

Ana Cristina Santos Alvarenga

Música na cosmologia maxakali

Um olhar sobre um ritual do *Xũnĩm* - uma partitura sonoro-mítico-visual

**Belo Horizonte
Escola de Música da UFMG
2007**

Ana Cristina Santos Alvarenga

Música na cosmologia maxakali

Um olhar sobre um ritual do *Xũnĩm* - uma partitura sonoro-mítico-visual

Dissertação apresentada no Programa de Pós-Graduação em Música da Escola de Música da Universidade Federal de Minas Gerais, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Música.

Área de concentração: Mestrado em Música

Ênfase: Música e Sociedade

Linha de Pesquisa: Estudo sobre Práticas Musicais

Orientador: Rosângela Pereira de Tugny

Universidade Federal de Minas Gerais

**Escola de Música
Universidade Federal de Minas Gerais
Março 2007**

Para meu pai, Daniel Alvarenga

Agradecimentos

Minha mãe, Zefinha Alvarenga: pela vida, pelo amor e pelo acesso à educação. Pelo incansável convite à busca pela música. Pela herança de um olhar aberto que, através de seu ponto de vista, apresentou-me um mundo coberto de esperanças e de possibilidades, com seus limites e liberdades. Pelo entendimento sensível e generoso das minhas diferenças. Pelo respeito.

Meus irmãos Daniel, Leonardo, Luciana, Guilherme e Mariana: pela vida em família que me oferecem e comigo compartilham. Por serem parte deste ‘nosso corpo’ que construímos a cada dia enquanto desfrutamos, na alegria e na tristeza, de tudo que nos foi dado.

Minha orientadora, Rosângela Pereira de Tugny: por ter atravessado meu caminho, convidando-me a mergulhos tão profundos quanto desconhecidos. Pela confiança no meu discurso interno, silencioso e íntimo. Pelo diálogo tácito, mas potente. Pela escuta sensível, pelo discurso provocador, catalisador de processos fundamentais. Pela liberdade de escolha. Por ter, em certa medida, provocado meu (re)encontro com a escrita, com a minha escrita, com escritas diversas.

Fernanda Vidigal: pelo amor e seus inesgotáveis desdobramentos. Pelo apoio fundamental na realização da partitura sonoro-mítico-visual.

Ruben Caixeta de Queiroz: pela forma apaixonada e bem fundamentada de convidar seus alunos a entrar no universo da Antropologia e, mais precisamente, da Etnologia Indígena. Pelo fino entendimento de minhas aptidões.

Agentz Produções Culturais e toda a sua equipe: pela compreensão da minha momentânea falta de disponibilidade para vôos mais altos. Pela paciência na espera por esta inteireza por mim prometida.

Willian Castilho: pelo suporte decisivo que me fez acreditar que eu seria capaz, mesmo nos momentos mais difíceis de crise.

Cadu Rocha: pelo talento e pela aplicação no desenvolvimento do projeto gráfico da partitura sonoro-mítico-visual.

Juliana Alvarenga e Paulo Dimas: pela amizade e pelo suporte técnico que me permitiu chegar aos frames.

Augustin de Tugny: pelo carinho em compartilhar idéias e sugestões que se tornaram soluções artísticas na criação da partitura sonoro-mítico-visual.

Fernando Mencarelli: pela delicadeza e pela abertura para o diálogo.

Nádia Figueiredo: pela amizade e pelas sugestões bibliográficas.

Flávio Barbeitas: pela solidariedade e pela refinada compreensão do tempo da criação textual.

Lúcia Castello Branco: por ter me feito perceber a existência de um feminino tão sutil quanto abrangente.

E, principalmente, aos índios Maxakali: pelo(s) mundo(s) que descortinaram aos meus olhos/ouvidos, aos meus sentidos errantes. Pela diferença. Pela abertura para uma relação tão unilateral, já que a eles deixo apenas uma partitura que nada mais é que um breve pedaço de tempo. Pela música que há por trás de todas as notas, acordes e compassos invisíveis que, no entanto, tornam visível uma multiplicidade de seres e de fenômenos. Por me terem revelado uma música tão nobre, livre e altruísta. Pela ajuda na sustentação do universo através de suas vozes milenares.

Índice

Resumo	p.09
Résumé	p.10
1. Introdução	p.11
2. Aproximações	
2.1. Nas aldeias	p.15
2.2. Em Belo Horizonte	p.19
2.3. A escolha do tema	p.28
2.4. A organização do material	p.31
3. Os Maxakali	
3.1. Onde, quantos, como	p.35
3.2. Registros e bibliografias	p.41
4. Descrição de um ritual do <i>Xũnĩm</i>	
4.1. Considerações sobre uma partitura sonoro-mítico-visual	p.45
4.2. Descrição de um ritual	p.50
5. Análise de um ritual do <i>Xũnĩm</i>	p.71
5.1. Abertura	p.75
5.2. Análise dos cantos	p.78
5.3. <i>Yãmĩy</i> , homens , mulheres, danças, lugares e símbolos	p.103
5.4. Mitos e exegeses	p.111
5.5. O <i>Xũnĩm</i> e outros <i>yãmĩyxop</i>	
5.5.1. <i>Kotkuphi</i>	p.114
5.5.2. <i>Mõgmõka</i>	p.116

5.5.3. Pontos em Comum	p.117
6. Considerações finais	p.119
7. Bibliografia	p. 126
8. Videografia	p.130
9. Glossário	p.131

Resumo

Esta dissertação apresenta uma análise de uma série de cantos de um ritual do *Xũnĩm*, espírito-morcego.

No universo transformacional dos Maxakali, a música é indissociável dos mitos e dos rituais. Este trabalho expõe, pela primeira vez, uma ferramenta analítica chamada ‘partitura sonoro-mítico-visual’, que considera elementos da cosmologia maxakali.

A música neste universo não é fixada, ela não fica sobre nenhum suporte. Ela congela histórias na memória coletiva. A música revela-se e imediatamente se esvai... seguindo seu caminho de transformações, provocando metamorfoses, revelando seres.

Neste texto, os cantos são lidos por um registro abstrato, relacionado à ontologia – a qualidade e estado do ser e dos seres.

Esta partitura sonoro-mítico-visual representa uma tentativa de visualizar algumas das diversas camadas da cosmologia nativa, desvendando a espessura dos acontecimentos. Ela concilia uma visão global com um detalhamento dos componentes do ritual. Reúne diversos registros e permite refletir sobre as sutilezas dos mitos e suas variações no ritual. Trata-se de uma ferramenta analítica que permite uma leitura em diversas direções: vertical, horizontal e transversal. Ela é, ao mesmo tempo, apenas um recorte de tempo, uma fatia de uma rede muito maior de comunicação entre os incontáveis rituais maxakali.

Résumé

Cette dissertation de maîtrise présente une analyse d'une série de chants d'un rituel du *Xũnĩm*, esprit-chauve-souris.

Dans l'univers transformatif des Maxakali, la musique est indissociable des mythes et des rituels. Ce travail expose, pour la première fois, un outil analytique appelé 'Partition sonoro-mythique-visuelle', qui considère des éléments de la cosmologie maxakali.

La musique dans cet univers n'est pas fixée, elle n'est mise sur aucun support. Elle congèle des histoires dans la mémoire collective. La musique se révèle et immédiatement s'en va... suit son chemin de transformations, en provoquant des métamorphoses, révélant des êtres.

Dans ce texte, les chants sont lus par un angle abstrait, qui concerne l'ontologie – la qualité et l'état de l'être et des êtres.

Cette partition sonoro-mythique-visuelle essaie de visualiser certaines parmi les diverses couches de la cosmologie native, en montrant l'épaisseur des événements. Elle concilie une vision globale avec une façon détaillée de voir des composants du rituel. Elle réunit de diverses formes d'enregistrement et permet de réfléchir sur les subtilités des mythes et de leurs variations dans le rituel. Il s'agit d'un outil analytique qui permet une lecture dans de diverses directions : verticale, horizontale et transversale. Cette partition est à la fois un morceau de temps et une partie d'un réseau bien plus vaste de communication entre les incommensurables rituels maxakali.

1. Introdução

Foram muitas horas de Kombi por uma estrada de terra que já tinha se transformado em estrada de lama, por causa das chuvas. Ficamos duramente atolados. Foi preciso que o motorista quebrasse galhos no acostamento para colocar sob os pneus. Nós, passageiros, já tínhamos descido do carro. Cada vez que ele acelerava, ficávamos mais encharcados de lama. Mas finalmente conseguimos avançar.

Quando a viagem já durava mais de quinze horas, de repente, avistamos finos feixes de luz ao longe no meio da noite, aproximando-se na medida em que avançávamos. Pouco adiante, a Kombi parou. Crianças e mulheres se aproximaram do carro com lanternas. Percebi que havíamos chegado, em meio a um absoluto escuro, pois as lanternas em breve foram engolidas pela noite fechada. Fomos levados até uma primeira casa, onde depositamos nossas bagagens. No interior de um lugar desconhecido, senti um cheiro quase inebriante de álcool. Junto dele, chegou um índio, falando devagar e meigo. Ele se apresentou e nos fez sentirmos acolhidos. Em breve, já estávamos apenas nós, brancos, na casa.

Lá de dentro, eu ouvia uma mistura muito grande de sons de uma língua desconhecida. Era uma mistura de burburinho, com uma impressão de preparação de festa. As pessoas pareciam trançar muito.

Certo tempo depois, um silêncio foi progressivamente tomando conta do lugar. Isso anunciou o início da primeira cantoria que presenciei. Sabia de que direção vinha aquele som de vozes masculinas, deviam somar aproximadamente cinco. Eram cantos graves, aveludados, as vozes bravamente roucas. Horas se passaram e aquele “concerto selvagem” continuava, ininterruptamente rompendo a noite.

Fomos conduzidos para a frente do *kuxex*, de onde podíamos ouvir mais de perto. Depois, soube que nada que está do lado de lá do *kuxex*, e não de dentro porque ele não é fechado, pode ser visto pelas mulheres. Melhor dizendo, elas não vêem o que fica atrás do limite visual (que pode ser uma parede, uma parede e um teto ou ainda uma noite bastante escura, ou seja, qualquer coisa que sirva de limite para o olhar feminino). O que não impede que, ao sair do *kuxex*, um ser ou um objeto não seja revelado, tornado visível às mulheres. Rapidamente percebi que se tratava de um lugar de freqüentação exclusivamente masculina. Um lugar de muitos segredos. É como se ali esses segredos estivessem em estado latente, antes de serem revelados ao cruzar o olhar feminino, serem fixados pela vivência coletiva do presente.

Quando o dia ameaçava surgir, naquele momento em que o preto do céu vai se azulando ao mesmo tempo em que ainda não deixou de ser cinza, um grupo de mulheres aproximou-se da frente do *kuxex*, agachou e começou a urinar. A isso se sucedeu um choro coletivo.

Foi assim, no escuro, que vi a aldeia pela primeira vez.

Isto se passou há dois anos. Desde então, nunca ouvi os Maxakali falar em notas, acordes, tonalidades, compassos, pulso, estilos, modos, mínimas, semínimas, colcheias, fusas e tantos outros termos e conceitos. De forma bastante silenciosa e discreta, eles sempre falam sobre seres, rituais, mitos, antepassados, curas, espíritos... Então, procurei trazer para este texto temas que eles próprios elegeram. É claro que quando pinçados e tratados por mim, em alguma medida, estes temas deixam de ser deles, ganhando contornos moldados pelo meu ponto de vista.

Leio e releio este texto, perguntando-me onde está o que na academia convencionou-se chamar de Música. Por mais que eu insista, não consigo encontrar. Vejo diluídos traços e alguns sons que, na verdade, mais me parecem uma espécie de ilusão do meu ouvido contaminado pela idéia que eu mesma tenho sobre o que é a música. A esta altura, aliás, nem sei mais se o que chamo de música é o mesmo que meus amigos, professores, vizinhos, familiares entendem pelo conceito. Talvez cada um tenha uma música diferente. Entre os Maxakali, sinto que é preciso considerar outros elementos, nem consigo dizer o que, de fato, eles chamam de música quando pronunciam esta palavra em português. O mais provável é que eles estejam usando um termo que para mim tem um significado, enquanto para eles, outro. Não sei se um dia vai ser possível saber precisamente sobre isto. Seria uma vitória da diferença sobre a habitual e, às vezes, desrespeitosa busca pela semelhança. Mas, é como já foi dito sobre os índios, mais vale tentar fazer boas perguntas que achar respostas. Espero conseguir levantar algumas questões.

Falar da música dos Maxakali é um exercício de compreensão diante de uma multiplicidade de possíveis percepções. Onde enxergamos notas, talvez seja onde eles enxerguem seres. Onde encontramos nossos sustentidos e bemóis, eles bem podem enxergar cores, mudanças literalmente cromáticas. O que chamamos de movimentos, eles talvez

entendam por danças, movimentos corporais. Onde entre as linhas de nossas partituras, há espaços brancos, entre eles talvez seja o contrário. E por que não? O que nós lemos na vertical, chamando de acordes, eles podem enxergar uma sobreposição ontológica. Tudo pode ser tudo. O que chamamos de corpo, pode ser a alma deles. E o que chamamos de alma, talvez seja a iminência de um corpo entre eles. Tenho para mim que nunca saberemos a real significação das coisas para o outro, a menos que conheçamos o lugar deste outro. Acho que isto só seria possível se conseguíssemos ocupar o lugar do outro, experimentando seu ponto de vista.

Como não fui capaz de enxergar através do ponto de vista dos Maxakali, vou sempre me sentir como se pisando em terreno movediço, sobre o qual tudo pode ser tão verdadeiro quanto interpretado, tão real quanto imaginado.

Para tentar falar do que senti em relação à música dos Maxakali, acabei partindo do que vi. Pois sei que o que chamamos de ouvir, bem pode ser enxergar para os Maxakali. Então, proponho uma maneira de tentar visualizar a música deles, dispondo as informações de forma a obter o que chamo de partitura sonoro-mítico-visual.

Voltemos à minha primeira ida à aldeia.

2. Aproximações

2.1. Nas aldeias

Nos primeiros dias, tive timidez, exatamente da mesma maneira que quando comecei a fotografar com a cineasta Eliane Caffé. As primeiras fotos foram fruto de momentos sofridos, quando queria me esconder atrás da câmera para não ter que trocar olhares. Era o desconhecido mais profundo que havia encontrado até então.

Na aldeia foi assim: primeiro, eu ficava sentada na frente da casa onde estávamos instalados, com a câmera já pendurada. Olhava tudo de longe. Mesmo abertas, as casas pareciam fechadas para meu olhar. Era um certo respeito, misturado a um pudor. Às vezes, mesmo à distância, não resistia e arriscava uma clicada através da zoom, que trazia o pedaço de imagem que eu desejava. Os diferentes momentos de contato eram percebidos pela chegada dos índios para anunciar o que estava para acontecer. Às vezes, vinham falar sobre a realização de um ritual, outras provocavam conversas, momentos em que contavam histórias. Na aldeia, nós nos entregávamos ao tempo deles e a tudo que eles elegiam para nos apresentar: seus cantos, seus banhos, suas brincadeiras, suas histórias, suas brigas, seus melhores e piores momentos de loucura e gozo. No mais, eu ficava ali, olhando de longe, deixando o tempo passar. O tempo naquele lugar parecia diferente de qualquer outro.

As crianças foram as primeiras companhias. Elas vinham brincar perto de mim, e rapidamente comigo. Com elas, o contato parecia imediato e cada dia mais íntimo, até fisicamente. As fronteiras corporais delas pareciam diferentes das minhas ou das pessoas com quem convivo. Essa era a impressão, tamanha a liberdade daqueles pequenos corpos.

Já era possível começar a observar a vida naquele lugar. As crianças menores ficavam nuas e, à medida que cresciam, iam se vestindo. Aquelas que ainda ficavam sem

roupa tinham em seus corpos todas as gamas de marrom, marcas do contato com a terra. Parece que assim elas se misturam a tudo: bichos, barro, água, chuva e calor. Os primeiros vestidinhos devem ser adquiridos por volta dos quatro anos, ainda disputando com as calcinhas vermelhas de babado, antes de passar a usar definitivamente os vestidos. Estes obedecem todos a um mesmo traçado, o que variam são as cores. É impressionante como as mulheres conseguem uma infinidade de combinações de cores sempre respeitando o mesmo modelo. O que todas têm em comum é a preferência por cores muito vivas. Soltas na natureza, as mulheres parecem pintar o ar, andando com seus vestidos coloridos de um lado para o outro, deixando para trás um perfume de fumaça. Aliás, nus ou não, crianças ou adultos, homens ou mulheres, todos tinham cheiro de fumaça.

As meninas desde cedo têm uma mistura de meiguice e virilidade, de doçura e uma agressividade que é mais uma espécie de atitude firme que violência propriamente dita. Elas são espertas, fortes, vigorosas, resistentes ao frio e ao calor. Choram pouco, e quando riem, costumam não parar. Aos olhos distantes, elas podem parecer se misturar facilmente aos meninos. Afinal, é quando pequenos que ambos de fato dividem um mesmo território. Em breve, todos começam a viver as primeiras experiências com a diferença, com a separação.

As mulheres ficavam todas mais recolhidas em relação à gente, dentro e fora de suas casas, levando e trazendo roupas lavadas, costurando, cozinhando, cuidando das crianças, amamentando bebês cabeludos. Várias pessoas pareciam morar numa mesma casa. Naquele momento, eu nem podia sonhar qual era o critério de residência, quais seriam as regras de parentesco entre os Maxakali, quem podia ou não casar com quem. Só percebia que havia certa movimentação de pessoas nas casas. Hoje ainda não consigo desvendar as relações de parentesco nem os hábitos cotidianos dos índios longe da gente, das câmeras, dos brancos.

Apenas pude perceber que as famílias são numerosas e aparentam misturadas; há homens com várias mulheres, com muitos filhos e genros; há mulheres solteiras, casadas há pouco, com bebês, algumas adúlteras, todas livres, frágeis e fortes.

Às vezes, depois de muitas horas de jejum, uma das mulheres chegava com pedaços de mandioca, carne frita, arroz, macarrão e frango. Não tudo na mesma hora, nem no mesmo dia, é claro. Posso dizer que no dia-a-dia o alimento parecia muito escasso. Nada tinha hora ou certeza de acontecer, até mesmo a alimentação.

Pouco a pouco, fui conhecendo as pessoas: meninas, meninos, homens, mulheres, moças e rapazes, acho até que meio nessa ordem, ou quase. Não havia idosos na aldeia em que fui acolhida.

O mais impressionante de tudo era a escandalosa quantidade de vezes que os Maxakali faziam rituais e cantavam. A equipe era chamada com ou sem antecedência. Às vezes, era preciso pegar o equipamento às pressas se quisesse nada perder. Enquanto fotógrafa e musicista, tive o privilégio de estar diante de tamanha exuberância.

Já mais habituada, fui convidada a tomar banho com as mulheres. Os banhos eram precedidos por lavagem de roupa e banho nos filhos pequenos. As mulheres buscam água no rio. Para levá-la até a aldeia, elas carregam bacias e panelas na cabeça. Com esta água, fazem café, suco e comida.

As mulheres estavam sempre presentes: em reuniões ou em importantes momentos políticos, ficam silenciosas, tacitamente atentas. Hoje sei que elas acompanham os maridos pelas estradas e nas idas às cidades vizinhas. Elas também se confrontam com os brancos. De que maneira isso se dá? O que será que elas sentem nessas idas à cidade? De lá, elas também retornam sob efeito do álcool bebido junto aos maridos.

As aldeias são rodeadas de montanhas e estradas. As casas são fechadas, abertas ou semi-abertas. Não consigo enxergar uma regra. Elas não são habitadas por uma única família. Debaixo de um teto que cobre uma área de aproximadamente 4m x 4m, com ou sem paredes, podem dormir pai, mãe, filhos, netos, genros e cunhados. A lenha para fazer o fogo geralmente é colocada no centro da casa. O chão é a própria terra. Durante o dia, a descrição dos Maxakali não deixava entrever com exatidão nem os gestos domésticos nem, tão pouco, os momentos de intimidade. Inicialmente, fiquei diante deles sem saber como os hábitos mais rotineiros eram vividos.

Na minha primeira ida à aldeia (foram apenas três), eu ainda não conseguia entender o que eram os rituais. Eu era surpreendida pela exuberância sonoro-visual daquele lugar. Eu tive a certeza que a música atuava sobre minha percepção. Era simplesmente uma sensação de enxergar bonito. A música embalava todo mundo. Noites eram varadas enquanto vozes masculinas alternavam-se, multiplicavam-se, movimentavam-se no espaço.

Fui progressivamente legada a observar qual era a dinâmica do ritual. Como já disse, nem sempre éramos avisados sobre a hora do início de um ritual. Desconhecendo toda e qualquer informação sobre a ordem dos acontecimentos, eu me deixava levar pelas indicações dos índios. Quando não me davam sinais, eu me entregava à intuição.

Estas foram impressões dos primeiros quinze dias de aldeia.

2.2. Em Belo Horizonte

Foi assim que entrei no mestrado. Portanto, antes de propriamente ingressar na universidade, minha inserção no projeto coordenado por Tugny teve início em julho de 2004 durante esta viagem acima descrita. Integrei a equipe como fotógrafa. A partir de então, o contato com os Maxakali foi suficientemente forte para que daquele primeiro encontro surgisse uma idéia de continuidade. De volta a Belo Horizonte, com inúmeras bobinas de filmes e uma especial memória sonora, fui atraída pelas imagens reveladas e pelas lembranças sensíveis daquele lugar.

Meses depois, meu projeto de mestrado foi apresentado no momento em que o Laboratório de Etnomusicologia da UFMG vinha avançando em suas pesquisas sobre os rituais e, principalmente, sobre os cantos maxakali. Ao se interessar pela Memória Musical Indígena, o Departamento de Teoria Geral da Música da UFMG dava novos e importantes passos rumo a uma ampliação das fronteiras e dos diálogos. Em pesquisa coordenada por Tugny, uma equipe do Laboratório de Etnomusicologia já vinha realizando, há quase dois anos, uma série de trabalhos organizados em torno da tentativa de compreender as estratégias de atualização, transmissão e renovação das práticas musicais maxakali. Esses trabalhos pautavam-se na gravação de ciclos ritualísticos, transcrição das letras dos cantos na língua indígena e tradução para o português.

A pesquisa coordenada por Tugny situa-se no campo da etnomusicologia, ciência que, a princípio, estudava as etnias e as músicas de sociedades primitivas, mas, hoje, tem uma abrangência maior e inclui a produção musical urbana. As músicas analisadas nesta

pesquisa são executadas durante os rituais religiosos indígenas em que espíritos são convidados para descer à terra e ajudar os homens¹.

As transcrições eram e são realizadas na grafia produzida na década de 60 pelo missionário Harold Popovich, que adotou o sistema de codificação do Summer Institute of Linguistics. No entanto, esta grafia trazida pelo norte-americano não dá conta das variações lexicais presentes nos cantos. Assim, *kanepa* e *kututup* significam borboleta entre os espíritos e os homens, respectivamente. Portanto, palavras como *Kanepa* só passam a existir quando se penetra nas significações presentes nos cantos e nas narrativas míticas. Isto é possível através do ritual.

Estas variações lexicais nunca foram sistematicamente grafadas e, por isso, poucas pessoas podem traduzir com precisão as letras dos cantos. Ciente disto, Tugny adota uma dinâmica de trabalho que se estrutura da seguinte forma: gravação em vídeo dos rituais e vida cotidiana, registro fotográfico das diversas etapas e uma forma dialógica de trabalho que coloca os Maxakali como participantes ativos do processo de transcrição e tradução dos cantos. Este projeto é desenvolvido tanto nas aldeias, quando sua equipe está em campo, quanto em Belo Horizonte, aonde os índios vêm dar continuidade a este trabalho que, aos poucos, fixa no papel uma multiplicidade de informações sobre a cosmologia maxakali revelada através da música deste povo. Os próprios Maxakali exigem que um pajé esteja presente. Os professores, mais bilíngües, não escrevem sem a ajuda dos pajés.

Atualmente, está em processo a preparação de uma coleção de livros bilíngües, eu diria quase trilingües, acompanhados de cds referentes a alguns dos rituais gravados em vídeo. Este ritual do *Xũnĩm* que analiso é parte deste material pesquisado no projeto coordenado por Tugny. As imagens estão nas fitas mini dv 12, 13 e 14 do arquivo

¹ Tugny (2004)

audiovisual pertencente ao Laboratório de Etnomusicologia. Os cantos e mitos correspondentes ainda não foram publicados e fazem parte de um livro sobre o ritual do *Xũnĩm* que está em fase de produção sob coordenação de Tugny.

Enquanto aluna e fotógrafa, pude registrar e participar de algumas destas etapas da pesquisa musical, tanto em campo quanto em Belo Horizonte. Todas as fotos por mim produzidas fazem parte do arquivo de Tugny.

Uma primeira constatação, logo no início dos estudos, é que entre homens, mulheres e crianças transitam seres como *Xũnĩm*, *Putuxop*, *Yãmĩyhex*, *Kotkuphi*, *Yãmĩy*, *Puxõ'õy* e *Mõgmõka*, entre uma infinidade de outros². Estes são todos chamados ora de *yãmĩy*, ora de *Oyãmĩyxop* e, em português, ora de espíritos, ora de Religião. Percebo a palavra *yãmĩy* aproximadamente como espírito. E digo aproximadamente porque não sei se, de fato, esta tradução revela literalmente o significado de *yãmĩy*. Mas quando um Maxakali fala “os *yãmĩy* nos ensinaram a pintar o *mĩmãñãm*”, entendo que “os espíritos nos ensinaram ...”. Sei que corro o risco de ser redutora.

A este respeito, Viveiros de Castro (2002) chama a atenção para algumas características relativamente comuns do modo de existência e manifestação dos espíritos na Amazônia Indígena. Apesar da rápida mudança de contexto etnográfico, faço esta alusão a ele por perceber semelhanças entre os Maxakali. O autor fala sobre a concepção pan-amazônica na qual as noções que traduzimos por ‘espírito’ se referem a uma multiplicidade virtual intensiva. Entre os Yanomami, por exemplo, o termo que designa ‘espírito’ designa também os xamãs humanos, e a expressão ‘tornar-se xamã’ é sinônima de ‘tornar-se espírito’. Segundo o autor, os xamãs se concebem como de mesma natureza que os espíritos

² Popovich (1976) e Álvares (1992) propõem classificações dos *yãmĩy* e dos *Yãmĩyxop/yãmĩyxop* maxakali.

auxiliares que eles trazem à terra. “O conceito de ‘espírito’ assinala, portanto, uma interferência complexa, uma distribuição cruzada da identidade e da diferença entre as dimensões da ‘animalidade’ e da ‘humanidade’.”

Quando começado por maiúscula, *Yãmĩy* é o nome de um tipo de *yãmĩy*. Neste ritual que analiso, ele aparece no final para recolher a bacia de comida. O *Yãmĩy* é o último da lista dos *yãmĩy* que se revelam ao longo da partitura. O termo *yãmĩyxop*, por sua vez, tem outro significado. Aliás, dois outros: o primeiro pode ser identificado quando o termo diz respeito a um grupo de *yãmĩy*, uma vez que o sufixo ‘*xop*’ quer dizer grupo. Assim, vários *Xũnĩm* pertencem a um mesmo *yãmĩyxop*. O segundo significado para *yãmĩyxop*, traduzido por Religião, tem uma conotação de ritual. Fala-se na realização de um *yãmĩyxop*. Assim, nesta dissertação, eu analiso uma parte do *yãmĩyxop* do *Xũnĩm*.

