

**Universidade Federal de Minas Gerais  
Escola de Música  
Programa de Pós-Graduação em Música  
José Ricardo Jamal Júnior**

**Entre o medo e a saudade:  
imagens da caça nos cantos de kotkuphi, conforme exegeses de  
Toninho Maxakali**

**Belo Horizonte, MG  
2017**

**Universidade Federal de Minas Gerais  
Escola de Música  
Programa de Pós-Graduação em Música  
José Ricardo Jamal Júnior**

**Entre o medo e a saudade:  
imagens da caça nos cantos de kotkuphi, conforme exegeses de  
Toninho Maxakali**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade Federal de Minas Gerais, como requisito parcial à obtenção do título de Doutor em Música.

Linha de pesquisa: Música e Cultura

Orientadora: Rosângela Pereira de Tugny

**Belo Horizonte, MG  
2017**



Universidade Federal de Minas Gerais  
Escola de Música  
Programa de Pós-Graduação em Música

Tese defendida pelo aluno JOSÉ RICARDO JAMAL JÚNIOR , em 12 de dezembro de 2017, e aprovada pela Banca Examinadora constituída pelos Professores:

Profa. Dra. Rosângela Pereira de Tugny  
Universidade Federal do Sul da Bahia  
(orientadora)

Profa. Dra. Luisa Elvira Belaunde  
Museu Nacional  
(Universidade Federal do Rio de Janeiro)

Prof. Dr. José Jorge de Carvalho  
Universidade Nacional de Brasília

Prof. Dr. André Guimarães Brasil  
Universidade Federal de Minas Gerais  
(Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas)

Prof. Dr. Eduardo Pires Rosse  
Universidade Federal de Minas Gerais

Sra. Sueli Maxakali

J27e

Jamal Júnior, José Ricardo

Entre o medo e a saudade [manuscrito]: imagens da caça nos cantos de kotkuphi, conforme exegeses de Toninho Maxakali / José Ricardo Jamal Júnior. – 2017.  
341 f., enc.; il.

Orientadora: Rosângela Pereira de Tugny

Linha de pesquisa: Música e cultura.

Tese (doutorado) – Universidade Federal de Minas Gerais, Escola de Música.

Inclui bibliografia.

1. Música - Teses . 2. Etnomusicologia. 3. Índios Maxacali - Música . 4. Canções Maxacali.  
I. Tugny, Rosângela Pereira de. II. Universidade Federal de Minas Gerais. Escola de Música. III. Título.

CDD: 780.91

## **AGRADECIMENTOS**

à CAPES pelo auxílio financeiro durante o curso. Ao Museu do Índio – FUNAI pelos recursos para trabalho de campo.

à minha família, que me apoiou continua e incondicionalmente em todas as minhas escolhas acadêmicas e profissionais. Todos eles, mãe, pai e irmãs, ainda que habitando mundos distantes dos meus campos de trabalho, sempre depositaram em tudo isso confiança e admiração, por puro afeto e respeito.

aos amigos de todas as épocas e contextos, que muitas vezes sem saber vão constituindo nossa fibra e perseverança, por meio do cuidado que nos dispensam ou dispensaram em algum momento da vida. Mas, em especial, agradeço aos queridos Natália e Matheus, pela alegre acolhida doméstica, afetiva e psicológica em Diamantina, durante a temporada final de escrita, carinho sem o qual decerto esse trabalho não seria o mesmo, ou mesmo possível.

aos colegas de curso e/ou de campo, Leonardo Rosse, Eduardo Rosse e Bruno Vasconcelos, com os quais compartilhei, em diversos momentos, muitas trocas de ideias, no campo e na cidade. Agradeço-os também por sua escuta e visão atentas nas gravações que realizamos juntos, em dias e noites de canto. Há vários outros colegas que também fizeram parte muito importante nesse caminho: Sofia Cupertino, Douglas Campelo e Ana Estrela, amigos de campo e de curso em momentos diferentes. Agradeço, ainda, ao colega Roberto Romero, pela companhia em campo mais ao fim do doutorado e por suas ideias instigantes.

à Rosângela de Tugny, minha orientadora, quem me dedicou por longos anos atenção e confiança, além de ser inspiração constante na condução dos meus trabalhos. O doutorado, não menos importante, é apenas mais uma instância para a qual ela tem sido uma agência fundamental e enriquecedora ao longo dos anos. Agradeço por sua escuta profunda e delicada, e pelo carinho de sempre.

aos membros das bancas em diferentes momentos. À Deise Lucy Oliveira Montardo pelas contribuições durante a banca de qualificação. Pela elegância de suas ideias e generosidade em apontar caminhos tão diversos abertos pelo e para o trabalho, sou muito grato a André Guimarães Brasil, Eduardo Pires Rosse, José Jorge de Carvalho, Luisa Elvira Belaunde e Sueli Maxakali.

aos Tikmũ'ün-Maxakali, finalmente, por cultivarem um mundo tão enigmático para nós, Outros, mas ao mesmo tempo tão aberto para uma calibragem constante dessas relações, de algum modo possíveis. Seria impossível nomear aqui todos

aqueles que foram afetados pela nossa presença nas aldeias do Pradinho e de Aldeia Verde, seja para agradecer ou mesmo para nos desculparmos pela falta de jeito e pela insaciabilidade. No entanto, não poderia deixar de mencionar nominalmente algumas pessoas. Toninho Maxakali (*in memoriam*) e seu filho Zé Antoninho Maxakali que, seria justo dizer, são os donos de quase tudo que aqui está, agradeço pelos mundos desvelados. Grandes pais de *yãmĩy*, que mantêm esse mundo de pé, quando suas florestas já não mais estão. Também devo menção e agradecimentos a Sueli Maxakali e Isael Maxakali pela recepção em Aldeia Verde, pela acolhida em sua casa, pelas trocas de ideias e ensinamentos inestimáveis. Igualmente contribuíram diretamente para essa estada Zezão Maxakali e Jupira Maxakali, juntamente com seus filhos Ruan e Pahep. Agradeço finalmente a todos os pais e mães de *yãmĩy* das aldeias do Pradinho e Aldeia Verde, que sempre estão presentes através dos seus cantos, dos quais cuidam e aos quais alimentam com um zelo notável.

## RESUMO

O presente trabalho se debruça sobre um dos cerca de dez repertórios guardados e praticados pelos Tikmũ'ün-Maxakali, populações que compreendem aproximadamente 2.000 pessoas, habitantes do extremo nordeste de Minas Gerais e falantes de língua maxakali. Pretendeu-se transcrever e traduzir alguns cantos de uma versão de uma festa de kotkuphi, buscando verificar detalhes da estruturação das séries de cantos, suas temáticas, bem como as histórias associadas aos kotkuphi. Kotkuphi é, ao mesmo tempo, a linha não comestível da mandioca e um agente encontrado pelos Tikmũ'ün na floresta, em tempos imemoriáveis. Desde então, vêm frequentemente às aldeias, tendo sido pouco a pouco amansados por meio do concurso fundamental das mulheres, suas mães, que os alimentam. Os Tikmũ'ün continuam tecendo com eles relações da ordem da caça, da comensalidade e da música. Isso porque além de serem grandes caçadores aliados, que sempre trazem para as aldeias os animais que caçam juntamente com os homens, seus pais, vêm também com seus cantos. Os cantos, os mitos e a etnografia de algumas versões da festa indicaram que kotkuphi tematiza, além da própria caça, a violência, a morte, o medo e a saudade. Mais especificamente, apresenta imagens dos animais, que são apreciados por kotkuphi e exaltados por suas peles, seus movimentos, seus habitats. O elo com kotkuphi significa, ainda, o aprendizado, a experiência, de um modo de socialidade específico, no qual se valoriza a mesura dos gestos, o autocontrole da raiva, a vida em grupo e, sobretudo, a prática de um não-olhar.

**Palavras-chave:** Tikmũ'ün-Maxakali, Cantos indígenas, Mandioca, Caça, Predação

## ABSTRACT

The present work deals with one of those about ten repertoires held and practiced by the Tikmũ'ün-Maxakali, populations that comprise approximately 2,000 people, inhabitants of the extreme northeast of Minas Gerais and speakers of the Maxakali language. It was intended to transcribe and translate some chants from a version of a kotkuphi party, investigating details of the structuring of the series of chants, their themes, as well as the stories associated with kotkuphi. Kotkuphi is, at the same time, the inedible line of cassava and an agent found by the Tikmũ'n in the forest in the past. Since then, they have often come to the villages, having been gradually tamed by the fundamental support of women, their mothers, who feed them. The Tikmũ'ün maintain relations with them characterized by hunting, commensality and music. Besides being great allied hunters, who always bring to the villages what they hunt along with the men, their parents, also come with their chants. The songs, myths and ethnography of some versions of the festival indicated that kotkuphi thematizes, besides hunting itself, violence, death, fear and nostalgia. More specifically, it presents images of the animals, which are appreciated by kotkuphi and exalted by their skins, their movements, their habitats. The link with kotkuphi also means learning, experience, a specific mode of sociality, in which it is important to take care of the gesture, self-control of anger, group life and, above all, of the practice of a non-look.

**Keywords:** Tikmũ'ün-Maxakali, Indigenous chants, Cassava, Hunting, Predation

## SUMÁRIO

APRESENTAÇÃO .....	6
CAPÍTULO I - 'Ū MŌG - MOTO PERPETUO E CARTOGRAFIAS SOCIOCÓSMICAS .....	12
CAPÍTULO II – VIOLÊNCIA E SOCIALIDADE – MODOS DE GUERRA .....	33
CAPÍTULO III – DESCREVENDO AS FESTAS .....	51
3.1 Aldeia Maravilha, março de 2012 - outubro de 2014.....	55
3.2 Aldeia Verde, abril de 2017.....	60
3.3 Aldeia Vila Nova, julho/agosto de 2008.....	67
3.4 Repetição e diferença .....	71
CAPÍTULO IV – ESCUTANDO KOTKUPHI.....	75
4.1 <i>Xokyãmxex</i> , o lagarto grande .....	78
4.2 Minha mãe e outras presas .....	84
4.3 <i>Xa pinãg</i> , o beija-flor parado no ar .....	86
4.4 <i>Xok ãne nãg</i> , o gato em cima da casa .....	89
4.5 Martim-pecador e os piaus vermelhos .....	92
4.6 Indo sempre, deslocamentos constantes .....	96
4.7 <i>Mĩy pata xop ma</i> , muitas patas no mato .....	99

4.8 Entre <i>kõmãg</i> , metamorfose e a flecha-goma .....	106
4.9 Caça e familiarização .....	112
4.10 O olhar dos brancos .....	136
4.11 Preguiças bonitas penduradas .....	143
4.12 Flecha e cana brava quebradas .....	149
4.13 Cantos de <i>kotkup ãna</i> e <i>kotkuphi xeka</i> – parte 1 .....	160
4.14 Cantos de <i>kotkup ãna</i> e <i>kotkuphi xeka</i> – parte 2 .....	168
4.15 Muitos bichos para matar – ainda cantos de <i>kotkuphi xeka</i> .....	175
4.16 Mecanismos mnemônicos, série retrogradada .....	190
4.17 Seguindo o som .....	198
4.18 Flecha, cigarra e macuco .....	206
4.19 No rastro fedido da anta .....	211
4.20 Entre a braveza e a raiva .....	215
CONSIDERAÇÕES FINAIS .....	222
REFERÊNCIAS .....	228
APÊNDICE 1 – CADERNO DE TRANSCRIÇÕES E TRADUÇÕES .....	231

APÊNDICE 2 – CADERNO DE FOTOS ..... 309

## APRESENTAÇÃO

As páginas que se seguem a essa apresentação constituem escritos de um trabalho de doutorado que ora se encerra, mas que certamente exige desdobramentos futuros, dada a riqueza infindável que os cantos dos *yãmĩxop* nos trazem. O texto aqui apresentado é resultado das reflexões realizadas principalmente no decorrer desses quatro últimos anos. No entanto, elas obviamente se estendem, para além dessas fronteiras temporais, sobretudo enquanto uma relação, mais do que como um trabalho, ou melhor, enquanto um o trabalho em torno de uma relação. Trabalho esse junto a grupos falantes de língua Maxakali, habitantes atuais de territórios situados à extremo nordeste do estado de Minas Gerais, nas fronteiras com o sul da Bahia. Inaugurado nos idos de 2006, mas intensificado a partir de 2010.

Antes de chegarmos aqui, viemos de uma pesquisa de mestrado a respeito da noção de instrumento musical contida, de modo disperso, nos mitos, cantos e exegeses a que tivemos acesso. A pesquisa atual, no entanto, não é uma continuidade explícita - pelo menos não por enquanto - do que fizemos alhures. Mas, mesmo assim, guarda continuidades importantes. Isso porque lá nos deparamos com agências inesperadas provocando grandes transformações no mundo, a despeito de sua delicadeza aparente, embora apenas para nós, talvez. Aqui, outrossim, estamos diante ainda de outras agências, igualmente muito poderosas. Mas se lá buscávamos informações em materiais mais diversificados, infletimos o trajeto para que no momento presente nos dedicássemos a um *corpus* mais circunscrito, um recorte mais endêmico. A fim de continuar perto da música, tendo em vista o interesse com que os povos indígenas a ela, ou a elas, se entregam, decidimos, assim, eleger um repertório musical específico dentro dos cerca de 10 praticados atualmente nas aldeias maxakali, não só pelos xamãs, pois dependem de um envolvimento coletivo sobejo - que eles mesmos parecem instaurar, aliás.

O interesse inicial foi o de transcrever e traduzir os textos dos cantos de *kotkuphi*, uma agência feroz encontrada pelos antepassados maxakali. O trabalho em si mesmo segue o exemplo pioneiro daqueles conduzidos por Tugny, um esforço

hercúleo de trabalhar por longos anos junto aos xamãs e aos jovens ilustradores e cineastas maxakali no sentido de igualmente transcrever e traduzir os repertórios dos *yãmĩyxop*<sup>1</sup> - espíritos eminentemente cantores que vêm às aldeias - que resultou no estímulo, a partir de suas produções, de outras pessoas interessadas em se debruçar sobre esses ricos *corpi* estéticos. Eduardo Rosse, que se coloca ele mesmo na continuidade desse grande projeto de mergulhar nos *yãmĩyxop*, conduziu-nos para mais perto desses repertórios, isto é, para mais perto desses espíritos e do que eles dizem sobre o mundo<sup>2</sup>. Da mesma forma, seguimos nós, realizando uma entrada a mais nesse universo, tentando dar relevo ao vigor e esforço deliberados dos Maxakali em mais do que manterem esses cantos, manterem essas relações, até hoje, mesmo depois dos intermináveis encontros traumáticos com as monstruosas agências colonizadoras. Nossa entrada dar-se-á, agora, pelos cantos-histórias de kotkuphi, agência também violenta, mas cuja nuance pretendemos demonstrar. Bem, ainda que continuando um trajeto que vem sendo trilhado por outros, como se pode ver, cada um desses repertórios tem suas particularidades. Lidar com eles, portanto, nos permitirá, pouco a pouco, adentrar nesse vasto campo de relações com as alteridades - relações altamente reverberantes, digamos - ampliando nossa compreensão geral, tendo em vista os cotejamentos que poderão ser realizados futuramente, dado esse esforço também aqui coletivo em torno dessas músicas. Essa é também uma das fortes razões pelas quais desejamos escrever esses cantos, para conseguirmos, de alguma maneira, chegar mais perto dos diferentes pequenos gestos, passagens, transformações, modos afetivos que eles parecem guardar. Nosso ponto de partida dessa rota é, então, kotkuphi, através do qual esperamos encontrar muitos Outros que estão em sua órbita. Em sua órbita porque entraremos em um cosmos tal qual ele vê, ou seja, a partir de seu ponto de

1 No caso, os cantos dos xũnĩm, povos-espíritos-morcego, e dos mōgmōka, povos-espíritos-gravião. Os trabalhos são: [TUGNY, Rosângela Pereira de (org.) & narradores, escritores e ilustradores tikmũ'ũn da Terra Indígena do Pradinho. 2009a, Cantos e Histórias do Morcego-Espírito e do Hemex / Yãmĩyxop Xũnĩm yōg Kutex xi Āgtux xi Hemex yōg Kutex. Rio de Janeiro: Beco do Azougue Editorial.] e [TUGNY, Rosângela Pereira de (org.) & narradores, escritores e ilustradores tikmũ'ũn da Terra Indígena de Água Boa. 2009b, Cantos e Histórias do Gavião-Espírito / Mōgmōka yōg Kutex xi Āgtux. Rio de Janeiro: Beco do Azougue Editorial.].

2 Revelando detalhes do encontro musical dos Maxakali com as kōmāyxop, heroínas encontradas pelos antepassados: [ROSSE, Eduardo Pires. Sarinho virou: sociedades de cantos entre os tikmũ'ũm/maxakali. 2016. 315p. Não publicado.].

vista. O mundo visto por ele desde que o mundo é mundo, tanto ontem quanto hoje, na diversa floresta ou nas selvas de pedra, onde as relações parecem recrudescer cada vez mais.

Nossos dados, vivos, foram registrados nas aldeias, mas esgarçados no trânsito entre os campos na cidade e na aldeia. Estamos nos servindo, para as transcrições, de gravações de áudio e vídeo datadas de 2008<sup>3</sup>, registro do qual não fizemos parte. Entretanto, acompanhamos um ritual de kotkuphi distendido no tempo, quando presenciamos uma versão que teve início em fevereiro de 2012 e que só veio a ser encerrada, efetivamente, em outubro de 2014, quando voltamos para participar do fim da festa. Isso nos permite ter mais detalhes sobre eventos importantes, como, em nosso caso, a intensa fase final da despedida de kotkuphi, trecho recorrente nas duas versões. A transcrição desse material, juntamente com a tradução, deram-se, principalmente, em Belo Horizonte, com a visita dos especialistas, mas também em uma mais recente seção de trabalho realizada na aldeia Boa Vida, terra indígena do Pradinho, em janeiro do ano de 2016. Outras seções ocorreram em maio de 2014 e em fevereiro, abril e junho de 2015. Todas tiveram lugar em Belo Horizonte e duraram entre uma semana e dez dias. A fase final da festa que mencionamos ocorreu em outubro de 2014, na aldeia Maravilha, terra indígena do Pradinho, tendo durado três ou quatro dias. Outras situações de campo tivemos em meados de 2013, em um fluxo entre aldeias maxakali-pataxó (cerca de 15 dias); entre setembro e outubro de 2013, entre aldeia, cidades vizinhas e outras mais distantes, que estão incluídas nos trajetos históricos e atuais dos Maxakali (cerca de 20 dias); e em fevereiro de 2014, no âmbito de um encontro de pajés maxakali (cerca de 20 dias). Finalmente, nos lançamos em mais um período de trabalho de campo, na Aldeia Verde, por cerca de quatro meses, entre abril e agosto de 2017.

Realizar o campo também nas cidades, desde as mais próximas como as mais distantes, sempre nos pareceu uma forma de estarmos engajados em diversos projetos ao lado dos Maxakali. No entanto, acreditamos que essa experiência elabora mais profundamente a parceria entre os interlocutores de um trabalho como

---

3 Trabalho coordenado por Rosângela de Tugny, quando, por primeira vez, os jovens maxakali experimentavam, ao menos mais ostensivamente, a manipulação das câmeras e do cinema.

esse, pelo fato de que tê-los por perto nas cidades nos aproxima do preconceito de que são alvo nesses espaços. Ao mesmo tempo, estar nas aldeias, faz-nos mais sensíveis às demandas que surgem quando estamos com eles nas cidades. Isso porque como experimentamos dificuldades diversas em campo, aprendemos a pensar que as cidades também podem ter seus problemas para eles. Tal convivência aqui e lá, sentimos como nos fazendo mutuamente mais cuidadosos uns para com os outros estando em um mundo que não é aquele do qual cada um de nós vem. E isso só pode aumentar o prazer da companhia e da descoberta desses lugares e das pessoas desses lugares.

Os principais parceiros nessa empreitada específica que apresentamos aqui, para além de um empenho coletivo para a realização dos rituais e de vários amigos maxakali que temos, tem sido Toninho Maxakali<sup>4</sup> e seu filho Zé Antoninho Maxakali. Ver-se-á, pelas citações no texto, que praticamente todas as exegeses e transcrições foram feitas mais diretamente por Toninho. De toda forma, Zé Antoninho foi capaz de nos dar explicações muito importantes em outros momentos. Mas o que o seu silêncio às vezes parece nos dizer é que, talvez, o rapaz esteja, nesse trabalho, em um processo intenso de formação enquanto xamã, junto a seu pai. E poder acompanhar esse aprendizado é também algo rico. O silêncio, aliás, é uma parte a ser destacada nesse trabalho. O silêncio para se concentrar na escuta dos cantos, aprender a ouvir a voz dos kotkuphi e poder vê-la ser vertida, indomável, para o papel. Não poderíamos, de forma alguma, deixar de mencionar os amigos de Aldeia Verde, sobretudo o intenso desejo do pajé Mamei Maxakali em manter os *yãmĩyxop* cantando em sua aldeia e as agudas observações e lideranças de Isael Maxakali e Sulei Maxakali, que nos receberam com tanta generosidade e nos descortinaram muitos detalhes fundamentais para uma melhor compreensão do mundo de kotkuphi.

O arquivo que vai como apêndice desse texto é um material que sempre será passível de trabalho, porque a tradução parece mesmo nos colocar possibilidades infinitas de revisão, mas, principalmente, porque o que sabemos dos cantos ainda é

---

4 O importante xamã, que tem um histórico de colaboração com trabalhos em torno da música dos *yãmĩyxop*, veio a falecer em abril desse ano de 2016, segundo disseram, por coisas dele mesmo, levado por seus *yãmĩy*.

muito pouco, e cada uma dessas viagens xamânicas - a tradução sendo uma delas - é sempre perspectivística, sempre a partir de um ponto de vista, sempre única, singular. Embora esse apêndice esteja disperso no corpo do texto, optamos por incluí-lo considerando que eles apresentam as séries de cantos em uma continuidade tal que nos ajuda a compreender o funcionamento das sequências, ritmo que as análises constantes no desenvolvimento do texto da tese qubram. É do que consta nesse apêndice, juntamente com o mito inaugural da relação com kotkuphi<sup>5</sup>, que surgiram os temas abordados aqui. Primeiramente, a inelutável força dispersiva que marca a vida de kotkuphi bem como dos antepassados maxakali, mas que também se estende a outras agências. Em segundo, lugar o modo como a guerra atravessa esses percursos por meio de encontros sempre embativos, seja entre os convivas, seja com relação aos animais caçados, deixando um rastro de violência por onde eles passam. Mas trata-se de uma violência diferenciada, que não tende ao extermínio completo, mas, sim, à produção de multiplicidades, isto é, à produção de pessoas cada vez mais múltiplas, a construção de uma escuta cada vez mais complexa e povoada - o que também tentamos elaborar a partir de uma análise-dos cantos.

Outros temas ainda permaneceram inexplorados, aguardando uma melhor sorte adiante. São eles, por exemplo, a comensalidade e o canibalismo. Temas oportunos no que diz respeito à kotkuphi, sendo ele um caçador<sup>6</sup> e canibal. Mas, sobretudo, importantes por serem caminhos para a identificação com um Outro, seja atuando em seu amansamento e o aproximando ou, inversamente, tornando-se violento como ele, meio de aproximar a si mesmo desse estranho. Essa possibilidade aberta de se transformar em Outro nos sugere, ainda, a pertinência de uma discussão em torno do xamanismo e da tradução, uma vez que uma parte fundamental do trabalho a que nos dedicamos trata justamente de transformar um canto em um texto verbal, riscar esses sons, fluxo no qual podem se ver

---

5 A bem da verdade, o mito e os textos dos cantos, mais do que complementares, nos parecem ser uma mesma substância, expressa de modo esteticamente diferentes. Isso porque certas questões são coincidentes em um e outro.

6 O que nos abre espaço para descrever armadilhas, técnicas de caça, animais que são caçados ainda hoje, compreender como se fabrica o corpo dos cães que os acompanham nas caçadas. Enfim, algo como um manual de caça.

intensificadas as transformações ao mesmo tempo que desnudados os processos transformativos em si mesmos. A escrita transforma os cantos em alguma medida, mas sem que ela deixe de operar segundo, aparentemente, os próprios critérios postos pela música, sempre tão próxima do xamanismo<sup>7</sup>. Trata-se de verter algo da escuta para a visão. E, no âmbito dos cantos e do ritual de kotkuphi, uma outra questão que pode ser profícua é da visualidade. Há várias pistas que confirmam a pertinência do tema: os diversos mastros pintados caros aos kotkuphi; sua pintura corporal que o assemelha à onça, no sentido mesmo de torná-lo um semelhante dela; os bichos que são tomados nos cantos por suas peles, suas pinturas corporais; e, como um ponto crucial, a proibição do olhar imposta por kotkuphi. Finalmente, acreditamos que caberia a tentativa de uma aproximação ainda maior do material musical dos cantos, aprofundando no modo como são justamente ditas as palavras dos kotkuphi, como elas se articulam no tempo e no espaço. Antes desses desdobramentos, façamos o gesto típico dos mitos e voltemos ao passado para explicar mesmo o futuro (inclusive desse trabalho). Voltemos ao tempo e aos espaços em que se encontraram os antepassados maxakali e kotkuphi.

---

7 Veja-se, adiante, como o texto pode ser ele mesmo musical.

## CAPÍTULO I - 'Ũ MÕG - MOTO PERPETUO E CARTOGRAFIAS SOCIOCÓSMICAS

### História do Koatkuphi<sup>8</sup>

Há muito tempo um homem morava na aldeia. Todos moravam juntos, mas depois de um ano ou dois os outros homens fizeram reunião para sair e ir morar em outro lugar. Escolheram lugar para morar e saíram. Foram todos. Deixaram as casas vazias. Mas ficou o homem e sua mulher, sozinhos. O homem falou: “Eu não vou sair daqui, eu vou ficar”. Os outros foram morar em outro lugar. O homem ficou sozinho com a mulher. Eles não tinham filhos. No outro dia foi ao mato caçar alguma coisa. Encontrou uma árvore que tem frutas. Ele chegou lá e viu que os bichos comeram as frutas. Havia sementes, frutas maduras caídas. Ele então pensou assim: “Aqui tem frutas, todos os bichos comem. Vou fazer armadilha”. Ele mandou sua esposa fazer uma linha para amarrar e pegar o bicho. Não era armadilha de pau. Era armadilha de pegar algum pássaro. Ele deixou a armadilha armada, terminou e foi até a casa dele. No outro dia de manhã cedo, ele saiu para olhar e pegar e viu. A armadilha pegou o gavião. Ele viu a armadilha que pegou o gavião e falou: “Armadilha não pode pegar gavião, gavião não anda no chão”. Mas tinha sido a religião que fez aquilo para ele. Religião pegou o gavião, amarrou no pescoço a armadilha dele e deixou lá para ele pegar. O homem ficou pensando alguma coisa. “Armadilha não pega gavião”...

Era a religião que chama koatkuphi que fez aquilo para ele. Era para encontrar o homem. Koatkuphi não existia antes. Tinha Putuxop, Mõgmõka, Po'op. Então koatkuphi veio e deixou gavião na armadilha para encontrar o homem e marcar um dia em que iria à aldeia dele. O koatkuphi deixou o gavião e ficou escondido na árvore que estava perto. O homem veio pegar o gavião e também sabia que iria acontecer alguma coisa. Quando abaixou para pegar o gavião já sabia que atrás da árvore havia alguma coisa. Ele se levantou e viu o koatkuphi atrás da

---

8 Versão transcrita a partir de uma narrativa de 2003 de Toninho Maxakali e traduzida por Rafael Maxakali, sobre o encontro inaugural dos koatkuphi com os ancestrais tikmũ'ün. Retirada de Tugny (2009, p. 428-432).

árvore. Ele pensou que koatkuphi iria matá-lo e falou: “Você não vai me matar?” Mas koatkuphi falou: “Eu não vou matar você”. Koatkuphi queria ir ficar com ele na aldeia. O homem não conhecia koatkuphi e ficou com medo. O koatkuphi falou para ele levar o gavião, comer e ficar esperando na casa de religião. Ele mostrou o gavião para a esposa e contou tudo a ela. De tardinha o homem pegou o fogo e foi até a casa de religião. Os outros homens já tinham ido todos morar em outro lugar. Ele ficou sozinho lá, sem yãmĩxop. Juntou lenha e acendeu. Koatkuphi tinha falado para o homem esperá-lo na casa de religião. Ele foi e esperou. Ficou olhando na estrada, olhando para lá, mas koatkuphi estava vindo por baixo da terra. Ele olhava para lá e ia escurecendo e koatkuphi saiu perto dele, espalhando a fogueira dele, saindo debaixo da terra. Cada koatkuphi saiu gritando, assoviando. Um saiu e falou assim: rêc, o outro assoviando, o outro saiu e ficou gritando assim: uôôôôô, o outro saiu e ficou gritando também: uôôôôô. Até saírem todos. Descansaram e depois cantaram. De noite, escurecendo, cantaram as músicas deles até 9 horas, 9 e meia, e pararam.

Aquele homem então ficou amigo do koatkuphi. Ficou sendo seu dono. De madrugada koatkuphi cantava de novo. De três até cinco horas. Aí eles saíram, os koatkuphi saíram sem falar nada para o dono dele. Eles são bons de flecha. Jogam flecha e acertam. Saíram cedo e voltaram, eu acho que em cinco minutos. Não demoraram. Acharam um beija-flor e trouxeram gritando. Chegaram e entregaram para o seu dono. Saíram de novo e trouxeram macaco, trouxeram para dar ao dono dele.

Os koatkuphi mataram muitos bichos e o dono deles ficou sozinho. Então koatkuphi perguntou: “Você mora sozinho? Onde estão seus parentes?”. O homem contou que eles foram embora e koatkuphi mandaram que ele fosse chamar os outros para voltarem à aldeia. O homem foi e chamou. Contou que koatkuphi chamaram os outros. Contou para o povo. Um homem falou que não conhecia o nome do koatkuphi. E disse: “Se nós voltarmos para lá, os koatkuphi vão nos matar”. Mas aquele que já os conhecia explicou: “Não, eles matam algum bicho e entregam para nós comermos”. Mas os outros não foram. Ficaram com medo. Voltou sozinho para sua aldeia. De tardinha os outros vieram até a sua aldeia. Trouxeram os filhos, as crianças. Chegaram e falaram para os filhos

não conversarem, ficar calados. Deixaram todas suas coisas em suas casas e foram na casa de religião olhar koatkuphi. Foram. Chegaram na casa de religião. Todos os koatkuphi estavam lá dentro. Estavam deitados. Eles chegaram e olharam koatkuphi. Era quase de noite e os koatkuphi estavam começando a cantar. Todos então foram voltando para suas antigas casas. Koatkuphi cantaram até 9 horas e pararam e cada um escolheu um homem para ficar sendo seu dono. Escolhiam os homens para dizer quem iria com quem. Escolheram e na madrugada cantaram novamente. Cada homem escutou e foi para a casa de religião. iam sair todos para caçar. Koatkuphi saíram para caçar. E cada um saía com o dono que escolheu. E cada um matava algum bicho e entregava para seu dono. Foram todos, koatkuphi e os homens. Aí koatkuphi achou um macaco maior, com rabo. Achou lá no mato em cima da árvore e matou com a flecha. Acertou o macaco, acertou no olho. O macaco caiu, mas o rabo dele ficou enrolado no pau. Ficou lá em cima da árvore pendurado. O koatkuphi falou para o dono dele subir e tirar o macaco e ensinou: “Você vai subir e tirar o macaco e deixar ele cair. Mas você não olha o macaco caindo. Se você olhar eu vou acertar flecha e matar você”. Aí o homem subiu, chegou lá e tirou e jogou o macaco para cair no chão. Ele jogou e olhou o macaco caindo. O koatkuphi acertou flecha nele. O homem morreu e caiu também. Koatkuphi matou. Tirou cipó e amarrou as pernas e jogou nas costas. Pegou o macaco e jogou também e foi embora para a aldeia. E foi chegando gritando. Chegou no meio da aldeia e veio chorando. Estava chorando porque matou seu próprio dono. Chegou na casa de religião e distribuiu seu dono para os outros koatkuphi. Distribuiu os pedaços e comeu o dono dele. Aí o pai do homem que koatkuphi matou e as mulheres ficaram com medo. Ele não chorou na aldeia. Saiu para a roça dele chegou lá e chorou. Os dois choraram, o pai e a mãe. Depois que pararam de chorar foram para casa deles. Mas o irmão do homem que koatkuphi matou ficou muito zangado, com raiva. Não foi na casa de religião, nenhum dia. Ficou quieto na casa dele. Então, koatkuphi marcou o dia de ir embora, porque já estava na hora de ir embora. Aí aquele irmão estava com muita raiva do koatkuphi. E o pai e a mãe estavam chorando com saudade do filho. Os koatkuphi estavam limpando flechas, se pintando, se arrumando para ir embora. Os outros índios levavam comida para os koatkuphi comerem e irem embora. Mas aquele irmão não mandou comida. Ele sabia que koatkuphi iria embora. Ele foi na casa de religião e não entrou, não ficou no meio da religião. Não sentava.

Ficava em pé, porque estava muito bravo com koatkuphi. Aí ele disse ao koatkuphi assim (quando koatkuphi vai embora, ele joga flechas no passarinho): “Ah, vocês estão arrumando as flechas todas. Podem arrumar tudo e na hora que forem embora, não joguem nos pássaros, joguem todas as flechas em mim. Eu vou subir em cima da casa e ficar em pé. Se vocês não jogarem em mim eu venho aqui na casa de religião e vou matar vocês todos”. Os koatkuphi então se pintaram e arrumaram tudo, arrumaram as flechas estragadas. Estava chegando a hora deles embora. O irmão sabia que ele iria embora. Koatkuphi começaram a cantar o canto de quando vão embora. Pararam o canto, já iam embora. O irmão então saiu e subiu em cima de sua casa. Estava na hora do koatkuphi jogar flecha em algum pássaro. O irmão subiu lá em cima e ficou em pé. Todo pintado. Aí koatkuphi olharam e todos pegaram flechas de uma vez só. Todas as flechas foram juntas e acertaram. Jogaram três vezes as flechas. O homem ficou em pé. Não caiu. Depois que jogaram as flechas, os koatkuphi entraram de novo na terra de onde vieram saindo. O homem ficou em pé depois que o koatkuphi foi embora. Acho que ficou dois minutos, três minutos. Morreu, caiu junto com as flechas e ficou deitado em cima da casa dele. Os outros subiram e tiraram ele de lá. Deixaram no chão. Ficaram todos chorando. Essa história é do koatkuphi e do ancestral. Ela aconteceu. Toninho contou. Quando as crianças crescerem nós contaremos a elas e elas contarão aos seus filhos e irão passando.

É um consenso mudar para um outro lugar. Mas o dissenso é ele mesmo consensual, possível. Assim se inicia a história de kotkuphi. Não obstante morarem todos juntos, passado algum tempo dessa convivialidade, parte dos homens se reuniram e decidiram fazer aldeia em outro espaço. As casas vazias, deixadas para trás, indicam o despojamento peculiar dos viajantes. São a esses viajantes que os Tikmũ'ün se referem como *mõnãyxop*, seus antepassados, reconhecidos povos nômades, habitantes históricos da espessa faixa de mata atlântica situada entre o rios Jequitinhonha e Mucuri, avançando para o interior do Brasil até pelo menos a cabeceira do Mucuri<sup>9</sup>. Através dos deslocamentos, como o que é apresentado no mito, ocuparam intensamente todo esse amplo território, conhecendo-o de perto.

---

9 Conforme mapa etno-histórico de Nimuendaju (2002 [1981]).

Tanto assim, que o antepassado que ficara sozinho sai para procurar algo para comer e encontra uma árvore frutífera. Sabe do que se trata, o ambiente para ele não é inóspito. Ao contrário, oferece recursos para ele e para outros que partilham a floresta. Ao notar a ausência de frutas no pé, observa igualmente as sementes e frutas maduras caídas como vestígios deixados pelos bichos que as comeram. Ele resolve, então, caça-los, fazer armadilha. A armadilha é específica, trata-se de uma feita com linha, para pegar pássaros e não outra feita com paus, apropriada para capturar mamíferos. Volta para sua casa e aguarda.

A narrativa diferencia dois espaços: um doméstico, da aldeia, e outro onde estão os meios de subsistência. Esse último, espaço perscrutado, lido, percebido com atenção. Partilhado com outros, relacional, local de encontros e, portanto, marcado pela estratégia. Um local que é como uma armadilha. Assim, é que assistimos ao retorno do antepassado, no dia seguinte, para verificar sua armadilha. Ocorre que, ao ver o gavião preso na armadilha, ele compreendeu imediatamente que algo não fazia sentido. "Armadilha não pode pegar gavião, gavião não anda no chão". Mesmo com seu conhecimento etológico, o antepassado não desvendou o que se passava. Ainda que com dúvidas, ele sabia que deveria medir ainda mais seus gestos, prevendo que algo estava prestes a acontecer. Ele, então, pega o gavião que está no chão e se levanta, vendo kotkuphi atrás de uma árvore. O encontro se efetua.

Os detalhes que verificamos, aqui, demonstram como o conhecimento que o antepassado tem do ambiente é fruto de seu gosto por ocupar diferentes espaços, transitar, mas, sobretudo, do gosto pela caça. E a experiência de caçar, nesse caso, transforma-se na experiência de se relacionar, "era a religião que chama koatkuphi que fez aquilo para ele. Era para encontrar o homem. Koatkuphi não existia antes". À relação subjaz uma ideia de alteridade. Estamos diante do exógeno, do que não existe para o "nós". Não por acaso, dá-se no mato o encontro em questão e, não, naquele ambiente doméstico da aldeia. Também, caçar depende do encontro entre caçador e presa, mas, especificamente no contexto com o qual estamos lidando, o tema da caça é ainda menos arbitrário. O assunto da caça enseja tão fortemente a relação, que, no mito, as perspectivas, por um instante, se invertem. O caçador

sente que é transladado à posição de presa e pensa que vai morrer<sup>10</sup>. Um caçador superlativo, kotkuphi, o espreita, deixando-lhe, como isca, um gavião, animal que o antepassado nem cogitava caçar, dado o tipo de armadilha que escolhe. Mas a captura, por enquanto, é de outra ordem, e o diálogo se inicia. Promissor.

Naquele instante inicial, kotkuphi afirma que não matará o antepassado, entrega-lhe a caça e expressa, como que em uma ordenação, o desejo de ir conhecer sua aldeia. O homem leva o gavião morto para a casa e confia à esposa a história, bem como suas desconfianças sobre o desconhecido. Kotkuphi é explícito sobre o local de espera, o *kuxex*. Por lá é que ele viria. O antepassado o aguarda no local, sozinho, sem nenhuma outra companhia, mas com fogo. Dentro do *kuxex*, atento às movimentações no mato<sup>11</sup>, mirando na direção do fundo aberto da casa, de onde vem uma infinidade de Outros, o homem solitário é surpreendido pelos kotkuphi, que brotam, como mandioca, por debaixo da terra, gritando e assoviando. Cantam suas músicas e param. Após outra seção de cantos e sucessivas expedições de caça, das quais trouxeram para o homem muitos bichos, os kotkuphi questionaram o fato de o homem estar sozinho com sua esposa na aldeia. Mandaram, finalmente, que ele chamasse de volta os parentes que haviam partido. Tal passagem evidencia um gosto por estar em companhia de mais pessoas, o que reforça o já observado aspecto relacional. O assunto é da maior importância.

Alteridades como kotkuphi - povos-yãmĩyxop -, os Tikmũ'ũn encontraram por muitas vezes e com elas teceram relações diversas. Os xũnĩm, povos-morcego-espíritos, por exemplo, foram encontrados igualmente por um antepassado, no mato. O antepassado, dando falta de suas bananas, foi espreitar e, pelas pistas, sabia não ser bicho, mas também não ser gente. Descobriu, então, que se tratava dos xũnĩm. Eles comiam a mesma comida, a banana. Xũnĩm tentou fugir, do que foi dissuadido pelo antepassado tikmũ'ũn, que o convidou para conhecer sua aldeia, oferecendo bananas em troca dos cantos do morcego. Os putuxop, povos-papagaio-espíritos, foram, ainda, outros povos com quem se encontraram os Tikmũ'ũn<sup>12</sup>, estando,

---

10 A ideia da presa como alguém que "pensa que vai morrer" aparece nos textos dos cantos.

11 Conforme ressaltou Toninho.

12 Conforme Tugny, no mito de putuxop, eles são narrados em primeira pessoa (comunicação pessoal). De nossa parte, observamos que após encontros mais recentes com os Pataxó, a categoria Tikmũ'ũn

reiteradamente<sup>13</sup>, na literatura a respeito dos Tikmũ'ũn, associados aos Pataxó, habitantes do sul da Bahia. Nota-se que extensas redes de trocas foram estabelecidas através dos tempos entre grupos distintos que percorriam uma mesma região. O aspecto invariável desses encontros parece ser o de ter havido, então, algum tipo de reciprocidade, envolvendo, especialmente, comida e música. O exemplo dos Putuxop/Pataxó nos convida a pensar sobre como algumas das relações se desfizeram com o tempo e apartaram grupos que viviam próximos uns dos outros. Isso porque, atualmente, embora os Tikmũ'ũn e os Pataxó ainda estejam geograficamente próximos, eles têm pouquíssimas ocasiões de reencontro. A questão fundamental que se coloca a partir disso relaciona-se com as razões que levaram à cisões, ou melhor, afastamentos como esse.

