trabalho; trata-se, antes, de criar um procedimento, traçar uma linha de fuga que extraia ou subtraia da ciência, e mesmo da arte, como imagens da totalidade, imagens do uno, a multiplicidade:

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 (DELEUZE e GUATTARI, 1995, p. 21).

Assim o faz Yube Inu, quando busca trazer e transmitir esse conhecimento para seu povo, isto é, traduzindo-o 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 amigos/afins/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 compor-se 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 sem brancos (mundo este que poderia hoje equivaler aos tempos antigos), mas nesse mundo em que já não é possível viver sem a presença dos brancos.

Puke dua ainbu

590

“Nossa sabedoria, nosso espírito é do espírito da floresta; a gente tem espírito da floresta traduzido pelo nixi pae; é tudo vivo, tudo fica olhando, tudo escutando.” (Ibã)

Puke dua ainbu	Tetxu penã beimen	Hai en hai ah	Hai en hai ah
Eska wawa tiani	Kaxka iki dakatã	Hai en hai ah	Hai en hai ah
Yuxi buki tsauni	Puke dua ainbu	Hai en hai ah	Hai en hai ah
Txain puke duaken	Hanu beu waketã	Hai en hai ah	Hai en hai ah
Puke dua wawani	Neu sheik nisa	Hai en hai ah	Hai en hai ah
Xinã besua ketã	Nisa shaki batabu	Hai en hai ah	Hai en hai ah
Xinã kain kirãpe	Bata tunã tunanen	Hai en hai ah	Hai en hai ah
Min tae debuki	Kere sheta ainbu	Hai en hai ah	Hai en hai ah
Tae debua tumbi	Mai buna bata	Hai en hai ah	Hai en hai ah
Himi nea ketã	Bata tuna habixta	Hai en hai ah	Hai en hai ah
Meken debuatumbi	Keneni ainbu	Hai en hai ah	Hai en hai ah
Himi nea ketã	Tae debu kirishun	Hai en hai ah	Hai en hai ah
Eska wawatiani	Nanen kene nukuni	Hai en hai ah	Hai en hai ah
Txain punke duaken	Kakã pixta keneya	Hai en hai ah	Hai en hai ah
Ni banin banari	Kuma kawa nanea	Hai en hai ah	Hai en hai ah
Banin bana putinin	Sabi sabi dunutã	Hai en hai ah	Hai en hai ah
Nai kãkã nea	Hai en hai ah	Hai en hai ah	Hai en hai ah
Hushu xinu mistinin	Hai en hai ah	Hai en hai ah	Hai en hai ah

Haux haux

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 miração, dautibuya. Puke dua ainbu vem do meu pai. Meu pai aprendeu com o velho Pedro Sereno. Puke são mirações, 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 miração 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 mirações. 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 miração. Então puke dua ainbu é uma luz que chama miração 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. 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. 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. Kesha debua tunbi: kesha 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. 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. 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 destrancar da nossa língua. Hoje agora tão mais, agora mais aberto à língua, agora tem mais garantido, que eu tô distribuindo cada vez mais o livro. 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 tâ! 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.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

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

CLASTRES, Pierre. “Entre silêncio e diálogo”. In: *Lévi-Strauss. L’Arc Documentos*. São Paulo: Editora Documentos, 1968.

DELEUZE, Gilles. *Crítica e clínica*. Tradução Peter Pál Pelbart. São Paulo: Editora 34, 2011.

DELEUZE, G. e GUATTARI, F. *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia 2*, vol. 4. Tradução Suely Rolnik. São Paulo: Ed. 34, 1997.

_____. *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia*, vol. 1. Tradução Ana Lucia de Oliveira, Aurélio Guerra Neto e Celia Pinto Costa. São Paulo: Ed. 34, 1995.

_____. *Kafka: por uma literatura menor*. Tradução Cintia Vieira da Silva. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2014.

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

_____. *Huni Meka, Os cantos do cipó*. Rio Branco: IPHAN/CPI, 2007.

KEIFENHEIM, Barbara. “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, 2002.

KOPENAWA, Davi; ALBERT, Bruce. *A queda do céu. Palavras de um xamã yanomami*. Tradução Beatriz Perrone-Moisés. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

MATTOS, Amilton P. IBÃ, Huni Kuin (Isaias Sales). “Transformações

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

_____. “Quem é quem no pensamento huni kuin? O Movimento dos Artistas Huni Kuin”. *Cadernos de Subjetividade*, São Paulo: NES/PUC, 2015b.

_____. “O sonho do nixi pae. A arte do MAHKU – Movimento dos Artistas Huni Kuin”. In *Revista ACENO* (Dossiê: Políticas e Poéticas do Audiovisual na contemporaneidade: por uma antropologia do cinema) Vol. 2, N. 3, 2015c.

SEEGER, Anthony. *Por que cantam os Kisêdjê – uma antropologia musical de um povo amazônico*. Tradução Guilherme Werlang. São Paulo: Cosac e Naify, 2015.

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. *A inconstância da alma selvagem*, São Paulo: Cosac & Naify, 2002.

_____. “Perspectival Anthropology and the Method of Controlled

Equivocation”. In: *Tipiti*, vol. 2, n. 1: 3–22, 2004.

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