

Sonoridade decolonial: conexões entre o corpo e a floresta

MARCELO FELIPE BRUNIERE*

TATIANA MINCHONI**

Resumo: Os Huni Kuin habitam a região amazônica, na fronteira entre o estado do Acre e o Peru. Eles vivem uma realidade de resistência e negociação com a estética da modernidade cristã. Um fator preponderante entre tal população é possuírem fortes relações de pertencimento e ancestralidade com a ecologia dos territórios que habitam e constroem. Nessa perspectiva, a história oral se atualiza como um arquivo vivo das línguas originárias e outros conhecimentos vinculados ao território. Assim, as sonoridades partilhadas ajudam a suspender o céu sobre a terra, contribuindo para a preservação de memórias vitais para determinada comunidade, mas também criando um futuro alternativo à aniquilação da natureza.

Palavras-chave: sonoridade; memória; Huni Kuin; epistemicídio.

Decolonial sound: connections between the body and the forest

Abstract: The Huni Kuin inhabit the Amazon region, on the border between the state of Acre and Peru. They live in a reality of resistance and negotiation with the aesthetics of Christian modernity. A major factor among this population is that they have strong relationships of belonging and ancestry with the ecology of the territories they inhabit and build. From this perspective, oral history is updated as a living archive of original languages and other knowledge linked to the territory. Thus, shared sonorities help to suspend the sky above the earth, contributing to the preservation of vital memories for a given community, but also creating an alternative future to the annihilation of nature.

Keywords: loudness; memory; Huni Kuin; epistemicide.

Estéticas decoloniais

O objetivo do presente artigo é analisar o potencial disruptivo da oralidade indígena



* **MARCELO FELIPE BRUNIERE** é doutorando do Programa de Pós-graduação em Psicologia da Universidade Federal de Santa Catarina.



** **TATIANA MINCHONI** é Doutora em Psicologia pelo Programa de Pós-Graduação em Psicologia da Universidade Federal de Santa Catarina.

com relação à estética da colonialidade, a partir do trabalho do coletivo de artistas do território Huni Kuin, chamado Mahku. Os Huni Kuin habitam a região amazônica, na fronteira entre o estado do Acre e o Peru. Eles sobreviveram a diferentes investidas do Estado nacional, missionários estrangeiros e várias frentes extrativistas.

Os Huni Kuin vivem uma realidade de resistência e negociação com a estética da modernidade norte centrada, a qual se apresenta para nós como um discurso sobre evolução da racionalidade, que teria atingido seu auge na Europa e depois alcançado as demais culturas do mundo. Em tese, essa proposta civilizatória suplantaria as “tradições arcaicas” para auxiliar a humanidade em alcançar sua emancipação intelectual (KANT, 1995). Mas, fato é que o projeto de sociedade da modernidade foi elaborado paralelamente aos espólios, genocídios e epistemicídios que os cristãos praticavam em outros continentes (DUSSEL, 1993). Quando o projeto de universalização dos direitos e de igualdade entre os humanos chega na Ilha de Vera Cruz, atualmente Brasil, é apresentado pelas missões católicas. Do lado de cá do Atlântico a modernidade começa com a imposição de leis e formas etnocêntricas de viver. Desse modo, a colonização no Brasil foi um verdadeiro laboratório de teses espirituais e jurídicas que circulavam entre diferentes pontos do mundo (GRUZINSKI, 2015).

Mignolo (2003) argumenta que a modernidade tem um lado que jamais se mostra: a colonialidade. A colonialidade é um processo histórico que atualiza e naturaliza hierarquias raciais, culturais, sexuais e epistêmicas, reproduzindo relações de dominação e a continuidade do colonialismo em determinados territórios (RESTREPO; ROJAS, 2010). Este padrão de poder possibilita a hegemonia do neoliberalismo em escala mundial, ou seja, a exploração de mão de obra e de

recursos naturais por parte de alguns seres humanos sobre outros, além da subalternização e obstrução de conhecimentos, experiências e formas de vida daqueles que são dominados e explorados nesse processo (QUIJANO, 2005).

Quando os jesuítas iniciaram suas tentativas de catequização dos povos originários de Pindorama, se depararam com diversos desafios, entre eles àqueles impostos pelas diferenças étnicas. Falavam línguas diferentes, tinham costumes e crenças completamente distantes. As performances sonoras-musicais se destacaram como técnicas mediativas nesse encontro abismal. O cotidiano litorâneo em Pindorama estava repleto de práticas sonoro-musicais: cantorias para o plantio e colheita da roça, danças que antecedem a construção de uma moradia ou de uma rede de pesca, festas para recém-nascidos, festas para funerais, enfim, havia - e há - uma sorte de sonoridade para cada ocasião célebre (BARROS, 2015). Observada a importância da música nessas culturas, os missionários resolveram traduzir trechos da bíblia judaico-cristã, escrita em Latim, para as línguas Tupi, cantando-as em procissões que faziam percorrendo as trilhas mata adentro, de comunidade em comunidade, enquanto realizavam batismos, sermões e casamentos. É emblemática a passagem na carta de Pero Vaz de Caminha, na qual um gaitero português saca seu acordeão e forma uma ciranda com tupinambás em uma praia do litoral pindorâmico (CAMINHA, 2019). Sabemos que os fatos desse encontro não decorreram nada amigavelmente, mas também é verdade que tal abordagem tradutória rasgou o letramento imaculado dos religiosos, originando a língua Nheengatu, posteriormente combatida por decretos pombalinos, imperiais e republicanos (Borges, 2010).

