

ARTIGO ORIGINAL

Cantos xamânicos Huni Kuin: cerimônias de ayahuasca, cosmologias e pontes entre mundos

Leonardo Corrêa Bomfim 

Universidade Federal Fluminense, COLUNI-UFF | Niterói, RJ, Brasil

Resumo: Esta pesquisa aborda os cantos xamânicos tradicionais da etnia Huni Kuin/Kaxinawá (Acre) entoados nas cerimônias de ayahuasca (*nixi pae*) e presenciados pelo autor em espaços de vivências multiétnicas. Busca-se compreender a organização, as funções e características de tais cantos, denominados *huni meka*, nesses rituais indígenas. Concomitantemente, investiga-se de que forma a cosmologia e a cosmogonia desse povo originário podem ser representadas nessas expressões sonoras, conectando universos sonoros e imagéticos, visíveis e invisíveis, indígenas e brancos (*nawa*). Como metodologia da pesquisa, foram realizados levantamentos bibliográficos, pesquisas em plataformas virtuais de streaming, diálogos com interlocutores e etnografia em campo. Como conclusões, é possível afirmar que os *huni meka* possuem relações intrínsecas e indissociáveis da cosmologia Huni Kuin, e são distribuídos em três momentos da cerimônia: *pae txanima*, de abertura do rito para chamar a “força”; *dautibuya*, para trazer a “miração”; *kayatibu*, para diminuir a “força” e encerrar a cerimônia.

Palavras-chave: Huni Kuin, Kaxinawá, *Huni Meka*, Cantos Xamânicos, Ayahuasca.

Abstract: This research addresses the traditional shamanic songs of the Huni Kuin/Cashinaua ethnic group (Acre) sung during ayahuasca ceremonies (*nixi pae*) and witnessed by the author in multi-ethnic living spaces. The aim is to understand the organization, functions and characteristics of these chants, called *huni meka*, in these indigenous rituals. Concomitantly, it investigates how the cosmology and cosmogony of this originary people can be represented in these sound expressions, connecting sonic and imagistic, visible and invisible, indigenous and white (*nawa*) universes. Its methodology included bibliographical surveys, research on virtual streaming platforms, dialogues with interlocutors and ethnography in the field. In conclusion, it is possible to state that the *huni meka* have intrinsic and inseparable relationships with Huni Kuin cosmology and are distributed in three moments of the ceremony: *pae txanima*, to open the rite and call forth “force”; *dautibuya*, to bring forth visions; *kayatibu*, to diminish “force” and close the ceremony.

Keywords: Huni Kuin, Cashinahua, *Huni Meka*, Shamanic Chants, Ayahuasca.

Culturas tradicionais de diversas localidades em todo o mundo fazem ou fizeram uso, em determinado momento histórico, das chamadas “plantas dos deuses” (Schultes; Hofmann, 1979) ou “plantas de poder” (Labate; Goulart, 2005) em contextos xamânicos, espirituais ou religiosos. Dentre a multiplicidade vegetal utilizada para esses fins, é possível citar o cacto peiote (mescal) no México; cacto San Pedro (wachuma) no Peru; o cogumelo *Amanita muscaria* na América do Norte; a iboga (*Tabernanthe iboga*) no Gabão, na costa oeste africana; a amplamente difundida *cannabis* na antiga Pérsia e China; as folhas de coca em países da região andina; e a jurema e a ayahuasca, respectivamente, na região nordeste do Brasil e nos países da região amazônica. Muitas dessas plantas ainda recebem denominações como “mágicas”, “mestras/professoras”, “medicinas/medicinais”, ou são compreendidas propriamente como “seres” ou “deidades”, devido às cosmovisões dos povos originários e à dotação de substâncias denominadas por pesquisadores como psicoativas, psicodélicas, enteógenas¹, ou até mesmo alucinógenas.²

As evidências quanto ao consumo de ayahuasca são milenares. Recentemente foram encontrados artefatos arqueológicos – uma bolsa de couro com instrumentos para uso ritualístico de ayahuasca e rapé (e resíduos de seus componentes químicos) – na *Cueva del Chileno*, sudoeste da Bolívia, que corroboram essa afirmação. De acordo com pesquisadores responsáveis pela investigação (Miller *et al.*, 2019), a datação do artefato remete ao período da civilização pré-inca Tiwanaku, aproximadamente entre 905 e 1170 E.C.³ Além desse antigo indicador boliviano, também existem relatos centenários de seu uso em países como Peru, Equador, Colômbia, Venezuela e Brasil, que antecede a invasão de espanhóis e portugueses em terras indígenas na América do Sul.

O povo Huni Kuin, anteriormente intitulado Kaxinawá (“povo do morcego”⁴) em estudos

¹ O termo enteógeno se refere à “comunhão com a divindade [...] ao divino habitar internamente” (Ruck, 2019, p. 343), isto é, a “plantas psicoativas usadas como sacramentos espirituais” (Tupper, 2011, p. 1), podendo envolver composições químicas como a Mescalina (cacto peiote), a Dimetiltriptamina (“DMT” da ayahuasca) etc.

² Em consonância com o antropólogo Alberto Groisman, considero que intitular a ayahuasca uma bebida ou droga “alucinógena” seria um equívoco tanto semântico, por não se atentar às denominações nativas atribuídas ao chá, quanto uma imprecisão conceitual (Groisman, 1992, p. 94-95), por reduzir a complexidade de seus efeitos e as relações cosmológicas dos Huni Kuin a perspectivas exógenas ao grupo.

³ E.C.: Era comum. Uma substituição à d.C. (depois de Cristo), ou A.D. (*Anno Domini*), primeiramente por estarmos tratando de povos e comunidades que não possuíam ou possuem relação com o cristianismo, e segundo por se referir a uma datação de caráter colonialista.

⁴ Além de “morcego”, “kaxi” também pode significar “canibal”, ou, ainda, “gente com o hábito de andar à noite” (Lagrou, 1991, p. 12-13). Outras informações: <<https://cpiacre.org.br/huni-kui-kaxinawa/>>. Acesso em: 16 mai. 2024.

antropológicos, na contemporaneidade vem reivindicando ser chamado por sua autodenominação, “Huni Kuin”, que na língua nativa *hātxa kuin*⁵ significa “gente verdadeira”, “povo verdadeiro”. De acordo com a antropóloga Els Lagrou (1991, p. 12-13), o vocábulo “Kaxinawá” teria uma conotação pejorativa e um caráter extrínseco à etnia, isto é, muito provavelmente foi atribuído por outros povos indígenas, ou concedido equivocadamente pelos brancos. Atualmente tal etnia possui uma população de aproximadamente 16 mil indivíduos no Brasil, distribuída em cerca de 116 aldeias no estado do Acre (FEPHAC, 2024⁶), juntamente a um quantitativo aproximado de 2400 Huni Kuin no Peru (Kaxinawa et. al., 2014).

O termo “ayahuasca” é proveniente da língua quéchua e representa “cipó dos espíritos”. Porém, entre os Huni Kuin, o termo mais recorrente em *hātxa kuin* é “*nixi pae*” (ou “*huni pae*”), que pode ser traduzido como “cipó encantado”, “cipó forte”, ou ainda “cipó da força”. De acordo com depoimento de Tuim Nova Era, liderança Huni Kuin da Aldeia Espelho da Vida, “*huni*” corresponde ao cipó enquanto ainda está na mata, de forma que “*nixi*” seria “fio”, e “*nixi pae*”, “fio de luz”, seu nome depois de preparada. (Tuim Nova Era, 2023). Para este povo originário, o *nixi pae* é considerado uma medicina e um caminho de cura física, mental e espiritual, uma forma de conexão com o grande espírito e seres criadores (*yuxibu*) e com forças vitais sobre-humanas (*yuxin*)⁷. Nessa perspectiva indígena, a bebida possibilita uma abertura para outras realidades sensoriais e psicológicas, para as “mirações”⁸ (visões que se aproximam do universo mitológico, onírico ou de mundos distintos), além de oportunizar visões sobre o passado, presente e futuro. Existem, ainda, narrativas cosmológicas sobre o surgimento dessa bebida, seu preparo, e sobre o aprendizado dos cantos ceremoniais de ayahuasca, os *huni meka*. Cabe ressaltar que a feitura da beberagem é realizada através de um longo processo de cozimento do cipó conhecido por jagube, ou mariri (*nixi*, *huni* / *Banisteriopsis caapi*), juntamente à folha chacrona, ou rainha (*kawa* / *Psychotria viridis*). No mês de novembro de 2018, tive a oportunidade de experienciar pela primeira vez uma cerimônia de

⁵ Língua pertencente ao tronco etnolinguístico Pano.

⁶ Informação apresentada por Joaquim Mana Kaxinawá, coordenador da área de Educação e Cultura da FEPHAC (Federação do Povo Huni Kuin do Acre) no Seminário Internacional – Povos Indígenas e Diversidade Cultural, em 2024 no Rio de Janeiro. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=ckK01_Eb0D8>. Acesso em: 27 jun. 2024.

⁷ As complexas noções de *yuxibu* e *yuxin* serão aprofundadas no próximo tópico.

⁸ Conceito de grande relevância para os Huni Kuin, que será discutido posteriormente no artigo.

ayahuasca, tendo intensificado minha frequência nesses rituais a partir do início de 2023. Dentre os povos com os quais obtive contato em experiências ritualísticas, posso elencar os Huni Kuin, os Yawanawá e os Shanenawa, todos provenientes do Acre⁹ e pertencentes ao tronco etnolinguístico Pano. Os locais em que foram conduzidas essas sessões podem ser descritos como espaços de vivências multiétnicas, tais como a Aldeia Akasha (em Itaipava – RJ), Tribo Nawa (em Maricá – RJ), Espaço Xamânico Ninho da Águia (no bairro de Vargem Grande, Rio de Janeiro – RJ) e Morada da Jiboia (em Guaratiba, bairro do Rio de Janeiro – RJ), em razão de receberem distintas etnias para conduzir processos ritualísticos e outras atividades. Também tive a oportunidade de participar de uma sessão do “chá hoasca” (ou “vegetal” – terminologias distintas para ayahuasca) com a União do Vegetal (UDV), uma religião ayahuasqueira proveniente da região norte do país¹⁰. Entretanto, não prossegui com os aprendizados nesse campo espiritual, nem iniciei pesquisas sobre esta temática específica.

Diante do exposto, esta pesquisa se propõe a abordar os cantos tradicionais da etnia Huni Kuin entoados nas cerimônias de *nixi pae* e presenciados pelo autor em tais espaços xamânicos. Amparado por uma metodologia que envolve levantamentos bibliográficos, pesquisas em plataformas virtuais de *streaming*, diálogos com interlocutores e etnografia em campo, buscarei compreender a organização, as funções e características dos cantos *huni meka*, presentes nesses rituais indígenas. Sendo assim, investigarei as representações da cosmologia Kaxinawá nessas expressões sonoras, e interpretarei as possíveis conexões entre universos distintos, como: sonoro e imagético, visível e invisível, indígena e branco (*nawa*) etc. Para tanto, no primeiro tópico realizarei descrições sobre as cerimônias Huni Kuin conduzidas em tais espaços; no segundo item, abordarei a mitologia juntamente a conceitos dessa cosmovisão originária; no terceiro tópico, serão realizadas análises e transcrições musicais dos *huni meka* em diálogo com outras sonoridades nativas; e no quarto e último item, discutirei sobre as pontes criadas entre mundos pelos indígenas, pelos ritos de consagração da ayahuasca e pelos cantos xamânicos e expressões artísticas da etnia.