Referindo-se aos inúmeros deslocamentos que sempre fizeram, os Tikmũ'ũn nos contam, hoje, dos encontros que tiveram, mas também dos locais pelos quais passaram. Falam dos rios, da sombra de árvores sob as quais descansavam, de sítios de caça, de grande pedras que recortam a paisagem. Tivemos a oportunidade de percorrer junto com eles parte desse território, em uma viagem que partiu da aldeia pataxó Barra Velha, passando por cidades como Itamaraju, Monte Pascoal, Salto da Divisa, Almenara, Jequitinhonha, dentre outras dessa grande região. Na estrada, contavam-nos que sempre andavam por ali, que determinada família vivia antigamente às margens do rio Jequitinhonha, que outras tinham vindo da região de Porto Seguro. Há tempos, algumas das vezes que partiam para outro lugar, iam informados de que adiante encontrariam caça e outros recursos. Não encontrando os objetos das falsas promessas, voltavam para o sítio anterior, mas nos diziam que, então, "já tinha saído cidade", locais onde não mais encontravam pouso, partindo novamente em busca de outras partes onde pudessem ficar por um tempo. Assim é que eles nos descrevem a história desses lugares, a história da ocupação dessas grandes regiões pelas frentes colonizadoras.

---

valia (ou passou a valer após essa atualização) também para eles. Ressaltamos que outros povos são geralmente chamados pelos Tiikmũ'ũn como yãymaxxop.

Retomando etnografias que tratam da organização social de povos amazônicos para os quais a caça é uma atividade estruturante, Garcia nos informa que "uma das alegorias mais comuns é a do território como espaço marcado por histórias de caçadas e guerras, uniões matrimoniais e cisões entre afins" (GARCIA, 2010, p. 34). Tratar-se-ia, portanto, de um "território varado por mil acontecimentos" e tais acontecimentos forneceriam substância histórica à paisagem aparentemente anônima (DESCOLA, 2006, p. 153-154 *apud* GARCIA, 2010, p. 34). É o que constatamos a partir do mito de *kotkuphi* bem como das histórias mais recentes que esses protagonistas nos narram. Mito e história se confundem aqui. Outras versões - digamos, extra oficiais - das histórias sobre a região, parecem concordar com o que nos dizem os *Tikmũ'ün*. Em algumas ocasiões diferentes obtivemos, de moradores atuais de cidades do Vale do Jequitinhonha, relatos envolvendo os *Tikmũ'ün*.

Uma delas aconteceu enquanto estávamos em viagem, juntamente com o *Tikmũ'ün* na cidade de Almenara. Ao sairmos de um restaurante após o almoço, uma senhora nos viu na rua e parou a nos olhar. Observava e dizia reconhecer que eram os índios, já os tinha visto por ali. Ela seguiu. Adiante, já com o carro, paramos para pedir a ela informações sobre a rota que deveríamos pegar. Ela nos explicou e disse que ficava na direção de sua casa, na pequena vila, referida por ela como "comercinho"<sup>14</sup>. Ela seguiu conosco, conversando sobre como se passava a vida por ali. Como a casa ficava a poucos quilômetros da estrada principal, resolvemos levá-la até a porta. Já na chegada, a vizinhança se pôs a observar o movimento e, sobretudo, a presença dos *Tikmũ'ün*. A senhora nos disse que já haviam passado pesquisadores pela região procurando vestígios de populações antigas. Foi, então, que ela nos contou que sempre dizia a todos os vizinhos que "os donos daquela região haveriam de voltar um dia para recuperar o que era deles". Tal observação explicita que, mais do que ocupados, os territórios a que estamos nos referindo foram usurpados, seus (diversos) habitantes originais tendo sido expropriados, portanto.

---

14 Talvez como referência ao seu pequeno povoado. No entanto, pode ser que tenha querido dizer "no caminho para Comercinho", pois a rota seguia na direção da cidade de Comercinho-MG, localizada a aproximadamente 200km dali, ainda no Vale do Jequitinhonha. Comercinho é subordinada a Araçuaí e faz divisa com, dentre outras, a cidade de Salinas, reconhecida pela produção de cachaça, bebida que, aliás, é amplamente produzida na região.

O que a descrição e economia, próprias dos discursos tikmũ'ũn, nos deixam apenas entrever, essas outras versões dos acontecimentos atestam com mais clareza. Foi o que também revelou a narrativa de um senhor que conhecemos em Rubim-MG, cidade que dista aproximadamente 40km de Almenara. Nossa presença se devia a um trabalho realizado junto às escolas da região com a finalidade de dar a conhecer às populações locais os Tikmũ'ũn, mas por outras vias que não a do preconceito, elaborar um outro tipo de aproximação, mais saudável. Nessas ocasiões, sempre encontramos uma percepção fortemente constituída que, via de regra, caracteriza-se pela depreciação de comportamentos observados pelos moradores quando da presença dos Tikmũ'ũn nessas cidades, mas que se assenta, sobretudo, em um imaginário ativamente construído com vistas a estabelecer uma diferença entre um "eles", estereotipados como selvagens, bestiais, e um "nós", civilizados. Bem recordamos, inclusive, alguém nos dizer que "na cidade de Rubim há muitos horários de ônibus para a capital, Belo Horizonte, todos os dias...". A conversa com os professores e demais funcionários da escola (os alunos não estavam presentes no dia), ocorreu como se os Tikmũ'ũn não estivessem presentes, como se não fossem capazes de falar. Há, contudo, algumas poucas pessoas que enxergam essa relação como problemática e evidenciam aspectos críticos em semelhante estado de animosidade, aspectos que a construção ativa do imaginário oculta, de modo a dissimular uma certa cumplicidade com a situação. Nesse sentido é que coloca o que nos disse o senhor a que nos referimos. Ao comentarmos a respeito de um massacre que os Tikmũ'ũn sofreram na cidade de Rubim<sup>15</sup>, ele não só aquiesceu como também nos revelou que todos tinham conhecimento do local onde o fato ocorrera. Vê-se que os territórios foram usurpados de forma especialmente violenta. Além disso, o comportamento das pessoas - e muitas vezes o discurso verbalizado - assinala a presença dos Tikmũ'ũn nas cidades como

---

15 "1917 – Nas aldeias do Rubim e Kran, um militar referido como Tenente Henrique, no intuito de se apossar de suas terras, ameaça os índios, lança mão da técnica, usual na época, da doação de roupas e cobertores contaminados com varíola e sarampo para os índios, exercendo pressão física e psicológica, até que em 1921 – executa uma pequena chacina, chegando a matar uma dúzia (NIMUENDAJÚ, 1958). Os sobreviventes deste massacre fogem para se encontrar com seus parentes do Umbranas, aparentemente numa situação mais privilegiada em termos de isolamento (NIMUENDAJÚ, 1958)". (FERREIRA, 2012, p. 45). Observamos que a região do córrego Umbranas é o local onde estão atualmente os Tikmũ'ũn da Terra Indígena do Pradnho, tendo sido essa, talvez, uma das últimas fugas.

indesejável. Mas a presença deles segue. Talvez para nós como algo tênue, mas, no fundo, firme e constante, e de diversas formas.

Por exemplo, vestígios materiais, históricos, já haviam sido anunciados de modo breve pela senhora do "comercinho" que encontramos anteriormente. Em outra ocasião, pudemos retornar ao pequeno povoado, compreendendo, retroativamente, que se tratava de Guaranilândia-MG, distrito de Jequitinhonha localizado a 23km do município. Lá encontramos uma conhecida paneleira da região. Estávamos igualmente acompanhados pelos Tikmũ'ün, eles que são conhecidos por serem antigos oleiros da região, embora não façam mais panela atualmente<sup>16</sup>. A senhora nos contou ter aprendido o ofício com os índios da região, seus antepassados, mais precisamente com um de seus avós. Mais do que o testemunho pessoal do histórico familiar, ela caminhou conosco até as margens do rio Jequitinhonha e indicou restos materiais de um forno construído no chão, a céu aberto, pelos antepassados indígenas, e que era utilizado para queimar as panelas. Revelou traços de uma paisagem esquadrinhada. Além dessas valiosas e curiosas informações, apresentou-nos, ainda, outras narrativas relativas, digamos, a rastros como que mais metafísicos. Disse-nos do rio como um lugar de encontros. Contou de quando esteve, com medo, perto do caboclo d'água e que, há tempos, essas coisas tinham sido comuns por ali. Mas que hoje o rio vai morrendo. As pessoas o atravessam andando, em vários pontos. Antigamente, ela lavava suas roupas e panelas nessas águas, mas com um sabão caseiro... e os peixes vinham comer dos resíduos que a atividade fazia flutuarem na correnteza. Hoje não há mais peixes e, se os há, muitos ela não come, são criaturas que devoram outros peixes. Estranhas. O barro bom para fazer suas panelas ela já precisa buscar longe de casa.

Todas essas versões não oficiais de um histórico de contato regional testemunham o imperativo que sempre foi para os Tikmũ'ün, deslocar-se e conhecer o espaço, bem como aqueles que o partilham, reflexões que já nos tinha sido ensinadas, inicialmente, pelo mito de kotkuphi. Espaço, de fato, "varado por mil acontecimentos", não anônimo, com substância histórica, propiciador de encontros.

---

16 Sueli Maxakali, certa vez, explicou-nos que as mulheres não fazem mais panelas porque passaram a não respeitar prescrições como a de não mexerem no barro quando estiverem menstruadas. Conectando coisas aparentemente distantes, ainda afirmou que as mulheres antigamente respeitavam muito sua gravidez e seus filhos, não gritavam com eles, não batiam neles.

Nesse sentido, estamos diante de uma territorialidade que tem menos à ver com um espaço definido, reservado, do que com um "mover-se". Ao mesmo tempo, a noção de pessoa - pessoa como sendo aquela que conhece muitos Outros - é mais uma "relação" do que de um eu individualizado. Tomando emprestados termos de Rosse (2016, p. 54), pessoas são mais *divíduos* do que de *indivíduos*. Lembremos que os *kotkuphi* chegam na aldeia em bando e estranham a vida solitária do antepassado e de sua esposa. No entanto, essas histórias locais que vimos narrando ainda versam sobre um encontro muito específico que teve lugar nas Américas. O encontro com o colonizador, que fez "sair cidades", eclodir uma nova cartografia que, pouco a pouco, encurralou os *Tikmũ'ũn* nas parcelas mínimas de território onde estão hoje, concentrados à extremo nordeste de Minas Gerais. Os colonizadores chegaram em hordas. Como afirmou Totó Maxakali, "eles eram muitos, mas o som dos pés era um só"<sup>17</sup>. A partir de sua ocupação unívoca do território, esse novo Outro instaurou graves dificuldades para que tais noções de território e pessoa continuassem operando.

Os *Tikmũ'ũn* com os quais trabalhamos mais diretamente estão, hoje, em um território cercado por fazendas, a Terra Indígena do Pradinho, localizada no município de Bertópolis-MG, nos limites com estado da Bahia. Certa feita, pudemos acompanhar duas importantes lideranças *tikmũ'ũn*, Fernando Maxakali (Aldeia Maravilha) e Isael Maxakali (Aldeia Verde), enquanto caminhavam por essas terras. Na ocasião, conversavam sobre a demarcação do território do Pradinho, descrevendo as divisas, vistas como realmente limitantes diante de uma terra que antigamente era grande, até que chegaram os brancos, oferecendo coisas, invadindo<sup>18</sup>.

- Os nossos mais velhos não sabiam e deram terra em troca de coisa pequena. Davam cachorro e porco em troca de terra. Branco trocava terra por pouco. Branco perguntava se índio queria trocar terra por espingarda. O índio dava porque não sabia. Então, nós acordamos, os nossos mais velhos

---

17 Do filme "Grin" (São Paulo, 2016, 41 min.), de Isael Maxakali e Roney Freitas, que trata da criação da Guarda Rural Indígena.

18 Os trechos que se seguem foram traduzidos por Bruno Vasconcelos em conjunto com os jovens cineastas Marilton Maxakali e Josemar Maxakali.

falaram sobre a terra e ela foi devolvida. (...) Se não tivesse índio os brancos tomavam tudo. (Fernando).  
 - Eu vejo que tá cheio de fazendeiro aqui ao redor, mas os índios se reuniram e conseguiram a devolução da terra. (Isael).

Percebemos que os brancos paulatinamente avançavam sobre as (últimas) regiões de trânsito, reduzindo ainda mais as possibilidades de movimentação dos Tikmũ'ün. Interessante notarmos que, pela constância das trocas, as terras pareciam ter o valor de um bem facilmente circulável. Nesse sentido, pensamos que o "não sabiam" refere-se não exatamente ao valor econômico da terra. O que não compreendiam era aquela noção de território que fazia com que, uma vez efetuadas as trocas, por ali não mais pudessem andar, isto é, a lógica da propriedade privada<sup>19</sup>. Ainda assim, Fernando marca um gesto de resistência por parte dos Tikmũ'ün que permanecem ali como que se opondo a essa lógica. Pois, caso não estivessem, os brancos tomariam tudo. Prova disso, é o fato de o local estar, ao redor, repleto de fazendas. E, apesar da demarcação em 1999, as investidas - a guerra - não cessam por completo:

- Esse jumentinho que está ali é de um índio, meu cunhado? (Isael).  
 - É de um branco, entrou ali, onde a gente estava. É assim que as vacas entram e nós matamos, e os yãmĩyxop matam também. (...) Olha aqui, se fosse vaca já tinha morrido. (Fernando).  
 - Assim o gado entra e vocês falam para o dono fazer a cerca, se não fizer a cerca vai continuar entrando. A comunidade sabe e os yãmĩyxop também. Se nosso gado entrasse na terra do fazendeiro ele não ia deixar. Ele ia pegar o gado e não ia devolver, ou ia soltar o gado na terra dele. (Isael).

As tensões constantes com os fazendeiros se devem à terra, mas após a demarcação, voltaram-se principalmente para o uso dos pastos, que crescem insistentemente na reserva. Sabemos que Minas Gerais constituiu-se como uma grande bacia leiteira do país pelo menos desde fins do século XIX. No percurso pelas estradas vicinais entre as cidades e a T.I. Pradinho é notável o quanto a criação de gado é onipresente - principalmente leiteiro, mas também de corte -, tanto pelas terras cobertas por capim e pouquíssima agricultura, quanto pelas reses que

---

19 A reflexão se confirma adiante na conversa, ao fim da história de Gerramo [Zé Ramos]: "Mas o não indígena é ruim mesmo e mata indígena na própria terra dele. A terra não é do branco, mas como nosso parente não entendia trocou a terra por uma faca." (Fernando).

ocupam os pastos e pelas caminhonetes e caminhões tanque que, carregados de leite, cruzam diariamente a estrada que recorta a T.I.. Os Tikmũ'ün, a seu turno, praticamente não criam gado. Há indícios de que, mesmo que sem grandes sucessos, a introdução mais ostensiva de hábitos pecuaristas e de monocultivo agrícola - o que ampliou ainda mais a presença do capim - coincida com o governo militar, quando os Tikmũ'ün realizaram trabalhos forçados (OLIVEIRA, 1999, p. 38-39; ISA, 2012a; *apud* FERREIRA, 2012, p. 46; além de relatos orais obtidos pelo autor). De fato, ouvimos diversas vezes histórias do tempo em que Capitão Pinheiro<sup>20</sup> como que arrendava partes das próprias terras em que estavam, então, os Tikmũ'ün, colocando-os para trabalhar em troca de pequenos bens como linha, agulha, tecido, comida, dentre diversos outros itens que ficavam estocados em um armazém gerido pelo Serviço de Proteção ao Índio - SPI. A partir da conversa que estamos retomando, percebemos que, anteriormente à demarcação de 1999, os cultivos já estavam presentes. No entanto, cultivos cuja produtividade é mais ágil, diferentemente das outros, indicando modos diversos de extração e produção de recursos por meio do território, ou melhor, revelando quem o ocupava há pouco, conforme se segue:

- Essas mangueiras não nasceram sozinhas. Era o lugar da casa do fazendeiro. (Isael).
- O nome do fazendeiro que morava aqui é Rosildo. (Fernando).
- Ah é? (Isael).
- Sim, essa era a terra dele. (Fernando).
- Essa aqui. (Isael).
- Os índios viviam lá. (Fernando).
- Quando a manga amadurecia, os índios vinham trazendo coisas, batata, pra trocar com o fazendeiro, mandioca, verdura, maxixe, pra trocar aqui. (Fernando).
- Trocar por manga. (Isael).
- É, manga. Ele dava de graça para os índios também. Esse fazendeiro não era ruim. (Fernando).
- Mas tem alguns que são ruins. (Isael).
- Tem. (Fernando).
- Tem. (Isael).
- Aí o governo tirou os ruins e os bons também. (Fernando).
- É isso mesmo. Mas... as terras são grandes, não é? (Isael).
- Os brancos saíram e morrem com saudade daqui. Esse daqui morreu. (Fernando).

---

20 Figura reconhecida entre os Tikmũ'ün. Os mais velhos o conheceram pessoalmente e com uma reserva notável é que contam as muitas histórias do tempo em que Capitão Pinheiro esteve entre eles.

- O dono? (Isael).
- É. É só isso, terminou. (Fernando).
- Vamos ver os restos do lugar do fazendeiro. (Isael).

Em seu trabalho, Garcia (2010) teve a chance de observar justamente o impacto que o contato recente com os brancos vem operando no interior de um grupo de Awá-Guajá, com os quais desenvolveu sua etnografia. Entre eles o autor constatou a presença de plantações realizadas com a ajuda da Funai, não verificando, porém, uma transição definitiva da caça para a agricultura. Muito ao contrário, "a 'lógica' da ação humana ainda é baseada na caça e (...) as pessoas ainda estão dispostas a trocar uma colheita coordenada pela Funai, pela mera suspeita da evidência de uma vara de porcos, ou, ainda menos, um bando de guaribas" (GARCIA, 2010, p. 11-12). Em relação aos Tikmũ'ün, como dissemos anteriormente, eles plantam, sendo, talvez, a mandioca e a banana os cultivos cujo tempo de produção é um pouco maior, variando entre seis meses e um ano<sup>21</sup>. Mas o que essa passagem nos ajuda a compreender é o quanto, também entre eles, a caça - incluso tudo que ela implica - é assunto seminal, em contraste com o pouco interesse que apresentam na criação de gado e na produção de roças imensas. Embora estejamos colocando lado a lado grupos algo distantes, essa comparação nos permite ter uma visão de conjunto que torna explícitos fenômenos amplos, o que reforça a ideia de que estamos lidando com tradições espessas, compartilhadas em boa parte das terras baixas.

Para permanecermos um pouco mais no assunto da alimentação, constatamos, sem perplexidade, que a transformação das antigas florestas em pastos, juntamente com a restrição territorial, ocasionam dificuldades óbvias para a subsistência. Porém, mesmo diante de tal cenário, os Tikmũ'ün continuam em busca da possibilidade de troca. Observemos que eles oferecem seus cultivos, interessados pelas frutas do antigo fazendeiro. Atualmente, seguem realizando trocas de seus cultivos<sup>22</sup> nas cidades, mas pelo dinheiro. De posse dos recursos financeiros - esses e outros advindos do trabalho como professores das escolas

---

21 Cultivos que, como se sabe, demandam poucos cuidados após o plantio.

22 Em quantidades não muito significativas, de modo que não podemos considerá-los como agricultores.

indígenas do estado de Minas Gerais, como funcionários da Secretaria Especial da Saúde Indígena - SESAI ou do programa Bolsa Família e da pequena venda de artesanatos -, trocam-nos com os donos de mercado nessas mesmas cidades, a fim de garantirem uma parcela fundamental da alimentação diária nas aldeias.

Há de se ter notado que ao problematizarmos as modificações profundas decorrentes do contato com a sociedade nacional - sobretudo no que diz respeito à subsistência - não desejamos sugerir a estigmatização de quaisquer caracteres alógenos, presentes, aliás, aos montes nas aldeias<sup>23</sup>. Trata-se justamente do contrário. Vimos descrevendo como o contato com as alteridades é motivador das andanças. E, disso, resulta que, no limite, a verdadeira restrição sofrida historicamente pelos Tikmũ'ün não era espacial, mas, sim, social, a que reduziu a capacidade de construção da guerra e das alianças e, por conseguinte, enfraqueceu os grupos: "a errância pelas matas, tão criticada pelos colonizadores, nada mais é que o efeito geográfico e territorial" de uma lógica política na qual "coalizões são feitas para caducarem" (RIBEIRO, 2008, p. 98 e 30, respectivamente). E para garantirem tal parcela fundamental da alimentação diária nas aldeias, os Tikmũ'ün tecem com os donos de mercado da região relações bastante sugestivas nesse sentido. Vejamos.

Como muitas vezes o acesso aos bancos é complicado, seja pela distância física ou mesmo por não receberem um treinamento adequado para que possam utilizar seus cartões de maneira mais autônoma, os Tikmũ'ün os deixam em posse dos donos dos comércios - sendo frequentemente seduzidos para isso. A partir daí, geralmente, inicia-se um sistema de endividamento através do qual não conseguem saber se o que devem corresponde precisamente ao que de fato compraram, ou mesmo se os preços que são praticados para com eles são os mesmos que para com o restante dos moradores das cidades. Isso quando, não raro, não são vítimas

---

23 Como bem observou Rosse (2016), a partir de suas experiências na Aldeia Vila Nova, T.I. Pradinho, entre os anos 2008 e 2009. Criticando a ausência desses elementos na literatura pertinente, o autor assevera: "Os escritos de orientação etnológica em torno desses grupos mostram traços recorrentes de um exotismo que, expresso mais frequentemente pelo silêncio (diante de objetos considerados alógenos), não deixa de ser real. Em grande parte dessa literatura em pleno crescimento, somente as práticas consideradas "tradicionais" são dignas de interesse. Se as pessoas em questão jogam futebol, dançam forró, gostam, à sua maneira, de Rambo ou Homem-Aranha, essas ações parecem se confinar ao estatuto de parasitas, de ruído de fundo, que não poderiam almejar ao estatuto de práticas sociais como outras quaisquer." (ROSSE 2016, p. 22).

de terceiros, através da contratação de seguros para suas casas feitas de barro ou capim e lona, da compra parcelada de carros que nunca viram. A confusão quase sempre se encerra - note-se, momentaneamente (é a guerra que segue!) - pela troca do cartão para outro mercado, o que se dá tanto pelo esforço pessoal quanto pelo auxílio de funcionários da Funai. Essas são algumas das coalizões que configuram atualmente com os brancos, *ãyũhuk*, possibilidade que já estava expressa no caso das mangueiras, ao emergir a distinção entre fazendeiros bons e ruins. Vemos que o espaço da aliança e da ruptura - aqui, como no mito de *kotkuphi*, relacionadas à aquisição de víveres - é também a cidade. Assim, é que a distinção inicial que observamos no mito de *kotkuphi*, entre a aldeia como um ambiente doméstico e o mato como um lugar de encontros e de caça, adquire contornos mais específicos a partir das transformações impostas pela presença colonizadora, conforme o exemplo que se segue.

Durante a realização de um encontro de pajés *tikmũ'ũn* no qual tivemos parte, observamos o pajé Manoel Damásio Maxakali se expressar diante das câmeras dizendo - a respeito de um porco que havíamos comprado na cidade - que aquela era uma anta, que seria comida por todos, incluindo os *yãmĩyxop*. Em uma conversa em campo com o colega Douglas Campelo, soubemos de algo que reforça ainda mais essas reflexões. Ele nos revelou que, em algumas de suas idas até a cidade, juntamente com os *Tikmũ'ũn*, com o objetivo de comprarem insumos, principalmente comida, para poderem receber os *yãmĩyxop* nas aldeias, constatava a utilização de um vocabulário emprestado do campo semântico da caça.

A respeito dos Awá-Guajá, Garcia (2010) evidencia que a aldeia não tem o *status* de centro, a não ser como um ponto de transição entre caçadas. A relação entre as esferas aldeia-mata recorrente em diversas etnografias, estaria deslocada, naquele caso específico, como "aldeia na mata" (GARCIA, 2010, p. 49). Não obstante estarem ambos sob as árvores, os espaços seriam, ainda assim, diferenciados pela presença ou ausência de sinais de domesticação. Assim, o acampamento teria como traços diferenciais o chão bastante limpo, tapiris feitos com folhas frescas e principalmente a presença do fogo: "(...) durante a noite o fogo nunca morre, é essa luz que marca a diferença entre a floresta dos bichos (*hama'á* 'minha presa') e a vivenda dos humanos (*awá*) ainda que esteja coberta pela

floresta." (idem). Chamamos a atenção para o fato de que o fogo é a única coisa que o antepassado, no mito de kotkuphi, leva consigo para o *kuxex* - espaço, por excelência, da mediação entre aldeia e floresta - quando vai esperar kotkuphi. Além disso, há um momento da festa, durante a madrugada, em que saem do *kuxex* dois kotkuphi, um portando arco-e-flecha e outro carregando uma brasa. Toninho nos explicou que eles iam para o mato caçar e o fogo serviria para que comessem ali mesmo parte dos frutos da caça. O que os dados nos deixam entrever é a evidência, entre os Tikmũ'ũn, do que parecem ser acampamentos de caça. Outra informação que reforça essa ideia diz respeito ao evento que presenciamos em uma tarde, em um momento próximo do fim da festa de kotkuphi. Na ocasião, as mulheres se apossaram do *kuxex* - espaço notadamente masculino - para cantarem lá dentro. Logo após o ocorrido, Marilton Maxakali esclareceu que isso sempre acontecia antigamente. Os homens deixavam as aldeias por alguns dias, para caçarem em locais muito afastados dali, quando ainda podiam andar. Então, as mulheres cuidavam do *kuxex*, não só cantando, mas também o reformando.

O que queremos sugerir com essa descrição é que, muito embora haja a evidência dos acampamentos de caça historicamente entre os tikmũ'ũn, as cidades surgiram por cima desses espaços de trânsito, de caça e guerra. Estamos diante de cartografias sobrepostas e que coexistem de algum modo. No passado, as cartografias eram igualmente múltiplas bem como as coalizões. A guerra já estava instaurada contra os botocudos, os lendários Borun, habitantes das mesmas faixas territoriais ocupadas pelos Tikmũ'ũn, mas também contra as frentes colonizadoras, cuja presença fez que se intensificassem os conflitos com os Borun, na disputa por territórios (RIBEIRO, 2008). Intensificaram-se porque se andar é a possibilidade mesma de haver guerra, dispersar-se é um mecanismo para que a guerra - enquanto máquina de encontros, de multiplicação - não se torne máquina de dizimação, como se caracterizam as guerras perpetradas pelos colonizadores e, ainda hoje, pelo Estado contra os povos originários. Estabelecer essa diferença entre modalidades de guerras será fundamental para que compreendamos os meandros dessa complexa relação entre a colonização e o nomadismo tal qual o encontramos entre os Tikmũ'ũn, ontem e hoje. Uma prova mais imediata dessa nuance é o fato de que nas guerras que travaram tanto com os Borun quanto com os

colonizadores, os Tikmũ'ũn se aliaram ora com uns, ora com outros. Com os primeiros interagiram através da realização de festas e caçadas e, também, pela troca de esposas<sup>24</sup>, ainda que tomadas. Com os segundos, para se fortalecerem contra os primeiros, já que eram mais numerosos. Nas palavras de Barbosa, uma estratégia que previa "aliar-se ao que despertava maior temor, contra aquele que despertava maior ódio" (RIBEIRO, 2008, p. 97).

Em que pese ao contato com o colonizador, ele segue operando, como vimos, por meio de cartografias sobrepostas, transformando um pouco mais aquela paisagem aparentemente anônima a partir dessa substância histórica tão tortuosa, sinuosa. Assim, à toponímia, antes marcada pelas grandes árvores, por um pé de jenipapo ou jaca, por uma pedra, um morro, um vale, um sítio de caça, um ponto de encontro com outros povos ou local de proveniência de alguma família extensa, foram acrescentadas as fazendas. Repetidas vezes, enquanto transitávamos entre as aldeias e as cidades próximas, vimos, no decorrer do trajeto, os amigos tikmũ'ũn nos apontando os recortes de terra e se referindo a eles como os lugares onde morou cada um dos fazendeiros que ocuparam por um tempo a região, antes da demarcação definitiva. Considerando que entre os Awá-Guajá, Garcia (2010) verifica a floresta como sendo marcada por topônimos relativos à caça e a guerra, não nos parece nem um pouco absurda, portanto, a ideia de que os Tikmũ'ũn se lembrem dos locais das antigas fazendas pelos nomes que fazem referência à conflitos tão fundamentais. No entanto, essa discussão pode ir ainda um pouco além, se observarmos que, em alguns contextos, não se trata apenas de um exercício de memória. Ora, quando dissemos do conhecimento do espaço como sendo fortemente informado pela caça, os contornos da atividade cinegética devem ser entendidos para além da alçada da comida, da aquisição de víveres. Trata-se, antes, de uma relação condicional entre a guerra e a possibilidade de haver uma onomástica, de haver perspectiva.

Em uma parte importante de seu trabalho sobre os cantos xamânicos de kômãyxop, Rosse (2016) dedica-se à onomástica tikmũ'ũn, especificamente em

---

24 Não trocar esposas com os brancos, ação aparentemente deliberada por parte do Tikmũ'ũn, parece ter sido algo que sustentou até o presente uma diferenciação categórica desses grupos frente ao Estado e às populações locais, constituindo-se, portanto, como aspecto preponderante como formação de um substrato de pertença.

relação à antroponímia. O autor verifica uma aproximação entre os procedimentos microvariacionais musicais, que se desprendem de suas análises dos cantos, e os procedimentos aplicados à onomástica, dados a igualmente multiplicar os nomes a partir de pequenas transformações desse material onomástico. Assim como a música é trazida de fora da aldeia (como também vimos, no mito, kotkuphi trazer sua música), os nomes que os Tikmũ'ũn dão aos seus filhos vêm dos estrangeiros. Trata-se de

um sistema onomástico amplamente ativo e que tem por fonte manancial uma “canibalização” do universo referencial não-indígena circunvizinho. Nomes de celebridades como os artistas televisivos e estrelas do futebol, nomes de pessoas encontradas mas com as quais não se entretêm relações continuadas, ou ainda nomes brasileiros simplesmente ouvidos por aí servem de pretexto à nominação de um parente próximo. (ROSSE, 2016, p. 25).

Considerando esse âmbito referencial não indígena circunvizinho, ressaltamos que observamos com frequência que vários dos nomes das pessoas são tomados dos brancos que vivem nas proximidades, inclusive desses fazendeiros que ocuparam o que hoje é a T.I. Pradinho, aqueles mesmos objetos da conversa entre Fernando Maxakali e Isael Maxakali. Rosse (2016) retoma, a partir de Menget (2001), o exemplo de nomeação txicão/ikpeng, contexto em que os nomes vêm dos cativos de guerra, de modo que são produtos da morte, da guerra. Parece-nos que a leveza dos gestos mais cotidianos dos Tikmũ'ũn é capaz de esmaecer algo tão delicado e preciso. Delicado posto que estamos diante da guerra, da possibilidade de fazer gente, povos. E preciso porque cabe lembrar que tomar o nome do inimigo após sua morte, esse processo de "canibalização", envolve lidar com ele, domesticá-lo de alguma forma, o que é algo que os Tikmũ'ũn seguem tentando repetidamente em relação aos brancos. Por extensão, o trabalho torna-se o de domesticar, também, os ambientes transformados, aquele onde "saíram cidades", espaços dessa nova cartografia compósita.

As cidades, de fato, apareceram e significaram, como estamos tentando demonstrar, modificações profundas na manutenção da vida dos Tikmũ'ũn. Visitá-las é uma realidade ainda hoje, embora não encontrem espaços adequados para serem recebidos, nesses locais, como deveriam. Continuam a percorrer esses caminhos

pela saudade, pela falta que sentem. Chegamos, aqui, em um dado extremamente relevante, que exemplifica como a língua pode mesmo ser muito reveladora de aspectos profundos das relações que os povos tecem com seus mundos. Vejamos com atenção que na Língua Maxakali, o termo *xak* designa, ao mesmo tempo, "caçar, sentir falta, ter saudade". Não por acaso, os percursos atuais passaram a incluir cidades maiores, como algumas capitais brasileiras. Isso porque o gosto por viajar está em continuidade, conforme já observamos, com o gosto pela guerra, mas a guerra entendida como caminho para a multiplicidade, para a fabricação de indivíduos, para encontrar novos aliados. E os Tikmũ'ũn estão sempre em trânsito, estabelecendo, sem cessar, diplomacias<sup>25</sup>.

Nós mesmos os conhecemos na cidade<sup>26</sup> de Belo Horizonte, eles já nos indicando, como primeira lição, que a vida pode ser mais rica pelo encontro. Mas encontros de toda ordem: com os aviões nos aeroportos, com os chineses e outros comerciantes nas compras no centro de Belo Horizonte, com os bichos nos jardins zoológicos, com o poder na universidade<sup>27</sup>. Sobre esse último encontro, lembramos da ocasião em que Toninho Maxakali esteve presente em minha defesa de mestrado, como membro da banca examinadora, e utilizou de maneira

---

25 Mesmo quando percorrem as aldeias de seus parentes próximos, geralmente os observamos entrando quase sempre pelo acesso principal da aldeia e muito pouco pelas pequenas trilhas que levam direto às casas, mesmo as próprias. Além disso, modificam seus trajetos de compra tendo em vistas as alianças que têm entre si (JAMAL JÚNIOR, 2012, p. 33-35). Eles nos mencionam frequentemente, mesmo dentro da pequena T.I., os locais onde já fizeram aldeias anteriormente. Como se vê, os territórios são espaços deveras cartografados, ocupados por diversos agentes, e, por isso, exigem diplomacia.

26 Na constituição do trabalho de campo, do esforço etnográfico, particularmente em nossa experiência de trabalho junto aos Tikmũ'ũn, ocorre-nos, há muito, a sensação de que o trânsito entre a aldeia e a cidade ocupa um lugar essencial. Essencial no sentido mesmo daquilo que é substância constitutiva de algo. Essencial porque andar pelas cidades pode ser não só um gosto pelas viagens ou uma necessidade diante da realidade atual que os exige estabelecer outras alianças políticas. Mas também pelo fato de que visitar inúmeras cidades é continuar a percorrer o mundo, atualizando a memória com respeito a paisagens conhecidas noutros tempos ou mesmo incluindo novas paisagens na memória. Além disso, recebê-los na cidade nos parece uma experiência fundamental para compreender as dificuldades que experimentamos em campo. Ao contrário do que talvez pensemos, nosso mundo não resolveu as questões para todas as pessoas.

27 Todos esses são passeios que sempre nos pedem para fazer. Agora podemos entendê-los como um trabalho constante de moverem-se, o que inclui o estabelecimento ou manutenção das relações. Nesse sentido, por diversas vezes, os Tikmũ'ũn estiveram na Universidade Federal de Minas Gerais - UFMG no período em que nos conhecemos. Lá desenvolveram inúmeras atividades, a grande maioria delas tendo Rosângela de Tugny por principal idealizadora. Uma delas, bastante significativa por sinal, foi a presença como professores no âmbito do programa Artistas Visitantes.

verdadeiramente política sua palavra. Contou-nos, aos presentes, que após ter a chave da cozinha da escola estadual em que era professor em sua aldeia confiscada por um funcionário da Sesai, conseguiu reavê-la após mencionar que levaria o caso para todos os seus aliados em Belo Horizonte, na UFMG, e que colocaria a notícia dentro dos computadores para que todos ficassem sabendo.

Em suas passagens por aqui, eles vêm com poucas bagagens, aparentemente prontos para partirem a qualquer instante, desfazendo (momentaneamente) essa relação, como seus despojados antepassados que figuram no mito de kotkuphi. Além desse desprendimento, estar na cidade exige habilidades próprias do fazer guerreiro: atenção, mensura dos gestos, capacidade de negociação e diálogo. Viajam com seus corpos tingidos por suas coloridas roupas, como pinturas. Não gostam de viajar sozinhos. Mas nessas viagens que se espriam pelo espaço extensivo, para cidades grandes ou pequenas, parecem ansiar sempre pelo retorno, a fim de reverem os seus, levarem para esses os presentes daqui e refabricarem os laços de humanidade, como que fugindo da violência que conhecem bem e com a qual têm tentado lidar desde tempos imemoriais pela via do amansamento desses desmedidos agentes, habitantes das cidades, os *ãyũhuk*. Mas vêm para caçar, com(o) kotkuphi.

## CAPÍTULO II – VIOLÊNCIA E SOCIALIDADE - MODOS DE GUERRA

Kotkuhi caça *para* o antepassado. Caça *com* o antepassado. Faz dele seu dono. Essa característica é marcante no encontro que inaugura a relação entre os Kotkuphi e os *mõñãyxop tikmũ'ün*. A música também chega junto com a caça. "Cada *koatkuphi* saiu gritando, assoviando. Um saiu e falou assim: *rêc*, o outro assoviando, o outro saiu e ficou gritando assim: *uôôôôô*, o outro saiu e ficou gritando também: *uôôôôô*. Até saírem todos". Eles não são um só. Cada um dos kotkuphi vem com a sua voz diferente. Trazem beija-flor, macaco e muitos outros bichos. Gastam pouco tempo, por serem exímios arqueiros. Mas notam que seu dono continua sozinho, o que parece não combinar com essa profusão de identidades. A pedido de kotkuphi, o homem convida seus parentes para que voltem para a aldeia, explicando a situação. Os outros têm medo de serem mortos pelo caçador. O homem afirma que não era preciso temer, pois os kotkuphi trariam caça para todos comerem, mas mesmo assim os parentes hesitam. Por fim, decidem ir e levam consigo suas famílias. O silêncio é um código de conduta recomendado às crianças. No crepúsculo, os pais vão para o *kuxex* encontrar os kotkuphi que cantam, um pouco, logo após a chegada desses homens. Um gesto de partilha importante tem lugar: os outros também viram donos de algum kotkuphi. Aquela, uma aliança personalizada para a caça. Dali em diante, cada homem sai para caçar com seu kotkuphi. Kotkuphi caça e entrega para seu dono. Mais do que isso, a caça se torna objeto de instruções. O macaco que ao morrer prende o seu rabo em um galho, precisa ser desenganchado. Kotkuphi diz para seu dono subir e tirar o macaco, mas o "ensina": "Você vai subir e tirar o macaco e deixar ele cair. Mas você não olha o macaco caindo. Se você olhar eu vou acertar flecha e matar você". O antepassado obedece parcialmente a advertência e morre flechado. Tudo se passa como se ali se operasse uma metamorfose. Ao emular os gestos do macaco, o antepassado, subindo na árvore, ocupa a posição da presa. Essa homologia se expressa ainda em um nível mais sutil. O macaco enganchado, note-se, havia morrido flechado em seu olho. Aparentemente, o homem não teria morrido se tivesse obedecido a prescrição

feita por seu kotkuphi. A mirada<sup>28</sup> parece a instância que guarda, com muita força, a perspectiva daquele que olha. Mais do que isso, é o embate, o instante da guerra<sup>29</sup>.