Conforme Rancière (2012), estéticas são configurações entre as condições materiais, seus os modos de percepção e os regimes de emoção correspondentes, bem como os esquemas de pensamento que as identificam, ordenam e interpretam. Essas configurações tornam possíveis os lugares de performance e de exposição, as formas de circulação e reprodução. Ou seja, possibilita que palavras, formas, movimentos e ritmos sejam sentidos e pensados de maneira específica. Nesse sentido, a palavra “estética” não designa uma teoria da sensibilidade, do gosto ou do prazer, mas, o modo de ser dos objetos técnicos e das práticas que os encarnam. Para Walter D. Mignolo, (as estéticas decoloniais são as relações entre pensar, sentir e fazer, produzidas em um processo de desobediência ao padrão de poder da colonialidade em qualquer esfera social. Conforme Mignolo e Gómez (2015, p. 112):

As estéticas decoloniais são, portanto – em sua pluralidade, dentro e fora do denominado campo da arte, como conjunto heterogêneo de práticas capazes de realizar suspensões à hegemonia e totalização do capitalismo – formas de fazer visíveis, audíveis e perceptíveis tanto as lutas de resistência ao poder estabelecido como o compromisso e a aspiração de criar modos de substituição da hegemonia em cada uma das dimensões da modernidade e em sua face oculta: a colonialidade. Liberar a *aisthesis* da estética moderna “descobre” a geopolítica do sentir, pensar, fazer, crer e a extrai também do imaginário abstrato do sujeito universal, desligado das energias geopolíticas. O desafio, aliás, consiste em pensar essa pluralidade em sua articulação em uma opção civilizatória outra.

A estética da colonialidade é um conjunto articulado de lógicas do sensível, do

inteligível e da performatividade que se colocam entre o sentir, pensar e agir, e estão diretamente imbricadas com processos de hierarquização entre diferentes existências. É importante observar que uma estética produz formas de sentir relacionadas a configurações espaciais particulares, ou seja, possui seu local de expressão próprio. Desse modo, as estéticas decoloniais procedem como reconhecimento e exposição das existências impossíveis, mistificadas ou dissimuladas pela estética moderna, configurando-se por um processo antropofágico de desobediência ao que é dado na colonialidade, uma insolência dos “maus selvagens” (autor, XXX).

Dos materiais encontrados para compor o presente texto, foram privilegiados aqueles produzidos diretamente por membros do coletivo Mahku. Interessamos o que foi apresentado a partir de uma seleção e escrita feitas pelos sujeitos da pesquisa, já que integrantes do grupo que melhor podem fornecer a expressão de seus afetos em relação à produção artística que encabeçam. Também é uma maneira de recorrermos o menos possível à classificação exterior de outra cultura. No coletivo Mahku, os principais autores com publicações identificáveis, são Ibã Isaías Sales Huni Kuin, Bane Sales Huni Kuin, Isaka Huni Kuin e Amilton Pelegrino de Mattos, que não é Huni Kuin, mas participa do Mahku desde o começo do projeto Espírito da Floresta. Neste projeto foram produzidos vídeos, usados como fonte neste trabalho: O Espírito da Floresta (OEF, 2012), O Espírito da Floresta 02 (OEF2, 2012) e O Sonho do Nixi Pae (OSNP, 2014).

Território Huni Kuin

Os Huni Kuin formam uma cultura da língua Hãtxa Kuĩ, que pertence à família linguística Pano, compartilhada com

outros povos indígenas de *Abya Yala*¹. São também conhecidos como Kaxinawa (pessoa morcego, ou noturna), denominação consagrada entre antropólogos e diferentes instâncias governamentais (HAIBARA, 2016). Porém, em um recente movimento de autodenominação, os Huni Kuin (gente verdadeira) rechaçaram o nome que os haviam designado. Durante algum tempo não reivindicaram seu nome original por uma questão de sobrevivência, pois, na boca do branco, os Kaxinawa eram ditos como mais “mansos” que os outros indígenas (LAGROU, 1991). Os Huni Kuin constituem 45% do total da população indígena do Acre, habitando as bacias dos rios Juruá, Purus, Envira, Murú, Humaitá, Tarauacá, Jordão e Breu, distribuídos na fronteira amazônica com o Peru, além daqueles que vivem nas áreas urbanas (HAIBARA, 2016).