⁹ Embora exista uma população Huni Kuin na região leste e fronteiriça do Peru com o Acre, me restringi a discorrer somente sobre os indígenas que habitam o território nacional, focando, sobretudo, nos povos das aldeias brasileiras com os quais obtive contato.

¹⁰ Para informações mais específicas sobre as religiões ayahuasqueiras (União do Vegetal, Santo Daime e Barquinha), consultar o livro “O uso ritual da ayahuasca” (Labate, 2002).

1. Ayahuasca e as cerimônias de *nixi pae* Huni Kuin

As descrições e análises que realizarei nesta seção se referem às minhas vivências e investigações nas cerimônias de *nixi pae* Huni Kuin – povo com o qual estabeleci contato desde minha primeira experiência com a ayahuasca –, sobretudo a partir da presença desses indígenas em dois espaços distintos de consagração¹¹ (ingestão) da bebida, a Aldeia Akasha e a Tribo Nawa. De forma geral, é possível afirmar que os processos ritualísticos duram cerca de nove horas, iniciando os trabalhos por volta das vinte e duas horas e encerrando somente após o amanhecer, em torno das sete horas da manhã. Geralmente os rituais ocorrem às sextas-feiras ou aos sábados, sempre à noite. Também são organizadas jornadas duplas, que compreendem os dois dias do final de semana (iniciando na sexta-feira à noite e encerrando no domingo de manhã), ou, ainda, imersões durante feriados prolongados, com cerimônias de ayahuasca e outras práticas (banhos de ervas, rodas de rapé, contação de histórias e oficinas). O quantitativo de participantes nessas cerimônias pode oscilar bastante, a depender da data estipulada para o ritual e da comitiva indígena responsável por sua condução. Nesse sentido, o número total aproximado de presentes pode transitar entre vinte integrantes (em uma data com baixa adesão) e cento e dez pessoas¹² (em uma cerimônia com grande engajamento). Com exceção da comitiva indígena, os fenótipos dos participantes nesses rituais costumam ser predominantemente brancos, embora também seja frequente, ainda que minoritariamente, a presença de pretos e pardos (ou de outros indígenas convidados). As classes sociais dos frequentadores também podem divergir dependendo do local, mas, de forma geral, se configuram como classe média.

No caso da Aldeia Akasha, é possível destacar um comparecimento regular de estrangeiros, geralmente europeus ou norte-americanos. Em algumas cerimônias é realizada, inclusive, uma tradução simultânea (português-inglês) por um dos guardiões, de modo a orientar tais integrantes. Nesse sentido, cabe ressaltar que esses contatos imersivos ritualísticos podem estabelecer conexões profundas e criar pontes entre indivíduos de culturas distintas. O estudo e a disseminação de práticas e saberes Huni Kuin (e de outras etnias indígenas), juntamente ao estabelecimento de parcerias entre

¹¹ Termo nativo usualmente utilizado para se referir ao ato de beber ayahuasca.

¹² Este número máximo se refere à Aldeia Akasha. Na Tribo Nawa o quantitativo máximo é de cerca de cinquenta pessoas.

indígenas e “*txais*¹³”, podem representar trocas frutíferas, contanto que os interlocutores, sobretudo os *nawa* (brancos), busquem um diálogo horizontalizado, ético e que vise promover, de forma colaborativa, a justiça social.

Em ambos os espaços de vivência (Aldeia Akasha e Tribo Nawa), os rituais se iniciam somente após a chegada de todos os participantes, quando são anunciadas, pelas lideranças locais, as regras do estabelecimento¹⁴, assim como concedidas orientações gerais para os participantes de primeira vez naquela localidade e para iniciantes na ayahuasca. Também são realizadas falas de abertura sobre a organização ceremonial e sobre os fundamentos e processos do *nixi pae*. Nesta etapa inicial, são apresentados aos participantes os “guardiões” da casa, ou “guardiões das medicinas sagradas” (ayahuasca, rapé e sananga). Tal categoria se refere aos integrantes mais experientes do local, que passam por um batismo ritualístico e possuem a incumbência de auxiliar nas demandas ceremoniais, salvaguardar os saberes dessas plantas de poder, e manter firme a corrente espiritual de proteção durante o rito.

Após esse momento, a fala é transmitida à liderança da comitiva indígena – seja ela um pajé/xamã, cacique ou *txana*¹⁵ (cantor ou especialista no âmbito musical) –, figura geralmente masculina, embora também existam pajés mulheres, ou “majés”¹⁶, como a Tume Huni Kuin (que conduziu algumas das cerimônias de que participei). Os indígenas, então, apresentam os membros da comitiva, usualmente parentes próximos, e comentam um pouco sobre suas trajetórias, suas experiências de vida na aldeia, e sobre suas cosmovisões em relação ao *nixi pae*.

¹³ “*Txai*” é um termo *hătxa kuin* que originalmente significa “cunhado”. Entretanto, com o decorrer do tempo, acabou assumindo a conotação de “amigo”, “parceiro”, “aliado”, e geralmente é utilizado para designar sujeitos que se identificam com as culturas e a defesa de pautas indígenas. Para maiores informações, ver: Viveiros de Castro (2014; 2018) e Dinato (2022).

¹⁴ Regras como a necessidade de permanecer no local até o final da cerimônia, pela manhã; a solicitação de manter um comportamento respeitoso em relação aos outros participantes; a restrição do uso do celular etc.

¹⁵ A palavra “*txana*” em *hătxa kuin* se refere ao pássaro japiim ou xexéu (*Cacicus cela*), notável por sua capacidade de canto e imitação de outros pássaros. Para que um músico ou cantor Huni Kuin seja categorizado como um *txana*, é necessário muito estudo, experiência, memória e a passagem pelo ritual do *Hápaya*, que envolve uma dieta, rezos e a aplicação de pimenta na língua do iniciado com o bico desse pássaro. Para maiores informações, ver: Bomfim (2023).

¹⁶ O termo “pajé” possui origem linguística tupi-guarani e foi adotado pela antropologia, assim como a expressão análoga “xamã”, possivelmente de origem dos Evenks siberianos (Cesarino, 2009), para se referir a líderes espirituais e curandeiros. Tenho constatado que, em algumas cerimônias, tem sido priorizada a utilização do vocábulo “majé” (provavelmente um neologismo elencado como um marcador diferencial de gênero) para se referir às pajés mulheres.

O fogo é, literalmente, um elemento central na cerimônia. Nesse sentido, tanto na Aldeia Akasha, quanto na Tribo Nawa, a fogueira está localizada no centro da *Kupixawa*¹⁷. Para que o ritual seja iniciado, a fogueira central precisa estar acesa. Ela é alimentada durante toda a noite, configurando a principal iluminação do local e um elemento de condução espiritual. Um dos guardiões é sempre responsável por nutrir o fogo, e parte de seus estudos são direcionados para essa função. O fogo só se extingue ao final da cerimônia, ao amanhecer. Este elemento é ainda considerado por alguns como um “*abuelo*” (avô, em espanhol), devido à sua existência ancestral, e está relacionado à luz, à transformação e à purificação.

Após o pajé realizar o rezo inicial, proferindo palavras em *hātxa kuin* e abençoando as garrafas de *nixi pae*, são iniciadas, então, filas para a consagração da ayahuasca. Os participantes de primeira vez regularmente são os primeiros convidados a consagrá-la, e ingerem uma quantidade menor que os mais experientes. É essencial que todos os presentes na cerimônia consumam a bebida. Dependendo da comitiva, são organizadas filas que distinguem homens e mulheres, ou então que priorizam as mulheres na ordem da ingestão. Este é um momento silencioso no ritual, que envolve prece, mentalizações, e direcionamentos de pedidos ou intenções àquela cerimônia, por parte dos integrantes. Geralmente, após esse momento, são apagadas todas as luzes e mantidas somente as velas e o fogo.

É fundamental ressaltar que, com exceção do período de apresentação e do momento de concentração, logo após a ingestão da primeira dose de *nixi pae*, todo o ritual é conduzido por músicas, até o amanhecer. Em alguns momentos, entre as canções, usualmente em etapa mais avançada do ritual, os líderes podem trazer algumas reflexões evocadas pela “força”¹⁸, realizando discursos, ou compartilhando narrativas mitológicas pertencentes à sua etnia.

Após a consagração da primeira dose e o período de concentração (cerca de vinte minutos), são iniciados os cantos tradicionais *huni meka*, com a duração de aproximadamente três horas. É difícil precisar o tempo exato decorrido em cada etapa, visto que a experiência com o *nixi pae* é

¹⁷ Espaço ceremonial em formato redondo, hexagonal ou octogonal, estruturalmente construído com madeira e coberto com palha, inspirado nas arquiteturas indígenas, geodésicas e bioconstruções. O termo pode ser traduzido como “grande casa de encontros”.

¹⁸ Conceito de grande relevância na cosmovisão Huni Kuin, que será discutido no tópico seguinte.

profundamente imersiva, e muitas vezes a noção temporal e espacial é completamente dilatada ou transformada. A rodada da segunda dose de ayahuasca é oferecida após cerca de duas a três horas de cerimônia, e não é obrigatória para nenhum participante. Após algum tempo da segunda dose, também são abertos os trabalhos com a medicina do rapé, àqueles que tiverem interesse. A qualquer momento da cerimônia, após esta segunda dose, os participantes podem solicitar à comitiva indígena, ou aos guardiões, mais doses de *nixi pae* ou rapé.

Composto por folhas de tabaco secas e maceradas, juntamente a cinzas de cascas de árvores específicas (murici, cumaru, canela-de-velho, pau-pereira etc.), o rapé (“*dume deshke*” em *hãxta kuin*) é um pó soprado pelo pajé, através do *tapi* (espécie de tubo de bambu ou osso animal), em cada uma das narinas dos integrantes da cerimônia. De acordo com diversas perspectivas indígenas, tal fusão possui propriedades medicinais, espirituais e potencializadoras da “força” da ayahuasca.

Somente ao final da cerimônia, após o raiar do sol e o prosseguimento das falas e cantos de encerramento, é que a última medicina é aplicada nos participantes interessados. A sananga é um colírio preparado com o sumo da casca de uma raiz (*Tabernaemontana sananho*), e administrado em ambos os olhos. A característica mais marcante dessa substância é seu ardor, que dura alguns minutos e gera lacrimação. Na cosmovisão Huni Kuin (Meneses, 2018), a medicina é utilizada para clarear os pensamentos, aprimorar a acuidade visual (também para a caça), amenizar dores de cabeça e curar “*nisu*” (panema¹⁹).

2. *Yube e Kapetawá* (A jiboia e o jacaré-ponte): Cosmologia Huni Kuin

As narrativas mitológicas do povo Huni Kuin são transmitidas e reelaboradas oralmente há séculos e, em décadas mais recentes, têm se consolidado no universo da escrita através de teses, artigos e publicações científicas. Da mesma forma, tais temáticas vêm alastrando suas raízes por meio de livros, documentários, pesquisas e produções dos próprios indígenas, sejam estas de caráter acadêmico, pedagógico ou artístico – com versões em português, espanhol, inglês e *hãtxa kuin*.

¹⁹ Azar, má sorte, infelicidade.