Em minhas poucas e curtas idas a campo e nas periódicas vindas dos Maxakali a Belo Horizonte, assisti e fotografei alguns *yãmĩyxop*, entre os quais *Yãmĩyhex*, *Tatakox*, *Kômãyxop* e *Kotkuphi*. Fotografei frames a partir do vídeo de outros rituais como *Xũnĩm* e *Mõgmõka*. A partitura que elaborei apresenta em forma gráfica um *yãmĩyxop* do *Xũnĩm*. E digo um, pois há muitos, ou muitas etapas. Esta análise repousa sobre a gravação de uma parte do *Xũnĩm*, realizada em outubro de 2003, na Aldeia Vila Nova. Informo que eu não estava presente neste dia de ritual, e mais adiante, quando falo da relação do cinegrafista com o objeto gravado, vou explicitar os motivos e as implicações desta minha opção.

Uma continuação do ritual aconteceu em fevereiro do ano seguinte e não foi contemplada nesta análise. Mas os respectivos cantos e mitos transcritos pelos índios entram na coleção que está em andamento. O projeto “Imagem-corpo-verdade: trânsito de saberes maxakali” acaba de ser aprovado no edital da Petrobrás que patrocinará a produção

de livros³, bem como uma série de vídeos feitos pelos índios e um catálogo com fotografias feitas pelas mulheres.

Cada *yãmĩyxop* compreende uma gama enorme de cantos, que por sua vez remetem a mitos e exegeses, que falam da natureza e seus seres e fenômenos. Há no ritual uma mistura de tempos, presente e passado mítico entrelaçam-se por algumas horas. Homens, mulheres e *yãmĩy* revivem algumas das narrativas de seus antepassados. Corpos físicos presentes, atuais, transportam cantos ancestrais, não precisa e necessariamente localizáveis no tempo, por isso ditos pertencer a um tempo mítico. Viveiros de Castro (2002) fala em passado absoluto, isto é, um passado que nunca foi presente, e que, portanto, nunca passou como o presente não cessa de passar. Neste passado absoluto, as diferenças entre as espécies ‘ainda’ não haviam sido atualizadas.

Na minha opinião, falar dos *yãmĩyxop* é uma forma direta de comunicação com os Maxakali, é como se falar do ritual fosse em alguma medida falar da intimidade deles. É assim que os vejo nos rituais, como se estivessem em momentos de intimidade. É neles que os homens entregam suas mulheres aos *yãmĩy*, que por sua vez são alimentados por elas, passam a oferecer cantos aos homens que emprestam suas vozes aos espíritos, que trazem o conhecimento aos homens... as relações parecem não ter fim. Humanos, animais, humanos de humanos, animais de animais, humanos de animais e vice-versa, todos se relacionando num momento de revelação da música, de sua manifestação em corpos sonoros. Vejo uma fusão de seres, todos com diferenças intensivas uns em relação aos outros⁴.

³ “Imagem-corpo-verdade: trânsito de saberes maxakali” – uma parceria entre Tugny, Vincent Carelli, do projeto Vídeos nas aldeias, e Alvarenga. Este projeto foi apresentado à Petrobrás pela Associação Filmes de Quintal. A coordenação é do professor Ruben Caixeta de Queiroz.

⁴ Esta idéia de diferenças intensivas está presente nas linhas de Viveiros de Castro sobre índios amazônicos, e aqui por mim aplicada aos Maxakali. “Como se sabe, boa parte da mitologia amazônica trata das causas e

Os *yãmĩxop* são tema central entre os Maxakali. Assuntos relacionados à vida ritualística misturam-se àqueles que dizem respeito à vida cotidiana. Por vezes, é até difícil distinguir momentos de preparação de rituais e gestos do dia-a-dia, tamanha é a sutileza da fronteira. As falas nativas são sempre híbridas, há uma mistura de cotidiano e de cosmologia envolvente.

Tudo isto me leva a acreditar que estudar o ritual é uma maneira de chegar perto dos Maxakali. Acho que esta dissertação pode contribuir para uma percepção bastante sensível deste povo. Ao estampar sobre uma partitura elementos pinçados num todo ontológico, ofereço um tipo inédito de registro para a bibliografia etnográfica existente sobre os Maxakali. Esta partitura proporciona uma leitura sonoro-mítico-visual do ritual e de algumas informações que estão por trás dele. Ao passar pelo processo de elaboração de idéias, espero poder contribuir com interessados pelo assunto, oferecendo-lhes meu olhar, minhas impressões e percepções.

Discutir gêneros musicais em estudos sobre Música e Sociedade é importante e pouco feito. Investigar a música de um povo é encarar o desafio de se confrontar com o desconhecido e provocar algum diálogo. Neste caso específico, sendo este um povo indígena, há ainda o desafio de falar de um mundo em constante transformação. Por isto, o terreno percorrido pelo texto sempre nos parecerá movediço. Vejo neste diálogo uma possibilidade de ampliação de fronteiras. Observar o ritual e como ele atua na manutenção das práticas musicais e xamanísticas maxakali, bem como a relação entre os mitos e os

consequências da encarnação específica (em corpos especificamente diferenciados) de diversos agentes pré-cosmológicos, todos eles concebidos como tendo originalmente compartilhado de uma condição genérica instável na qual traços humanos e não-humanos se acham indiscernivelmente misturados. Todos os seres que povoam as mitologias manifestam esta superposição ontológica ou esta ambigüidade transespecífica, e isto precisamente que os faz semelhantes aos xamãs (e aos espíritos).” Viveiros de Castro (2002)

rituais, pode colaborar com pesquisas de maior fôlego já existentes sobre o xamanismo e processos de transmissão de conhecimentos.

A proposta desta dissertação é analisar, através de um ritual do *Xũnĩm*, algumas das diversas camadas da cosmologia maxakali.

Os *yãmĩyxop* são realizados em diferentes épocas do ano, relacionados a datas de plantios ou colheitas de alimentos, ligados à iniciação de crianças na religião, ou a fenômenos naturais, como o *Xũnĩm* que chama a chuva, assim como em momentos precisos de necessidade de cura a doenças. Os diversos *yãmĩyxop* pertencem a grupos específicos de índios Maxakali. Este *Xũnĩm* que analiso é do pajé Toninho. Quando ele o realiza em sua aldeia, comparecem parentes e famílias com laços de alianças.

Muitos dos *yãmĩyxop* levam nomes de animais e de heróis míticos. Assim, o *Xũnĩm* é o morcego, o *Tatakox* é a lagarta da borboleta, o *Putuxop* é o papagaio, o *Mõgmõka* é o gavião, o *Puxõ'õy* é a minhoca, e o *Kotkuphi* é um herói mítico, entre outros, como *Yãmĩyhex* ou espírito-mulher que também é associado a um herói mítico.

Parece haver uma intensa comunicação entre os diversos rituais e os *yãmĩy* que deles participam. Assim, no *Xũnĩm*, vários deles aparecem, como é o caso do tatu, do macaco, da minhoca e do espírito-mulher, entre outros. No caso do *Putuxop*, há ainda uma particularidade. Até certo momento do ritual, estes *yãmĩy* faziam intervenções, depois passaram a realizar este *yãmĩyxop*, em resposta a pedidos de ajuda por parte do *Xũnĩm*. Isto significa que parte do repertório mítico-musical do *Putuxop*, especificamente, é executada durante vários minutos, marcando o fim desta parte do ritual iniciado pelo *Xũnĩm*. Restrinjo minha análise ao *Xũnĩm*, mas poderia estendê-la ao *Putuxop*. Dada a complexidade, optei por apenas inserir seus cantos na partitura.

É muito impressionante observar a distância discrepante entre o número de animais que eles conhecem de fato, daquele que eles conhecem sem nunca terem visto. A meu ver, isto nos coloca diante de uma grande questão: como é possível que eles saibam descrever com tamanha minúcia todos os tipos de animais, conseguindo fazer sutis distinções dentro de uma espécie, sem nunca terem visto muitos daqueles bichos⁵? Afinal, em suas terras, os animais já foram extintos, eles não possuem estantes e livros, e seus encontros com os brancos não seriam suficientes para explicar este fato, pois a grande maioria dos ‘civilizados’, excluo os curiosos e estudiosos do assunto, não tem a menor idéia do que eles estão falando. A este grupo pertenço, e posso dizer que conhecemos muito pouco sobre os animais, mesmo em posse de livros e fáceis condições de deslocamento geográfico. Então, este conhecimento preciso da natureza parece um mistério. É muito mais do que isto, os índios têm um vasto conhecimento sobre zoologia, astrologia, botânica, etc. Eles têm uma maneira de nos mostrar que sabem muito sobre a diferenciação das espécies. Os Maxakali nos demonstram que sabem sobre os diversos tipos de cobras e suas características comportamentais. O mesmo acontece com a diferenciação dos pássaros. Às vezes, eles são capazes de reconhecer um determinado tipo de pássaro a partir de apenas uma faixa amarela que o bicho tem no peito, ou pela forma e tamanho do bico. Acontece muito de eles estarem nos mostrando bichos nas fotos e, de repente, se voltam para os outros índios e conversam longamente em língua nativa sobre aquele animal.

O processo de transcrição e tradução dos cantos parece infinito, inacabável, assim como o repertório parece inesgotável. O que mais me parece caracterizar o trabalho de Tugny com os índios é a forma dialógica usada como método. Todas as decisões relativas ao número de cantos que eles vão transcrever e traduzir, como organizá-los no papel,

⁵ Durante as sessões de transcrição, esta pergunta era muito recorrente entre Tugny e seus alunos.

quantas vezes serão repetidas as palavras, quais são os primeiros rituais a serem estudados, estas são decisões tomadas pelos Maxakali.

2.3. A escolha do tema

Proponho aqui uma rápida volta ao começo de meus estudos, quando eu ainda pensava em trilhar outro caminho.

Quando estive em campo, os Maxakali realizaram o *Yãmĩyhex*, e, posteriormente, o *Kõmãyxop*, que são rituais que trazem à terra um espírito feminino. Muito impressionada, acreditei que estava esclarecendo as sensações em mim provocadas, dizendo que o que me seduzia era a “Sensibilidade musical feminina e o papel da mulher no universo mítico-musical Maxakali”. E esse foi o título dado ao projeto no momento de minha admissão no mestrado.

Diante da necessidade de formalizar idéias, estabeleci que a pesquisa teria dois focos de interesse: o feminino e a mulher maxakali em seu universo mítico-musical. A proposta era, por um lado, analisar as categorias sensíveis relacionadas ao feminino, visto como um conceito que está além das relações de gêneros. Um feminino que seria, portanto, passível de ser reconhecido em homens, mulheres e em um corpo coletivo. O objetivo era então investigar seu lugar de manifestação nas práticas musicais maxakali. O segundo foco era a mulher. Ao observar como é sua existência no universo mítico-musical, a saber, nos rituais, nos mitos e nos segredos que os envolvem, pretendia chegar a informações sobre como a mulher se relaciona com a música, com o silêncio, com os homens, com a natureza e com o corpo.

Desconhecendo a complexidade da questão, achei que seria possível fazer uma conexão com a literatura, recorrendo a análises existentes sobre o feminino na escrita. Este era para mim um ponto de partida. Intui, equivocadamente, que o próximo passo seria procurar os possíveis pontos de interseção entre as discussões feitas em torno do feminino nas linhas de Freud, Lacan e Castello Branco, tentando estabelecer um diálogo com reflexões de autores

como Lévi-Strauss e Viveiros de Castro acerca do pensamento selvagem. Neste momento, suspeitei, ingenuamente, poder criar uma conexão com a psicanálise.

Rapidamente, deparei-me com os limites, as fronteiras que separam os universos civilizado e selvagem. Primeiramente, porque ao me perguntar sobre o feminino ocidental, eu não tinha nenhuma garantia de que minha pergunta poderia existir entre os Maxakali. Uma das minhas dúvidas era se os índios teriam se perguntado sobre a existência de um feminino e, se sim, ainda restaria saber se o feminino deles teria algo a ver com o meu, nosso, ocidental, civilizado ou qualquer outro termo que ocupasse o lugar de oposição ao que se convencionou chamar de primitivo ou selvagem. Mais do que isto, depois percebi que também não me era permitido pensar em aplicar noções tiradas da psicanálise para falar sobre os índios.

Depois de muitos conflitos internos, acalmei-me e deixei que o tema se impusesse a mim. E foi o que aconteceu. Sabia que eu precisava escolher algo que viesse dos Maxakali, mas que, ao mesmo tempo, despertasse em mim um especial interesse. Estas passaram a ser as regras. Foi quando então pensei que durante todo o meu contato com os índios, pude perceber que o que, a meu ver, mais os instiga é o ritual. Mais que instigar, o ritual é um tema absolutamente central entre os Maxakali. Da minha parte, percebi que era preciso entender de que maneira eu consegui criar uma relação com eles. Imediatamente, compreendi que foi através das imagens, fotografadas, gravadas e imaginadas, que me liguei a eles. Confesso que, no início, a música não foi a primeira a me atrair. Este foi um processo mais lento, talvez como tudo aquilo que nos penetra verdadeiramente. Então, resolvi estudar um ritual a partir das imagens, posteriormente, da mistura das imagens e dos sons. Hoje percebo que não poderia ser diferente. Esta constatação tornou possível meu

encontro com o novo tema escolhido: *“Música na cosmologia maxakali: um olhar sobre um ritual do Xũñm – uma partitura sonoro-mítico-visual.”*

2.4. A organização do material

Tugny tem como método de pesquisa registrar o máximo possível seu contato com os Maxakali em vídeo, em áudio e em fotografia. O material vem progressivamente se tornando uma inesgotável fonte de pesquisa.

A primeira observação que faço, antes mesmo de passar à organização do material, é que a captura das imagens mostra-se uma forma de criar eventos. Pergunto-me como é a realização dos rituais sem a presença dos brancos, e até que ponto a chegada de uma câmera não provoca uma maneira específica de agir. Deixo para discutir esta questão no quinto capítulo.

Ao começar pelas imagens, podemos dizer que entre rituais, vida cotidiana, entrevistas com índios e pessoas co-relacionadas, mas também índios em visitas às cidades vizinhas ou em vindas a Belo Horizonte, passando por imagens deles dando aula nas escolas de Música e Belas Artes durante o projeto Artista Visitante⁶, há neste arquivo tudo isto e muito mais. São aproximadamente 70 horas de gravações realizadas ora por uma câmera mini dv, ora por uma hi-8. Os autores das imagens são diversos. Participaram e participam deste processo de captura alguns Maxakali, o ex-aluno Pedro Guimarães e Tugny, entre outros. As fitas preenchidas são organizadas respeitando uma numeração que as reúne por ordem cronológica (ou seria cosmológica) de gravação. Para facilitar a consulta, foram feitas cópias em vhs de várias delas. Isto é muito útil quando se quer exibir

⁶ Em 2006, os Maxakali foram convidados a participar do programa “Artista Visitante” para ministrar uma disciplina a alunos das escolas de Música e de Belas Artes, da UFMG, e realizar outras atividades. Este projeto foi idealizado a partir de uma parceria entre Rosângela Pereira de Tugny e Fernando Mencarelli, professores das respectivas escolas. Composto de dois módulos de 15 dias cada, o projeto consistiu em trazer um grupo de índios para que eles mesmos ocupassem o posto de professores.

um determinado trecho para ilustrar um comentário em sala de aula ou em palestra, por exemplo, tanto para os índios quanto para nós estudiosos.

Para os alunos, este material é fundamental. Sem ele, não seria possível realizar uma pesquisa decente. Pois, não teríamos, como de fato não temos, facilidade de nos deslocar até a aldeia para ver de perto aquilo que por enquanto praticamente só se dá a ver pelo vídeo. É claro que não posso desconsiderar as poucas idas ao território indígena ou as periódicas vindas dos Maxakali a Belo Horizonte. Este contato na cidade grande nos informa também bastante sobre os índios, mas ele não pode ser nem de longe o único. Portanto, atualmente o aluno tem este arquivo como fonte principal de consulta.

Há também, e principalmente, uma organizada catalogação de registros em áudio. Durante cerca de três anos de pesquisa, Tugny contou com a participação voluntária, pois sem vínculo acadêmico, dos ex-alunos Leonardo e Eduardo Rosse, atualmente estudantes de Etnomusicologia na Universidade de Saint Denis, Paris VIII. Eles gravaram em dat todos, ou quase, os rituais apresentados quando das idas das diferentes equipes a campo e nas vindas deles a Belo Horizonte. Foram também gravadas inúmeras entrevistas concedidas pelos índios. Todo o material colhido é imediatamente catalogado e transferido para cd, antes mesmo de passar por um processo de edição.

É fundamental ressaltar que os materiais audiovisuais e, especificamente, sonoros gerados pela pesquisa servem de base para a realização do processo de transcrição e tradução dos cantos, dos mitos e das explicações relativas a ambos. Portanto, por esta ótica, este material já gera um novo material, a saber, os livros que os Maxakali escrevem orientados por Tugny. Todos eternamente em processo, pois entre eles parece que nunca se pode dar nada como terminado. Arrisco dizer que se trata de um ‘livro inacabável’. Decisões sobre quais músicas vão compor o repertório, como vão ser passadas para o papel

ou qual é a melhor diagramação, tudo isto é considerado em cada momento de encontro entre os índios e as equipes coordenadas por Tugny. Quanto a nós, acho que não saímos os mesmos desta experiência. Eu, particularmente, passei a ver as palavras com outros olhos. Passei a observar e sentir a forma que ganham quando fixadas no papel. Acho que antes, eu só pensava no significado que elas continham.

Acho que aqui é um bom lugar para fazer uma reflexão sobre a escrita, mais precisamente sobre como vejo a relação dos Maxakali com as palavras.

Uma primeira observação é que se trata de um texto escrito a várias vozes e mãos. Os índios passam um longo tempo escutando as gravações antes de começar a colocar alguma coisa no papel. Os Maxakali são gráficos e estéticos na colocação das palavras sobre um suporte material, como estéticos são na organização de festas e rituais. Há um gosto coletivo pelo detalhe, pela minúcia, pela economia de gestos. Será como é fabricado este gosto? Como ele é vivido, experimentado, coletivamente expressado? Acho que o processo de escrita vem nos revelando informações sobre como os Maxakali sentem e vêem a beleza. Então percebo que, ao mesmo tempo, o processo de transcrição e de tradução dos cantos é também um confronto com coisas profundas. Segredos vêm a iminência de serem revelados, tornando necessária a decisão de o que se pode ou não mostrar, contar, publicar. Tudo isto deve colocar os índios diante de escolhas importantes, antes talvez inconscientes.

Se quando escrevemos individualmente temos o desafio de não nos deixar misturar na fala dos muitos outros que cruzam nossos caminhos de leitura e/ou de interlocução, entre os Maxakali parece ser o contrário. As transcrições e traduções são fruto de um esforço coletivo, de um grupo de homens que têm uma ligação privilegiada com o conhecimento. Afinal, eles estão com a tarefa de dar suporte material à fala de seres diversos, múltiplos, os quais têm o respeito incondicional dos índios.

Durante o período em que acompanhei parte do processo de transcrição e tradução, bem como depois de assistir a vídeos, pude perceber inúmeras atitudes de respeito à palavra. Os índios mediam cuidadosamente quantas, como e onde seriam colocadas as palavras sobre o papel. Acho que, de alguma forma, este era o momento de congelá-las. Às vezes, ficavam horas pensando, decidindo se um canto deveria ou não entrar no repertório do futuro livro. Em todo este processo, é preciso não ter pressa, e se deixar penetrar pelo tempo deles.

3. Os Maxakali

“O silêncio. Ele não é passivo ou triste. Ele é ao mesmo tempo uma defesa e um ataque. O silêncio permite tudo. Ele é animal, vegetal, elementar. Ele desintegra as ameaças, dissolve os males. Ele é a linguagem pelo avesso, como a linguagem dos sonhos, da embriaguez ou qualquer estado de alteração de consciência. Um silêncio que está além das acusações e das responsabilidades”. (Le Clézio, 1971)

3.1. Onde, quantos e como

A Etnologia nos informa que os ameríndios são divididos em função de sua localização. As Terras Baixas ficam sob os Andes e as Terras Altas acima. Nas primeiras, estão a Amazônia e o Brasil Central. E dentro do Brasil, especificamente, há diferentes áreas etnográficas.

As Terras Indígenas Maxakali localizam-se entre as bacias hidrográficas dos rios Jucuruçu e Alcobaça, nordeste de Minas Gerais, à beira da divisa com a Bahia. De acordo com Ribeiro (1977) e Otoni (1958)⁷, os Maxakali ocupavam a costa na época da descoberta. No princípio da colonização, teriam migrado para o interior em consequência das guerras contra os Tupiniquins.

O território brasileiro, segundo dados da Funai⁸, conta atualmente com 345 mil índios que vivem em terras demarcadas. Deste total, dez etnias encontram-se em Minas Gerais, somando uma população de mais de sete mil índios. A população maxakali é atualmente composta por aproximadamente 1300 pessoas que vivem em quatro reservas diferentes: Terra Indígena Pradinho (560) – município de Bertópolis, Terra Indígena de

⁷ Vieira, 2006.

⁸ Informações fornecidas pela Revista *Minas faz ciência*. (Tugny, 2004)

Água Boa (450)– município de Santa Helena, Terra Indígena Aldeia Verde, provisória, (230) – município de Ladainha, e Assentamento em Campanário (64).

Em seus territórios, os Maxakali instalam-se em aldeias compostas por certo número de casas e uma “casa de Religião” (*kuxex*). O tamanho das aldeias e o número de pessoas que nelas moram, variam muito. Tive oportunidade de conhecer pequenas aldeias, com apenas quatro ou cinco casas, e grandes, com até 400 índios vivendo juntos. As casas, como já disse, não respeitam a um modelo único de construção. Algumas são fechadas por quatro paredes, outras por três e até por nenhuma. Quando existem, as paredes são feitas de um entrelaçamento de troncos e galhos de árvores. As casas podem ter uma porta, ou melhor, uma abertura que comunica o interior com o exterior, mas nunca vi uma casa com janela. O teto pode ser coberto por longas folhas de capim seco e, recentemente, os índios começaram a usar telhas. Casas de alvenaria também começam a ser construídas, e com elas, as janelas.

Algumas casas ficam um pouco afastadas do agrupamento principal de uma aldeia. No entanto, seus habitantes são freqüentadores da mesma em momentos rotineiros, mas principalmente quando há rituais. Nestas ocasiões, eles juntam-se aos demais.

As aldeias têm em uma das extremidades um *kuxex*, onde os homens reúnem-se cotidianamente e, principalmente, durante os rituais. Este é o lugar de encontro dos homens com os *yãmĩy*. É também sede de reuniões, de conversas informais e das cerimônias de iniciação ritualística dos meninos. As mulheres não têm permissão para entrar ou ver o que está por trás dos limites do *kuxex*. A freqüência feminina neste lugar acontece apenas quando o *Yãmĩyhex* vem à aldeia no final de todo ritual de cura, bem como em muitos outros rituais, como é o caso do *Xũnĩm*.

O *kuxex* pode ser construído de várias maneiras. Às vezes, há apenas uma longa parede que o separa do pátio. Em outras, são construções parecidas com as casas. O *kuxex* pode também estar enfeitado para alguns rituais. Este é, por exemplo, o caso da Aldeia Vila Nova, onde foi realizada parte do ritual do *Xũnĩm*.

Nas roças, as famílias plantam alimentos para a subsistência: mandioca, batata, batata doce, banana e melancia. Os períodos de trabalho na terra têm ligação com o calendário ritualístico⁹. Por isso, às vezes, algumas fases do ritual podem ser vistas como misturadas a atividades do dia-a-dia. Embora haja um princípio de sazonalidade, não é o que mais faz com que os espíritos venham. Eles vêm porque os Maxakali desejam, sentem saudades e, principalmente, quando os índios fazem trocas alimentares com os espíritos. Uma parte complementar da alimentação é feita por produtos como arroz, feijão, macarrão e café, contidos nas cestas básicas ou adquiridos durante as compras feitas nas cidades vizinhas.

Se, no passado, os Maxakali eram conhecidos como caçadores, atualmente, esta condição não é mais a mesma. O território sofreu muitas degradações, perdendo as áreas de mata, onde antes havia animais de maior porte. Hoje, apenas pequenos bichos podem ser encontrados.

Como a caça está diretamente ligada à realização de rituais, os Maxakali são, em muitos casos, obrigados a negociar ou a se confrontar com os brancos. Assim, quando em contato com pesquisadores, os índios fazem acordos que incluem a aquisição de animais como bois e porcos como condição para a realização de rituais. Já com os fazendeiros, a relação é sempre muito tensa, uma vez que não há por parte destes a menor compreensão da importância simbólica que a caça tem na vida dos Maxakali. Sem este entendimento, os

⁹ Popovich (1976) e Álvares (1992).

fazendeiros e habitantes das cidades vizinhas perpetuam a idéia de que os índios procedem à pilhagem e que são ladrões. A carne não é vista da mesma forma: para os Maxakali, ela simboliza a conexão com o conhecimento, com outras realidades; para os brancos das redondezas, a carne está intimamente ligada ao consumo diário e ao dinheiro. Assim, quando os fazendeiros dizem que os índios roubam seus bois, eles omitem o fato de que eles soltam o gado no território dos Maxakali ou que roubam o pouco de madeira que os índios ainda têm.

O uso de bebida alcoólica por parte dos índios é muito mal interpretado pelos brancos, de um modo geral. Incomodados com a bebedeira dos Maxakali, os vizinhos brancos são paradoxalmente incentivadores do consumo de álcool. Afinal, eles ganham dinheiro com a venda do produto¹⁰ e podem confirmar a idéia de que os índios bebem e se tornam violentos. Pelo menos, é assim que a maioria dos brancos enxerga a relação dos índios com a bebida.

Há um relato de um fato que mostra claramente de que maneira os comerciantes das cidades vizinhas geralmente lidam com os Maxakali e de como os índios reagem.

Certo dia, Tugny presenciou uma compra de bananas por um Maxakali. Ele perguntou à vendedora quanto custavam as frutas. Ela respondeu que quinze bananas custavam um real. O índio então lhe entregou uma nota de um real. A comerciante juntou as bananas. Tugny observou que não havia quinze, mas apenas treze bananas, e depois de contar, uma a uma, questionou a vendedora sobre o número de bananas fornecidas. Esta, por sua vez, fingiu não entender e colocou mais uma no pacote. Tugny insistiu para que a vendedora colocasse o número exato de frutas compradas. A mulher jogou duramente aquela que faltava.

Duas coisas parecem-me importantes de ser comentadas. A primeira é que os brancos vizinhos vivem enganando os índios, como se estes fossem incapazes de perceber

¹⁰ Às vezes, os comerciantes vendem dois litros de cachaça por 50 reais.

que são ludibriados. A segunda, e mais curiosa, é que os Maxakali percebem tudo e preferem ficar calados... O que está por traz deste silêncio? Penso apenas que a verdade nunca deixa de ser verdade porque não foi dita. Foi pensando neste relato que escolhi a epígrafe deste capítulo.

Os Maxakali percorrem distâncias enormes a pé. Andam cerca de seis quilômetros para chegarem a Batinga, 12km até Santa Helena, 30 km até Bertópolis e 240 km até Teófilo Otoni. Nestas viagens a cidades ‘civilizadas’¹¹, os índios fazem compras, bebem e ficam expostos aos brancos. Eles vendem o artesanato que produzem e, com o dinheiro adquirido, compram alimentos e cachaça. Ficam bêbados e se tornam alvo do julgamento dos ‘civilizados’.

