

Quem é quem no pensamento huni kuin? O Movimento dos Artistas Huni Kuin

MAHKU – Movimento dos Artistas Huni Kuin
Isaias Sales Ibã
Amilton Pelegrino de Mattos

Este texto consiste numa experiência de escrita que já vem se dando em outras mídias e por diferentes autores. A isso chamamos MAHKU. Enfocamos, aqui, justamente essas articulações entre mídias e autorias diversas com a produção de conhecimento na relação entre pensamentos distintos.

O dono dos espíritos da noite

Yame é noite, awa é das antas, que passam sempre à noite. A miração que oferece essa.

Yame awa kawanai (Naki natun nenã)

Kawa nai yanuri (Naki natun nenã)

Tirin tirin kawanai (Naki natun nenã)

Kawa nai yanuri (Naki natun nenã)

Yame awa pita (Naki natun nenã)

Pia nanti duaken (Naki natun nenã)

Yame é noite, *awa* são as antas. Dizendo que vem anta, *vem te pegar, vem te comer*, a anta. Dentro da miração falando. Aí, você respondendo que *pia nanti duaken*, falando que a anta que vai te comer, não vai te pegar anta não, você que domina os animais. Falando assim: - *ele vai te pegar, essa anta vai te pegar*. Aí tu respondendo: - *ah, não vai me pegar não, eu que pego a anta, eu que como essa anta*. Falando: - *você come anta, então vem veado, lá vai veado; - pode vir, vem veado, mas eu como veado*. *Txaush txaush kawanai* são a fala do veado, do espírito do veado, a língua do veado. Quando te olha, corre na floresta, faz assim, correndo mesmo, *txaush txaush*. Então vem mesma coisa também miração falando.

Outra hora: - *você come veado, então vem porquinho* (são tudo encantado, né) *vem porquinho valente, vai te pegar*. Aí falando: - *porquinho não me pega não, eu que pego porquinho*. Trocando a fala, na língua do espírito, espírito queria te pegar: *não, eu que pego*. Você está trocando experiência com *yuxibu*.

Então você come porquinho, vai chegar o tatu. *Busu busu* quer dizer tatu pequeno, ninguém pega não, fica engolido. É a fala do tatu: *busu busu kawanai*. Chama: *insin sin sin sin sin...* sempre fala assim, quando tatu passa: - *tatu vem te pegar; e tu fala assim: - tatu me pega não, eu que pega tatu, eu que come tatu; - ah, você come tatu? então vem paca; - ah, paca eu como também paca; - então vem cotia, vem te pegar cotia; - cotia também eu pego e como cotia*.

Então é isso, é adversário com o espírito, o espírito está contigo. Ou você vai vomitar, limpeza, ou você vai vencendo essa miração. Isso que está explicando desse espírito. Ao mesmo tempo você está curando, está mandando diminuir a força. *Yame awa kawanai* é um *kayatibu*¹. É isso o que dentro da música falando: - *olha, vem te comer; - não, eu que come animais, vem me comer não, eu que come animais*. Então durante essa noite é dos espíritos, dono dos espíritos da noite que passaram nessa miração. Chama *yame awa kawanai* a música que a gente fala. *Yame* é noite, *awa* são as antas que viajam à noite.

Essa música você oferece onde você vai viajar, onde você vai fazer roçado, onde você vai fazer a casa, onde você vai fazer a festa. Seu futuro, que você vai

¹ *Kayatibu* é uma categoria de canto, são os cantos para diminuir a força, cantados geralmente ao final do ritual de *nixi pae*, para encerramento da sessão. Também são considerados cantos de cura.