Essa região da Amazônia foi colonizada por meio de diversas explorações comerciais, investidas nos territórios das populações indígenas, que se viram obrigadas a fugir, ou ceder como mão-de-obra forçada (ALBERT, 2002). Nesse período, caracterizado como “correrias”, a migração dos povos *Nawa*, entre a Bolívia, Colômbia, Peru, Venezuela e Brasil foi intensa. As frentes extrativistas chegavam por todos os lados, onde quer que os Huni Kuin se instalassem, tinham de “levantar acampamento” e correr para outra região do território devido a frequentes invasões (MACIEL, 2018). Das atividades comerciais exploradas, a produção do látex foi a mais devastadora. Os seringais figuraram como cativéis de indígenas, onde, a partir de então, eram chamados de “caboclos” e tinham suas

referências culturais reprimidas (ALMEIDA, CRUZ, 2018).

Entre os integrantes do território Huni Kuin é prática comum o uso ritualístico da Ayahuasca, bebida de origem indígena, preparada a partir do cipó *Banisteriopsis caapi*, da folha *Psychotria viridis* e água. O nome Ayahuasca vem da língua quéchua, gerado pelas palavras huasca (cipó) e aya (almas ou espíritos) (ALBUQUERQUE, 2014). Entre os Huni Kuin, a Ayahuasca é chamada de Nixi Pae, nome formado por Nixi (fio) e Pae (força). Seus efeitos são conhecidos como força, miração ou pressão. Logo, Nixi Pae é o “cipó da força” ou “cipó encantado” (OEF2, 2012). Foi por meio dos Huni Meka que *Yube* ensinou os outros Huni Kuin a preparar o chá do cipó². Os Huni Meka foram registrados oralmente na língua *Hãtxa Kuĩ*, que teve alguns aspectos conservados na linhagem dos antepassados desse povo durante o período de trabalho escravo nos seringais amazônicos. O Kene, grafismos característicos da arte Huni Kuin, a própria língua *Hãtxa Kuĩ* e muitos outros conhecimentos também são considerados uma herança da sucuriju, revelados na beberagem do Nixi Pae.

Com a ocupação capitalista da Amazônia brasileira, os Huni Kuin entraram em contato indireto com o capitalismo, a partir da exploração de produtos extrativos (plantas medicinais, cacau e borracha) e mão-de-obra indígena, desde o séc. XVII. Essa região ficou entregue às frentes colonialistas dos seringais, madeiras, garimpos e da pecuária durante séculos. O ciclo da borracha na Amazônia começou no séc. XVIII e só se esgotou nas primeiras décadas do séc. XX,

¹ *Abya Yala*, na língua do povo *Kuna* (originário da Serra Nevada, no norte da Colômbia), significa **Terra madura**, **Terra Viva** ou **Terra em florescimento** e pode ser considerada sinônimo de América (Porto-Gonçalves, 2012).

² *Yube* é um ancestral Huni Kuin que rouba o conhecimento sobre o Nixi Pae das jibóias e leva à sua comunidade. Ele acaba sendo punido com a morte pelas jibóias (Camargo, 1999).

tendo uma sobrevida no período da segunda guerra mundial (ALBERT, 2002). A instalação dos seringais na Amazônia foi um verdadeiro etnocídio, houve confronto direto entre as populações nativas e os colonizadores, além das epidemias que dizimaram 75 a 80% da população adulta da região. Nesse período, o fluxo migratório dos Huni Kuin da Amazônia brasileira para a peruana se intensificou, sendo revertido posteriormente com a demarcação das terras Kaxinawa. Porém, alguns grupos uniram-se aos seringalistas, em um momento em que algumas lideranças Huni Kuin decidiram se aproximar da cultura ocidentalizada, interessados nas ferramentas e mantimentos que poderiam obter (LAGROU, 1991).

A cultura dos Huni Kuin foi perseguida durante o período dos seringais. As cantorias, seus rituais e até o uso da língua original foram proibidos pelos patrões (MACIEL, 2018). A repressão e a violência empregadas como forma de controle do trabalho gerou um clima insustentável em algumas propriedades. Em alguns casos, os Huni Kuin assaltavam as fazendas e assassinavam os colonizadores, seguindo o fluxo de migração para outras regiões da Amazônia (LAGROU, 1991). Também houve o caso daqueles que ficaram trabalhando no regime seringalista, mas cultivaram uma desobediência sistemática, na qual se praticavam e preservavam os elementos culturais proibidos, como a memória de seus yuxibu. Essa perspectiva de resistência à estética moderna possibilitou manterem-se vinculados ao seu território (MACIEL, 2018).