Atualmente, as principais fontes de renda dos Maxakali são os salários dos professores e dos agentes indígenas de saúde, o auxílio à maternidade, a bolsa escola, o cartão-cidadão e as aposentadorias. Todos têm carteira de identidade indígena, título de eleitor e CPF. Como disse acima, eles vendem também artesanato e algumas lideranças participam remuneradamente ou não de projetos diversos (encontros, palestras e aulas em universidade, atividades de âmbito nacional em datas comemorativas etc).

Depois de ser classificado como pertencente ao grupo lingüístico Goytacás e em seguida como língua isolada, o maxakali é, em 1946, incorporado ao tronco Macro-Gê, termo dado às línguas não estudadas do Brasil Central. Mas foi durante a década de 70 que autores afirmaram a existência da família lingüística maxakali, associando-a ao tronco Macro-Gê (Rodrigues 1972, Ribeiro 1977 e Popovich 1976)¹².

¹¹ Termo consensualmente adotado na Antropologia para dizer respeito a brancos, ocidentais, ou a qualquer palavra que ocupe o lugar de oposição ao que convencionalmente se chama de selvagem e primitivo.

¹² Dados reunidos em Vieira, 2006.

Os Maxakali conseguiram manter a língua, resistentemente. Quanto à relação deles com a língua portuguesa, podemos dizer que eles não são todos bilíngües. Homens que ocupam posições distintivas têm um maior domínio do português. São eles os intermediários de todas as negociações políticas e outras com os brancos. As mulheres e crianças são bem menos ligadas à língua portuguesa, embora demonstrem sutilmente terem um entendimento elementar.

A partir de 1995, os Maxakali passaram a contar com uma escola indígena em seu território. Todos os professores são Maxakali e as crianças são alfabetizadas na língua indígena. Desde 2002, um grupo frequenta as aulas de português ministradas numa das escolas indígenas da comunidade Água Boa por um professor branco contratado pela Secretaria Municipal de Cultura de Santa Helena. Há atualmente onze professores maxakali formados pelos cursos da Secretaria de Educação. Porém, apenas dois prédios escolares foram construídos pelo governo do Estado de Minas Gerais – um em Água Boa e outro em Pradinho¹³.

Em minhas poucas e curtas idas a campo, pude entrever alguns aspectos da relação dos Maxakali com instituições ‘civilizadas’. Agentes da Funasa levam remédios até as casas, carregam os índios nas traseiras de suas Toyotas, mas ainda parecem ter muito desconhecimento sobre o que os Maxakali entendem por cura. Integrantes de instituições religiosas continuam, sem grande sucesso, a tentar converter os maxakali ao cristianismo.

¹³ Vieira, 2006.

3.2. Registros e bibliografia

As primeiras informações sobre os Maxakali são provenientes de relatos de viajantes como Pohl (1976) e Saint-Hilaire (1938). Nimuendaju (1958) está também na lista dos estudiosos que fizeram as primeiras aproximações. Estes homens forneceram dados sobre os índios, bem como sobre a fauna e a flora existentes no momento de sua passagem pelo território.

Mas o que marca, de fato, o surgimento de uma bibliografia propriamente maxakali é a chegada, em 1959, do casal de missionários norte americanos do Summer Institute of Linguistics, Frances e Harold Popovich. O casal aprendeu a língua maxakali, analisou fonética e fonologicamente a língua e elaborou um alfabeto, deixando como principal legado a tradução do Novo Testamento para o maxakali, bem como cartilhas e textos sobre a fonologia.

Ao longo da década de 1970, Harold Popovich escreveu artigos analisando aspectos da cosmologia maxakali, principalmente a partir da mitologia e do sistema ritual. Frances Popovich focou-se no estudo da organização social maxakali. De acordo com a autora, os Maxakali afirmavam a preferência pelo casamento com a prima cruzada matrilateral e a interdição do casamento com a prima cruzada patrilateral. Ela observou, porém, que os dois tipos de casamento eram igualmente praticados. A autora destacou duas regras primordiais na regulação das relações matrimoniais entre os Maxakali: casar-se com “não parente” (*puknõy*); não se casar com estrangeiros (*ãyuhuk*).

Em seu doutorado, “*Social Power and Ritual Power in Maxakali Society*”, F. Popovich analisou a revitalização dos rituais, observada a partir do início dos anos 80. Segundo ela, o “poder social” é atingido por aqueles que conseguem patrocinar mais cerimônias, mantendo o equilíbrio entre o mundo dos vivos e o mundo dos espíritos. A

autora afirma que, diante da escassez de caça e das tentativas de conversão ao cristianismo, as antigas estratégias de sobrevivência teriam perdido força, provocando a reação dos líderes tradicionais. Assim, a autora acredita que a revitalização dos rituais vem contribuir para a manutenção da estrutura social.

Rubinger produziu uma monografia intitulada “*Maxakali: o povo que sobreviveu*”. O autor pretendia determinar os aspectos que teriam possibilitado a continuidade dos Maxakali enquanto todos os outros grupos indígenas de Minas Gerais haviam sido, segundo ele, “dizimados” ou “aculturados”. Além disso, o autor desejava saber se os Maxakali constituíam realmente um grupo lingüístico isolado. Rubinger faleceu em 1975, tendo sido seu trabalho publicado em 1980, no livro *Índios Maxakali: Resistência ou Morte*.

Marcato (1979) e Nascimento (1984) produziram textos a partir de documentos, cartas e relatórios.

Álvares (1992) aborda aspectos da cosmologia maxakali e das relações que os índios estabelecem com os estranhos e/ou estrangeiros¹⁴. A autora fala sobre a relação entre os pares de *kômãÿ*¹⁵, uma relação de troca cerimonial: troca de alimentos nos *yãmĩÿxop* entre as mulheres que oferecem aos *yãmĩÿ* seus produtos femininos durante todo o ciclo cerimonial, e os homens que oferecem carne às mulheres, no final deste ciclo. Segundo a autora, as trocas são sempre intermediadas pelos *yãmĩÿ*, que recebem os produtos dos doadores e os entregam aos seus *kômãÿ* correspondentes. Trata-se de uma relação travada sempre entre não-parentes. Álvares afirma que *Kômãÿ* é uma relação ritual entre pessoas de sexo oposto e, ao mesmo tempo, não-parentes. A autora explica que esta relação pode ser

¹⁴ Os Maxakali consideram ‘estranhos’ os brancos, outros índios e algumas categorias (inimigos) pertencentes à sua cosmologia.

¹⁵ *Kômãÿ* é um termo próximo ao que, em português, chamamos de compadre e comadre.

iniciada a partir de qualquer ritual, e que o casal de *kômã*y trocará alimentos entre si, passando a se tratar apenas por este termo, respeitando o comportamento de evitação e solidariedade. A autora acredita que o *kômã*y inaugura uma nova relação entre não-parentes e se prolongará através dos filhos de mesmo sexo do casal inicial, ou seja, é uma relação herdada do pai para seus filhos e da mãe para suas filhas.

O objetivo da realização dos *yãmĩxop* é, segundo Álvares, o de controlar o ir e o vir destes seres, mais precisamente os processos de controle sobre os fluxos que movimentam o cosmos maxakali – o fluxo de sangue para a produção de corpos e o fluxo da palavra para a produção do conhecimento e da tradição cultural.

Álvares afirma que os *yãmĩ*y estão divididos em quatorze grandes grupos de *yãmĩxop* parentes que, por sua vez, subdividem-se em vários sub-grupos de *yãmĩ*y irmãos. Observo que em sua lista, a autora parece misturar o conceito de *yãmĩxop* com aquele de *yãmĩ*y. Álvares anuncia a catalogação como relativa aos *yãmĩ*y (espíritos), mas descreve esses *yãmĩ*y como se fossem *yãmĩxop* (grupos de *yãmĩ*y/rituais). Mesmo que o *Putuxop* seja um *yãmĩ*y, ao falar que sua chegada acontece em março/abril, a autora na verdade está ressaltando uma característica do ritual do *Putuxop*. A diferença é bastante sutil, mas existe.

H. Popovich (1976), por sua vez, havia proposto uma lista distinta. Sua classificação revelava nove grupos, cada um com seu respectivo número de sub-grupos. Assim, por exemplo, o grupo dos *Xũnĩm* tem quarenta e cinco sub-grupos, o dos *Kotkuphi* tem vinte e três, e o dos *Yãmĩ*y tem vinte e um. O autor diz que os sub-grupos são listados de acordo com seus grupos, mas aponta para a existência de algumas contradições nesta lista. Popovich revela que, às vezes, o mesmo nome de sub-grupo é listado em mais de um grupo e que, realmente, alguns sub-grupos possuem o mesmo nome. O autor conta ainda que um mesmo significado pode ser dado a nomes diferentes em maxakali, e explica que isto

acontece devido ao uso de velhas e atuais palavras da língua que possuem o mesmo significado.

Álvares (1992) conta que os *yãmĩy* levam uma vida no além muito semelhante a dos humanos, pois trabalham, fazem roça, caçam, pescam, cozinham e constroem aldeias, casas e *kuxex* – onde os *yãmĩy* masculinos reúnem-se para cantar. Segundo a autora, os *yãmĩy* femininos só entram na casa dos cantos dos vivos quando vêm à terra, acompanhados por seus pares masculinos, para cantar para os humanos. Já no além, os espíritos femininos comportam-se como mulheres humanas, ou seja, estão proibidos de freqüentar a casa dos cantos. Álvares afirma que os *yãmĩy* casam-se após chegarem a sua nova morada e fazem outros filhos. Ela conta que quando alguém morre ainda jovem, o seu *koxuk* (alma) continuará seu crescimento como *yãmĩy* a partir da mesma idade que morreu até atingir a idade adulta, não havendo interrupção em seu processo de crescimento. Se morrer até os sete anos – época da iniciação formal – voltará para cantar para os vivos no *kuxex*. Caso contrário, ficará pra sempre no além e mandará os seus filhos para cantarem para os vivos os cantos que possuía em vida.

Álvares propõe que se tornar pessoa Maxakali é um estado a ser alcançado e não uma posição permanente, dada de uma vez. Os vivos precisam completar-se em um processo contínuo de aprendizado que se inicia na infância e prolonga-se por toda vida, através dos cantos dos *yãmĩy*. Este processo só concluir-se-á com a morte, quando a pessoa transforma-se, ela própria, em canto. Segundo a autora, os *yãmĩy* adultos tornam-se enunciadorees dos cantos que serão transmitidos através dos jovens *yãmĩy*.

4. Descrição de um ritual do *Xũnĩm*

4.1. Considerações sobre uma partitura sonoro-mítico-visual

“A polissemia dos rituais é altamente produtiva em comunicar um todo ontológico englobante consciente da duplicidade e da inerente mutabilidade dos seres vivos. Se as realidades a serem percebidas mudam com a agência incorporada que vê e age de acordo com uma perspectiva, os seres adquirem identidades múltiplas. Deste modo, Natureza, a soma desta intrincada malha de seres e coisas, torna-se, também, múltipla.”
(Lagrou, 1998)

“O universo indígena é transformativo”, afirma a autora que estudou os Kaxinawa. “O mundo é composto por muitas camadas, os diversos mundos são pensados enquanto simultâneos, presentes e em contato, embora nem sempre perceptíveis. O papel da arte é o de comunicar uma percepção sintética desta simultaneidade das diferentes realidades.”

Minha idéia é possibilitar uma leitura conjunta de uma partitura sonoro-mítico-visual do ritual, a partir de sua forma gráfica, e de sua descrição em forma de texto, seguidas de uma análise que considera a ambas. Trata-se de uma tentativa de visualizar as diversas camadas deste ritual do *Xũnĩm*, com o objetivo de ‘desvendar a espessura dos acontecimentos’¹⁶. ‘Não tenho aqui a pretensão em desvendar a totalidade, mas espero estar contribuindo ao oferecer uma ferramenta analítica que permita conjugar uma visão global do ritual com um detalhamento de seus componentes em diversos registros, deixando abertas as portas para uma nova interpretação. Espero que esta partitura nos permita refletir sobre algumas das inúmeras sutilezas do mito e de suas variações no ritual. Ela pode ajudar, com simplicidade e poder de síntese, a iluminar um problema de registro e expressão de

¹⁶ Expressão usada pelo arquiteto Paulo Dimas Menezes em comentário sobre esta partitura.

fenômenos complexos.¹⁷ Quem sabe esta não seja uma modesta contribuição da música para a antropologia.

Proponho que vejamos o desenrolar do ritual como se ele estivesse sobre uma partitura composta por linhas paralelas que caminham horizontalmente. A primeira delas, a do tempo do vídeo, traz os cem minutos capturados do desenrolar deste ritual e serve de guia para todas as outras, que contêm diferentes eixos de informações. Abaixo dela, vem uma linha que indica o tempo dos cantos transcritos e traduzidos pelos Maxakali, apresentados em ordem de execução. A linha seguinte revela em que lugar os acontecimentos desenrolam-se. A quarta linha traz uma seqüência de fotos originadas de frames da gravação do ritual em vídeo. A quinta linha é para as vozes que emitem os cantos, legendadas por cores que correspondem ora aos homens, ora aos espíritos, ou quando se apresentam simultaneamente. Na sexta linha, faço uma apresentação cronológica de aparição dos *yãmÿ*. A próxima revela a participação dos homens. Abaixo dela, a oitava linha mostra a participação feminina. A seguinte é dedicada à aparição de elementos que chamo de simbólicos tais como a troca alimentar, os animais e o *mĩmãñãm*. Na décima linha, registro a ocorrência de danças, associando cores específicas a cada grupo que dança. A décima primeira traz fotos dos donos de cantos presentes neste ritual, bem como o nome daqueles que estão ausentes. Na próxima, estão as letras dos cantos. Na décima terceira e última linha, apresento mitos e/ou exegeses que foram transcritos a partir de entrevistas concedidas pelos índios, gravadas em vídeo por diferentes cinegrafistas e em momentos distintos.

Todos os cantos e exegeses foram transcritos e traduzidos durante pesquisa coordenada por Tugny (2003 a 2007). Parto, como já disse, de uma gravação em vídeo feita

¹⁷ Reflexão que desenvolvo a partir de questões propostas pelo arquiteto Augustin de Tugny.

em outubro de 2003, na Aldeia Vila Nova, no Pradinho. As imagens foram capturadas pelo cinegrafista Pedro Guimarães.

Antes de começar a ler esta partitura, gostaria de fazer um esclarecimento sobre a escolha das cores. O preto aplicado em todo o fundo remete à cor do morcego, bem como à idéia de ausência de cor como consequência da ausência de luz, por oposição ao branco que é o conjunto de todas as cores. Esta é uma alusão ao fato de que, além de ter o corpo preto, o morcego não enxerga. Portanto, o mundo não lhe é revelado a partir do derramamento de luz. As demais cores que simbolizam as diferentes vozes e corpos dançantes são todas próximas umas das outras. Gostaria de deixar clara aqui a minha intenção de fazer um paralelo com a noção de diferenças intensivas dos seres que povoam o mundo dos índios.

“Penso que se pode definir o discurso mítico como consistindo principalmente em um registro do processo de atualização do presente estado de coisas a partir de uma condição pré-cosmológica virtual dotada de perfeita transparência – um ‘caosmos’ onde as dimensões corporal e espiritual dos seres ainda não se ocultavam reciprocamente. Esse pré-cosmos, muito longe de exibir qualquer ‘indiferenciação’ ou identificação originária entre humanos e não-humanos, como se costuma caracterizá-lo, é percorrido por uma diferença infinita, ainda que (ou justo porque) interna a cada personagem ou agente, ao contrário das diferenças finitas e externas que constituem as espécies e as qualidades do mundo atual. Onde o regime de ‘metamorfose’, ou multiplicidade qualitativa, próprio do mito: a questão de saber se o jaguar mítico, digamos, é um bloco de afetos humanos em figura de jaguar ou um bloco de afetos felinos em figura de humano é rigorosamente indecível, pois a metamorfose mítica é um ‘acontecimento’ ou um ‘devir’ heterogenético (uma superposição intensiva de estados), não um ‘processo’ de ‘mudança’ (uma transposição extensiva de estados homogêneos). A linha geral traçada pelo discurso mítico descreve a laminação dos fluxos pré-cosmológicos de indiscernibilidade ao ingressarem no processo cosmológico: doravante, as dimensões humana e felina dos jaguares (e dos humanos) funcionarão alternadamente como fundo e forma potenciais um para o outro. A transparência originária ou *complicatio* infinita onde tudo dá acesso a tudo se bifurca ou explica (desdobra), a partir daí, em uma invisibilidade (as almas humanas e os espíritos animais) e uma opacidade (o corpo humano e as ‘roupas’ somáticas animais) relativas que marcam a constituição de todos os seres atuais –

invisibilidade e opacidade relativas porque reversíveis, já que o fundo de virtualidade pré-cosmológica é indestrutível ou inesgotável. Viveiros de Castro (2002).

Gostaria de conseguir falar mais sobre as diferenças intensivas, mas diante das palavras de Viveiros de Castro, que vejo como um grande filósofo e pensador, todas as minhas se tornarão fracas, insuficientes ou redundantes. Além desta idéia concentrada na citação acima, apenas assinalo que vejo o ritual como o momento de tornar visíveis os afetos...

Como ler esta partitura sonoro-visual? Acho que há vários ângulos possíveis. Entre caminhos horizontais, verticais ou transversais, teremos acesso a mitos, cantos, seres, lugares, alimentos e imagens que vão nos comunicar uma multiplicidade de informações. Podemos proceder a uma leitura de cada linha em particular, mas também percebendo em que momentos elas podem se comunicar a partir do cruzamento de informações. A idéia é que surja daí uma análise que a partir de um ritual específico, neste caso o do *Xũnĩm*, fale um pouco sobre como é a música na cosmologia maxakali. Faço isto a partir e através do ritual. Por isso, o título desta dissertação é “*Música na cosmologia maxakali: um olhar sobre um ritual do Xũnĩm – uma partitura sonoro-mítico-visual*”. Os capítulos e subcapítulos são divididos fazendo alusão à apresentação das linhas e à inter-relação das mesmas.

O repertório que analiso é composto por vinte cantos do *Xũnĩm*, acompanhados pela apresentação, sem análise, de vinte e duas músicas do *Putuxop*. Quase todos os cantos são transcritos e traduzidos, alguns sem transcrição nem tradução (por opção dos índios), quatro mitos, diversas exegeses, sete cores e 69 fotografias na linha principal (e outras imagens

nas demais linhas). As fotografias da linha principal são, na verdade, frames¹⁸ colocados lado a lado. Se tivessem sido pegos em movimento, poderíamos chamar esta partitura de uma edição de vídeo em versão mais curta em relação à original. O ritual soma uma hora e quarenta minutos de gravação em vídeo, ou seja, os cem minutos que compõem a linha guia. A idéia de capturar estes frames é, para mim, uma forma de tornar discreta uma série de imagens contínuas. E, ao mesmo tempo, vista a partir de uma leitura global, esta série parece nos trazer de volta a idéia de continuidade.

¹⁸ Frame é a menor partícula de uma imagem capturada em vídeo. Diz-se fotograma quando o suporte é o filme fotográfico ou a película cinematográfica. Ao chegar ao nível do frame, faço uma deliberada alusão ao mitema (unidade substancial, como diz Lévi-Strauss), que é a unidade mínima do mito. Isto para chegar à idéia, trabalhada pelo autor (1967), de que o mitema apenas faz sentido numa dimensão relacional. Aplicada a esta partitura, minha intenção é fazer uma analogia, dizendo que, para serem devidamente considerados, os frames apenas fazem sentido quando relacionados uns aos outros. Sugiro que neste universo povoado por uma multiplicidade de seres, cada um deles talvez seja uma espécie de unidade mínima e substancial que deve ser apreendida nesta chamada dimensão relacional.

4.2. Descrição de um ritual do *Xũnĩm*

Este ritual começa no mato, a certa distância da aldeia, onde num primeiro momento só aparecem os *Xũnĩm* e, logo na sequência, os homens. Todas as mulheres e crianças muito pequenas estão na aldeia à espera de ambos. Os treze *Xũnĩm* que surgem pintam o *mimanãm* antes de levá-lo até a aldeia. Trata-se de um grande pedaço de madeira, um tronco fino de aproximadamente cinco metros. Nele, os *yãmĩy* pintam o fundo de vermelho, deixando que a superfície do tronco, bege, forme losângulos e triângulos dentro dos quais há bolas pretas. A parte inferior, de aproximadamente um metro, não obedece ao mesmo padrão. Há desenhos de alguns dos seres que aparecem durante o ritual.

Acho que este já é o momento para fazer um paralelo entre o ritual e a história que os Maxakali contam sobre o *Xũnĩm* (vhi8ne 18 a 22). Eles dizem que, num dado momento de antigamente, um homem tinha plantado bananas em sua roça. Um dia, este homem corta um cacho e o deixa na roça para amadurecer. Quando volta no dia seguinte, percebe que suas bananas tinham sido comidas, só restavam cascas como vestígio. Ao repetir o gesto e novamente constatar que suas bananas tinham desaparecido, o homem resolve esperar no local para descobrir quem as estava comendo. Esta atitude provoca o encontro entre o homem e o *Xũnĩm*, que parecem não se conhecer. Nesta ocasião, o *Xũnĩm* conta ao homem que o único alimento que ele come é a banana. O homem então lhe pergunta se ele tem alguma música. Depois que o *Xũnĩm* responde que sim, o homem o convida a morar na sua aldeia, onde ele ficaria dentro do *kuxex*. Logo que aceita o convite, dizendo inclusive que vai chegar de tarde, o *Xũnĩm* chama seus companheiros, outros *Xũnĩm*, para ir com ele. Antes, ele corta um pedaço de pau para fazer *mĩmãnãm*. Durante a pintura, cada *Xũnĩm*

pinta um pedaço enquanto canta sua própria música. Um detalhe é que quando cada *Xũnĩm* canta sua música, os outros o acompanham. Assim que terminam, os *Xũnĩm* levam o *mĩmãñãm* até a aldeia onde passam a morar entre os homens.

No mito, os Maxakali deixam claro que o homem morava numa aldeia, onde tinha sua roça, e que o *Xũnĩm* morava no mato. Ao que tudo indica, homens e *Xũnĩm* não se conheciam embora habitassem o mesmo mundo, a terra. Pode-se observar que neste início de ritual, a alusão ao mito é direta. No ritual, também, são os *Xũnĩm* quem pintam o *mĩmãñãm*. Uma diferença é que no mito, enquanto pintam, os *Xũnĩm* cantam. No ritual, eles o fazem em silêncio. A música só começa quando os *Xũnĩm* tomam a direção da aldeia, já carregando o *mĩmãñãm* no ombro. Neste momento do ritual, os homens vão até o mato.

Quando começam a ser conduzidos pelos homens no caminho que leva até a aldeia, os *Xũnĩm* iniciam uma série de cantos. Durante este trajeto, eles cantam seis músicas cada uma delas fazendo alusão a um animal. Antes de apresentar os cantos, é preciso dizer que cada um deles tem um dono entre os homens (Popovich, 1976). Ao longo deste trabalho, pretendo refletir sobre quais as possíveis implicações da posse de cantos, que tipo de participação os homens têm em função da posse ou não de cantos e como os diferentes integrantes do ritual se interagem em momentos específicos da cerimônia. Pretendo ainda observar em que medida as relações de parentesco são atualizadas na vida ritualística e cotidiana dos Maxakali.

Vamos então aos cantos. A primeira música apresentada no ritual refere-se à Minhoca. O texto traduzido diz:

Esticando e andando dentro da terra

Segundo explicação dos tradutores Maxakali, quem canta aqui é o *Xũnĩm*. Ele conta que está olhando para a minhoca, que por sua vez estica e anda dentro da terra. A segunda música apresenta uma fala do Girino. Aqui o *Xũnĩm* está contando a história do girino:

Deixa a folha amarela em cima d'água para mim.

Durante as transcrições, os Maxakali ainda acrescentaram que o girino pede para deixar a folha amarela sobre a água para que ela fique fresquinha. Observo que, como disse Tugny, o fato de o elemento água aparecer logo no início do ritual remete àquele de que o *Xũnĩm* é realizado para chamar chuva. A água vai reaparecer na terceira música, na qual o *yãmĩy* fala diretamente para a Capivara:

Capivara, me olhe e vai chamar o rio.

Capivara, me olhe e vai chamar a enxada.

No quarto canto é o *Xũnĩm* quem fala:

Estou indo onde tem água, vou virar borboleta e voar.

O quinto canto executado é a repetição do primeiro. E no sexto, embora quem conte a história seja o *Xũnĩm*, quem fala é o Sol:

Estou de cara pintada como o urucum.

No ritual, estas seis músicas são cantadas na estrada, ao longo do trajeto que separa o mato da aldeia. Quando homens e *Xũnĩm* chegam à aldeia, há uma queima de fogos e podemos observar que todas as mulheres estão reunidas perto de uma das casas. Eles entram e, antes de ir ao *kuxex*, passam pelo pátio onde executam três cantos e três danças.

Na ordem geral, estamos então na sétima música do ritual e, antes de entrar no *kuxex*, os *Xũnĩm* cantam até a nona. Aqui, quem fala é o Espírito:

Estou indo onde tem minha casa.

Esta letra remete ao fato de que, depois de tirar o *mĩmãñãm* e ficar entre os índios, um dia o *Xũnĩm* sentiu saudade de sua própria aldeia e resolveu voltar.

Na oitava música, o *Xũnĩm* conta detalhadamente sobre o trajeto percorrido pelo Zabelê que sai em busca de água para matar sua sede e depois volta para o mato:

Me escutem mas não venham.

Meus irmãos me escutem mas não venham.

Zabelê para no vale e canta.

Zabelê para no morrinho e canta.

Zabelê para no meio do morro e canta.

Zabelê para no sopé do morro e canta.

Zabelê para do outro lado do morro e canta.

Zabelê para no boqueirão e canta.

Zabelê para na descida do boqueirão e canta.

Zabelê para no outro lado do correguinho e canta.

Zabelê para na ilha que fica no meio do rio e canta.

Zabelê para no cupinzeiro e canta.

Zabelê para em cima do cipó e canta.

Zabelê para perto da árvore e canta.

Zabelê para na árvore de fruta cheirosa e canta.

Zabelê ficou com sede está descendo onde tem água e canta.

Zabelê voltou para o mato e vai cantar.

Zabelê, vai cantar atrás do mato vai cantar.

Durante as transcrições, os índios disseram a Tugny que numa parte da música cantam *gey gey gey gey gey*: é uma onomatopéia para pedir silêncio. Já tinham dito a ela que era para ficar quietinho enquanto estavam pescando. Há uma outra versão, dizendo que um invejoso mata aquele que conseguiu muitos peixes, por isto é melhor não contar sobre o sucesso na pesca. Depois o pajé disse apenas que o Zabelê se aproximou da água, o peixe se assustou, abanou o rabo e fez borbulhar a água, e o Zabelê também se assustou.

O nono canto traz agora o veado que fala:

Estou indo onde nasce a água, subindo e parando para olhar.

Os professores disseram que o veado subiu na margem do rio e não pôde atravessar. Parou para comer e enquanto mastigava, ficou prestando atenção para a onça não surpreendê-lo. Ele foi até a nascente para poder atravessar o rio. Os Maxakali disseram que embora seja o *Xũnĩm* quem canta, todos sabem que é o veado que está falando.

Enquanto os cantos sete, oito e nove são executados, as mulheres permanecem reunidas perto de uma das casas, observando de longe. Nas três primeiras danças que são realizadas durante a execução desses cantos, observamos que quem dança são apenas os *Xũnĩm*. Eles dançam carregando o *mĩmãñãm*, observados de perto por um grupo específico de homens, e, mais de longe, perto da entrada lateral do *kuxex*, estão os demais que acompanhavam os *Xũnĩm* pela estrada. Podemos desde já constatar que alguns homens têm um papel diferenciado neste ritual.