sentindo bem, animando, feliz. Junto com essa comunidade com quem você comungou ayahuasca, você vendo que não acontece nada, seu trabalho vai ser pra frente, sua pintura vai ser pra frente, por isso que oferece. Não oferece só pra uma pessoa não, oferece tudo o que tem na floresta: oferece pássaro, oferece jiboia, oferece povo *huni kuin* mesmo, oferece das ervas, oferecemos nossas águas, oferecemos ar, tudo o que a gente tem no planeta é falando oferecimento: *yame awa kawanai*. Aí outra hora também você está se sentindo feliz, você vê seu futuro, você vê seu trabalho... durante um momento, um espelhado mesmo: você está olhando tudo do seu lado enquanto você está na força do *nixi pae*. Aí quando o *nixi pae* foi embora fica só no pensamento mesmo. É isso que está dizendo, chama *yame awa kawanai*. Eu estou deixando o sentido para os alunos, para os outros *txai*² também que interessar-se praticamente. Ao mesmo tempo, acompanhando esse desenho, já vem com desenho o que significa a música, o que está falando. É isso que a gente fala, isso que é o meu trabalho, isso que eu estou desenvolvendo os conhecimentos do *huni kuin*, que nós encantamos com esses animais, encanta com *nixi pae*. Nós povo *huni kuin* já vem muito tempo transformado várias espécies, como se diz, da floresta: erva. Nós mesmos *huni kuin* casamos com a jiboia, casa com a onça pintada; casa com a minhoca... 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. Onde você vai colocar, se for mal colocado, ele vai te pegar, outra hora te pega. Agora, você tá colocando certo, onde ele tem malha, como malha da jiboia, você contando direitinho malha da jiboia, jiboia ficou feliz, ao mesmo tempo *nixi pae* ficou feliz. Essa você pode mergulhar dentro da miração, você olha tudo, essa não tem nada de segredo, só pra entender mais detalhado, entender mais assim profundo, só comungar ayahuasca, você vê tudo que eu estou falando. Então é isso que é *yame awa kawanai*.

(trecho do livro-filme em preparação *A travessia do Jacaré-Ponte. O Movimento dos Artistas Huni Kuin (MAHKU)* de Ibã Huni Kuin e Amilton Mattos)

2 No caso, os amigos não indígenas que se interessam pelo tema.

Problema

A verdadeira liberdade
está no poder de decisão,
de constituição dos próprios problemas.

Deleuze, G. *Bergsonismo*³

Conheci Ibã em 2001, em Rio Branco, quando o ouvi cantar pela primeira vez numa sessão de *nixi pae* que foi decisiva para meu retorno e estabelecimento no Acre, em 2004. Ouvi já com ouvidos de musicólogo, pois vinha pesquisando no mestrado a musicalidade guarani kaiowa. Reencontramos apenas em 2009, na aldeia Chico Kurumin (Terra Indígena do Jordão). Eu o visitava, então, (e a outros acadêmicos *huni kuin*) na condição de professor de artes da Licenciatura Indígena da Universidade Federal do Acre, Campus Floresta, e futuro orientador de suas pesquisas na academia.

Nesse momento, ele já tinha duas publicações de suas pesquisas dos cantos *huni meka*: *O Espírito da floresta* e *Os cantos do cipó*⁴. Desde suas pesquisas e publicações, Ibã se virou para mim e perguntou algo como: *e agora, para onde vamos, para onde segue a pesquisa, o que vamos fazer?*

Suas publicações anteriores, um livro didático e um registro do patrimônio musical *huni kuin*, pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN), respondiam a demandas claras, colocadas de antemão (por ele, pela comunidade, pelo Estado, por parceiros). Mas e agora, o que seria pesquisar na Universidade?

Desde que Ibã levantara essa questão - reiterada no filme *O sonho do nixi pae*⁵ - eu não pensara em certas questões, que hoje tento traduzir aqui, nos termos acadêmicos que o artigo exige, com o objetivo de confrontar nossas posições e deduzir certos problemas colocados no contraste entre pensamento acadêmico e pensamento indígena. Penso que ele me perguntava sobre o problema, conceito que vim a tomar contato com Gilles Deleuze, no *Abecedário*.

3 Citado por Zourabichvili, F. *O vocabulário de Deleuze*. Tr. br. André Telles. Rio de Janeiro: Singular digital, 2004, p. 47.

4 Ibã, Isaías Sales. *Nixi pae, O espírito da floresta*. Rio Branco: CPI/OPIAC, 2006. | *Huni Meka, Os cantos do cipó*. IPHAN/CPI, 2007.