Kotkuphi amarra com um cipó o morto, juntamente com as outras presas. A posição de presa persiste, indicando com mais força a orientação vetorial da predação. Mesmo assim, o kotkuphi chega à aldeia carregando seus animais, chorando por ter matado seu dono. Os antepassados acompanham a cena. Não obstante ao medo geral que ela desperta, nem mesmo os pais do morto choram no âmbito espacial da aldeia. Também não o fazem no espaço doméstico de casa, procuram a roça. Nesse sentido, a roça parece um espaço ainda mais íntimo do que a própria casa. O irmão do morto, por sua vez, não consegue disciplinar, conter publicamente, a expressão de suas emoções. Na verdade, parece não querer fazer isso e a narrativa é enfática pelo modo como descreve, com acento, o afeto do rapaz. As atitudes do jovem revelam sua fúria. Fica quieto em casa, não vai ao *kuxex*<sup>30</sup>, não leva comida para os kotkuphi. Enfim, adota um comportamento solitário, fechado em si mesmo. A saudade, que vimos, anteriormente, como sendo linguisticamente definida pelo mesmo termo que a caça, *xak*, aparece também aqui, mas, agora, em proximidade com a morte<sup>31</sup>, com a violência. O paroxismo do comportamento do rapaz zangado é a ameaça que faz aos kotkuphi: "Ah, vocês estão arrumando as flechas todas. Podem arrumar tudo e na hora que forem embora, não joguem nos pássaros, joguem todas as flechas em mim. Eu vou subir em cima da casa e ficar em pé. Se vocês não jogarem em mim eu venho aqui na

---

28 Observamos o detalhe de que entre os diversos kotkuphi, há um chamado kotkuphi pahok, kotkuphi cego. Nos cantos, ele é apresentado como alguém que precisa da ajuda dos outros kotkuphi quando vai caçar. Cabe ressaltar, que essa ajuda não se refere explicitamente ao ato de flechar, mas de encontrar as flechas caídas. É como se a capacidade do disparo pudesse depender de outros sentidos que não o da visão.

29 Como o disparo de uma flecha, cujo instante imediatamente anterior depende de um tensionamento máximo do olhar. Tensionar tão fortemente a visão, é agir como um caçador, um predador. E para kotkuphi, por exemplo, não se pode, ordinariamente, olhar. A prescrição que ele faz é justamente a do não-olhar.

30 E, mesmo se vai, parece proceder desrespeitando certas etiquetas: não entra, não fica no meio, não senta, fica em pé.

31 O momento final de despedida de kotkuphi, no ritual, é um momento de luto coletivo, de saudade: pela referência mítica do antepassado morto, pela perda do rapaz zangado que também se efetua, pela lembrança de outros parentes mortos nos dias de hoje.

casa de religião e vou matar vocês todos". A posição do rapaz em cima de uma casa, como um pássaro, nos leva a crer, com mais certeza, que imitar o comportamento animal - aqui, ocupar a mesma posição que ele no espaço - não nos isenta da metamorfose. Os kotkuphi, impassíveis diante da ameaça, concretizam, de toda forma, a posição de presa do homem-pássaro, matando-o antes de partirem de volta por dentro da terra.

A gravidade da presença de kotkuphi nas aldeias, explicitada detalhadamente pelo mito, nos obriga a pensar sobre a seriedade com que os Tikmũ'ũn efetuam seus encontros. De um modo geral, tais encontros são marcados por algum tipo de solidariedade, mas não sem apresentarem ambiguidades nevrálgicas. O caso de kotkuphi, por exemplo, desde o momento inaugural da relação, nos colocou diante do tema da caça, pela presença de um caçador aliado. Que a caça, de partida, nos permite antever a violência, não é algo difícil de percebermos. O medo que experimentam os antepassados nos primeiros momentos de seu contato com os kotkuphi nos permite imaginar que ele se deva ao fato de kotkuphi ser um caçador. Ora, um caçador é alguém que precisa ter, em boas proporções, o destemor e a impiedade, mesclados com uma precisão cirúrgica para matar. Os Tikmũ'ũn hesitam em estabelecer um contato que, devemos sublinhar, deu-se pela vontade de kotkuphi, diferentemente do encontro com outros *yãmĩyxop*: Xũnĩm foi espreitado por um antepassado tikmũ'ũn e quis fugir; os Putuxop foram encontrados no mato e levados para a aldeia; as *kõmãyxop* foram como que capturadas pelos homens que as descobriram comendo cultivos de suas roças; Mõgmõka surge da transformação de um Tikmũ'ũn em gavião. De certa forma, um aspecto recorrente aqui parece ser a presença de uma perspectiva dominante por parte dos antepassados em relação aos *yãmĩyxop*. Se não, são ao menos relações mais simétricas - embora não sem ambiguidades, idas e vindas -, especificidade que parece destacar kotkuphi desse conjunto: é ele quem espreita o antepassado e diz que vai visitar a aldeia. Mas a ambiguidade persiste e a relação mesma com kotkuphi, apesar de inspirar preocupações iniciais (mais do que justificadas posteriormente), começa muito bem. A aliança com um grande caçador significa a garantia do acesso a boas quantidades de carne, sem maiores dificuldades. Em dado momento, no entanto, a ambiguidade se efetiva radicalmente e a orientação vetorial da predação se inverte. Ressaltamos

que a direção da predação tem um grande destaque, pois ela cria uma distinção fundamental entre a caça e a guerra. Isso porque o que é apenas caça para uns, trata-se de guerra para outros (FAUSTO, 2002; GARCIA, 2010). O esquema não muda, mas os polos são intercambiáveis, podem se inverter a qualquer momento. Esse é o risco da relação-caça-guerra<sup>32</sup>, aquilo que desde o início estava à espreita, a armadilha na qual é pego o antepassado. É por essa via que podemos explicar a cólera que toma o irmão do morto. As flechas de kotkuphi passam a apontar também para um "nós", o que resulta em uma mudança pronominal imediata. Tal deslizamento perspectivístico é, na verdade, justamente o que incomoda o rapaz zangado. Ele vê ameaçada sua parentela e aquilo, *para ele*, torna-se uma guerra. Curiosamente, seu inconformismo com a situação se reflete em comportamentos antissociais, mesmo para com os seus. É como se a socialidade dependesse mesmo dos embates perspectivísticos, como se eles fossem constitutivos dela. Clastres ecoa aqui: "(...) perguntar-se por que os selvagens fazem a guerra é interrogar o ser mesmo de sua sociedade." (CLASTRES, 2004, p. 250 *apud* RIBEIRO 2008, p. 58).

Semelhante compreensão do embate de perspectivas como imanente à socialidade, os Tikmũ'ũn demonstraram muito bem em suas alianças e cisões com os diversos habitantes que encontraram em seus percursos históricos. Assinalamos anteriormente como eles se aproximaram dos colonizadores de modo a ampliarem as possibilidades de guerra - de ambos - contra os botocudos. No entanto, as interrelações iam muito além daquela com os Borun, sendo muito mais ricas. A restrição espacial significou uma drástica restrição relacional para povos falantes de línguas da família Maxakali, como Malalí, Makuni, Pataxó, Kopoxó, Koropó e também os Maxakali, dentre outros grupos linguisticamente diversos. Visto isso, podemos supor que, atualmente, os Tikmu'ũn estejam destituídos de suas redes de

---

32 "Guerra e caça são, literalmente, um mesmo combate: um combate entre seres sociais, isto é, entre 'sujeitos'. Nesse sentido, não há descontinuidade entre a predação cinegética e a predação bélica; a alienação ritual do matador não é essencialmente diversa daquela perigosa identificação entre o caçador e sua presa, que impõe uma disjunção na ordem do consumo, isto é, no momento de objetivação da presa, que se acha vedado ao caçador. O caráter integralmente subjetivo da relação entre predador e presa, humana ou animal, é a meu ver, a dimensão crucial do fenômeno, respondendo pela reversibilidade latente nesta relação: a recíproca pressuposição, ou determinação, entre matador e vítima." (VIVEIROS DE CASTRO, 2002, p. 286 *apud* RIBEIRO, 2008, p. 155).

relação, invariavelmente ambíguas, com esses povos autóctones da região<sup>33</sup>, que foram paulatinamente exterminados. Mas o que ocorre, mais precisamente, é que os Tikmũ'ũn são, eles mesmos, uma grande composição, a história viva das relações entre inúmeros grupos, um instantâneo da guerra. É o que precisamos ter em mente ao nos referirmos a eles, mas é o que não conseguimos fazer, ou melhor, dizer. Aliás, nós quem? Eles quem?

A despeito dessa diversidade constitutiva que evidenciamos, esses povos são conhecidos por um termo totalizante: "Maxakali". Mas, como sabemos, referir-se a alguém é sempre um ato de instaurar um certo tipo de relação. Assim, conquanto nada se saiba de conclusivo sobre a etimologia da palavra - sua imagem escrita -, sua imagem acústica pode nos dizer muito. Pelo som, ela não tem nenhum sentido para os Tikmũ'ũn<sup>34</sup>. Sua sonoridade denuncia uma musicalidade que não existe para eles. Tal musicalidade - mesmo exógena, como outras, como a trazida por kotkuphi, por exemplo -, parece não ser possível ali, a menos que seja transformada, domesticada, pelo sotaque. E, mesmo assim, permanece impronunciável, até que o jogo de alianças se mova uma vez mais. Pois o termo só faz sentido em um contexto de guerra. É de onde ele vem.

Os Tikmũ'ũn foram assim denominados pelos colonizadores<sup>35</sup>, aqueles que usurpavam pouco a pouco os territórios alheios. Alheios, pouco interessados nos modos de ocupação praticados historicamente nesses espaços, alheios às subjetividades que ali transitavam. Movidos pela terra objeto, quase nada pelos sujeitos. Mas a guerra, em certo sentido, é mesmo esse trabalho de desconhecer subjetividades, de se fazer sujeito pela objetificação de outros sujeitos. E, nesse sentido, ela prossegue. Atualmente, as populações envolventes referem-se aos Tikmũ'ũn como "os caboco", indistintamente. Certa feita, presenciamos uma situação que pode nos dar mais detalhes desses embates revelados pela etnonímia.

---

33 Restando uma iniciativa recente relativamente ao trânsito de Pataxós e Maxakali entre suas aldeias.

34 Na Língua Maxakali, o som "xa" é corrompido para "sa" ou "tcha", enquanto que o "li" se torna "ri" (como em ameríndio) ou "di", como em "dar".

35 Conforme Ninuendaju (1982).

Acompanhava-os durante uma ocasião em que foram convidados<sup>36</sup> a cobrir, com suas ilustrações, com sua diferença, os muros de uma escola da cidade de Batinga-BA - vizinha ao Pradinho, muito próxima, a menos de 10 km dali. Enquanto grafitavam as paredes, parcelas da população local, de diferentes gêneros e idades, mas principalmente crianças e jovens rapazes, iam e vinham observando a cena. Um senhor de meia idade acompanhava mais detidamente o trabalho quando me aproximei e começamos a conversar. Ele me dizia que "ninguém ali na cidade sabia que os índios eram capazes de fazer aquilo", impressão que, ademais, pudemos verificar em muitas das atividades realizadas naqueles dias pelas escolas da região. Alguns adolescentes que passavam diziam, com um misto de desprezo e espanto, "olha lá os caboco!", pelo que - aproveitando a abertura ao diálogo propícia no momento - lhes retruquei: "mas eles não são caboclos, eles são Tikmũ'ũn". E o senhor com o qual conversava acrescentou: "Eles são índios. Eu sempre falo isso pras pessoas daqui, mas eles não entendem. Nós é que somos os cabocos nessa história". O que o acontecido nos indica é que, para além de uma incompreensão (propositada? sedimentada historicamente?) da compositividade desses povos, as populações locais ainda os têm enquanto selvagens, bichos, incapazes de fazer coisas da competência humana, até mesmo falar - haja vista que o clima geral pende menos para o "eles falam uma outra língua, são bilíngues" do que para o "eles não sabem falar".

É a esse tipo, digamos, de animalização, que se opõe a autodesignação "Tikmũ'ũn", marcada pela ideia de humanidade e, frise-se, de coletividade (POPOVICH, 1980, p. 12). Ou ainda Monacó, indicando sua ascendência, seus antepassados, os Mõnãyxop (NIMUENDAJU, 1982; POPOVICH, 1980), aqueles que realizaram inúmeros encontros, como aquele descrito no mito de kotkuphi. Ressaltamos que o termo é também marcado pelo coletivizador *xop*. Os Tikmũ'ũn,

---

36 Na realidade, o trabalho foi oportunizado a partir de um projeto coordenado por Rosângela de Tugny, do qual fizemos parte juntamente com outros estudantes da UFMG. Inicialmente, foi produzido um livro, sobre os saberes dos Tikmũ'ũn, para ser utilizado nas escolas da região. Em seguida, fizemos uma viagem para distribuir os livros nessas escolas, juntamente com os Tikmũ'ũn, quando foram realizadas diversas atividades como oficinas de pintura e artesanato, exibição de filmes dos realizadores indígenas, além da contação de histórias, seções de cantos e conversas. A atividade que estamos descrevendo, especificamente, teve como participantes fundamentais os artistas Marquinhos Maxakali, Donizete Maxakali, Zé Antoninho Maxakali e André Machado.

assumindo, a seu turno, essa posição de humanidade-coletividade, processo operante através da utilização etnonímica, também se referem pejorativamente aos Borun, seus inimigos, chamando-os de *yĩkoxxeka*, "boca grande". Sublinhamos que botocudos são, ainda, escarnecidos nos cantos por "não falarem bem", constatemos, a *tikmũ'ũn yĩax*, a "língua da nossa humanidade".

Ainda que diante do quadro que estamos apresentando, extremamente complexo, caracterizado pela predação mútua e por alianças movediças, os Tikmũ'ũn são tomados, mesmo na literatura pertinente, frequentemente por um viés tradicionalista, purista. Vistos como estando ante a uma bifurcação com as alternativas de "resistência ou morte"<sup>37</sup>. É o que Barbosa (2008) indica ter encontrado, desde o início de sua pesquisa. Uma concepção fechada a respeito dos Maxakali<sup>38</sup>, etnônimo que totalizaria algo constituído por um sistema de parentesco, meios de obter a subsistência, uma organização mitológica e ritual, além da vida nômade, reflexo dos demais aspectos (RIBEIRO, 2008, p. 18-19). O autor problematiza tal concepção, considerando que ela é tributária de uma certa ideia de imutabilidade.

A abordagem sobre o parentesco seria um exemplo de recusa dos processos históricos pelos quais passaram os Maxakali. Observando o trabalho de Frances Popovich (1980), Ribeiro (2008) aponta que a autora enfatiza as contribuições das relações de parentesco como parte importante nos esforços de sobrevivência do Maxakali<sup>39</sup>. Nesse sentido, estudar a organização social - objeto de trabalho de Popovich - revelaria "a luta desesperada pela sobrevivência desse povo há mais de

37 Vide título do livro de Rubinger (1980): "Índios Maxakali: resistência ou morte".

38 "Maxakali" para mantermos o termo utilizado por Ribeiro (2008), mas também a fim auscultarmos o ponto de vista do colonizador.

39 De fato, os Maxakali cultivam o hábito, salvo raríssimas exceções, de não se casarem com as mulheres brancas, o que parece ter-lhes garantido a manutenção de diferenças em relação a sociedade nacional. Certa vez ouvi uma história de um homem maxakali, de muitas gerações atrás, que teria "virado branco" após surpreender sua mãe mantendo relações sexuais com um homem. Não sabendo lidar com a vergonha que lhe causara tal situação, ficou definitivamente na cidade, casando-se ali e deixando descendentes. Por outro lado, há notícias de crianças que teriam nascido em decorrência do estupro sofrido por mulheres nas cidades, enquanto estavam embriagadas pelo álcool. Mesmo diante dessa situação terrível, as crianças teriam crescido na aldeia, aparentemente sem maiores entraves. Em decorrência desse convívio contínuo, falando a língua, participando das atividades com outras crianças e mantendo as relações com a família, seriam também Tikmũ'ũn, normalmente.

um século" (POPOVICH, 1980, p. 12 *apud* RIBEIRO, 2008, p. 19). Note-se que as mudanças nessa organização social são remetidas para o lugar das "situações extremas" e de "caráter traumático" (RIBEIRO, 2008, p. 20). O ideal seria a busca de um equilíbrio nas relações sociais e as mudanças seriam indesejadas pelas pessoas. Nesse contexto, sistema de parentesco e religião seriam elementos agregadores, diante de vários outros que seriam desagregadores. (*idem*, p. 20-21).

No âmbito econômico, as análises de Rubinger (1980) consideram que a sobrevivência dos Maxakali ao contato seria um reflexo de perfis diferenciados de ocupação dos territórios de Minas Gerais. O primeiro deles, que teve lugar no alto Jequitinhonha e no rio Pardo, frente-extrativo mineradora, atraiu uma multidão que, não conseguindo se enriquecer, instalou-se nos arredores, estabelecendo uma densa ocupação da região na forma de pequenas propriedades. Os confrontos visando o território, ocorrendo diante de um grande número de colonos, teriam ocasionado sérias baixas nas populações autóctones que, drasticamente reduzidas, nem conseguiram territórios para a manutenção da sobrevivência, nem restaram em contingente suficiente que lhes proporcionasse condições para a reprodução dos elementos de sua organização social. Os homens foram, então, escravizados para o trabalho e as mulheres como esposas. O segundo perfil de ocupação, no médio Jequitinhonha, teria sido dedicado inicialmente à extração de recursos naturais, transformando-se, em um momento seguinte, em atividade pastoril e pequenas plantações. Nesse contexto, as pressões pelo território foram menores devido à baixa densidade demográfica e a um controle mais difícil das grandes propriedades. Também aqui as alianças entre os colonos e os Maxakali contra os botocudos teriam ocorrido e contribuído para a manutenção da posse de algum território para ambas as partes aliadas (RUBINGER, 1980 *apud* RIBEIRO, 2008, p. 31).

Resumidamente, o que Barbosa nos informa em suas reflexões a partir desses escritos de Rubinger é que a sobrevivência decorreria de uma "situação excepcional", que permitiu que o "sistema social [maxakali] se alterasse pouco e que a sociedade pudesse se manter como uma coletividade autônoma, una e dinâmica, a despeito das enormes dificuldades reprodutivas que seus membros vivenciam até hoje." (RIBEIRO, 2008, p. 32). Concepção por demais purista, reiterada pela ideia de que a "manutenção da condição tribal, segundo expressão do autor, decorreria da

sustentação do seu sistema de parentesco, da sua própria vida simbólica, e principalmente, da retenção de sua estrutura econômica" (RUBINGER, 1980, p. 27-8 *apud* RIBEIRO, 2008, p. 32). No entanto, a situação favorável só teria durado até o início do século XX e, com ele, vindo as mudanças:

**Adotaram a agricultura;** não conseguiram entretanto ser pastores por razões que ainda não estão bem explicadas, pois o S.P.I. sempre lhes presenteou espécimes de gado **vacum**, a que sempre comeram, trocaram ou venderam. Mas, aceitando a noção de excedentes econômicos passaram a colocar seus produtos agrícolas nas feiras neobrasileiras. **Doravante, deverão caminhar para a estratificação social e o individualismo.** (RUBINGER, 1980, p. 29 *apud* RIBEIRO, 2008, p. 32, **grifos da fonte secundária**).

O que salta imediatamente aos olhos nessa passagem de Rubinger é sua pretensão profética diante dos desdobramentos que ainda estariam por vir. O autor indica que o rompimento dos laços sociais, que se daria inexoravelmente, seria determinado pelas mudanças na infra-estrutura econômica então em curso. A assimilação, contudo, estaria se cumprindo em andamentos diferentes entre as populações das T.I.s Pradinho e Água Boa, em decorrência de graus diversos de exposição ao convívio com os neobrasileiros, mas também em função da compulsão particular de cada um dos grupos das duas glebas em direção ao convívio com esses forasteiros. (RUBINGER, 1980, p. 28-31 *apud* RIBEIRO, p. 32-33). Tais hipóteses de Rubinger (1980) - sobrevivência decorrente do perfil de ocupação colonial na região; manutenção da condição tribal em função da sustentação do sistema de parentesco, da vida simbólica e, principalmente, da retenção da estrutura econômica -, juntamente com as de Popovich (1980) - mudanças na organização social decorrentes da chegada dos brancos -, notadamente não nos ajudam a ler a história dos Tikmũ'ün como tendo sido, para além do contato, também fruto de um sistema autóctone segundo o qual a guerra prevê coalizões de toda ordem, que resultam em uma compositividade, portanto, constitutiva. Isso porque os autores os tomam "como um ente social supostamente anterior e auto-centrado" (RIBEIRO, 2008, p. 30).

Ora, o que tentamos evidenciar até agora é que o cenário vai muito além de uma perspectiva assimilacionista. As conversas entre Isael Maxakali e Fernando

Maxakali nos mostraram que, apesar de uma possível inclusão dos cultivos (ou mesmo sua intensificação), o interesse pela troca continuava presente ali. Da mesma forma, a relação com os comerciantes, donos dos mercados da região, segue como uma guerra, possibilidade que sempre esteve presente no passado mítico, sobretudo no que tange à sua relação imediata com a aquisição de víveres, mas não só, como vimos, sendo a predação simbólica evidente no caso de uma onomástica que inclui os nomes dos antigos fazendeiros que ocupavam parte da atual T.I. Pradinho. O caso mesmo dos diferentes graus de "pureza social" entre as populações de Água Boa e Pradinho - sem entrarmos no mérito purista da coisa - é extremamente representativo. O próprio Rubinger (1980) é quem nos informa que inobstante as diferenças que nota entre um lugar e outro, os laços de parentesco e outras relações se mantinham. Nesse sentido, até mesmo diferenças que podem, porventura, ser percebidas pela ótica da "perda cultural", não são mais do que movimentos de aproximação e distanciamento diante da sociedade nacional. Assim é que observamos o modo como os Tikmũ'ũn algumas vezes adotam, estrategicamente, em ocasiões específicas, a própria denominação que lhes foi dada pelo colonizador, "Maxakali", demonstrando, uma vez mais, a característica volatilidade das perspectivas na guerra. Referimo-nos, especialmente, às reuniões para as quais são convidados junto às instituições governamentais brasileiras. Como se vê, as relações de predação e aliança que os Tikmũ'ũn adotaram diante das frentes colonizadoras não só seguem sendo empregadas internamente, como advém de seus modos de vida ancestrais, são mecanismos próprios, convenientemente adaptados, aqui e ali, ante os novos encontros, a todo o tempo. Tais práticas são, portanto, tentativas constantes de domesticação dessas novas realidades. As comparações entre os grupos instalados nas duas T.I.s ensejadas por Rubinger (1980), mas observadas por outro viés, nos deixam entrever que, mais do que estáticos e autocentrados, sistemas como organização social, economia e religião têm movimentos próprios, imanentes e, no caso tikmũ'ũn, nos parece, essas movimentações estão atravessadas pela guerra.

Encontramos no trabalho de Ribeiro (2008) reflexões que nos interessam justamente por tomarem essa grande composição a partir da articulação entre devir histórico e violência. O autor se dedica a estudar as relações sociais a partir das

manifestações violentas, considerando os movimentos de "guerra e paz" como constitutivos na produção do *socius tikmũ'ün*. A posição do autor é uma reação ao quadro que acabamos de descrever, no qual os Tikmũ'ün são sempre tomados como unos. E, em decorrência disso, considera-se, frequentemente, que as mudanças de padrões, impostas pela colonização, seriam uma ameaça à reprodução autônoma desses povos e que, a partir delas, é que surgiriam as forças dissociativas, acompanhadas do risco latente do desaparecimento deles. Como resposta à ideia, Ribeiro (2008) relembra os dados censitários atuais, que demonstram um crescimento populacional surpreendente. A raiz de tais concepções estaria, enfim, em uma "incompreensão das modalidades de formação da pertença", esta muito mais vinculada a movimentos de associação e conflito (produção e quebra de alianças), do que a instituições sociais englobantes e pré-existentes. Nunca teria havido, entre eles, unidade e totalidade social pré-definidas. E os diferentes grupos sempre teriam se comportado - e, inclusive, continuariam o fazendo atualmente - de modo independente e apartado<sup>40</sup> (RIBEIRO, 2008, p. 28). Não poderia sequer haver algo pré-definido, já que a própria ideia de "povo Maxakali" não existia antes, tendo sido criada pela colonização, como vimos (RIBEIRO, 2008, p. 27 e 87).

Nesse contexto, o que permitiu que diferentes grupos constituíssem a reunião hoje hipostasiada sob a alcunha "Maxakali", isto é, o que permitiu a produção das alianças, teria sido a permuta de cantos e casamentos entre antepassados vindos de diversos lugares<sup>41</sup>. Esses encontros efetuados entre os grupos vindos de regiões diferentes, fugidos da implacável violência colonizadora, teriam algo de análogo aos encontros com os yãmĩyxop, a exemplo da tensa relação entre os antepassados e kotkuphi, como já descrevemos. Além disso, a "normalização" de ambas as situações - encontro entre diferentes grupos e encontros com os yãmĩyxop - se estabeleceria por meio da reciprocidade (RIBEIRO, 2008, p. 34). Normalização que,

---

40 Ressaltamos que, a nosso ver, o foco deve recair sobre a fluidez das relações, uma vez que há momentos, como notamos, em que grandes grupos podem associar-se diante de instâncias da sociedade nacional, sobretudo aquelas governamentais, como em reuniões importantes junto à SESAI e à Fundação Nacional do Índio - Funai, por exemplo.

41 Havia, de toda forma, note-se, um histórico de convívio, em um grande território comum, que se estendia temporalmente para além do período colonial (RIBEIRO, 2008, p. 81).

no mito de kotkuphi, caracteriza-se pela presença de comida e de música, mas ainda, mais especificamente nesse caso, pela obediência a prescrições de ordem visual e pelo respeito à força e braveza<sup>42</sup> de kotkuphi.

Elaborando melhor a questão em torno dos yãmĩyxop como fortemente agregadores, determinantes da vida social, Ribeiro (2008) propõe uma comparação entre a economia cotidiana e aquela perpassada pelos yãmĩyxop. O autor indica ter notado que as atividades diárias de cunho econômico, embora não apenas elas, praticamente não produzem solidariedade que extrapole o campo das relações parentais (RIBEIRO, 2008, p. 63). Inversamente, as caçadas, que muito nos interessam aqui, têm cunho marcadamente ritual e, muito embora seu refluxo, decorrente do território empobrecido, tenha sido redirecionado para os bois dos fazendeiros vizinhos, o caráter ritual se mantém, pois a predação continua sendo realizada pelos espíritos, bem como a carne segue sendo partilhada (ÁLVARES, 1992, p. 38 *apud* RIBEIRO, 2008, p. 63). Haveria, ainda, um tipo de relação instaurada pelo yãmĩyxop kômãyxop (RIBEIRO, 2008, p. 64-67). Rosse (2016) que realizou um detalhado estudo da festa de kômãyxop, incluindo a transcrição e tradução dos cantos, nos informa que tal relação de "amizade formal" se dá entre pares de pessoas do sexo oposto, não aparentadas. A relação é pautada pela reciprocidade dos membros de par entre si, concretizada por meio de presentes, mas também por certos interditos como o casamento. Nesse sentido, "a relação de amizade ou de aliança lembra um laço de parentesco próximo, onde o ato sexual seria de natureza incestuosa". Um outro traço que merece ser destacado diz respeito à manutenção da relação, que, apesar de ser herdada familiarmente<sup>43</sup>, precisa ser cultivada para que não se apague (ROSSE, 2016, p. 122).

Relendo trechos do mito de kotkuphi a partir dessas reflexões, consideramos que alguns detalhes ganham realce renovado e podem, agora, ilustrar as discussões que estamos desenvolvendo. Vejamos que em sua chegada à aldeia, kotkuphi vem

---

42 Os Tikmũ'ün se referem frequentemente aos yãmĩyxop como ka'ok xe'e nãg, algo como "verdadeiramente fortes". Kotkuphi definem invariavelmente como ũ'gãy ka'ok, "muito bravo". Por esses caracteres, dentre outras razões, é que são muito respeitados.

43 Rosse menciona que a herança familiar dos laços de kômãy, nos remete ao sistema de herança de cantos, também muito caro à reprodução dos yãmĩyxop.

pelo *kuxex*. Ele indica para o antepassado que viria por ali, que ali seria o local do encontro. No entanto, "os outros homens já tinham ido todos morar em outro lugar. Ele ficou sozinho lá, sem *yãmĩyxop*". Podemos inferir que a vida solitária na aldeia não permite a presença dos *yãmĩyxop*, afinal, o homem estava no *kuxex* esperando *kotkuphi*, mas sem a companhia de outros *yãmĩyxop*. Estar sozinho resulta em estar sem *yãmĩyxop*. É como se a vida solitária não permitisse a continuidade de relação com eles. Os *kotkuphi*, por sua vez, chegam em bando. E um gesto fundamental de aliança é concretizado: "Aquele homem então ficou amigo do *koatkuphi*. Ficou sendo seu dono". Interessante notarmos que, após cantarem, "os *koatkuphi* saíram sem falar nada para o dono dele". A caça se apresenta aqui como uma atividade efetivamente coletiva. Isso porque os *kotkuphi* saem juntos, mas não levam o homem junto, aparentemente porque ele estava sozinho, não estava com seus parentes. "Os *koatkuphi* mataram muitos bichos e o dono deles ficou sozinho. Então *koatkuphi* perguntou: "Você mora sozinho? Onde estão seus parentes?". O homem contou que eles foram embora e os *koatkuphi* mandaram que ele fosse chamar os outros para voltarem à aldeia. O homem foi e chamou." Quando os homens finalmente decidem retornar à aldeia, depois de terem refugado<sup>44</sup> ao chamado, eles vêm trazendo suas famílias. Note-se que a mediação é inteiramente, nesse momento, conduzida pelos homens, as mulheres aparecendo pouco e às crianças sendo recomendado o silêncio - os filhos pequenos não têm voz na ocasião, não têm voz em assuntos de *kuxex*. Ao chegarem e tomarem parte nas atividades no *kuxex*, esse homens "olharam *koatkuphi*. Era quase de noite (...)". O olhar é marcado, na narrativa, como sendo possível no interior do *kuxex*, mas, mesmo assim, quando já estava escurecendo, sem a forte luz do dia. Os *kotkuphi* cantam e escolhem os outros homens para também serem, cada um, seus donos. Relações individualizadas, como que para serem cuidadas. Cuidadas mesmo no sentido da familiarização, da criação, como filhos, haja vista que, em língua maxakali, a relação de dono de *yãmĩy* é expressa pelo termo *yãmĩytak*, o mesmo que "pai de *yãmĩy*". Quando, de madrugada, os *kotkuphi* saíram para caçar, "cada um saía com o dono que escolheu". Com isso, observamos uma mudança: em um primeiro momento,

---

44 Assim como fazem os animais temendo sua condição de presa.

enquanto o homem estava sozinho, os kotkuphi o excluem da atividade de caça; após ser restaurada a vida coletiva - tendo como eixo central o *kuxex* - os kotkuphi saem para caçar juntamente com seus donos. Em suma, temos: **encontro com kotkuphi se dá no *kuxex***; kotkuphi estranha a **ausência dos parentes** do antepassado e os **convoca para que voltem**; a relação com kotkuphi envolve a **restauração de alianças** da aldeia por meio da **caça** e também resultando na **possibilidade de caça coletiva** (partilha de predação, isto é, de ponto de vista, da posição de caçador); **partilha de comida** (embora não a partilha de todos os códigos em torno da comida, como veremos adiante); **partilha de música**, já que cada homem é escolhido como dono de cada kotkuphi, e cada um chega com sua voz diferente; **familiarização com os kotkuphi**, verificada pela ideia de *yãmĩytak*; *kuxex* finalmente percebido como **espaço de articulação da socialidade (local e ampla), afirmação da pertença**, das alianças, para além dos grupos parentais.

Consideramos que os exemplos relativos a kotkuphi nos permitem concordar que "há vários mecanismos em ação na vida do povo conhecido como Maxakali, visando construir alianças, simultaneamente, através de um devir mitológico, ritual, familiar e político" (RIBEIRO, 2008, p. 55). E os *yãmĩyxop* têm centralidade nesses processos. O que interessa ressaltar, nesse sentido, é que a manutenção da vida - alianças e cisões (guerra, socialidade), movimentações no território (territorialidade), reações diante do colonizador (encontro com alteridades), aquisição de víveres (alimentação) - se opera fundamentalmente pela via estética, visto que os *yãmĩyxop* se caracterizam pela sua beleza, pelos seus corpos pintados, pelos seus cantos. Em suas "Notas sobre os traços poéticos dos repertórios *yãmĩyxop* dos povos Tikmũ'ün\_Maxakali", Tugny (2013) se propõe a esboçar um quadro esquemático contendo traços gerais de onze dos, aparentemente, doze *corpi* ritualísticos dos *yãmĩyxop*. Esses *yãmĩyxop* seriam, além de monumentais conjuntos de cantos, diferentes dispositivos classificatórios (TUGNY, 2013, p. 2), possivelmente advindos dos encontros efetuados pelos antepassados, testemunhos justamente desse passado/presente rico em alianças e cisões. E tais conjuntos agiriam "como dispositivos afetivos, sociais e poéticos dotados de formas específicas" (TUGNY, 2013, p. 4). Discutimos há pouco o modo pelo qual os *yãmĩyxop* podem ser entendidos enquanto dispositivos sociais, exemplificando, com mais detalhes, o

lugar de kotkuphi nesse cenário, marcado pela guerra. A sua dimensão poética pretendemos tê-la em maior conta adiante. Assim, o que nos interessa, nesse momento, reter de tais características, é sua feição de dispositivo afetivo. Vejamos.

O mito de kotkuphi nos conduziu pela restauração das alianças de uma aldeia que havia se desfeito. Como ponto de partida o mito já nos evidencia a perenidade da fragmentação política instaurando movimentos pelo território, ao mesmo tempo em que os movimentos pelo território ensejaram o encontro com kotkuphi. Os parentes se reúnem novamente através da mediação do *kuxex*. Porém, mais tarde, a narrativa nos pôs diante - e isso nos interessa - do afeto violento de kotkuphi. O desrespeito da prescrição de um não-olhar por parte de seu dono, faz com que kotkuphi reconheça em seu pai (*tak*) sua presa, remarcando a própria posição de caçador, de um ser-violência. A caça está, aqui, muito além da economia, ao tangenciar a disputa pelo ponto de vista dominante. Como se não bastasse, a morte do antepassado provoca a fúria no irmão da vítima, outrossim transformado em presa. Tudo se passa como se estivéssemos diante de uma potência predadora superlativa. Kotkuphi nunca morre, produz uma sensação generalizada de medo, sempre está na perspectiva de caçador e, mesmo diante de ameaças graves, permanece impassível. Como dissemos anteriormente, os Tikmũ'ũn os têm como *ũ'gã̃y ka'ok*, "muito bravos". A potência afetiva *gã̃y* está também na definição da onça, *hã̃mgã̃y*, e pode descrever muito bem a cólera do irmão do morto, que tenta sobrepor sua perspectiva à dos kotkuphi. Observemos que o restante dos familiares do rapaz morto não adotam o mesmo comportamento de fúria diante da morte. Ao contrário, eles escolhem os lugares para chorar, às escondidas, e continuam, apesar do medo, participando das atividades coletivas<sup>45</sup>. Um ser *gã̃y* é alguém que não tem a capacidade de convívio, como a onça. E essa é uma condição indesejada pelos Tikmũ'ũn em sua sociabilidade. Isso os separa dos colonizadores, fortemente associados à onça, mas não só, como nos informa Tugny:

Os brancos nasceram dos *ĩnmõxã*. Como antigamente os Maxakali andavam muito, deixavam suas aldeias com os mortos ali enterrados,

---

<sup>45</sup> Podemos pensar, ainda, que o inconformismo do rapaz em relação à morte de seu irmão revela um apego aos mortos, o que o faz, também, finalmente morto, como que para se juntar a seu irmão. Saudade, caça e morte mais uma vez muito próximos.

não zelavam pelo destino dos cadáveres. Saíam da terra alguns *ĩnmõxã*. Quando retornavam nestas terras, encontravam seus filhos, os brancos peludos. (TUGNY, 2009, p. 451-452).

Os Tikmũ'ũn podem perder sua condição de humanidade caso se transformem em *ĩnmõxã*. Dentre vários outros fatores possíveis, o descuido com o funeral de um morto pode acarretar a transformação em *ĩnmõxã*, como a passagem explícita. A falta desses cuidados devidos, impediria a transformação do morto justamente em *yãmĩy*, caminho previsto e desejado. Assim, temos um esquema que nos reafirma os *yãmĩyxop* como uma instância propiciadora da sociabilidade, ao passo que os *ĩnmõxã* significariam a impossibilidade de se relacionar, de diferir. Essa é a distinção que nos parece fundamental na compreensão das diferentes agências violentas encontradas pelos Tikmũ'ũn em seu passado mítico/histórico. Vimos que os *yãmĩyxop* se destacam por serem eminentemente estéticos. Isso é algo mais que os difere dos *ĩnmõxã*, mortos-vivos, de aparência horrível e que não cantam<sup>46</sup>. Não têm música porque não sabem se relacionar, e a aquisição de música, como vimos, depende dos encontros com as alteridades. Igualmente, a música dos brancos, embora muito presente no dia-a-dia das aldeias - como também os brancos efetivamente - não tem maiores pontos de contato com a música dos *yãmĩyxop*. Algo impede as trocas. E se há lugar para músicas como forró, arrocha, pisadinha e sertanejo, esse lugar parece sempre ser marcado pela domesticação, produzida por meio de indumentárias e passos de dança extremamente estilizados<sup>47</sup>, pela incompreensão frequente das letras dessas músicas e por um sotaque rítmico e linguístico. No entanto, elas persistem enquanto possíveis movimentos de aproximação e distanciamento (operados por meio de música) diante da sociedade nacional, haja vista que, além de haver grupos de forró

---

46 Garcia (2010) descreve seu espanto ao saber que o Awá-Guajá Karapirú - personagem do filme "Serras da desordem" (Andrea Tonacci, 2006, 135min) - teria "morrído um pouco" por ter desaprendido a cantar. E o que fez com que o senhor desaprendesse os cantos foi a falta do convívio com pessoas como ele, "humanos verdadeiros", o que se deu em função de dez anos contínuos de fuga. (p. 64).

47 Rosse (2016) nos dá maiores detalhes desse rico contraste entre os *yãmĩyxop* e as "festas de branco" que acontecem nas aldeias.

nas aldeias, eles muitas vezes também se apresentam nas cidades próximas<sup>48</sup>. Algo análogo evocamos com respeito à utilização do etnônimo "Maxakali" por parte dos Tikmũ'ũn. Apesar de sua estranha imagem acústica, o termo é ora utilizado, ora rechaçado. É como se a condição de humanidade fosse, estrategicamente, ora extensível, ora não.

Não temos aqui a pretensão de analisar, em detalhe, os limites de se tornar outro entre os Tikmũ'ũn. Mas os exemplos nos sugerem que estamos diante de um *socius* sempre em expansão e um dos pontos fundamentais dessa expansão está na música, embora não somente. Isso porque a condição de humanidade é expressa pela possibilidade de haver canto. Os pássaros, por exemplo, animais eminentemente cantores, são espécies de grande interesse para os Tikmũ'ũn. Segundo nos disse, certa vez, Isael Maxakali, eles são sempre nomeados a partir do que cantam, de modo que ninguém lhes dá o seu nome. Eles mesmos, portanto, se dão seus nomes. Não só os pássaros, mas também outros animais são de grande interesse pelas vocalizações que produzem. Em uma ocasião lembro de ter mostrado a alguns amigos tikmu'ũn um vídeo de um guariba que "roncava" continuamente, produzindo um som surpreendente. Os tikmũ'ũn repetidamente pediam para rever o vídeo e dispensavam a máxima atenção na escuta. Curioso é que entre os Awá-Guajá, a proximidade cognática que têm com os guaribas é explicada pelo fato de que ambos cantam. Além disso, sair para caçar pode ser o mesmo que sair para escutar os guaribas. É preciso saber escutá-los para caçá-los, como a outras presas (GARCIA, 2010, p. 245 e 326-327).