De acordo com a antropóloga Alice Haibara (2016), remetendo-se à fala do pajé Huni Kuin Agostinho Ika Muru presente em sua pesquisa etnográfica, a origem do cosmos está diretamente relacionada ao surgimento de *yuxibu*. Esta categoria se refere a coletivos não humanos que habitam os distintos domínios do cosmos e são responsáveis por suas transformações. Tal denominação também está relacionada à concepção de “dono” ou “mestre” (*ibu*) – bastante presente no pensamento ameríndio –, que excede a noção de “posse” ou “propriedade”, e estabelece modos de relação entre humanos, não humanos e coisas. A noção de *yuxibu* também está etimologicamente conectada ao conceito de *yuxin*, traduzido por autores que se debruçaram sobre as culturas Pano como “almas” (Abreu, 1914; McCallum, 1996), “espíritos” (Kensinger, 1995; Keifenheim, 2002), “forças vitais” (Pérez-Gil, 1999), “duplos” (Cesarino, 2006) e “agências” (Lagrou, 2007). Nesse sentido, o significado de *yuxibu* – sendo *yuxin*: “almas”, “espíritos”, “duplos” e *ibu*: “dono”, “mestre” – poderia ser traduzido como “mestre das almas”.

O poder está relacionado ao poder de transformação. Este é o poder dos seres espirituais chamados de *yuxin* ou *yuxibu*, eles têm o poder de produzir imagens animadas na mente ou no ‘corpo perceptivo’ das pessoas. Os *Yuxibu* são o plural ou o superlativo dos *yuxin*, espírito ou alma, possuem capacidade de agência e ponto de vista, intencionalidade. Estes seres *yuxibu* não são limitados pela forma, podem se transformar à vontade e podem transformar a forma do mundo a sua volta (Lagrou, p. 2007, 59).

Em narrativa mitológica apresentada sobre o processo de criação do universo para os Huni Kuin, pajé Agostinho destaca que “quem criou foi só um *yuxibu*, mas através desse um, germinaram milhares de *yuxibus*” (Ika Muru, 2014, p. 27):

A história de criação dos planetas, que o nosso *yuxibu* criou, que não tinha nada de vida. Então ele criou, deu esse poder para os planetas, para que os planetas criassem os viventes através da sua superfície. [...] A primeira coisa que ele criou, ele tentou respirar, para ver se tinha respiração, para ter essa respiração na Terra. [...] Então com essa força de energia da respiração do *yuxibu* [...] a terra nasceu [...] ele [*yuxibu*] abriu o poder dele, que desceu para terra para fazer tudo que a gente vê hoje aqui na nossa região do planeta, fazer a terra, dividir as águas e criar os povos huni kuin, porque deu poder para o sol, para estrela, para terra, para o rio, para socorrer os viventes. Só para não perder o tempo, receber esses poderes tão poderosos, a hora que chegou a luz, quando a luz bateu na terra e que a terra criou mais, teve a voz de feminino e de masculino, aibu [mulher] e huni [homem]: “A” e “E” [...] Mas não pessoalmente, era espírito que chegou primeiro na terra que deixou essas vozes, para poder essa terra entender, criar o casal (Haibara, 2016, p. 40-41).

O líder espiritual ainda afirma que “*yuxibu* é uma coisa invisível. Sabemos do nome, mas ninguém nunca encontrou. O que eu vejo é nosso *yuxibu* mais perto de nós, o que nós temos de nosso *yuxibu* é nossa voz” (Ika Muru, 2014, p. 28). As vocalizações melódicas “A” e “E” compõem a estrutura de diversos cantos Huni Kuin, sobretudo os *huni meka* e, conforme enfatizado por Ika Muru, tais entoações remetem ao surgimento da vida (Shuku Shukuwe, 2012). Conforme a narrativa cosmogônica apresentada, juntamente ao vento e à primeira respiração da terra, emergiram as vozes “A” e “E”, *huni* e *ainbu*, respectivamente masculino e feminino. Nessas citações é possível constatar uma perspectiva dualista de oposição e complementaridade em relação aos arquétipos masculino e feminino, que também acompanha algumas compreensões Huni Kuin sobre o mundo. Para a teórica Cecília McCallum, os “Kaxinawá entendem a vida produtiva como fundada na relação produtiva entre capacidades [agências] masculinas e femininas em interação recíproca e em interação com o exterior” (McCallum, 1996, p. 52).

Guardadas as devidas distinções, também é interessante observar a conexão que tal narrativa cosmológica estabelece com outras cosmovisões, tais como a cristã. No primeiro capítulo do Evangelho de João, no livro sagrado da Bíblia, o texto indica que “No princípio, era o Verbo, e o Verbo estava com Deus, e o Verbo era Deus” (Bíblia, 2024, Jo 1,1). Isto é, o verbo, a palavra, o som, remeteria ao Deus primordial cristão²⁰. Da mesma forma, é possível delinejar semelhanças com a cosmovisão hinduista, que apresenta como vibração primordial e mantra mais relevante e poderoso da religião o som “Om”, ou “Aum” – formado pelo ditongo das vogais “A”, “U” e a nasalização da consoante “M” – representando três estados da consciência: vigília, sono e sonho. Nessa perspectiva, esta sonoridade corresponde “ao mais sagrado som-símbolo [...] Ele representa, em poucas palavras, todos os quatro planos de existência [...] fenomenal, não-fenomenal, o macrocosmo e o microcosmo” (Mukhyananda, 1989, p. 1-5).

Conforme a cosmologia Huni Kuin, o feitio do *nixi pae*, assim como os cantos ritualísticos do cipó, os *huni meka*, foram ensinados aos originários pelo povo-jiboia. De acordo com essa narrativa,

²⁰ De acordo com Ana Maria Lisboa de Mello (Mello, 1997, p. 77-78), teórica do campo literário, o vocábulo *verbum*, na frase “*In principium erat verbum*”, tem sido traduzido por “palavra”, se referindo à palavra divina. Entretanto, conforme a autora, alguns pesquisadores consideram que os termos “som” e “canto” seriam melhores traduções para a expressão latina, visto que, em tempos imemoriais, o criador era concebido como um canto infinito, e a criação, uma cristalização desse canto (Cotte, 1990, p. 11).

Dua Busë (ou Dua Yube), um indígena caçador, se apaixonou por uma mulher-jiboia pela qual foi enfeitiçado e, ao realizar um processo ritualístico, foi morar embaixo do lago, em outro plano-astral, com sua amada. O caçador habitou esse mundo aquático por vários anos e aprendeu a preparar o *nixi pae* e a cantar os *buni meka* com sua nova família do povo-jiboia. Em uma das “mirações” (visões) que recebeu ao consagrar e sentir a “força” da bebida, o homem se deu conta de que sua vida corria perigo e fugiu para retornar ao mundo da terra. Dua Busë atravessou um portal no igarapé e conseguiu retornar. Entretanto, o indígena ficou bastante ferido, pois, ao tentar fugir, seus parentes-jiboia quase o mataram ao tentar engolir boa parte de seu corpo. Pouco antes de morrer, ele transmitiu aos parentes seus aprendizados com o povo-jiboia, tanto sobre a coleta da folha e do cipó, sobre o preparo do *nixi pae*, quanto sobre os cantos sagrados ceremoniais. Ao ser enterrado, seu corpo se transformou no próprio cipó e na folha para a infusão, e os Huni Kuin seguiram seus passos e fizeram o chá, iniciando a tradição nessa etnia.

A jiboia é mais do que um ‘animal *yuxin*’ [...] Sendo uma das manifestações do xamã primordial Yube, mestre do mundo aquático, com suas várias manifestações em forma de lua, arco-íris e cobra cósmica, a jiboia não é apenas um animal com *yuxin*, mas tem também *yuxibu* (poder para transformar o mundo a sua volta). A jiboia sustenta uma relação metonímica direta com este princípio cosmogônico, que, em combinação com o *Inka*, o mestre do mundo celeste, é responsável pela contínua criação do mundo (Lagrou, 2007, p. 215).

Os conceitos de “força” e “miração”, experienciados por Dua Busë após a ingestão da ayahuasca, estão intrinsecamente conectados e são também vivenciados pelos frequentadores das cerimônias de *nixi pae*, sendo noções complexas frequentemente utilizadas nos espaços xamânicos Aldeia Akasha e Tribo Nawa. Em tais contextos ritualísticos de ayahuasca, a noção de “força” pode se referir a uma “força maior”, às “forças da natureza”, às “forças divinas, místicas e espirituais” presentes em nosso plano e no plano astral. Em algumas acepções apreendidas durante a etnografia, o sentido de “força” se assemelha à concepção de Deus, se apresentando como um ser/elemento superior, onisciente, onipresente, onipotente etc. Nesse sentido, “estar na força” significa estar em sintonia com essa consciência/presença/energia; estar sob a manifestação dos efeitos sensoriais, psicológicos e espirituais desse chá (ou de outra planta de poder); vivenciar um estado não ordinário de consciência – “ENOC” (Mikosz, 2009) –, um transe; e, em síntese, sentir a potência do *nixi pae*.

Em outras religiões ayahuasqueiras provenientes da região amazônica, tais como o Santo Daime, fundado no início do século XX, o termo “força” também se conecta diretamente à origem do nome da prática religiosa. De acordo com a cosmologia dessa doutrina, após consagrar a ayahuasca, Mestre Irineu (fundador da religião) passou a ter visões de uma figura feminina identificada como a Rainha da Floresta, ou Nossa Senhora da Conceição. Essa divindade lhe teria trazido revelações, e ensinado a nomear a bebida como “Daime”, associando-a ao verbo “dar” e às invocações “dai-me força, dai-me amor, dai-me luz”, características da doutrina emergente (MacRae, 1992, p. 67). Na manifestação religiosa União do Vegetal, fundada por Mestre Gabriel, o conceito de “burracheira” – estado de consciência gerado pelo chá “hoasca” – também se relaciona à noção de “força”, podendo ser descrita como “uma ‘força estranha’ [...] como algo subjetivo e impalpável. É falar de algo imaterial [...], pois o contato com o sagrado é algo que adquire sentido na medida em que se sente” (Ricciardi, 2008, p. 74-81).

Na cultura Huni Kuin, Ibã Sales, liderança do coletivo MAHKU – Movimento dos Artistas Huni Kuin²¹ –, afirma a dificuldade de se explicar os cantos *huni meka* e suas “mirações” (visões geradas pela ingestão da ayahuasca): “Explicando você não entende, é melhor ver”. De acordo com o indígena, apenas “na força” (sob efeito do *nixi pae*) seria possível compreender o que dizem e mostram os cantos (Dinato, 2021, p. 84). De forma geral, nas perspectivas dos frequentadores dessas cerimônias, as “mirações” podem ser compreendidas como visões que se aproximam ao universo onírico ou a mundos distintos. Também estão associadas a visões sobre o passado, presente e futuro, assim como a visões espirituais e de outros planos existenciais, em estados de consciência não convencionais. Nas “mirações”, é possível que o indivíduo visualize e experiencie contatos com seres animais (jiboia, gavião, onça, sapo, entre outros) e espirituais que integram a cosmologia Huni Kuin, recebendo aprendizados (em forma de *insights*) ou, ainda, curas físicas e espirituais (Meneses, 2018).

As “mirações” também podem envolver padrões visuais, tais como formas geométricas, fractais, linhas, juntamente a cores, luzes, densidades, mandalas, túneis, espirais e vórtices em movimento. Nesse distinto estado perceptivo, são vivenciadas múltiplas sensações, sentimentos, sinestesias, memórias e *insights*. Além disso, os indígenas e diversos interlocutores consideram a possibilidade de

²¹ O coletivo será abordado com maior profundidade no tópico 4. Pontes entre mundos.

se estabelecer contatos com seres de outros planos, recebendo, assim, informações necessárias para processos de cura e resoluções de problemas individuais durante o ritual. No desenvolvimento da “miração”, alguns padrões visuais específicos podem emergir, tais como os desenhos e significados dos *kenes* (grafismos sagrados Huni Kuin – *kene kuin*: “desenho verdadeiro”), também expressos nessa cultura indígena através das pinturas corporais e faciais, cerâmicas, tecelagem, artesanatos e vestimentas para as cerimônias.