Para David Kopenawa (2019), quando os povos indígenas cuidam do território originário de sua gente, aumentam a probabilidade de poderem continuar vivendo de forma autônoma e, proporcionalmente, promover saúde para

toda a comunidade. Pensamos a noção de saúde como um processo integral que corresponde ao aumento de bem estar físico, social e ambiental (FERNANDES, 2016). Nesse sentido, a saúde é o principal recurso para a construção de uma vitalidade que conecta a pessoa, seu pertencimento coletivo e os territórios. Os *xapiri*, que habitam as florestas, são os encarregados de comunicar sabedoria e força para que os xamãs realizem seu trabalho de cura e diplomacia cosmopolítica. Sem florestas, não há xapiris e, assim, a referência ancestral da memória coletiva se enfraquece no contato com o homem branco e as máquinas de comer terra. Kopenawa nos alerta: o céu vai desabar sobre nós se continuarmos destruindo os alicerces! O exercício da sonoridade ancestralizada (linguagem e musicalidade) contribui para a vitalidade das florestas, de sua comunidade e, também, para a nossa saúde.

Sonoridades compartilhadas

O projeto Espírito da Floresta, do coletivo Mahku, começou em 2009 na Terra Indígena do Alto Jordão e na Licenciatura Indígena da Universidade Federal do Acre (UFAC), Campus de Cruzeiro do Sul, Universidade da Floresta (HUNI KUIN, MATTOS, 2016). Porém, a pesquisa ligada ao Projeto Espírito da Floresta já acontece há décadas, de forma independente, na qual Ibã investiga e registra os Huni Mekas de seus antepassados. Na década de 1980 ele participou de uma formação de professores indígenas pela Comissão Pró Índio do Acre e, desde então, alfabetizou vários integrantes de seu povo (HUNI KUIN, 2007). Os Huni Kuin transformaram uma situação de subalternidade em um movimento de transcriação da própria cultura e do sistema educacional vigente. Além das publicações do Ibã, outros livros de

autoria Huni Kuin foram lançados: o Huni Kuin Hiwepaunibuki: a história dos Caxinauás por eles mesmos; o Una Isi Kayawa: Livro da Cura, idealizado pelo pajé Huni Kuin Agostinho İka Muru, que registra 109 espécies vegetais e suas aplicações medicinais; e Una Shubu Hiwea: Livro Escola Viva, projetado pelo pajé Manuel Vandique Kaxinawá Dua Busé (GOULART, 2018).

Depois de retomar os cantos antigos com seu pai (Tuin Romão Sales) e lançar o livro sobre os Huni Meka (cantos do Nixi Pae), Ibã se empenhou no trabalho de alfabetização de seu povo na língua portuguesa realizando um duplo movimento: atender a demanda por instrução de crianças e jovens em português e, ao mesmo tempo, recuperar a memória e simbologias da própria cultura, assim como da língua original que estava se perdendo (OSNP, 2014). Aqui entramos em uma perspectiva fronteiriça, pois se trata de um sistema de comunicação que escapa de uma língua maior (gramática) para costurar línguas menores, transitando entre o português, aprendido no contato com trabalhadores da extração do látex, o espanhol falado pelos Huni Kuin do Peru, incidindo sobre o complexo idioma Hãtxa kuĩ, a língua da jiboia, ou do Nixi Pae (comunhão da ayahuasca), língua pronunciada nos Huni Meka (ANZALDUA, 2005; HUNI KUIN, MATTOS, 2016).

Tomemos a noção de língua maior como um fluxo molar, extratos de uma axiomática dominante pensado no nível das agências linguísticas. Tais extratos só ocorrem, propriamente, através das atualizações na dimensão molecular. A classificação de uma, ou mais, língua(s) “menor” se dá em função do uso das regras de uma língua maior, de uma gramática (GUATTARI, DELEUZE, 2018). Não significa que uma língua seja numericamente maior que a outra, ou

composta por mais elementos, mas de uma relação entre forças. As atualizações “menor” são as que ocorrem nas perspectivas afirmativas, sendo negativas ou positivas. As transformações nas linguagens nativas, e apagamento das mesmas, é uma das principais consequências da colonização sobre um território (FANON, 2008). O livro de Ibã foi o primeiro livro a articular a escrita ocidentalizada no Brasil à herança da oralidade Huni Kuin. Sua investida na alfabetização não foi no sentido de registrar os cantos, mas de transformá-los com relação ao contexto atual (MATTOS, 2018). Essa língua fronteiriça, entre o Português, Espanhol e o Hãtxa Kuĩ é elaborada na fala do Mahku de maneira a expandir sua potência de ação (OEF, 2012).