Pássaros e macacos nos levam de volta aos Tikmũ'ũn mortos por kotkuphi. A escuta é algo imprescindível na caça, como na guerra. Esse o ponto que nos parece certo para distinguir a violência de kotkuphi da dos brancos. Vimos como a guerra, a predação, mais do que impedir relações é uma máquina produtora delas. Mas é preciso estar à escuta, aberto à experiência com as alteridades. Contudo, a associação dos brancos com os *ĩnmõxã* nos revela que, muito embora a violência possa ser vista como constitutiva do *socius tikmũ'ũn* e que eles tenham respondido do seu modo à guerra instaurada pela colonização, esse encontro com o que hoje

---

48 Os circuitos de apresentações dentro de uma mesma T.I. ou entre diferentes T.I.s é intenso, seja nas festas de casamento ou mesmo sem maiores pretextos que não a diversão (ou também a aliança?).

corresponde à sociedade nacional foi sim traumático, provocando perdas difíceis de serem reparadas. O território devastado é uma delas, como já assinalamos. Para que se operasse a ocupação, veio a devastação ambiental. Para concretizar devastação ambiental, precisou-se realizar a devastação populacional em seu sentido mais amplo de socialidade. Assim, a guerra trazida pelos brancos significou um empobrecimento simultaneamente territorial e societal do cenário cosmopolítico tikmũ'un. Como últimos espasmos, notemos que, no caso de kotkuphi, todo o restante da aldeia deixa que a predação aconteça sem que isso lhes cause acessos de fúria. Em função disso, os moradores mantêm a relação com kotkuphi, que permanece como aliado, mas não sem a iminência ou imanência do risco, não sem a violência estar ao redor, rondando. Ela só é indesejável, no entanto, quando não quer algum tipo de relação, quando ela a evita categoricamente, como no caso do rapaz colérico e seus comportamentos antissociais. A guerra contra o Estado, aqui, que poderia ser vista na figura desse jovem furioso parece deslocada para a posição dos demais convivas que, pela via da manutenção da relação, parecem ter conseguido efetivar um amansamento desse ser-violência, dado que com ele se relacionam até hoje. Rastros que os Tikmũ'ün têm nos indicado, hoje, sobre as estratégias de seu fazer guerreiro que os conduziu até aqui, pelo tempo e pelo espaço, a despeito das teorias-predação que temos produzido atropelando as perspectivas. A opção de tomá-los nesses escritos pelo pronome sociocosmológico<sup>49</sup> "Tikmũ'ün", é um gesto de deixarmo-nos predar. No lugar de objetificá-los, trazê-los para a posição de sujeitos, deslizarmo-nos para a posição de presa. Sigamos, então, nos colocando à escuta dessa alteridade predadora.

---

49 Agradecemos a Eduardo Rosse por nos ter chamado a atenção para a complexidade da utilização etnonímica.

### CAPÍTULO III – DESCRREVENDO AS FESTAS

Antes de passarmos a uma imersão maior nos cantos e seguirmos mais adiante, pelos caminhos que eles pareceram nos apontar, gostaríamos de apresentar uma descrição do ritual, ou talvez melhor dizendo, dos rituais de kotkuphi que pudemos observar. Dos rituais porque cada vez que eles acontecem, trata-se de uma versão única, singular. Ao mesmo tempo, do ritual, porque alguns gestos, cantos e eventos são recorrentes nas festas de kotkuphi e coincidem nas versões as quais tivemos acesso. Então, após apresentarmos as descrições separadamente, esboçaremos uma espécie de balanço, tentando apontar, quem sabe, alguns traços mais estruturais.

Mais especificamente sobre as versões utilizadas, é preciso, antes, dizer um pouco de sua feição lacunar. Isso resulta de não termos conseguido produzir um registro que atendesse à demanda de uma continuidade mais exaustiva, levada às últimas consequências. Desse modo, o trabalho não pretende, tendo em vista os dados obtidos, dar conta dessa análise-descrição da continuidade, em absoluto, do ritual de kotkuphi, embora a entreveja por meio de alguns lampejos.

Por outro lado, podemos pensar que o que quer que se faça em termos de registro, talvez seja sempre algo essencialmente lacunar. Nos momentos em que estivemos em campo, boa parte deles em trabalhos envolvendo justamente registro e oficinas de audiovisual, sempre nos perguntamos sobre como os Tikmũ'ün lidam com essa questão do registro. Em confronto com nosso pensamento, quase sempre marcado pelo desejo de um registro "completo", que capturasse a versão total, ideal, a ser depositada em museus, percebemos que as festas são um tanto contingenciais, sob diversos aspectos. Nesse sentido, percebemos que o calendário ritual é um dos elementos definidores da vinda dos *yãmĩyxop* às aldeias. Os Tikmũ'ün nos falam, ainda que com variações, de maneira às vezes turva, da ordenação e época da vinda de cada *yãmĩyxop*. No entanto, a disponibilidade é, também, algo fundamental. Disponibilidade, por exemplo, de comida, sobretudo de carne. Também, a disponibilidade-desejo, dos *yãmĩyxohtak*, pais de *yãmĩyxop*, para estarem em relação, tanto entre si quanto com os *yãmĩyxop*; disponibilidade-desejo das *yãmĩyxohtut*, mães de *yãmĩyxop*, para cozinharemos para esses seus filhos,

dançarem com eles, escutarem e, algumas vezes, cantarem com eles, repetindo os cantos que trazem. Enfim, recebê-los como mandam as respectivas prescrições dessas diferentes relações entre homens, mulheres e os diversos *yãmĩyxop*. No que se refere às nossas visitas às aldeias, nossa relação com esse vasto universo também tem prescrições de parte a parte. Muitas vezes, chegamos com demandas de registro, o que buscamos conduzir conforme desejaram nossos interlocutores, em negociação com os *yãmĩyxop*. Explicou-nos Sueli, a respeito dos *yãmĩyxop* quando são registrados pelos pesquisadores - e creio que valha igualmente em relação a produção mesma de qualquer festa de *yãmĩyxop* entre eles -, que, às vezes, os *yãmĩyxop* e os pajés, a fim de abreviar uma festa ou, digamos, catalisá-la, conforme também o que dissemos sobre a "disponibilidade", eliminam alguns cantos em determinadas sequências e suprimem alguns dos eventos que poderiam estar previstos. Os registros seriam, nesse caso, feitos à guisa de amostras, o que nos pareceu caracterizar, por exemplo, o registro de *kotkuphi* que fizemos entre 2012 e 2014, na Aldeia Maravilha. Então, compreendemos isso, inclusive, como uma possível estratégia para demonstrar aos *gohetxop*, isto é, para o governo, em todas as suas instâncias, e suas instituições, enfim, para o poder, que, também entre os Tikmũ'ũn, há riqueza e aliados, potência.

Não por acaso, viagens mais institucionais são ocasiões em que se pode fazer bons registros, uma vez que é possível estar em campo com uma equipe de trabalho, incluindo técnicos especializados, realizando oficinas e cuidando da organização dos materiais gerados. Cabe dizer que, em contrapartida, essas atividades envolvem, invariavelmente, um trabalho específico de produção dessas viagens, antes, durante e depois dos eventos, criando um conflito entre estar com tranquilidade em campo e oportunizar as atividades. De toda forma, ainda que como amostras, cabe ressaltar que tais festas permanecem no escopo do possível. O que queremos dizer com isso é que os Tikmũ'ũn, ao realizá-las, estão a nos mostrar que elas seguem sendo, *xě'ě nãg*, intensas, verdadeiras. Basta dizer que elas não acontecem sem que haja uma participação considerável das pessoas de uma aldeia e o envolvimento efetivo dos *yãmĩyxop*. Essa suposta completude, portanto, não se efetuará senão no campo da intensidade e, nesse sentido, estamos lidando, aqui, com versões certamente intensas.

Uma certa incompletude, aliás, é frequentemente sublinhada nas exegeses dos Tikmũ'ũn sobre diferentes versões, sejam elas versões produzidas em aldeias diferentes ou as advindas de uma mesma aldeia tendo sido realizadas em anos diversos. É a produção da diferença em ação, refletida pelos discursos. Desse modo, quaisquer versões são elas mesmas fugidias, ora apontando para o presente das relações, ora para um passado no qual havia grandes pajés. Em relação ao presente, note-se que, por exemplo, as conversas em reuniões públicas entre os moradores de uma mesma aldeia tendem a ser antes consensuais do que divergentes. Essa parece ser uma condição para morar junto, ainda que haja tensões latentes que eclodem aqui e ali, sempre com muita discrição. Isso significa que as melhores alianças parecem ser as atuais. O mesmo valeria para as festas: as que são realizadas hoje em "nossa" aldeia são as realmente boas. Nesse caso, o passado pode ser um momento de mais inexperiência dos pajés, jovens então e hoje mais velhos, fazendo do presente a melhor condição para eles e, portanto, para a produção dos rituais. Por outro lado, temos a impressão de que alguns dos registros um pouco mais antigos são considerados como os dos *paye hitap*, dos "pajés antigos", profundos conhecedores dos cantos, consideração semelhante a que se faz costumeiramente em relação aos *mõnãyxop*, antepassados, retratados nos mitos, em seus encontros inaugurais com os *yãmĩyxop*, dentre outras circunstâncias. Talvez, os registros realizados entre os Tikmũ'ũn presentemente sejam considerados, em um futuro não muito distante, aqueles em que estiveram presentes grandes pajés de um passado, do mesmo modo como são vistos ainda hoje os pajés que se foram e os *mõnãyxop*, dos quais acabamos de falar. Voltaremos mais detidamente a essa questão da ambiguidade entre passado e presente quando tratarmos dos *mĩmãñãm* de kotkuphi.

Além dessas exegeses algo pronominais em relação às diferentes versões desestabilizarem nossa concepção a respeito de um registro supostamente ideal, a busca por uma completude obstinada pode ser, ao contrário, indesejada, para não dizer impossível. Isso porque o que parece caracterizar a relação com os *yãmĩyxop* é a sua inapreensibilidade, isto é, eles precisam vir sempre às aldeias, sempre terão o que nos ensinar. Esse traço é percebido com clareza na capacidade criativa e inovadora com que se nos apresentam quando de suas vindas, a cada vez

surpreendentes. Assim, faltar sempre alguma coisa por ser feita, por ser vista, por ser ouvida é sinal de continuidade na relação, nesse processo constante de reencontros e despedidas. E, ainda, como se sabe, uma captura completa equivaleria a mudar de lado, tornar-se completamente Outro, o que é perigoso. Diga-se, ainda, sobre o fato de a voracidade ser mal vista. É aquilo que caracteriza os *ĩnmõxa*.

Importante ressaltar também o modo como as coisas nos chegam em campo, em um turbilhão, no qual, frequentemente, as festas e os *yãmĩyxop* se interpenetram. Como lidar com isso em campo e também nos registros? Nossa impressão, nesse contexto, é a de que escrever uma tese é desembolar uma grande quantidade de nós para tornar toda a experiência mais claramente explicável, em primeiro lugar para nós mesmos, mas também para prestar contas a uma epistemologia, na qual estamos imersos, para não dizer afogados, que só parece dar conta de aprender algo por meio da escrita e de um esquadramento cartesiano dos problemas. Os Tikmũ'ũn, ao contrário, são econômicos no dizer. Os cantos são econômicos, a língua é econômica. Nesse sentido é que os registros, transcrições e traduções amplos podem, embora desejados, também parecerem estranhos, vorazes, impossíveis para o pensamento deles. Sobretudo quando estamos diante de múltiplos agentes/donos que são fundamentais na realização das festas. Coisas grandes precisam ser, antes de tudo, coletivas. O acúmulo é impossível. Esse trabalho sobre um material pode ser a mesma coisa, precisa ser feito a muitas mãos.

Finalmente, se essa descrição não tem a virtude de capturar um único desses momentos em que kotkuphi passa por uma aldeia, de modo mais contínuo, ela possibilita comparações, um olhar através dos tempos e lugares. Falando, então, sumariamente sobre cada uma das versões que utilizaremos como base para a presente descrição, estamos diante de versões de três aldeias diferentes, registradas em períodos igualmente diferentes. Duas delas foram realizadas na T.I. do Pradinho, aldeia Maravilha e aldeia Vila Nova e outra em Aldeia Verde, na T.I. homônima.

### 3.1 Aldeia Maravilha, março de 2012 - outubro de 2014

Registro do qual participei, entre 2012 e 2014. Realizado no âmbito de um projeto de documentação de sonoridades indígenas empreendido pelo Museu do Índio-FUNAI. No início dos trabalhos, em 2012, fizemos a primeira viagem desse projeto, quando gravamos cantos de diversos *yãmĩyxop*. Dentre estes, está *kotkuphi*, que instalou seus *mĩmãnãm* no pátio e cantos dentro do *kuxex* em diversas ocasiões. Esse registro foi, de certa forma, finalizado em outubro de 2014, momento em que fomos convidados para estarmos novamente na aldeia, a fim de gravarmos a despedida de *kotkuphi*, os dias finais da festa.

Na ocasião, em fins de 2014, tivemos a oportunidade de acompanhar essa despedida. Era preciso “mandar *Kotkuphi* embora”, que já estava por ali desde o início de 2012. Cuidar bem desse fluxo é cuidar da relação com os espíritos-música. Ainda mais delicado trabalho em se tratando de *kotkuphi*, temido por sua braveza. Despedir-se de *kotkuphi* é romper, mesmo que temporariamente, os laços. Fluxos constantes como os que acompanhamos no mito, de fazer e desfazer aldeias. E é isso mesmo o que produz o *kuxex*, a música. Ele instaura, entre os moradores, laços diferentes dos do cotidiano, que não vão muito além da esfera familiar imediata. Laços mais amplos, inclusive, com uma infinidade de Outros. E romper esses laços com *kotkuphi* é algo muito sério, tanto que não se pode segui-lo quando ele vai embora, pelo que se pode morrer. Há uma narrativa a respeito de um antepassado que ao seguir os *kotkuphi* quando eles iam embora, foi morto sucessivas vezes por eles. Retomando o evento que acompanhamos, o *kuxex* - espaço privilegiado para a chegada desses visitantes, como vimos - havia sido reformado com uma nova camada de folhas de coqueiro e também a ele acoplada uma parede suplementar, em continuidade com a parede que já existe voltada para o pátio, *hãmxepe*. Na sequência, surpreendentemente, as mulheres adultas ocuparam o espaço interno da casa dos cantos, onde cantaram por um tempo. Cantaram sobre dois bichos: *patakaknãg* (mutum de penacho) e *kuykuyhiynãg* (tuim). Dispostas em círculo e sentadas no chão, cantaram solo, em sequência, sentido anti-horário, repetindo o mesmo canto até que, nessa dinâmica musical, o enunciador fosse novamente a

mulher que havia iniciado a sequência, que repetia o canto, antes de passarem a um próximo. Uma das cantoras desse círculo era Isná Maxakali, esposa de Américo Maxakali, senhor que em 2012 havia “chamado” Kotkuphi para vir à aldeia. Américo, que pouco é visto pela aldeia por ser muito velho e ficar boa parte do tempo em casa, apareceu por algum tempo fora de sua casa nesse dia, provavelmente cumprindo algum protocolo como anfitrião principal de kotkuphi. Pois bem, há que se ressaltar que a ocupação do *kuxex* pelas mulheres é um momento excepcional de inversão de papéis, uma vez que o espaço, em situações ordinárias, é masculino. Tal evento remonta aos longos períodos de caça realizados antigamente, quando os homens saíam na companhia de Kotkuphi e permaneciam fora por muitos dias em expedições de caça. Com as aldeias, então, desprovidas de homens, as mulheres ocupavam esse *kuxex* e cantavam diariamente, além de reformarem o cômodo. Considerando a relação analógica que aventamos entre posição espacial e posição pronominal, podemos compreender o fato de as mulheres ocuparem o *kuxex* nesse momento justamente pela imagem de uma aldeia (momentaneamente) sem homens. Isso lança uma nova luz sobre a prescrição segundo a qual o *kuxex* é um espaço proibido às mulheres. Ora, se o que dissemos sobre a correspondência entre posição espacial e posição pronominal tiver sentido, elas mesmas deixam de ser mulheres. Em outras palavras, haver espaços restritos para um ou outro é condição para que haja homens e mulheres. Assim, sustentando o mundo tal qual se encontra, ocorre, finalmente, que, ao escutarem um grito na estrada, assinalando a volta de kotkuphi à aldeia, as mulheres saíram em debandada e se trancaram em suas casas. Kotkuphi viria a atravessar o pátio e se reapropriaria de seu *kuxex*. Um pouco mais tarde, durante a tarde, Kotkuphi retomou as seções de canto dentro do *kuxex*. Uma outra grande seção ocorreu ainda por toda a madrugada, também dentro do *kuxex*, mas com as mulheres e crianças dormindo no pátio, *hãmxep*, e ouvindo os cantos. Nessa noite, em um momento dramático, ao fim, algumas mulheres se levantaram para escutarem de forma ostensiva e chorarem, em frente à casa dos cantos, de pé. Talvez, como um prenúncio do que estaria por vir.

Na tarde do dia seguinte, ocorreu o momento final da despedida de Kotkuphi. As mulheres se concentravam, juntamente com as crianças e uns poucos homens, nas proximidades da casa de Toninho. Passaram um longo período se pintando.

Toninho Maxakali estabeleceu o paralelo de que elas se pintam assim como Kotkuphi também se pinta dentro do *kuxex* para poder ir embora. O pajé chegou mesmo a explicar que quando Kotkuphi vai embora, ele se pinta com urucum, com um motivo específico, traçando pequenos círculos. Assim ao encontrar com a onça no mato, ela pensa imediatamente que ele é como ela, pensa que ele é onça, e também pelo cheiro do urucum. Vemos que esse é um dos momentos em que as mulheres estão apartadas dos homens. Elas se pintam enquanto os homens estão na companhia de Kotkuphi, dentro do *kuxex*. Lá, homens e crianças também se embelezam para a ocasião, com a ajuda de Kotkuphi. Pintam-se, mas têm também seus cabelos cortados. As crianças, especialmente, ganham uma pintura losangular, em preto e vermelho, que vai do peito até as costas. Já nos disseram os Tikmũ'ün que quando uma criança tem o cabelo cortado por Kotkuphi, ela vai saber o canto dele quando estiver crescida. Ainda um pouco antes de se despedirem de Kotkuphi, as mulheres prepararam presentes que trocariam por um tempo com Kotkuphi. São pequenos objetos, aparentemente pertencentes ao universo feminino (o que inclui o infantil) – bonequinhos, esmalte, dinheiro, peças feitas em miçanga –, amarrados a uma pequena vara de madeira. Elas também vestiam um adorno de cabeça, feito, na ocasião, com tecido TNT branco.

Ao ecoarem os foguetes, elas se aproximaram do *kuxex*, mais precisamente da parte ampliada com a construção de uma parede suplementar. Esse é, de fato, um momento tenso. As pessoas estão tristes pensando “quem vai cantar quando Kotkuphi foi embora?”, conforme nos explicou Toninho. Então, kotkuphi chora, com seus gritos. De fora, as mulheres erguem suas varinhas, enquanto kotkuphi as suas flechas, pelo lado de dentro do *kuxex*. Em um dado momento, elas pegam as flechas, e os kotkuphi as varinhas. Essa troca perdura por um canto apenas. Antes que destroquem, é que o choro das mulheres também irrompe coletivo. Ao que parece, para além da despedida de Kotkuphi, esses instantes finais são também o tempo de reviver certos lutos, tempo para chorar a falta de parentes queridos que se foram, o que passa longe de um simulacro.

O canto cessa, mas as mulheres continuam no pátio, *hãmxep*. Em seguida, Kotkuphi aparece acima da parede suplementar do *kuxex*, com os braços abertos e balançando seu tronco. Ele olha para cima, que é para onde vai partir. Alguns

homens começam a fazer o mesmo, o que causa riso. Talvez seja hora de interromper a tristeza coletiva. Toninho Maxakali, Fernando Maxakali, Doutor Silva Maxakali, Cândido Maxakali, Israel Maxakali, Laudelino Maxakali, algumas crianças, Zé Menezes Maxakali, Reginaldo Maxakali, dentre vários outros, também aparecem. Todos esses últimos ao se erguerem, diferentemente de Kotkuphi, olham para as mulheres e, não, para cima. Levantam, também, a mim mesmo. Tento imitar o que faz kotkuphi. Instantes após ser posto no chão, reerguem-me e me dizem com firmeza: "olhe para as pessoas da aldeia, aí embaixo, as mulheres". Eu não havia reparado que isso era o que os demais homens que estavam na companhia de kotkuphi fizeram. Aqui chegamos ao ponto de que a mirada, mais do que um embate de perspectivas pelo encontro do olhar - como nos cantos os bichos que fogem ao verem e serem vistos por kotkuphi - pode ser um caminho para uma determinada perspectiva. Mas não se trata de uma direção abstrata, mas espacial. O antepassado que olhou o macaco morto caindo se torna também morto; olhar para onde olha kotkuphi, seja na estrada ou erguido acima do *kuxex*, é ir com ele. E ir com ele significa morrer, como no caso do antepassado que quis seguir os kotkuphi. A advertência que recebi indicando que eu olhasse para as pessoas da aldeia, me dizia que era ali que eu deveria ficar e, não, ir atrás de kotkuphi. Uma vez mais vemos a posição no espaço definindo perspectivas.

A visualidade é assunto muito pertinente em se tratando de kotkuphi. Esse momento final do ritual é, até onde sabemos, uma das poucas ocasiões em que se pode ver kotkuphi quando ele está nas aldeias. Apenas nesses rápidos instantes nos quais ele é erguido acima da parece suplementar construída no *kuxex*. A ampliação da parede em si mesma nos incita a pensar numa restrição visual ainda mais forte. Interessante ressaltar que o termo que a designa é o mesmo que o que se usa em referência a uma "cerca". Mas a *kotkuphi pak 'ax*, "cerca de kotkuphi" é ao mesmo tempo muito próxima de "escutar", *'ãpak*. Depreende-se disso, que as paredes restringem o olhar, mas não a escuta. O próprio mito nos havia deixado indicado a gravidade dessa restrição no que tange ao olhar. No entanto, a visualidade se faz de outras formas como pelo corte de cabelos dos homens e crianças procedido por kotkuphi, pelas pinturas de homens, mulheres e crianças, pelos presentes e flechas que se erguem acima da parede do *kuxex*, colocando ao alcance da olhos

propositadamente e, portanto, com segurança, o que está atrás dessas paredes, de um lado e de outro. E isso se faz pelas varinhas e flechas suspensas.

É digno de nota a etiqueta do olhar aparecer, aqui, próxima do pranto. Isso porque chorar a morte de maneira desmedida, solitária, não administrar a saudade, é como querer se juntar aos mortos, é como morrer. Esse parece ser o sentido do momento de luto coletivo experimentado no fim do ritual. As pessoas choram não apenas pela despedida de Kotkuphi, ou lembrando o antepassado morto, mas lembrando de todos aqueles que se foram mais recentemente. É algo que afasta os Tikmũ'ũn da loucura, da morte, tão perto, mas que se deve saber manter à distância. A partilha, antes de comida e de música, é agora também a partilha do choro. O choro coletivo - articulado no espaço em torno do *kuxex* - esse sim permitido, público, como o do kotkuphi, que entra na aldeia carregando seus pais e mães mortos por ele mesmo.

Ainda finalizando a despedida, como gesto sonoro aparentemente final, ouve-se de dentro do *kuxex* o som provocado por Kotkuphi ao ir embora, algo como percussões com os pés no chão. Kotkuphi ainda canta algo erguendo suas flechas de um lado para o outro. Bilza Maxakali, esposa de Toninho, anda na direção do *kuxex*, se posta diante da parede suplementar e troca por flechas um pacote de arroz. Em seguida ambos erguem os objetos trocados, enquanto um Kotkuphi canta novamente. Bilza começa a ir embora com as flechas, mas volta correndo e entrega para Kotkuphi. Outra mulher faz o mesmo, também com um pacote de arroz, mas agora em relação a um feixe maior de flechas, às quais está amarrado um tipo de embornal. Ela entrega as flechas de volta sem hesitar.

Antigamente, as mulheres davam goma para kotkuphi, ao invés de arroz, para que ele comesse com os bichos que caçasse. Ouvimos dos Tikmũ'ũn que a mandioca era comida dos antigos e aqui ela aparece também dos yãmĩxop<sup>50</sup>. Aqui,

---

<sup>50</sup> A mandioca é dos cultivos mais plantados atualmente pelos Tikmũ'ũn atualmente. Apreciam-na muitíssimo servida juntamente com carne ou peixe, um dos pratos mais apreciados, na verdade. No entanto, a centralidade da carne/peixe na alimentação se vê frustrada, em parte, pela falta de recursos naturais no território maxakali. Mesmo assim, eles procuram soluções diversas para continuarem a alimentar os espíritos que vêm às aldeias, como o arroz, conforme pudemos ver nessa cena final do ritual, bem como em outras partes do texto.

Notamos, ainda que brevemente, que kotkuphi mesmo é mandioca, mas, literalmente, a fibra não comestível (kot, mandioca + kup, de forma alongada + hi, fibra, linha), conforme tradução de Tugny

como na caça, os papéis seguem aparentemente bem definidos. As mulheres com a mandioca e chorando do lado de fora do *kuxex*, enquanto os homens caçam com *kotkuphi* e choram com ele dentro do *kuxex*.

### 3.2 Aldeia Verde, abril de 2017

Parte da realização dessa festa acompanhei pessoalmente. Isso porque cheguei a Aldeia Verde nos dias finais da visita de *kotkuphi*, dias nos quais acontecem eventos significativos e que, portanto, têm pertinência de constarem nessa descrição. Não gravei os cantos, mas tive o ensejo de conversar com os pajés e outras pessoas sobre *kotkuphi*, além de experimentar aspectos mais práticos implicados em *kotkuphi*, como caçadas e confecção de armas.

#### 11 abril (terça-feira)

Os *mĩmãñãm* de *Kotkuphi* estão instalados há algum tempo. Disseram-me que ele está na aldeia há mais ou menos um ano. Por esse dias, agora, prepara-se para ir embora, como fazem os *yãmĩyxop*, que estão sempre em trânsito, indo e vindo. A parede que suplementa a usual arquitetura do *kuxex* também já está construída. Espessa, feita com folhas de palmeira, ela esconde os *mĩmãñãm*. Essas despedidas dos *yãmĩyxop* sempre envolvem grandes repastos coletivos. Sendo a mandioca e a carne como que epítetos de *kotkuphi*, as mulheres saem, à tarde, para arrancar mandioca para ele. Carregando os sacos, elas voltam para a aldeia gritando, conforme faz *kotkuphi* quando traz caça. Elas são suas mães e vão alimentá-los, assim como a todos da aldeia.

Um pouco mais tarde, logo após ter escurecido, os *kotkuphi* cantam no pátio. Duas filas, uns de frente para os outros, paralelas à grande parede frontal do *kuxex*.

---

(2009a). Arriscamos uma outra tradução como (kot, mandioca + kup, maniva + hi, viver). Em a grande importância dada a carne, estamos diante de uma espécie vegetal viva, brava, e, sobretudo, que faz dos animais presas. Suas taquaras venenosas também compõem esse conjunto de agências ferozes. Embora sem uma relação direta com *kotkuphi*, o *timbó* seria ainda um outro exemplo. Isso nos abre espaço para uma discussão necessária por vir.

Nessa ocasião, o pajé dita o canto. Uma fila canta primeiro e a outra em seguida. Depois, cada uma das filas sai em direção ao pátio, dançando e cantando. Uns cantavam com o braço direito dobrado, erguido até a altura do rosto. As mulheres se aproximavam aos poucos e dançavam também, seguindo o ir e vir das filas de *kotkuphi*. Cada uma das filas compõe-se de cinco a oito *kotkuphi*. As mulheres são poucas, cada grupo tendo 3 ou 4 delas. A dança dura cerca de uma hora e, ao fim, um dos grupos é derrubado pelas mulheres.

Paralelamente à festa de *kotkuphi*, a vida segue na aldeia com as atividades cotidianas, presença de outros pesquisadores.

### **12 abril (quarta-feira)**

*Kotkuphi* volta a cantar durante a madrugada, mas dessa vez dentro do *kuxex*. O canto segue até quase amanhecer, como de costume nos cantos de *yãmĩyxop* que se dão durante a madrugada. A comida, que seria bem recebida, não vem. Mas isso também não é uma constante nas madrugadas.

Ao amanhecer, acompanho a família de Zezão e Jupira até um riacho que fica fora dos limites de Aldeia Verde. Vamos buscar *kotxup*. Trata-se de uma maneira de preparar a mandioca que é muito apreciada pelos Tikmũ'ün. Uma vez cozida, e lavada, a mandioca é colocada em um grande saco dentro do rio, onde passa uma noite. O rio funciona como uma geladeira, resfriando a mandioca. Ainda assim, submersa na água, ela passa por um processo de fermentação, adquirindo o leve sabor azedo característico. Então, ao ser retirada da água no dia seguinte, ela é novamente lavada, no próprio rio, e algumas das linhas internas do tubérculo são retiradas. Ali mesmo, já se come uns pedaços, mas, em geral, após o processo de lavagem, deve ser escorrida. A mandioca utilizada nessa receita é a que foi colhida no dia de ontem e que foi, também, cozida pelas mulheres. Portanto, precisamos levá-la de volta para a aldeia, ainda que para a esfera familiar.

Estamos, agora, no meio da manhã e diz-se que os homens vão sair da aldeia, deixando apenas as mulheres e crianças. Vamos os homens acompanhar *kotkuphi* na caça. A carne vem de um boi comprado para *kotkuphi*, que é quem o mata. Comemos um pouco no mato mesmo, carne assada, e *kotkuphi* reparte o

resto entre os presentes. Já é hora de voltar para casa, levando a carne ganhada de kotkuphi. O gesto sonoro imitado pelas mulheres tem lugar aqui. Gritando e assobiando, os kotkuphi vêm pela estrada, na companhia dos homens. Não se vê as mulheres no caminho. Isso é muito arriscado e, mais do que isso, é um sério interdito. Na chegada à aldeia, elas também não se dão a ver, estão escondidas em suas casas. Temem kotkuphi.

Ao chegarmos no *kuxex*, todos veem, sem surpresa, que ele havia passado por uma reforma, realizada pelas mulheres. Paredes de todos os lados e duas portas retangulares nas laterais. Essa diferente construção do *kuxex* será quase toda desfeita. Precisa ser ajustada para atender melhor às demandas do uso do espaço pelos homens e pelos *yãmĩyxop*, que, de costume, são os que o frequentam, o ocupam. Em geral, o *kuxex* é uma pequena construção mais ou menos retangular, tendo suas faces maiores voltadas uma para o pátio - que é a mais densamente recoberta com capim ou folhas de palmeira - e outra para o mato - essa, ao que tudo indica, invariavelmente aberta, por onde chegam uma infinidade de Outros. Os dois diferentes perfis arquitetônicos - a reforma feita pelas mulheres e os acertos que os homens julgaram necessários de serem feitos - dizem algo sobre diferentes perfis de mediação junto aos *yãmĩyxop*. Isso porque o trabalho de mediação da vinda dos espíritos às aldeias é sempre realizado pelos homens, as mulheres cuidando mais de alimentá-los. São os homens que controlam esses fluxos. O que, creio, pode se depreender daqui é que tal construção diferenciada de um *kuxex* - e em um caso mais geral também de uma casa - não é tarefa feminina. O gesto de desfazer seria, assim, quase que a revelação/enunciação de uma certa falta de jeito, especificamente para aquela tarefa. O inverso pode ser dito a respeito das linhas de *hãmxapakup*, o bodoque em forma de arco, que, segundo me disseram, os homens até fazem, mas não tão bem como as mulheres, de modo que a de *nãmtut*, arco-e-flecha, por exemplo, eles não conseguem fazer. É interessante notar, que essa especialização por meio do gênero cria uma cadeia de interdependência entre homens e mulheres, afirmando a necessidade de haver ambos. A exemplo disso, noto que os momentos em que não houve mulheres foram momentos problemáticos,

como relatado na história da mulher de barro<sup>51</sup>. Além disso, disseram-me que antigamente era difícil para casar, pois havia poucas mulheres e era preciso esperar até que o homem aprendesse muito dos *yãmĩyxop*... e que aquela iminência de ser "rapaz toda vida" era algo muito ruim, angustiante.

Com *kotxup* já preparada, carne disponível e *kuxex* reformado, tudo indicava que haveria refeição coletiva pelo meio da tarde, mas não. Todos vão almoçar em suas casas, tendo, sim, como acompanhamento a carne repartida e distribuída por *kotkuphi* e, possivelmente, a mandioca arrancada e preparada pelas mulheres na véspera. Já se sabe que *kotkuphi* vai cantar à noite, mas dessa vez por toda a madrugada. Uma pausa preparatória, descanso.

Por volta das 20h, os *kotkuphi* começam, então, a cantar. Em meio às séries, reconheço auditivamente alguns dos cantos que transcrevi de outra versão. Os *kotkuphi* cantam várias sequências, intercaladas por mais ou menos tempo de conversas, silêncios. Na verdade, a todo instante esses intervalos são medidos no relógio, de modo que os pajés estão sempre em estado de alerta para fazerem durar os cantos por toda a noite, preencher a escuridão com som. Estamos diante de um trabalho real de manipulação do tempo por meio da música.

**(13 de abril, quinta-feira):** Por volta de 0h40, batidas em um dos lados da parede externa e o balbuciar de algo. Em seguida, do outro lado, analogamente. Parece ser um prenúncio de *mĩmputax*, que virá ao amanhecer. Pelo resto da noite, os *kotkuphi* cantam acompanhados pelos pajés, por ali, entre o *kuxex* e a parede suplementar, sob o céu. Por duas vezes, próximo do fim de duas longas sequências diferentes entre si, eclode o choro, algo muito tematizado no mito.

O dia está prestes a amanhecer quando os ou *mĩmputax* começam a quebrar, por dentro do paravento, troncos finos que parecem estar pintados como os respectivos *mĩmãñãm* aos quais estavam "amarrados", compondo a estrutura do

---

51 Período em que os homens ficaram sem mulheres e resolveram construir uma a partir do barro. Vale destacar que parece haver um contrapeso entre a capacidade gestacional das mulheres e a capacidade dos homens em criar a mulher por meio do barro, produzir, junto aos *Tatakox*, seres sociais, quando da iniciação dos meninos, ou mesmo na fabricação dos corpos infantis, ao assessorarem os *xũnĩm ãn yĩ ka'ok*, que vêm às aldeias cuidar do bom crescimento das crianças.

paravento. Em seguida, saem do *kuxex* dois *kotkuphi*, portando grandes feixes de flechas em suas mãos, cada um com pelos menos umas 20 delas. Atiram-nas uma a uma contra o chão, dando um grito para cada. Uma vez gastas, eles retornam para o *kuxex* e as flechas são imediatamente recolhidas pelos homens, que as carregam de volta para o interior do *kuxex*. Nos instantes seguintes, saem os mesmos dois *kotkuphi* e se lavam rapidamente no pátio, com *kothep*, "água" de mandioca, deixada em uma panela pelas mulheres. Os gestos são precisos e rápidos. Eles retornam logo para o *kuxex*.

Nesse turbilhão de eventos que se sucedem sem grandes intervalos, os *mĩmputax* sobem por cima do paravento e começam a cortar com machados, um a um, os longos e finos troncos instalados junto aos *mĩmãñãm*. Os *mĩmputax* são performáticos e quase que a cada tronco derrubado fazem gestos com o quadril (emulando o ato sexual), gritando. As mulheres são chamadas para recolherem os pedaços para usarem como lenha.

Por último, os *kotkuphi* aparecem de ponta a cabeça por cima do paravento. Só os pés aparecem, com os dedos apontados para fora. Eles estão pegando sementes de urucum, ainda nos galhos, entregues pelas mulheres. Também recebem *mĩmhép* (bisnaga de tinta "xadrez" líquida, industrializada) e um pó amarelo (possivelmente também tinta xadrez).

Finalmente, há um repasto coletivo no *kuxex*: café, biscoito, arroz, mortadela frita, *kotxup*, carne de boi. Agora já são quase 8h da manhã. Vamos descansar para voltar às 15h, disseram, quando os *kotkuphi* vão partir para suas aldeias. No entanto, continuam os gritos de chegada de comida no *kuxex*, de modo que as refeições continuam por um longo tempo.

Perto do fim da manhã, por volta das 11h, os *kotkuphi* já estão cortando o cabelo das crianças. Elas já estão pintadas no peito, na altura do pescoço, como na forma de uma "gola v", na frente e atrás, nas costas. Além da diversidade de espessura nos traços, noto alguns padrões de cores: vermelho-preto-vermelho; vermelho-preto; preto-vermelho; vermelho. Essa variações são de combinação de cores e número de traços. Ainda sobre a figuração, não me disseram que ela "representa" algo, que esteja ancorada em algum bicho ou coisa parecida. Mas creio

que é possível dizer que é uma figuração de *kotkuphi*, assim como os motivos dos *mĩmãnãm* são dele, assim como as figurações que estão no mastro de *yãmĩyhex* são das *yãmĩyhex*. As figurações têm características próprias.

Quanto aos cortes de cabelo, eles são um tanto irreverentes, no sentido de às vezes provocarem risos. Sueli comentou que *kotkuphinãg* é quem corta e que ele "judia" mesmo das crianças. Esse corte que ensina a cantar e é uma experiência da diferença em seu próprio corpo. Os *Tikmũ'ũn* também cortam seus cabelos nas cidades, têm essa curiosidade. Creio, também, que receber um corte de cabelo jocoso é algo que ainda ensina como que a entrar no jogo, a suportar um certo escárnio, enfim, ensina uma espécie de controle da raiva, que é o que o irmão do rapaz morto no mito não consegue fazer. Assim, é preciso aprender a lidar com essa diferença e com tudo que ela traz. Não só o cabelo das crianças é cortado, mas também os dos homens, embora com mais cuidado. Paralelamente a tudo isso, os *kotkuphi* também preparam seus corpos com pintura, bem como os dos homens. Dentre pinturas diversas, está uma muito cara a *kotkuphi*: um fundo vermelho com círculos pretos em um primeiro plano, alguns desses círculos ligados, às vezes, como se fossem o desenho de dois alteres cruzados. São pintas de onça. Os *kotkuphi*, então, cantam um vocalise que não dura muito. Toda a preparação demora mais do que o esperado. Estava marcado que a partida seria às 15h. Todos estão um pouco impacientes.

Finalmente, as pinturas terminam e os *kotkuphi* começam a cantar. As mulheres vêm chamadas pelo assobio de *kotkuphi*. Vêm em bando, com seus presentes colocados nas varinhas que arranjam antecipadamente, enquanto ocorria toda a preparação que acabo de descrever. As varinhas que trazem são levantadas em contraposição às flechas que os *kotkuphi* levantam de dentro do *kuxex*. Ambos os grupos, *kotkuphi* e mulheres, andam para lá e para cá, paralelamente à parede suplementar do *kuxex*. Eles cantam enquanto elas permanecem fazendo seus gestos, atentas, seguindo o flutuar das flechas que são erguidas pelos *kotkuphi*. Em um dado momento, ambos os objetos são trocados e, logo em seguida, destrocados. Importa manusear, ainda que por breves instantes, os objetos de uns e de outros.

Então, com o cessar dos cantos e da troca e destroca de presentes, um frango que havia sido momentos antes erguido em um poste alto no pátio, voltado para o *kuxex*, é alvejado por uma chuva de flechas vindas de dentro dos limites do *kuxex*. O que ocorre é que os *kotkuphi* tentam o flechar diversas vezes, dezenas, talvez mais de uma centena. Apenas alguns acertam. Visualmente, é muito bonito esse momento em que as flechas percorrem o céu, vôo que é, certamente, apreciado pelo olhar. O som que produzem recortando o ar também é muito evidente. E, compondo essa paisagem sonora, quando um *kotkuphi* acerta ou quase acerta um disparo, ele grita. Há algo, portanto, de estético que é experimentado nessa duração. Essa "caçada" é, também, principalmente experimentada em sua dimensão de jogo ("game"), no desafio de acertar ou não acertar. Afinal, um frango não alimentará uma aldeia inteira. Algumas vezes, ainda, as flechas quase acertam cachorros que passam andando próximo das casas situadas mais de frente para o *kuxex*<sup>52</sup>. Isso faz irromper o riso nas mulheres e crianças. O frango no alto do poste e o grande volume de flechas também reitera o mito, uma vez que o rapaz enraivecido é morto não por uma flechada, mas por várias, e em uma posição análoga, isto é, no alto, em cima de uma casa, como uma ave, de acordo com a narrativa. Tal volume de flechas também dá mostras da braveza dos *kotkuphi*, ao mesmo tempo em que deixa pistas de sua diferença em relação a braveza exterminadora dos *ĩnmõxa* e dos *ãyuhuk*. Haja vista que há um mito que traça a diferença entre os *ãyuhuk* e os *Tikmũ'ün* a partir de um respectivo uso das armas de fogo e do arco-e-flecha. Dando prova do relativamente baixo poder de letalidade das flechas, ao descerem o poste para tirarem o frango, vemos que ele está vivo, isso apesar de ter sido flechado algumas vezes, além de estar esticado no poste. Mesmo considerando pertinentes todos esses aspectos, observo que apenas alguns terem acertado pode advir do fato de que hoje há pouca caça disponível e cada vez menos espaços para o exercício dessa forma de habitar o mundo e se relacionar com seus habitantes. Territórios minguados e empobrecidos afetam drasticamente a vida dos

---

52 Disseram-me que, certa vez, acertaram um cachorro perto de seu focinho, mas que ele melhorou rápido devido à baixa letalidade das flechas. Quando perguntei sobre as taquaras venenosas, caso essa do cachorro fosse, me esclareceram que não deixam mais disponíveis essas taquaras, pois alguém bêbado poderia pegar e se machucar. A mesma impressão tenho em relação aos facões muito amolados, que não os vi com muita frequência e esse parece ser um cuidado deliberado.