Direcionando a discussão para outra narrativa mitológica Huni Kuin, transponho para este artigo a história de *Kapetawã*, também conhecido por jacaré-ponte (*Kapewë' Pukeni*) ou jacaré grande:

O mito do Kapetawã conta a história de um grupo, os primeiros humanos, que se depararam com um grande rio impossível de atravessar. Perceberam, entretanto, que lá havia um jacaré gigante (Kapetawã) que, com seu enorme corpo, poderia servir de ponte para o outro lado. Negociaram com ele a passagem por suas costas em troca de caças. A única restrição feita pelo jacaré era a de não lhe oferecerem nenhum outro jacaré como alimento, pois ele não era canibal. Os humanos caçaram anta, veado, macacos e outros animais, dando-os ao jacaré que, em retribuição, permitia a passagem por suas costas até a outra margem. Em determinado momento, por um descuido, alguém deu a Kapetawã um pequeno jacaré como alimento. O jacaré-ponte então revoltou-se e não permitiu que ninguém mais passasse por cima dele. Aqueles que não passaram, a história conta, tornaram-se os *buni kuin*, todos os indígenas que vivem na floresta. Nós, os brancos (*nawa*), passamos. Assim, do ponto de vista mítico Huni Kuin, foi feita a separação inicial entre povos distintos. (Dinato, 2021, p. 61).

Conforme indicado pelo pesquisador Daniel Dinato, o imenso jacaré representa a conexão, justifica a transposição/separação, mas também reforça a origem em comum entre indígenas e não-indígenas. Equitativamente, o antropólogo Guilherme Meneses defende que “a antiga história (*shenipabu miyui*) do jacaré-ponte (Kapetawã), [...] oferece uma compreensão para conectar brancos (*nawá*) e índios (Huni Kuin)” (Meneses, 2020, p. 387). Corroborando a fala de ambos os pesquisadores, o ancião e líder de canto Huni Augusto Feitosa – após finalizar o relato do mesmo mito à pesquisadora Els Lagrou – conclui: “Os estrangeiros são nossa metade partida há muito tempo (*nawa kuin nukun bai's xateni*)” (Lagrou, 2007, p. 451).

No intuito de enfatizar a relevância dessa narrativa para o povo originário em questão, ressalto a decisão do coletivo Movimento dos Artistas Huni Kuin em elencar como símbolo (logo) do grupo

o próprio *Kapetawā*, como forma de representar essa ponte, essa conexão entre universos. Além disso, cabe enfatizar que a alegoria de *Kapetawā*, assim como a representação imagética de outros seres mitológicos, estão atualmente expostas em um mural de setecentos e cinquenta metros, denominado “Mirações”, no pavilhão central da 60ª edição da Bienal de Veneza de 2024, na Itália (Globo G1, 2024), pintados pelo coletivo MAHKU.

3. Cantos *huni meka* e sonoridades Huni Kuin

Em referência aos aspectos sonoro-musicais, é fundamental ressaltar que os cantos não são apenas um elemento auxiliar às cerimônias de ayahuasca, um “acompanhamento” ou “ambientação sonora” das sensações e visões proporcionadas pelo *nixi pae*, mas um guia a conduzir a própria jornada no campo espiritual. O canto, nesse contexto, é uma construção invisível que se conecta diretamente a outros elementos do campo da invisibilidade.

os *huni muka* são propriamente *caminhos*. Os *dami*, suas imagens, representações ou transformações visionárias são os caminhos (*bai*) abertos pelo *nixi pae* capazes de colocarem o cantador em relação aos *yuxin* (“espíritos”) ali presentes, ou ao “povo do *nixi pae*”, aqueles que realmente compreendem as palavras especiais do canto composto na língua dos antigos (*shenipabu hātxa*). O *huni muka* sobrepõe/comunica o *huni*, a pessoa que canta, a *Yube*, a sucuri ancestral hipóstase do cipó, bem como o próprio cipó-homem (pois a ayahuasca é uma pessoa para os Kaxinawá e tantos outros povos amazônicos) (Cesarino, 2006, p. 111).

Em continuidade, cabe enfatizar que as cerimônias são divididas, fundamentalmente, em dois momentos²²: a) o primeiro, composto por cantos tradicionais, entoados somente pela voz (na língua nativa²³), ou, ainda, pela voz acompanhada do maracá; b) o segundo, constituído pela voz (em *hātxa kuin / shenipabu hātxa*, português, ou cantos híbridos) integrada a diversos outros instrumentos musicais. No primeiro segmento são entoados os cantos tradicionais, isto é, os *huni meka*, e neste

²² Optei por denominar esses dois momentos em parte “a” e “b”, com o intuito de facilitar a compreensão do leitor, visto que existem outras subdivisões em cada um desses grandes fragmentos (“a” e “b”), que possuem a extensão temporal de cerca de três horas (a) e seis horas (b).

²³ A linguagem presente nos *huni meka* possui um caráter metafórico, e é denominada *Shenipabu Hātxa*, isto é, a linguagem dos antigos (Guimarães, 2002, p. 236).

grupo também existem subdivisões em relação às funções e temas de cada canto. De acordo com Ibã Sales Huni Kuin, em explicação/tradução realizada para o antropólogo Daniel Dinato, é possível distingui-los em três fragmentos e intenções:

Os *huni mekas*, explica Ibã, são divididos em **três grandes grupos**. O **primeiro** chama-se *pae txanima* (cantos para “chamar a força”, segundo Ibã), sendo *pae* traduzido por força e *txanima* por chamar. Esse grupo de músicas também pode ser chamado de *Yube txanima* (“chamar a jiboia”), sendo *Yube* a jiboia. O **segundo grupo** de músicas chama-se *hawe dautibuya*²⁴, traduzido por Ibã como “vem fantasiado”. *Hawe* foi traduzido por “essa”, *dauti* por “fantasiado” e *buya* por “várias”. Cantadas quando as mirações chegam, essas músicas também ajudam a guiar os participantes pelos “caminhos da jiboia”, como Ibã costuma dizer. Por fim, o **terceiro grupo** de músicas se chama *kayatibu*. *Kaya* me foi traduzido por Ibã como “firmar” e *tibu* por “verdade”. São as músicas cantadas para a força da bebida e as mirações diminuírem, quando a cerimônia se aproxima do final. Cada um desses três grupos contém diversas músicas que são cantadas ao longo da cerimônia com *nixi pae*, não necessariamente na ordem sequencial. Os cantos, importante ressaltar, não narram uma história com início, meio e fim, mas justapõem imagens (Dinato, 2018, p. 88 – grifos nossos).

Foram encontrados diversos relatos semelhantes aos de Ibã na etapa de levantamento bibliográfico (OPIAC; Maia, 2007; Mattos, 2015; Haibara, 2016; Meneses, 2020), organizando os *huni meka* em três grupos de cantos com funções distintas. Paralelamente, também coletei narrativas similares durante as cerimônias de *nixi pae* nos espaços multiétnicos, tanto no início do ritual, quanto em expressões da cosmovisão Huni Kuin – realizadas pelos indígenas – no decorrer do ritual. Seguindo o raciocínio de Ibã, os cantos de poder direcionados a “chamar a força” (*pae txanima*), “colorir a miração” (*dautibuya*) e “baixar a força” (*kayatibu*), não seguirão necessariamente esta ordem linear. Logicamente, o canto de abertura ceremonial precisa ser, imperiosamente, para “chamar a força”, visto que não seria possível “colori-la” ou “baixá-la” sem antes invocá-la. Entretanto, durante uma mesma cerimônia, o pajé ou *txana* pode administrar a “força” através dos cantos, intercalando-os. Isto é, caso a experiência esteja muito intensa, ou com muita “pressão” (sinônimo ou auge da “força”), podem ser entoados *kayatibu* para baixá-la, ou, ainda, caso a “força” esteja muito sutil, o *txana* pode cantar um *pae txanima* para potencializá-la. É relevante ainda sublinhar que, nessa primeira etapa, a vasta maioria dos participantes permanece em silêncio, ouvindo

²⁴ Em outros referenciais bibliográficos, o segundo grupo foi apresentado como “*dautibuya*” (Meneses, 2020).

atentamente a voz ou as vozes dos indígenas da comitiva. Em situações excepcionais, podem-se ouvir participantes mais experientes, repetindo os cantos *buni meka* com um certo atraso temporal de segundos (semelhante a um efeito de *delay*, ou *echo*), sendo esta técnica vocal também recorrente entre os indígenas nos ritos e em gravações presentes nas plataformas digitais²⁵.

Na segunda parte do ritual (b), os instrumentos utilizados geralmente são: voz (ou vozes), violão, djembê, maracá e algumas vezes charango, ukulele, triângulo e/ou outros instrumentos de percussão, como congas, atabaques etc. Nesse segmento, os cantos se distribuem em novas elaborações melódicas e harmônicas para os *buni meka* tradicionais e em composições mais modernas/recentes, denominadas por “canções/cantorias/cantigas de terreirão”. A flauta (geralmente de madeira, e pertencente a etnias indígenas brasileiras ou não) também é um instrumento de uso recorrente entre as cerimônias Huni Kuin que presenciei, e pode ser utilizada tanto na primeira parte do ritual – como condução de práticas meditativas e de concentração, enquanto se aguarda e convoca a chegada da força²⁶ – quanto na segunda metade, acompanhando o grupo musical em algumas frases melódicas, ou solando a melodia em improvisos.

Vários participantes costumam levar instrumentos musicais, como maracás, tambores, pandeiros, flautas, e participam do acompanhamento instrumental dos cantos-rezos. De maneira geral, todos os que souberem cantar ou tocar um instrumento estão autorizados a acompanhar os *txanas* na cerimônia. Em momento próximo ao final do ritual, também são abertas oportunidades para que os participantes possam ofertar cantos e músicas a todos os integrantes.

Além das “cantorias de terreirão” e dos cantos *buni meka* (reformulados melódica e harmonicamente) ao violão, muitas vezes os cantos dessa etapa de encerramento são oferecidos aos (ou citam os) guias de umbanda, tais como rezos para Pretos Velhos e Caboclos. Podem ser entoados, ainda, pontos de umbanda tradicionais, ou ofertadas músicas para orixás, como Oxum, Oxóssi e Iemanjá. Em cerimônias na Aldeia Akasha, também pude presenciar cantos de originários norte-americanos, como os da etnia Lakota, acompanhados pelo tambor xamânico e entoados em língua

²⁵ A exemplo da abertura do álbum *Huni Meka: Cantos do Nixi Pae* (OPIAC; Maia, 2007a).

²⁶ É possível ouvir um exemplo de gravação de flauta solo com esse propósito na faixa “Vamos Entrar no Astral” do álbum “*Cantos Huni Kuin: Kayatibu Dautibuya Huni Kuin – rezos sagrados de cura do povo Huni Kuin*” do músico e líder ceremonial Mapu Huni Kuin. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?app=desktop&v=_V9SEp6iQPc>. Acesso em: 21 jun. 2024.

nativa por não indígenas (guardiões do local). A cena descrita provavelmente foi possível devido à influência e aos ensinamentos de Vernon Forster – nativo americano das tradições Lakota e Ojibwe (Estados Unidos) –, periodicamente presente em conduções de oficinas e rituais no espaço multiétnico de Itaipava.