Até o momento, os cantos trouxeram falas de alguns seres que apenas apareceram nas letras, mas não se apresentaram aos homens. Como vimos, estes seres são a Minhoca, o Girino, a Capivara, a Borboleta, o Sol, o Espírito, o Zabelê e o Veados. Chamo a atenção do leitor para este fato porque no decorrer deste ritual, seres diversos vão se tornar visíveis aos participantes. Os únicos seres visíveis até o momento são homens, mulheres, rapazes, moças, meninos, meninas e *Xũnĩm*.

Depois de dançar e cantar no pátio, os treze *Xũnĩm* colocam o *mĩmãñãm* no chão, alguns metros à frente do *kuxex*, para onde seguem imediatamente e em silêncio. Todos os homens, rapazes e meninos permanecem no pátio, e as mulheres, moças e meninas continuam olhando de longe. Todos entram agora num silêncio musical que dura quase onze minutos. De repente, sai do *kuxex* o Tatu. Num movimento não muito rápido, ele vai

até perto de onde o *mĩmãñãm* foi deixado e faz um gesto como se fosse cavar um buraco. Mas ele não chega a cavar, apenas aponta para o local exato onde deve ser feito o buraco e volta rapidamente ao *kuxex*. Logo depois, surge o pajé, trazendo uma enxada e a entrega a um de seus irmãos, que começa a cavar. Pouco depois, outro homem aproxima-se, trazendo uma cavadeira. Neste momento, a câmera revela as mulheres já cozinhando do lado oposto. Elas fizeram uma fogueira no pátio, na frente de uma das casas, e cozinham numa grande panela. Assim que os homens terminam de cavar o buraco, ainda em silêncio, os treze *Xũnĩm* saem do *kuxex*, pegam o *mĩmãñãm* que estava deitado no chão, colocam-no no buraco e voltam ao *kuxex*. Agora são novamente os homens que ajeitam o *mĩmãñãm* no buraco.

Um outro buraco, este menor, é furado ao lado do primeiro. Os treze *Xũnĩm* saem novamente do *kuxex*. Eles agora cantam uma música que ainda não foi transcrita e traduzida. Eles vêm dançando em pulinhos laterais, trazendo um frango pendurado no topo de um pau de aproximadamente seis metros. Eles trazem-no na altura da barriga, segurando-o em fila, um do lado do outro. Os *Xũnĩm* fincam o pau do frango no chão e voltam ao *kuxex*. Esta ação ocorreu durante a execução do canto, cuja duração chegou a um minuto. Neste tempo, mesmo depois que eles voltam ao *kuxex*, eles continuam cantando enquanto dois homens aproximam-se para ajeitar o mastro no buraco. Um enquadramento mais fechado revela que o frango é colocado na posição que diríamos ‘crucificado’, mas com as pernas afastadas uma da outra. As asas estão amarradas diretamente no papelão que serve de suporte para o corpo e os pés presos a um pedaço de pau. O peito e os membros, toda a parte da frente do corpo, estão depenados e pintados de vermelho com bolinhas e pequenos traços em branco.

O silêncio é rapidamente interrompido pela saída de dois dos treze *Xũnĩm*. Eles saem do *kuxex* acompanhados pelos homens. Importante observar que agora quem canta são os homens, não mais os *Xũnĩm*. Eles cantam enquanto andam bem devagar, guiando sutilmente a direção dos *Xũnĩm*. Estes vão bem mais rápido, dançando de um lado para outro do pátio, sempre dando pulos para frente, passando às vezes perto do grupo de meninas.

Durante o percurso que vai do *kuxex* ao centro do pátio, eles executam um canto que também não foi transcrito e traduzido, e que dura apenas vinte segundos. Depois de um curtíssimo silêncio, os homens começam um novo canto que traz a onça ao cenário musical do ritual:

Então a onça grande foi engatinhando no meio da religião.
Punuxop, não se esqueça! mômômôgxop, não se esqueça!
Me mata logo!
Eu matei o caititu.
Me mata logo, tira o couro e leva com a cabeça.
Ela vem adornada com algodão. Ela vem pintada com carvão.
(Onça:) vou atacar o porco e comer deitada.
Vou atacar o tatu e comer deitada

Durante as transcrições, os Maxakali informaram que o *Xũnĩm* inicialmente acha que alguém pintou a onça, mas na verdade, é mesmo o couro dela. Depois, ele assume a posição do matador, ou seja, da onça. Isto é confirmado pelo texto do canto. No início, o *Xũnĩm* descreve a ação da onça e logo sua fala passa a se confundir com a do animal.

Para enriquecer a análise, acho importante fazer um paralelo com a história da onça, contada em maxakali pelo pajé e traduzida por um dos professores numa das vindas a Belo Horizonte, durante uma das etapas do projeto “Memória musical indígena. Transcrição e

tradução de cantos sagrados maxakali”. A primeira observação diz respeito ao triângulo amoroso que é criado entre um homem, sua mulher e seu cunhado, irmão do esposo. Durante a caminhada que eles iniciam rumo à aldeia onde estão os outros parentes, os três encontram uma onça. O animal logo ataca o marido, comendo-lhe a cabeça. A mulher e seu cunhado sobem numa árvore para se proteger. Um assobio deste último desperta a atenção da onça que também o ataca. A mulher consegue fugir e avisar seu sogro sobre o acontecido. Pai e mãe choram a morte dos filhos. O pai então vai com os demais homens da aldeia até o *kuxex* e, juntos, todos pedem ajuda aos *Putuxop* e *Mõgmõka* para que estes matem a onça. No canto que os homens executaram no *kuxex* dentro da história, o pai diz: “espírito do papagaio e do gavião, vamos caçar”. E se dirige à onça: “onça, eu vou te matar”. Ao que o animal responde: “me mata logo. Eu matei o caititu”. Depois de seguir o rastro da onça, os espíritos cercaram o animal e o mataram. Estes espíritos acima mencionados, *Putuxop* e *Mõgmõka*, ainda não apareceram no ritual.

De volta ao canto executado durante o ritual, podemos observar que há um triplo cruzamento de perspectivas: o texto começa com o *Xũnĩm* descrevendo a onça, depois ele assume a posição do animal. Mas durante a cerimônia, são os homens quem estão cantando, emprestando suas vozes aos dois enunciadores.

Quando os dois *Xũnĩm* e os homens cantores chegam no meio do pátio, um grupo de aproximadamente oito meninas já está formado. Eles dançam um pouco em torno dos homens. Toninho está lá perto das mulheres. Enquanto os homens cantam, os dois *yãmĩy* chegam perto das meninas, num movimento de vai-e-vem, fazendo-as recuar e se aproximar novamente. Esta primeira aparição feminina na cena acontece num momento em que a figura da mulher aparece também na história da onça. Eles aproximam-se delas e elas se afastam para trás, enfileiradas. Às vezes, o grupo delas divide-se em dois. Elas se

divertem, riem. Isso acontece em torno dos homens que cantam. O que no início parece apenas um leve jogo de aproximação e afastamento rapidamente ganha novo ritmo. Os dois *Xũnĩm* começam a literalmente perseguir o grupo de meninas, que por sua vez corre deles, impedindo-os de chegar muito perto. Esta brincadeira continua até o fim do canto, que durou quase quatro minutos.

Um curto silêncio é feito e logo um novo canto é começado, o décimo primeiro. Neste momento, os homens cantam parados diante das mulheres.

A aldeia canta: Espírito, espírito, desce, vem, entra!
Desce, vem, entra.
Vem voando em viravoltas, vem voando em viravoltas,
como a andorinha, como a andorinha.
Espírito, vem! Desce rápido do alto do céu! Espírito, vem!
Desce mais perto!

Aqui também se faz necessária uma volta à história que o *Xũnĩm* conta sobre o *Yãmĩy*, Espírito. Na verdade, há duas versões que devem ser analisadas¹⁹. Na primeira, trata-se da história do lagarto de taquara. Um antepassado matou um lagarto de taquara para se transformar neste bicho. Os Maxakali contam que este antepassado falou assim: “vou comer lagarto morto de taquara para virar lagarto.” Ele então comeu e adoeceu. Ficou mexendo igual ao animal. Depois ficou quietinho, deitado, e logo voltou a mexer igual lagarto. Aí os outros antepassados ficaram olhando, junto dele. Uns sete dias se passaram, durante os quais o doente ficou só deitado, sem conversar. Os outros ficaram em volta para ver o que ia acontecer.

¹⁹ Ambas contadas durante uma das etapas do projeto “Memória musical indígena. Transcrição e tradução de cantos sagrados maxakali.”

Enquanto ele estava deitado, o espírito saiu e foi embora para onde tem taquara. Os outros antepassados não viram. O espírito entrou no buraquinho da taquara e já virou lagarto. Ele chegou onde tinha água, mas atravessou a taquara e foi para o céu. Enquanto isto acontecia, o corpo do doente estava na casa dele, rodeado pelos outros. O pajé foi chamado para saber o que fazer com o doente. Todos cantaram igual o *Xũnĩm*. Cantaram, chamando o espírito para vir lá do céu e voltar para onde ele estava.

Numa segunda versão, os Maxakali disseram que se alguém deixar cair o lagarto de taquara, ele vira cobra e morde quem a deixou cair, ou vira onça, ou então corta taquara para cortar a perna da pessoa. Se comer lagarto encontrado morto, a pessoa fica doente até morrer, fica igual lagarto. Os índios então contaram que um antepassado foi buscar taquara e viu o lagarto morto. Mesmo tendo comido apenas um pedacinho, quando chegou em casa ele ficou deitado. A cabeça dele começou a balançar igual lagarto. Os parentes então se juntaram em torno dele e chamaram o pajé que os ensinou a cantar música do *Xũnĩm*. O espírito dele então foi embora para onde tem taquara. No meio da taquara, ele achou que era uma lagoa grande e foi subindo até virar borboleta, até chegar no céu, como *Yãmĩy*. No céu, encontrou o cunhado dele que era Urubu-rei, que foi na frente e ficou lá no céu. Um antepassado havia matado uma anta com armadilha e não foi olhar. A anta apodreceu e já fedia. O urubu comeu a anta. O cunhado Urubu-rei chamou o *Yãmĩy* para que fossem voando até o lugar onde estava a anta. Mas *Yãmĩy* não sabia voar e veio caindo, tropeçando. Ele virou urubu também, mas não sabia voar. O cunhado dele passou na frente e o colocou na cacunda para descer até o galho da árvore. O urubu-rei pediu ao cunhado dele para vigiar e foi para dentro da casa. Pegou a comida. Lá no céu, quando o cunhado fez comida para o *Yãmĩy*, ele não quis, porque estava com saudades dos filhos. O *Xũnĩm* então canta vários cantos para chamá-lo de volta.

De volta ao ritual, logo que este décimo primeiro canto termina, faz-se novamente um silêncio. Neste momento, os dois *Xũnĩm* já atravessaram todo o pátio e pararam perto das mulheres, de costas para elas e de frente para os homens. Durante este silêncio, duas meninas aproximam-se e entregam uma garrafa cheia de suco²⁰ para cada um dos *Xũnĩm*. Assim que recebem as garrafas, eles retomam o caminho de volta ao *kuxex*, acompanhados

²⁰ Popovich (1976) diz que os *Xũnĩm* tomam suco de banana.

pelos homens que voltam a cantar. Agora todos vão andando, sem dançar, e entram cantando no *kuxex*. Ele dura apenas o tempo de volta dos *Xũnĩm* e dos homens ao *kuxex*.

Depois de um curto silêncio, uma outra música começa, marcando uma nova saída dos dois *Xũnĩm*, acompanhados pelos homens cantores. Os *Xũnĩm* vão na frente, pulando rumo às mulheres (mesmo grupo de meninas). Todos vão até o pátio. Mais um curto silêncio, e um novo canto se inicia.

Agora, chegamos ao décimo segundo do repertório. Através dele, o *Xũnĩm* conta a história do pássaro macuco. Na verdade, ele é parte do repertório do *Xũnĩm*, mas quem assume a narração aqui é a cobra:

Estou indo assoviando para encontrar você.

Por quê você não escutou nada?

Canto igual macuco, para te encontrar.

Canto igual macuco para te encontrar.

Quem canta aqui é a cobra macho. Ela quer chamar sua esposa e, para isto, grita e canta igual um pássaro de nome *Paxot*. O macho fala para a fêmea assim: “eu estou chamando você igual o *Paxot* canta, mas você não me escutou e não veio aqui.”

Os Maxakali disseram que esta cobra é muito comprida, mede cerca de um metro e meio, dois metros, e parece uma sucuri. Sua pintura corporal assemelha-se àquela feita sobre o *mĩmãñãm*. Seu veneno é muito forte, igual o veneno de cascavel, e se ela morde uma pessoa, esta pessoa não chega em sua casa. Ela cai e não se levanta, fica sentada até morrer. Se uma pessoa encontrar com ela e correr de medo, ela vai atrás. Em outro encontro para transcrever, os índios deram uma outra versão, dizendo a Tugny que *Xũnĩm* chama *yãmĩy*. E o assobio dele parece de sucuri.

No ritual, este décimo segundo canto é executado enquanto os dois *Xũnĩm* dançam com um grupo de mulheres. As demais continuam assistindo de longe, até que aparece um homem que não estava entre os demais. Primeiro ele vai perto dos dois *Xũnĩm*, que agora estão parados. Este homem tem em suas mãos um frasco de tinta Xadrez de cor vermelha. Ele agora também está entre os homens cantores, mas não canta. Ele pinta o corpo dos *Xũnĩm* de vermelho. Podemos observar que este homem tem o corpo pintado de vermelho, com muitos traços brancos no peito, no rosto e nas costas. Ele usa uma calça de moletom e um tênis. Ele pára de pintá-los e se dirige a um grande grupo de mulheres, deixando que outro homem continue a pintar o corpo dos *Xũnĩm*. Este grupo é formado por quinze mulheres. Elas estão com rosto e braços pintados, também de vermelho com bolas e traços brancos. Assim que acabam de ser pintados, os *Xũnĩm* voltam a dançar de um lado para o outro, dando pulos para frente.

Durante a re-execução deste canto, que desta vez dura quase seis minutos, o homem que trouxe a tinta volta às mulheres, orientando-as a formar uma grande fila lateral. Assim que este grupo é organizado, os dois *Xũnĩm* passam a dançar perto das mulheres. Eles dão várias voltas em torno delas, ao som do canto dos homens. No último trecho da música, cerca de um minuto e meio antes do término, um novo canto pode ser ouvido, desta vez interpretado por outras vozes de cantores ainda não identificados. Ele é executado dentro do *kuxex*. Daqui a pouco, veremos quem são os novos protagonistas.

Os *Xũnĩm* agora param e ficam em silêncio. O som que vem do *kuxex* é percebido como se viesse ainda de longe. Os *Xũnĩm* colocam-se de frente para os homens e de costas para as mulheres, cujo grupo foi desfeito assim que o canto terminou. Neste momento, a mulher do pajé sai de uma das casas, trazendo um pedaço de carne para cada um dos

Xũnĩm. Orientada por um homem, antes de entregar o alimento aos *Xũnĩm*, ela se vira para a câmara, mostrando a carne. Assim que a recebem, os *yãmĩy* rumam ao *kuxex* em silêncio.

Pouco depois, cinco novos cantos são executados, separados uns dos outros por curtos períodos de silêncio. Nenhum deles foi transcrito e traduzido. O primeiro deles começa quando novamente os dois *Xũnĩm* saem do *kuxex*, acompanhados pelos homens cantores. Assim que chegam no pátio, e depois de um silêncio e início de novo canto, os *Xũnĩm* dirigem-se às mulheres com quem eles dançam até o final do quinto canto.

Como já disse, as mulheres adultas e adolescentes estão pintadas no rosto, ombros, braços e pernas de vermelho com traços e bolas brancos. A pintura delas é bastante semelhante à do homem que pintou os *Xũnĩm* e àquela do frango. As meninas portam apenas a cor vermelha. Percebo que as mulheres mais velhas estão sem pintura e não dançam, apenas observam. Os traços brancos variam de modelo, há combinações diversas.

Este quinto e último canto desta série que não foi transcrita e traduzida está sendo executado, quando saem do *kuxex* sete *Putuxop* cantando e dançando em círculo. Os homens param de cantar, enquanto os *Putuxop* começam outro canto. Eles vêm para o meio do pátio, sempre dançando em círculo. Param e retomam o movimento parados no lugar, apenas balançando de um lado para o outro, até retomarem o movimento rumo às mulheres. O canto novamente pára e retoma.

Neste momento, os dois *Xũnĩm* voltam para o *kuxex* com alguns homens. No lugar deles, ficam os *Putuxop* dançando onde estava o primeiro grupo. Perto dos *Putuxop*, estão apenas os donos dos cantos. As mulheres observam a uns cinco metros de distância. Vejamos a letra deste primeiro canto executado pelos *Putuxop*:

Vai ficar coçando pra lá com seu berne.
Berne tem pele. O berne tem pele!

*Ele está com o pêlo sujo e fica em pé
balançando o rabo para a sua dona.
Ele está com o pêlo sujo e fica em pé
balançando o rabo para o seu dono.
Tá chorando de saudade da dona.
Tá chorando de saudade do dono.
Tá chorando de muita saudade da dona.
Tá chorando de muita saudade do dono.*

Embora sejam os *Putuxop* que cantem, quem conta esta história do *Kokei*/cachorro é o *Xũnĩm*. Numa parte da música, trata-se de um antepassado que tinha um cachorro que gostava muito do seu dono. Este chama o cachorro, mas ele tem berne. O dono então o pega, mas o bicho quer coçar, sacudir a pata. Aí o dono fala: “vai ficar lá, vai embora!”. Outra parte da música, remete a uma história diferente. O dono queria passear na casa de um amigo e, para isso, deixou o cachorro vigiando sua casa, sozinho. O bicho então ficou chorando de saudade. Quando o dono volta, o cachorro fica alegre e, por isso, balança o rabo.

Voltemos ao ritual. Os *Putuxop* param de cantar e as mulheres agora ficam em torno deles. Quando retomam o canto, executam a segunda parte da música. Os *Putuxop* voltam a dançar em círculo, sem sair do lugar. Neste momento, a letra é:

Pêlo marrom de rabo vem com chapéu vermelho.

Trata-se do Muriqui e/ou Mico-Leão-Dourado. Neste canto, Religião conta a história do macaco, que correu de um galho ao outro, viu alguém e foi correndo.

Os *Putuxop* cantam, voltando para o *kuxex*, acompanhados por um grupo de homens. Eles param de cantar assim que entram no *kuxex*. Neste momento, eles cantam uma música que não foi transcrita. Este é o mesmo caso dos dois próximos cantos. O

primeiro é executado pelos *Putuxop* dentro do *kuxex*. E no segundo, aparece um novo elemento. Um berro super forte vem do *kuxex*.

Durante toda esta parte cantada pelos *Putuxop*, ouve-se uma música mais ao fundo, de difícil percepção. Uma gravação distante deixa entreouvir o décimo quinto canto que aparece timidamente:

Periquitos, me tomem e me joguem para outro.

Periquitos, me tomem e me joguem para outro.

Periquitos, me tomem e me joguem para outro.

Periquito, me tomem e me joguem para outro.

Periquitos, me tomem e me joguem para outro.

Periquitos, me tomem e me joguem para outro.

Periquitos, me tomem e me joguem para outro.

Periquitos, me tomem e me empurrem.

Me empurrem. Me empurrem.

Me empurrem pela bunda. Pela bunda.

Por já conhecer a ordem deste ritual, sei que daqui a alguns minutos, novos seres vão ser revelados explicando melhor esta letra. Mesmo que no momento de sua execução, estes seres ainda estejam por vir, é interessante observar como os acontecimentos podem ser anunciados. Esta canção faz alusão a uma dança dos homens na qual uma mulher fica entre eles e canta, comentando o fato que nenhum deles quer ficar com ela, pois ela é feia. Daqui a pouco, chegaremos nesta história que traz à cena *Yãmĩyhex*.

Mas antes, um silêncio parece anunciar uma nova seção. Sai do *kuxex* o Macaco, acompanhado por três homens cantores. Todas as mulheres estão do lado oposto ao *kuxex*, assistindo à chegada deste *yãmĩy*. Os demais homens estão espalhados, uns perto delas outros na lateral do *kuxex*.

Nesta hora, inicia-se o décimo sexto canto:

Yê, yê, quati me matou, quati me matou.
Yê, yê, macaco me matou, macaco me matou.
Yê, yê, armadilha me matou, armadilha me matou.
Yê, yê, cobra me matou, cobra me matou.
Yê, yê, e agora estou conversando com Tupã,
e agora estou conversando com Tupã. Yê, yê.

O *Yê, yê* é o canto do *koktix*, macaco-prego. É o próprio macaco quem canta, narrando a história do cachorro: o cachorro corria atrás do quati, mas foi o quati quem comeu o cachorro. O cachorro corria atrás do macaco, mas foi o macaco quem o comeu, o cachorro caiu na armadilha, a cobra o matou. Aí ele foi para o céu, encontrou Tupã e ficou conversando com ele.

Há aqui também um jogo de perspectivas. Vejo o macaco como o narrador, que está cantando dentro do ritual do *Xũnĩm* por intermédio dos homens, uma vez que estes que emprestam suas vozes. Sinto também que esta história tem um humor muito sutil, com um jogo de espelhamento de palavras, o texto vai escorregando para um despretenso fim. Este humor que sinto no texto é justificado pela sequência dos acontecimentos.

Assim que chega mais perto das mulheres, o macaco fica de costas para elas, de frente para os homens. Ele veste um pano branco amarrado na cabeça, o corpo pintado de vermelho com uma mancha preta entre a barriga e o peito. Ele fica um momento imóvel e em silêncio. Muito ao longe, podemos ouvir o décimo quinto canto sendo repetido dentro do *kuxex*, parece que agora ele é executado pelos *Putuxop*.

Neste momento, um homem faz um gesto para chamar a câmera (mini dv 13). Assim que o quadro se fecha nele, ele começa a explicar que o macaco gosta de comer

banana e não come outra coisa. A esposa deste homem aproxima-se, trazendo um cacho de banana e pendura na cabeça do macaco. Os homens cantores recomeçam a mesma música, enquanto voltam para o *kuxex*. Quando estão no meio do pátio, outra mulher vem e rouba a penca. O canto pára imediatamente. O macaco cai, depois se levanta e corre atrás da mulher. Ele a pega por trás, num gesto fálico, vai até as outras mulheres, assustando-as, e volta ao *kuxex*. O clima é de pura diversão, com muitas gargalhadas. No caminho, o macaco passa pelo homem cuja esposa ofereceu as bananas e faz o mesmo gesto fálico. Depois, repete o gesto em outro homem, antes de entrar definitivamente no *kuxex*. Os cantores também entram atrás dele.

Paira um silêncio quando, de repente, surge do mato duas minhocas. Elas chegam e vão para o pátio, rumo ao *kuxex*. Orientadas pelos homens, elas passam antes pelo *mĩmãñãm* e nele esfregam seus corpos. Podemos observar que são corpos jovens. Depois param, ficam em silêncio por um longo tempo até que um homem diga-lhes que se dirijam ao *kuxex*.

Um novo canto sem transcrição é começado por um grupo de homens que saem do *kuxex*, acompanhando as duas minhocas. Os *yãmĩy* dançam na frente deles, avançando em pulos e de braços dados. Um curto silêncio e um novo canto é executado, agora já estamos no vigésimo. Um dos homens faz um sinal para que eles continuem pulando rumo às mulheres. Outro homem também dá uma orientação. Um terceiro vai para perto das mulheres. Os demais continuam a cantar. Todos estão de frente para as mulheres. As minhocas aproximam-se delas. Os *yãmĩy* tentam se aproximar delas, mas um dos homens os espanta. As minhocas então circulam os homens cantores, dando pulinhos para frente.

Em seguida, os *yãmĩy* vão dançar perto das mulheres, que recuam. Agora já há um grupo menor. Elas se divertem a cada vez que as minhocas vêm na direção delas. Depois

elas ficam um pouco paradas. O canto pára. Todos ficam parados por alguns segundos. Assim que o canto é retomado, os *yãmĩy* voltam a abordar as mulheres. Alternam isso com voltas em torno dos homens cantores.

De repente, escuta-se um canto dos *Putuxop* vindo do *kuxex*. Há, portanto, simultaneidade de cantos. De um lado do pátio, os homens cantam enquanto as minhocas dançam em torno das mulheres; do outro lado, dentro do *kuxex*, os *Putuxop*.

Homens cantores, minhocas e mulheres ficam paradas. Apenas um dos homens vai rumo ao *kuxex* encontrar os *Putuxop*, que agora saem no pátio. Eles saem dançando e avançando em círculo. Dentro da roda, está *Yãmĩyhex*. O canto é aquele mesmo que pouco atrás anunciava a chegada deste grupo:

Periquitos, me tomem e me joguem para outro. (6x)

Periquitos, me tomem e me empurrem.

Me empurrem. Me empurrem.

Me empurrem pela bunda. Pela bunda.

Lembro que esta canção faz alusão a uma dança dos homens na qual uma mulher fica entre eles e canta, comentando o fato que nenhum deles quer ficar com ela porque ela é feia. Se na história, quem canta é a mulher, aqui são os *Putuxop*.

Quando chegam no pátio, não muito longe do *mĩmãnãm*, eles param de cantar e de dançar. Retomam o canto e logo param novamente de cantar e dançar. Do lado oposto, perto das mulheres, os homens cantores retomam o canto e acompanham as minhocas até o *kuxex*. Enquanto isso, um dos homens dá orientações ao grupo de *Putuxop* que circula *Yãmĩyhex*.

Os *Putuxop* e *Yãmĩyhex* recomeçam o canto. Os primeiros dançam inicialmente no lugar, depois andando em círculo, sempre com *Yãmĩyhex* ao centro. Param de cantar e de

dançar. O homem que orienta os *yãmĩy* vai até o centro e mostra aos *Putuxop* que eles devem jogar *Yãmĩyhex* de um lado para o outro. Os *Putuxop* retomam o canto, dançando no lugar, depois dançando em círculo, jogando *Yãmĩyhex*.

Silêncio. Agora outro homem vai também dentro da roda dar explicações aos *Putuxop* sobre como devem jogar *Yãmĩyhex*. Param de cantar e de dançar. Os dois homens que orientam os *yãmĩy* fazem sinal para as mulheres, quando então uma delas traz um prato de comida e um pacote de balas. Atrás dela, um monte de meninas. Ela entra na roda, dá o prato de comida para *Yãmĩyhex*, depois distribui as balas entre os *Putuxop*. Assim que termina a distribuição, o canto é retomado e os *Putuxop* e *Yãmĩyhex* vão todos para o *kuxex*. Quando chegam lá dentro, param de cantar. Todos os outros homens e os meninos vão também para o *kuxex*. As mulheres estão do lado oposto, observando.

O silêncio é absoluto, o clima é de espera...

De repente, sai um *'Iymagnãg* (tipo de *Kotkuphi*) do *kuxex* com arco e flecha e mata o frango com muitas flechadas. Quando ele eventualmente erra a mira, os homens riem muito. Eles estão todos por perto, sentados na frente e na lateral do *kuxex*. O frango morre e faz-se um longo silêncio.