Tikmũ'ün, mas também certamente a dos *yãmĩyxop*. De toda forma, pelo que já pude perceber, kotkuphi aparece como uma potência guerreira que é visto com medo pelos animais, tendo uma pintura corporal identificada como sendo a mesma da onça. Ele ainda segue sendo muito respeitado pelos Tikmũ'ün, uma vez que em suas exegeses nos informam que quando de sua partida, é preciso tomar muito cuidado para não encontrá-lo em seus caminhos, não se pode segui-lo. Ainda sobre as flechadas no frango, o kotkuphi que acerta o frango o entrega para o seu dono, replicando também o que o mito narra sobre kotkuphi caçar para e junto com seus donos.

Seguindo com a descrição desse momento do ritual, sons de passos ecoam de dentro do *kuxex*, o que, presumo, seja a partida de kotkuphi. Mas um último gesto ainda tem lugar, que é quando as mulheres entregam goma para kotkuphi em um saco, por cima da parede do *kuxex*. Elizabeth foi quem entregou. O saco deveria ter sido levantando repetidamente na hora da entrega e o mesmo por kotkuphi quando pegasse, mas não fizeram assim.

Os kotkuphi, assim, partem. Seus *mĩmãñãm* ainda permanecem até a manhã seguinte, quando são plenamente retirados. Vão virar lenha. Sem rastros, sem saudades. O *kuxex* também retoma sua arquitetura mais típica, e já se organiza a vinda de *yãmĩy* e de um encadeamento de *yãmĩyxop*: *tatakox*, *mõgmõka*, *yãmĩyhex*.

### 3.3 Vila Nova, julho/agosto de 2008

Aqui estamos diante dos registros dos quais provém os cantos que trascrevemos e traduzimos. Muitos dos pajés que estavam nessa ocasião são os mesmos que estiveram na versão presenciada e registrada na aldeia Maravilha, que perpassou os anos de 2012 e 2014. Trata-se de um registro em vídeo cuja singularidade reside no fato de as imagens serem, quase todas, nada mais do que um enquadramento algo estático, quase fotográfico, feito pelo lado de fora do *kuxex* enquanto os kotkuphi cantam lá dentro. A singularidade se explica, aqui, principalmente pelo fato de kotkuphi evocar sempre uma forte proibição do olhar. Eles fazem poucas aparições no pátio, talvez menos do que outros *yãmĩyxop*. Além

disso, há o aspecto evidente dessa primeira experiência mais intensa com a câmera, revelando um olhar muito particular dos Tikmũ'ũn, sobretudo no que se refere à mirada aos *yãmĩyxop*. Além disso, cabe ressaltar a pujança de Vila Nova nos idos de 2008, quando, de fato, contava com quase 500 moradores, o que significava, então, quase o total de moradores da T.I. Pradinho. Lembremos que a uma aldeia forte e muitos pajés é algo que pode garantir vastos repertórios musicais. Ao que parece, a reunião era, portanto, especialmente propícia para receber os espíritos. Percebemos nisso a indicação dos kotkuphi, no mito, para que a aldeia fosse refeita, para que as pessoas se reunissem novamente, os cantos tendo sido distribuídos a todos os homens.

Não participamos do trabalho de registro dessa versão, embora, como dissemos, tenhamos trabalho sobre ela com reconhecidos pajés tikmũ'ũn.

Tudo se passa na parte da tarde. Imagens do pátio, filmadas a partir do ponto de vista de quem está fora do *kuxex*. Aldeia quieta. A câmera dá a ver o discreto ir e vir dos moradores. Mostra também os morros e os recortes mínimos de mata. Várias casas de alvenaria, um momento efervescente na Aldeia Vila Nova, algumas de madeira e capim. Uma leiteira com suco ou água chega para os kotkuphi levados por duas crianças. Aroldo leva um prato de comida. Crianças brincam próximas às casas. Anatólio também leva algum suco ou água. Uma garrafa de café é levada de volta para uma das casas. Os homens, aos poucos, vêm e vão do *kuxex*. Há um trânsito na aldeia, paralelamente à festa. Os cantos nesse momento são, na verdade, grandes séries que encadeiam muitos pequenos cantos. Imagens desdobradas e desenvolvidas do lagarto grande, da mãe morta por kotkuphi junto com outros bichos, do beija-flor, do gato doméstico, do martim-pescador, dos pias vermelhos, das aves. O mesmo ponto de vista perdura, acompanhando as movimentações dos moradores da aldeia. A câmera se detém um pouco sobre a cobertura de capim do *kuxex*, pelo lado de fora. Mas não é possível entrever nada através da cobertura de palha. A mirada da lente respeita as prescrições de kotkuphi e dos *yãmĩyxop*. Mesmo assim, rapidamente retoma sua visionagem do pátio. Esse gesto, no entanto, se repete algumas vezes. Ao longe, a câmera busca com o zoom e o foco, como que testando a potencia ou voracidade desse olhar maquinal.

Crianças brincando, jovens caminhando através da aldeia e um trator estacionado. O canto se desdobra até que, ao final da tarde, essas série, que são grandes conjuntos de cantos sequenciais, terminam. Os insetos já cantam compondo a paisagem sonora cotidiana da aldeia e Manoel Damásio fala ao lado do *kuxex*: "Terminou, terminou kotkuphi. O canto terminou. Às duas horas.. às duas horas, ele cantou, kotkuphi. Agora terminou, 5 horas e 20 minutos. Agora terminou kotkuphi. O canto dele terminou. Só isso, terminou. Meu canto de kotkuphi. Acabou agora. À noite vai querer cantar de novo assim. Nós vamos escutar de novo kotkuphi. Só isso, acabou.". Outros homens ainda comentam, desfazendo qualquer ideia de um monopólio da palavra. Descendo do *kuxex*, a câmera percorre, então, a aldeia até perto da sala de reuniões. Mas os eventos da tarde, claramente terminaram.

Um outro dia. Os homens saem do *kuxex* em direção às suas casas levando carne repartida dentro do *kuxex*. Kotkuphi teria caçado na manhã/madrugada, logo antes dessa divisão. O mito narra isso, mas também é um aspecto marcado da festa e também das caçadas, que ocorrem muitas vezes nesse horário. É preciso atentar para o horário dos bichos, ou dos mercados e dos fazendeiros. Alguns cachorros acompanham. Eles estão sempre presentes nas caçadas, nas partilhas, aguardando um pouco de sangue ou algum quinhão qualquer, e voltam até as casas seguindo seus donos após a partilha.

Através do registro de alguns momentos da oficina de audiovisual, vemos que Juninha serve café e biscoito na sala onde estão os equipamentos e os alunos da oficina de vídeo. A câmera registra a refeição dos jovens homens e mulheres e também os membros da equipe. A partilha de comida, trazendo e comendo junto, é fundamental. O gesto de kotkuphi é replicado aqui pela moça e pelos demais, que repartem. Ao que parece, as histórias de kotkuphi ecoam pela aldeia. Ele também está presente dessa forma. Além dos cantos e da caça, fala-se sobre ele, suas histórias são lembradas. Há uma articulação no registro aqui. O momento após a partilha é de tranquilidade e algum descanso. Mas Manoel Damásio já havia informado que haveria mais canto de kotkuphi.

Pela luz que sobre por detrás do morro vê-se que acaba de anoitecer. Os homens cantam com kotkuphi de dentro do *kuxex*. Cantam um longo vocalise responsorial. Dois grupos cantam. O vocalise vai mudando aos poucos. A câmera se detém à escuta. Tudo que se pode ver é aquela parede de palha do *kuxex*, sem ainda a parede suplementar característica da presença de kotkuphi, e um pouco do pátio. É o ponto de vista das casas, das mulheres, das crianças, dos humanos não iniciados e aos quais não se permite certos olhares, certos espaços. Os vocalises são cantados por cerca de 11 minutos, até que se iniciam as palavras, isto é, aquelas que são um pouco mais compreensíveis para a maioria. Os kotkuphi cantam para as mulheres ralarem mandioca, arrancarem mandioca. Os vocalises, no entanto, continuam fazendo parte da estrutura musical. O jabuti que virou anta cantado em seguida traz a transformação para a cena. Em seguida, os kotkuphi cantam das tartarugas que se desviam das flechas.

Há uma movimentação mínima em torno do *kuxex*. Alguns rapazes saem e voltam. A câmera não se desvia. Parece interessante ressaltar que essa câmera que se detém levemente trêmula sobre o *kuxex* é fruto de uma experiência com a câmera, não está sobre nenhum tripé ou suporte, senão sustentada pelo próprio corpo que olha através dela. Ela revela, ao mesmo tempo, a insistência de um olhar que é permitido: não há espíritos no pátio, se olha para o *kuxex* de uma certa distância (não pelas suas frestas, proibição reforçada pelos camadas suplementares que às vezes são acrescentadas ao capim, como cobertores, por exemplo), além de ser noite, o que já torna a visão mais turva e difícil. Lembremos que kotkuphi surpreende o antepassado que o espera no *kuxex*. No mito, o encontro é marcado para o anoitecer, quando também começa essa seção de cantos. E, apesar da posição estratégica do antepassado esperando antecipar pelo olhar a vinda de kotkuphi, é surpreendido por ele, que brota por baixo do chão, esparramando o fogo que iluminava o *kuxex*.

Mais adiante, irrompem gritos e assobios de kotkuphi. Curioso que esses gritos lembram o choro. E a sequência cantada aqui, embora não tenha sido transcrita/traduzida, contém a expressão *xup mep mã*, a mesma que é cantada durante a despedida de kotkuphi, quando eles estão erguendo suas flechas e as mulheres as varinhas com presentes. A expressão é a descrição desse gesto

marcante de levantar, erguer algo, e parece já evocar a despedida que se aproxima e a saudade que sentirão ou já sentem próxima, ocupando o lugar dos que se vão. A sequência termina com grito, outros sons de bichos e assobios. Toninho discursa, indicando o fim da seção noturna: "Acabou. Kotkuphi está com preguiça. Só isso. Nos vamos dormir agora. (...) Acabou."

### 3.4 Repetição e diferença

Levando em consideração principalmente aspectos etnográficos das versões que observamos pessoalmente, gostaríamos de traçar alguns pontos comuns, além de outros diferenciais.

Algo que Sueli nos disse sobre o ritual de kotkuphi é que esse ritual só "pega" mulher casada, solteira não. Em um primeiro momento, não compreendemos se ela se referia aos momentos de dança - como quando aqueles kotkuphi que erguiam o braço semidobrado dançaram com as mulheres de Aldeia Verde - ou se falava de modo mais geral, de "pegar" como sendo estabelecer uma relação/interação qualquer (ou, no passado, quem sabe, de relações amorosas mesmo). Talvez essa seja a razão pela qual na dança do dia 11 de abril, dia anterior, havia poucas mulheres. No entanto, Sueli, em outra ocasião tempos depois, reafirmou-nos que havia dança das mulheres com kotkuphi e remarcou que apenas as casadas participam. Acrescentaríamos, ainda, a lembrança de que uma das interações, ainda que virtual, posto que kotkuphi está fora da aldeia caçando, é quando as mulheres entram no kuxex e cantam sentadas. Na versão da Aldeia Maravilha presenciamos tal feito, todas as mulheres não sendo exatamente moças jovens. Em Aldeia Verde estivemos fora com os homens quando seria esse momento em que as mulheres se apossam do kuxex e cantam, de modo que não testemunhamos a entrada na casa, mas é fato que as mulheres reformaram o kuxex, tendo certamente ao menos entrado nesse espaço.

É interessante notar sobre esse episódio das mulheres que entram no *kuxex* que há partes nos repertórios de cantos que são especialmente relacionadas às mulheres. Não sabemos se em relação às temáticas, mas, decerto, pelo menos no

que diz respeito à participação delas nos rituais, isto é, cantos que elas cantam em momentos específicos das festas. Em *kotkuphi*, há justamente os cantos que elas cantam dentro do *kuxex*, o que vimos na Aldeia Maravilha. Muito embora na Aldeia Verde não tenhamos testemunhado a suposta sessão de cantos, lembramo-nos de tê-las visto cantando em uma reunião na cabana alguns dos mesmos cantos executados pelas mulheres da Aldeia Maravilha. Isso reforça que há coisas que são mais próprias das mulheres. Um outro reforço dessa ideia nos fez também Sueli, dizendo que às vezes uma mulher pode ficar algo constrangida quando um pajé mais velho quer ensinar cantos a ela, tem boa vontade com ela para isso. Segundo ela, o constrangimento ocorre porque as outras pessoas podem pensar que ela está querendo aprender cantos que não são da alçada das mulheres. Assim, haveria cantos que as mulheres podem aprender, são delas mesmo, como talvez cozinhar, pescar ou, para falar de perto de *kotkuphi*, de tecer/fiar linha para os arcos, por exemplo.

No que diz respeito à arquitetura do *kuxex*, que é reformado pelas mulheres, o que vimos ocorrer tanto na Aldeia Maravilha quanto em Aldeia Verde, cabe ressaltar que, diferentemente do caso do Pradinho, Aldeia Maravilha, o paravento de *kotkuphi* na Aldeia Verde já estava construído e elas o puderam ver de dentro. À propósito, o paravento não é um complemento na Aldeia Verde. Ele é uma grande nova parede semicircular, já com os grandes paus/varas instalados (aparentemente recente, mas talvez há mais tempo/meses). Esse mesmo projeto arquitetônico aparece em vídeo de 2006, também em Aldeia Verde, quando Mamei explica sobre os regimes de propriedade de cada um dos *mĩmãñãm*, antes de ser coberto com folhas, mostrando apenas as madeiras. Notamos que esse paravento esconde os *mĩmãñãm*. Na gravação da Vila Nova, de 2008, também estavam escondidos pelo paravento. Por outro lado, na despedida de *kotkuphi* na Maravilha sequer foram instalados os *mĩmãñãm*. Temos, aqui, notas sobre uma flexibilidade na construção da parede suplementar do *kuxex*, na condução do ritual, na instalação dos *mĩmãñãm*, o que demonstra por várias vias o fato das festas serem contingenciais, como já dissemos.

Ainda no momento da despedida de *kotkuphi*, o que mais enfocamos nas descrições de Aldeia Verde e Aldeia Maravilha, os meninos foram pintados em seu

peito com a mesma forma em "V" em ambos os casos. Para essa fase final, as mulheres de Aldeia Verde não se pintaram, diferentemente das da Maravilha. Ainda assim, a troca/destroca dos presentes pelas flechas se deu de modo muito semelhante.

Cabe sublinhar que estamos aqui diante de uma escuta-visualidade muito particulares. Isso porque as mulheres vieram anteriormente com os presentes, trouxeram também cobertores para cobrir as paredes do paravento. Devemos atentar para o fato de que isso reforça deliberadamente a proibição do olhar e de uma maneira muito exagerada, sobretudo se considerarmos que as mulheres foram as que reformaram o *kuxex* e cantaram lá dentro, dias antes da partida de *kotkuphi*: há a parede do *kuxex*, o paravento e, ainda, a barreira criada pelos cobertores (os cobertores são usados em outras festas à guisa de indumentária/pele ou mesmo como parede. Veja-se o caso dos *yãmĩy* e dos *po'op* que vêm pela manhã recolher e redistribuir comida, e que cantam os cantos sussurrados pelas mulheres). Se o olhar é sempre delicado no que diz respeito à ética dos *Tikmũ'ün* e em sua relação com os *yãmĩyoxop*, percebemos que é ainda mais forte diante de *kotkuphi*. Além dessa hiper parede, ressaltamos que ela ocorre em um momento muito próximo das flechadas no frango do poste (Aldeia Verde), que parece uma retomada do caso do mito, que narra a morte do irmão enraivecido - duplamente no momento da partida dos *kotkuphi* e no alto de uma casa - por ameaçar os *kotkuphi*. Tudo se passa como se fosse preciso ver ainda menos, como se fosse preciso cuidar ainda mais de um não-olhar, o que é, sobretudo, demonstrado pelos cobertores, pois as pessoas poderiam simplesmente fazer o compromisso íntimo ou coletivo (as mulheres) de não olharem "forte" (lembro que esse olhar forte - pena *ka'ok* - foi notado com curiosidade em mim por uma mulher enquanto eu ouvia, com atenção, alguém que me explicava algo).

Em um dos últimos gestos da festa, uma mulher entrega comida para *kotkuphi*. Na Aldeia Maravilha, soube que era arroz o que Bilza entregava para *kotkuphi*, para que ele comesse com carne quando caçasse, ao ir embora. Já em Aldeia Verde, Sueli disse que o que Elizabeth entregava para os *kotkuphi* era goma, para que ele deixasse no *kuxex*, para quando *yãmĩyhex* viesse. O que depreendemos disso é que a goma e o arroz têm um status comum, e que sua

destinação pode ser variável, embora tendo sido dada, em ambos os casos, para algum dos *yãmĩyɔp*. De fato, *yãmĩyhex* não demoraria mesmo a vir, na sequência de *yãmĩy* e *mõgmõka*. Ainda conforme a exegese de Sueli, em relação à Aldeia Verde, uma certa ordem de vindas dos *yãmĩyɔp* pareceu ser relativamente bem determinada. Assim, quando *yãmĩyhex* fosse embora em setembro, era a vez de *kotkuphi* voltar. Parece-me que o esforço em manter os rituais, pelo menos no caso de Aldeia Verde, passa também por respeitar minimamente um calendário.

Após esse sobrevoo sobre algumas vezes da festa de *kotkuphi* que nos deram alguns detalhes que nos ajudarão a compreender melhor os cantos, passemos às análises dos cantos em si mesmos.

## CAPÍTULO IV – ESCUTANDO KOTKUPHI

Os cantos que ora analisaremos promanam, como dissemos na descrição, da versão da festa de kotkuphi que teve lugar na aldeia Vila Nova, T.I. Pradinho, entre os meses de julho e agosto de 2008. Embora não tenhamos participado dos registros, conhecemos de perto a aldeia, bem como seus moradores, em diferentes ocasiões em que estivemos tanto lá quanto em aldeias vizinhas para as quais foram aos poucos se mudando vários dos pajés que participaram da gravação à época, inclusive Toninho e Zé Antoninho Maxakali, pai e filho, respectivamente, que foram os grandes parceiros nesse trabalho de transcrição e tradução.

O processo de trabalho foi intenso, dado, sobretudo, nosso parco conhecimento da língua. Aprendemos muito do mundo dos kotkuphi ao mesmo tempo em que aprendíamos as palavras, o que diziam e como diziam. A densidade das exegeses, contrastantes com a economia com se expressam os cantos, não nos permitiram transcrever e traduzir completamente os registros da versão sobre a qual nos debruçamos. Contudo, esperamos que as análises demonstrem a riqueza a que, ainda assim, tivemos acesso. A densidade está aí. Devemos sublinhar que, de toda forma, lidamos com diversas sequências que são bastante significativas dentro desses repertórios de kotkuphi. O processo de trabalho, assim como a enunciação mesma dos cantos na ocasião das festas, foi lento, reflexivo, interpretativo e transformativo, tudo isso em um sentido bastante xamânico. Pouco a pouco víamos e ouvíamos reveladas muitas das dobras do mundo e as vozes que ali ecoam. E tudo isso só foi possível mediante a participação ativa dos pajés, tradutores desses mundos.

Os enunciadores desses cantos são os próprios kotkuphi, que cantam nas aldeias tikmũ'ũn, com a participação dos homens e, eventualmente das mulheres, cuja responsabilidade fundamental é preparar e servir-lhes comida, além de trocarem com eles flechas por objetos caros ao mundo feminino e doméstico, escutarem seus cantos e assistirem a algumas de suas aparições. Os kotkuphi cantam em forma de grandes séries. Pelo que pudemos compreender, são cantos menores que se encadeiam por meio de temas comuns, que podem ser um voo, uma cor, uma posição de um corpo, um mesmo animal, uma cena de caça. Os

limites entre essas partes menores podem ser mais ou menos aparentes, mais ou menos marcados. Tal sequenciamento parece se operar sobre um campo de possibilidades infinitas, de modo que uma sequência pode, ao que tudo indica, ser maior ou menor, a depender da disponibilidade de cantores em uma dada ocasião, da quantidade de comida disponível, do tempo necessário para que uma série seja cantada. Sobre a dependência do tempo como suporte para a eclosão desses eventos sonoros, notamos - e não exclusivamente com respeito aos repertórios de *kotkuphi*, embora, aqui, com remarcado interesse - que os pajés, juntamente com os *kotkuphi*, sempre vigiam muito o tempo, no relógio, para iniciarem uma sequência ou prolongarem um pouco mais o intervalo entre uma e outra. Isso é especialmente relevante nos cantos de *kotkuphi*, uma vez que eles se constituem nessas grandes séries. Essa, aliás, foi a explicação diferencial muito objetivamente exposta por Toninho: “*kotkuphi* é o único *yãmĩyxop* que canta, canta, canta muito, para só depois vir outro diferente. Quando é *xunim*, primeiro canta um, depois outro, depois outro. Não é direto. *Kotkuphi* canta direto, sem parar”. Além de tal traço estético fazer com que a realização desses cantos dependa de uma medição mais precisa do tempo, é preciso considerar que há aqui uma pujança estética caracterizada por uma superlatividade no tocante à duração, e que é expressa por um certo monopólio da palavra, da enunciação. Assim, essas sequências podem ocorrer em noites ou tardes de cantos, sendo intervaladas por mais ou menos tempo, conforme vá durar cada uma delas e também de acordo com o momento do ritual em que se encontram. A despedida, por exemplo, dando-se do meio para o fim da tarde. Exceder muito o tempo previsto é algo que inquieta os presentes.

Acreditamos que o que esses cantos enunciam são as cenas de caça e a relação dos *kotkuphi* com suas presas, em momentos às vezes ambíguos de familiarização e predação. Haja vista que seus pais e mães, homens e mulheres das aldeias, foram suas presas no passado. Além disso, ele caça muitos dos bichos que encontra, os quais experimentam medo ao vê-lo, sem que com isso os deixe de apreciar em sua beleza, suas cores, seus hábitos e seus gestos característicos. Considerando que os cantos não estão no campo da representação, eles são cenas reais de caça e a instância na qual sobrevivem muitos dos agentes desse mundo tão biodiverso dos *yãmĩyxop* e dos *mõnãyxop*, antepassados, temporalidade a que

sempre se referem os tikmũ'ũn ao tratarem de seus cantos e histórias. As vozes desses agentes que povoam os cantos estão expressas nos cantos. Elas aparecem nos nomes onomatopeicos de vários dos animais, mas principalmente reveladas pelo ponto de vista ou, melhor, do ponto de escuta dos kotkuphi, que as compreendem como o medo daqueles que sempre fogem do caçador. Elas ainda surgem justamente enquanto vozes de presas, talvez alcançando um paroxismo, no caso do botocudo morto por kotkuphi, que canta na festa de kotkuphi, por ter sido morto e ter passado a acompanhá-lo. Tanto o timbre dessas vozes quanto sua tendência ao uníssono e seus contornos melódicos são um tanto diversos dos cantos de kotkuphi, evidenciando um perspectivismo de fato revelado acusticamente. Mais uma vez, aqui, os kotkuphi monopolizam substantivamente as belas palavras musicais presentes na festa, restando para os botocudos uma parte, sim, significativa, mas pequena e reservada marcadamente para o escárnio. Estamos diante de uma música que nos ensina um tipo de socialidade específica, em que é saliente essa superlatividade caçadora a que estamos nos referindo frequentemente. A superlatividade é, como se vê, estética, sonora.

Ver-se-á que tomamos a palavra como elemento de análise, o que não exclui a possibilidade de perscrutar os meandros do som de forma mais profunda. Contudo, a questão é mais complexa, exigindo-nos notar que a palavra tem também sua plasticidade musical e que ela incide musicalmente na organização das séries, como veremos adiante. Talvez por isso mesmo as traduções tenham sido um tanto literais, uma tentativa de captarmos essa originalidade das letras em maxakali, as linhas de continuidade e pequenas diferenças nas passagens entre um canto e outro. Ainda sobre essa profunda complementaridade entre música e palavra, ressaltamos que os Tikmũ'ũn nunca nos cantaram trechos melódicos sem que eles estivessem atrelados a um texto, mesmo que esse seja um *kutex kopox*, “cantos vazios” e, salvo, talvez, os assobios e gritos que também compõem a paisagem sonora de kotkuphi e dos *yãmĩyxop*. Isso atesta uma certa cumplicidade entre texto e música. A operação de desvinculá-los parece não ser possível. No que tange às inflexões melódicas, os cantos dos *yãmĩyxop* talvez até sejam um tanto econômicos, mas isso é apenas uma intuição, um palpite. Necessitaríamos de análises aprofundadas dessas inflexões nos mais variados repertórios para podermos

verificar as possíveis recorrências. Outra impressão muito viva para nós é a de que a palavra é que às vezes parece tracionar a música, no que diz respeito à métrica de uma determinada frase melódica infletida por uma mudança no texto verbal. Os cantos estão repletos de estruturas musicais que se repetem assentadas sobre diferentes textos verbais, através dos quais essas estruturas musicais são levemente modificadas, acompanhando uma mudança da ordem das palavras. Dito de outro modo, texto e música têm uma mudança métrica conjunta, o que também nos faz compreender essas duas instâncias como extremamente conectadas. Desse modo, não acreditamos termos exatamente tomado as letras dos cantos como caminho privilegiado das análises, senão tenhamos antes notado estarmos diante de uma mesma grande estrutura. Note-se, sobretudo, que essas palavras dos *yãmĩyxop* são sempre musicais, tanto que o processo de tradução mostrou-se um projeto impossível sem a reescuta constante das gravações em todos os momentos da escrita. Escrever é, finalmente, riscar o som, *kax 'ãmi*, o que aproxima mais o texto verbal de uma partitura musical do que de uma escrita sem música (im)passível de ser lida na mudez. Esse risco, que funde o sonoro e o visual, é o mesmo através do qual as diferentes alteridades percorrem o cosmos, é mesmo pelo qual os *kotkuphi* observam e descrevem o mundo, pela música e pelas imagens. E a estética mesma desse risco sonoro visual é o risco da presença de *kotkuphi*, o perigo imanente à sua vinda. Lastro sonoro superlativo, monopolizante, e corpos pintados como onça. Beleza que amedronta e cativa. Abramos nossa escuta-visão, com cuidado.

#### **4.1 *Xokyãmxex*, o lagarto grande**

Parece haver algumas possibilidades diferentes de horários nos quais os *yãmĩyxop* cantam nas aldeias *tikmũ'ũn*. Frequentemente cantam do meio da madrugada até o amanhecer. Noutras vezes cantam entre o meio e o fim da manhã. Em alguns casos cantam de por volta das 14h ou 15h até o fim da tarde, quando o sol está se escondendo. Em momentos em que há a intensificação de uma festa de *yãmĩyxop*, em geral proximamente à partida deles para suas aldeias, as sessões de cantos tendem a se prolongar mais, podendo ocorrer por todo um dia, ou por toda

uma madrugada. Algumas dessas ocorrências vimos ilustradas pela descrição das festas de kotkuphi a que tivemos acesso. A presente série de cantos ocorreu na parte da tarde, desenvolvendo-se apenas dentro do *kuxex*, isto é, sem aparições no pátio, sem dança ou outras interações mais diretas com as mulheres, a não ser o envio de alguma comida para os kotkuphi e para os homens, entregue pelos próprios homens, mas geralmente preparada pelas mulheres. Cabe dizer que o registro que temos é interrompido em alguns momentos, mas sem que as interrupções deixem de exemplificar o desenvolvimento da sequência, ainda que o tempo integral, a duração que se dá através de todas as repetições, seja algo prejudicada nesse caso. Sigamos, agora, o olhar de kotkuphi em direção ao mundo.

Estamos diante de um lagarto, um calango, *xokyãm*, que experimenta diversos ambientes cobertos por areia ou pedregosos, grandes e também vermelhos. Há uma lógica no processo de construção da série. Temos um grupo de cantores que canta sequencialmente a mesma coisa, um seguido do outro. Os cortes não nos deixam saber com precisão quantos são os cantores. Além do mais, a fila pode ter um número variável durante a execução. Trata-se de vozes masculinas. Os *yãmĩyxop* são masculinos, exceto por *yãmĩyhex*, um espírito mulher.

<b>kotkuphi xeka</b> <sup>53</sup>	
xok yãm xex yõg 'ãmot xeka kunat xok yãm xex yõg ueee oa oa oa	o lagarto grande brinca em sua areia grande o lagarto grande em sua ueee oa oa oa
xok yãm xex yõg 'ãmot xeka kunat xok yãm xex yõg 'ãmot xeka kunat xok yãm xex yõg ueee oa oa oa	o lagarto grande brinca em sua areia grande o lagarto grande brinca em sua areia grande o lagarto grande em sua ueee oa oa oa
xok yãm xex yõg 'ãmot xeka xop kunat xok yãm xex yõg ueee oa oa oa	o lagarto grande brinca por toda sua areia grande o lagarto grande em sua ueee oa oa oa
xok yãm xex yõg 'ãmot xeka xop kunat xok yãm xex yõg 'ãmot xeka xop kunat xok yãm xex yõg ueee oa oa oa	o lagarto grande brinca por toda sua areia grande o lagarto grande brinca por toda sua areia grande o lagarto grande em sua ueee oa oa oa

53 Esses títulos se referem a quem está cantando, ao dono do canto. No caso, kotkuphi xeka.

<p><b>Kotkup māna</b><sup>54</sup></p> <p>xok yām xex yōg 'āmot 'āna kunat xok yām xex yōg ueee oa oa oa</p> <p>xok yām xex yōg 'āmot 'āna kunat xok yām xex yōg 'āmot 'āna kunat xok yām xex yōg ueee oa oa oa</p> <p>xok yām xex yōg 'āmot 'āna xop kunat xok yām xex yōg ueee oa oa oa</p> <p>xok yām xex yōg 'āmot 'āna xop kunat xok yām xex yōg 'āmot 'āna xop kunat xok yām xex yōg ueee oa oa oa</p> <p><b>kotkuphi xeka</b><sup>55</sup></p> <p>xok yām xex yōg mīkax xeka kunat xok yām xex yōg ueee oa oa oa</p> <p>xok yām xex yōg mīkax xeka kunat xok yām xex yōg mīkax xeka kunat xok yām xex yōg ueee oa oa oa</p> <p>xok yām xex yōg mīkax xeka xop kunat xok yām xex yōg ueee oa oa oa</p> <p>xok yām xex yōg mīkax xeka xop kunat xok yām xex yōg mīkax xeka xop kunat xok yām xex yōg ueee oa oa oa</p> <p>xok yām xex yōg mīkax 'āna kunat xok yām xex yōg ueee oa oa oa</p> <p>xok yām xex yōg mīkax 'āna kunat xok yām xex yōg mīkax 'āna kunat xok yām xex yōg ueee oa oa oa</p>	<p>o lagarto grande brinca em sua areia vermelha o lagarto grande em sua ueee oa oa oa</p> <p>o lagarto grande brinca em sua areia vermelha o lagarto grande brinca em sua areia vermelha o lagarto grande em sua ueee oa oa ao</p> <p>o lagarto grande brinca por toda sua areia vermelha o lagarto grande em sua ueee oa oa oa</p> <p>o lagarto grande brinca por toda sua areia vermelha o lagarto grande brinca por toda sua areia vermelha o lagarto grande em sua ueee oa oa ao</p> <p>o lagarto grande brinca em sua pedra grande o lagarto grande em sua ueee oa oa ao</p> <p>o lagarto grande brinca em sua pedra grande o lagarto grande brinca em sua pedra grande o lagarto grande em sua ueee oa oa ao</p> <p>o lagarto grande brinca por toda sua pedra grande o lagarto grande em sua ueee oa oa ao</p> <p>o lagarto grande brinca por toda sua pedra grande o lagarto grande brinca por toda sua pedra grande o lagarto grande em sua ueee oa oa ao</p> <p>o lagarto grande brinca em sua pedra vermelha o lagarto grande em sua ueee oa oa ao</p> <p>o lagarto grande brinca em sua pedra vermelha o lagarto grande brinca em sua pedra vermelha o lagarto grande em sua ueee oa oa ao</p>
--	---

54 "Antigamente falava *kotkup māna*, que é vermelho. Hoje a gente chama *kotkuphi āta*".

55 É igual ao primeiro "kotkuphi xeka". Toninho explicou usando uma sequência como analogia: "primeiro Zé Antoninho, depois você e depois eu. Depois volta Zé Antoninho de novo". Aparentemente, os kotkuphi cantam isso numa sequência fixa de cantores durante uma mesma performance. Não se trata necessariamente de uma sequência espacial, mas sonora.

xok yãm xex yõg mĩkax 'ãna xop kunat xok yãm xex yõg ueee oa oa oa	o lagarto grande brinca por toda sua pedra vermelha o lagarto grande em sua ueee oa oa ao
xok yãm xex yõg mĩkax 'ãna xop kunat xok yãm xex yõg mĩkax 'ãna xop kunat xok yãm xex yõg ueee oa oa oa	o lagarto grande brinca por toda sua pedra vermelha o lagarto grande brinca por toda sua pedra vermelha o lagarto grande em sua ueee oa oa ao

Na estrutura da série, percebemos algumas unidades aparentemente bem definidas.

1. A maior delas é o canto do *xokyãm* em si mesmo, inteiro, a maior parte.
2. Em seguida, duas unidades menores relacionam o ambiente mais geral, primeiro areia, depois pedra (*'ãmot > mĩkax*).
3. Também cada um desses ambientes é diferenciado internamente: areia grande > areia vermelha > pedra grande > pedra vermelha (*'ãmot xeka > 'ãmot 'ãna > mĩkax xeka > mĩkax 'ãna*).
4. Depois disso, cada um desses ambientes diferenciados internamente pode ser dividido em mais quatro (ambiente > ambiente marcado (pela repetição) > ambiente diferenciado > ambiente diferenciado marcado). Após ser cantada por toda a fila de cantores, cada uma dessas unidades se articula com a próxima por meio de um *kutex kopox* coletivo, um vocalise, transcrito como *oa oa oa*. Então será iniciada uma nova sequência com tema semelhante, mas aumentada, por meio da repetição de alguma das frases (ambiente marcado), depois pelo acréscimo de uma palavra (ambiente diferenciado) e, mais adiante um pouco, com texto variado (ambiente diferenciado marcado), que é, na verdade, uma variação no ambiente onde está o *xokyãmxex*. O tema, contudo, segue sendo *xokyãmxex*.
5. Uma unidade ainda menor seria o interior de cada uma dessas quatro partes, que se distribui na repetição que cada *kotkuphi* (cada cantor da fila) faz do canto. Essa unidade também é articulada musicalmente, mas agora por um *ueee* individual. O *ueee* articula as repetições de um mesmo canto por cada um dos cantores.
6. Olhando ainda mais de perto, teremos o que chamamos aqui de "proposição" e "terminação". A proposição é o que já apresenta todo o teor da cena,

aquilo que será repetido por cada kotkuphi. A terminação é frase que tem parte do conteúdo da proposição, mas se conecta imediatamente com um gesto desinente bem marcado (*ueee*).

Toda a sequência dura cerca de um quarto de hora, com os cortes da gravação. Isso nos dá uma ideia de como os mecanismos aparentemente econômicos, conseguem produzir, por meio principalmente da repetição, uma música que se faz na duração e que, por sua estrutura, parece abrir espaço para que os presentes, tanto os homens cantores quando toda a aldeia que ouve à distância possa apreender os cantos. A estrutura de repetição é, assim, um facilitador da memorização.

Mesmo com esse esquema formal relativamente rígido, há ocasiões em que a estrutura respira, digamos. Vejamos que em alguns momentos, sobretudo com o avançar do canto, o kotkuphi que vai começar, logo após um outro, tende a entrar mais rápido, às vezes até atropelando um pouco o anterior. Algo que ocorre nesse mesmo sentido é às vezes um cantor começar quase que com apenas *xex yõg*, produzindo uma diminuição da frase e, também, da duração da série, em um gesto de ansiedade. Isso nos parece ser digno de nota, já que a grande quantidade de repetições é um trabalho de paciência. A série só se concretiza ao longo do tempo.

Quando há erros, que geralmente são equívocos quanto ao número de repetições de uma frase ou da ordem do acréscimo ou não das proposições aumentadas, eles são acompanhados da eclosão de risos, e as falhas são corrigidas por um ou mais cantores, que "sopram" a versão correta, com voz não necessariamente menos intensa, mas frequentemente em outra altura. Além disso, seguindo os padrões de organização/produção dos rituais, os pajés têm uma posição importante nessas sequências, sendo o primeiro ou o último a cantar na sequência durante a execução.

Vejamos abaixo um possível esquema formal:

<b>a</b> ( <i>'ãmot xeka</i> ) ("areia grande")	<b>A</b> ( <i>'ãmot xeka 2</i> vezes)	<b>a'</b> ( <i>'ãmot xekaxop</i> ) ("toda a areia	<b>A'</b> ( <i>'ãmot xekaxop 2</i> vezes)
--	--	--	--

	(“areia grande”)	grande”)	(“toda a areia grande”)
<b>b</b> ( <i>'āmot 'āna</i> ) (“areia vermelha”)	<b>B</b> ( <i>'āmot 'āna 2</i> vezes) (“areia vermelha”)	<b>b'</b> ( <i>'āmot 'ānaxop</i> ) (“toda a areia vermelha”)	<b>B'</b> ( <i>'āmot 'ānaxop 2</i> vezes) (“toda a areia vermelha”)
<b>c</b> ( <i>mīkax xeka</i> ) (“pedra grande”)	<b>C</b> ( <i>mīkax xeka 2</i> vezes) (“pedra grande”)	<b>c'</b> ( <i>mīkax xekaxop</i> ) (“toda a pedra grande”)	<b>C'</b> ( <i>mīkax xekaxop 2</i> vezes) (“toda a pedra grande”)
<b>d</b> ( <i>mīkax 'āna</i> ) (“pedra vermelha”)	<b>D</b> ( <i>mīkax 'āna 2</i> vezes) (“pedra vermelha”)	<b>d'</b> ( <i>mīkax 'ānaxop</i> ) (“toda a pedra vermelha”)	<b>D'</b> ( <i>mīkax 'ānaxop 2</i> vezes) (“toda a pedra vermelha”)

Lendo da esquerda para a direita, linha por linha, temos uma estrutura comum a todas os conjuntos - a, A, a', A' - b, B, b', B' - c, C, c', C' - d, D, d', D': ambiente > ambiente marcado (pela repetição) > ambiente diferenciado > ambiente diferenciado marcado (pela repetição). Acompanhamos o processo de desenvolvimento da série, processo de transformação, em certa medida, dado que as mudanças sempre ocorrem com algum vínculo com o que vem antes, ou seja, é sempre uma passagem.

Lendo de cima para baixo, coluna por coluna, temos uma comparação entre as estruturas a, b, c, d - A, B, C, D - a', b', c', d' - A', B', C', D'): ambiente > ambiente variado > novo ambiente > novo ambiente variado. Aqui, trata-se de uma variação ambiental. Temos, assim, o conjunto de ambientes pelos quais passa o lagarto, *xokyāmxex*.

Quanto aos elementos articulatórios, a cada repetição de uma mesma caixinha (células da tabela) ocorre o *ueee*, que nos leva a uma repetição do canto. Nas passagens entre uma caixinha e outra temos o *oa oa oa*. A articulação final, após percorrermos todo o caminho de *xokyāmxex*, é também o *oa oa oa*, isto é, a mesma do fim de cada uma das caixinhas do esquema.

Estamos falando dessa feição dos cantos como passagens e como caminhos porque nos parece que é isso o que ocorre nessa série. É com calma que os

kotkuphi cantam a brincadeira, *kunat*, do *xokyãmxex*. Ele está brincando na areia e na pedra. Com calma em função da duração com escolhem descrever esse hábito do lagarto, repetido por cada cantor, que experimenta essa observação e essa duração. Os ambientes pelos quais se estende a brincadeira são "próximos", no sentido de que as passagens entre um e outro são ínfimas, mas são ao mesmo tempos diversos: areia grande, toda a areia grande, areia vermelha, toda a areia vermelha, pedra grande, toda a pedra grande, pedra vermelha, toda a pedra vermelha.

#### 4.2 Minha mãe e outras presas

A série do *xokyãmxex* parece ainda ser composta por outras, mas que de tão próximas temporalmente e estruturalmente parecem interconectadas. Uma das características que as aproximam é o efetivo vocal masculino, e que permanece atuando sequencialmente. Outra similitude é dada pela utilização das terminações *ueee* e *oa oa oa*. Mas há algumas pequenas transformações. Por exemplo, nos cantos que se seguem aos *xokyãmxex*, a terminação *ueee* passa a ser identificada como o choro de kotkuphi. Isso porque kotkuphi mata sua mãe e a amarra junto a outros bichos caçados. Daí vem esse choro de tristeza.