Essas experiências sonoras revelam a permissividade de um nível de sincretismo nessas cerimônias, autorizando cruzamentos entre as tradições, assim como invocações síncronas de entidades de distintas vertentes espirituais. Entretanto, logicamente existem limites para a experiência sincrética, e estes irão divergir conforme o local e a cerimônia, havendo espaços e/ou rituais que vão se restringir à cosmovisão de determinada etnia, e outros de caráter mais holístico e universalista. Os últimos casos citados geralmente podem ser associados ao que alguns teóricos denominam “Nova Era” ou *New Age* (Cordovil, 2015; Magnani, 2000), “neoxamanismo” (De La Torre, Zúñiga, Huet, 2013) ou “neo-esoterismo” (Magnani, 1999), isto é, movimentos e perspectivas espiritualistas que podem abranger religiões ameríndias, afro-brasileiras, afro-indígenas, o hinduísmo, o budismo, entre outras doutrinas mágico-religiosas, como as de origem Celta, do Egito Antigo etc. Cabe, ainda, enfatizar que em nenhum dos espaços nos quais participei de cerimônias de ayahuasca observei um ritual cuja espiritualidade fosse tão abrangente e diversa. Nesse sentido, não os enquadraria em tais categorias descritas na bibliografia.

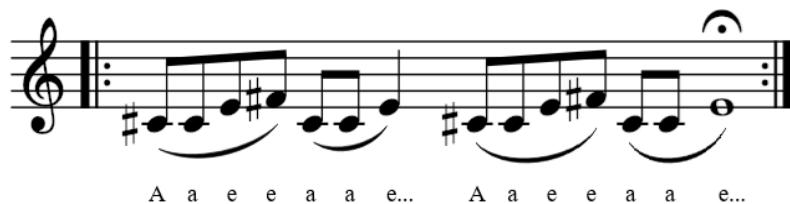
Retomando a discussão sobre os *huni meka*, pode-se inferir que as melodias de cada canto específico possuem contornos que muitas vezes se aproximam à escala pentatônica, com temas curtos que se repetem incessantemente, criando uma relação cíclica, quase mantrica, e uma sensação de eterno retorno. O efeito de repetição com um “atraso” (*delay*) entre os *txanas* estabelece uma noção de profundidade em outras camadas, que extrapola a percepção de apenas um efeito de “eco” vocal, e assume outra complexidade, tal como nas fugas do período barroco, em que uma voz está sempre “perseguindo” a outra e criando texturas sonoras. Alguns cantos, trechos ou interpretações dos *huni meka* soam mais falados, semelhantes a rezos ou ladinhas religiosas (falas cantadas ou melodias faladas), e apresentam um timbre de canto mais anasalado e vocálico (sobretudo em relação aos usos de “A” e “E”), estabelecendo um caráter preponderantemente rítmico.

O antropólogo Pedro Cesarino, amparado em análises realizadas no campo da Linguística e Tradução pelo pesquisador Daniel Guimarães, reafirma algumas das percepções acima e aponta seus desdobramentos:

Longos e reiterativos, tais cantos possuem um tom recitativo e uma curva melódica pouco acentuada; perto de seu fim, tendem a “adquirir um ritmo vertiginoso de elocução, reforçado pelo *staccato* das sílabas regulares e pelo caráter reiterativo dos versos” (Guimarães 2002:211). Acompanhados de estribilhos, os *huni muka* são dotados de uma cadência encantatória, cujo ritmo “serve como um dinamizador das imagens que vão sendo impulsionadas paratáctica e paralelisticamente, em uma montagem que oscila, dialeticamente, entre a quebra e a continuidade” (Guimarães, 2002:214-215). Seus estribilhos dizem muito também da sinestesia, outra característica notável de certas imagéticas xamanísticas. (Cesarino, 2006, p. 111)

Em um possível exercício de transcrição, com o intuito de demonstrar ao leitor algumas características elencadas acima, apresento a seguinte partitura com o fragmento inicial do *huni meka* “*Nai Māpu Yubekā*²⁷ (que significa “Céu, Pássaro, Jiboia” em *kātxa kuin / shenipabu hātxa*). O canto foi gravado por Isaias Sales Ibã e um grupo de indígenas Huni Kuin, e é considerado um *huni meka* para “chamar a força”, isto é, um *pae txanima* (ou *Yube Txanima*²⁸):

FIGURA 1 – Transcrição de vocalização de *huni meka Nai Māpu Yubekā*.



Fonte: Autor (2024)

A partitura do fragmento musical acima foi redigida, sobretudo, com o intuito de facilitar a visualização e compreensão – juntamente ao entendimento dos ciclos de repetição – a partir do olhar e escuta de músicos e teóricos de formação ocidental. Entretanto, cabe esclarecer que a marcação do tempo, assim como os tempos fortes e fracos, não é seguida com precisão²⁹ e muitas vezes ocorrem

²⁷ Canto presente no álbum *Huni Meka: Cantos do Nixi Pae* (OPIAC; Maia, 2007a), iniciado aos 11 minutos e 12 segundos.

²⁸ Canto para chamar a jiboia, a “força” da jiboia.

²⁹ Ou conforme as nossas referências musicais, andamentos, bpm (batidas por minuto) etc.

“antecipações” ou “adiamentos” dos pulsos (*accelerandos* e *ralentandos*). Consequentemente, as frases melódicas e os silêncios também seguem um fluxo mais livre, seguindo a prosódia textual dos *huni meka*.

O canto possui um caráter responsorial. Sendo assim, ele é entoado primeiramente pelo *txana* (em caráter solo e sem a repetição do *ritornello*) e, somente após a *fermata* da semibreve, o canto é repetido pelo coro de indígenas. Esse movimento é realizado duas vezes, e, após a apresentação desse tema inicial – composto somente pelos sons vogais “A” e “E”, representando as energias primordiais masculinas e femininas –, adentram as palavras, que inauguram uma organização musical composta por letra seguida de vocalização (sendo o trecho da letra caracterizado por uma variação rítmica do primeiro motivo):

FIGURA 2 – Transcrição de trecho de *huni meka Nai Māpu Yubekā*.



Fonte: Autor (2024)

Nesse segundo tema (ou variação/reiteração do primeiro tema), é possível observar semelhanças com o tema inicial, em relação à organização melódica da frase. Como se pode constatar, com exceção do trecho em que é cantado “Nai Māpu Yubekā”, a melodia da vocalização (entre a oitava e décima sétima nota) permanece praticamente a mesma, havendo apenas um encurtamento na duração da *fermata*. Esse trecho das vocalizações, que são bastante recorrentes em diversas elaborações melódicas dos *huni meka*, foi denominado por Guimarães (2002), com o auxílio do indígena Huni Kuin Norberto Sales Tene, como “palavras-som” (ou estribilho), que estabelecem conexões entre elementos musicais, espirituais e sinestésicos:

Entre recurso expressivo puramente musical da voz e signo semanticamente carregado, as “palavras-som”, ou estribilhos, seriam um caso singular da linguagem dos cantos. Essas formas consistiriam em vocalizações recorrentes e aparentemente não significantes. De

número restrito, tais estribilhos se repetiriam em diversas músicas de huni muka. Recebi de Norberto Sales Tene duas interpretações aparentemente diversas a respeito do valor atribuído a essas “palavras-som”. A primeira diz que “isso daí é igual a um som. Como nós cantamos sem instrumento então isso daí é tipo um violão, uma sanfona. Isso é som daquela música” (Norberto Sales Tene). Essa interpretação enfatiza obviamente o aspecto estritamente musical dos estribilhos, que fariam o acompanhamento da voz, dando o tom em que a canção se desenrola. Porém, outra observação coloca a questão dos valores expressivos e espirituais ligados à palavra-som, o que seria uma forma mais ampla de se ler a função de “dar o tom”. Essa teoria associaria cada som a uma luz (“energia”) diferente, bem como a um tipo de cipó: Cada som [do estribilho] tem uma luz diferente, uma luz ou então daquelas forças. Têm várias luzes, cores: azul, vermelho, brilhoso. E têm vários nomes de cipó diferente, baka, pati, shawa, shane [...] Cada cipó tem sua cor e suas músicas (Norberto Sales Tene). A segunda interpretação, bem mais ampla que a anterior, relaciona os estribilhos, senão a um significado lexical, pelo menos a valores intensivos, como a forças especiais, marcadas pela tonalidade da luz e pela intensidade da experiência visionária. Até onde pude observar, isso é apenas uma hipótese, ou talvez a memória fragmentada de um conhecimento outrora profundamente sistematizado acerca do uso do nixi pae, provavelmente ligado às práticas xamânicas. Desconheço até que ponto a execução ceremonial dos cânticos obedece a essa sistematização, o mesmo se é reconhecida de forma ampla pelo Kaxinawá. De qualquer modo ela sugere o estatuto complexo das palavras-som, e sua pregnância especial para o ouvido huni kuin (Guimarães, 2002, p. 211).

Para a etnomusicóloga Rosângela Tugny, os cantos xamânicos são espaços acústicos em que as vozes e palavras reformulam e multiplicam os sentidos nos processos ritualísticos. De acordo com a autora, algumas vocalizações (ou silabações) repetidas como estribilhos possuem um caráter simbólico e escapam ao espaço semântico, podendo ser compreendidas como “cantos vazios” (Tugny *et al.* 2009; Tugny, 2018), ou, como definiu o etnomusicólogo Anthony Seeger, “palavras de música” (Seeger, 2015, p. 98).

Como encerramento desta seção, apresento a letra completa do *huni meka* analisado. A cada linha de suas estrofes, serão observadas transformações rítmicas no início da frase, a fim de adequar a melodia às palavras. Cabe enfatizar, ainda, que neste canto não emergem novas notas musicais, além das três notas presentes na partitura (dó sustenido, mi e fá sustenido)³⁰

A a e e a a e e e
A a e e a a e e e y a
Nai māpu yubekā, a a a e e e
Mi yube txanima tāki, a a a e e e
Nai duniwā tāki, a a a e e e

³⁰ Entretanto, é valido frisar que a melodia vai elevando gradativamente a tonalidade (a partir de semi ou microtons), iniciando o canto em C# (dó sustenido) e, ao final da música, atingindo o tom de E (mi).

yuxi hutu yubekā, a a a e e e
Mi yube txanima tāki, a a a e e e
Dau tunu mushawē, a a a e e e
Dau tunu mushawē, a a a e e e
Dau txatxima tana manike, a a a e e e
Nai mane shumushwe, a a a e e e
Nai mane shumushwe, a a a e e e
Hushu yume txikeu, a a a e e e
Bake berunā buā, a a a e e e
Pae yuā shununā, a a a e e e
Haux haux haux pae se se iwaā pae
t e m a s h k a r i k a w a n a i p e
(OPIAC; Maia, 2007, p. 52).

4. Pontes entre mundos

No segundo tópico deste artigo, abordei a narrativa mitológica envolvendo o ser ancestral *Kapetawā*, conhecido como o “jacaré-ponte” (*Kapewē Pukeni*). Tal ente sobrenatural, considerado parente dos Huni Kuin – uma vez que, conforme membros da etnia, “já foram gente” (Lagrou, 2007, p. 355) –, revela a sua generosidade e conexão com os indígenas ao autorizá-los a passar por suas costas para atravessar de uma margem à outra do imenso rio, recebendo em troca alguns animais (caçados pelos originários) para sua alimentação.

“O jacaré é *yuxian* (xamã), mas ele não se vinga” (*Kape yuxianki, yuxiabia hatu kupismaki*). [...] Ambos, o jabuti e o jacaré, “já foram gente”, foram parentes dos Kaxinawa antes de se transformarem em animal, o que pode explicar sua benevolência para com os humanos e sua boa vontade em ceder-lhes sua ‘pele’, seu corpo. (Lagrou, 2007, p. 354-355).