5 Disponível em: <[youtube.com/watch?v=8LOL3BMoeR](https://www.youtube.com/watch?v=8LOL3BMoeR)>.

Só se pode entender o que é a filosofia, a que ponto ela não é uma coisa abstrata, da mesma forma que um quadro ou uma obra musical não são absolutamente abstratos, só através da história da Filosofia, com a condição de concebê-la corretamente. Afinal, o que é... Há uma coisa que me parece certa: um filósofo não é uma pessoa que contempla e também não é alguém que reflete. Um filósofo é alguém que cria. Só que ele cria um tipo de coisa muito especial, ele cria conceitos. Os conceitos não nascem prontos, não andam pelo céu, não são estrelas, não são contemplados. É preciso criá-los, fabricá-los. [...] Quando se faz Filosofia de forma abstrata, nem se percebe o problema. Mas quando se atinge o problema, por que ele não é dito pelo filósofo? Ele está bem presente em sua obra, está escancarado, de certa forma. Não se pode fazer tudo de uma vez. O filósofo já expôs os conceitos que está criando. Ele não pode, além disso, expor os problemas que os seus conceitos... ou, pelo menos, só se podem encontrar estes problemas através dos conceitos que criou. E se não encontrou o problema ao qual responde um conceito, tudo é abstrato. Se encontrou o problema, tudo vira concreto. [...] a filosofia é isso: problema e conceito.⁶

Por que remeto à filosofia, à história do pensamento acadêmico? Porque o problema que tínhamos ali era um problema acadêmico, ou melhor, o estabelecimento de um problema de pensamento. Era isso que Ibã me perguntava: como fundar, como estabelecer um problema. Sem isso, cai-se no abstrato, e a criação fica ameaçada.

Fui entender melhor a noção de problema, em especial para o pensamento indígena e a prática da pesquisa, a partir da leitura do *Vocabulário de Deleuze* de François Zourabichvili. No vocábulo Problema, além da epígrafe acima:

Não desprezaremos a importância do conceito de problema em Deleuze, assim como a precisão que ele lhe confere, depois e para além de Bergson. É comum, pelo menos na França, os professores de filosofia logo exigirem de seus alunos uma "problemática"; é raro, todavia, tentarem definir o estatuto disso, de modo que a coisa é cercada de uma aura de mistério iniciático que não deixa de produzir seus efeitos normais de intimidação. Toda a pedagogia de Deleuze

6 Deleuze, G. *O Abecedário de Gilles Deleuze* (entrevista a Claire Parnet), Paris: Montparnasse, 1966, p. 33-35. Tr. e leg. Raccord. Transcrição em pdf disponível em: <<http://www.oestrangeiro.net/esquizoanalise/67-o-abecedario-de-gilles-deleuze> consultada em 2015>.

residia nessa insistência metodológica e deontológica sobre o papel dos problemas (para se convencer disso basta consultar os registros ou transcrições de seus cursos, hoje em dia amplamente disponíveis, cf. Referências bibliográficas): *um enunciado, um conceito só têm sentido em função do problema a que se referem*. O problema filosófico, que deve ser enunciável, não se confunde com a dramaturgia habitual da dissertação, essa incidência de contradições sobre um mesmo assunto em teses à primeira vista aceitáveis tanto uma quanto outra (pois o que é designado como problema não é então mais do que o decalque artificial das respostas a uma pergunta caída do céu). Que sentido é esse que o problema confere à enunciação conceitual? Não se trata da significação imediata das proposições: estas reportam-se apenas a dados (ou estados de coisas), que carecem justamente eles próprios da orientação, do princípio de discriminação, da problemática que lhes permitiria ligarem-se, isto é, fazerem sentido. Os problemas são atos que abrem um horizonte de sentido, e que subtendem a criação dos conceitos: uma nova postura do questionamento, abrindo uma perspectiva inabitual sobre o mais familiar ou conferindo interesse a dados até então reputados insignificantes. Decerto, todos são mais ou menos inclinados a reconhecer este fato; mas uma coisa é admiti-lo, outra é deduzir suas consequências teóricas.⁷

A noção de problema ainda nos chamou atenção pelo contraste entre a maneira de os etnólogos encontrarem e colocarem seus problemas e a maneira como o fazem os pesquisadores indígenas. Els Lagrou, ao descrever como o rito de passagem *huni kuin* (*nixpu pima*) a posiciona num ponto de vista privilegiado diante dos problemas do pensamento *huni kuin*, remete-nos à relação entre pensamento e problema, entre pensamento antropológico e pensamento indígena.