<b>kotkuphi xeka<sup>56</sup></b>	
tutka yãm xok xop potu mi home o miax tutka yãm xok xop potu mi ueee oa oa oa	mãe pertinho, flechada, deitada junto com os bichos não pode chorar miax mãe pertinho, flechada, deitada junto com os bichos ueee oa oa ao
tutka yãm xok xop potu mi xok xop potu mi home o miax tutka yãm xok xop potu mi xok xop potu mi ueee oa oa oa	mãe pertinho, flechada, deitada junto com os bichos deitada junto com os bichos não pode chorar miax mãe pertinho, flechada, deitada junto com os bichos deitada junto com os bichos ueee oa oa ao
tutka yãm peyox potu mi home o miax	mãe pertinho, flechada, deitada junto com o guariba não pode chorar miax

56 Como o primeiro canto, do lagarto grande.

<p>tutka yãm peyox potu mi ueee oa oa oa</p>	<p>mãe pertinho, flechada, deitada junto com o guariba ueee oa oa ao</p>
<p>tutka yãm peyox potu mi peyox potu mi home o miax tutka yãm peyox potu mi peyox potu mi ueee oa oa oa</p>	<p>mãe pertinho, flechada, deitada junto com o guariba deitada junto com o guariba não pode chorar miax mãe pertinho, flechada, deitada junto com o guariba deitada junto com o guariba ueee oa oa ao</p>

Kotkuphi mata sua mãe e também fica triste com isso, mas sem que deixe de advertir os Tikmũ'ün, dizendo que não se pode chorar, *home o. Tutka yãm xok xop potu mi* é a expressão que diz dessa mãe de kotkuphi, que foi morta por ele e amarrada em uma espécie de cinta, junto com os outros animais caçados. Uma tradução que faz sentido se considerarmos que *yĩka* é uma posposição que significa "ao lado de, perto de" (POPOVICH, p. 97). E *yãm* o termo que designa "flecha" (*patyãm*, uma palmeira com a qual se faz arcos), além de, mais precisamente, um "espinho", que pode ser utilizado nas pontas de flechas. Assim, *tutka yãm* pode ser "mãe flechada [posta] perto [dos animais caçados]". Notamos que os Tikmũ'ün acedem, em alguns momentos, e apesar de uma relação em franca elaboração junto à kotkuphi, à posição de caça. Posição essa que é cosmológica, mas igualmente espacial ("em sua cintura, junto a outros animais"). A morte dos Tikmũ'ün pelos kotkuphi ocorre também no mito, como vimos, quando o rapaz sobe no galho, como um macaco, para desenganchar outro que havia sido morto por kotkuphi, e a acaba morto ao desobedecer uma restrição ao olhar. Novamente a coincidência entre uma posição cosmológica e uma posição espacial. Sublinhemos a esse respeito que o *ka*, que vem de *yĩka*, "pertinho", ainda tem à ver, talvez, com a proximidade dos corpos no pós-morte. Note-se, sobre isso, que a explicação de Toninho sobre um botocudo morto foi a de que kotkuphi passou a carregá-lo, assim como carrega o macaco morto que está no canto. Vejamos, em outro contexto, que Tatakox quando traz as crianças mortas para serem vistas por suas mães, as traz nos braços, ou ainda quando as leva para o *kuxex* para iniciação, realiza o traslado carregando-as. De um lado, o macaco, os antepassados e o botocudo foram mortos por kotkuphi. De outro, as crianças não foram mortas por Tatakox, mas ele é o guardador, o

organizador das passagens (morte, iniciação dos meninos), carregam as passagens, *tataha kox* (TUGNY, 2011, p. 107). Não nos escape a relação entre a posição espacial de ser carregado e a posição cosmológica de morto (iniciar, o que faz Tatakox com as crianças, é também dar uma nova vida, em certa medida). Um detalhe deve ser observado aqui. Kotkuphi é, sim, um parente, mas um tipo de parente superlativo, pois flecha, mata e come os inimigos, mas também suas mães e pais da aldeia, tornando-se um ser-com-eles. É como se ele transformasse o consanguíneo em alteridade, processo contrário ao que se passa com o caçador araweté, que transforma o inimigo em consanguíneo ingerindo seus cantos. Os putuxop também ingerem o inimigo e, assim, seus cantos, mas, digamos, consaguinizando a alteridade, diferentemente de kotkuphi, muito embora os mortos por kotkuphi também cantem em sua festa, em seus cantos.

O choro é algo que se coloca muito em evidência nessas ocasiões de morte. No entanto, ele tem suas especificidades, suas etiquetas. Quando as mães entregam seus filhos para que eles sejam iniciados por Tatakox elas choram. Quando podem ver rapidamente os filhos que se foram, elas também choram. Quando kotkuphi se despede da aldeia, os Tikmũ'ũn choram a saudade que já sentem deles, mas também o luto relativo a parentes que se foram. Mas todos esses são momentos feitos para chorar. Ao trazer sua mãe morta, kotkuphi recomenda que aquele não é um momento adequado, não se pode chorar então. No mito, o comportamento conveniente dos familiares que tiveram um dos seus mortos por kotkuphi é o de chorar as escondidas, na roça. O rapaz que se irrita com tais demandas sociais acaba morto. Notemos, finalmente, que o fato de kotkuphi também chorar nos indica uma violência que apesar de superlativa, não é monstruosa, como a de *ĩnmõxã*, monstros em certa medida, e, por extensão, a dos brancos, de quem também descendem os *ĩnmõxã*.

### **4.3 Xa pinãg, o beija-flor parado no ar**

Mas as cenas desse cantos não são apenas de caça e morte, haja vista o canto que se segue, que trata do beija-flor que se alimenta das flores. Ele se

alimenta parado no ar, *xup*, suspenso. "Ele vai ficar batendo as asas chupando a flor, não senta", conforme a exegese de Toninho. O termo *xup* aparenta guardar pelo menos dois sentidos, o da "suspensão" e o de "sorver", assunto que retomaremos no decorrer das análises. Note-se que, embora a cena não seja de caça, esse canto, assim como os anteriores apresentam uma certa qualidade "espinhenta". Nos cantos anteriores ela estava no termo *yãm*, "espinho": o lagarto é nomeado a partir de seu couro que parece coberto por espinhos (*xokyãm*); a mãe e os bichos flechados (*tutkayãm* = mãe+perto+espinho; *yãm*, no caso, vem de *pat yãm*, que é a flecha de *kotkuphi*. Na verdade, *pat yãm* é o nome da palmeira espinhenta que é boa matéria para a confecção de fortes arcos e também fonte de espinhos que podem ser colocados nas pontas das flechas, como dissemos); o beija-flor, embora não apareça explicitamente como algo espinhento, tem seu bico pontiagudo, fino, que nos lembra um espinho. Ele é referido no canto como *xa a pinãg*, mas em maxakali corrente seria *xoxnãg*, literalmente "bico pequeno", sendo que *xox* também se refere aos "dentes" ou objetos cortantes. Mas, mais do que isso, o bico do beija-flor aparece sendo focado no canto uma vez que a cena descrita no canto é justamente a da ave se alimentando das flores, por meio de seu bico.

Não temos aqui apenas um único canto sobre o beija-flor, senão uma sequência de quatro, cujo desenvolvimento muito se assemelha ao do *koxyãm*. Tal semelhança se dá principalmente pelos acréscimos que vão estruturando a sequência, em grande parte por meio da repetição de frases inteiras, mas também pelas pequenas mudanças de ambiente que vão aos poucos ocorrendo. A economia dessa estrutura nos exime da necessidade de criar outros esquemas, senão olhar mais de perto a própria sequência textual. Ademais, já apresentamos um esquema relativamente aos cantos do lagarto que acabamos de analisar, e as estruturas de ambas as séries têm proximidade. Vamos ao texto.

<p><b>kotkuphi xeka</b><sup>57</sup></p> <p><i>xa a pinãg</i><sup>58</sup> <i>mĩmã nut tu mĩ 'ã xup</i><sup>59</sup></p>	<p>o beija-flor parado no ar das flores come</p>
--	--

57 Especificamente sobre esse canto, Zé Antoninho observou a presença de nove cantores na fila.

<p>xa xox<sup>60</sup> 'ãmot xa xox 'ãmot ueee oa oa oa</p> <p>xa a pinãg mĩmã nut tu mō 'ã xup xa a pinãg mĩmã nut tu mō 'ã xup xa xox 'ãmot xa xox 'ãmot xa xox 'ãmot xa xox 'ãmot ueee oa oa oa</p> <p>xa a pinãg mĩmã nut ma<sup>61</sup> mō 'ã xup xa xox 'ãmot xa xox 'ãmot ueee oa oa oa</p> <p>xa a pinãg mĩmã nut ma mō 'ã xup xa a pinãg mĩmã nut ma mō 'ã xup xa xox 'ãmot xa xox 'ãmot xa xox 'ãmot xa xox 'ãmot ueee oa oa oa</p> <p>xa a pinãg koxonut tu mō 'ã xup xa xox 'ãmot xa xox 'ãmot ueee oa oa oa</p> <p>xa a pinãg koxonut tu mō 'ã xup xa a pinãg koxonut tu mō 'ã xup xa xox 'ãmot xa xox 'ãmot xa xox 'ãmot xa xox 'ãmot ueee oa oa oa</p> <p>xa a pinãg koxonut ma mō 'ã xup xa xox 'ãmot xa xox 'ãmot ueee oa oa oa</p> <p>xa a pinãg koxonut ma mō 'ã xup xa a pinãg koxonut ma mō 'ã xup xa xox 'ãmot xa xox 'ãmot xa xox 'ãmot xa xox 'ãmot ueee oa oa oa</p>	<p>movimentando sua língua movimentando sua língua ueee oa oa ao</p> <p>o beija-flor parado no ar das flores come o beija-flor parado no ar das flores come movimentando sua língua movimentando sua língua movimentando sua língua movimentando sua língua ueee oa oa ao</p> <p>o beija-flor parado lá no ar das flores come movimentando sua língua movimentando sua língua ueee oa oa ao</p> <p>o beija-flor parado lá no ar das flores come o beija-flor parado lá no ar das flores come movimentando sua língua movimentando sua língua movimentando sua língua movimentando sua língua ueee oa oa ao</p> <p>o beija-flor parado no ar da flor de cipó come movimentando sua língua movimentando sua língua ueee oa oa ao</p> <p>o beija-flor parado no ar da flor de cipó come o beija-flor parado no ar da flor de cipó come movimentando sua língua movimentando sua língua movimentando sua língua movimentando sua língua ueee oa oa ao</p> <p>o beija-flor parado lá no ar da flor de cipó come movimentando sua língua movimentando sua língua ueee oa oa ao</p> <p>o beija-flor parado lá no ar da flor de cipó come o beija-flor parado lá no ar da flor de cipó come movimentando sua língua movimentando sua língua movimentando sua língua movimentando sua língua ueee oa oa ao</p>
--	---

Podemos observar que optamos por agrupamentos de duas em duas estrofes, sendo que a segunda é sempre uma ampliação da primeira, o que se produz justamente pela repetição da proposição inicial e da frase que é a terminação

58 A gente chama o beija-flor de “xoxnãg”, mas kotkuphi chama de “xa a pinãg”.

59 "O beija-flor vai ficar batendo as asas enquanto chupa a flor, não senta".

60 Toninho descreveu como o movimento de vaivém da língua do beija-flor para pegar comida da flor.

61 "Muitas flores", isto é, em meio a muitas flores, como em um jardim.

(mas sem o *ueee*, elemento finalizador que articula a passagem para o próximo cantor). Exatamente como no canto do *xokyãmxex*, uma vez que cada estrofe passa por todos os cantores da fila, há o elemento *oa oa oa*, que é também finalizador, mas articulando a presente estrofe com a próxima, e, não, nos levando à repetição. No segundo, terceiro e quarto pares de estrofes essa estrutura se replica, com a diferença do ambiente que vai se transformando, ou melhor, vai ganhando mais detalhes. Na primeira, o beija-flor está "lá nas flores" (*mĩmã nut tu*). Na segunda está no mesmo lugar, mas dito de modo diferente (*mĩmã nut ma*). Aparentemente, são duas maneiras diferentes de dizer da mesma coisa, "algum lugar", sem que o sentido seja diferente. Na terceira e na quarta o ambiente é detalhado, pois ele está onde há uma flor de cipó, mas persistindo a mesma diferenciação a partir do uso de *tu* e depois de *ma* (*koxonut tu* e *koxonut ma*, respectivamente). À medida que as sequências de cantos avançam, os ambientes mudam, mas os animais também, como estamos vendo. Chegamos, então, aos cantos sobre o gato doméstico, *xok ãne nãg*.

#### 4.4 Xok ãne nãg, o gato em cima da casa

O gato, pintadinho (*ãne nãg*), está em cima de uma casa, no alto, assim como o beija-flor. Mas não é qualquer casa, é a casa (*met*) de um branco (*topix*), com suas partes onde o gato resolveu subir: primeiro em cima da casa; depois em cima do marco da porta; em um terceiro momento, ele parece estar olhando para baixo, procurando carne na casa. Interessante ressaltar que o gato doméstico surge no contexto da casa do branco, seu dono. Dono no sentido de que o domesticou, tanto historicamente quanto o gato mesmo tematizado no canto. A ideia da domesticação em *kotkuphi* será tratada mais adiante nas análises. Por ora, ressaltamos que o gato é um felino e é curioso que um felino, ainda que de pequeno porte, tenha sido domesticado justamente pelos brancos. Atualmente os gatos são animais apreciados pelos *Tikmũ'ũn* que também os têm domesticados, de um modo muito diverso do dos brancos, aliás, sobre o que também falaremos mais adiante. O gato está no alto, com o beija-flor, mas, obviamente, não flutua. Ele está deitado, como a

mãe e os bichos mortos pelo próprio kotkuphi. O termo de referência é o mesmo, *putu mi* ou *potu mi*. É relevante o detalhe da posição. Isso porque o gato é um bicho domesticado, presa, digamos, bem como o são aqueles que foram mortos por kotkuphi. Todos ocupam a mesma posição no espaço. Lembremos que o rapaz morto do mito também sobe em cima de uma casa, logo antes de ser alvejado pelos kotkuphi. Da mesma forma o frango que está no alto do poste nos momentos finais da festa, quando também é atingido diversas vezes pelos kotkuphi que estão de partida (e o macaco no alto da árvore). Além desses aspectos que já ensejam a caça, vejamos que o gato sobe para se deitar, mas também olha para baixo à procura de carne. O sentido dessa frase (*kapnikux tapxop kunex xopma e ok hox*) nos foi dado mais pela exegese, pois a tradução foi algo inconclusiva. Toninho traduziu os termos da seguinte forma: *kapnikux* = porta aberta; *tapxop* = procurar carne em cada casa da aldeia (talvez de *hãmxop*, "alguma coisa", "comida"); *kunex* = andando em cima e olhando algo embaixo; *xopma* = modo como o gato está esticado, sobre as quatro patas. Para este último caso, ainda observou que se trata da expressão de kotkuphi que no Maxakali corrente seria *xup pa*, algo como *xup* (suspensão) + *kopa* (dentro, em, lá), o que reforça para nós a simetria de posições entre o beija-flor e o gato, ambos no alto, *xup*, o que é um elemento de passagem entre um canto e outro. O fragmento *e ok hox* é um *kutex kopox*, literalmente um "canto vazio", índice de alguma alteridade, e, por isso, não amplamente compreensível. Seu conteúdo não é explícito, senão enquanto pura diferença. Observemos, agora, a estrutura formal da série do gato doméstico, *xok ãne nãg*.

<b>Kotkuphi xeka</b>	
xok ãne nãg mokãnin topixmet putumi xok ãne nãg mokãnin topixmet putumi ueee oa oa oa	o gato pintadinho subiu em cima da casa do branco e se deitou o gato pintadinho subiu em cima da casa do branco e se deitou ueee oa oa oa
xok ãne nãg mokãnin topixmet putumi xok ãne nãg mokãnin topixmet putumi xok ãne nãg mokãnin topixmet putumi ueee oa oa oa	o gato pintadinho subiu em cima da casa do branco e se deitou o gato pintadinho subiu em cima da casa do branco e se deitou o gato pintadinho subiu em cima da casa do branco e se deitou ueee oa oa oa

<p>xok ãne nãg mokãnin meta kox potu mi xok ãne nãg mokãnin meta kox potu mi ueee oa oa oa</p> <p>xok ãne nãg mokãnin meta kox potu mi xok ãne nãg mokãnin meta kox potu mi xok ãne nãg mokãnin meta kox potu mi ueee oa oa oa</p> <p>xok ãne nãg mokãnin meta kox potu mi kapnikux tapxop kunex xopma<sup>62</sup> e ok hox oa oa oa</p> <p>xok ãne nãg mokãnin meta kox potu mi xok ãne nãg mokãnin meta kox potu mi kapnikux tapxop kunex xopma e ok hox oa oa oa</p>	<p>o gato pintadinho subiu no marco da porta da casa do branco e se deitou o gato pintadinho subiu no marco da porta da casa do branco e se deitou ueee oa oa oa</p> <p>o gato pintadinho subiu no marco da porta da casa do branco e se deitou o gato pintadinho subiu no marco da porta da casa do branco e se deitou o gato pintadinho subiu no marco da porta da casa do branco e se deitou ueee oa oa oa</p> <p>o gato pintadinho subiu no marco da porta da casa e se deitou olha pra baixo procurando carne nas casas da aldeia e ok hox oa oa ao</p> <p>o gato pintadinho subiu no marco da porta da casa e se deitou o gato pintadinho subiu no marco da porta da casa e se deitou olha pra baixo procurando carne nas casas da aldeia e ok hox oa oa ao</p>
--	---

Vejamos que a série do gato doméstico replica a mesma estrutura em par de estrofes, a passagem entre uma estrofe e outra se dando também por meio da aumentação do texto, apenas pela repetição de uma das frases. A passagem entre um par e outro faz retornar igualmente à forma textual menor (mesmo assim completa do ponto de vista do conteúdo), mas com uma mudança ligeira de conteúdo relativamente ao ambiente, aqui também cada vez mais detalhado. Primeiro o gato sobe na casa, depois no marco da porta da casa e, por último, está à procura de carne nas dependências domésticas. Quanto às articulações, mantém-se as que já vinham sendo empregadas: *ueee* entre um cantor e outro da fila, entre as repetições de uma mesma estrofe, e *oa oa oa* entre uma estrofe e outra. A exceção está no último par de estrofes, nos quais o *ueee* é substituído por *e ok hox*. No entanto, o *oa oa oa* ao fim das repetições de cada uma dessas respectivas estrofes

62 Toninho traduziu os termos da seguinte forma: *kapnikux* = porta aberta; *tapxop* = procurar carne em cada casa da aldeia; *kunex* = andando em cima e olhando algo embaixo; *xopma* = modo como o gato está esticado, sobre as quatro patas. Para este último caso, ainda obsejou que trata-se da expressão de *kotkuphi* que no Maxakali corrente seria *xup pa* (algo como *xup* (suspenso) *kopa* (dentro, em, lá)).

permanece intacto. Vale salientar a oscilação de sentido presente na tradução de certos termos. A exemplo disso, notamos que o *ueee* - finalização que também ocorre aqui, exceto no último par de estrofes - traduzido antes como o choro de kotkuphi por ter matado sua mãe, foi dito ser, nos cantos sobre *xok ãne nãg*, algo como um "obrigado" dos *ãyuhuk*, brancos, ou um *yã max* ("obrigado", olá, bom dia, tudo bem) dos Tikmũ'ün, além de, mais genericamente, um grito de kotkuphi. Há outra oscilação que merece ser destacada como a que está em *xak*, que é ao mesmo tempo "caçar" e "sentir saudade", deslizamento esse que será explorado no decorrer do trabalho. *Xak* talvez não seja exatamente uma oscilação, posto que se trata da falta, da saudade, mas pelo menos associa curiosamente a predação a esse afeto da saudade, que tanto difere de uma predação devotada ao extermínio.

O lagarto que brinca, a mãe morta deitada junto com outras presas de kotkuphi, o beija-flor se alimentando, o gato pintadinho domesticado pelo branco. Essas pequenas séries apresentam temas diferentes aqui e ali, mas seguem algo encadeadas entre si. No entanto, vão afluir em outro ambiente. Do gato e do beija-flor ao alto, passamos ao martim-pescador, que desce até a água, flui para ela em busca dos peixes.

#### 4.5 Martim-pescador e os pias vermelhos

<p>tu kome mi tu kome mi putati<sup>63</sup> kax nãg tu kaxyãm nãg<sup>64</sup> hã tu kome mi tu kome mi putati kax nãg tu kaxyãm nãg hã tu kome mi ueee oa oa oa</p> <p>tu kome mi tu kome mi mãmexex nãg'õm hã tuktopnãg<sup>65</sup> hã</p>	<p>no espelho d'água no espelho d'água martim-pescador deixou rastro com seu olhinho luminoso no espelho d'água no espelho d'água martim-pescador deixou rastro com seu olhinho luminoso no espeçho d'água ueee oa oa ao</p> <p>no espelho d'água no espelho d'água aquele martim-pescador ficando gordinho</p>
--	---

63 Popovich traduz *putat tux* como "pegadas de animal". Toninho explicou que martim-pescador fez buraco no rio.

64 Popovich traduz *kuyãnãm* como "luz, lamparina". Rosse traduz *kax pa* como "sol". Toninho traduziu *kayãm nãg* como "o olho igual lanterna, papel alumínio, fogo", referindo-se ao olho do martim-pescador. Indicou, ainda, que a expressão em Maxakali corrente seria *ũ pa yãnãm*.

65 "O martim-pescador está gordinho, então só fica deitado, só anda um pouquinho".

tu kome mi tu kome mi mãmexex nãg ãm hã tuknãg hã tu kome mi ueee oa oa ao	no espelho d'água no espelho d'água aquele martim-pescador ficando preguiçoso no espelho d'água no espelho d'água ueee oa oa ao
---	--

Vemos o martim-pescador deixar seu rastro no espelho d'água, *tu kome mi putati* ("rastro em cima"). Popovich traduz *putat tux* como "pegadas de animal". Toninho explicou que martim-pescador fez buraco no rio ao pescar. Notemos que seu olho também é luminoso, *kaxyãm nãg*, como o é o espelho d'água, superfícies refletoras. Popovich traduz *kuyãnãm* como "luz, lamparina". Rosse traduz *kax pa* como "sol". Toninho traduziu *kayãm nãg* como "o olho igual lanterna, papel alumínio, fogo", referindo-se ao olho do martim-pescador. Indicou, ainda, que a expressão em Maxakali corrente seria *ũ pa yãnãm*. No canto seguinte aparece o nome mais comum de martim-pescador, *mãmexex*, esse pequeno, *nãg*, cujo nome já contém o termo peixe, *mãm*, de *mãhãm*, descrevendo seu hábito alimentar e a habilidade pesqueira. Esse canto em que aparece o nome *mãmexex nãg* também menciona o pássaro por uma outra característica particular. Ao invés de evidenciar seu olho luminoso, diz que ele está ficando gordinho, talvez por estar se alimentando, mas também jovem ainda. "O martim-pescador está gordinho, então só fica deitado, só anda um pouquinho", assinalou Toninho, o que nos leva a pensar a mudança de *tuktupnãg* - de "crescido, adolescente", conforme Popovich, para *tuknãg*, como preguiçoso, *tuknõg* na grafia mais usual. Em seguida, aparecem os peixes.

mãmpanaxex <sup>66</sup> kukxekaxop koma 'ãxup <sup>67</sup> kukxekaxop koma 'ãxup mãmpanaxex ueee oa oa oa	piau vermelho grande flutuando dentro do rio flutuando dentro do rio piau vermelho grande ueee oa oa ao
mãmpanaxex mãmpanaxex kukxekaxop koma 'ãxup	piau vermelho grande piau vermelho grande flutuando dentro do rio

66 *Leporinus copelandii*.

67 Rosse traduz como *xup* como flutuar para exprimir que "a lua flutua". Nos cantos de kotkuphi que apresentam o beija-flor, encontramos 'ãxup descrevendo o gesto do beija-flor parado no ar, enquanto suga o nectar das flores.

kukxekaxop koma 'āxup kukxekaxop koma 'āxup kukxekaxop koma 'āxup māmpanaxex māmpanaxex ueee oa oa oa	flutuando dentro do rio flutuando dentro do rio flutuando dentro do rio piauí vermelho grande piauí vermelho grande ueee oa oa ao
māmpananāg <sup>68</sup> kukanaxop <sup>69</sup> koma 'āxup kukanaxop koma 'āxup māmpananāg ueee oa oa oa	piauí vermelho pequeno flutuando dentro do rio barrento flutuando dentro do rio barrento piauí vermelho pequeno ueee oa oa oa
māmpananāg māmpananāg kukanaxop koma 'āxup kukanaxop koma 'āxup kukanaxop koma 'āxup kukanaxop koma 'āxup māmpananāg māmpananāg ueee oa oa oa	piauí vermelho pequeno piauí vermelho pequeno flutuando dentro do rio barrento flutuando dentro do rio barrento flutuando dentro do rio barrento flutuando dentro do rio barrento piauí vermelho pequeno piauí vermelho pequeno ueee oa oa oa

São diferentes tipos de piauí vermelho, um grande (*māmpanaxex*) e um pequeno (*māmpananāg*). Eles flutuam dentro do rio. O que nos interessa muito notar aqui é a utilização do termo *xup* para descrever essa flutuação dos peixes dentro do rio. Rosse traduz *xup* como flutuar para exprimir que "a lua flutua". Nos cantos de kotkuphi que apresentam o beija-flor, encontramos 'āxup descrevendo o gesto do beija-flor parado no ar, "você voa", enquanto suga o nectar das flores. Kotkuphi observa os peixes nadando, assim como observa o martim-pescador deixando seu rastro, fazendo um buraco no rio, pescando. A cena é marcada, então, por uma certa luminosidade (espelho d'água, olhos luminosos do martim-pescador), pela pesca-caça do martim-pescador, e por essa flutuação de ambos, que, ademais, é algo que já estava presente desde o canto sobre o beija-flor - também um pássaro - e do gato - felino, caçando carne - que havia subido em cima da casa. Atentemos, ainda, para o fato de que assim como o gato procura carne e martim-pescador está comendo, kotkuphi também vai comer a carne de suas mães e o beija-flor está comendo das flores) Além desses aspectos que aproximam os cantos, também assistimos semelhanças com relação a uma mudança no aspecto da água do rio

68 *Leporinus copelandii*. Não é filhote, é de um tamanho menor.

69 Rio cheio por causa das chuvas. Por isso também ele fica barrento.

onde nadam os piaus. Elas passam de *kukxekaxop* (“todo o rio grande”), no caso do *mãmpanaxex* (“piauí vermelho grande”), para *kukanaxop* (“todo o rio vermelho/barrento”), quando no canto do *mãmpanãg* (“piauí vermelho pequeno”). O rio grande, *kukxeka*, torna-se vermelho, *kukana*, isto é, barrento, mesma cor que colore o piauí. O rio cheio por causa das chuvas, que remexem suas águas e a tornam barrentas. A cor do piauí e do rio é também a do areial (*'ãmot ãna*, “areia vermelha”) e da pedra (*mĩkax ãna*, “pedra vermelha”) por onde brica o lagarto. Na verdade, as analogias são mais profundas. Vejamos a grande proximidade entre os termos: *'ãmot xeka xop* (“toda a areia grande”) - *'ãmot ãna xop* (“toda a areia vermelha”) - *mĩkax xeka xop* (“toda a pedra grande”) - *mĩkax ãna xop* (“toda a pedra vermelha”) - *kukxekaxop* (“todo o rio grande”) – *kukanaxop* (“todo o rio vermelho”). Nos cantos do lagarto, bem como nos dos piaus vermelhos, há, ainda uma proximidade métrica entre os termos *kunat* (a brincadeira do lagarto) e *koma* (dentro [do rio]) que completam os termos que acabamos de apontar. Observamos, assim, que a variação dos ambientes onde estão os animais tem semelhanças entre um canto e outro. Em outras palavras, ainda que os animais vão mudando de um pequeno grupo de cantos a outro, os ambientes mudam substantivamente (areial, pedra, em meio às flores, rio), permanecendo adjetivados de modo análogo (grande, maior ainda, vermelho). Os advérbios relativos ao tamanho (grande, pequeno) ou a cor (vermelho, pintado) veremos no decorrer da análise dos cantos que são tão presentes quanto a descrição da posição espacial dos animais (suspenso, flutuando, deitado, embaixo da cama, embaixo do morro). Além dessa ocupação particular do espaço, notaremos que os sujeitos sempre estão a se deslocar pelo mundo (*mõ*, “ir”). A mesma reincidência observaremos a respeito da menção constante, principalmente nas exegeses, a uma certa disposição afetiva das agências, que ora têm medo, ora raiva, ora saudade, o que, ao que parece, tem forte vínculo com o modo como os corpos estão dispostos no ambiente.

Como se pode ver, estamos diante de mecanismos de acúmulo e desenvolvimento de seqüências muito próximo entre si, principalmente nas séries do lagarto (*xokyãmex*), do beija-flor (*xa a pinãg*), do martim-pescador e dos piaus vermelhos (*mãmexex* e *mãmpanaxex/mãmpananãg*, respectivamente), mas também na série da mãe e do macaco mortos por *kotkuphi* (*tutka yãm*). Esses

mecanismos de acúmulo e desenvolvimento são da ordem da estrutura com que se desenvolvem, isto é, com base em elementos tais como mudanças de animais, mudanças de ambiente, variações internas a um mesmo ambiente, tamanhos, cor, posições espaciais, disposições afetivas, atividade alimentar. Esses elementos operam como que passagens entre um canto e outro, criando uma espécie de coesão em constante fuga. Isso porque ao mesmo em que há algo que conecta os cantos, eles estão se desenvolvendo a partir de pequenos movimentos de diferenciação. Dando um passo adiante nessa grande sequência, acreditamos que esse acúmulo, embora o mecanismo estruturante em si mesmo - esse de acúmulo e desenvolvimento, que acabamos de apontar - não permaneça sendo utilizado de modo idêntico no canto a seguir, tenha nele sua culminância. O canto trata do voo de certas aves, de seus bicos e de suas asas batendo.

#### 4.6 Indo sempre, deslocamentos constantes

tu mip <sup>70</sup> hãmō tu mip hãmō ĩytut xop yōg putuxtut xex	ele vai voando, ele vai voando o frango d'água grande das minhas mães
tu mip hãmō tu mip hãmō ĩytut xop yōg putux koxap	ele vai voando, ele vai voando o marreco das minhas mães
xaxox xemō xaxox xemō <sup>71</sup> ĩytut xop yōg putux kokok <sup>72</sup>	o bico vai adiante, o bico vai adiante a garça das minhas mães
xaxox ximō xaxox ximō ĩytut xop yōg putux kayōg	o bico vai adiante, o bico vai adiante a graça branca pequena das minhas mães
yĩnōn nãmō yĩnōn nãmō ĩytut xop yōg putux xanot <sup>73</sup>	vai batendo as asas devagar, vai batendo as asas devagar a garça-moura das minhas mães

70 Os *yãmĩyxop* cantam "voando" como *tu mip hãmō*, enquanto os Tikmũ'ũn dizem *tuxup hãmō*.

71 "O bico na frente", disse Toninho. Interessante notar que ideias como "vir atrás, seguir", "bico na frente", bem como "em cima, subindo, descendo, levantando" dizem respeito a um componente espacial, ou melhor, a um tipo de organização no espaço, modos pelos quais os corpos ocupam os espaços, que são relevantes nesses cantos. A ideia de "vir atrás" aparecerá adiante.

72 Em Maxakali corrente, *mākak*.

73 *Ardea cocoi*. Disseram-nos, Toninho e Zé antoninho, nunca terem a visto, mas sabiam o canto/som dela. Identificaram-na por aí. Notamos que Rosse (2016) grafava como *putux xa not* e traduz, diferentemente, como "maçarico-preto".

xanot nãmõ xanot nãmõ ueeeeex ueeeeex ueeee	a garça-moura vai, a garça-moura vai ueeeeex ueeeeex ueeee
--	---

Observemos inicialmente que os animais desse canto estão sempre se deslocando, *tu mip hãmõ, tu mip hãmõ*. Todos vão, mas a partir de movimentos mais ou menos particulares: o frango d'água vai voando, o marreco vai voando, a garça vai com seu bico adiante, a garça branca pequena também vai com seu bico adiante, a garça-moura vai batendo as asas devagar. Se nas séries anteriores tínhamos um animal específico sendo tematizado, agora temos uma reunião deles em um único canto. Temos, aqui, vários animais apresentando várias maneiras de se estar no mundo. Também fica evidente a capacidade de kotkuphi em percebê-los em suas singularidades. Note-se que as mães também aparecem, e como "donas" desses animais, *ĩy tut xop yõg [...]*, literalmente "das minhãs mães [bicho]". A terminação desse canto também é singular. Entre um solo e outro temos *ueeeeex ueeeeex ueeee*, muito embora ao fim de todo o ciclo gerado pela fila siga o *oa oa oa*.

Essa intensificação de animais e maneiras deve ser apreendida em conjunto com a intensificação provocada pela duração das sequências anteriores. A estrutura também se vê algo intensificada, por seu conteúdo textual mudar mais rapidamente, o que exige um trabalho extra de atenção por parte dos cantores, que até então lidavam com estruturas mais econômicas e, digamos, talvez mais redundantes. Essa característica que antes tornava os cantos mais acessíveis desaparece, dando lugar a uma lista maior composta por diferentes animais. Devemos remarcar um certo virtuosismo presente nesse canto, pois os cantores seguem cantando cada um a sua vez, em uma sequência de solos, não tendo, portanto, onde se apoiar, senão nas correções que os outros podem fazer em que pese à sua má execução. A quantidade de cantores que acompanha os solistas em vários momentos torna patente esse virtuosismo que é exigido do cantor.

Considerando esse grande gesto musical associado aos outros menores e internos a ele, parece-nos que há uma espécie de macro série dentro da qual estão agrupadas microséries. Isso porque além das estruturas de repetição e

desenvolvimento serem bastante próximas, temos alguns traços permanentes como a terminação *ueee*, presente em todos os cantos até aqui. Além disso, o elemento articulatório *oa oa oa* - é redundante, aparecendo tanto na articulação entre os ciclos completos de uma fila de cantores quanto entre essas séries menores. Ainda deve ser sublinhada a justaposição entre essas microséries: logo que soa a articulação *oa oa oa*, mesmo quando estamos passando de um tema para outro relativamente diferente, a micro série que se iniciará tem lugar rapidamente, sem haver uma pausa mais longa que demonstrasse um certo afastamento entre as séries. Veja-se, por exemplo, a passagem entre os cantos sobre o beija-flor e aqueles sobre o gato doméstico. O canto sequencial, em fila, é algo mais que garante essa unidade formal. Estamos o tempo todo escutando uma sequência de cantores que termina e se inicia, ainda que sobre suportes temáticos diversos.

Sobre as mudanças que ocorrem, temos a impressão de que o que chamaríamos de um conteúdo propriamente musical é algo que está colado à palavra. Nunca os Tikmũ'ün nos solfejaram um canto, tentando nos ensinar, sem que ele estivesse acompanhado do texto. Ao contrário, a memória é em boa parte organizada a partir de certas sequências de palavras (como em “areia grande”, “toda a areia grande”, “areia vermelha”, “toda a areia vermelha”, e assim por diante). No *xokyãmxex*, por exemplo, esse conteúdo supostamente musical quase não muda, senão pela variação das palavras. Disso resulta uma transformação conjunta, de reflexos mútuos. A economia musical com que os cantos parecem se expressar ao invés de refletirem uma falta, são justamente sua potência, o que faz deles capazes de armazenar tudo aquilo que é preciso essencialmente memorizar do mundo. E isso não é pouca coisa.

Algo mais a se destacar a respeito dessas sequências se refere à sua propriedade. Esses cantos são cantados por seus respectivos donos, os diferentes kotkuphi. Não conseguimos saber exatamente de quais kotkuphi são todos os cantos com os quais trabalhamos, senão de alguns deles<sup>74</sup>. Ao mesmo tempo, os cantos são guardados por certas famílias o que, sim, é uma questão que nos pareceu um tanto mais complexa de lidar, pelo menos no repertório de kotkuphi. Isso

---

74 Sempre que tivermos a indicação do dono, a explicitaremos no decorrer do texto.

porque os regimes de propriedade parecem não ser tão rígidos quanto a ideia de o termo nos leve a imaginar. Veremos mais detalhes sobre isso adiante, quando tratarmos dos *mĩmãñãm* de kotkuphi, seus mastros pintados. O que podemos dizer por ora é que essa posse familiar não nos foi dada durante as sessões de transcrição e tradução. Talvez o fosse em outro momento, caso não tivéssemos sido obrigados a interromper esse trabalho, ainda que o retomemos futuramente. Em relação especificamente aos cantos que acabamos de analisar, são cantos de kotkuphi xeka, o "kotkuphi grande" e de kotkup mãna, designação antiga do "kotkuphi vermelho", hoje chamado de kotkuphi ãta. Um fenômeno interessante é que há um momento dentro dos cantos do lagarto em que, dentro dessa série de kotkuphi xeka, surge o canto de kotkup mãna, seguido de um retorno a kotkuphi xeka. Toninho explicou usando uma sequência como analogia: "primeiro Zé Antoninho, depois você e depois eu. Depois volta Zé Antoninho de novo", sendo esse o fechamento do ciclo. Há aí uma espécie de mescla, sem que isso resulte em uma interrupção da série. Ao que parece, essa mescla tem a ver com o que está sendo especialmente tematizado em cada canto. A pista que temos para essa inferência é o fato de os cantos de kotkup mãna serem os que falam da cor vermelha, *ãna*, partícula que está no próprio nome desse kotkuphi. Ele parece ser uma espécie de dono dessa cor, por se caracterizar por essa cor. A ideia dos donos aparece diversas vezes entre os Tikmũ'ũn: a lontra dona da água e dos peixes, o filho da chuva dono do mel, *koxekani* (caboclo d'água) dono das águas e das capivaras, *tatakox* como aquele que carrega/guarda as passagens, *xũñĩm* que tinha as bananas como seu alimento, e, finalmente, kotkuphi dono da caça. São todas essas figuras com as quais é preciso estabelecer algum tipo de diplomacia, sobretudo quando haja predação. Esses exemplos retornarão nuançados no decorrer do trabalho.

#### **4.7 Mĩy pata xop mak, muitas patas no mato**

A tentativa frustrada de vingança do irmão do rapaz morto contra Kotkuphi não é a atitude generalizada dos antepassados moradores daquela aldeia. Se todos

tivessem agido conforme o rapaz colérico, tal atitude poderia até ter-lhes exterminado, considerando a braveza superlativa daquele com quem estavam lidando. No entanto, ao contrário disso, em um gesto hesitante, embora não pouco calculado, recebem o estranho. Recebem-no no *kuxex*, local da mediação, mas apenas seguindo as orientações de Kotkuphi, o que demonstra que mesmo a violência tem, aqui, suas diplomacias. Diplomacias um tanto acústicas, tanto que os demais homens que voltaram para a aldeia vieram com suas famílias: "Trouxeram os filhos, as crianças. Chegaram e falaram para os filhos não conversarem, ficar calados". Mas rompendo o silêncio, a distância, os Kotkuphi chegam em uma profusão de sons: "Cada *koatkuphi* saiu gritando, assoviando. Um saiu e falou assim: *rêc*, o outro assoviando, o outro saiu e ficou gritando assim: *uôôôôô*, o outro saiu e ficou gritando também: *uôôôôô*. Até saírem todos. Descansaram e depois cantaram". E essa profusão de cantos foi partilhada entre os homens. Os Kotkuphi fizeram deles seus donos, seus pais, *tak*. Assim é que podemos entender como os cantos agem, sua força, seu risco. Ser dono de um Kotkuphi é ser dono de cantos, dono dos cantos que ele traz. Trata-se, nesse caso, de cantos atravessados pelo afeto da violência, cantos que evocam o medo. Portanto, cuidar de cantos-espíritos como esses é ter a violência sempre muito por perto, latente, não olvidá-la.