Nesse sentido, na presente discussão, o animal será compreendido simbolicamente como o guia e o caminho dessa argumentação sobre as possíveis pontes construídas entre os mundos, seguindo a mesma lógica que levou *Kapetawā* a ser selecionado para representar o coletivo de artistas do MAHKU.

O Movimento dos Artistas Huni Kuin (MAHKU), liderado por Isaías Sales (Ibā Huni Kuin), surgiu como um desdobramento das pesquisas do indígena sobre os cantos do *Nixi Pae*, iniciadas na década de 1990, com o “objetivo de compilar e aprender, junto dos mais velhos, a forma correta de cantar os *huni meka*” (Pedrosa; Giufrida, 2023, p. 74). Fundado em 2013, o coletivo de artistas e

pesquisadores MAHKU – proveniente da Aldeia Xico Kurumin, no Acre – assumiu um lugar de proeminência na arte indígena e na arte contemporânea brasileira. O grupo atua no campo das artes visuais, que envolvem a produção de quadros, desenhos, pinturas e murais que narram/traduzem/transpõem (ou “botam sentido”, como defende Ibã) para o âmbito artístico os temas e seres que habitam os cantos ceremoniais *huni meka* e a cosmologia Kaxinawá, juntamente às mirações produzidas a partir de tais entoações musicais nas cerimônias de ayahuasca. Para os artistas desse coletivo, os elementos sonoros e imagéticos estão profundamente conectados, e compõem perspectivas da mesma experiência. Vale, ainda, frisar que o MAHKU já expôs obras na Fundação Cartier em Paris (2012, 2022), no Instituto Tomie Ohtake (2014), no Centro Cultural Banco do Brasil (2019, 2020), no MASP (2017, 2022), na Bienal de Veneza (2024), entre outros locais e países (Carmo Johnson Project, 2024).

FIGURA 3 – Artistas Huni Kuin do coletivo MAHKU em frente ao mural “Mirações” na Bienal de Veneza de 2024.



Fonte: Comissão Pró-Indígenas do Acre (CPI Acre, 2024)³¹

³¹ Disponível em: <<https://cpiacre.org.br/60a-bienal-de-venezuela-ponte-do-jacare-leva-artistas-huni-kui-para-a-maior-expo-de-arte-do-mundo/>>. Acesso em: 24 jun. 2024.

No mural acima, estão presentes *Kapetawã* (*Kapewë Pukeni*: jacaré-ponte) e a travessia dos indígenas, ao centro da imagem, e *Yube* (a jiboia primordial), em uma das pilastras e emoldurando o entorno da pintura. De acordo com Ibã Sales (artista à direita na imagem), “são três músicas que estão nessa pintura: a travessia do jacaré, outra para pedir permissão para o trabalho e outra de cura” (CPI Acre, 2024), isto é, três cantos foram transpostos para o campo imagético. Também são observados, na imagem, diversos grafismos (*kenes*) Huni Kuin, descritos como “a língua dos *yuxin*” (Lagrou, 2007, p. 59), que podem ser interpretados como “desenhos geométricos sagrados – ensinados pela jiboia e chamados de *kenes* – nos corpos, nas cerâmicas, na tecelagem, na cestaria, em bancos e adereços. *Kene* é desenho, é cura e proteção” (Una Shubu Hiwea, 2017, p. 6). Os *kenes* do mural “Miração” possuem significados distintos e específicos, e manifestam-se nas letras de “la Biennale”, nas pilastras, nos corpos dos indígenas, nas árvores, nos peixes e no corpo da jiboia.

Diante do apresentado, é evidente que a cosmologia Huni Kuin emerge de forma substancial nas expressões artísticas visuais e sonoras dessa etnia. A própria concepção de “arte” (contemporânea ou ancestral) se hibridiza e se ramifica a partir das manifestações culturais e espirituais, das noções de “ritos” e “cerimônias”, seja nas “mirações”, ou nos cantos *huni meka* e em suas representações pelo MAHKU. Para o coletivo de artistas, “pintura, música e miração são elementos inseparáveis na prática artística do MAHKU” (Pedrosa; Giufrida, 2023, p. 74). De acordo com a antropóloga Barbara Keifenheim, os sentidos se misturam e a “percepção sinestésica é formulada [...]: ‘E teu olho já mudou completamente quando respira visões e cheiros’. A consciência integradora *xinan*, que garante a coordenação de modalidades sensoriais separadas, é desativada no processo sinestésico (Keifenheim, 2002, p. 115).

Além de *Kapewë Pukeni*, o mito da origem da ayahuasca e os ensinamentos do povo-jiboia (sobre o feitio e consagração do *nixi pae*) também surgem com recorrência nas produções dos artistas Huni Kuin. No campo sonoro-musical, a jiboia *Yube* está presente em inúmeros cantos ceremoniais, sejam estes tradicionais, os *huni meka*, ou nas “cantigas de terreirão”. Tais narrativas são encontradas em letras entoadas por artistas indígenas, como Mapu Huni Kuin (*O Povo da Jiboia*, 2018), Ninawá Huni Kuin (*Yube Manã Ibubu*, 2019) e Ninawá Pai da Mata (*Chamando os Espíritos*, 2023)³². Nesta

³² Referências das músicas citadas presentes na bibliografia.

última canção, o referido pajé canta (em português): “Vem chegando a jiboia / A jiboia está curando / Está curando todos nós / Está curando o corpo todo / Está curando o coração / Está curando o pensamento [...]” Nesta letra, em momento posterior, a palavra “jiboia” é substituída por “ayahuasca”, por “espíritos”, por “gavião” e por “Pai da Mata”, elementos e seres que reafirmam essa conexão com a cosmovisão Huni Kuin e com as intenções de invocação e cura ceremonial do *nixi pae* (Bomfim, 2023, p. 9). Esta canção foi executada por Ninawá em uma das cerimônias que vivenciei na Aldeia Akasha, conduzida pelo próprio pajé “Pai da Mata” (Francisco de Assis). Considero também relevante enfatizar que a liderança política desse espaço em Itaipava, Mauro Gandra Filho, intitulado como cacique da Aldeia Akasha, ainda que seja branco, foi “batizado” pelos indígenas com o nome de Mauro “*Kapetawá*”, por promover conexões entre os originários e os brancos das cidades.

Em continuidade à discussão musical, é possível afirmar que tais cantos criam pontes entre os mundos materiais e espirituais, visíveis e invisíveis, sonoros e imagéticos, juntamente a sinestesias e conexões entre os sentidos (sons, imagens/cores, cheiros, sensações). Também são criadas conexões entre a arte e a mitologia, seja nos cantos, nas pinturas e murais, e nos *kenes*. Da mesma forma, pode-se afirmar que as cerimônias de ayahuasca criam conexões entre os universos indígenas e brancos (*nawa*), despertando em não-indígenas um respeito pelas culturas nativas, e um interesse em buscar informações e conhecimentos dos povos originários. Também são estabelecidos vínculos entre a floresta e a cidade, na medida em que comitivas indígenas são convidadas para vir aos centros urbanos a fim de conduzir cerimônias e realizar oficinas, palestras e cursos. Ou, ainda, quando são promovidas excursões ou imersões nas aldeias no Acre, partindo de cidades como Rio de Janeiro, São Paulo, Brasília etc., para experiências mais longas e profundas, envolvendo interessados que residem nessas capitais. Sendo assim, são inúmeras as margens-dualidades atravessadas pelos Huni Kuin por intermédio da ayahuasca e suas expressões artístico-culturais.

De acordo com os originários, a organização da história dos Kaxinawá pode ser dividida em cinco tempos: “Tempo das Malocas”, “Tempo da Correria”, “Tempo do Cativeiro”, “Tempo dos Direitos” e “Novo Tempo, ou *Xiná Bena*”. O primeiro tempo se refere ao período que antecede o contato com os brancos; o segundo momento alude à invasão de seus territórios por seringalistas e caucheiros, e ao extermínio e dispersão da população indígena pelo uso brutal de armas de fogo; no

“Tempo do Cativeiro”, os indígenas se tornaram reféns dos seringalistas, e foram implantados sistemas escravistas de trabalho; o quarto período, “Tempo dos Direitos”, que, desde a década de 1970, contou com a participação de antropólogos e indigenistas na fundação de cooperativas e na delimitação de territórios; por fim, o quinto e atual momento, “Novo Tempo, ou *Xinā Bena*” se refere às trocas e transmissões de saberes das tradições, entre os mais velhos e os mais jovens, e à formação de alianças entre indígenas e brancos. (Una Shubu Hiwea, 2017, p. 20). Na perspectiva de Txana Bane, “*Xinā Bena* são essas pessoas que vão agregando, vão chegando, os alunos vão virando professores. Então são os alunos-professores, *Xinā Bena* para frente. Aí é diferenciado, trabalho diferenciado, através dos cantos, dos ensinamentos, colorir mesmo a vida” (Haibara, 2016, p. 286)

É inevitável pensar que nós, enquanto pesquisadores, etnomusicólogos e antropólogos, também agimos como *Kapetawā* e criamos pontes, conexões e traduções, no intuito de unir os universos e cosmovisões indígenas às perspectivas e metodologias acadêmicas. Cabe lembrar que, assim como o jacaré-ponte, também buscamos receber nossas recompensas, e as caças devoradas pelo gigante são transformadas, nesse contexto, em alimentos que saciam nossas buscas pelos saberes ancestrais, bem como nossas demandas no campo das produções científicas. *Kapetawā* nos ensina que conectar sempre envolve trocas, acordos, negociações e respeito.

Considerações Finais

Neste artigo, busquei analisar os cantos xamânicos *huni meka*, compreendendo-os como elementos centrais nos processos ritualísticos Huni Kuin, que envolvem as chamadas “plantas de poder” ou “medicinas ancestrais”, focando, sobretudo, na cerimônia do *nixi pae* (ayahuasca). Conduzidos ritualmente por indígenas dessa etnia, os processos descritos nesta publicação ocorreram em espaços de vivências multiétnicas localizados nas proximidades de centros urbanos do Rio de Janeiro – RJ, e se referem, particularmente, à Aldeia Akasha (em Itaipava) e à Tribo Nawa (em Maricá). Nesse sentido, foram trazidas informações e interpretações a partir das experiências do autor nessas cerimônias, sempre em diálogo com a bibliografia encontrada e com as narrativas e concepções dos próprios originários e guardiões dessas localidades.

Ao realizar descrições das cerimônias, enfatizando seus contextos e processos, tive o intuito de possibilitar análises mais aprofundadas no campo sonoro-musical sobre os cantos do cipó Huni Kuin, revelando complexos emaranhados de significados presentes em suas sonoridades. Amparado por autores da antropologia e da etnomusicologia (entre outras áreas), bem como por perspectivas nativas, apresentei narrativas mitológicas sobre o surgimento do *nixi pae* – os ensinamentos sobre seu feitio, consagração e cantos-guia transmitidos pelo povo-jiboia –, e sobre *Kapetawã*, o jacaré-ponte que possibilitou conexões com outros mundos. Também busquei definir conceitos da cosmovisão Huni Kuin como “*yuxibu*” e “*yuxin*”, assim como “força” e “miração”, pertinentes ao universo ayahuasqueiro. Essa imersão na cosmologia Huni Kuin se justifica pela relação intrínseca e indissociável dos cantos *huni meka* com a mitologia e cosmovisão desses originários.