Foi no meio de tal processo de familiarização, habituando meu “corpo pensante” aos modos *kaxinawa* que fui convidada por meus anfitriões a participar, como neófito e pesquisadora, no rito de passagem de meninos e meninas. Este ritual se tornou meu ponto de partida na tentativa de dar forma à fenomenologia *kaxinawa*, a maneira como a vida e o corpo adquirem seu estilo e sua forma especificamente *kaxinawa*, ou seja, sua particular forma perceptiva e significativa. Foi durante este ritual que o sentido do desenho, do

7 Zourabichvili, F. O vocabulário..., op. cit., p. 47-8.

artefato e sua relação com a fabricação do corpo e das imagens ganharam sentido para mim. Até aquele momento, parece que tinha feito as perguntas erradas, para parafrasear Gow, como: ‘quem o fez, como se chama, com que se parece e o que significa?’ (Gow, 1999: 230). As respostas para estas perguntas tinham sido, de fato, bastante desencorajadoras: muito curtas e extremamente ambíguas, especialmente enquanto tentava confirmar a suposta relação entre a divisão da sociedade kaxinawa em metades e seções matrimoniais e o uso de certos motivos, certos padrões de desenho na pintura corporal e na tecelagem.⁸

De que modo o antropólogo vai relacionar conceitos e problemas do pensamento indígena? E como fazê-lo em relação a seus próprios conceitos e problemas? Nesse sentido, Eduardo Viveiros de Castro também está interessado na diferença *entre* problemas, isto é, na antropologia como *a arte de determinar os problemas postos por cada cultura*.

Este exercício de pensamento que estamos propondo aqui, que põe em jogo meu pensamento e o pensamento de Ibã, remete-nos a certas questões, certas *regras do jogo*, colocadas pelo antropólogo no texto *O nativo relativo*, de 2002.

O ‘antropólogo’ é alguém que discorre sobre o discurso de um ‘nativo’. [...] O essencial é que o discurso do antropólogo (o ‘observador’) estabeleça uma certa relação com o discurso do nativo (o ‘observado’). Essa relação é uma relação de sentido, ou, como se diz quando o primeiro discurso pretende à Ciência, uma relação de conhecimento. Mas o conhecimento antropológico é imediatamente uma relação social, pois é o efeito das relações que constituem reciprocamente o sujeito que conhece e o sujeito que ele conhece, e a causa de uma transformação (toda relação é uma transformação) na constituição relacional de ambos.

Essa (meta)relação não é de identidade: o antropólogo sempre diz, e portanto faz, outra coisa que o nativo, mesmo que pretenda não fazer mais que redizer ‘textualmente’ o discurso deste, ou que tente dialogar – noção duvidosa – com ele. Tal diferença é o efeito de conhecimento do discurso do antropólogo, a relação entre o sentido de seu discurso e o sentido do discurso do nativo. O antropólogo tem usualmente uma vantagem epistemológica sobre o nativo. O discurso do

8 Lagrou, E. *A fluidez da forma: arte, alteridade e agência em uma sociedade amazônica* (Kaxinawa, Acre). Rio de Janeiro: TopBooks, 2007, p. 65.

primeiro não se acha situado no mesmo plano que o discurso do segundo: o sentido que o antropólogo estabelece depende do sentido nativo, mas é ele quem detém o sentido desse sentido - ele quem explica e interpreta, traduz e introduz, textualiza e contextualiza, justifica e significa esse sentido.⁹

O autor problematiza tais regras do jogo como possibilidade de pôr a questão da *diferença entre problemas*. Tal como o autor, nós também aqui pretendemos uma experiência de linguagem que leve essas regras ao limite.