O Mahku tem sua história ligada à questão de uma herança cultural, que estava para ser esquecida ou recuperada. Uma das principais ações do coletivo é a integração da juventude Huni Kuin em torno de atividades produtivas, que apontam para projetos e tradições simultaneamente. Concentrando alunos em uma aprendizagem que ocorre nas aldeias, a abordagem a essa valorização dos saberes tradicionais se torna mais facilitada (HUNI KUIN, MATTOS, 2015). A atualização do pensamento xamânico, dos cantos, da música, do Nixi Pae, como meios para lidar com a perspectiva dos animais e das plantas, é uma experiência que só é possível em territórios que a viabilizem. Não se trata de uma questão de isolamento, pois, como já foi dito, o português é ensinado em suas escolas. As iniciativas do Mahku se posicionam de forma a construir alianças com a cultura do branco. Em entrevistas, documentários, palestras, Ibã afirma ser importante que todas as pessoas, independente da nacionalidade ou cultura, os acompanhem na preservação de seus modos de viver (HUNI KUIN, MATTOS, 2016). Assim, o

trabalho do Mahku se caracteriza como uma perspectiva decolonial, pois sua participação na sociedade acontece no sentido de se fortalecer com a etnia do colonizador, na medida em que atualizam a historicidade de uma cultura que consideram mais própria. Nas palavras de Ibã:

“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” (Ibid, p. 81).

O Mahku classifica a arte que faz como “de miração”, que designa a experiência com o Nixi Pae como uma prática de conhecimento. As mirações são visões, cenas, sensações que as pessoas experimentam a partir do contato com o Nixi Pae. É difícil descrever os procedimentos artísticos do Mahku, é necessário recorrermos aos filmes produzidos pelo grupo para termos uma noção, ao menos, próxima. A atividade se inicia como em uma cerimônia, primeiro ingerem a Ayahuasca embalados pela

cantoria das palavras resgatadas e preservadas na pesquisa de Ibã. Aqueles que “cantam” na língua da jiboia (Hãtxa Kuĩ) são chamados de *txãnas*. Conforme a dinâmica dos cantos e das mirações, os desenhos começam a serem feitos. Não se trata de representar os cantos, mas imprimir as cenas visualizadas sob o efeito do Nixi Pae. Os desenhos, por sua vez, completam o significado dos cantos com a sensibilidade proporcionada na experiência enteógena. São várias traduções implicadas nesse trabalho: traduções de uma língua para outra, de uma geração para outra, do som/palavra para a imagem e de uma cultura para outra. As diferentes perspectivas envolvidas não se referem apenas às culturas humanas, mas de traduções interespecíficas, que interligam o universo das plantas e de outras espécies animais com o dos Huni Kuin (MATTOS, 2015).

A relação entre signo e tradução que estamos tratando é a de transcrição. Para Haroldo de Campos (2011), a tradução de textos criativos sempre será de recriação, ou criação paralela, pois, em uma tradução dessa natureza, traduzimos não apenas o significado, mas o próprio signo, sua fisicalidade e materialidade. Também podemos dizer que se trata de uma transdução, pois transfere os afetos e a carga enérgica da relação com determinado objeto para outra (SIMONDON, 2003). A transcrição, ou transdução, praticada pelo Mahku, interliga as perspectivas do Nixi Pae, da jiboia, a outras experiências possíveis. As filmagens realizadas durante o processo dão testemunho de mais outra perspectiva, a da câmera que produz determinado corte dos fluxos, inventa referências que os Huni Kuin do Mahku utilizam, a posteriori, para pensar as alternativas dos seus fazeres. Assim, como na história do Yube, transformam-se para transmitir conhecimento ao seu povo, ao transduzir criam o seu mundo, reinventam a

realidade, transcriam-se (MATTOS, 2015). Como esse processo acontece dos cantos para o Nixi Pae, do Nixi Pae para os desenhos, dos desenhos para a transcrição de si mesmos por meio da filmagem, podemos dizer que é uma transcrição intersemiótica, ou seja, que ocorre entre diferentes suportes semióticos – tela, câmera, ouvidos etc. (Campos, 2006).

Arte de miração e estéticas xamânicas

Para que os desenhos sejam realizados referente aos cantos, torna-se imprescindível uma transcrição explicativa do conteúdo, que é feita para os integrantes do Mahku, ou para outro público, tanto em vídeo, como presencialmente. Ibã denomina de “pôr no sentido”, essa performance em que explora comentários, gestos, expressões faciais, sussurros e onomatopeias, que enriquecem sua narrativa mítica (HUNI KUIN MATTOS, 2016). Para isso, ele atualiza a língua fronteiriça “huniportunhol” através de parataxes, com a qual constrói paralelismos entre imagens e sonoridades, articulando as experiências com a cosmogonia do Nixi Pae. Isso demonstra que o sentido que podemos encontrar nos desenhos não está latente nos Huni Meka. O coletivo não tem a pretensão de passar uma mensagem específica durante o Nixi Pae, eles confiam na experiência que cada pessoa terá a partir da estética apresentada à participantes. Uma estética funciona como determinadas agências entre formas de conteúdo, formas de expressão e planos intensivos que distribuem as experiências possíveis em uma sociedade, lógicas do sensível que estão entre formas de sentir, pensar e agir (RANCIÈRE, 2009). A proposta de intervenção do Mahku corresponde, para nós, como a proposta de uma estética específica.