De repente, sai do *kuxex* o grupo que pouco antes era composto pelos *Putuxop* e por *Yãmĩyxhex*, mas desta vez este último é substituído por um novo *yãmĩy*, chamado *Imkoeka*, que tem o corpo pintado de preto, pano branco amarrado no rosto e um na altura do sexo, pintas brancas no peito e na barriga. Este grupo de *yãmĩy* sai cantando. Desta vez, quem puxa veementemente os cantos é o pajé, que depois é acompanhado pelo grupo de *Putuxop*. Um grupo de homens está próximo. Este grupo passa perto do *mĩmãñãm* e do frango, e continua a caminhar rumo às mulheres.

Eles chegam perto de um grupo de moças. Elas estão de braços dados, indo de um lado para o outro perto dos *yãmĩy*. Enquanto o pajé puxa os cantos para que os *Putuxop* continuem, os outros homens acompanham o movimento do grupo sem cantar. Agora o grupo de homens aumenta.

Neste momento, as mulheres também começam a cantar, pela primeira vez em todo o ritual. Elas repetem o que os *Putuxop* cantam, mas sem letra. Os *yãmĩy* cantam e se movimentam de um lado para o outro, com passos pequenos. As mulheres vão circulando o grupo. Aqui começa uma longa seção com forte participação feminina: repetição sem palavras, seguida de pausa. As outras mulheres que não estão no círculo só observam de longe, sem cantar. O pajé puxa os cantos o tempo todo. Um close revela que seu rosto está pintado de vermelho.

Agora, um homem substitui o pajé, fica no centro dos *yãmĩy* quando outro traz um chocalho e entrega a um dos *Putuxop*. O grupo de mulheres já foi engrossado por várias meninas. O pajé também vai para o centro, depois sai e outro homem entra. Cerca de cinco homens ficam em volta dos *yãmĩy*, mas não cantam com eles. Apenas os *Putuxop* cantam, depois que o pajé puxa.

Num dado momento, outro homem passa a puxar os cantos. Um dos irmãos do pajé às vezes dá orientações sobre movimentação. Podemos observar que dois pratos de comida foram colocados no centro da roda por uma mulher que no vídeo não conseguimos identificar. O pajé volta a puxar os cantos. Agora vejo que os homens também cantam. Uma mulher aproxima-se e coloca uma bacia de comida no centro e sai. Um dos irmãos do pajé também vai ao centro e canta. Ele passa a puxar os cantos.

O canto pára e saem do *kuxex* dois *Yãmĩy*. Eles têm a cabeça coberta por um pano listrado (é uma bolsa *maxakali*), outro tampando o sexo, pedaços de algodão nos braços,

peito e costas. O corpo está levemente pintado de preto. Eles vão até o centro, pegam a bacia e a levam para o *kuxex*. Os outros *yãmĩy* e os homens vão atrás, levando também os pratos. Todos os homens, rapazes e meninos entram no *kuxex*.

Assim termina este ritual na Aldeia Vila Nova.

5. Análise de um ritual do *Xũnĩm*

Antes de entrar na análise, propriamente dita, desta parte do ritual do *Xũnĩm*, gostaria de dar esclarecimentos sobre algumas das minhas escolhas. O primeiro aspecto diz respeito à minha decisão de não falar sobre minhas próprias fotos. Entre imagens de rituais e vida cotidiana clicadas nas minhas idas a campo, ou registro de diversas situações vividas durante as diferentes vindas dos Maxakali a Belo Horizonte, não deixando de fora as fotos que tirei da tela da televisão quando assisti às fitas de vídeo do arquivo do Laboratório de Etnomusicologia, somando todas as imagens captadas por mim nestes momentos distintos, congelei aproximadamente mil imagens. Entretanto, optei por não falar delas. Esta foi a maneira que encontrei para conseguir escrever sobre os Maxakali. Minhas próprias imagens exercem sobre mim uma sensação de já dito. Isto dificulta muito a vida de quem precisa falar/escrever sobre um tema. Afastei, literalmente, de mim minhas próprias fotos e passei a encarar o desafio de conseguir escrever através do olhar de outrem. Por isto, resolvi tentar falar a partir dos enquadramentos, posicionamentos e movimentação de câmera escolhidos pelo cinegrafista Pedro Guimarães. Confesso que ao longo do trabalho, apaixonei-me por suas imagens, mas em nenhum momento me misturei a elas. Se tivesse partido de minhas próprias fotos, talvez eu estivesse perto demais para conseguir captar o que o vídeo foi capaz de me trazer. Desde o início, eu senti minha escolha como uma possibilidade de cruzar pontos de vista, e isto me agradava. E relembro que eu não estava presente na aldeia quando este ritual do *Xũnĩm* foi gravado. Então me sinto como uma espectadora de um evento que, em alguma medida, foi criado pelos Maxakali. Digo isto porque não sou capaz de mensurar até que ponto a presença de uma câmera influenciou na maneira e na ordem dos acontecimentos. Ressalto apenas que esta gravação não apresenta o ritual de forma

íntegra, uma vez que a gravação contém cortes, não se trata de um plano-seqüência que registra a cerimônia em sua totalidade. Por exemplo, o cinegrafista dá menos importância aos momentos de silêncio. Imagino que os cortes tenham deixado de fora muitos deles. Ora, muita coisa acontece nestes momentos e deveria também ser considerado.

Depois de ler a tese de doutorado de Caixeta de Queiroz²¹ (1998), pensei em transferir para este trabalho algumas das questões levantadas em sua pesquisa sobre os Waïwaï. As duas primeiras são: a) o que podem revelar imagens que tratam de um ritual (em sua tese, esta pergunta estende-se ainda à fabricação da canoa pelos nativos)?; e b) de que modo a experiência particular de realização cinematográfica entre os índios pode ser útil aos etnólogos-cineastas?

O autor enfatiza que os discursos e os mitos são elementos essenciais para compreender o todo. Quanto aos rituais, eles se apresentam como momentos privilegiados de transmissão das tradições culturais, por intermédio de gestos, de discursos, de mitos, e também porque eles exprimem tensões e conflitos sociais. Os rituais são, portanto, de extrema importância para os cineastas.

Sobre a maneira como as formas culturais tradicionais são apresentadas, o autor ressalta que ela depende tanto da «*mise en scène*» do cineasta quanto da «*auto mise en scène*»²² das pessoas filmadas.

Carelli²³ diz que a antropologia dos movimentos étnicos mostrou que a maneira mais eficaz de sustentar a autonomia de um grupo é permitindo que ele se reconheça,

²¹ O que segue é uma tradução livre, feita por mim, de informações presentes em sua tese de doutorado.

²² Segundo Caixeta de Queiroz, C. De France (1989) define a «*auto-mise en scène*» como uma noção que designa as diversas maneiras pelas quais o processo observado se apresenta por si mesmo, no espaço e no tempo, ao cineasta. Trata-se de uma «*mise en scène*» própria, autônoma, em virtude da qual as pessoas filmadas mostram seus atos e as coisas em torno de atividades corporais, materiais e rituais.

localizando-se perante os outros. O autor ressalta que, neste processo dinâmico, a revisão de sua própria imagem e a seleção dos componentes culturais que formam esta imagem resultam de um trabalho de constante adaptação.

Caixeta de Queiroz propõe um questionamento sobre o estatuto da imagem, revelando que é possível imaginar a importância da mesma quando utilizada como estratégia política pelos índios para afirmar sua identidade cultural. E já que a fotografia e o cinema tratam do sensível, o autor pergunta sobre o que ambos deveriam mostrar, evocar e veicular. Ele ressalta ainda que, se o cinema trata do sensível, então como é preciso proceder para atingir a dimensão mais profunda?

Isto me remete à idéia de que o conhecimento entre os índios é apreendido através das qualidades sensíveis e que, justamente por isto, imagino que a fotografia e o cinema sejam bastante apropriados para a busca por esta dimensão mais profunda. Ainda assim, é preciso considerar que a fotografia e o cinema não são capazes de revelar a totalidade dos fatos.

Sobre a postura adotada pelo cineasta perante os acontecimentos, Caixeta de Queiroz propõe que este pode se deixar guiar pelas ações, pelos sentimentos e pelas idéias das pessoas filmadas e, ao mesmo tempo, adotar estratégias para cruzar diferentes pontos de vista. É, portanto, possível adotar o ponto de vista de uma pessoa.

A escolha dos enquadramentos e dos pontos de posicionamento da câmera também têm especial importância no processo de gravação.

Segundo o autor, para o cineasta dos rituais, é importante definir o(s) “destinataire(s)”²⁴, aquele que é o objeto primeiro do ritual, espectador crítico que os participantes colocam espontaneamente em valor. Em sua direção, convergem todos os

²³ Citação registrada em Caixeta de Queiroz (1998).

²⁴ Pessoa a quem se dirige uma mensagem, o receptor.

atos. É possível identificar o “destinataire”, mesmo invisível, na «*auto-mise en scène*» da cerimônia. A este respeito, Caixeta de Queiroz propõe questionamentos específicos: os “destinataires” tradicionais do ritual (os espíritos) se justapõem ou há um entrelaçamento (“brassage”) que tende a fusioná-los? Um destes “destinataires” se impõe sobre outros? O autor deixa claro que procurar por eles pode oferecer pistas sobre o tema estudado. Assim, por exemplo, se os “destinataires” do ritual parecem se dirigir a seus alvos, utilizando múltiplas formas simultâneas durante uma mesma cerimônia, neste caso, não é reveladora a presença concomitante de várias ordens simbólicas diferentes?

Caixeta de Queiroz ressalta ainda que, em certos momentos, os “destinataires” parecem se tornar “destinateurs²⁵” também. Assim, a relação destinataire-destinateur pode se modificar ao longo da ação. O autor ressalta que, no jogo ritual, todos os participantes são alternadamente atores e espectadores, todos são ao mesmo tempo “destinateurs” e “destinataires”, o que permite mostrar o eixo de interação entre estes dois grupos de atores.

No entanto, Caixeta de Queiroz explica que, qualquer que seja a interpretação, as imagens não podem, por si só, nos revelar todo o conteúdo da cerimônia, uma vez que este conteúdo tem algo de invisível. Para conhecê-lo, devemos nos reportar aos principais conceitos da cosmologia nativa.

Todas estas idéias exploradas pelo autor devem ser consideradas na análise que faço sobre este ritual do *Xûnîm*. Gostaria de ressaltar que além de todas as decisões tomadas pelo cinegrafista deste vídeo, considero as minhas próprias como, por exemplo, a escolha dos frames que fixei na partitura.

²⁵ Aquele para quem uma pessoa ou uma coisa é feita.

5.1. Abertura

“Tudo se passa como se a música e a mitologia só precisassem do tempo para infligir-lhe um desmentido. Ambas são, na verdade, máquinas de suprimir o tempo. Ao ouvirmos música, e enquanto a escutamos, atingimos uma espécie de imortalidade”.
(Lévi-Strauss, 2004)

Lévi-Strauss diz que ao lado do mito e da linguagem, a matemática e a música constituem o conjunto dos “seres estruturais”. Segundo o autor, a música e a mitologia confrontam o homem com objetos virtuais, com aproximações conscientes de verdades inelutavelmente inconscientes. O autor fala sobre o princípio do poder extraordinário que possui a música de agir simultaneamente sobre o espírito e sobre os sentidos, de mover ao mesmo tempo as idéias e as emoções. A linguagem mitológica é a que apresenta o maior número de traços em comum com a da música.

O autor sugere que a análise dos mitos é comparável à de uma grande partitura, tirando a consequência lógica da descoberta wagneriana de que a estrutura dos mitos se revela por meio de uma partitura. Lévi-Strauss chama a atenção para o caráter comum do mito e da obra musical, no fato de serem linguagens que transcendem, cada uma a seu modo, o plano da linguagem articulada, embora requeiram, como esta, uma dimensão temporal para se manifestarem.

Piedade (2004) fala sobre a importância do cerimonial xinguano, esse conjunto de grandes rituais que são a expressão máxima de uma rede de comunicação. Ele conta que as “festas” costuram a sociedade xinguna, um circuito cerimonial que veicula alianças e metaboliza conflitos. Menezes Bastos (1999) diz que a música funciona como eixo central no estabelecimento da conexão da mito-cosmologia com as artes do corpo. Entende-se a música como código – portanto, portadora de sentido – que estabelece esta ponte entre mito

e rito, funcionando como uma “máquina de transformar verbo em corpo. A cosmologia se encontra artística e esteticamente codificada no rito, refletindo uma visão do cosmos.” Para Menezes de Bastos, a música conduz os homens numa espécie de viagem no tempo, na direção da re-experimentação do passado mítico e do início do mundo, possibilitando uma renovação do contrato cósmico entre humanos e espíritos.

Müller (1990) aborda a questão da performance cultural. Segundo a autora, ela é vista como uma estrutura a partir da qual conteúdos como noções e valores, a tradição ou o passado são re-elaborados num presente, com vistas a um futuro, a se garantir a continuidade e reprodução em processo, o modo pelo qual a sociedade se coloca perante a história. A autora diz que é na performance de uma experiência vivida que se pode re-experimentar, reviver, recriar, recontar, reconstruir e remodelar uma cultura. A transmissão cultural ocorre simultaneamente nas experiências e expressões da vida social. É através da expressão da experiência que as culturas articulam seus significados, articulam passado e presente e, por isso, podem ser melhor comparadas através de seus rituais, suas artes cênicas, do que através de seus hábitos.

Para Lagrou (1998), é no ritual que a pessoa torna-se mais consciente, através do espaço cósmico, de todos os possíveis outros mundos e corpos a serem vividos, e é no ritual que a mudança de posições ocorre com mais frequência. Os corpos humanos continuam seu eterno ciclo de troca de matéria e de força vital com o mundo envolvente, vivendo, deste modo, todos os estados possíveis do ser.

Segundo a autora, é tarefa da comunidade como um todo e, dos adultos em particular, encarregar-se da produção da vida na comunidade, procurando transformar jovens em seres humanos propriamente ditos, guiando-os através da multiplicidade de percepções possíveis,

emoções e atividades presentes no mundo envolvente, modelando suas próprias criaturas em seres de uma mesma classe, ‘nosso corpo’.

Para a autora, a relação entre semelhança e diferença na ontologia é revelada na racionalidade da organização da prática ritual, no discurso silencioso da arte visual, assim como no quadro de referência da prática classificatória cotidiana dos seres e das coisas.

Foco de estudo de Lagrou, a ontologia kaxinawa postula o intrínseco, o inerente dualismo de todos os seres. Os seres vivos e a própria vida no mundo dependem da mistura de forças e qualidades opostas. Todos os seres e coisas do mundo são o resultado do ritmo e controle da mistura e apresentam a dualidade fenomenológica do conteúdo e do contingente, esqueleto e pele, semente e invólucro. Qualquer separação absoluta de classes diferentes significa ausência de vida, enquanto sua mistura induz movimento, o que significa vida.

5.2. Análise dos cantos

*« La musique et le chant constituent
un moyen de voyager vers les espaces cosmiques
habités par les esprits auxiliaires des chamanes. »
Caixeta de Queiroz (1998)*

Lagrou (1998) afirma que as canções rituais podem ser lidas tanto por um registro social relacionado ao parentesco e à afinidade, quanto em um registro mais abstrato relacionado à ontologia – a qualidade e estado do ser e dos seres – que apresenta imagens poéticas do valor englobante do intrínseco entrelaçamento de todos os corpos e matérias na terra, através da criação e da predação, do contágio, da mistura das qualidades. Preciso que optei pelo segundo tipo de registro para aplicar à análise que faço.

A autora afirma que todos os fenômenos no mundo são o resultado da junção de princípios opostos e nenhum ser ou objeto pode ser pensado enquanto existindo em estado ‘puro’, e não-misto. Segundo ela, a ênfase na necessidade da mistura se estende por todas as esferas, desde as idéias de concepção ao consumo cotidiano dos alimentos. O discurso Kaxinawa sobre identidade não somente inclui a possibilidade sempre latente do eu tornar-se outro, mas também a possibilidade do outro tornar-se idêntico ao eu. Lagrou afirma que o termo que indica alteridade não é usado para definir o eu como diferente do outro, mas para sugerir a permanente possibilidade de uma sobreposição. Segundo a autora, divisões ontológicas são posicionais e temporais nesta visão de mundo: são relativas e cambiáveis, não essenciais ou substanciais, nunca fixas. As diferenças não são do tipo oposicional, mas de um tipo gradual.

Estas são algumas das idéias que julgo essenciais de serem destacadas antes de começar uma análise dos cantos. Estas e muitas outras noções atualmente estudadas e discutidas

podem ser vistas nas entrelinhas das letras dos cantos, revelando a existência das mesmas na sociedade maxakali.

Antes de proceder à análise, propriamente dita, para facilitar a compreensão, apresento em um quadro o resumo dos cantos, indicando a que animal ou espírito se refere cada um deles, seu dono, quem o canta, qual é o sujeito da história, qual voz narra esta história e quem dança durante a execução de cada canto.

Cantos do *Xûnîm*

Canto	Dono	Quem canta	História de quem	Voz no ritual	Dança
1. Minhoca	Dió	<i>Xûnîm</i>	Minhoca	<i>Xûnîm</i>	
2. Girino	Dozinho	Girino	Girino	<i>Xûnîm</i>	
3. Capivara	Dozinho	<i>Xûnîm</i>	Capivara	<i>Xûnîm</i>	
4. Borboleta	Toninho	<i>Xûnîm</i>	Borboleta	<i>Xûnîm</i>	
5. Minhoca	Dió	<i>Xûnîm</i>	Minhoca	<i>Xûnîm</i>	
6. Sol	Vadinho	Sol	Sol	<i>Xûnîm</i>	
7. Espírito	Vicente	Espírito	Espírito	<i>Xûnîm</i>	<i>Xûnîm</i>
8. Zabelê	Marinho	<i>Xûnîm</i>	Zabelê	<i>Xûnîm</i>	<i>Xûnîm</i>
9. Veado	Vicente	Veado	Veado	<i>Xûnîm</i>	<i>Xûnîm</i>
10. Onça	Manuel Damazo	<i>Xûnîm</i> e onça	Onça	Homens	<i>Xûnîm</i>
11. Espírito	Toninho	Aldeia	Espírito	Homens	
12. Macuco	Toninho	Cobra	Cobra	Homens	
13. Espírito	Toninho	Aldeia	Espírito	Homens	

14.1 Cachorro	Guigui	<i>Putuxop</i>	Cachorro	<i>Putuxop</i>	<i>Putuxop</i>
14.2 Macaco	Zelito	<i>Putuxop</i>	Macaco	<i>Putuxop</i>	<i>Putuxop</i>
15. Periquito	Milton	<i>Putuxop</i>	<i>Yãmĩyhex</i>	<i>Putuxop</i>	<i>Putuxop</i>
16. Macaco	Guigui	Guigui, Dió e Damazo	Cachorro	Guigui Damazo	Macaco
17. Periquito	Milton	<i>Putuxop</i>	<i>Yãmĩyhex</i>	<i>Putuxop</i>	<i>Putuxop</i>
18. Periquito	Milton	<i>Putuxop</i>	<i>Yãmĩyhex</i>	<i>Putuxop</i>	<i>Putuxop</i>
19. idem 16	Guigui	Guigui, Dió e Damazo	Cachorro	Guigui Damazo	Macaco
20. Periquito	Milton	<i>Putuxop</i>	<i>Yãmĩyhex</i>	<i>Putuxop</i>	<i>Putuxop</i>

Cantos do *Putuxop*

Canto	Dono	Quem canta	História de quem	Voz no ritual	Dança
1. Sapo	Dozinho	<i>Putuxop</i>	Sapo	<i>Putuxop</i> e homens	
2. Anta	Dozinho	<i>Putuxop</i>	Anta	<i>Putuxop</i> e homens	
3. Papa-mel	Gilberto	<i>Putuxop</i>	Papa-mel	<i>Putuxop</i> e homens	
4. Sucuri	Toninho	<i>Putuxop</i>	Sucuri	<i>Putuxop</i> e homens	
5. Urutau	Toninho	<i>Putuxop</i>	Urutau	<i>Putuxop</i> e homens	
6. Urubu	Gilberto	<i>Putuxop</i>	Urubu	<i>Putuxop</i> e homens	
7. Araras	Américo	<i>Putuxop</i>	Araras	<i>Putuxop</i> , e homens e mulheres	<i>Putuxop</i> e mulheres
8. Maritacas	Toninho	<i>Putuxop</i> <i>Yãmĩy</i>	Maritacas	<i>Putuxop</i> , e homens e mulheres	<i>Putuxop</i> e mulheres
9. Jupati	Américo	<i>Putuxop</i>	Jupati	<i>Putuxop</i> , e homens e mulheres	<i>Putuxop</i> e mulheres
10. Tamanduá-bandeira	Américo	<i>Putuxop</i>	Tamanduá-bandeira	<i>Putuxop</i> , e homens e mulheres	<i>Putuxop</i> e mulheres
11. Gavião-mateiro	Zé Ramos	<i>Putuxop</i>	Gavião-mateiro	<i>Putuxop</i> , e homens e mulheres	<i>Putuxop</i> e mulheres
12. Urutau	Zé Ramos	<i>Putuxop</i>	Urutau	<i>Putuxop</i> , e homens e mulheres	<i>Putuxop</i> e mulheres
13. Peixe	Toninho	<i>Putuxop</i>	Peixe	<i>Putuxop</i> , e homens e mulheres	<i>Putuxop</i> e mulheres
14.	Marinho	<i>Putuxop</i>		<i>Putuxop</i> , e homens e mulheres	<i>Putuxop</i> e mulheres
15. Martim pescador	Marinho	<i>Putuxop</i>	Martim Pescador	<i>Putuxop</i> , e homens e mulheres	<i>Putuxop</i> e mulheres
16. Milho		<i>Putuxop</i>	Milho	<i>Putuxop</i> ,	<i>Putuxop</i> e

				homens e mulheres	mulheres
17.	Marinho	<i>Putuxop</i>		<i>Putuxop</i> , homens e mulheres	<i>Putuxop</i> e mulheres
18.Milho		<i>Putuxop</i>	Milho	<i>Putuxop</i> , homens e mulheres	<i>Putuxop</i> e mulheres
19.Milho	Marinho	<i>Putuxop</i>	Milho	<i>Putuxop</i> , homens e mulheres	<i>Putuxop</i> e mulheres
20.Fumo	Américo	<i>Putuxop</i>	Fumo	<i>Putuxop</i> , homens e mulheres	<i>Putuxop</i> e mulheres
21.Arroz	Américo	<i>Putuxop</i>	Arroz	<i>Putuxop</i> , homens e mulheres	<i>Putuxop</i> e mulheres
22.Milho	Toninho	<i>Putuxop</i>	Milho	<i>Putuxop</i> , homens e mulheres	<i>Putuxop</i> e mulheres

Como podemos observar, os cantos possuem donos²⁶, que como contam os índios, lhe foram oferecidos pelos espíritos. Que mistério há por trás dessa distribuição de cantos? Como esses donos são escolhidos? Em sua mais recente vinda a Belo Horizonte, em março de 2007, um dos professores dá algumas informações relativas ao mito do *Xũnĩm*. Ele conta que, quando conheceu os homens, o *Xũnĩm* ensinou ao pajé todos os seus cantos. E foi o pajé quem depois os ensinou aos outros homens. É por isso que os cantos têm diferentes donos. E quando um homem ganha os cantos ele depois os transmite a seus filhos e assim por diante. O repertório é, portanto, passado de pais para filhos.

É preciso dizer que como cada canto tem um dono entre os homens, ao longo deste trabalho, pretendo refletir sobre quais as possíveis implicações da posse de cantos, que tipo de participação os homens têm em função da posse ou não de cantos e como os diferentes integrantes do ritual se interagem em momentos específicos da cerimônia.

²⁶ Ver também Popovich (1976)

Observar quando e onde os cantos são executados, e por quem são cantados, também é importante: quando são interpretados por homens, quando são cantados por *yãmĩy* ou quando são executados simultaneamente pelos dois e qual o significado disso. Estas são perguntas que só podem começar a ser respondidas depois que eu fizer uma análise das letras do *Xũnĩm* e estabelecer conexões e comparações entre o que acontece neste ritual específico e o que pude observar em outros rituais.

A primeira música refere-se à Minhoca. Segundo informações fornecidas pelos índios durante as transcrições, esta letra,

Esticando e andando dentro da terra,

indica que quem canta aqui é o *Xũnĩm*. Ele está olhando para a minhoca, e nos fala sobre como ela se movimenta. A segunda música é do Girino. Aqui o *Xũnĩm* está contando a história do girino, mas quem fala é o Girino:

Deixa a folha amarela em cima d'água para mim.

A água vai reaparecer na terceira música. Nela, o *Xũnĩm* agora fala diretamente para a Capivara:

Capivara, me olhe e vai chamar o rio.

Capivara, me olhe e vai chamar a enxurrada.

No quarto canto, é o *Xũnĩm* quem fala:

Estou indo onde tem água, vou virar borboleta e voar.

O quinto canto executado é a repetição do primeiro. E no sexto, embora quem conte a história seja o *Xũnĩm*, quem fala é o Sol:

Estou de cara pintada como o urucum.

O que estes primeiros cantos nos informam? Lembremos que a execução desta série, do primeiro ao sexto canto, realiza-se no trajeto que vai do mato à chegada na aldeia, totalizando cerca de 5'35" de música. Podemos observar que durante todo este trecho, embora os Maxakali tenham decidido deixar registradas no livro em andamento as letras referentes a cada um dos cantos, os *Xũnĩm* não pronunciam as palavras. Ao serem questionados por Tugny sobre o porquê desta ausência de palavras, os índios disseram que neste trecho os *yãmĩy* executam "cantos vazios", e explicaram que isto acontece porque os *Xũnĩm* ainda não receberam dos homens nenhum alimento. No artigo intitulado "*Maxakali: a fome do yãmĩy e a substanciação da música*", apresentado no XV Congresso ANPPOM 2005, a aluna da Escola de Música da UFMG, Euridiana Silva, faz uma reflexão sobre este momento do ritual no qual os *yãmĩy* ainda não foram alimentados e, por isso, não proferiram suas falas.

No ritual, quem canta toda esta parte é o grupo dos *Xũnĩm*, mas em alguns momentos do trajeto percebemos que o pajé puxa os cantos. Isto nos remete ao que um dos Maxakali revela sobre o mito, a saber, os *Xũnĩm* ensinaram ao pajé os cantos e este os transmitiu aos demais homens. Este processo de transmissão do conhecimento mítico-musical parece, portanto, neste ritual, ser feito desde o mato onde homens, rapazes e meninos foram ao encontro dos *yãmĩy* e do pajé.

Através da voz dos *Xũnĩm* como enunciativa das letras dos cantos, observamos as diferentes relações que este *yãmĩy* estabelece com os animais que encontra em sua viagem pela natureza. Julgo que este é um bom momento para pensar sobre como vejo o perspectivismo entre os Maxakali. No livro "*A inconstância da alma selvagem*", Viveiros de Castro (2002) dedica um capítulo, intitulado "*Perspectivismo e multinaturalismo na América indígena*", a elucidar a noção de perspectivismo. A partir de uma explicação

encontrada em Gray (1996), o autor esclarece que o pensamento ameríndio manifesta sua ‘qualidade perspectiva’ ou ‘relatividade perspectiva’: trata-se da concepção, comum a muitos povos do continente, segundo a qual o mundo é habitado por diferentes espécies de sujeitos ou pessoas, humanas e não-humanas, que o apreendem segundo pontos de vista distintos. Deriva disto a noção de que “a diferença dos corpos só é apreensível de um ponto de vista exterior, pois para si mesmo, cada ser tem a mesma forma”. Viveiros de Castro segue dizendo que as diferentes possibilidades de percepção são ligadas a particulares estados do ser, alguns deles implicando em tão alto grau de imitação e entrada em contato com a alteridade, incluindo a mudança da ação e da forma corporal, que pouco sobrou daquilo que poderíamos designar por ‘eu real’.