Primeiros desenhos

Quando Ibã chegou para mim, em 2009, com a primeira série de desenhos feitos por Bane (e não mais retomados desde 2007) e começou a ler os desenhos, que eram traduções dos cantos huni meka, minha reação imediata foi pegar a filmadora e começar a registrar. A conjugação de canto, imagem e exegese da poética intrincada dos cantos era a expressão original de um pensamento, a criação de algo novo na zona de vizinhança entre o pensamento ocidental acadêmico e o pensamento xamânico huni kuin, mas também entre esses universos de pensamento humanos e, mediados pela cosmologia huni kuin, aqueles universos em que convergem animais, espíritos e outros como sujeitos de conhecimento.

Realizamos uma primeira série de vídeos que deram origem ao Projeto Espírito da Floresta. Porém, até aí me parece que ainda não tínhamos um problema. Nossas questões eram: *em que consiste uma pesquisa, o que fazer etc.?* Idealizamos, então, o I Encontro dos Artistas Desenhistas Huni Kuin, quando, em 2011, reunimos um grupo de jovens huni kuin no Rio Jordão, convidados por Bane, visando produzir desenhos que “traduzissem” os huni meka. Com essa produção, realizamos uma exposição multimídia em Rio Branco no mesmo ano.

O que temos agora? Além da ideia de pensar por imagens, de pensar por música, de pensar por uma poética cerrada da linguagem dos espíritos, temos agora um coletivo de criação. Ibã precisava, tal como fizera seu pai com ele - desde a iniciativa de Bane, tal como fizera Ibã com seu pai -, construir uma ponte entre dois mundos diferentes.

⁹ Viveiros de Castro, E. O nativo relativo. *Mana*, v. 8, n. 1, p. 113-148, 2002, p. 113-14.

A sociedade seringalista, onde Tuin aprende de maneira clandestina os proibidos conhecimentos huni kuin, já não é o tempo das antigas aldeias, em que os huni kuin transmitiam seus saberes oral e coletivamente. O tempo de Tuin também é diferente da sociedade de direitos em que o professor Ibã pesquisa sua cultura com gravador, escrita e livros. Assim, não se trata apenas de uma ponte intergeracional, estamos falando de mundos diferentes. Quando cantados no século XIX, esses cantos tinham um sentido, quando cantados por Tuin e seus companheiros no tempo dos seringais, quando essas práticas e esse idioma eram proibidos, os cantos tinham outra função. Quando cantados por Ibã e seus companheiros professores nos tempos de recuperação de seus territórios e de afirmação cultural, os cantos tem outro sentido. Quando cantados, desenhados, pintados e transformados em audiovisual, a partir de práticas de pesquisa apropriadas do meio acadêmico e postas em jogo no campo da arte contemporânea, esses cantos terão outra função, transformarão outras coisas. Não se trata também de uma diferença de contexto ou de tempos. Trata-se da modificação na função dos cantos. Cantos que tem a função de transformar.

Assim, não se trata de transmitir conhecimentos que já estão dados de antemão. A música como mediador de outros mundos, ou seja, o xamanismo como regime mediador da cosmologia huni kuin não tem o mesmo sentido nos tempos das antigas aldeias, na sociedade de seringal, ou nos tempos da cultura. Por outro lado, as relações entre os huni kuin e os povos que habitam sua cosmologia também se alteram a medida que se modifica a relação entre os huni kuin e esse outro povo, os brancos.

E não são apenas conhecimentos como a música e o *nixi pae* que se transformam de acordo com a dinâmica social. Esses conhecimentos não são apenas conhecimentos como os imaginamos na tradição ocidental. Esses conhecimentos são saberes na medida em que proporcionam a transformação, na medida em que acionam processos de subjetivação.

Aproximamo-nos, agora, talvez, de um problema.

MAHKU

Com a criação de um site dos artistas huni kuin¹⁰ a pesquisa e os desenhos passaram a ser divulgados. Poucos meses depois, no início de 2012, recebemos na aldeia a visita do antropólogo Bruce Albert e de Hervé Chandes, este último

diretor da Fundação Cartier para a Arte Contemporânea (Paris), que vinham propor aos artistas huni kuin a participação na exposição *Histoires de Voir*.