Em sua proposta de emancipação do indivíduo, o projeto civilizatório da

modernidade/colonialidade reformou alguns fundamentos do pensamento cristão, entre eles a superioridade do humano diante dos demais seres do mundo – a cisão cristã entre cultura (tempo) e natureza (espaço). Na estética moderna, essa noção de humanidade aparece representada na experiência de um indivíduo atomizado, como uma mônada da transcendência divina (FIGUEIREDO, SANTI, 2007). Desde o início, a globalização do sistema capitalista tem nesses dois processos os seus baluartes: universalização e individualização dos sujeitos. São dois processos molares que constituem o conjunto concêntrico do poder na colonialidade. Para enfrentar, ou subverter tal privatização da vida, as estéticas decoloniais são elaboradas, não por sujeitos abstratos, mas por meio de coletividades concretas, de uma determinada localização social.

Embora possa passar despercebida por uma percepção ocidentalizada, a cosmogonia xamânica continua presente no cotidiano dos Huni Kuin (LAGROU, 1991). Os demais animais e as plantas são considerados por eles como seres dotados de sensibilidade e conhecimento, elementos que podem ser compartilhados conosco, humanos, por meio de práticas que, na sociedade modernizada, chamamos de música e pintura (MATTOS, 2015). Isso é possível, segundo os Huni Kuin, pois as pessoas são corporificadas pelos yuxin, ou yuxibu (ALBUQUERQUE, 2014). Essas categorias não correspondem às noções que temos sobre alma, espírito, ou qualquer transcendência do tipo. Talvez seja melhor traduzida como uma energia vital da natureza, presente em toda forma de existência, não como algo sobrenatural, mas uma força vital imanente aos movimentos da terra, das águas e do céu (LAGROU, 1991). A experiência com o Nixi Pae possibilita uma comunicação entre as diferentes dimensões da

yuxindade, descentralizando a razão instrumental da colonialidade. O que o Mahku nos oferece é uma opção estética, alternativa àquela universalista e pragmática da estética moderna. As lógicas do sensível, produzidas no trabalho desse coletivo, atualizam-se como zonas de vizinhança entre a realidade que vivemos e a realidade dos yuxin, que não estão em outro mundo, mas convivendo conosco de maneira “invisível”. Desse modo, “pôr no sentido” é a produção de uma estética xamânica, uma estética não-ocidentalizada, que coincide, na prática, com a concepção de estética que estamos investigando.

A sobreposição da dimensão do tempo, ante a do espaço, faz parte dos projetos universalistas de cultura, característico das sociedades imperiais, como a da modernidade cristã. As músicas nessas sociedades são reconhecidas por terem um conjunto de sons que corresponda a uma metafísica musical, na qual determinado conjunto de notas está articulado a palavras, sentimentos e outras dimensões particulares da nossa existência. Na estética xamânica do Mahku as práticas musicais são realizadas no sentido de produzirem afetos e afecções, isto é, de transformarem os envolvidos (SPINOZA, 2007). Durante o exercício das artes de miração, os txanas não se propõem a interpretar, ou dar conta de uma representação dos Huni Mekas, mas de modificarem as velocidades e as qualidades das relações intensivas. Em contraposição a centralidade de uma metafísica da representação, a formação de conhecimentos na estética xamânica ocorre em experimentarmos essas variações de velocidade das forças, nos conectando com outras perspectivas do nosso plano de consistência.

Conforme a indicação dos membros mais velhos das comunidades Huni Kuin, os Huni Meka são divididos em três

categorias: os Pae Txanima, que são os cantos para chamar a força, aumentando a fusão entre os ouvintes e o Nixi Pae; os Dau Tibuya, para proliferarem as mirações, também conhecido como os cantos para controlar a força do cipó; e os Kayatibu, que é a cantoria para diminuir a força do Nixi Pae, frequentemente relacionada a cura (HUNI KUIN, 2007). A partir de Spinoza (2007), podemos notar que os Huni Meka se referem a relações entre forças, a variações da potência de miração sujeita aos encontros com os cantos. Os Pae Txamina e Kayatibu são da ordem dos afetos, o primeiro aumenta a zona de vizinhança com a perspectiva do cipó, o segundo diminui, enquanto os Dau Tibuya estão mais para afecções, transformações corporais que não variam a potência de ação, estabilizando a experiência fronteiriça. O Yame awa kawanai é um exemplo de Huni Meka do tipo Kayatibu, Yame é noite, awa são as antas que passam à noite, esse canto é entoado no final do Nixi Pae (HUNI KUIN, MATTOS, 2015).

Conexões entre o corpo e a floresta

A violência estrutural perpetrada contra povos indígenas se consolida e mantém pelo epistemicídio inerente à modernidade cristã. Um fator preponderante entre os huni kuin é possuírem fortes relações de pertencimento e ancestralidade com a ecologia dos territórios que habitam e constroem. Nesse perspectivismo, a história oral se atualiza como um arquivo vivo das línguas originárias e outros conhecimentos vinculados ao território. Assim, as sonoridades partilhadas ajudam a suspender o céu sobre a terra, contribuindo para a preservação de memórias vitais para determinada comunidade, mas também criando um futuro alternativo à aniquilação da natureza.