No primeiro canto, o *Xũnĩm* assume uma posição de observador que lhe permite descrever como a minhoca se movimenta. Através do canto, ele então fornece aos ouvintes uma informação sobre este animal.

Já no segundo canto, o lugar de enunciador do *Xũnĩm* passa a ser ocupado pelo próprio girino, que fala de si mesmo. Vejo que aqui o *Xũnĩm* assume o ponto de vista do girino, e que, como diz Viveiros de Castro, o ponto de vista define o lugar ocupado pelo sujeito. O autor define que o perspectivismo não exprime uma dependência perante um sujeito definido previamente, pelo contrário, será sujeito aquele que aceder ao ponto de vista. Inerente à capacidade de um ponto de vista é ter um corpo e este corpo, situado e incorporado de agência, definirá como o mundo será percebido. Iluminada por estas idéias, posso observar que, ao se transformar no girino, o *Xũnĩm* nos mostra que é capaz de perceber o mundo pela ótica deste animal, cujo corpo é ocupado pelo *yãmĩy*.

Chamo também a atenção para o fato de que neste canto do girino, o elemento água é introduzido. Interessante observar que ela aparece num momento em que há uma troca de

perspectiva. Mais adiante, quando chegarmos às letras que falam da borboleta e do *Yãmĩyhex*, voltarei a este elemento pois intuo que ele esteja intimamente ligado à eminência de metamorfoses. Por hora, apenas sinalizo sua aparição na letra, justamente quando o *Xũnĩm* assume o ponto de vista do girino.

Na terceira música, o *Xũnĩm* fala diretamente à capivara. Diferente do caso da minhoca, em que o *Xũnĩm* observa e informa o ouvinte sobre a movimentação do animal, aqui o *yãmĩy* fala com a capivara: “Capivara, me olhe”. Portanto, esta letra mostra a possibilidade da existência de um diálogo entre o *Xũnĩm* e o animal. Vale ressaltar que nos desenhos feitos pelos Maxakali, eles mostram tanto a forma animal do morcego, quanto a forma que este bicho adquire quando em estado de *yãmĩyxop*. Portanto, este estado de ser *Xũnĩm* lhe permite não somente ver e ser outros animais, mas também dialogar com eles.

Na quarta música, o *Xũnĩm* fala que está indo para a água e que vai virar borboleta e voar. Primeira observação é que há mesmo a possibilidade do *Xũnĩm* passar por uma metamorfose, como no caso do girino. A segunda é que aqui fica mais explícita a participação da água neste processo de transformação. A terceira observação mostra que quando há uma metamorfose, os hábitos do ser são incorporados por aquele que passa a ocupar seu lugar, seu corpo, seu ponto de vista. Por isto, ao virar borboleta o *Xũnĩm* pode voar. Eu diria inclusive que ele passa a usar a roupa da borboleta. A este respeito, Viveiros de Castro (2002) afirma que a noção de ‘roupa’ é uma das expressões privilegiadas da metamorfose – espíritos, mortos e xamãs que assumem formas animais, bichos que viram outros bichos, humanos que são inadvertidamente mudados em animais, processo onipresente no ‘mundo altamente transformacional’.

Como a quinta música é a repetição da primeira, da minhoca, passo ao sexto canto. Nele, o lugar de enunciador é ocupado pelo sol. E quando ele diz que está de cara pintada

como o urucum, arrisco dizer que esta curta frase revela uma dupla possibilidade de troca de perspectiva. A primeira é em relação ao *Xũnĩm* e ao sol, e a segunda em relação ao sol e o urucum, já que ao ter sua cara pintada, o sol identifica-se com o urucum.

Passo aos demais cantos para que, no final da análise, eu possa reunir um número maior de considerações que me permitam tirar do conjunto algumas conclusões.

Na ordem geral, estamos na sétima música do ritual. Lembro que este momento marca a chegada dos *Xũnĩm* no pátio da aldeia, onde antes de entrar no *kuxex*, eles vão cantar até a nona música.

Na sétima, quem fala é o espírito:

Estou indo onde tem minha casa.

Esta letra remete ao fato de que, depois de tirar o *mĩmãñãm* e ficar entre os índios, um dia o *Xũnĩm* sentiu saudade de sua própria aldeia e resolveu voltar. O que esta letra parece revelar é que houve um momento em que os *yãmĩy* não estavam entre os homens, embora habitando o mesmo mundo, a terra. O mito do *Xũnĩm* mostra que *yãmĩy* e homens não se conheciam embora habitassem a terra. Vejo aqui uma continuidade do ponto de vista da coexistência destes seres num mesmo mundo. No entanto, o fato de conhecer os homens e querer morar entre eles fez com os *Xũnĩm* deixassem sua própria aldeia. A separação deixou saudade do que era vivido antes. Ao assumir a voz do *Xũnĩm* neste canto, o espírito fala aos ouvintes sobre este sentimento. Mas o fato que mais me parece curioso talvez seja perceber que, no ritual, é quando ele chega na aldeia dos homens que o espírito diz que está indo onde tem sua casa. Afinal, o *kuxex* é também sua casa quando está entre os homens.

Como este é o momento em que, no ritual, os *Xũnĩm* dançam pela primeira vez, pergunto-me se o fato de poder matar sua saudade ao chegar em casa não tem a ver com a

execução da dança. Não seria ela uma primeira manifestação física do sentimento de alegria?

Acho curioso o fato de o pajé ser dono da música da borboleta, que é um ser voador, mediador por excelência. Mais que isto, a borboleta é um animal que tem a metamorfose como inerente ao seu ser. Digo isto logo antes da oitava música, pois ela é de outro pajé e também traz à cena um ser voador, o zabelê. Aqui, o *Xũnĩm* conta detalhadamente sobre o trajeto percorrido pelo animal que sai em busca de água para matar sua sede e depois volta para o mato. Nos dois casos, os donos de cantos são pajés, ou seja, homens que ocupam um lugar diferenciado na sociedade maxakali, embora saibamos²⁷ que todos os Maxakali são considerados xamãs, o que não atenua o poder simbólico do pajé. Figura emblemática, o pajé de fato ocupa um lugar diferenciado por deter um conhecimento maior e mais apurado sobre os cantos e os mitos a eles associados. Os pajés são seres mediadores, por excelência. Gostaria apenas de ressaltar que uso aqui o termo pajé, e não xamã, pois os Maxakali assim o fazem.

O nono canto traz agora o veado que fala:

*Estou indo onde nasce a água,
subindo e parando para olhar.*

Durante as transcrições, os índios disseram que o veado subiu na margem do rio e não pôde atravessar. Parou para comer e enquanto mastigava, ficou prestando atenção para a onça não surpreendê-lo. Para conseguir atravessar o rio, ele foi até a nascente. Vejo que

²⁷ Álvares (1992) já havia observado em sua dissertação que todos os Maxakali são xamãs; informação confirmada pelos índios. Isto porque todos, direta ou indiretamente, estão envolvidos no processo de expulsão da doença promovido pela música durante os rituais de cura. Mas também porque a música é vivida de forma coletiva.

aqui o veado ocupa o lugar do enunciador ao falar ele mesmo do que está fazendo. Os comentários feitos pelos índios durante as transcrições revelam um outro detalhe importante, a saber, embora seja o *Xũnĩm* quem canta, todos sabem que é o veado quem está falando. O entendimento deste tipo de sutileza diz muito sobre a relação entre os homens e os *yãmĩyxop*, e de como o conhecimento sobre a natureza e sobre os animais é transmitido aos homens. Digo isto, porque esta letra sublinha o fato dos índios conhecerem e reconhecerem os hábitos de animais que não necessariamente eles tiveram oportunidade de ver de fato, mas que o mito, ao ser revivido no ritual através da música, traz ao homem minuciosas descrições sobre os seres e seus hábitos.

O décimo canto traz a onça ao cenário musical do ritual:

*Então a onça grande foi engatinhando no meio da religião.
Punuxop, não se esqueça! Mõgmõgxop, não se esqueça!
Me mata logo! Eu matei o caititu.
Me mata logo, tira o couro e leva com a cabeça.
Ela vem adornada com algodão. Ela vem pintada com carvão.
(Onça:) vou atacar o porco e comer deitada.
Vou atacar o tatu e comer deitada.*

Nesta letra, o *Xũnĩm* inicialmente acha que alguém pintou a onça, mas na verdade, é mesmo o couro dela. Depois, ele assume a posição do matador, ou seja, da onça. Isto é confirmado pelo texto do canto. No início, o *Xũnĩm* descreve a ação da onça e logo sua fala passa a se confundir com a do animal.

Aqui tem um dado importante, pois na letra do canto, aparecem as palavras *Punuxop* e *Mõgmõgxop*, mostrando que existem variações lexicais no texto das músicas, já que, fora dos cantos, os Maxakali dizem *Putuxop* e *Mõgmõka*. Essas variações lexicais apareceram inúmeras vezes durante as transcrições. Outro exemplo dado pelos índios é

kanepa e *kututup* que significam borboleta para os *yãmĩy* e para os Maxakali, respectivamente.

Na história, quando os homens estão no *kuxex* e cantam, o pai diz: “espírito do papagaio e do gavião, vamos caçar”. E se dirige à onça: “onça, eu vou te matar”. Ao que o animal responde: “me mata logo. Eu matei o caititu”. Depois de seguir o rastro da onça, os espíritos cercaram o animal e o mataram. Estes espíritos acima mencionados, *Putuxop* e *Mõgmoka*, ainda não apareceram no ritual, vamos ver o que está pela frente...

Quando tanto na letra do canto quanto na história a onça fala que matou o caititu, pergunto-me se aqui o homem devorado pela onça não é em alguma medida assimilado ao caititu. Será que a onça olhou para o marido e para o cunhado da mulher, enxergando neles um caititu? Quando mais adiante ela fala “*vou atacar o porco e comer deitada. Vou atacar o tatu e comer deitada*”, vejo aqui duas informações. Uma diz respeito a esta dúvida sobre o que, de fato, a onça está vendo diante dela, chamando de porco e de tatu. Será que ela olha o marido e o cunhado e os vê como porco e tatu? A outra diz respeito aos hábitos alimentares da onça. Mais uma vez, o canto dá aos homens detalhes sobre a vida dos animais.

Se antes, estávamos diante de situações que colocavam o *yãmĩy* em contato com os animais, agora os humanos (dos humanos) também entram em cena através do mito. Sobre a relação entre animais e humanos, Lagrou (1998) explica que a partir de um ponto de vista perspectivista, os humanos são os animais dos animais, o eu é o outro do outro, e as relações de predador-presa, sedutor-seduzido, ou comedor-comido são transitivas e intercambiáveis. A alteridade é produzida pela semelhança e a semelhança pela alteridade.

A este respeito, Viveiros de Castro (2002) afirma que o modo como os seres humanos vêem os animais e outras subjetividades que povoam o universo – deuses,

espíritos, mortos, habitantes de outros níveis cósmicos, plantas, fenômenos meteorológicos, acidentes geográficos, objetos e artefatos - é profundamente diferente do modo como esses seres vêem os humanos e se vêem a si mesmos. Assim, segundo o autor, os humanos vêem os humanos como humanos e os animais como animais; os animais predadores e os espíritos, entretanto, vêem os humanos como animais de presa, ao passo que os animais de presa vêem os humanos como espíritos ou como animais predadores. O autor ressalta que nos vendo como não-humanos, é a si mesmos que os animais e espíritos vêem como humanos. Eles se apreendem como, ou se tornam, antropomorfos quando estão em suas próprias casas ou aldeias, e experimentam seus próprios hábitos e características sob a espécie da cultura: vêem seu alimento como alimento humano, seus atributos corporais como adornos ou instrumentos culturais, seu sistema social como organizado identicamente às instituições humanas.

Viveiros de Castro revela que a forma manifesta de cada espécie é um envoltório (uma 'roupa') a esconder uma forma interna humana, normalmente visível apenas aos olhos da própria espécie ou de certos seres transespecíficos, como os xamãs. Esta forma interna é o espírito do animal: uma intencionalidade ou subjetividade formalmente idêntica à consciência humana, materializável, em um esquema corporal humano oculto sob a máscara animal. O autor conclui que teríamos, à primeira vista, uma distinção entre uma essência antropomorfa de tipo espiritual, comum aos seres animados, e uma aparência corporal variável, característica de cada espécie, mas que não seria um atributo fixo, e sim uma roupa trocável e descartável. Ele segue dizendo que não é apenas a morfologia da onça que define sua identidade como um ser-onça, mas sim seu comportamento, sua intenção e sua maneira de perceber o mundo através da perspectiva da predação.

Ao dar como exemplo o fato de que o que chamamos de sangue é a cerveja do jaguar, Viveiros de Castro (2002) afirma que os artefatos possuem esta ontologia interessante e ambígua: são objetos, mas apontam necessariamente para um sujeito, pois são como ações congeladas, encarnações materiais de uma intencionalidade não-material. E assim, o que uns chamam de ‘natureza’ pode bem ser a ‘cultura’ dos outros.

Quando no texto a onça diz aos espíritos predadores, *Punuxop* e *Mogmogxop*, “me mata logo!”, fica muito clara a idéia do que está por trás da predação. A atividade predatória é, segundo Viveiros de Castro, considerada onipresente a qualquer tempo e implica a inerente possibilidade de inversão das perspectivas e dos papéis em que o caçador torna-se presa. O autor afirma que esta lógica reflete uma ideologia igualitária, implicando a consciência da essencial similaridade em qualidade, capacidade e valor do inimigo (caça). O que é caçado irá cedo ou tarde caçar.

Ainda sobre a predação, um exemplo etnográfico, próximo da abordagem do perspectivismo ameríndio, é o caso Wari (Vilaça, 1992) em que predação aparece como a metáfora chave para as relações e criações de identidades entre humanos e não-humanos. A autora conta que, para os Wari, ser humano significa estar na posição do caçador, enquanto o ser animal significa ocupar a posição da presa. Para os animais e espíritos que predam os humanos, os humanos são percebidos enquanto animais. Neste sentido, identidade humana é identificada à agência, e mais, agência é identificada ao ato da predação.

No ritual, quando esta música da onça é executada, enquanto os homens cantam, os dois *Xũnĩm* chegam perto das meninas, num movimento de vai-e-vem, fazendo-as recuar e se aproximar novamente. Esta primeira aparição feminina na cena acontece num momento em que a figura da mulher aparece também na história da onça. O que no início parece apenas um leve jogo de aproximação e afastamento rapidamente ganha novo ritmo. Os dois

Xũnĩm começam a literalmente perseguir o grupo de meninas, que por sua vez corre deles, impedindo-os de chegar muito perto. Esta espécie de brincadeira continua até o fim do canto, que dura quase quatro minutos.

Ao aparecer no mito maxakali, a figura da mulher nesta história nos remete a Lévi-Strauss quando, em *O cru e o cozido*, ele fala do casamento entre o jaguar e a mulher. O autor afirma que a mulher é um ser mediador por excelência, entre os animais e os humanos. Segundo ele, ela é um ser ambíguo, pois ela não é nem animal, nem humana. Ou, ao contrário, ela é ao mesmo tempo animal e humana. A diferença é que quando o autor fala isto, ele faz alusão a um mito bororo, no qual a mulher é necessariamente eliminada. No mito maxakali, ela consegue se salvar e é graças a ela, que comunica o fato ao sogro, que a onça é capturada.

De volta ao canto executado durante o ritual, podemos observar que há um triplo cruzamento de perspectivas: o texto começa com o *Xũnĩm* descrevendo a onça, depois ele assume a posição do animal. Mas durante a cerimônia, são os homens quem estão cantando, emprestando suas vozes aos dois enunciadores.

Ao percebermos que o *Xũnĩm* realmente adota o ponto de vista da onça, e anteriormente já havia ocupado o corpo do veado e do girino, cabe aqui uma precisão, a saber, “o perspectivismo raramente se aplica em extensão a todos os animais (além de englobar outros seres). Ele parece incidir mais freqüentemente sobre espécies como os grandes predadores e carniceiros, tais como o jaguar, a sucuri, os urubus ou a harpia, bem como sobre as presas típicas dos humanos, tais como o pecari, os macacos, os peixes, os veados ou a anta. Pois uma das dimensões básicas, talvez mesmo a dimensão constitutiva das inversões perspectivistas, diz respeito aos estatutos relativos e relacionais de predador e presa”. (Viveiros de Castro, 2002)

No décimo primeiro:

A aldeia canta: Espírito, espírito, desce, vem, entra!

Desce, vem, entra.

*Vem voando em viravoltas, vem voando em viravoltas,
como a andorinha, como a andorinha.*

Espírito, vem! Desce rápido do alto do céu!

Espírito, vem! Desce mais perto!

Como já disse, duas versões de história foram contadas pelos Maxakali a Tugny durante as transcrições. Na primeira, podemos observar que o fato de comer o lagarto é suficiente para que a pessoa adquira a identidade do animal. Na sequência, fica bem claro como é o processo de adoecimento entre os Maxakali. A doença está relacionada ao abandono do corpo pelo espírito. Durante a viagem, o espírito passa a ter os movimentos do animal depois de ter sua nova identidade. Mais uma vez, a água aparece num momento onde existe uma metamorfose. Só depois de passar por ela, o espírito chega ao céu. Também fica explícita como é feita a cura xamanística. O xamã é convocado para primeiro fazer um diagnóstico e, em seguida, executar um repertório específico capaz de trazer o espírito de volta ao corpo do doente.

Taussig (apud Viveiros de Castro, 2002) afirma que os xamãs, dedicados a comunicar e administrar as perspectivas cruzadas, estão sempre aí para tornar sensíveis os conceitos ou inteligíveis as intuições. “O xamanismo é definido como a habilidade manifesta por certos indivíduos de cruzar deliberadamente as barreiras corporais e adotar a perspectiva de subjetividades alo-específicas, de modo a administrar as relações entre estes e os humanos”. Vendo os seres não-humanos como estes se vêem (como humanos), os xamãs são capazes de assumir o papel de interlocutores ativos no diálogo transespecífico. O

perspectivismo xamânico ameríndio é, segundo Taussig, o multinaturalismo como política cósmica.

Chegamos ao décimo segundo canto do repertório. Nele, o *Xũnĩm* conta a história do pássaro macuco (outro ser voador/mediador). Na verdade, quem assume a narração aqui é a cobra:

Estou indo assobiando para encontrar você.

Por quê você não escutou nada?

Canto igual macuco, para te encontrar.

Canto igual macuco para te encontrar.

Quem canta aqui é a cobra macho. Ela quer chamar sua esposa e, para isto, grita e canta igual um pássaro de nome *Paxot*. O macho fala para a fêmea assim: “eu to chamando você igual o *Paxot* canta, mas você não me escutou e não veio aqui”. Lembro que são os homens quem emprestam suas vozes para a execução deste canto. E neste momento do ritual, eles o fazem enquanto os dois *Xũnĩm* dançam com um grupo de meninas. Se não soubéssemos que este texto pertence à cobra macho, pensaríamos apenas que ela se comunica com sua fêmea. Podemos também fazer uma outra leitura, a saber, que os homens estão falando às suas mulheres. Mas através do *Xũnĩm*, a fala da cobra se faz ouvir pelos homens e mulheres da aldeia.

Passo agora ao décimo quarto canto, já que o décimo terceiro é igual ao décimo primeiro. Este canto é executado pelos *Putuxop*. Lembro que no início do ritual, quem cantava era o grupo de *Xũnĩm*. Depois, os homens passaram a cantar e, nesta música, a voz é dos *Putuxop*. Vejamos sua letra:

Vai ficar coçando pra lá com seu berne.

Berne tem pele. O berne tem pele!

*Ele está com o pêlo sujo e fica em pé
balançando o rabo para a sua dona.
Ele está com o pêlo sujo e fica em pé
balançando o rabo para o seu dono.
Tá chorando de saudade da dona.
Tá chorando de saudade do dono.
Tá chorando de muita saudade da dona.
Tá chorando de muita saudade do dono.*

Embora sejam os *Putuxop* que cantem, quem conta esta história do *Kokei*/cachorro é o *Xũnĩm*. Na verdade, vejo dois enunciadores: no primeiro, que corresponde à primeira frase da música, reconheço a fala do dono do cachorro. Nas demais frases, o *Xũnĩm* assume a narração.

Esta música marca o início da participação dos *Putuxop* como cantores neste ritual. Segundo os Maxakali, eles vêm ajudar o *Xũnĩm*, são convidados deste último. Uma pergunta que me faço aqui é se há alguma relação entre o mito relativo a este *yãmĩy Putuxop* e a música. O único ponto de conexão que consigo ver diz respeito ao sentimento de saudade. No mito, a mãe do *Putuxop* chora de saudade do marido assassinado pela versão gente da centopéia. Aqui, este sentimento de saudade também aparece, embora num contexto diferente.

A letra da décima quinta música é formada pela repetição de três frases:

*Periquitos, me tomem e me joguem para outro;
Periquitos, me tomem e me empurrem, e
Me empurrem pela bunda.*

Neste trecho do ritual, quem canta são os *Putuxop*, mas a voz enunciativa é de *Yãmĩyhex*. Sua fala remete a uma exegese na qual uma mulher comenta, através do canto,

que nenhum dos homens que dançam à sua volta quer ficar com ela porque ela é feia. Primeira observação que faço diz respeito ao fato de na narrativa quem canta e fala ser a mulher, enquanto os homens apenas dançam. Já no ritual, neste momento, os homens não cantam nem dançam. Como disse acima, quem o fazem são os *Putuxop* e a fala é de *Yãmĩyhex*. Do ponto de vista da dinâmica do ritual, o que chama minha atenção aqui é o fato desta música ser introduzida antes mesmo que *Yãmĩyhex* entre em cena. Quando ela é executada, apenas os *Putuxop* estão no pátio. A aparição do ser enunciador da fala, bem como a ação contida na letra (a realização do pedido que é feito aos periquitos, a saber, que tomem e empurrem *Yãmĩyhex*), só vão acontecer daqui a pouco, depois da entrada em cena do macaco e das minhocas.

Passemos ao décimo sexto canto que traz à cena o macaco. No ritual, neste momento, o macaco sai do *kuxex* acompanhado por três homens, estes exercendo agora a função de cantores. O animal não canta. Os Maxakali afirmam que o macaco é o narrador da história do cachorro. Isto fica claro depois que eles explicam que o “*yê, yê*” que precede cada parte da música é o canto do macaco-prego, *koktix*. Mas um olhar mais minucioso revela que mesmo sendo o macaco o narrador, a fala continua sendo do cachorro. Ou seja, há aqui um triplo jogo de perspectivas: os homens cantam, enquanto o cachorro é autor da fala proferida pelo macaco.

O conteúdo da letra nos informa que o cachorro foi morto quatro vezes - pelo quati, pelo macaco, pela armadilha e pela cobra – antes de chegar ao céu e se encontrar com *Topa*. Ser morto pelo quati, pela armadilha e pela cobra não revela muito mais do que o fato de ser o cachorro uma presa do quati e da cobra, e poder ser capturado pelo homem através da armadilha. O que para mim aqui é surpreendente é o fato de ele ter sido comido pelo macaco, que passa a ser o narrador de uma história. Mais uma vez, fica evidente que

por trás da relação predador-presa, há uma possibilidade de troca de perspectivas, ou seja, de ganho de novas identidades. Uma relação passa a ser estabelecida entre a vítima e o matador, pois este último adquire a voz da vítima, sendo, portanto, assimilado à mesma. Quando fala dos Araweté, Viveiros de Castro (2002) relata a progressão nas relações entre a vítima e seu matador. Elas vão da alteridade mortífera à identidade fusional: alguém que era um puro inimigo transforma-se primeiro em afim potencial, depois em amigo ritual, uma espécie de duplo social e afetivo do Eu e, finalmente, com a morte do matador, a vítima se consubstancializa à pessoa deste: ela fica para sempre ‘com’ ou ‘em’ o matador.

Mas a possibilidade de mistura não pára aqui. Outro fato nos reafirma esta eminência de incorporação de uma nova identidade, mas numa ordem inversa à anterior. Pois se chamo a atenção do leitor para o fato de o macaco assumir o lugar do cachorro, contado assim através do canto uma história relativa a este bicho, por outro lado, apesar do canto remeter a uma história do cachorro, cenicamente, o que observamos no ritual não é isto. Neste momento, o espectador tem acesso a informações relativas ao próprio macaco, pois ao tomar a palavra, um Maxakali fala é do macaco, que gosta de banana. Em seguida, uma das esposas deste homem traz um cacho de banana e pendura na cabeça do animal. No caminho de volta ao *kuxex*, uma outra mulher rouba o cacho e sai correndo do macaco. Este vai atrás dela, faz um gesto fálico e, ao voltar para o *kuxex*, faz o mesmo com dois homens. O ser comido passa a se expressar através do ser comedor, que por sua vez, através de suas ações fornece informações sobre si mesmo. Fica muito nítida aqui a permeabilidade das fronteiras quando percebemos a manifestação do perspectivismo.

O fato de morrer permite ao cachorro subir ao céu e lá encontrar *Topa*, com quem o animal conversa. Este diálogo teria sido possível sem a passagem pela morte? Esta música aponta para o fato de a morte poder ser um veículo de metamorfose. Ou, por outro ângulo,

este texto estaria remetendo a um outro tempo? Vieira (2006) afirma que para os Maxakali, *Topa* (Jesus) é o criador de todas as coisas, inclusive dos *yãmĩy*. A autora conta que os índios dizem que antes da inundação do mundo, causada por uma grande enchente, animais, espíritos (inclusive *Topa*) e humanos viviam juntos, compreendendo-se mutuamente. Isto me faz então pensar que esta história trazida ao ritual coloca efetivamente os Maxakali em contato com o tempo mítico.

Uma pergunta que eu não poderia deixar de fazer diz respeito à quantidade de vezes que o animal é morto. É possível aos animais morrerem várias vezes? A letra sugere que sim. E sugere também que morrer aqui na terra não elimina a possibilidade de uma continuidade no céu.

De volta ao ritual, observo que depois do macaco, entram em cena duas minhocas, que tinham vindo do mato e, depois de esfregar seus corpos no *mĩmãñãm*, entraram no *kuxex*. Elas agora saem ao pátio, acompanhadas por homens cantores. As minhocas dançam com as mulheres durante um certo tempo e depois voltam ao *kuxex*, quando o grupo de *Putuxop* sai novamente, desta vez trazendo *Yãmĩyhex*.

Chegamos ao décimo sétimo canto, que na verdade é a repetição do décimo quinto. Neste momento do ritual, este grupo sai e fica concentrado na frente do *kuxex*, não muito longe do *mĩmanãm*. Os movimentos dos corpos agora fazem uma alusão direta à história da mulher feia que pede para ser tomada e empurrada, pois orientados pelos homens, os *Putuxop* dançam empurrando *Yãmĩyhex* de um lado para o outro. Este jogo de empurra-empurra só pára quando um homem faz um gesto em direção às mulheres. Nesta hora, os *yãmĩy* param de cantar e de dançar. Uma aproxima-se trazendo um prato de comida e um pacote de balas. O primeiro é entregue a *Yãmĩyhex* e as balas são distribuídas aos *Putuxop*. Logo que recebe o alimento, o grupo volta em silêncio ao *kuxex*.