Em continuidade, adentrei nas análises e transcrições de cantos das cerimônias xamânicas Kaxinawá, ressaltando sua organização e distribuição no ritual. Inicialmente, as expressões sonoras foram divididas em dois momentos: o primeiro, composto pelos cantos tradicionais (a cappella, ou pela voz/vozes e maracá) *huni meka*, entoados em *hătxa kuin/shenipabu hătxa*; e o segundo, constituído pelas “cantorias de terreirão”, marcadas pelo uso instrumental (voz/vozes, violão, djembê, maracá, charango, ukulele etc.), por novas elaborações harmônicas e melódicas para os cantos tradicionais em composições mais modernas, e pelo canto em *hătxa kuin*, em português e híbrido. Em momento posterior, foram abordadas as distintas funções dos *huni meka* entoados no primeiro segmento da cerimônia, estruturados em três categorias: *pae txanima*, de abertura do rito para chamar a “força”; *dautibuya*, para trazer a “miração”; e *kayatibu*, para diminuir a “força” e encerrar a cerimônia. Também foram citados, em período próximo ao fechamento dos trabalhos ritualísticos, alguns cruzamentos advindos de outras vertentes espirituais, havendo invocações e cantos ofertados a entidades, como guias espirituais (Caboclos, Pretos Velhos) e orixás (Oxóssi, Ogum, Iansã) etc.

Apoiado na figura e no simbolismo de *Kapewé Pukeni*, considero fundamental destacar as pontes criadas pelos indígenas Huni Kuin, desde o mito fundacional do jacaré-ponte, até o período histórico *Xinâ Bena* (um Novo Tempo de integração, na perspectiva dos originários). Nesse sentido, é possível afirmar que tais conexões foram possibilitadas e têm sido impulsionadas pelos ritos de consagração do *nixi pae* (ayahuasca), pelos cantos do cipó *huni meka*, e pelas criações e traduções

artísticas do coletivo MAHKU, caracterizando e ressignificando esse novo período. Diante das reflexões trazidas neste artigo, pode-se inferir que inúmeros dualismos, assim como a distância entre lugares e universos distintos (e complementares), têm sido superados, tais como nos elementos: sonoro e imagético, canto e fala, visível e invisível, material e espiritual, cultural e artístico, natural e cultural, floresta e cidade, indígena e branco, *txai* e *nawa*, brasileiro e estrangeiro, sinestesia e sentidos segmentados. Por fim, as pontes e conexões criadas – caso se proponham a promover a equidade, a justiça social, e os direitos das populações indígenas historicamente subalternizadas –, precisam ser vias de mão dupla, priorizando o diálogo com os interlocutores, o respeito às concepções nativas (equiparadas às formulações acadêmicas), e as colaborações etnográficas que também atendam aos interesses dos originários. Somente assim *Kapetawã* poderá permanecer conectando mundos.

REFERÊNCIAS

ABREU, João Capistrano. **Rã-txa hu-ni ku-i...: A língua dos Caxinauás do Rio Ibuaçu, afluente do Muru** [1914]. Organização: Eliane Camargo. Campinas: Editora Unicamp; Cáceres: Editora Unemat, 2016.

BÍBLIA. **Bíblia Sagrada online**. Disponível em:
<https://www.bibliaonline.com.br/acf/jo/1/1+>. Acesso em: 06 jun. 2024.

BOMFIM, Leonardo Corrêa. **Dos rituais xamânicos às plataformas digitais: artistas indígenas Huni Kuin e a circulação de cantos de cerimônias de ayahuasca**. In: ENCONTRO INTERNACIONAL DE MÚSICA E MÍDIA, 19º, 2023, São Paulo. Vida de Artista. São Paulo: ISBN: 978-65-5872-678-4, 2024. Disponível em:
<https://doity.com.br/anais/19musimid/trabalho/369799>. Acesso em: 02 jul. 2024.

CARMO JOHNSON PROJECT. **MAHKU Curriculum Vitae**. Disponível em:
<https://www.carmojohnsonprojects.com/pt/mahku-curriculo>. Acesso em: 24 jun. 2024.

CESARINO, Pedro de Niemeyer. **Palavras Torcidas: Metáfora e Personificação nos Cantos Xamanísticos Ameríndios**. Dissertação (Mestrado em Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social) Museu Nacional/Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2003.

CESARINO, Pedro de Niemeyer. **De duplos e estereoscópios: paralelismo e personificação nos cantos xamanísticos ameríndios**. Revista Maná. Rio de Janeiro (UFRJ), v. 12, n. 1, p. 105-134, 2006. Disponível em: <<https://doi.org/10.1590/S0104-93132006000100004>>. Acesso em: 9 jul. 2024.

CESARINO, Pedro de Niemeyer. **Povos Indígenas no Brasil - Xamanismo**. 2009. Disponível em:
<https://pib.socioambiental.org/pt/Xamanismo#:~:text=%22Xam%C3%A3o%20parece%20derivar%20de%20%C3%A7aman,na%20refer%C3%AAncia%20a%20tais%20especialistas.>. Acesso em: 17 mai. 2024.

CORDOVIL, Daniela. **Religiões de Nova Era em Belém, Pará: entre o cosmopolitismo e a identidade local**. Rever: Revista de Estudos da Religião, São Paulo, v. 15, n. 1, p. 126-143, 2015. Disponível em: <<https://revistas.pucsp.br/index.php/rever/article/view/23591/16919>>. Acesso em: 2 jul. 2024

COTTE, Roger J. V.. **Música e simbolismo: ressonâncias cósmicas dos instrumentos e das obras**. São Paulo: Ed. Cultrix, 1990.

CPI ACRE. 60ª Bienal de Veneza: A ponte do Jacaré leva artistas Huni Kuí para a maior exposição de arte do mundo. Disponível em: <<https://cpiacre.org.br/60a-bienal-de-venez-a-ponte-do-jacare-leva-artistas-huni-kui-para-a-maior-exposicao-de-arte-do-mundo/>>. Acesso em: 24 jun. 2024.

DE LA TORRE, Renée; ZÚÑIGA, Cristina Gutiérrez; HUET, Nahayeilli Juárez (coord). **Variaciones y apropiaciones latinoamericanas del new age.** México: Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social: El Colegio de Jalisco, 2013.

DINATO, Daniel Revillion. **Os caminhos do MAHKU (Movimento dos Artistas Huni Kuin).** 2018. 142 p. Dissertação (Mestrado em Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social) Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2018.

DINATO, Daniel Revillion. “**Vende tela, compra terra” e outras formas de atuação política do movimento dos artistas Huni Kuin (MAHKU).** Revista Arte e Ensaios, Rio de Janeiro (UFRJ), v. 27, n. 41, p. 50-73, 2021. Disponível em: <<https://doi.org/10.37235/ae.n41.4>>. Acesso em: 29 mai. 2024

DINATO, Daniel Revillion. **Variações do txaísmo: algumas formulações sobre o curador-txai.** Revista Estado da Arte, Uberlândia. v. 3, n. 2, p. 493-503, jul./dez, 2022. Disponível em: <<https://doi.org/10.14393/EdA-v3-n2-2022-64347>>. Acesso em: 2 jul. 2024.

GLOBO G1. Indígenas do Acre pintam mural de 750 metros no pavilhão principal da Bienal de Veneza. Rio Branco: G1 AC, 2024. Disponível em: <<https://g1.globo.com/ac/acre/noticia/2024/04/22/indigenas-do-acre-pintam-mural-de-750-metros-no-pavilhao-principal-da-bienal-de-venez.ghtml>>. Acesso em: 5 jun. 2024.

GUIMARÃES, Daniel W. B.. **Nukun mimawa: Imitação e transformação nos cantos huni kuin.** In: MATOS, C. N.; TRAVASSOS, E.; MEDEIROS, F. T. (Orgs.). Ao encontro da palavra cantada: poesia, música e voz. Rio de Janeiro: 7 Letras/CNPq, 2001. p. 77-88.

GUIMARÃES, Daniel W. B.. **De que se faz um caminho: tradução e leitura de cantos Kaxinawá.** 2002. 291 p. Dissertação (Mestrado em Programa de Pós-Graduação em Letras) Universidade Federal Fluminense, Rio de Janeiro, 2002.

GROISMAN, Alberto. **Muerte y renacimiento. Concepciones acerca de la espiritualidad de la muerte em la doctrina del Santo Daime.** In: CIPOLLETTI, Maria Susana; LANGDON, Esther Jean (Orgs.). La muerte y el más allá em las culturas indígenas latino-americanas. Quito: Editora Abya-Yala, 1992.

HAIBARA, Alice. **Já me transformei: Modos de circulação e transformação de pessoas e saberes entre os Huni Kuin (Kaxinawá)**. 2016. 324 p. Dissertação (Mestrado em Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social) Universidade de São Paulo, São Paulo, 2016.

IKA MURU, Agostinho Manduca Mateus Kaxinawá; QUINET, Alexandre (Orgs.). **Una Isi Kayawa: o livro da cura do povo Huni Kui do Rio Jordão**. Rio de Janeiro: CNCFlora / JBRJ; Dantes Editora, 2014.

KAXINAWÁ, IBÁ (Isaías Sales). **Nixi Pae: O Espírito da Floresta**. Rio Branco: Comissão Pró-Índio do Acre, 2006.

KAXINAWA, Joaquim Maná de Lima; KAXINAWA, João Benedito Ferreira; MATOS, Marcos de Almeida; FERREIRA, Paulo Roberto Nunes. **Observações sobre o processo de patrimonialização dos Kene Huni Kui**. In: CARNEIRO DA CUNHA, Manuela; CESARINO, Pedro de Niemeyer. (Orgs.). Políticas culturais e povos indígenas. São Paulo: Editora Unesp, 2014. p. 219-239.

KEIFENHEIM, Barbara. **Nixi pae como participação sensível no princípio de transformação da criação primordial entre os índios Kaxinawá no leste do Peru**. In: LABATE, Beatriz C.; ARAÚJO, W. S.. (Orgs.). O uso ritual da ayahuasca. Campinas: Mercado das Letras; São Paulo: Fapesp, 2002. p. 97-128.

KENSINGER, Kenneth M.. **How Real People ought to live: the Cashinahua of Eastern Peru**. Prospect Heights: Waveland Press, 1995.

LABATE, Beatriz C.; ARAÚJO, W. S.. (Orgs.). **O uso ritual da ayahuasca**. Campinas: Mercado das Letras; São Paulo: Fapesp, 2002.

LABATE, Beatriz C.; GOULART, Sandra Lucia. **O uso ritual das plantas de poder**. Campinas: Mercado das Letras; São Paulo: Fapesp, 2005.

LAGROU, Els. **Uma etnografia da cultura Kaxinawá: Entre a cobra e o Inca**. 1991, 228 p. Dissertação (Mestrado em Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social), Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 1991.

LAGROU, Els. **A Fluidez da Forma: Arte, alteridade e agência em uma sociedade amazônica (Kaxinawa, Acre)**. Rio de Janeiro: Topbooks, 2007.

LAGROU, Els. **Anaconda-becoming: Huni Kuin image-songs, an Amerindian relational aesthetics**. Horizontes Antropológicos, Porto Alegre, v. 24, n. 51, p. 17-49, mai./ago. 2018. Disponível em: <<https://www.scielo.br/j/ha/a/5tvJ8jZ36BwB6b4CZ6PNy4B/?lang=en>>. Acesso em: 3 jul. 2024.

MACRAE, Edward J. B. N.. **Guiado pela Lua: Xamanismo e uso ritual da ayahuasca no culto do Santo Daime.** São Paulo: Ed. Brasiliense, 1992.

MAGNANI, José Guilherme Cantor. **Mystica Urbe: um estudo antropológico sobre o circuito neo-esotérico na metrópole.** 1. ed. São Paulo: Studio Nobel, 1999.

MAGNANI, José Guilherme Cantor. **O Brasil da Nova Era.** Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2000.