Na época dos seringais, os Huni Kuin eram proibidos de praticar os rituais, ou as

línguas, pertencentes a sua cultura nativa. Como a transmissão de conhecimentos se dava, necessariamente, via oralidade grupal, os elementos culturais foram guardados mnemonicamente, repetidos isoladamente e em segredo. Munido pelas tecnologias digitais, o Mahku pesquisa, organiza e resgata parte de sua herança cultural, que havia sido desintegrada durante as correrias. Os trabalhos do Mahku se realizam por meio de uma variedade de táticas multimídia: projeção do som em telas, gravação de áudio para registrar os cantos, filmagem dos processos de transcrição intersemiótica e música ambientada. A partir da cantoria dos Huni Meka, os Huni Kuin do Mahku resgatam e alimentam a memória ancestral da sua cultura e praticam a língua que quase se perdeu nos processos de colonização de seu território. No caso dos Huni Kuin a musicalidade foi imprescindível para poderem experimentar seu espaço de pertencimento de uma forma afirmativa e construir estéticas ancestralizadas, que resistem e subvertem os efeitos catequizantes das estéticas coloniais.

Referências

ANZALDÚA, Gloria. La conciencia de la mestiza: rumbo a una nova consciência. **Revista estudos feministas**, Florianópolis, v. 13, n. 3, p. 704-719, dez., 2005.

ALBERT, Bruce. O ouro canibal e a queda do céu. Uma crítica xamânica da economia política da natureza (Yanomami). **Pacificando o branco: cosmologias do contato norte-amazônico**. São Paulo: Unesp, p. 239-270, 2002.

ALBUQUERQUE, Maria Betânia Barbosa. Epistemologia da ayahuasca e a dissolução das fronteiras natureza/cultura da ciência moderna. **Fragmentos de Cultura**, Goiânia, v.24, n. 2, p. 179-193, jun., 2014.

ALMEIDA, Maria Ariádina Cidade; CRUZ, Teresa Almeida. Os Huni Kuin entre o regime do seringal e o regime tutelar. **RelaCult-Revista Latino-Americana de Estudos em Cultura e Sociedade**, v. 3, n. 3, dez., 2018

BARROS, Líliam Cristina da Silva et al. Música ameríndia no Brasil pré-colonial: uma aproximação com os casos dos Tupinambá e Tapajó. **Opus**, v. 21, n. 3, 2015.

BORGES, Luiz C. O nheengatu: uma língua amazônica. **PAPIA-Revista Brasileira de Estudos do Contato Linguístico**, v. 4, n. 2, p. 44-55, 2010.

BRUNIÈRE, Marcelo Felipe. **Um aprendizado sobre estéticas decoloniais com o coletivo Mahku**. 2019. Dissertação de Mestrado. Universidade Federal de Santa Catarina.

CAMARGO, Éliane. Yube, o homem-sucuriju. Relato caxinaua. **Ameríndia**, v. 24, p. 185-212, 1999.

CAMINHA, Pero Vaz de. **A carta de Pero Vaz de Caminha**. Editora Vozes: Petrópolis, 2019.

CAMPOS, Haroldo de. **Metalinguagem e outras metas: ensaios de literatura e crítica literária**. São Paulo: Perspectiva, 2006.

CAMPOS, Haroldo de. **Da transcrição: poética e semiótica da operação tradutora**. Belo Horizonte: FALÉ/UFMG, 2011.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Felix. **Kafka: por uma literatura menor**. São Paulo: Autêntica, 2018.

DUSSEL, Enrique. **1492: o encobrimento do outro: a origem do mito da modernidade**. Vozes: Petrópolis, 1993.

FANON, Frantz. **Pele negra, máscaras brancas**. EDUFBA: Salvador, 2008.

FERNANDES, Saulo Lüders. **Itinerários terapêuticos e política pública de saúde em uma comunidade quilombola do agreste de Alagoas, Brasil**. 2016. Tese de Doutorado. Universidade de São Paulo.

FIGUEIREDO, Luís Claudio; SANTI, Pedro Luiz Ribeiro de. **Psicologia, uma nova introdução: Uma visão histórica da psicologia como ciência**. São Paulo: Educ. 2007.

GOULART, Sandra Lucia. O nixi pae dos Huni Kuin: reflexões sobre arte e experiências com psicoativos. **Reunião Brasileira de Antropologia**, 31, 2018. Brasília. Anais eletrônicos. São Paulo (Sp): Faculdade Cásper Líbero (FCL), 2018.

GRUZINSKI, Serge. **A águia e o dragão: ambições europeias e mundialização no século XVI**. São Paulo: Editora Companhia das Letras, 2015.