Além de remeter a uma narrativa que tem como personagem a mulher feia, este momento do ritual nos leva, a meu ver, diretamente ao mito de *Yãmĩyhex*. Ele começa com os homens comendo no *kuxex*, sem convidar as mulheres. Estas, por sua vez, ao descobrirem que foram excluídas, resolvem elas mesmas a questão, comendo, secretamente, carne de cobra. Um resto do animal deixado entre os dentes de uma delas fez com que seu marido descobrisse o segredo e o compartilhasse com os outros homens. Estes então resolvem puni-la, matando-a com uma flechada no peito. O que leva o grupo de mulheres a arquitetar um plano de vingança contra os homens. Bem sucedido, este plano leva o marido delator à morte e obriga as mulheres a uma fuga coletiva. Já transformadas em *Yãmĩyhex* (desde a ingestão da carne de cobra e, posteriormente, ao se submeterem à ação da fumaça), as mulheres abandonam a aldeia, deixando para trás seus maridos e filhos, refugiando-se no fundo da água do rio. Os homens seguem, em vão, as mulheres que, já metamorfoseadas, não mais retornam aos maridos.

Quando percebo que no ritual, a música cantada remete à narrativa referente à mulher feia, acho que posso falar aqui em variação do mito. Pois, embora diferentes, ambos têm algo similar, ou seja, a relação entre os homens e as mulheres. O que percebo que há em comum é o sentimento de insatisfação dos homens em relação às mulheres, o que no ritual é expresso através do jogo de empurra-empurra de *Yãmĩyhex*. Na narrativa, o motivo é a feiúra da mulher. E no mito, são várias as razões. Primeiro, a ousadia de comer carne de cobra. Em seguida, o assassinato do marido delator. E, por fim, o abandono dos maridos e filhos por parte das mulheres, já transformadas em *Yãmĩyhex*.

Volto ao elemento água, que neste mito aparece claramente como veículo de transformação. É nas profundezas do rio que *Yãmĩyhex* torna-se inatingível pelos homens, adquirindo um estado máximo de alteridade em relação a eles e, ao mesmo tempo, em

relação ao seu próprio estado de ser anterior. Além da água, a fumaça também aparece como um veículo de transformação. Vale ressaltar que a versão do mito que apresento na partitura foi contada pelo pajé e traduzida por um dos professores. Mas Tugny colheu uma outra versão, desta vez tendo como narradora uma mulher. É interessante observar que há pequenas diferenças entre ambas. Na masculina, a transformação da mulher em *Yãmĩyhex* é apontada apenas no final do mito, quando as mulheres entram na água. Embora a fumaça seja citada como provocadora de transformação, esta não chega a ser admitida como uma metamorfose completa, levando ao surgimento de *Yãmĩyhex*. Já na versão feminina, a mulher admite que a transformação das mulheres em *Yãmĩyhex* começa a acontecer bem antes do contato com a água, em dois momentos: quando comem a cobra e quando passam pela fumaça. A meu ver, o fato de, no ritual, uma mulher oferecer um prato de comida a *Yãmĩyhex* aponta para a possibilidade de que haja neste gesto uma espécie de cumplicidade entre a condição de mulher em relação àquela de *Yãmĩyhex*. Em várias ocasiões, os índios disseram²⁸ que, quando morrem bem crianças, as pessoas viram *Yãmĩyhex*. Portanto, quando descem à terra já transformadas em *yãmĩy*, as crianças vêm encontrar suas mães, por quem são alimentadas.

Depois desta aparição de *Yãmĩyhex*, um novo silêncio toma conta da aldeia enquanto outro ser entra em cena no ritual. Desta vez, trata-se de um tipo de *Kotkuphi*, *'Iymagnãg*. Ele sai do *kuxex* munido de arco e flecha, e mata o frango atingindo-lhe todo o corpo por inúmeras flechadas. Ao perguntar a um dos professores maxakali sobre o significado desta ação, de forma muito sutil, ele esquivou-se comentando apenas que as cores do frango eram as mesmas do *mĩmãñãm*...

²⁸ Este informação foi também registrada por Álvares (1992).

A última parte deste ritual é marcada pela saída de um grupo de *Putuxop* de dentro do *kuxex*. Eles trazem um outro ser, o *Imkoeka*, que é um tipo de *Yãmĩy*. Desta vez, não se trata de *Xũnĩm* transformado em *Putuxop*. Agora, segundo o pajé, são os próprios *Putuxop* que aparecem. Os cantos deste *yãmĩyxop* não serão objeto de análise nesta dissertação, mas apresento as letras dos cantos na partitura.

À medida que os *Putuxop* vão percorrendo o pátio, rumo às mulheres, a movimentação de todos os presentes vai convergindo-se para um mesmo ponto. Meninas, moças e mulheres adultas formam um círculo em torno dos *yãmĩy* e dos homens. Elas agora, além de dançar, deixam pela primeira vez ecoar suas vozes. Estas não trazem palavras, mas nem precisa... Muito já foi dito e visto nestes 100 minutos de plenitude e “jouissance”!

Sinto que os *yãmĩy*, ao participarem desta grande festa, parecem conectar homens e mulheres através de seus movimentos corporais e da função cognitiva que exercem quando vêm à aldeia dos homens. E juntos *yãmĩy*, homens, mulheres, rapazes, moças, meninos, meninas e bebês viajam rumo a um passado que, durante o ritual, fica menos distante. Todos vão entregando-se, revelando-se aos poucos, preparando o final que culmina num grande encontro, numa espécie de “gozo coletivo” (Kristeva, 2001).

5.3. *Yãmĩy*, homens, mulheres, símbolos, danças e lugares

Para ser capaz de lidar com a alteridade deve-se aprender a tornar-se outro ou imitar o ser outro no sentido de captar seu ponto de vista no mundo e, assim, ganhar poder sobre a situação interativa. (Lagrou, 1998)

Um número expressivo de etnografias informa que no tempo mítico, os índios eram como animais. Por isso, sabem bem sobre os bichos. Eles observaram seus hábitos. No passado mítico, os índios se casavam com os animais, ambos tinham a mesma condição. Onças e jaguares eram antes cunhados dos homens. O tempo mítico era o tempo da continuidade.

No mito do *Xũnĩm*, a primeira pergunta que o homem faz ao *yãmĩy* é se foi ele quem roubou sua banana. A resposta nos mostra que esta fruta é um alimento tanto para os *Xũnĩm* quanto para os homens. Este é um ponto em comum entre eles; a banana é um dos elementos que provocam a comunicação/aproximação destes seres neste mito.

A segunda pergunta feita pelo homem no mito é se o *Xũnĩm* tem música. A resposta deixa evidente que sim, e explicita o fato de cada *Xũnĩm* ter sua própria música, que é executada coletivamente, através da ajuda dos companheiros. O que podemos perceber no ritual é que o mesmo acontece entre os homens, ou seja, cada homem é dono de um canto, mas quando este é executado, ele o faz coletivamente com a ajuda dos parentes e afins. Estas observações me permitem dizer que tanto o alimento quanto a música são dois importantes elementos (veículos) de comunicação entre os homens e os *yãmĩy*.

As sucessivas aparições dos *yãmĩy* apontam para a riqueza da cosmologia maxakali e para a vastidão de um repertório mítico-musical que revela histórias dos bichos e dos

antepassados. As letras dos cantos falam de um mundo animal e de uma natureza que já não existem mais. No entanto, a música recria uma realidade à qual não se tem mais acesso senão por meio das letras e das metamorfoses, que levam os índios ao conhecimento de sua própria história, de seus diversos mitos. Mas os cantos também falam de um mundo atual, visto pelos *yãmĩy* que por ele viajam, descrevendo-o aos homens.

O início do ritual me remete à história dos Maxakali que antes tinham muita terra, muita mata e muitos bichos. A ida dos homens ao mato, onde os *yãmĩy* estão preparando o *mĩmãñãm*, me fez pensar nessa busca insaciável dos homens pela música dos *yãmĩy*, ou simplesmente pelos *yãmĩy*. Pois mesmo sem a mata e sem os bichos, eles continuam... O *mĩmãñãm* marca a conexão que é estabelecida entre o mundo dos homens e o dos *yãmĩy*, uma vez que é através dele que os últimos vêm se fixar na aldeia dos homens. E, no final da cerimônia, é a retirada do *mimanãm* que marca a ruptura da conexão.

H. Popovich²⁹ afirma que a prática dos rituais dos Maxakali e dos ‘seres sobrenaturais’³⁰ é, para ambos, benefício ou dano. Cada um procura dar e receber certos benefícios ou impor injúrias e defender-se. O autor revela que jogo, divertimento e animação das festividades são objetivos importantes de ambos. Existe uma mútua ajuda na caçada para suprir a comida para o ritual, eles fazem disso um projeto comum. Popovich conta que pescar também é uma atividade feita para trazer peixe para os rituais. Mulheres e ‘seres sobrenaturais’ sempre pescam juntos nessas ocasiões. Segundo o autor, a colheita é um trabalho conjunto, e os ‘seres sobrenaturais’ são esperados para ajudar a plantar e a fertilizar, além de fornecer a quantidade certa de chuva e ajudar na colheita. Popovich diz

²⁹ Esta é uma tradução livre de algumas idéias apresentadas pelo autor (1976).

³⁰ Em todo este trecho, Popovich utiliza a expressão ‘seres sobrenaturais’, o que é o indício de uma empreitada missionária.

que é igualmente esperado que os ‘seres sobrenaturais’ ajudem no casamento e na criação das crianças. Assim, os Maxakali esperam que os ‘seres sobrenaturais’ ajudem no ritual, especialmente instruindo nas canções e fazendo objetos religiosos.

Tudo aponta para a existência de uma linha tênue entre os mundos visível e invisível, humano e não-humano. Os homens voltam a um passado mítico que é re-experimentado durante o ritual. O fato de só os homens irem até o mato, onde os *yãmĩy* estão preparando o *mĩmãñãm*, deixando as mulheres e as crianças pequenas na aldeia, aponta para a existência de segredos. Há coisas que só os homens vêem e sabem. A caça, o encontro com os *yãmĩy* e as sessões de conversas e cantos no interior do *kuxex* são coisas dos homens.

“Todo o universo simbólico maxakali se mantém e se pauta na aquiescência da mulher em não saber e não ver determinados mistérios: a caça, a chegada dos espíritos no mundo dos humanos. Vários conjuntos de mitos, como *Kotkuphi* e o *Yãmĩyhex*, enfatizam a proibição do olhar e acesso aos conhecimentos ao mundo feminino. (...) É por isso que grande ênfase se dá ao que as mulheres ouvem. Nas noites em que homens e espíritos cantam no *kuxex*, as mulheres dormem no pátio com suas crianças, ouvindo melhor os espíritos. A elas são reservados pequenos momentos de responsório ou danças e muitas brincadeiras que geralmente acentuam as polaridades entre os sexos. (...) Do *kuxex*, emanam-se os cantos e clamores dos espíritos, plasmam-se espetáculos voltados aos olhares femininos. Mas os cantos têm uma função: são a efetivação de um encontro – sempre atualizado – dos homens com os seres invisíveis aliados e parceiros nos processos de obtenção de alimentos.” (Tugny, 2005)

Durante a realização dos rituais, as mulheres entram em contato com os *yãmĩy*, alimentando-os, dividindo brincadeiras e danças. Entre vida cotidiana e ritualística, as mulheres ora são esposas dos homens, ora dos *yãmĩy*. Depois do encerramento de um *Kõmãyxop*, no qual vários pares tinham sido formados, um homem fala para a câmera que naquela hora os homens deram suas esposas aos *yãmĩy* (mini dv 18). Seria maravilhoso

estudar este viés em vários rituais, já que o encontro entre mulheres e *yãmĩy* está presente em todos, em uma multiplicidade de situações. Poderíamos acompanhar cronologicamente as brincadeiras envolvendo meninas novas, depois adolescentes e adultas. Poderíamos também detalhar a ocorrência dos encontros entre elas e os *yãmĩy*, mostrando inclusive a passagem progressiva da brincadeira para o embate.

No *Xũnĩm*, vejo vários movimentos de troca entre as mulheres e os *yãmĩy*. Um eixo é o alimentar. O outro diz respeito ao contato corporal, às brincadeiras e aos embates propriamente ditos. O quadro abaixo apresenta um resumo do que acontece neste eixo alimentar:

Quem oferece	O que oferece	Para quem oferece
Duas meninas	Suco	<i>Xũnĩm</i>
Uma mulher	Carne crua	<i>Xũnĩm</i>
Meninas	Carne crua	<i>Xũnĩm</i>
Moças	Balas	<i>Putuxop</i>
Uma mulher	Banana	<i>Kotix</i>
Uma mulher	Arroz-mandioca-carne cozida	<i>Yãmĩyhex</i>
A mesma mulher de cima	Balas	<i>Putuxop</i>
Uma mulher	Arroz-mandioca-carne cozida	<i>Yãmĩy</i>

A partitura permite visualizar que neste ritual, a comida é oferecida em momentos de silêncio. A única exceção é a última oferta que acontece durante a execução da música. Quando as meninas oferecem carne crua aos *Xũnĩm*, pode-se ouvir de longe o canto dos

Putuxop, mas os homens cantores que acompanham os *Xũnĩm* estão em silêncio neste momento.

Mauss (2003) fala das técnicas do corpo, ressaltando o fato de que elas dizem muito sobre uma sociedade. Suas idéias sugerem um ângulo através do qual poderíamos ler esse povo. As movimentações, para onde vão e de onde vêm os *yãmĩy* acompanhados pelos homens, são importantes. Por exemplo, como os *yãmĩy* abordam as mulheres, deixando entrever momentos de brincadeira e de desafio? Ao estudar os Wauja, Mello (2005) propõe que todas as estratégias (brincadeiras, mitos, ritos) concorrem para a busca de um ponto intermediário nesse continuum. A autora chama a atenção para o fato de que não há entre a brincadeira, o blefe e a ameaça uma delimitação clara, na verdade “formam juntos um único e indivisível complexo de fenômenos.” Em que medida a movimentação dos corpos, as danças dos *yãmĩy* e das mulheres serviriam para falar dos Maxakali? O que o corpo dos *yãmĩy* nos diria sobre esse universo extra-humano? A mímese seria uma forma de acesso a um outro nível de sociedade?

Falar em dança nos coloca diante da necessidade de falar do corpo. O que Viveiros de Castro (2002) chama de corpo não é sinônimo de fisiologia distintiva ou de anatomia característica; é um conjunto de maneiras ou modos de ser que constituem um *habitus*.

“Entre a subjetividade formal das almas e a materialidade substancial dos organismos, há esse plano central que é o corpo como feixe de afecções e capacidades, e que é a origem das perspectivas”.

O autor segue dizendo que a diferença entre os corpos só é apreensível de um ponto de vista exterior para outrem, uma vez que, para si mesmo, cada tipo tem a mesma forma (a forma genérica do humano): os corpos são o modo pelo qual a alteridade é apreendida como tal.

“Não vemos os animais como gente e eles não nos vêem como tal porque nossos corpos respectivos e perspectivas são diferentes”. (Viveiro de Castro, 2002)

Viveiro de Castro³¹ propõe que o corpo humano pode ser visto como lugar de confrontação entre humanidade e animalidade. Ele é o instrumento fundamental de expressão do sujeito e, ao mesmo tempo, o objeto por excelência, aquilo que se dá a ver a outrem. Por isso, a objetivação social máxima dos corpos, sua máxima particularização expressa na decoração e exibição ritual, é ao mesmo tempo sua máxima animalização.

Segundo o autor, o que se acha são humanos vestindo roupas animais e tornando-se animais, ou animais despindo suas roupas animais e revelando-se como humanos. A forma humana é como um corpo dentro do corpo, o corpo nu primordial – a ‘alma’ do corpo. Viveiros de Castro diz³² que uma perspectiva não é uma representação porque as representações são propriedades do espírito, mas o ponto de vista está no corpo.

Lagrou (1998) acredita que o corpo de uma pessoa é o produto da intervenção ativa de ‘outros corpos’ próximos. A identidade do indivíduo se constitui pelo ‘relacionar-se’, isto é, a pessoa não pode ser pensada fora de uma relação com outros e com o mundo envolvente. O ‘eu’ torna-se pessoa porque tem um corpo que se relaciona com outros, corpo que veio a existir através da ação de outros corpos. Segundo a autora, o corpo, a identidade e o problema da alteridade não são questões categoriais ou classificatórias, mas questões relacionais.

Onde os *yãmĩy* cantam determinados cantos? Perto do *mĩmãñãm*, perto das mulheres ou dentro do *kuxex*? Num plano espacial, o mato e o *kuxex* são dois lugares masculinos por

³¹ O autor cita Rivière (1994): *Wysinwyg in Amazônia*. Jaso, 25 (3), pp. 255-62.

³² Citando Deleuze (1988): *Le pli. Leibniz et le baroque*. Paris: Minuit

excelência. Mais que isto, a meu ver, eles são o lugar dos segredos masculinos. No mato, os homens encontram-se com os espíritos, deixando para trás todas as mulheres. Proibidas de acompanhá-los, elas são privadas de tudo que se passa sonora e visualmente neste lugar. No mato, os homens aprendem com os espíritos técnicas às quais as mulheres não têm acesso, tais como, caçar, fazer e pintar *mĩmãñãm*, e confeccionar arco e flecha. Estas são coisas masculinas. Já no *kuxex*, freqüentado exclusivamente pelos homens e *yãmĩy*, as mulheres não vêem o que se passa, mas podem ser atingidas pelos cantos que de lá são emitidos ou enxergar os diversos seres que de lá saem durante o ritual. Portanto, os segredos que são escondidos no *kuxex* têm um outro tipo de relação com as mulheres. São privações visuais e não necessariamente sonoras. As visuais só deixam de ser privações depois que se revelam fora do *kuxex*. Apesar de não ser este o caso no ritual do *Xũnĩm*, sei que em outros rituais, como o do *Kotkuphi*, as mulheres não apenas são proibidas de ir até o mato, como também não podem ver a chegada dos *Kotkuphi* na aldeia, quando estes trazem a caça. Elas têm que ficar dentro de casa, apenas ouvindo o que se passa do lado de fora. Mas isto não é feito de forma totalmente rigorosa. Realmente ainda não entendi o que é que, de fato, não se pode ver. Talvez haja uma espécie de hierarquia entre as proibições.

Quanto ao pátio da aldeia, como afirma Mello (2005) sobre os Wauja, este espaço central é caracterizado como palco da esfera pública, não é inteiramente masculino, como os espaços domésticos também não podem ser chamados de exclusivos das mulheres. A autora compreende o centro da aldeia como o plenário onde as questões coletivas mais importantes são abordadas e as individuais são coletivizadas, tudo através da música.

“O perspectivismo indígena significa que o mundo (realidade) que se vê depende de quem o vê, de onde se vê e com que intenção determinado ser olha para outro ser. Essas transformações estão presentes na mitologia e são cruciais na experiência cotidiana. Esta

capacidade de mudar a percepção não se aplica somente ao xamanismo, mas à ontologia ameríndia como um todo.” (Lagrou, 1998)

5.4. Mitos e exegeses

Criador de idéias, processos e ferramentas analíticas, Lévi-Strauss revela-se incontornável a qualquer pessoa que almeje adentrar o universo indígena. O autor francês nos leva, como diz Perrone-Moisés, a percorrer trilhas de significação que ligam dezenas de mitos de dezenas de povos do sul ao norte das Américas e realiza um processo de reconstituição dos campos semânticos desses mitos. Esta experiência pretendia demonstrar a existência de uma lógica das qualidades sensíveis próprias do pensamento selvagem das sociedades indígenas. Através do estudo dos mitos, o autor quer saber sobre como funciona o pensamento da humanidade. E, particularmente, os mitos dizem muito sobre como pensam os índios.

Mello (2005) propõe que o mito é uma manifestação de um modo de se pensar, um processo mental para dar conta da realidade. Segundo a autora, o mito expressa a natureza inconsciente dos fenômenos coletivos. A análise estrutural toma como verdadeiro objeto os modos de pensar da mente humana e não o mito em si mesmo. O que há diretamente nos mitos não é a questão central, mas sim as propriedades ocultas.

Segundo a abordagem levistraussiana, um mito não existe por si só, pois todo mito é uma versão de algum outro, e a análise de uma família de mitos leva a seqüências ou quadros contrastivos: aí reside a lógica do mito. Mello diz que os mitos dão a ilusão, extremamente necessária, de que se entende o universo e, além disso, contribuem para que o futuro permaneça fiel ao presente e ao passado. A autora conta que, para os Wauja, o mito refere-se ao passado distante, ‘antigamente’. Eles entendem que não devem se afastar do mundo que os mitos relembram, pois ali há o nexo com as coisas verdadeiramente nativas.

Mello propõe ainda que os mitos são fontes para a compreensão das paixões humanas, imbricadas em todas estas dimensões. Segundo a autora, o mito manifesta afetos

centrais, elementos fundamentais para a interpretação do ritual. Neste sentido, a autora defende que mito e ritual são esferas inseparáveis, pois o mito guarda uma relação profunda com o ritual, de tal modo que a compreensão de um passa, necessariamente, pela do outro. Ao estudar os mitos, a autora diz que busca descobrir as estruturas mais profundas, a idéia sendo revelar os elementos invariáveis entre as aparentes diferenças. Mello afirma que os mitos pensam as relações entre códigos diversos (sexual, auditivo, visual, astrológico e culinário, entre outros), e o repertório musical, por sua vez, funciona como roteiro do ritual, constituindo seus personagens e situações, presentes no mito.

Para Viveiros de Castro (2002), as narrativas míticas são povoadas de seres cuja forma, nome e comportamento misturam inextricavelmente atributos humanos e não-humanos. “O perspectivismo ameríndio conhece então no mito um lugar onde a diferença entre os pontos de vista é ao mesmo tempo anulada e exacerbada”. Segundo o autor, nesse discurso absoluto, cada espécie de ser aparece aos outros seres como aparece para si mesma – como humana -, e, entretanto, age como se já manifestando sua natureza distintiva e definitiva de animal, planta ou espírito.

Outra informação fornecida pelo autor diz respeito à condição original comum aos humanos e animais: ela não é a animalidade, mas a humanidade. Neste sentido, Lévi-Strauss (1985) já havia observado que os mitos contam como os animais perderam seus atributos herdados ou mantidos pelos humanos; os humanos são aqueles que continuaram iguais a si mesmos: os animais são ex-humanos, e não os humanos ex-animais. Viveiros de Castro (2002) prossegue, dizendo que o pensamento indígena conclui que tendo outrora sido humanos, os animais e outros seres do cosmos continuam a ser humanos, mesmo que de modo não-evidente. Deriva disto o fato de que, para os ameríndios, “o referencial

comum a todos os seres da natureza não é o homem enquanto espécie, mas a humanidade enquanto condição”³³

Viveiros de Castro afirma que as auto designações coletivas de tipo ‘gente’ significam ‘pessoas’, não ‘membros da espécie humana’; e elas são pronomes pessoais, registrando o ponto de vista do sujeito que está falando, e não nomes próprios. Então, como observa o autor, dizer que os animais e espíritos são gente é dizer que são pessoas; é atribuir aos não-humanos capacidades de intencionalidade consciente e de agência que facultam a ocupação da posição enunciativa de sujeito. Tais capacidades são reificadas na alma ou espírito de que esses não-humanos são dotados.

³³ O autor cita Descola (1096): *La nature domestique : symbolisme et praxis dans l’écologie des Achuar*. Paris : Maison des Sciences de l’Homme.

5.5. *Xũnĩm* e outros *yãmĩy*xop

Vou estabelecer uma breve comunicação entre este ritual do *Xũnĩm* e dois outros, tentando localizar neles pontos passíveis de comparação.

5.5.1. *Kotkuphi* (mini dv 14 a 17) / Gravação de outubro de 2003, na Aldeia Bom Jesus, mesmo cinegrafista, Pedro Guimarães.

Escolhi este ritual como comparação por já ter fotografado frames de uma gravação em vídeo. Mas poderia transcrever outros rituais a partir das várias fitas do arquivo. A partir desta primeira comparação, outras muitas podem ser feitas e co-relacionadas. Todas têm pontos em comum.

Este ritual começa no mato, mas os *Kotkuphi* não estão em torno do *mĩmãnãm*. Tudo começa com dois deles em torno de um porco amarrado a um tronco. Um atinge o bicho a flechadas, o outro a pauladas. O animal agoniza e vai perdendo as forças. Outros *kotkuphi* juntam-se e agora todos amarram o porco, pelas pernas, a um tronco que vão carregar nos ombros pela estrada afora. Eles são acompanhados pelos homens, praticamente os mesmos que participam do ritual do *Xũnĩm*.

Quando chegam à aldeia, não param no pátio, apenas o atravessam rumo ao kuxex. São seguidos pelos homens. Do lado de fora, e na outra extremidade, dois grupos de mulheres já foram formados. Estão todas pintadas, portam adereços e estão em fila lateral.

O próximo evento é a saída de um grande grupo composto por *yãmĩy* bastante diferentes uns dos outros. Há diversas pinturas corporais e roupas em um mesmo grupo. Primeiro, formam um círculo, depois uma fila – uns atrás dos outros. Parte dos *yãmĩy* se desprende da roda e forma um grupo de cinco *yãmĩy*, dois de uma espécie, três de outra. Eles vão até as mulheres, abordando-as diretamente.

Todos se dirigem ao *mĩmãñãm*. Segurando nele, os homens cantam. As mulheres circulam ambos, num movimento em sentido horário. De repente, todos os *yãmĩy* deitam-se dentro de um círculo que forma uma figura no chão que tem como ponto de partida o *mĩmãñãm*, pelos pés. As mulheres passam a se dar as mãos, dançando em uma roda agora mais aberta. Podemos observar que há apenas um *mĩmãñãm*. A cena é esta: todos os *yãmĩy* estão deitados, os homens em pé. As mulheres circulam ambos.

Todos levantam-se e voltam a ficar bem pertinho do *mĩmãñãm*, bem próximos uns dos outros. Todos estão de cabeça baixa. As mulheres voltam a fechar mais o círculo enquanto dançam.

A próxima cena traz outra mimese. Em pé e em meia lua, os *yãmĩy* esperam pela aparição de outro que sai do *kuxex*, vai até o centro da meia lua, dá um salto e volta correndo ao *kuxex*. A isto se sucede a primeira troca de alimentos. Um *kotkuphi* oferece um monte de órgãos internos do porco, recebendo, em troca, um prato de comida de uma mulher. A próxima troca é entre um *kotkuphi* que oferece outro monte de órgãos internos em troca de uma garrafa com um líquido.

Dois outros *yãmĩy* saem correndo, atravessam o pátio e buscam dois pratos de comida (parece que tem arroz e mandioca, talvez carne).

Várias brincadeiras envolvendo meninos, meninas e mulheres acontecem nos minutos seguintes.

Outro grande grupo de *yãmĩy* sai do *kuxex*, deixa um deles no pátio e volta ao *kuxex*. Aquele que fica começa a se contorcer todo, dando pulos meio arrastados no chão. Um grupo de meninas muito pequenas está bem perto. Elas começam a atirar objetos no *yãmĩy*, quando um par de *yãmĩy* vem e o resgata. Vão para o *kuxex*.

Há um longo silêncio e outro *yãmĩy* sai acompanhando um homem. E assim vem uma longa seqüência de brincadeiras entre *yãmĩy* e meninas, intercaladas pelo aparecimento de algum novo *yãmĩy*. Numa delas, estes ficam agachados, dando pulinhos enquanto as meninas começam a lançar-lhes uma espécie de arco. Em outra, os *yãmĩy* saem em duplas respondendo ao assobio de um dos homens. Eles saem, são atacados pelas meninas com seus arcos.

Um dos últimos a sair é o espírito-coruja. Na verdade, dois. No final deste ritual do *kotkuphi*, meninas usam varas de pescar para tocar os *yãmĩy* que estão deitados no chão. Depois de um tapa dado por seu par feminino, o *yãmĩy* levanta-se e volta ao *kuxex*.