Foram poucos meses entre nosso primeiro encontro de artistas e a primeira exposição internacional. O impacto dessa primeira exposição teve uma série de consequências. Uma delas foi a configuração de uma nova categoria no universo huni kuin e na sociedade local: o artista. O que chama atenção sobre essa categoria é que ela difere de todas as categorias ocidentais que figuravam até então no universo huni kuin, tais como seringueiro, professor, agente de saúde, agroflorestal etc., todas elas categorias diretamente associadas ao Estado. Essa figura do artista se consolida no Rio Jordão com a criação, ainda em 2012, da Associação MAHKU - Movimento dos Artistas Huni Kuin.

Mundo da arte

Desde o primeiro momento foi desconfortável a posição de criadores de objetos de exposição. A exposição dos desenhos na Fundação Cartier, assim como na exposição *MIRA - Artes visuais contemporâneas de povos indígenas* (2013) ou na exposição *Histórias Mestiças* (2014), angustia-nos tanto quanto a escrita de artigos, na medida em que os desenhos ficam parecendo pássaros na gaiola.

Olhar apenas os desenhos colocados na parede parecia, então, algo incompleto. Eles precisavam se articular com a música, com as leituras de Ibã, conforme fazíamos nos vídeos¹¹. Por mais que não pudéssemos criar algo novo - faltavam poucos dias para a exposição -, a Fundação Cartier nos propôs a produção de um documentário a ser exibido na sala de vídeo, e que contava as histórias dos artistas e de suas obras. Nossos desenhos ficaram ao lado da sala que exibia o documentário *O espírito da floresta*¹². Ainda assim, parecia pouco para nós, tínhamos a impressão que nos reduziam a um objeto de museu.

Foi relatando essa impressão, em 2012, na França, para a artista Nazih Mestaoui, que teve origem o projeto *Sounds of Light*, resultado de um trabalho estreito com sua obra, que tem muitos pontos em comum com o MAHKU - a ideia de ver o som, de a tecnologia viabilizar o contato com uma

10 Disponível em: <www.nixi-pae.blogspot.com.br>.

11 Disponível em: <[youtube.com/watch?v=plogobzqGDI](https://www.youtube.com/watch?v=plogobzqGDI)>.

12 Disponível em: <www.youtube.com/watch?v=zRlbRpoiocQ>.

sensibilidade sonora outra, própria da temporalidade dos povos amazônicos. Entendemos que se trata de uma parceria, na medida em que o trabalho *Sounds of Light* capta esses processos de transformação da música.

A obra que fez parte da exposição *Feito por brasileiros* (2014), em São Paulo, consistia na ocupação artística de uma das alas de um antigo hospital. Na sala de entrada, as altas paredes são, então, recobertas com murais pintados pelos huni kuin. Um espelho de água é refletido numa grande tela branca. Sob o espelho de água, pequenos sensores vibram ao som dos huni meka na voz de Ibã. As ondas reverberam na água e nos fazem *ver* o som.

Relações de conhecimento

Em apresentação do MAHKU no Centro de Estudos Ameríndios da Universidade de São Paulo (Cesta-USP), ao ser questionado a respeito do que aprendera sobre pesquisa na Universidade, Ibã responde: – *A Universidade tem que aprender comigo*. A simetria, aqui, não se instala como diálogo – *noção duvidosa* –, mas como confronto. Assim como o conhecimento aprendido com os animais apresentado no início, nem sempre se trata de uma relação pacífica, mas de *desafio* (lembrando o sentido que tem o termo na poesia popular). Como ele diz: *trocando fala, trocando experiência na língua do yuxibu [...] então é isso, é adversário com o espírito, o espírito está contigo*.

O que percebemos é que a apropriação do saber acadêmico e da linguagem artística problematiza imediatamente a posição do (ou relação entre o) sujeito de conhecimento huni kuin entre o nosso pensamento e o pensamento dos outros sujeitos de conhecimento que compõem sua cosmologia.

A atualização de seu pensamento xamânico, de sua prática de utilizar-se do canto, da música, da *ayahuasca*, como meios para lidar com a perspectiva dos animais, dos espíritos e outros sujeitos de conhecimento próprios de sua cosmologia. Essa parece ser uma questão que atravessa a experiência de Ibã e do MAHKU.