HAIBARA, Alice. **Já me transformei: modos de circulação e transformação de pessoas e saberes**

entre os **Huni Kuĩ (Kaxinawá)**. 2016. 324 f. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. Universidade de São Paulo, São Paulo, 2016.

HUNI KUIN, Ibã Isaias Sales. **Huni Meka: cantos do Nixi Pae**. Rio Branco: IPHAN - Comissão Pró-Índio, 2007.

HUNI KUIN, Ibã Isaias Sales; MATTOS, Amilton Pelegrino de. Quem é quem no pensamento Huni Kuin? O Movimento dos Artistas Huni Kuin. **Cadernos de Subjetividade**, São Paulo, n.18, p. 67-80, 2015.

HUNI KUIN, Ibã Sales; MATTOS, Amilton Pelegrino de. Por que canta o MAHKU: Movimento dos Artistas Huni Kuin. **Revista Landa**, Florianópolis, v. 5, n.1, p.61-82, 2016.

KANT, Immanuel. **Resposta à pergunta: que é o iluminismo**. A paz perpétua e outros opúsculos, p. 11-19, 1995.

KOPENAWA, Davi. ALBERT, Bruce. **A queda do céu: palavras de um xamã yanomami**. Editora Companhia das Letras: São Paulo, 2019.

LAGROU, Elsjé Maria. **Uma etnografia da cultura kaxinawá: entre a cobra e o inca**. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social). 1991. 247 f. Centro de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 1991.

MACIEL, Ney José Brito. **Os Huni Kuin (Kaxinawá) do Caucho e o indigenismo ambiental acreano: diálogos e fricções em torno da conservação ambiental nos territórios indígenas na Amazônia sul ocidental brasileira**. 2018. 275 f., il. Tese (Doutorado em Antropologia) — Universidade de Brasília, Brasília, 2018.

MATTOS, Amilton Pelegrino de. O sonho do nixi pae. A arte do MAHKU—Movimento dos Artistas Huni Kuin. **ACENO-Revista de Antropologia do Centro-Oeste**, Cuiabá, v. 2, n. 3, p. 59-77, jul., 2015.

MATTOS, Amilton Pelegrino de. Máquinas de visão: o MAHKU - Movimento dos Artistas Huni Kuin em suas práticas de experimentação visual. **Revista Metamorfose**, Salvador, vol. 3, n.1, 49-72, set., 2018.

MIGNOLO, Walter D. **Histórias locais-projetos globais: colonialidade, saberes subalternos e pensamento liminar**. Ed. UFMG: Belo Horizonte, 2003.

MIGNOLO, Walter D. Aiesthesis decolonial. **CALLE 14: revista de investigación en el campo del arte**, v. 4, n. 4, p. 10-25, 2010.

MIGNOLO, Walter; GÓMEZ, Pedro Pablo. **Trayectorias de re-existencia: ensayos en torno a la colonialidad/decolonialidad del saber, el sentir y el creer**. Universidad Distrital Francisco José de Caldas, Facultad de Artes-ASAB, 2015.

OEF2 - O espírito da floresta 2. Laboratório de Imagem e Som - UFAC Floresta. Produção: Amilton Pelegrino Mattos. 2012. Projeto espírito da Floresta: Amazônia. Youtube. 11min02s. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=pIo90b2qGDI>>. Acesso em 08 de junho de 2021.

OSNP - O sonho do Nixi Pae - O movimento dos artistas Huni Kuin. Laboratório de Imagem e Som - UFAC Floresta. Produção: Amilton Pelegrino Mattos. Projeto espírito da Floresta: Amazônia. 2014. Youtube. 46min47s. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=O_eEa3FBTec>. Acesso em 08 de junho de 2021.

PORTO-GONÇALVES, Carlos Walter. **A reinvenção dos territórios na América Latina/Abya Yala. Conceptos y fenómenos fundamentales de nuestros tiempos**. Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Sociales, 2012.

QUIJANO, Aníbal. Dom Quixote e os moínhos de vento na América Latina. **Estudios avanzados**, v. 19, n. 55, p. 9-31, 2005.

RANCIÈRE, Jacques. **A partilha do sensível**. São Paulo: Editora v. 34, 2009.

RANCIÈRE, Jacques. **El malestar en la estética**. Madrid: Clave intelectual, 2012.

RESTREPO, Eduardo; MARTINEZ, Axel Alejandro Rojas. **Inflexión decolonial: fuentes, conceptos y cuestionamientos**. Popayán: Universidad del Cauca, 2010.

SIMONDON, Gilbert. A gênese do indivíduo. **Cadernos de subjetividade**, São Paulo, n. 11, p. 97-118, 2003.

SPINOZA, Benedictus de. **Ética**. Tradução: Tomaz Tadeu. Belo Horizonte: Autêntica, 2007.

Recebido em 2021-09-14

Publicado em 2021-10-01