MAPU HUNI KUIN (Compositor/Intérprete). **Cantos Huni Kuin: Kayatibu Dautibuya Huni Kuin - Rezos Sagrados de Cura do Povo Huni Kuin.** Álbum, 2018. Disponível em: <https://www.youtube.com/playlist?list=OLAK5uy_lFwNN930387cQAFc2Yhp_NMujhDimVE3U> / <<https://open.spotify.com/intl-pt/artist/5VlTZppajIGYaPsMLihaIr/discography/album>>. Acesso em: 10 jun. 2024.

MATTOS, Amilton Pelegrino. 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, jan./jul. 2015. Disponível em: <<https://doi.org/10.48074/aceno.v2i3.2521>>. Acesso em: 3 jul. 2024.

MATTOS, Amilton Pelegrino. **Quem é quem no pensamento huni kuin? O Movimento dos Artistas Huni Kuin.** Cadernos de Subjetividade, São Paulo (PUC-SP), v. 1, n. 18, p. 67-80, 2015a. Disponível em: <<https://revistas.pucsp.br/index.php/cadernossuobjetividade/article/view/38744>>. Acesso em: 3 jul. 2024.

MATTOS, Amilton Pelegrino. **O MAHKU. Movimento dos Artistas Huni Kuin e outros devires-huni kuin da universidade.** Revista Indisciplinar, Belo Horizonte (UFMG), v. 2, n. 2, p. 53-76, 2016. Disponível em: <<https://periodicos.ufmg.br/index.php/indisciplinar/article/view/32762>>. Acesso em: 5 jul. 2024.

MATTOS, Amilton Pelegrino; HUNI KUIN, Ibá. **Por que canta o Mahku - Movimento dos Artistas Huni Kuin?**. GIS - Gesto, imagem e som - Revista de Antropologia, São Paulo (USP) v. 2, n. 1, p. 61-82, 2017. Disponível em: <<https://revistas.usp.br/gis/article/view/128974/129065>>. Acesso em: 5 jul. 2024

MCCALLUM, Cecília. **Morte e Pessoa entre os Kaxinawa.** Revista Maná, Rio de Janeiro (UFRJ), v. 2, n. 2, p. 49-84, 1996. Disponível em: <<https://www.scielo.br/j/mana/i/1996.v2n2/>>. Acesso em: 5 jun. 2024.

MCCALLUM, Cecília. **Gender and Sociality in Amazonia: How Real People are Made.** Oxford: Berg, 2001.

MELLO, Ana Maria Lisboa de. **Da musicalidade do universo à musicalidade do verso em Cecília Meireles.** Revista Cerrados, Brasília (UnB), v. 6, n.6, p. 77-88, 1997.

MENESES, Guilherme Pinho. **Medicinas da floresta: conexões e conflitos cosmo-ontológicos.** Horizontes Antropológicos, Porto Alegre (UFRGS), v. 24, n. 51, p. 229-258, 2018. Disponível em: <<https://seer.ufrgs.br/index.php/horizontesantropologicos/issue/view/3620/824>>. Acesso em: 5 jul. 2024.

MENESES, Guilherme Pinho. **Nos Caminhos do Nixi Pae: movimentos, transformações e cosmopolíticas.** 2020. Tese (Doutorado em Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social). Universidade de São Paulo, São Paulo, 2020.

MIKOSZ, José Eliézer. **A arte visionária e a Ayahuasca: representações visuais de espirais e vórtices inspiradas nos estados não ordinário de consciência (ENOC).** 2009. 297 p. Tese (Doutorado em Programa de Pós-Graduação Interdisciplinar em Ciências Humanas). Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2009.

MILLER, Melanie J.; ALBARRACIN-JORDAN, Juan.; MOORE, Christine; CAPRILES, José M.. **Chemical evidence for the use of multiple psychotropic plants in a 1,000-year-old ritual bundle from South America.** Proceedings of the National Academy of Sciences of the United States of America (PNAS), v. 116, n. 23, p. 11207-11212, 2019. Disponível em: <<https://www.pnas.org/doi/epdf/10.1073/pnas.1902174116>>. Acesso em: 25 mai. 2024.

MUKHYANANDA, Svami. **Om Gayatri and Sandhya.** Chennai: Sri Ramakrishna Math, 1989. Disponível em: <<https://www.yumpu.com/pt/document/read/9296233/simbolismo-do-om-e-do-gayatri-mantra-centro-ramakrishna>> Acesso em: 23 mai. 2024.

NINAWÁ HUNI KUIN (Compositor/Intérprete). **Fala a Mãe Natureza.** Álbum, 2019. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=ZmFbeHtFBtA&t=205s>> / <<https://open.spotify.com/intl-pt/album/17OQKh9BLBeNlQwJk0r0vB>>. Acesso em: 10 jun. 2024.

NINAWÁ PAI DA MATA (Compositor/Intérprete). **Chamando os Espíritos.** Disco (Single), 2023. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=l2aHRuuACo0>> / <<https://open.spotify.com/intl-pt/album/2w3f8dquotZKQX9tXLvkED>>. Acesso: 10 jun. 2024.

OPIAC; MAIA, Dedê (Orgs.). **Huni Meka: cantos do Nixi Pae.** Rio Branco: CPI-Acre (Comissão Pró-Índio do Acre), TI Kaxinawá do Rio Jordão - AC, 2007.

OPIAC; MAIA, Dedê (Orgs.). **Huni Meka: cantos do Nixi Pae.** Álbum (CD 1). 2007a. Duração: 75 min. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=qjjxBHDRGAc>>. Acesso em: 18 jun. 2024.

OPIAC; MAIA, Dedê (Orgs.). **Huni Meka: cantos do Nixi Pae**. Álbum (CD 2). 2007b.

Duração: 53 min. Disponível em:

<<https://www.youtube.com/watch?v=mQkYIdEqPCc&t=2467s>>. Acesso em: 18 jun. 2024.

PEDROSA, Adriano; GIUFRIDA, Guilherme. **MAHKU - Movimento dos Artistas Huni Kuin: Mirações**. São Paulo: Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand, 2023.

PÉREZ-GIL, Laura. **Pelos caminhos de Yuve: conhecimento, cura e poder no xamanismo yawanawa**. 1999. 217 p. Dissertação (Mestrado em Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social). Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 1999.

RICCIARDI, Gabriela Santos. **O Uso da Ayahuasca e a Experiência de transformação, Alívio e Cura, na União do Vegetal (UDV)**. 2008. 152 p. Dissertação (Mestrado em Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais). Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2008.

RUCK, Carl A. P.. **Entheogens in Ancient Times: Wine and the Rituals of Dionysus (p. 343-352)**. In: WEXLER, Philip (Edit.). Toxicology in Antiquity. 2^a ed. Bethesda: Elsevier; Academic Press, 2019.

SCHULTES; Richard Evans; HOFMANN, Albert. **Plants of the Gods**. New York: McGraw-Hill, 1979.

SEEGER, Anthony. **Por que cantam os Kisedjê: uma antropologia musical de um povo amazônico**. São Paulo: Cosac Naify, 2015.

SHUKU SHUKUWE: **A vida é para sempre**. Direção: Agostinho Manduca Mateus Ika Muru Huni Kuin. Produção: Aldeia São Joaquim Centro de Memória, Associação Filmes de Quintal, Literaterras/UFMG. Duração: 43 min. 2012. Disponível em:
<<https://www.youtube.com/watch?v=ERbCuWALcMk>>. Acesso em: 06 jun 2024.

TUGNY, Rosângela Pereira de (Org.); MAXAKALI, Totó; MAXAKALI, Zé de Ká; MAXAKALI, Joviel; MAXAKALI, João Bidé; MAXAKALI, Gilmar; MAXAKALI, Pinheiro; MAXAKALI, Donizete; MAXAKALI, Zezinho. **Cantos e histórias do gavião-espírito (Môgmôka yôg Kutex xi ágtux)**. Rio de Janeiro: Azougue, 2009.

TUGNY, Rosângela Pereira de. **Eventos de tradução nos cantos-rituais ameríndios**. Revista Caleidoscópio: linguagem e tradução, Brasília (UnB), v. 2, n. 2 (jun-dez), p. 24-47, 2018. Disponível em: <<https://doi.org/10.26512/caleidoscopio.v2i2.8914>>. Acesso em: 15 jun. 2024.

TUIM NOVA ERA. **História tradicional Huni Kui – o surgimento da sagrada medicina Nixi Pae (Ayahuasca)**. 2023. Disponível em:

<https://www.youtube.com/watch?v=auk9_Ch4y0Y>. Acesso em: 17 mai. 2024.

TUPPER, Kenneth W. **Entheogens and existential intelligence: the use of plant teachers as cognitive tools.** Canadian Journal of Education, Ottawa, v. 27, n. 4, p. 499-516, 2002. Disponível em: <<https://doi.org/10.2307/1602247>>. Acesso em: 20 mai. 2024

TUPPER, Kenneth W. **Enteógenos e Inteligência Existencial: Plantas Mestres como Instrumentos Cognitivos.** (tradução: Mauro José Sá Rego Costa) Revista Periferia, Duque de Caxias (UERJ), v. 3, n. 2, p. 1-27, jul-dez, 2011. Disponível em: <<https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=552156375007>>. Acesso em: 28 jun. 2024.

UNA SHUBU HIWEA. **Una Shubu Hiwea: livro escola viva do povo Huni Kuin do Rio Jordão.** Itaú Cultural (Org.). São Paulo: Itaú Cultural, 2017.

VILLENA, Marcelo Ricardo. **Uma visão geral sobre repertórios usados em cerimônias de xamanismo universalista no Brasil.** Revista Vortex, Curitiba, v. 9, n.3, p. 1-18, dez, 2021. Disponível em: <<https://doi.org/10.33871/23179937.2021.9.3.9>>. Acesso em: 22 jun. 2024.

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. **Contra-antropologia, contra o estado: uma entrevista com Eduardo Viveiros de Castro.** Entrevistador: Paulo Bull. Revista Habitus, Rio de Janeiro (UFRJ), v. 12, n. 2, p. 146-163, 2014. Disponível em: <<https://revistas.ufrj.br/index.php/habitus/article/view/11445/8395>>. Acesso em: 7 jul. 2024.

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. **A Antropologia Perspectivista e o método da equivocação controlada.** Tradução de Marcelo Giacomazzi Camargo e Rodrigo Amaro. Aceno – Revista de Antropologia do Centro-Oeste, Cuiabá, v. 5, n. 10, p. 247-264, ago-dez, 2018. Disponível em: <<https://periodicoscientificos.ufmt.br/ojs/index.php/aceno/article/view/8341>>. Acesso em: 5 jun. 2024.

SOBRE O AUTOR

Leonardo Corrêa Bomfim é músico, compositor, multi-instrumentista, etnomusicólogo e educador musical. Doutor no Programa de Pós-Graduação em Música (Etnomusicologia) da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro - UNIRIO. Mestre pelo Programa de Pós-Graduação em Música (Etnomusicologia) da Universidade Estadual Paulista - UNESP. Pós-graduado (Especialização – Lato Sensu) em Etnologia Indígena no INE/FACIBE. Graduado em Música (Licenciatura) pela Universidade Federal de Ouro Preto - UFOP. Professor de Música (Dedicação Exclusiva) da Universidade Federal Fluminense, com lotação no COLUNI-UFF. Como pesquisador possui experiência/interesse nas áreas de Etnomusicologia, Música Popular, Músicas/Culturas Indígenas e Afro-brasileiras, Educação Musical e Antropologia. ORCID: <https://orcid.org/0009-0004-7540-7582>. E-mail: leonardocb@id.uff.br.

DISPONIBILIDADE DE DADOS DE PESQUISA

- Uso de dados não informado; nenhum dado de pesquisa gerado ou utilizado.