Assim termina este ritual do *kotkuphi*.

5.5.2. *Mõgmõka* (mini dv 11 e 12) / Gravação de outubro de 2003, Aldeia Bom Jesus, cinegrafista Pedro Guimarães.

Traço aqui muito sucintamente os pontos em comum entre este e os dois outros.

Neste vejo que as trocas alimentares são de carne crua, dos *yãmĩy* para as mulheres, e de suco, carne cozida, farinha e arroz delas para os *yãmĩy*. Mulheres e *yãmĩy* dançam ora em movimentos laterais, ora em círculo em torno de três *mĩmãnãm*. Há uma marcada participação feminina.

Além das vozes, em um momento muito curto, dois *yãmĩy* sopram uma espécie de flauta feita de bambu, com penas na extremidade dianteira. Eles tocam enquanto uma mulher estende-lhes uma panela cheia de comida. Uma menina está do lado, carregando uma pilha de pratos. Esta é apenas a segunda vez que observo o aparecimento de um instrumento musical entre os rituais gravados pelas equipes coordenadas por Tugny.

Os *Mõgmõka* têm uma roupa bastante característica. Eles usam folhas na cabeça, cobrindo-lhes o rosto, e um pano que lhes tampa o sexo. As mulheres estão bastante pintadas, mas não usam nenhum adereço.

Os homens estão um pouco mais distantes da cena principal neste ritual.

5.5.3. Pontos em comum

Como não é possível proceder a muitas outras comparações em um tempo curto, faço aqui um recorte, esperando tirar de um grupo pequeno de referência, alguns pontos de interseção entre os rituais.

Em todos há troca ou apenas oferta de alimentos, danças, brincadeiras e embates. As danças, brincadeiras e as trocas alimentares acontecem na maior parte das vezes entre *yãmĩy* e mulheres (neste ritual do *kotkuphi*, meninos também brincam com os *yãmĩy*). Os cantos, entre *yãmĩy* e homens. Então, parece que a participação feminina nos cantos acontece em menor proporção, embora haja casos em que as mulheres cantam bastante, como no ritual do *Po'op*. Assisti, em vídeo, a um ritual do *Mõgmõka*, diferente deste acima apresentado. Nele, as mulheres ficavam sentadas em uma das casas e batiam pedaços pequenos de pau em um tronco deitado no chão. Este gesto musical era feito em resposta ao mesmo gesto feito por um grupo de *Mõgmõka* que está dentro do *kuxex*. Alguns cantos são executados por homens, outros por espíritos. Às vezes, também por mulheres.

Os *yãmĩy* ligam os humanos dos humanos aos animais dos humanos. Eles fortalecem a ligação entre homens e mulheres. Eles recebem e trocam alimentos. Os alimentos que lhe agradam são aqueles que agradam a um tipo específico de *yãmĩyxop*.

As mulheres usam o fogo para cozinhar a carne crua. Elas são seres mediadores. Elas casam-se com os homens e depois se transformam em esposas dos *yãmĩy*³⁴. Elas são alvo tanto dos *yãmĩy* quanto dos homens.

Assim como podemos acompanhar as ações dos *yãmĩy*, mulheres e homens, percebendo que há sempre um terceiro, observamos outros trios co-relacionados, tais como mito, música e ritual, e dança, brincadeira e troca de alimento. Acho que vistos de longe, todos parecem mediadores potenciais. Afinal, tudo depende do ponto de vista.

Todos são, de alguma forma, intermediários, pois sempre entre dois. Como revela Lima (2000), “a necessidade de ao menos três termos expressa a necessidade de errância do ponto de vista que assinalamos anteriormente, a qual aqui aparece como uma troca de perspectivas (cada uma oferecendo-se como um entre-dois).

Sobre o repertório musical, ele sempre traz uma narrativa feita por muitas vozes, muitos pontos de vista (refiro-me aos múltiplos seres que emprestam seus olhos e intencionalidade a corpos diversos, trazendo um jeito de enxergar, portanto, uma realidade particular). É como se toda a cosmologia maxakali estivesse concentrada nos cantos. Eles contêm a natureza, que por sua vez os contém. É como no rizoma, não há um limite muito claro entre o que é parte e o que é todo.

O certo é que entrar na música dos Maxakali significa a possibilidade de penetrar um universo diverso... e quase se perder em meio a uma infinidade de outros seres.

³⁴ Durante a realização de um ritual do *Kotkuphi*, Guigui chama a câmera e diz que as mulheres agora são esposas dos *yãmĩy*.

6. Considerações finais

A música maxakali levou-me a muitos seres, humanos e animais, mulheres e homens, bichos e crianças, brincadeiras sensuais e gestos fatais de violência (ou talvez do que eu entenda por violência). Acho que tudo isso a música tem mesmo de universal, ela promove encontros, conhecimentos e metamorfoses.

Como se trata de um povo que não tem a escrita, pelo menos tal como, redutoramente, a concebo³⁵, como forma inerente ao cotidiano, o que eles guardam de histórias, mitos e conhecimentos sobre o mundo e suas relações parece estar na música, esta parece ser a escrita sonoro-visual dos Maxakali. É como se a música congelasse as histórias na memória coletiva. A diferença é que ela não é fixada, ela não fica sobre nenhum suporte. A música revela-se e imediatamente se esvai... seguindo seu caminho de transformações, provocando metamorfoses, revelando seres.

A música promove uma mistura de sentidos. Que figuras de linguagem poderíamos listar? Metonímias, aliteraões, metáforas, oxímoros e tantas outras. É preciso considerar também a diferença das escutas, assim como “o que se vê depende de quem e de onde se vê” (Lagrou, 1998), entendo que o mesmo se passa com a escuta. Assim, quando ouvimos um canto sem ter acesso à sua letra e a todos os significados que estão por trás dela, podemos até ter a sensação de maior liberdade, já que desta forma podemos imaginar o que quisermos. Mas sinto que revelar estes significados, ao contrário, nos leva a uma compreensão maior das sutilezas. Assim, quando Chico Buarque canta “o mar marée

³⁵ Se nos basearmos nas idéias de Derrida (em *De la grammatologie*. Collection Critique. Paris: Minuit, 1967.), o *mĩmãñãm* pode ser visto como uma escrita, bem como a pintura corporal e a dança.

bateau”³⁶, e escutamos ‘o mar me arrebatou’, vejo neste exemplo implicações da diferença das escutas.

Diante da partitura, eu ouço a música como se a estivesse olhando. Sempre foi assim. Associava o som à cena que estava por trás dele. Pensava no que os Maxakali diziam e no que faziam. É uma música que anda no tempo, ocupa espaços, faz movimentos corporais. Eu escuto a música em imagens. Agora já sei que quando ouço o canto da onça, por exemplo, os homens encontram pela primeira vez com as mulheres, enquanto falam deste animal. E que logo no início do ritual, ainda famintos, homens e *yãmñy* estão na estrada, vindo do mato rumo à aldeia. Sei que uma música específica marca a passagem do macaco-cachorro pelo pátio e que tudo acaba em brincadeira.

Qual é o som das imagens? Para mim, cada frame tem algum relativo sonoro. O conjunto dos frames remete inevitavelmente a uma seqüência de sons ou de silêncios. A menor partícula do som é, a meu ver, como o mitema ou o frame. O que nos diz alguma coisa é a relação entre os diversos sons. Como já disse, sugiro que neste universo povoado por uma multiplicidade de seres, cada um deles seja uma espécie de unidade mínima e substancial que deve ser apreendida nesta chamada dimensão relacional. E se a isto acrescentarmos que existem as diferenças intensivas, tudo fica imenso...

“As diferenças pré-cosmológicas são infinitas e internas, em contraste com as diferenças finitas externas entre as espécies. Estou me referindo aqui ao fato de que o que define os agentes e pacientes dos sujeitos míticos é sua capacidade intrínseca de ser outra coisa; neste sentido, cada ser mítico difere infinitamente de si mesmo, visto que é ‘posto’ inicialmente pelo discurso mítico apenas para ser ‘substituído’, isto é, transformado. É esta auto-diferença que define um ‘espírito’, e que faz com que todos os seres míticos sejam ‘espíritos’. Em suma, o mito propõe um regime ontológico comandado por uma diferença intensiva fluente absoluta, que incide sobre cada ponto de um contínuo heterogêneo, onde a transformação é anterior à forma, a relação é

³⁶ Trecho da letra de *Joana Francesa*, de Chico Buarque.

superior aos termos, e o intervalo é interior ao ser. Cada ser mítico, sendo pura virtualidade, ‘já era antes’ o que ‘iria ser depois’, e por isso não é, pois não permanece sendo, nada de atualmente determinado. O contínuo heterogêneo do mundo pré-cosmológico dá assim lugar a um discreto homogêneo, onde cada ser é só o que é, e só o é por não ser o que não é. Mas os espíritos são o testemunho de que nem todas as virtualidades foram atualizadas, e que o fluxo mítico continua a correr e surgir por debaixo as descontinuidades aparentes entre os tipos e espécies.” Viveiros de Castro (2002).

Isto me leva novamente a Lagrou (1998) e sua idéia acerca da noção de polissemia dos rituais, de duplicidade e multiplicidade de seres, de como a realidade depende da agência incorporada, e em função disto, os seres adquirem identidades diferentes. Ao falar sobre a música dos Maxakali estamos indubitavelmente diante de um universo transformacional, pleno de camadas cosmológicas que revelam a simultaneidade de diversos mundos.

Neste contexto, a partitura sonoro-visual representa uma tentativa de visualizar estas diversas camadas, desvendando a espessura dos acontecimentos. Ela concilia uma visão global com um detalhamento dos componentes do ritual. Reúne diversos registros e permite refletir sobre as sutilezas dos mitos e suas variações no ritual. Permite ainda uma leitura em diversas direções: vertical, horizontal e transversal. Por partes ou de forma ampla. E voltando à polissemia dos rituais, esta partitura permite, em alguma medida, imaginar e se perguntar sobre o que está antes e depois deste ritual do *Xũnĩm*. Sob esta ótica, esta partitura é apenas um recorte de tempo, uma fatia de uma rede muito maior de comunicação dentre os incontáveis rituais. Ela apresenta um desenrolar cronológico e, ao mesmo tempo, cosmológico.

Sobre o tempo, vejo uma ambigüidade nesta linha tênue que separa (será?) o tempo cerimonial daquele da vida cotidiana. Pois como no tempo mítico, estes tempos se

misturavam, intuo que o ritual seja a expressão mesma da mistura. Viveiros de Castro (2002) fala até em passado absoluto, isto é, um passado que nunca foi presente, e que, portanto, nunca passou como o presente não cessa de passar. Segundo o autor, neste passado absoluto, as diferenças entre as espécies ‘ainda’ não haviam sido atualizadas. Acho que o ritual traz/leva os Maxakali a este passado absoluto. Assim, mesmo que no mundo atual, as diferenças sejam finitas e externas, como afirma Viveiros de Castro, o ritual traz as espécies e qualidades tais como no pré-cosmos, quando as diferenças eram infinitas e internas.

Quando Menezes Bastos (1999) diz que a música funciona como eixo central no estabelecimento da conexão da mito-cosmologia com as artes do corpo, o autor entende a música como código – portanto, portadora de sentido – que estabelece esta ponte entre mito e rito, funcionando como uma “máquina de transformar verbo em corpo. A cosmologia se encontra artística e esteticamente codificada no rito, refletindo uma visão do cosmos.” Para Menezes de Bastos, a música conduz os homens numa espécie de viagem no tempo, na direção da re-experimentação do passado mítico e do início do mundo, possibilitando uma renovação do contrato cósmico entre humanos e espíritos.

Seeger (1987) diz que “*onde há metamorfose, há música*”. No contexto ritualístico, Viveiros de Castro propõe, por sua vez, que o regime de metáforas ou multiplicidade qualitativa próprio do mito é ainda mais abrangente. A metamorfose mítica é um acontecimento, um devir heterogenético. Diferente de um processo de mudança, segundo o autor, a metamorfose mítica é uma superposição intensiva de estados.

Neste contexto, a partitura sonoro-mítico-visual é uma espécie de suporte para a linha traçada pelo discurso mítico. Ela descreve a “laminação dos fluxos pré-cosmológicos”

(Viveiros de Castro, 1998). Nela, podemos perceber a mistura de fundo e forma sugerida pelo autor.

Para Lagrou (1998), é no ritual que a pessoa torna-se mais consciente, através do espaço cósmico, de todos os possíveis outros mundos e corpos a serem vividos, e é no ritual que a mudança de posições ocorre com mais frequência. “Os corpos humanos continuam seu eterno ciclo de troca de matéria e de força vital com o mundo envolvente, vivendo, deste modo, todos os estados possíveis do ser. Neste contexto, segundo Lagrou, as canções rituais podem ser lidas por um registro mais abstrato relacionado à ontologia – a qualidade e estado do ser e dos seres – que apresenta imagens poéticas do valor englobante do intrínseco entrelaçamento de todos os corpos e matérias na terra, através da criação e da predação, do contágio, da mistura das qualidades.”

Sobre o corpo humano, para Viveiros de Castro (2002), ele pode ser visto como lugar de confrontação entre humanidade e animalidade. Por sua vez, Lagrou (1998) afirma que a identidade do indivíduo se constitui pelo ‘relacionar-se’, isto é, a pessoa não pode ser pensada fora de uma relação com outros e com o mundo envolvente. Segundo a autora, o corpo, a identidade e o problema da alteridade não são questões categoriais ou classificatórias, mas questões relacionais.

Quando penso na idéia de que durante o ritual, todos são espíritos, entendo melhor porque “todos são, de alguma forma, intermediários, pois sempre entre dois.” Como revela Lima (2000), “a necessidade de ao menos três termos expressa a necessidade de errância do ponto de vista que assinalamos anteriormente, a qual aqui aparece como uma troca de perspectivas (cada uma oferecendo-se como um entre-dois).

Ao refletirmos sobre as imagens propriamente ditas, impossível não pensar no estatuto das mesmas e se perguntar sobre como os Maxakali as utilizam enquanto estratégia

política. E, como já disse, uma vez que o conhecimento entre os índios é apreendido através das qualidades sensíveis, justamente por isto, imagino que a fotografia e o cinema sejam bastante apropriados para a busca por esta dimensão mais profunda.

Quando digo, na introdução, que nunca ouvi os Maxakali empregarem termos como notas, tonalidades e tantos outros, percebo agora, depois do trajeto percorrido, que ao ouvir a música dos índios e tentar entender alguma coisa, foi preciso me despir das idéias que faço da música que aprendi, mesmo que, às vezes, o texto que teço me pareça sempre ser lacunar. Saio dele perguntando-me até que ponto podemos desvendar a espessura dos sons e das imagens que se lhe misturam.

“Os cantos transcritos do complexo xamanístico denominado *Xũnĩm* juntamente com as famílias do Pradinho, mencionam um extenso e intenso território no qual os grupos ancestrais de língua Maxakali transitaram juntamente com seus espíritos, povoado de múltiplas espécies de fauna – zabelês, quatis, japacamins, larvas, jacarés, capivaras, veados etc - e flora, de acidentes geográficos e cenas de encontros entre agências transespecíficas. Ao contrário de outros complexos ritualísticos que os Maxakali atualizam, o *Xũnĩm* consiste em um *corpus* aberto, onde conjuntos de cantos podem incorporar novas narrativas. O xamã-morcego é o grande narrador das visões e experiências transformadas em cantos. Suas narrativas não são formuladas no momento mesmo em que são enunciadas. Os cantos possuem uma estrutura musical complexa, variada, e todos procuram cantá-los com grande precisão. No entanto, embora sendo histórias já condensadas no material musical, elas tratam de processos transformativos, de desdobramentos de espécies, de multiplicações de famílias, trazendo à atualidade do canto a lógica de cada sensação experimentada pelo *Xũnĩm*, o xamã-morcego, ao visitar o mundo. Os cantos podem desdobrar suas narrativas e a força transformadora com a qual elas operam. Um mesmo canto tem efeito polissêmico: pode se referir ao deslocamento de um pássaro, como ao caminho da alma de um parente morto. Escolhemos alguns destes cantos como ponto de partida para refazermos as viagens do xamã-morcego.” Tugny (2007)

Ao chegar ao fim desta dissertação, pergunto-me o que eu poderia trazer da música maxakali para a música dos ditos ‘civilizados’. Se não conseguirmos chegar além das notas,

espero que pelo menos consigamos buscar um pouco mais a relação entre elas, quem sabe pensar nas notas virando outras – o devir das notas. Se não pudermos falar das cores, que pelo menos saibamos mais sobre os cromatismos. Depois talvez tentar promover mais diálogo e relação entre as pessoas que as executam. Mas, sobretudo, se me fosse dado o direito de sugerir ou fazer alguma coisa, escancararia as portas da Universidade (não seria Particularidade?) para permitir a entrada de uma multiplicidade de seres, tempos e espaços que rondam o universo.

“Para ser capaz de lidar com a alteridade deve-se aprender a tornar-se outro ou imitar o ser outro no sentido de captar seu ponto de vista no mundo e, assim, ganhar poder sobre a situação interativa.”

(Lagrou, 1998)

7. Bibliografia

Álvares, Myriam Martins

1992. *Yãmĩy, os espíritos do canto: a construção da pessoa na sociedade maxakali*. Dissertação de mestrado em Antropologia Social. Campinas: Unicamp.

Caixeta de Queiros, Ruben

1998. *Les Waiwai du nord de l'Amazonie (Brésil) et la rencontre interculturelle. Un essai d'anthropologie filmique*. Tese de doutorado em Antropologia da imagem na Université Paris X – Nanterre.

CGEEI/SECAD/MEC

2005. *Mini-dicionário Maxakali-Português-Português-Maxakali*. Fruto de uma pesquisa de iniciação científica desenvolvida com bolsa do CNPq durante graduação na FALE/UFGM, de 1996 a 1998 (impressão de computador).

DaMata, Roberto.

1970. *Mito e anti-mito entre os Timbira*. In *Mito e linguagem social*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro.

France, Claudine

1989. *Cinéma et Anthropologie*. Paris : Éditions de la Maison des Sciences de l'homme.

Kristeva, Julia, Clément, Catherine

2001. *O feminino e o sagrado*. Rio de Janeiro: Rocco.

Lagrou, Elsje Maria

1998. *Caminhos, duplos e corpos. Uma abordagem perspectivista da identidade e alteridade entre os Kaxinawa*. Tese de doutorado em Antropologia Social. São Paulo: USP.

Laraia, Roque de Barros

1970. *O sol e a lua na mitologia xinguana*. In *Mito e linguagem social*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro.

Le Clézio, Jean-Marie Gustave

1971. *Haï*. Paris: Champs Flammarion.

Lévi-Strauss. Claude

1967. *A estrutura dos mitos*. In: *Antropologia estrutural*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro.

_____.1987. *A gesta de Asdiwal*. In: *Antropologia estrutural dois*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro.

_____.1996. *Tristes trópicos*. São Paulo: Companhia das Letras.

_____.1997. *O pensamento selvagem*. Campinas, Papirus.

_____.2004. *O cru e o cozido. Mitológicas v.1*. São Paulo: Cosac & Naify.

Lima, Tânia Stolze

2000. *Uma história do dois, do uno e do terceiro*. Artigo apresentado na 22ª. Reunião da Associação Brasileira de Antropologia.

_____. 2005. *Um peixe olhou para mim. O povo Yudjá e a perspectiva*. São Paulo: Ed. Unesp.

Marcato, Sônia de Almeida

1980. “O indigenismo oficial e os Maxakali (séculos XIX e XX)”. In: *Índios Maxakali: resistência ou morte*. Belo Horizonte: Interlivros

Mauss, Marcel

2003. *Ensaio sobre a dádiva*. In *Sociologia e Antropologia*. São Paulo: Cosac & Naify.

Maxakali, Rafael (et al.)

2005. *Penãhã: livro de Pradinho e Água Boa – Povo Maxakali*. Belo Horizonte: FALE – UFMG – CGEEI – SECAD – MEC

Melatti, Julio Cezar

1970. *O mito e o xamã*. In *Mito e linguagem social*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro.

Mello, Maria Ignez Cruz

2005. *Iamurikuma: música, mito e ritual entre os Wauja do Alto Xingu*. Tese de doutorado em Antropologia Social. Florianópolis: UFSC.

Menezes Bastos, Rafael José de

1999. *A música Kamayurá. Para uma antropologia da comunicação no Alto Xingu*. Florianópolis: Editora da UFSC

Mindlin, Betty e os Narradores Indígenas

1997. *Moqueca de maridos. Mitos eróticos*. Rio de Janeiro: Editora Rosa dos Tempos.

Müller, Regina Polo

1990. *Os Assuriní do Xingu: história e arte*. Campinas: Ed. Unicamp.

Nascimento, Neli Ferreira do

1984. *A luta pela sobrevivência de uma sociedade tribal do nordeste mineiro*. Dissertação de mestrado. São Paulo: USP.

Nimuendaju, Curt

1958. “Índios Machacali”. Relatório. *Revista de Antropologia*. São Paulo: USP.

Otoni, Teófilo

2002 (1958). *Notícias sobre os selvagens do Mucuri*. Belo Horizonte: Ed. UFMG. Duarte, R. H. (Org.).

Piedade, Acácio Tadeu de Camargo

1999. *Flautas e trompetes sagrados do noroeste amazônico: sobre a música do Jurupari*. Horizontes Antropológicos.

_____. 2004. *O canto do Kawōka: música, cosmologia e filosofia entre os Wauja do Alto Xingu*. Tese de doutorado, PPGS/UFSC.

Pohl, Johann Emanuel

1976. *Viagem no interior do Brasil (1817 – 1821)*. Belo Horizonte, Liv. Itatiaia - EDUSP

Popovich, Frances

1980. *The social organization of the Maxakali*. Dissertação de mestrado apresentada à Universidade do Texas at Arlington, (mimeo).

_____. 1988. *Social power and ritual power in maxakali society*. Tese de doutorado. Fuller Theological Seminary.

Popovich, Harold

1976b. “Maxakali supernaturalism.” Comunicação ao Summer Institute of Linguistics, (mimeo).

Ribeiro, Darcy

1977. *Os índios e a civilização*. Rio de Janeiro: Ed. Civilização Brasileira.

Robert, Paul

1979. *Petit Robert. Dictionnaire alphabétique & analogique de la langue française*. Paris : Société du nouveau littré.

Rodrigues, Aryon

1972. “*Línguas ameríndias do Brasil*”. Grande Enciclopédia Delta Larousse. IX

Rubinger, Marcos Magalhães

1980. *Índios Maxakali: resistência ou morte*. Belo Horizonte, Interlivros.

Saint-Hilaire, Auguste de

1938. *Viagem pelas províncias do Rio de Janeiro e de Minas Gerais, (1830-1851)*. São Paulo: Ed. Nacional.

Seeger, Anthony

1987. *Why Suyá sing: a musical anthropology of an Amazonian people*. Cambridge: Cambridge University Press.

Silva, Euridiana

2005. “Maxakali: a fome do yãmĩy e a substanciação da música”. Artigo apresentado no XV Congresso ANPPOM.

Tugny, Rosângela Pereira de

2006. A misteriosa ciência que (En)canta. In: Beto Ricardo & Fany Ricardo. (Org.). *Povos indígenas no Brasil*. 1 ed. São Paulo: Instituto Sócio Ambiental, 2006, v. 10, p. 757-760.

_____.2006. *Mapeando corpos e territórios nas práticas musicais maxakali*.Belo Horizonte: UFMG.

_____.2005. *Notas sobre a sociedade Maxakali e suas práticas musicais*. UFMG: Projeto Memória musical indígena – transcrição e tradução de cantos sagrados Maxakali

_____.2003. Encontro nacional da ABET. Texto apresentado na mesa redonda “*Etnomusicologia. Fronteiras e diálogos: aplicações, interação social, políticas públicas*”.

_____.2004. *Língua, música e religião como resistência*. Revista “*Minas faz ciência*”. Fapemig no. 19. Belo Horizonte. P. 38-41.

Vieira, Marina Guimarães

2006. *Guerra, ritual e parentesco entre os Maxakali: um esboço etnográfico*. Dissertação de mestrado em Antropologia Social. Rio de Janeiro: UFRJ / MN

Vilaça, Aparecida

1992. *Comendo como gente. Formas do canibalismo Wari*. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, ANPOCS.

Viveiros de Castro, Eduardo Batalha

1986. *Araweté: os deuses canibais*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar Ed./ANPOCS.

_____. 2002. “*Perspectivismo e multinaturalismo na América indígena*”. In: *A inconstância da alma selvagem*.” São Paulo: Cosac & Naify.

_____. 2002. “*A imanência do inimigo*”. In: *A inconstância da alma selvagem*.” São Paulo: Cosac & Naify.

_____. 2002. *A floresta de espelhos: notas sobre a ontologia dos espíritos amazônicos*.
http://amazone.wikia.com/wiki/Projeto_AmaZone

8. Videografia

Mini dv 12 – Encerramento *Mõgmõka*, Aldeia do Gilmar / Água Boa. Início *Xũnĩm*, Aldeia Vila Nova / Pradinho

Mini dv 13 - *Xũnĩm*, Aldeia Vila Nova / Pradinho

Mini dv 14 – Encerramento *Xũnĩm*, Aldeia Vila Nova / Pradinho. Início *Kotkuphi*, Aldeia Vila Nova / Pradinho

Mini dv 15 - *Kotkuphi*, Aldeia Vila Nova / Pradinho

Mini dv 16 - *Kotkuphi*, Aldeia Vila Nova / Pradinho

Mini dv 17 - *Kotkuphi*, Aldeia Vila Nova / Pradinho. Início *Mõgmõka*, Aldeia Bom Jesus / Pradinho.

Mini dv 18 – *Mõgmõka*, Aldeia Bom Jesus. / *Kõmãyxop*, Aldeia Bom Jesus.

VHi8ne 18 – Transcrição dos cantos do *Xũnĩm*.

VHi8ne 19 - Transcrição dos cantos do *Xũnĩm*

VHi8ne 20 - Transcrição dos cantos do *Xũnĩm*

VHi8ne 22 - Transcrição dos cantos do *Xũnĩm*

VHi8ne 25 – Narração dos mitos de *Putuxop* e de *Yãmĩyhex*.

VHi8ne 26 – Narração do mito de *Yãmĩyhex*.

Todas estas gravações foram feitas pelo ex-aluno e cinegrafista Pedro Guimarães.

9. Glossário / texto e partitura:

Canãmêt: bala

Hãmgãy: onça

Hãpxep: pátio

Imkoeka: tipo de *Yãmĩy*

‘Iymagnãg: tipo de *Kotkuphi*

Kohot: mandioca

Kokex: cachorro

Koktix: espírito-mico-leão-dourado

Kômãy: par cerimonial (em português, talvez diríamos compadre e comadre)

Kômãyxop: nome do ritual realizados entre os compadres/comadres

Kotkuphi: espírito associado à figura de um herói tribal. Remete também àquele fio que fica no meio da mandioca.

Koxut: espírito-tatu

Kuxex: casa dos homens ou casa de religião

Mĩmãnãm: pau de religião

Mĩmãt: mato

Mĩmtut: aldeia

Mõgmõka: espírito-gavião

Putuxop: espírito-papagaio

Puxõ’õy: espírito-minhoca

Tatakox: lagarto de taquara

Tepta: Banana

Tokap: chocalho

Xokyîn: carne

Xuîxnăg: arroz

Xukakah: frango

Xûnîm: espírito-morcego

yămîy: espírito

Yămîy: tipo de *yămîy*

Yămîyhex: espírito-mulher

yămîyxop: grupo de *yămîy* ou ritual