Vemos que esses cantos chegam na aldeia. Eles são as belas palavras dos Kotkuphi<sup>75</sup>, sua forma de enunciação por excelência. Palavras que, em decorrência disso, parecem não fazer muito sentido fora de uma situação de escuta das inflexões com que são pronunciadas. De fato, durante o processo de transcrição do presente repertório, às vezes não parecia possível transcrever um componente que supomos puramente textual sem que escutássemos inúmeras vezes as gravações - ainda que os repertórios estejam todos na memória<sup>76</sup>. Igualmente, não há um prazer em recitar, ler tais textos, sem ter a música presente. Eles não existem sem a música. Música e texto são, parece-nos, uma só potência. Tal particularidade nos

---

75 Tugny bem observa que as palavras enucniadas pelos *yãmĩxop* são sempre cantadas, algo que a autora crê valer para os povos indígenas em geral, com respeito ao que chamamos "espírito" (TUGNY, 2013, p. 2).

76 Como exemplo disso, frequentemente, durante a escuta, os pajés corrigem na escrita os equívocos dos cantores durante a gravação. Evidentemente, a guerra perspectivista também não está ausente nesse caso.

convida a ler os textos como música, a escutar os mitos<sup>77</sup>. O desafio nos permite imaginar que qualquer que seja o cuidado que dispensemos aos cantos, ainda que seja uma atenção ao que pensamos ser um texto verbal, estaremos lidando com análises que *nos tomam* em nível musical. Isso porque os materiais são eles mesmos irredutíveis, *ativos*.

Mesmo assim, escrevê-los e, ainda mais, traduzi-los, tem suas muitas dificuldades, sobretudo quando estamos diante de muitas línguas, muitas músicas. Essas palavras, como vimos, vêm de fora e, por isso, nem sempre são compreensíveis, embora não necessariamente sem sentido. Tal nos parece, por exemplo, o caso dos *kutex kopox*, cantos "sem história" (TUGNY, 2009a, p 519). Presentes em boa parte dos repertórios cantados nas aldeias tikmũ'ũn atualmente, pouco se entende deles quanto à sua substância verbal. Contudo, musicalmente eles não são completamente anônimos. Isso porque quando são cantados, já são reconhecidos pelos especialistas como sendo de um ou outro yãmĩyxop. Com efeito, encontramos a expressão *ya hu* como sendo característica dos cantos de kotkuphi nãg<sup>78</sup>, conforme explicitou Toninho. A observação nos faz pensar que os *kopox* são mais do que simples vocalizações<sup>79</sup>, uma vez que eles não são genéricos, apresentando, ao contrário, alguma subjetividade. Analisando-os nos cantos iniciais de um ritual de xũnĩm, morcego-espírito, Tugny assinala que ao chegarem na aldeia, essa é a primeira modalidade de canto praticada pelos xũnĩm. Os cantos recebem, em seguida, conteúdo semântico, tão logo as mulheres lhe servem comida (idem). Sendo assim, acreditamos que mais do que cantos sem substância, pode ser que os *kopox* sejam como soa o instante prévio à efetuação das alianças. Nesse sentido, pode ser que eles tenham, sim, substância - como aliás vimos em relação ao *ya hu* -, talvez mesmo semântica, mas não uma *consubstância* linguística, que permitiria um entendimento maior. Estaríamos, quem sabe, apenas não falando a mesma

---

77 Como nos exemplifica Lévi-Strauss na última parte do segundo volume de suas "Mitológicas - Do mel às cinzas", abrindo-se sensivelmente aos sons.

78 Literalmente: kotkuphi pequeno.

79 Os próprios Tikmũ'ũn costumam traduzir, digamos assim, interculturalmente, o termo *kutex kopox* por "vocalise", talvez como uma solução rápida e fácil, porém pouco significativa para que nós geralmente pensamos sobre vocalizações, como sendo algo sem singularidade.

língua - por enquanto. Note-se que, de toda forma, a língua dos yãmĩyxop nunca é plenamente compreensível, senão para os xamãs<sup>80</sup>.

Para além dos *kutex kopox*, kotkuphi traz uma miríade de sons, ainda mais inteligíveis, embora sigam intraduzíveis tanto para o Português quanto para a *tikmũ'ũn yĩax*, "língua da nossa humanidade". Na narrativa mítica estão descritos como assovios, *rêc*, gritos *uôôôôô*. Nas gravações, nos momentos em que os cantores hesitam, quando suas vozes estão vacilantes, ouvimos os assovios de kotkuphi em explícitas represálias ao descuido com os cantos, ao descuido com os kotkuphi em si mesmos. Estamos diante de gestos sonoros codificados, que têm significado, e que são compreendidos. Os assovios são um caso à parte a esse respeito. Especificamente esse, em tom de reprimenda, é um assovio realizado por algum ou alguns dos kotkuphi, som forte, ininterrupto, durando em torno de quatro segundos, um leve *glissando* ascendente seguido de outro descendente. Os assovios também são encontrados como elementos finalizadores das sequências de cantos de kotkuphi, mas, nesse caso, leves, múltiplos e intermitentes, sobrevivendo a um grito rápido, agudo e coletivo. Em relação ao assovio em contextos mais gerais, observamos uma utilização diferenciada deles no mato e no capim. Se no capim o descampado permite ver as pessoas mais facilmente, no mato isso não ocorre. Daí que o mato é um ambiente muito mais sonoro - e marcado por assovios como forma de comunicação/localização - do que o capim, que é mais visual. O assovio do macuco é que chama os homens para que se reúnam no *kuxex*. Isael Maxkali nos disse ter aprendido um pouco de como atrair pássaros imitando os cantos/assovios deles<sup>81</sup>. Tugny narra que, quando em visita a um Jardim Zoológico, certa vez, juntamente alguns Tikmũ'un, eles se aproximaram da cerca de proteção do recinto das antas e começaram a assoviar, pelo que elas vieram imediatamente (comunicação pessoal).

---

80 Se é que a condição para o xamanismo não seja a de uma compreensão sempre parcial e em construção constante, a de haver mundos a perscrutar. Prova disso é que os próprios *kopox* continuam a ser cantados, mesmo depois dos xamãs estarem juntos com os *yãmĩy* e mesmo depois dos *kopox* já terem recebido as "palavras".

81 "Mas eles vêm uma vez e depois não voltam mais, porque são inteligentes, já sabem que vão ser caçados".

Esses últimos casos, especialmente, revelam um profundo conhecimento acústico da floresta e de seus povos, são sons que fazem aproximar. No entanto, acessar essas possibilidades acústicas, como temos tentado demonstrar, depende dos deslocamentos. Os Tikmũ'ũn encontram Kotkuphi - os cantos - em suas andanças. Os Kotkuphi também percorrem os espaços encontrando os cantos de muitos Outros. Mas essa condição do movimento enquanto algo constitutivo é, ainda, extensiva a esses Outros, para além de Kotkuphi e dos Tikmũ'ũn. Os bichos, os quais Kotkuphi encontra em seus trajetos, eles mesmos estão em um trânsito constante, como o canto a seguir evidencia.

mĩy patak xop mak xop mak mĩy patak xop mak xop mak	Muitas patas no mato Muitas patas no mato
xaxip tepe <sup>82</sup> xaxip tepe mĩy patak xop mak xop mak mĩy patak xop mak xop mak paxot tepe paxot tepe mõtu xata xeka xex nãmõ mõtu xata xeka xex nãmõ	Mutum com as asas levantadas Mutum com as asas levantadas Muitas patas no mato Muitas patas no mato  Macuco com as asas levantadas Macuco com as asas levantadas Vai cantar muito, tomar conta. Vai... Vai cantar muito, tomar conta. Vai...
xapa tepe xapa tepe mõpamak xũmũ kãmũg <sup>83</sup> nãmõ mõpamak xũmũ kãmũg nãmõ	Paca com pelo arrepiado Paca com pelo arrepiado Desvia da armadilha. Vai... Desvia da armadilha. Vai...
pexox <sup>84</sup> tepe pexox tepe mõ patyok <sup>85</sup> 'ũg punup nõg <sup>86</sup> nãmõ mõ patyok 'ũg punup nõg nãmõ	Guariba com pelo arrepiado Guariba com pelo arrepiado Minha flecha não acerta. Vai... Minha flecha não acerta. Vai...
kuyõg <sup>87</sup> tepe	

82 Asas levantadas quando quer brigar.

83 Toninho explicou que "sabe da armadilha, passou perto, mas não entrou na armadilha de *mõnãyxop*".

84 *Pop xeka*, em Maxakali corrente.

85 O mesmo que flecha. *Patyãm* aparece em outro canto como coqueiro; *yok* é reto. Disseram-nos que alguns arcos são feitos de coqueiro.

86 Em Popovich vemos a expressão *putup nõg* como "rejeitar". Toninho explicou que "kotkuphi quer matar, mas *pop xeka* [pexox] está com medo do arco, então correu".

<p>kuyōg tepe mō yāmīy puk nōg<sup>88</sup> takā<sup>89</sup> nāmō mō yāmīy puk nōg takā nāmō</p> <p>'āyōg tepe 'āyōg tepe mō yāyā<sup>90</sup> xop nut nānā<sup>91</sup> 'āmog mō yāyā xop nut nānā 'āmog</p> <p>kokuk tepe kokuk tepe mōmīm yokoma<sup>92</sup> 'āxup hāmō mōmīm yokoma 'āxup hāmō</p> <p>kapni tepe kapni tepe mō yīm nux<sup>93</sup> tamā nāmō mō yīm nux tamā nāmō</p> <p>'ōnnīy tepe 'ōnnīy tepe mō tu nut yīm kunix nāg nāmō mō tu nut yīm kunix nāg nāmō</p> <p>xoktux tepe xoktux tepe mō tu nut xām<sup>94</sup> nāg takā<sup>95</sup> 'āmog mō tu nut xām nāg takā 'āmog</p> <p>xoxxak<sup>96</sup> tepe</p>	<p>Macaquinho com pelo arrepiado Macaquinho com pelo arrepiado Vai o yāmīy afim o carregando. Vai... Vai o yāmīy afim o carregando. Vai...</p> <p>Quati com pelo arrepiado Quati com pelo arrepiado Vão os avôs espreitá-lo. Vão... Vão os avôs espreitá-lo. Vão...</p> <p>Guariba vermelho com pelo arrepiado Guariba vermelho com pelo arrepiado Vai no galho reto subindo. Vai... Vai no galho reto subindo. Vai...</p> <p>Macaco com pelo arrepiado Macaco com pelo arrepiado Vai com a mão pretinha. Vai... Vai com a mão pretinha. Vai...</p> <p>Sauim com pelo arrepiado Sauim com pelo arrepiado Vai com cabelinho parecendo mão. Vai... Vai com cabelinho parecendo mão. Vai...</p> <p>Esquilo com pelo arrepiado Esquilo com pelo arrepiado Vai com o rabo parecendo espinho. Vai... Vai com o rabo parecendo espinho. Vai...</p>
--	---

87 Em Maxakali corrente, *koktix*.

88 "Espírito diferente, primeiro espírito, depois macaco virou religião diferente". A cena parece descrever o caçador que, diante de sua presa, passa a carregar consigo o espírito do macaco, imanente, depois que o mata. *Kotkuphi* teria atravessado o macaco com sua flecha, mas não sem ser de algum modo igualmente atravessado pela subjetividade do macaco, sem travarem uma relação ("virou religião").

89 "Espírito está dentro do corpo do macaco, o macaco está carregando".

90 O termo *yāyā xop* foi traduzido como "os avôs de *kotkuphi*".

91 Toninho indicou que *nut nānā* refere-se às muitas vezes que *kotkuphi* manda seus avôs irem atrás de quatis. Caso matem, *kotkuphi* não manda mais. Em Popovich, encontramos *penānā* sempre na forma *penānā xip* ou *penānā pip*, ambas significando "vigiar, ficar de olho".

92 "Macaco pegando outro galho e indo".

93 Para *kotkuphi*, *yīm nux*. Para os Tikmũ'ũn, *yīm kutux*.

94 *Nut xām*: "O pelo do rabo parece espinho".

95 Algo como "com seu rabo cujo pelo parece espinho".

96 *Āmkak*, em Maxakali corrente.

xoxxak tepe mō'ōg tak xex na <sup>97</sup> 'ūm mǎy hāmō mō'ōg tak xex na'ūm mǎy hāmō  xoxxak tepe	Arara com pena arrepiada Arara com pena arrepiada Vai comer a fruta. Vai... Vai comer a fruta. Vai...  Arara com pena arrepiada
---	--

Antes de explorar melhor o que nos indica esse canto, observamos que os animais vão, mas não silenciosos. O macuco "vai cantar muito", porém não só ele. E para se constituir esse conhecimento acústico da floresta e de seus povos, é necessário tensionar a escuta das vozes dessas multiplicidades que Kotkuphi encontra: onças que gritam, cigarras que zumbem, catitus que batem os dentes, macacos que gritam. Os Kotkuphi, eles mesmos, são múltiplos e têm/são cantos em diferentes medidas, inclusive dentro de um repertório mais amplo de *yāmīyxop*. Por exemplo, Toninho afirmou com veemência que Kotkuphi é o único *yāmīyxop* que "canta, canta, canta, direto, só um; e só depois, quando para, é que outro kotkuphi vai cantar". Diante desse monopólio acústico-verbal, o que as vozes dos animais comunicam, muitas vezes, é o medo que eles sentem de Kotkuphi. Assim, é que, por exemplo, os gritos de macacos, araras, porcos do mato, cigarras são entendidos por Kotkuphi como um "choro", que transforma o simples deslocamento em uma fuga. Os bichos estão fugindo de kotkuphi<sup>98</sup>.

A posição, o lugar que ocupa no espaço aquele corpo que projeta sua voz, é também descrito frequentemente nos cantos. Os caçadores são bons observadores, através da escuta e do olhar<sup>99</sup>. No canto que mencionamos, os avôs, mandados por

97 Fruta não identificada que parece abacate, mas tem a casca dura. Disseram-nos que já a viram no zoológico de Belo Horizonte-MG. Em visita ao local, com Toninho e Zé Antoninho, não a encontramos.

98 Os macacos, principalmente, apareceram nos cantos e nas exegeses como animais que ao verem kotkuphi fogem chorando.

99 Um dos cantos que transcrevemos e traduzimos versa sobre kotkuphi pahok, um kotkuphi cego, que chama outro kotkuphi para caçarem juntos, dizendo algo como "Vamos olhar flecha! Vamos juntos! Eu sigo o seu olhar". Essa última frase, *īy pe 'ā kax hā*, assinala algo de curioso. Trata-se do fato de que o termo *kax*, traduzido aqui por olhar e em outro canto ainda por "olho", também significa "som". Embora isso possa significar apenas algo como "eu, pahok, sigo o seu som andando atrás da flecha me ajudando a encontrá-la", é tentador imaginarmos que a escuta e a visão têm uma relação profunda e extremamente elaborada. Mais detalhes adiante.

kotkuphi, vão espreitar os quatis. Mas vemos, ainda, muitos detalhes dos gestos, aparência e hábitos de outros bichos. Guariba vermelho que sobe no galho reto, macaco com a mão pretinha, sauim que tem um cabelinho parecido com mão, o esquilo com seu rabo espinhento, a arara comendo fruta. De toda forma, um gesto é constante aqui, expresso pelo termo *tepe*. Os bichos estão com os pelos/penas arrepiados, sinal de que aquele encontro é para eles uma guerra. O conflito entre perspectivas aqui é muito evidente: as pacas desviam da armadilha por sua inteligência, os guaribas que não se deixam flechar por kotkuphi e, finalmente, o yãmĩy que já carrega o macaquinho morto em seu corpo cada vez mais múltiplo de sons, mas não sem uma ambiguidade entre caçador e presa, subjetividades que se atravessam, flecham-se.

#### 4.8 Entre kômãg, metamorfoses e a flecha-goma

Os kotkuphi e os homens estão cantando dentro do *kuxex*. Estamos, aqui, logo após o anoitecer. O sol já se foi, está escuro, mas não é madrugada. A presente série se inicia com alguns *kutex kopox* diferentes entre si, mas sempre executados de modo antifonal, por dois grupos de vozes masculinas. As exegeses não explicitaram os limites entre um vocalise e outro e a escuta desse trecho acompanhada da leitura do texto nos coloca justamente o desafio de apreender essas sonoridades tão impalpáveis para a escrita.

Kotkup ãna	
ya 'ok ha ya 'ok ha miax ax ya 'ok ha ya hu	ya 'ok ha ya 'ok ha miax ax ya 'ok ha ya hu
mi'ax 'ax ya ax ha i ha i hi ya	mi'ax 'ax ya ax ha i ha i hi ya
hok e ok i	hok e ok i
eo ok ax yo ok hok e ok hai ya ai aki hai	eo ok ax yo ok hok e ok hai ya ai aki hai
hax ok i i hax ok i i	hax ok i i hax ok i i

ya ax ya ax	ya ax ya ax
-------------	-------------

Ao menos temos a indicação de que são cantos de kotkup mãna, dado que associado aos vocalises em questão podem nos dizer dos contornos específicos desses cantos sem palavras, porém substanciais, dos kotkup ãna, em relação aos de outros kotkuphi. Os cantos com conteúdo semântico logo aparecem e descrevem detalhes das relações entre os kotkuphi e as mulheres. Observemos que eles tematizam a mandioca, a goma e a roça da mandioca.

kômãg kot xit <sup>100</sup> hã yũm kômãg kot xit hã yũm	comadre (kômãg) ralando mandioca sentada comadre (kômãg) ralando mandioca sentada
kômãg kot hak <sup>101</sup> mōgã kômãg kot hak mōgã	comadre (kômãg), me leve ao mandiocal comadre (kômãg), me leve ao mandiocal
kômãg kot hãg <sup>102</sup> 'ãnet kômãg kot hãg 'ãnet	comadre (kômãg), me pinta com goma de mandioca comadre (kômãg), me pinta com goma de mandioca
hax o ok hax o ok hax o ok ya a miax ax ax ha a	hax o ok hax o ok hax o ok ya a miax ax ax ha a

As mulheres estão ralando mandioca, atividade que é cara a elas, realizada para a produção de beijos. Ralam sentadas, dizem os kotkuphi. Suas mães estão frequentemente nessa posição, seja observando os animais, seja preparando comida, como agora. Contudo, o termo de referência a elas, aqui, não é mulher, nem mãe, mas, sim, *kômãg*. *Kômãg* descreve um tipo de relação específica entre os Tikmũ'ũn, mas que às vezes é extensiva a outras pessoas que chegam às aldeias, principalmente aquelas que se envolvem com as festas, isto é, em grande parte, alguns dos pesquisadores que trabalham com eles. Trata-se de um tipo de amizade

100 Geralmente traduzido como "comer", aqui tem o sentido de ralar. "Kotkuphi mandou a comadre ralar mandioca".

101 *Kot hak* (para mandioca) pode ser algo como "ao mandiocal", haja vista as explicações de Toninho: "Comadre, me leva junto para arrancar mandioca na roça".

102 As exegeses indicaram: "Comadre, me pinte com a goma de mandioca [com o corpo de fundo da panela, o amido decantado]".

formal, na qual há, por exemplo, a prêmencia de ser essa uma relação estabelecida junto a pessoas do sexo oposto, ao mesmo tempo com a prescrição da interdição de relações amorosas entre aqueles que são *kōmãg*. Os laços de *kōmãg* são herdados familiarmente e isso nos desperta especial atenção. Embora não consigamos explorar o tema com o devido cuidado nesse momento, assinalamos que é interessante que os kotkuphi possam ter *kōmãg* nas aldeias. Isso porque em geral sabemos apenas que eles têm mães e pais, que são pais desses *yamĩy* e, por conseguinte, de cantos. Mas o que talvez faça com que isso seja possível é justamente tal fato, o de terem pais e mães nas aldeias. É provável que herdem igualmente as relações de *kōmãg* de seus pais (no sentido masculino, posto que os *kōmãg* são herdados do pai, no caso de filhos homens, e das mães, quando se trata de filhas). A implicação dessa constatação é a de que o grau de parentesco dos pais e mães dos kotkuphi para com eles vai muito além da dança e da troca de caça por comida preparada, para com as mulheres, ou de relações de camaradagem para com os homens, no que se refere à caça e ao canto. Além disso, nos dá mais detalhes das relações tão particulares que os Tikmũ'ũn tecem com os *yãmĩyxop*. Eles são Outros, são até mesmo mortos, mas têm uma entrada especial na aldeia, sendo implicados nos laços existentes e suas respectivas prescrições. A adoção, nesse sentido, não deixa de ser uma via de amansamento, operante através parentesco. Os laços de *kōmãg*, por exemplo, uma vez herdados, ainda precisam ser cuidados para que permaneçam. Um certo trato social é previsto para que haja essa manutenção da relação, o que envolve troca de presentes, a alimentação mútua, mas preponderantemente das mulheres para com os homens. Não por acaso, no canto está evidenciada a mandioca, com as *kōmãg* de kotkuphi ralando mandioca para preparar beijus que, muito provavelmente, alimentarão seus *kōmãg*. Kotkuphi ainda solicita que sua *kōmãg* o leve até o mandiocal, algo como "me leve junto para arrancar mandioca". O que, aparentemente, poderia nos fazer crer se tratar de uma relação amorosa, não o é, considerando a restrição que há desse tipo de relação entre um homem e uma mulher que são *kōmãg*. Por último, nesse canto, vemos kotkuphi pedindo a sua *kōmãg* que o pinte com a goma da mandioca. Relações perpassadas por cuidados, mas marcadas pela solidariedade, que os

"alegra", *hitup*, como sempre dizem os Tikmũ'ün em relação à animação das festas. Relações que se contituem constantemente, que são cultivadas.

Os dois cantos que se seguem a esse nos convocam a experimentar a flutuação dentro da água e no ar. Passa de um ambiente a outro, gesto que vimos anteriormente quando cantos que diziam do beija-flor no ar nos alcançaram ao rasante do martim-pescador, que nos verteu diretamente para a água, deixando seu rastro.

<p>nũy ăxup<sup>103</sup> hămō ya hu kukmaxanăg<sup>104</sup> ōm ămăxux komut<sup>105</sup> nũy ăxup hămō kukmaxax kukmaxanăg ōm ămăxux komut nũy ăxup hămō</p> <p>nũy ăxup hămō kukmaxanăg ōm ămăxux komut nũy ăxup hămō kukmaxanăg ōm ămăxux komut nũy ăxup hămō kukmaxanăg ōm kukmax kukmaxanăg ōm ămăxux komut nũy ăxup hămō kukmaxanăg ōm ămăxux komut nũy ăxup hămō</p> <p>nũy ăxup hămō ya hu xupapit năg ōm koinut xop tu nũy ăxup<sup>106</sup> hămō<sup>107</sup> xupa xupapit năg ōm koinut xop tu nũy ăxup hămō</p> <p>nũy ăxup hămō ya hu xupapit năg ōm koinut xop tu nũy ăxup hămō xupapitnăg ōm koinut xop tu nũy ăxup hămō</p>	<p>vem flutuando no rio e vai ya hu aquele jabuti pequeno (barata azul) virou anta vem flutuando no rio e vai jabuti aquele jabuti pequeno (barata azul) virou anta vem flutuando no rio e vai</p> <p>vem flutuando no rio e vai aquele jabuti pequeno (barata azul) virou anta vem flutuando no rio e vai aquele jabuti pequeno (barata azul) virou anta vem flutuando no rio e vai aquele jabuti pequeno jabuti aquele jabuti pequeno (barata azul) virou anta vem flutuando no rio e vai aquele jabuti pequeno (barata azul) virou anta vem flutuando no rio e vai</p> <p>vem flutuando no ar e vai ya hu aquele beija-flor as flores de batata vem flutuando no ar chupar e vai beija-flor aquele beija-flor as flores de batata vem flutuando no ar chupar e vai</p> <p>vem flutuando no ar e vai ya hu aquele beija-flor as flores de batata vem flutuando no ar chupar e vai aquele beija-flor as flores de batata vem flutuando no ar chupar e vai</p>
---	--

103 "Vai andando no rio, mexendo".

104 "Kotkuphi está pensando que é um jabuti, quando, na verdade, é uma barata azul do rio".

105 "A barata azul virou anta e vai no rio". Note-se que nesse canto ocorre, por duas vezes, uma troca de identidades.

106 Aqui parece caber melhor uma ideia de tradução para *ăxup hămō* como um "ir suspenso", que poderia ser aplicada ao modo como vai uma ave, suspensa, por cima, no alto, no céu. Também *xup* assume a ideia de "chupar".

107 "Tem muita flor de batata. Então, o beija-flor vai chupar, chupar, até ir embora".

xupapit nãg òm xupa xupapitnãg òm koinut xop tu nũy ãxup hãmõ xupapitnãg òm koinut xop tu nũy ãxup hãmõ  yak a a miax ax yak aak ai yak miax ax yak a miax ax	aquele beija-flor beija-flor aquele beija-flor as flores de batata vem flutuando no ar chupar e vai aquele beija-flor as flores de batata vem flutuando no ar chupar e vai  yak a a miax ax yak aak ai yak miax ax yak a miax ax
--	---

Agora, a ideia de uma passagem, de uma transformação, também pode ser verificada, mas com mais força. Notemos que algo vem flutuando pelo rio, deslocando-se para algum lugar. Segundo a exegese de Toninho, Kotkuphi pensa que é um jabuti, quando, na verdade, é uma barata azul que vive no rio. Mas de uma palavra a outra a barata vira anta e segue seu rumo. Nesse canto ocorre, portanto, por duas vezes, uma troca de identidades (ou ainda vários personagens se apresentam diante dessa ecolalia enunciativa). Nessa série, em um gesto contrário ao do beija-flor que nos levou para a água, voltamos ao ar em seguida, através do canto que está ao lado desse metamórfico. Aliás, é muito semelhante a ele. Nesse retorno ao ar, quem vem flutuando é novamente o beija-flor, que chupa as flores de batata (anteriormente apenas flores, genericamente, e também flores de cipó, em específico). As tartarugas voltam à cena uma vez mais, assim como as mandiocas, mas essa última dissimulada na forma de uma flecha.

pat yĩ mot <sup>108</sup> hãm mõ ya hu kuk max xop'õm pat yĩ mot hãm mõ pat yĩ mot hãm mõ kuk max kuk max xop'õm pat yĩ mot hãm mõ ya hu  pat yĩ mot hãm mõ ya hu kuk max xop'õm kuk max xop'õm pat yĩ mot hãm mõ pat yĩ mot hãm mõ pat yĩ mot hãm mõ	desviam das flechas e vão ya hu aquelas tartarugas desviam das flechas e vão desviam das flechas e vão tartaruga aquelas tartarugas desviam das flechas e vão ya hu  desviam das flechas e vão ya hu aquelas tartarugas aquelas tartarugas desviam das flechas e vão desviam das flechas e vão desviam das flechas e vão
---	--

108 "A mulher quer jogar mandioca ralada na tartaruga, mas ela desvia". Considerando a caça como uma instância fortemente masculina, esse canto ganha um relevo, pois reforça a ideia de que a mulher não estaria propícia para a caça. Até as tartarugas, lentas, desviariam de suas "flechas". Aliás, a flecha da mulher aqui é a mandioca ralada, a comida.

pat yĩ mot hãm mō kuk max kuk max xop'õm kuk max xop'õm pat yĩ mot hãm mō pat yĩ mot hãm mō pat yĩ mot hãm mō ya hu  ya aak ai a iaho yaa miax yaak a miax ax	desviam das flechas e vão tartaruga aquelas tartarugas aquelas tartarugas desviam das flechas e vão desviam das flechas e vão desviam das flechas e vão ya hu  ya aak ai a iaho yaa miax yaak a miax ax
---	---

"A mulher quer jogar mandioca ralada na tartaruga, mas ela desvia" explicitou Toninho. Essa flecha-goma, *pat yĩ mot*, tem algo a nos dizer. Considerando a caça como uma instância fortemente masculina, esse canto ganha um relevo, pois reforça a ideia de que a mulher não estaria propícia para a caça. Até as tartarugas, lentas, desviariam de suas "flechas". Aliás, a flecha da mulher aqui é a mandioca ralada, a comida. Como se pode ver, a proximidade entre as manivas e as flechas é evocada por esse canto, que retrata a mulher tentando "flechar a tartaruga", mas também em outro do qual trataremos mais a frente, no qual *kotkuphi* diz: "minhas flechas vou levantar" - referência explícita ao momento final do ritual, quando de sua despedida - e, em seguida, "minhas manivas vou arrancar". Flechas e manivas são colocadas lado a lado e o gesto que se faz com elas é o mesmo, *xup mep*. No entanto, uma referência mais profunda, talvez, seja a de que a mandioca é uma espécie vegetal que conta com espécies "bravas", como a figura mesma de *kotkuphi* explicita. Manivas e flechas podem ser bravas, como veremos. Em meio a essas subjetividades, os *Tikmũ'ũn* contam que a comida servida pelas mulheres menstruadas é que foi paulatinamente amansando *kotkuphi*, essa agência feroz. Elas também é que amansam a mandioca por meio de operações culinárias. Estando próximas do mundo da mandioca, as mulheres estão também próximas de *kotkuphi*, que, em seus cantos, se refere às mandiocas que ele arranca como *ĩykupxop* (*ĩy*, meu + *kup*, maniva + *xop*, coletivizador), "minhas manivas". E, de fato, vimos as mulheres ambientadas na roça de mandioca, repleta de manivas cujo dono é *kotkuphi*, além de elaborarem ativamente o produto para torná-lo alimento seguro de ser consumido. A esses cantos que estamos analisando, seguem-se outros que não foram transcritos. A sequência é um tanto mais longa. Em alguns momentos do trabalho de transcrição e tradução notamos, por razões que não conseguimos

explicar, que os pajés optaram por não seguir adiante. Ressaltamos, contudo, que se ouve nesses cantos não transcritos, que estão a seguir, a menção ao gesto de levantar as flechas, *ĩy poyop xup mep mã* ("minha flecha levantar").

#### 4.9 Caça e familiarização

Kotkuphi nãg está cantando. Começa com um vocalise. O canto se inicia algo hesitante e vai ganhando força. Sempre observamos isso no decorrer das sessões de cantos. Parece haver mesmo uma energia que pouco a pouco se acumula, até que o canto e os cantores estejam algo estasiados, o que também vai se fazendo, geralmente, com a ingestão de cachaça. Esse aspecto processual também parece caracterizar a caça. Vejamos essa sequência de cantos.

Caça e familiarização	
<p><b>kotkuphi nãg</b></p> <p>ya a miax ya a miax yaa yaa miax yaak hax ya a miax ya a miax haiix ha yaa ya a miax ya a miax yaa yaa miax yaak hax ya a miax ya a miax hai ya hu</p> <p>mõhãm xup yã'ĩn nãñã 'ĩy yũm<sup>109</sup> ya a mi 'ax 'ax yay hak ai ya mõhãm xup yã'ĩ nã nã'ĩy yũm mõhãm xup yã'ĩ nã nã'ĩy yũm ya a mi ax 'ax yay 'ax yay hak a i i ya</p> <p>yõg 'ãte hãmte kahĩy xop [3'48"] tu mõg yãy kunãnãg yũm ya a miax hax yay</p> <p>xok 'ãnet nãg 'õm tu yãy katet nãmi [5'48"] xok 'ãnet nãg 'õm tu yãy kaxax nãmi xok 'ãnet nãg 'õm yĩm nux katet nãmi xok 'ãnet nãg 'õm tu xok pax yã nãmi ya a miax hax yay hax yay hak aiah</p>	<p>ya a miax ya a miax yaa yaa miax yaak hax ya a miax ya a miax haiix ha yaa ya a miax ya a miax yaa yaa miax yaak hax ya a miax ya a miax hai ya hu</p> <p>-</p> <p>eu estou sentado pensando em ir (...) ya a miax hax yay</p> <p>aquele gato do mato grita, deitado aquele gato do mato está morrendo (pensando que vai morrer), deitado aquele gato do mato está com o braço dando espasmos, deitado aquele gato do mato tem o pênis/rabo bonito, deitado ya a miax hax yay hax yay hak aiah</p>

<sup>109</sup> Os cantores estão hesitantes, por isso o canto não traduzido. Aparecerá, igualmente sem tradução, na série retrogradada.

Eu, kotkuphi estou sentado, pensando em ir, é o que está sendo cantado nesse momento. Em seguida, o canto já nos transporta para o momento da caça. A cena é de morte. Diz do gato do mato deitado, gritando, dando espasmos, pensando (assim como kotkuphi pensa em ir caçar...) que vai morrer, está morrendo, seu rabo/pênis é bonito. Ambos pensam aqui e isso é um elemento que garante o desenvolvimento da sequência, cria conexões, ambiguidades. Caça é predação, mas é a demonstração da possibilidade de uma relação mais ampla, posto que os animais também têm esse grau de humanidade, o que a pode tornar uma atividade perigosa. Eles têm família pois andam em bando, e têm afeto, pois choram de medo de kotkuphi ou ao sentirem que vão morrer. Isso especificamente é interessante para pensarmos uma certa diferença em relação à pena com que muitos de nós assiste o abate de animais para se tornarem comida, como se isso revelasse um desinteresse, uma falta de cuidado. Talvez, aqui, vejamos kotkuphi abatendo os animais por se interessar demais por eles, e não de menos. Ademais, veremos adiante nessa mesma sequência a concretização dessa familiarização, domesticação, adoção.

Em uma pequena variação (felino como elemento de ligação, variação pelo tamanho do bicho), a temática do canto passa a ser a onça grande que grita, também pensando que vai morrer. Então, retorna ao gato pequeno, mas musicalmente diferente.

<p>e xok xeketet 'ôm [8'00"]  tu yāy katet nã  ya ak ha miax yay hax yay hu</p> <p>e xok nãg katet nã  tu yāy katet nã  tu yāy kaxax yã  yĩm nux katet nã  tu xok pa yã nẽ  yaak haa miax yay hax yak haa</p>	<p>aquela onça grita  grita deitada  ya ak ha miax yay hax yay hu</p> <p>aquele gato grita deitado  grita deitado  está morrendo (pensando que vai morrer)  com o braço dando espasmos deitado  ele balançou o rabo  yaak haa miax yay hax yak haa</p>
---	--

Os bichos que estão deitados a morrer foram atingidos pelas flechas de kotkuphi. É o que nos diz o canto seguinte, que trata das *ko'ap xop*, taquaras venenosas, que vêm derramando sangue até que os bichos se deitem e morram. Elas matam veados, onças vermelhas (notar o vermelho do sangue que desliza para a onça vermelha aqui, e que passa a ser o elemento de ligação, de passagem), porcos do mato, catitus.

nũy ko'ap <sup>110</sup> xop hã xok xeka xop mũ'ĩy [10'15"] pu tu kuk xop hã tu mip hãm mō pu tu kuk xop hã tu mip hãm mō ya hak ha a miax	vindo as taquaras venenosas bichos grandes matar derramando sangue, andam e deitam (até morrer) derramando sangue, andam e deitam (até morrer) ya hak ha a miax
nũnũy ko'ap xop hã nũy xok ãnet xop mũ'ĩy putu kuk xop hã xatet nãmi	vindo as taquaras venenosas gatos do mato matar derramando sangue, gritam deitados
nũnũy ko'ap xop hã nũy mẽy 'ãna xop mũ'ĩy putu kuk xop hã xana nãmi	vindo as taquaras venenosas veados matar derramando sangue, vermelhos deitados
nũnũy ko'ap xop hã nũy xok 'ãna xop mũ'ĩy putu kuk xop hã tutop hãmō	vindo as taquaras venenosas onças vermelhas matar derramando sangue, inchadas com sangue indo
nũnũy ko'ap xop hã nũy xamup xex xop mũ'ĩy putu kuk xop hã yĩxux nãmi	vindo as taquaras venenosas porcos do mato matar derramando sangue, esverdeados <sup>112</sup> deitados
nũnũy ko'ap xop hã xamupnãg xop mũ'ĩy putu kuk xop hã tunẽn <sup>111</sup> nãmi ya hak ha a miax	vindo as taquaras venenosas catitus matar derramando sangue, pintados deitados ya hak ha a miax

Mas a caça, essa relação predatória que está posta, também supõe uma relação com os filhotes, relação de familiarização, de domesticação, de adoção. Assim, o canto passa, sem que se encerre a sequência, aos filhotes de catitu que estão deitados com *yãmĩy* (kotkuphi), que, para os filhotes, chegam a fazer casas.

<sup>110</sup> Dizem *ko'ap* os kotkuphi. *Koxak*, em Maxakali corrente. Em Português, trata-se de uma taquara, mas venenosa.

<sup>111</sup> Descrição da pintura do corpo do catitu. A expressão aparece inúmeras vezes nos cantos, como *ã net*, *mã net*, *mã net*, *ne*. Imprescindível ressaltar que esse tipo de pintura, a mesma da onça pintada, *xok 'ãnet*, é, também, (um)a pintura marcante de kotkuphi, o que aponta para possíveis regimes das formas e cores. Vide história do kotkuphi confundido com a onça por ela mesma.

<sup>112</sup> Como bicho morto fica no dia seguinte.

Notar que a onça não é o objeto dessa domesticação, diferentemente dos porcos. São mais violentas e menos gregárias. A música muda aos poucos, assim como variam pouco a pouco as temáticas textuais, frequentemente por meio de pontos de contato, elisões, que podem ser uma cor (vermelho), o tamanho (grande ou pequeno), uma posição (deitado, sentado, andando/sentado em cima do galho, embaixo da cama, embaixo do morro, no chão/no alto/na água), um gesto físico ou sonoro (*xup mep mã*, grito, choro, bater os pés, aspectos com os quais iremos aos poucos tomando contato). Ou, como aqui, permace a imagem da construção de casas para os catitus filhotes, enquanto a música varia e atinge um outro lugar e também um outro tema, ainda próximo. É, agora, o filhote de catitu domesticado que é solicitado por *kotkuphi* para que pegue algo para ele. Na verdade, para que pegue suas armas. Não está claro qual delas exatamente. A economia do texto dos cantos (bem como nossa ignorância com respeito à caça e às armas) não nos deixa entender com precisão. Mas fala-se em *pat yãm*, que pode ser tanto o arco usado com flechas como o *hãmxapkup*, o bodoque em forma de arco usado com as "pilotas" de barro, que também aparecem, guardadas em um *hãmxuknãg* (saquinho para as pilotas). E, se antes havia a posição de se "estar deitado", agora aparece a "embaixo da cama".

<p>tumĩ ãxop mĩmape pap nẽ<sup>113</sup> ya hu [15'57"]  xatkuk tut nãg xop  yãmĩy xex xop<sup>114</sup> te  tumĩ ãxop mĩmãg pepap nẽ  ya hu</p>	<p>construir casa para vocês  filhotes de catitu  deitados com yãmĩy (kotkuphi)  construir casa para vocês  ya hu</p>
<p>(grito)</p> <p>tumĩ ãxop mĩmãg pepap nẽ ya hu  xat kuk tu nãg xop  yãmĩy xex xop te  tumĩ ãxop ma tumĩ ãxop mĩmãg pepap nẽ</p>	<p>construir casa para vocês  filhotes de catitu  deitados com yãmĩy (kotkuphi)  construir casa para vocês lá</p>

113 *Tumĩ ãxop mĩmape pap nẽ* é algo como: "fazendo muitas casas com galho de pau para kokuphi". Seriam acampamentos de caça?

114 *Yãmĩy xex xop* nos dá a ideia da domesticação dos filhotes de porcos do mato, uma vez que eles estão na casa com *Kotkuphi*, deitados com ele.

ya hu <sup>115</sup>	ya hu
----------------------	-------

hãm xuk nãg <sup>116</sup> xup mi <sup>117</sup> [1948"] hãm xuk nãg xup mi ya a hu	olhando o saquinho de barro pendurado olhando o saquinho de barro pendurado ya a hu
xat kuk xop hãm xex xop <sup>118</sup> pat yãm <sup>119</sup> xuk nãg ma	catitus embaixo da cama flecha no saquinho de barro

115 O canto é cantado por coros alternados. Toninho explicou que a variação vocal da primeira (*tumĩ 'ãxop*) para a segunda vez (*tumĩ 'ãxop ma*) se dá da seguinte maneira: "Primeiro canta devagar, baixo, e depois forte". A variação parece consistir, no entanto, de uma variação motívica sutil, que passa a incluir uma nota mais aguda.

116 Refere-se às bolinhas de barro usadas como munição para os bodoques, para caçar.

117 Toninho traduziu por algo como: "pendurada ao alcance da vista, para olhar sempre".

118 Toninho traduziu *hãm xex xop* por "embaixo da cama". "Kotkuphi mandou catitu pegar alguma coisa pra ele".

119 Palmeira que tem "fruta pequena, mas folha espinhosa (espinho usado para fazer ponta de flecha), igual coqueiro (de fazer peão)". Procurando juntos por imagens, constataram que, aparentemente, trata-se da palmeira Tucum, *Atrocaryum vulgare*. Observando, certa vez, um corte de madeira bruta que serviria para talhar um arco, os Tikmũ'ũn nos disseram que aquilo era madeira de um coqueiro.