Problemas diferentes estão em jogo. Ibã não se enquadra em nosso jogo e suas regras. Esse pensamento huni kuin se apropria do outro, de outros

10 Disponível em: <www.nixi-pae.blogspot.com.br>.

11 Disponível em: <youtube.com/watch?v=plogobzqGDI>.

12 Disponível em: <www.youtube.com/watch?v=zRlbRpoiocQ>.

pensamentos, de outras linguagens. O que se coloca para nosso pensamento são possibilidades outras, que só são possíveis por essa experiência de pensamento, por essa relação de conhecimento.

A arte foi o campo do pensamento acadêmico que permitiu a abertura de um espaço político e experimental mais interessante. Nesse espaço, as questões do conhecimento e da subjetividade, ou das relações entre conhecimento e subjetividade (o que é um sujeito de conhecimento?) se colocaram com maior radicalidade.

Desenhar, pintar, criar imagens das músicas nos colocou num processo de transformação. Desenhamos e fomos desenhados. Os cantos, os rituais, os mitos, enfim, a cosmologia huni kuin se mostrou um conhecimento experimental. Não se trata de ser huni kuin, mas de tornar-se huni kuin. Huni kuin pode ser entendido, aqui, como um devir que sintetiza a experiência de conhecimento que estamos vivenciando na arte¹³. A própria noção de arte toma aqui uma inflexão particular. Criar uma linguagem para traduzir os cantos huni meka: artes visuais, músicas etc. As expressões artísticas ocidentais se aproximam da cosmologia huni kuin, são tomadas por ela e se tornam xamanismo.

Mais que entender *o que quer dizer Ibã por trás do que diz*, estamos empenhados em outras questões: *que experiência de pensamento é essa que Ibã está nos propondo?* Para colocar seus próprios problemas, Ibã se apropriou das regras do jogo acadêmicas e artísticas. Apropriou-se porque, em lugar de uma tradução servil, o que opera é uma equívocação controlada, engajando, por meio de uma apropriação xamânica da antropologia e da arte, um povo e um mundo que resultam como atualização da cosmologia huni kuin.

[outras publicações relevantes¹⁴]

13 Mattos, A. P. e Ibã, I. S. Curva dos encantos. In: Wanner, M. C. A.; Gondim, R. e Almeida, T. (org.). *Pó Boi Pedra – Percografias*. Salvador: Cian Gráfica, 2014.

14 Mattos, A. P. e Ibã, I. S. Transformações da música entre os Huni Kuin: O MAHKU – Movimento dos Artistas Huni Kuin. In: Dominguez, M. E. (org.). *Anais do VII ENABET*. Florianópolis: PPGAS/UFSC, 2015 || Mattos, A. P. e Ibã, I. S. Lecciones de la investigación indígena: el MAHKU – Movimiento de los Artistas Huni Kuin. *Index*, Revista de Arte Contemporâneo, Carrera de Artes Visuales, FADA, PUCE, Quito, 2015 || Mattos, A. P. O sonho do nixi pae. A arte do MAHKU – Movimento dos Artistas Huni Kuin. *ACENO*, Revista de Antropologia do Centro-Oeste, Dossiê: Políticas e Poéticas do Audiovisual na contemporaneidade: por uma antropologia do cinema, v. 2, n. 3, p. 59-77, jan./jul. 2015 || Viveiros de Castro, E. *A inconstância da alma selvagem e outros ensaios de antropologia*. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.

*MAHKU – Movimento dos Artistas Huni Kuin consiste num coletivo de pesquisadores-artistas multimídia interessados nos saberes musicais e rituais de seu povo e nas possibilidades de tradução no universo da arte contemporânea.

*Isaias Sales Ibã - Músico e pesquisador da música e das tradições de cura do povo HUNI KUIN, que vive na Amazônia acreana. Professor há 30 anos e idealizador com seus jovens alunos do MAHKU – Movimento dos Artistas Huni Kuin.

*Amilton Pelegrino de Mattos vive no Acre desde 2004, onde leciona na Licenciatura Indígena na Universidade Federal do Acre (Ufac) - Floresta, desde 2008. Coordena o LABI – Laboratório de Imagem e Som, onde produziu o documentário *O sonho do nixi pae* (2015). É idealizador do MAHKU ao lado de Ibã Huni Kuin.