Ferreira (2012), discutindo léxicos históricos pan-maxakali de classificação da biodiversidade, informa-nos que:

"Durante a análise desta tabela, um detalhe quanto aos vocábulos descritos como equivalentes ao termo arco (por sinal, um dos únicos que oferece registros para todas as línguas) parece particularmente interessante. Ocorre que ambos os vocábulos descritos para a língua capoxô (paninham) e o macuní (paniam), se assemelham muito ao etnônimo de um dos grupos (panhame). Este, por sua vez, se refere a arco com um vocábulo em nada similar aos de seus parentes, (tsayhã). Talvez o atual nãmtut para arco advenha de um radical similar a paniam, onde a sílaba pa caducou, e o cognato nyãm (em algum momento nãm) se algutinou ao sufixo tut. Não apenas isto, o que mais chama atenção é que em maxakali atual paniam (grafa-se patyãm) designa um táxon genérico, correspondente a algumas espécies de *Astrocaryum* e *Bactris*, dois gêneros de palmeiras espinhentas, tidas como a melhor matéria-prima para a confecção tanto das pontas como dos corpos de flechas (e não de arcos, surpreendentemente).

Ao indagar os professores tikmũ'ũn sobre o significado e origem do termo patyãm e do grupo de plantas a que ele se refere, muitas informações foram oferecidas. A primeira é que o termo poderia ser decomposto, onde pat designaria flecha, e yãm, espinho. O espírito kotkuphi canta que as pontas de flechas feitas com patyãmtakup (brejaúba; *Astrocaryum aculeatissimum* (Schott) Burret – Arecaceae) matam qualquer animal ou pássaro, e os tikmũ'ũn afirmam que isto acontece porque esta madeira é venenosa. João Bidé, uma importante liderança da aldeia ãmãxux de Água Boa, afirmou ainda que, em seu significado ancestral, patyãm se aproximaria do que corresponde no mundo do branco à "ordem". "Patyãm é lei, governo, cacique. Patyãm também é o dono da floresta". Quando questionado se sabia da existência de um grupo de ancestrais que se designava (ou era designado) como panhames, ele respondeu não sabê-lo, mas também não demonstrou surpresa, dizendo ser

hãm xuk nãg xup mi	olhando o saquinho de barro pendurado
--------------------	---------------------------------------

Segue a sequência, e também kotkuphi e os catitus em seus respectivos caminhos. As armas encontradas embaixo da cama, na casa, parecem ser carregadas pelo caminho agora. Interessante notar que aqui há uma proximidade entre os sons das palavras que é geradora de uma polissemia. *Hãmpoxnãg* se refere, para kotkuphi, a caminho pequeno, apertado, trilha, o que seria *hãmkoxnãg* para os Tikmũ'ũn. No entanto, essa diferença entre *pox* e *kox* merece ser destacada por *pox* referir-se a flecha, peça que, além de ser cara a kotkuphi, está sendo tematizada dentro dessa sequência específica. Isso pode ser mesmo uma armadilha sonora na qual caem os cantores. Por sua vez, *kox*, literalmente buraco, seria mais próximo da noção de um caminho aberto, uma passagem, por onde se anda. Também o que antes era "embaixo da cama", aqui se vê transladado para "embaixo do morro".

hãm pox nãg <sup>120</sup> hã nũ hãm nũ ya hu [20'50"] xat kuk xop hãm xex xop <sup>121</sup> pat yãm nãg ma <sup>122</sup> pat yãm nãg ma hãm pox nãg hãm nũ hãm pox nãg hãm nũ	vindo pelo caminho apertado ya hu catitus embaixo do morro arco-e-flecha de coqueiro lá arco-e-flecha de coqueiro lá vindo pelo caminho apertado vindo pelo caminho apertado
---	---

bem possível, e novamente frisando o 'antigo significado' que foi interpretado como algo similar à "cacicado", isto é, uma organização política tradicional ameríndia." (FERREIRA, 2012, p. 83).

120 Kotkuphi dizem *hãpoxnãg*, enquanto os Tikmũ'ũn *hãkoxnãg*, "caminho apertado, igual a gente vem com o carro pelo caminho". Interessante ressaltar que "apertado" refere-se menos à ideia de estreito do que à uma circunscrição espacial. Por essa via, podemos refletir sobre a noção de território, pensado pela sociedade nacional mais ampla como um espaço beneficentemente reservado - sendo, de fato, uma alternativa que resta diante de um cenário trágico -, ao passo que os Tikmũ'ũn parecem sentir-se bem mais como cativos, como se faz, por exemplo, na bovinocultura, prática intensa na região onde habitam. De certa forma, é essa a expectativa de boa parte das populações envolvidas, a de que os Tikmũ'ũn estejam reclusos em seus territórios, sem ir para a cidade, o que notamos a partir de frases corriqueiras como "o índio tem que ficar na aldeia, não tem que vir pra cidade". Note-se, finalmente, o quanto os cantos tematizam o movimento, as andanças, por meio de expressões como *hãñũ*, *nãñũ*, *nãmõ*, *nũñũy*, analogamente ao movimento de inúmeros bichos.

121 *Hãm xex xop* aqui traduzido como "embaixo do morro, caminhando por lá".

122 A expressão *patyãm poxnãgma* foi explicada como: "kotkuphi fez flecha com o cerne da árvore *patyãm*".

<p>hām xai<sup>123</sup> nã nẽ<sup>124</sup> [22'07"]  hai yak hak a ax ai ya hu</p> <p>puk tap nãg 'õm mōy  mĩm xeka tu u yẽ  'ĩy tut xop mãmpu  'ãm xai nã nẽ  hai yak hak a ax hax ya hu</p> <p>puk tap nãg 'õm mōy [23'37"]  mĩm tap nãg tu yẽ  'ĩy tak xop mãmpu  'ãm xai nã ne'ẽ  'ãm xai nã ne'ẽ  hai yak hak a ax hax ya hu</p>	<p>procurando casa  hai yak hak a ax ai ya hu</p> <p>aquela abelha pequena vai  para a árvore grande  minhas mães sentadas lá  procurando casa  hai yak hak a ax hax ya hu</p> <p>aquelas abelha pequena vai  para o pequeno pau seco  meus pais sentados lá  procurando casa  procurando casa  hai yak hak a ax hax ya hu</p>
---	--

Anda-se por esses caminhos a procura de algo, caça, comida, um novo lugar para fazer casa. Nas cidades, sempre ouvi dos Tikmũ'ũn, com frequência, a expressão, em português, "vamos andar, procurar algo, coisa boa". Andam, de fato, interessados, atentos, experimentando os espaços e vendo tudo aquilo que nele lhes chama atenção, sobretudo as "coisas boas", compras que fazem e levam de volta para suas aldeias, a fim de presentear os seus. Nas aldeias, andam a procura da caça, quase inexistente, e rememoram aldeias antigas, já que não podem mais tanto se mudar. Mas tudo isso persiste com força nos cantos, tanto que a cena que o canto revela é a dos kotkuphi, com seus arco-e-flechas, observando os porcos do mato vindo pelo caminho embaixo do morro, *hãmkoxnãg*. O desfecho da cena, talvez subentendido, é a matança dos porcos que serão comidos.

As abelhas que logo aparecem no canto, por sua vez, vão à procura de abrigo no oco de uma grande árvore, onde possam ficar quietinhas fazendo seu mel. O *hãmkoxnãg* do canto anterior vira, na exegese de Toninho, o buraco, *kox*, da árvore futura casa das abelhas. Cabe ressaltar que, além dos catitus, o mel é também um alimento buscado com grande interesse pelos Tikmũ'ũn, e, de certa forma,

123 A expressão *hãm xai* foi inicialmente pensada "como *hãm xahi*, embaixo, ao pé do morro, perto do rio". Traz uma ambiguidade com o canto anterior no qual *hãm xex xop* foi traduzido como "embaixo do morro".

124 Toninho traduziu como: "querer achar lugar no pau oco para fazer mel". De fato, em seguida, o canto menciona uma abelha.

igualmente caçado, dados os riscos iminentes à essas expedições, e, ainda, por depender de uma diplomacia: é papa mel, *kupãmõg*, quem tira o mel. A braveza do papa mel deve ser notada, aqui, análoga a de *kotkuphi*, ambos aliados dos *Tikmũ'ũn*. Aquilo que é perigo para os *Tikmũ'ũn* não o amedronta, assim como não amedrontam *kotkuphi* os riscos da caça. Ao contrário, os animais são para ele comida certa e, não, motivo de guerra. Para os animais sim, pois eles estão sendo predados. Assim, a produção/obtenção de comida, sempre muito vinculada, como se vê, à relação e à diplomacia, é algo revelado nesse momento dos cantos. Isso porque o mel das abelhas alimenta os *Tikmũ'ũn* da mesma forma que a carne dos *catitus*. Tudo se passa como se produzir/ser comida colocasse em um mesmo grupo as abelhas e os *catitus*, o grupo da comestibilidade, e em proximidade nesses cantos. Mas isso não é tudo.

A comida-relação atinge, aqui, um paroxismo. Note-se que o canto informa que as mães estão lá onde as abelhas estão a procurar casa. Esse detalhe seria fortuito caso as abelhas não despertassem interesse tão especial nos *Tikmũ'ũn*. Tal interesse se revela em uma história, bastante difundida entre eles, de um filhote de abelha que teria sido adotado por um casal de antepassados após uma forte chuva. Esse filhote, a quem uma mulher alimentou com o seu leite, juntamente com outra filha que já tinha (o que aponta para uma similaridade entre filhos, um mesmo *status*), sempre os ajudou a encontrar o mel com facilidade. Entretanto, exigia como contrapartida que a ele fossem reservadas umas abelhinhas brancas, numa quantidade tal que, enfileiradas, preenchessem suas duas pernas. A quebra dessa reciprocidade, por um amigo a quem o pajé que criava o filhote o emprestara, fez com que a pequena abelha-gente fosse embora da aldeia e não voltasse mais. Em outra história semelhante, provavelmente uma versão, o filhote, que era, ainda, filho da chuva, ajudava seus novos pais a não ter a casa molhada quando chovia. Essa aliança, portanto, significava tempo e riscos poupados, tanto na "caça" ao mel quanto pela não necessidade de reformar o telhado da casa em períodos chuvosos. Além disso, vê-se que a comida era, de algum modo, o motor da relação entre os pais e o filho adotivo.

Outra história que tem como um de seus temas as chuvas, e na qual a alimentação mútua estava especialmente posta, é a história do dilúvio<sup>125</sup>, estruturalmente muito próxima da história do filho-de-abelha. Segundo a narrativa, um homem havia adotado uma lontra ainda pequena. Ela era sua companheira de pescaria. Um dia, um amigo a pediu emprestada, mas desrespeitou a condição anunciada pelo dono. Como a lontra era uma grande aliada na pesca, ela deveria receber os melhores peixes. E, como ela não os recebeu daquele novo homem a quem ajudara, foi embora enfurecida e enviou o dilúvio para os homens. Um único antepassado se salva, no oco de uma árvore recoberta com couro de veado. Ele, por fim, consegue se livrar do abrigo que se tornara armadilha para si mesmo (cavidade também sonora, onde enxameiam abelhas...) e sai a procura de uma mulher, para repovoar o mundo com a sua humanidade. Para tanto, ele persegue os sons da floresta a fim de encontrar fêmeas que pudessem gerar descendentes. No decorrer de suas tentativas, ele mata diversos filhotes que não se pareciam consigo, até que seu desejo se efetiva à contento e ele deixa viver a recém-nascida índia mulher, com quem faz ressurgirem os Tikmũ'ũn.

Note-se que, nessa história, a desestabilização do mundo é definida pela falta de parentes, mas podendo ser refeita com a procura de uma fêmea. O problema é, de certa forma, então, a falta de mulheres, pois a história poderia ter colocado o problema inversamente, isto é, restar, após o cataclismo, uma única mulher ao invés de um único homem. Trata-se de uma punição principalmente para os homens. Comparando as histórias, temos a lontra adotiva como sendo congruente ao filho da chuva/filho-de-abelha, posto que com ambos os Tikmũ'ũn estabelecem uma relação de adoção, envolvendo acordos de trocas alimentares que, ao serem desrespeitados, provocam a quebra da relação e/ou prejuízos para a humanidade. Mas, além disso, ambas as histórias têm a ver com atividades que conectam o mundo dos homens e o das mulheres, qual sejam, a pesca e a coleta de mel. A primeira notadamente realizada em conjunto e a segunda descrita pela narrativa mítica como sendo atividade de um casal. No decorrer das narrativas, tudo funciona aparentemente bem, até que uma disjunção na relação com os filhos adotivos, antes

---

125 A história do dilúvio maxakali foi roteiro para uma animação produzida por Isael Maxakali, no ano de 2016, em parceria com Charles Bicalho, ambos partilhando a direção do filme.

de solidariedade, prejudica esse equilíbrio masculino/feminino, desestabilizando justamente a complementaridade, então operante, entre homens e mulheres. Passa a faltar mulheres no mundo, o que quase causa a extinção dos Tikmũ'ũn, não fossem as artimanhas dos antepassados em contornar o problema. A adoção, apesar de estar atravessada pelas ideias de domesticação, maestria e posse (donos) é mesmo assim perigosa, como testemunham essas histórias. Sempre que chove forte hoje em dia, por exemplo, os Tikmũ'ũn mandam a chuva embora e relembram das ocasiões dos dilúvios míticos, ou mesmo chuvas torrenciais que viram em vida. Dizem que a chuva está brava, como quando ela tomou de volta seu filho por meio de um grande raio, enraivecida pelos Tikmũ'ũn o estarem criando.

Impressiona o fato de que a quebra de um acordo de ordem alimentar possa resultar em um desaparecimento das mulheres. No entanto, o absurdo dá lugar ao trivial considerando que as mulheres são as provedoras de comida para os homens. E, ao não alimentarem devidamente os filhotes, é como se os homens também tivessem que perder, como punição, aquelas que os alimentam. Refletimos alhures<sup>126</sup> sobre tais detalhes revelados por esse conjunto de mitos, quando também tentamos esboçar possíveis codificações acústicas relativamente às paisagens sonoras que ecoam dessas histórias. Na ocasião, encontramos que o hipopótamo - dono da chuva, que também enviou, certa vez, um dilúvio para os Tikmũ'ũn, sendo, portanto, congruente à lontra - e a sucuri - antes uma mulher que, não tendo recebido de seu marido a provisão sexual (provisão, de algum modo, alimentar<sup>127</sup>) esperada, transforma-se, com a ajuda de sua mãe, em uma sucuri e vai morar no fundo de uma lagoa, tornando-se, assim, dona da água - tinham fortes relações com mundos de homens e de mulheres, ou melhor, estavam na raiz da disjunção desses mundos, operando-a. A sucuri pelo afastamento em relação ao marido e pela transformação em um animal, digamos, todo pênis, o que supre seu desejo sem a necessidade de haver homens, instaurando simultaneamente um mundo só dela e um mundo em que o marido não tem esposa; e o hipopótamo por determinar um extremo afastamento das mulheres, que ficam fechadas, como que presas, em suas

---

126 Para maiores detalhes, vide Jamal Júnior (2012).

127 Vide comparações do pênis com alimentos como mandioca, banana e tripas que os Tikmũ'ũn fazem como zombaria.

casas quando ele vem às aldeias, enquanto os homens o afastam dali, para poderem permanecer em um mundo que haja mulheres e homens.

O que desejamos apontar com esses exemplos é o quanto essa divisão de gênero é marcada em vários níveis entre os Tikmũ'ũn, questão que retomaremos mais de perto adiante. A esse respeito, contudo, ainda é preciso observar, principalmente, que não há apenas "pais", mas, sim, "pais" e "mães". É isso que esse canto que tematiza as abelhas - e, mais amplamente, a ambiguidade entre adoção/domesticação e a caça - demonstra ao apresentar, na sequência, também a figura dos pais, além da das mães que já havia sido apresentada. Antes, apenas *ĩytutxop*. Agora, *ĩytakxop*. Trata-se de kotkuphi mencionando a presença e/ou os papéis de seus próprios (*ĩy* = possessivo) pais e mães. Essa construção justaposta em dois cantos em sequência aparece em outros cantos de kotkuphi, mas nos repertórios dos *yãmĩyxop* com bastante frequência. Também, nas falas cotidianas dos Tikmũ'ũn, como que a indicar que se trata de grupos diferentes, com atribuições realmente diversas, dos quais se espera participação nas festas e na vida cotidiana, dada a complementaridade de ambos. No caso de kotkuphi, por exemplo, os pais são os que desfrutam de sua companhia no interior do *kuxex* e nas caçadas, trazendo carne crua, enquanto as mulheres lhes preparam comida, cozinhando a carne, além de escutarem seus cantos, podendo ainda dançar e cantar com eles no pátio.

Paralelamente a essa diferenciação entre os pais e as mães, há outra relativa aos detalhes(s) da árvore(s) para onde vão as abelhas. Quando se canta "mãe", a morada buscada é uma "árvore grande", *mĩmxeka* (*mĩm* = árvore, pau; *xeka* = grande). Quando se canta "pai", é dado outro detalhe da madeira, que é dita "sequinha, velhinha", *mĩmtapnãg* (*mĩm* = árvore, pau; *tap* = velho, seco; *nãg* = pequeno, diminutivo). Não nos escape o contraste interno, nessas mesmas expressões, entre *xeka* e *nãg*, grande e pequeno, respectivamente.

A cena anterior que mencionava os catitus descendo para a parte baixa do morro ecoa aqui quando vemos a onça grande vindo na areia grande, para perto do rio.

<p>nũy mǔĩ xok<sup>128</sup> o o i ya a ak hai hii a [25'15"]  hãm yak xex 'õm  nũy mǔĩ xo o  hãm yak xex 'õm  nũy mǔĩ xo o  nũy mǔĩ xo o</p> <p>nũy mǔy 'ãmmot xeka mipma  nũy mǔĩ xo o  nũy mǔĩ xo o</p> <p>nũy mǔi xooi  ya a ha yahu</p> <p>hãm yak nãg 'õm  nũy mǔi xoo  nũy mǔi xoo  nũy mǔy 'ãmmot ãna mipma nũy mǔixoo  nũy mǔixoo  nũy mǔi xooi  yak ha a yahu</p> <p>xokmax xex 'õm  nũy mǔi xoo  nũy mǔi xoo  nũy 'ãmmot xeka mipma  nũy mǔi xoo  nũy mǔi xoo  yak ak hax hiia xokmax</p> <p>'ãmmot xit xãmã<sup>129</sup> [29'10"]  'ãmmot xit xãmã hax ya hu</p> <p>hãm yak xex 'õm  'ãmmot xit xãmã</p> <p>hãm yak nãg 'õm [29'42"]  'ãmmot xit xãmã  'ãmmot xit xãmã hãm yak  hãm yak nãg 'õm  'ãmmot xit xãmã  'ãmmot xit xãmã hax ya hu</p> <p>'ãmmot xit xit xit 'ãm mo ax ya hu [30'12"]  hãm yak xex 'õm  'ãmmot xit xit xit  hãm yak nãg 'õm  'ãmmot xit xit xit  'ãmmot xit xit xit  ho ok hi a ho ok</p>	<p>vem descer o o i ya a ak hai hii a  aquela onça grande  vem descer  aquela onça grande  vem descer  vem descer</p> <p>vem descer na areia grande  vem descer  vem descer</p> <p>vem descer  ya a ha yahu</p> <p>aquela onça pequena  vem descer  vem descer  vem descer na areia vermelha vem descer  vem descer  vem descer  yak ha a yahu</p> <p>aquele leão  vem descer  vem descer  vem na areia grande  vem descer  vem descer  yak ak hax hiia leão</p> <p>limpa a areia das costas  limpa a areia das costas ya hu</p> <p>aquela onça grande  limpa a areia das costas</p> <p>aquela onça pequena  limpa a areia das costas  limpa a areia das costas onça  aquela onça pequena  limpa a areia das costas  limpa a areia das costas hax ya hu</p> <p>areia limpa limpa limpa 'ãm mo ax ya hu  aquela onça grande  areia limpa limpa limpa  aquela onça pequena  areia limpa limpa limpa  areia limpa limpa limpa  ho ok hi a ho ok</p>
---	--

128 Toninho traduziu como: "vem descer aqui embaixo".

129 Toninho traduziu como: "a areia que 'pegou' nele", como quando algum bicho deita no chão e, ao levantar, fica um pouco da areia do chão grudada nele.

Há pequenas variações: areia grande que vira areia vermelha... onça grande (*hãmyak xex*) que vira leão (*xokmax xex*). Vemos, ainda, a semelhança "onça grande/areia grande", o que nos aproxima do contraste que acabamos de notar entre grande (*xeka*) e pequeno (*nãg*), no canto anterior. É exatamente o que se replica logo adiante. A música muda daqui em diante. O canto apresenta a onça grande limpando a areia de suas costas, sacudindo. Em seguida, a onça pequena faz o mesmo, agora com o acréscimo de uma estrutura repetitiva, "*xit, xit, xit*". (estrutura que Toninho contou algumas vezes como duas, talvez pelo agrupamento rítmico das duas últimas, mais curtas, até que confirmou as três vezes). É como se a cada elemento semelhante apresentado, surgisse também algo da ordem da diferença que pode fazer se desenvolver, por meio de pequenos passos, a série de cantos. Essa figura textural, "*xit, xit, xit*", ainda deve ser tomada em sua feição rítmica, que acrescenta movimento à passagem, haja vista que as três repetições são agrupadas em 1 (longa) + 2 (curtas). A nuance é remarcada pelo próprio canto, que a faz soar muitas vezes. Além disso, a ideia da repetição presente nesse elemento musical será retomada adiante, respeitando não apenas seu caráter rítmico, mas, inclusive, tomando por empréstimo seu carácter textual "*x*" naquilo que ele tem de sonoro, ou seja, o fonema, não o sentido, ou melhor, seu sentido sonoro.

A música se transforma um pouco mais. A cena segue com a onça bebendo água do rio ou atravessando-o. As duas imagens foram cogitadas durante o processo de tradução.

kuk xeka xop kãnã <sup>130</sup> nẽ [31'48'] kuk xeka xop kãnã nẽ hãm yak mō'ây xop 'ty xex <sup>131</sup> xop mãnte	atravessam o rio grande atravessam o rio grande as onças vão com pernas grandes
---	--

130 Toninho traduziu primeiro como: "a onça está atravessando o rio"; depois como "a onça está bebendo água do rio". Considerando *kãnã* como *kãnãm*, que segundo o dicionário de Popovich é "mudar residência", atravessar parece fazer mais sentido para uma tradução literal.

<p>kukana xop kãnã nẽ  kukana xop kãnã nẽ  hãm yak mõ'ây xop  ĩy xex xop mãnte  tu ko xomĩy<sup>132</sup>  tu ko xomĩy<sup>ma</sup>  kukana xop kãnã nẽ  kukana xop kãnã ya hu</p> <p>kuk xekaxop kãnã mi kãnã ya hu (33'52")  ĩy tut xop  hãm yak xeka xop  kuk xekaxop kãnã nãmi kãnã ya hu</p> <p>kuk xekaxop kãnã nãmi kãnã ya hu  ĩy tut xop  ĩy tak xop  hãm yak xeka xop  kukana xop kãnã nãmi  kukana xop kãnã nãmi  ĩy tut  ĩy tut xop  ĩy tak xop  hãm yak xeka xop  kukana xop kãnã nãmi  kukana kãnã nã ya hu</p>	<p>atravessam o rio barrento  atravessam o rio barrento  as onças vão  com pernas grandes  até kotkuphi matar lá  até kotkuphi matar lá  atravessam o rio barrento  atravessam o rio barrento ya hu</p> <p>atravessam o rio grande e deitam ya hu  minhas mães  onças grandes  atravessam o rio grande e deitam ya hu</p> <p>atravessam o rio grande e deitam atravessam ya hu  minhas mães  meus pais  onças grandes  atravessam o rio barrento e deitam  atravessam o rio barrento e deitam  minha mãe  minhas mães  meus pais  onças grandes  atravessam o rio barrento e deitam  atravessam o rio barrento e deitam ya hu</p>
---	---

O rio, aqui, é referido como "*kuk*", termo específico da língua dos *yãmĩyxop*. A onça é grande e tem suas pernas observadas em sua beleza. O rio também exaltado em sua qualidade de "grande", mas também "vermelho". A exegese feita sobre o canto nos leva a entender melhor a cena, difícil de ser decifrada pelo canto em si mesmo, dada a economia que com se expressa. "A onça morreu flechada por kotkuphi enquanto ela bebia água". Elas ainda atravessam o rio e se deitam. Kotkuphi menciona os que estão presentes: "minhas mães", "onças grandes", "meus pais", todos estão ali. O rio vermelho, antes barrento pelo movimento de suas águas, agora pode assim estar repleto de sangue, que também está descrito nos cantos como *kuk* (no que menciona as taquaras venenosas que derramam o sague de diversos animais), assim como o rio aqui.

131 Toninho traduziu primeiro como: "deita comigo", mas depois como "perna". Nesse caso, seria *yĩm xex (xeka)*? No caso de "atravessar o rio", ou mesmo, "bebendo água", a traduzir por "perna grande" parece fazer mais sentido.

132 Toninho traduziu *xomĩy<sup>ma</sup>* por "morto lá", mas ainda explicou que a história é que "a onça morreu flechada por kotkuphi enquanto ela estava bebendo água".

A caça permanece tematizada, mas se desvia dos felinos para as aves, enquanto a música se transforma mais perceptivelmente. Os mutuns são os primeiros. Flechados eles estão por entre as árvores, "*pox tax xii*", literalmente "flecha onomatopéia ficam/estão". Aqui, o termo usado para estarem localizados em algum lugar é "*xii*". Em maxakali corrente seria "*xip*". Em nossa escuta, eles parecem reiterar o "*xit, xit, xit*", dada, sobretudo, a repetição que começa a se instaurar nesse momento da série e que se iniciou com o "*xit, xit, xit*". O canto insiste sobre o "*pox tax xii*", "*pox tax xii*", "*pox tax xii*"... A imagem possível ainda é a da multiplicação dos disparos, dos mutuns mortos. De fato, são tratados no plural, "*xaxipxop*", expressão seguida de "*mĩy pata xop ma*". A partir de uma tradução literal, tem-se a impressão do texto descrever as pegadas, rastros, do mutum. No entanto, Toninho traduziu "*mĩy pata xop ma*" como "muitos galhos de árvore". Também, em um canto a seguir, se referiu à *mĩypataxoma* como "(dentro) muitas árvores". Ressaltamos que o texto pode ter sido apreendido como "*mĩm*" (árvore), "*pata*" (pé, pata), "*xop*" (coletivo) "*kopa*" (dentro, em meio). Portanto, muitas patas, muitos rastros, muitos mutuns, muitos disparos, muitos mortos.

pox tax xii (35'35")	flechados, ficaram
pox tax xi ya hu	flechados, ficaram ya hu
xaxipxop <sup>133</sup>	mutuns
pox tax xii	flechados, ficaram
pox tax xi	flechados, ficaram
xaxip xaxipxop	mutum mutuns
pox tax xii	flechados, ficaram
pox tax ya hu	flechados, ficaram ya hu
xaxipxop	mutuns
xaxipxop	mutuns
mĩy pata xop ma <sup>134</sup>	por entre as árvores
mĩy pata xop ma	por entre as árvores
pox tax xii	flechados, ficaram
pox tax xi	flechados, ficaram
pox tax xii	flechados, ficaram
pox tax xi	flechados, ficaram
pox tax xii	flechados, ficaram
pox tax xi	flechados, ficaram

133 Em Língua Maxakali, *xamũpa*; para kotkuphi, mutum.

134 A partir de uma tradução literal, tem-se a impressão do texto descrever as pegadas, rastros, do mutum. No entanto, Toninho traduziu *mĩy pata xop ma* como "muitos galhos de árvore". Também, em um canto a seguir, se referiu à *mĩypataxoma* como "(dentro) muitas árvores". O texto teria sido apreendido como *mĩm* (árvore) *pata* (pé, pata) *xop* (coletivo) *kopa* (dentro, em meio)?

Passa-se à harpia ("*mõgmõkxex*")<sup>135</sup> e as conexões e bifurcações se adensam. A repetição que antes se detinha no "*pox tax xii*" agora está em "*nũy mõxip*", e, com a identidade do "*nũy mo xi ip*", reforçando o "i" dobrado que já escutávamos em "*pox tax xii*". Trata-se de um adensamento pela repetição, mas que também é replicado por esse convite ao gavião real, para que venha ficar aqui, entre os kotkuphi. Os mutuns aparecem novamente multiplicando-se. Mutum penugem-grande-arrepiada e mutum penugem-pequena-arrepiada gritam e ficam, "*ã xat hãxip*". O "i", em "*xip*" não está mais dobrado, mas a repetição permanece: o trecho corresponde também a um adensamento relacional, uma vez que temos uma insistência sobre esse "gritar e ficar", "*ã xat hãxip*", "*ã xat hãxip*", "*ã xat hãxip*". Os diferentes penachos ou cristas, grande e pequeno, diferenciam macho e fêmea, respectivamente. Eles estão bravos e com medo de kotkuphi. O gavião não é apresentado com enfoque em sua braveza ou irritação diante de kotkuphi. Ainda que kotkuphi tenha matado um gavião no mito inaugural, aqui assistiremos a um adensamento relacional, paralelamente ao adensamento de seres que vão aparecendo lado a lado com o adensamento rítmico e repetitivo do termo "*xip*", que tange as posições de algo ou alguém. Os kotkuphi querem o gavião mais perto. "*Tu met tu xip*", "vem ficar no ninho", gavião. Mas esse é *kukukxex*, outra espécie de

135 Logo antes desse canto de *mõgmõgxex*, harpia, e após o canto que acabamos de ver, esse dos mutuns que menciona *mĩy pata xop ma*, poderia haver outro, *mĩmãgxeka*, que falaria das pernas grandes da harpia:

*nũy mõxip*  
*nũy mõxip ya hu*  
*mõgmõgxex mõgmõgxex*  
*mĩmãgxeka tu mĩmãgxeka tu*  
*nũy mõxip nũy mõxip*

Os cantores poderiam tê-lo cantado, mas não o fizeram, o que não pareceu um grande problema, um erro. Os mutuns também são aves com pernas relativamente grandes, pois não é um passarinho, tendo tamanho aproximado de uma galinha e hábito de também andar pelo chão. Além desse elemento que continuaria valendo como conexão, a harpia possui um penacho na cabeça, assim como o mutum tem uma crista. O *koxux*, chapéu de folhas de palmeira que os *mõgmõka* portam quando vêm às aldeias durante suas festas, é a imagem desse penacho da harpia. Assim, a conexão também se faria por essa via, já que o canto dos mutuns trata de sua crista arrepiada.

gavião, diferente da harpia. A riqueza dos detalhes e das conexões é impressionante. *Kukukxex* não apenas é vermelho, mas vive na beira do rio querendo comer caranguejo. O nome indica o bicho e retoma os caracteres que apareceram há pouco: beira do rio, onça sangrando, rio vermelho-barrento-ensaguentado, além do próprio gavião (antes harpia). Cabe lembrar que "*kuk*", além de rio é, também, sangue, ambos tipos de fluidos, digamos. É chegando mais perto que se apreende os detalhes dos bichos. Assim, o adensamento relacional avança, por etapas, constituído gesto por gesto, como um processo. Essa construção operada pouco a pouco pode ser melhor observada nessa série de que estamos tratando.

nũy mōxip <sup>136</sup> ya hu <sup>137</sup> [37'32"]	vem ficar aqui ya hu
mōgmōgxex nũy mōxip nũy mōxip mōgmōg mōgmōgxex nũy mōxip nũy mōxip ya hu	gavião real vem ficar aqui vem ficar aqui gavião gavião real vem ficar aqui vem ficar aqui ya hu
nũy mōxip nũy mōxip ya hu mōgmōgxex mōgmōgxex mĩypataxoma mĩypataxoma nũy mōxip nũy mōxip nũy mōxip nũy mōxip nũy mōxip nũy mōxip nũy mōxip nũy mōxip nũy mōxip ya hu	vem ficar aqui vem ficar aqui ya hu gavião real gavião real por entre as árvores por entre as árvores vem ficar aqui vem ficar aqui ya hu
'ã xat hãxip 'ã xat hãxip ya hu	você gritou ficou você gritou ficou ya hu
xaxip tonitxex <sup>138</sup>	mutum penugem grande arrepiada

136 Em Popovich, temos *mō'xip* traduzido por "ter cuidado". Toninho traduziu a expressão *nũy mōxip* por "vem ficar aqui", como um convite para *mōgmōgxex*, harpia.

137 Logo após esse canto e antes do *mĩypataxopma* poderia haver outro, o *mĩmãgxeka*:

*nũy mōxip*  
*nũy mōxip ya hu*  
*mōgmōgxex mōgmōgxex*  
*mĩmãgxeka tu mĩmãgxeka tu*  
*nũy mōxip nũy mōxip*

138 Com as penas arrepiadas, como uma galinha quando está brava e pronta para brigar. Toninho observou que o macho é o que tem crista grande, enquanto a fêmea tem crista pequena. Fiquei entre a tradução por crista ou penugem.

'ã xat hãxip 'ã xat hãxip xaxip xaxip tonitxex 'ã xat hãxip 'ã xat hãxip ya hu	você gritou ficou você gritou ficou mutum mutum penugem grande arrepiada você gritou ficou você gritou ficou ya hu
'ã xat hãxip 'ã xat hãxip ya hu	você gritou ficou você gritou ficou ya hu
xaxip tonitnã xaxip tonitnã 'ã xat hãxip 'ã xat hãxip xaxip xaxip tonitnã xaxip tonitnã 'ã xat hãxip 'ã xat hãxip 'ã xat hãxip 'ã xat hãxip 'ã xat hãxip 'ã xat hãxip 'ã xat hãxip ya hu	mutum penugem pequena arrepiada mutum penugem pequena arrepiada você gritou ficou você gritou ficou mutum mutum penugem pequena arrepiada mutum penugem pequena arrepiada você gritou ficou você gritou ficou você gritou ficou você gritou ficou você gritou ficou você gritou ficou você gritou ficou ya hu
tu met tuxip tu met tu ya hu	no ninho ficar no ninho ya hu
kukukxex <sup>139</sup> 'ôm 'enũy tu met tu met tuxip <sup>140</sup> kukukxex 'ôm tu met tuxip kukukxex 'ôm tu met tuxi ip kukuk kukukxex 'ôm 'enũy tu met tu met tuxip kukukxex 'ôm tu met tuxip kukukxex 'ôm tu met tu ya hu	aquele gavião vermelho no ninho no ninho vem ficar aquele gavião vermelho no ninho vem ficar aquele gavião vermelho no ninho vem ficar aquele gavião gavião vermelho no ninho no ninho vem ficar aquele gavião vermelho no ninho vem ficar aquele gavião vermelho no ninho ya hu
tu met tuxip tu met tu ya hu kukukxex 'ôm 'enũy tu met tu met tuxip kukukxex 'ôm 'enũy tu met tu met tuxip kukukxex 'ôm tu met tuxip kukukxex 'ôm tu met tuxi ip kukuk kukukxex 'ôm	no ninho (casa) ficar no ninho (casa) ya hu aquele gavião vermelho no ninho (casa) no ninho (casa) vem ficar aquele gavião vermelho no ninho (casa) no ninho (casa) vem ficar aquele gavião vermelho no ninho (casa) ficar aquele gavião no ninho (casa) ficar aquele gavião gavião vermelho

139 *Kukukxex* é um gavião vermelho, habitualmente visto na beira do rio e que gosta de comer caranguejo.

140 Toninho traduziu *'enũy tu met tu met tuxip* por "o gavião vermelho vai vir e ficar dentro do ninho".

<p>'enũy tu met tu met tuxip kukukxex 'õm 'enũy tu met tu met tuxip kukukxex 'õm tu met tuxip kukukxex 'õm tu met tu ya hu</p>	<p>no ninho (casa) no ninho (casa) vem ficar aquele gavião vermelho no ninho (casa) no ninho (casa) vem ficar aquele gavião no ninho (casa) ficar aquele gavião no ninho (casa) ya hu</p>
<p>tu met hãmõnã tu met ya hu</p>	<p>na casa entrando na casa ya hu</p>
<p>yãmĩy te nũy tu met xop hãnũy mõnã tu met xop 'ãnok<sup>141</sup> nãũm tu met xop 'ãnok nã yũ ãm yãmĩy yãmĩy te nũy tu met xop hãnũy mõnã tu met xop 'ãnok nãũm tu met xop 'ãnok nã ya hu</p>	<p>o yãmĩy vem para em todas as casas entrar em todas as casas atentando sentado em todas as casas atentando sentado o yãmĩy o yãmĩy vem para em todas as casas entrar em todas as casas atentando sentado em todas as casas atentando sentado ya hu</p>
<p>tu met xop 'ãnok nãũm tu met xop 'ãnok ya hu</p>	<p>em todas as casas atentando sentado em todas as casas atentando ya hu</p>
<p>yãmĩy te nũy yãmĩy te nũy tu met xop hãnũy mõnã tu met xop 'ãnok nãũm tu met xop 'ãnok nã yũ ãm yãmĩy yãmĩy te nũy yãmĩy te nũy tu met xop hãnũy mõnã tu met xop 'ãnok nãũm tu met xop 'ãnok ya hu</p>	<p>o yãmĩy vem o yãmĩy vem para em todas as casas entrar em todas as casas atentando sentado em todas as casas atentando sentado o yãmĩy vem o yãmĩy vem para em todas as casas entrar em todas as casas atentando sentado em todas as casas atentando ya hu</p>
<p>tu met hãmõnã tu met ax ya hu yãmĩy te nũy 'enũy tu met tu met hãmõnã yãmĩy te nũy tu met hãmõnã yãmĩy te nũy tu met hãmõnã yãmĩy yãmĩy te nũy 'enũy tu met tu met hãmõnã yãmĩy te nũy tu met hãmõnã yãmĩy te nũy tu met ax ya hu</p>	<p>na casa entrando na casa ya hu o yãmĩy vem vem para na casa na casa entrar o yãmĩy vem para na casa entrar o yãmĩy vem para na casa entrar o yãmĩy o yãmĩy vem vem para na casa na casa entrar o yãmĩy vem para na casa entrar o yãmĩy vem para na casa ax ya hu</p>
<p>tu met hãmõnã tu met ax ya hu yãmĩy te nũy 'enũy tu met tu met hãmõnã yãmĩy te nũy 'enũy tu met tu met hãmõnã yãmĩy te nũy tu met hãmõnã yãmĩy te nũy tu met hãmõnã yãmĩy yãmĩy te nũy 'enũy tu met tu met hãmõnã yãmĩy te nũy 'enũy tu met tu met hãmõnã yãmĩy te nũy tu met hãmõnã yãmĩy te nũy tu met ax ya hu</p>	<p>na casa entrando na casa ax ya hu o yãmĩy vem vem para na casa na casa entrar o yãmĩy vem vem para na casa na casa entrar o yãmĩy vem para na casa entrar o yãmĩy vem para na casa entrar o yãmĩy o yãmĩy vem vem para na casa na casa entrar o yãmĩy vem vem para na casa na casa entrar o yãmĩy vem para na casa entrar o yãmĩy vem para na casa ax ya hu</p>

Pois bem, a sequência parte de Kotkuphi convidando o gavião real para vir ficar junto dele, "por entre as árvores", *mĩypataxoma*. Em seguida ecoa o canto do mutum que, note-se, grita e fica, ou fica aqui gritando, fica aqui com seu canto, traz

141 Batendo, atentando, como o vento na lona das casas.

sua música. Um outro gavião aparece para vir ficar entre os kotkuphi, mas agora vem ficar em um ninho. O que deve ser sublinhado na passagem é que o termo para ninho é o mesmo que para casa, *met*, em Maxakali corrente, *pet*. Há outro termo utilizado para se referir à casa, que é *mĩmtut* (*mĩm*, madeira + *tut*, mãe). Não podemos afirmar com exatidão, mas, ao que parece, *met* denota um contexto sociocosmológico mais amplo, pois é o termo padrão para designar as casas dos animais, tais como tocas e ninhos, além de também definir as moradas humanas. Assim, podemos especular que enquanto *mĩmtut* parece fazer referência à casa, marcadamente no que diz respeito ao aspecto arquitetônico - inclusive pela madeira que aparece na composição da palavra -, *met* talvez defina melhor a ideia de um lar. Mas não se trata, acreditamos, de um lar circunscrito, mas, sim, de um espaço de partilha<sup>142</sup>. Um espaço físico, claro, porém de convivência, ambíguo, de guerra e aliança, espaço de uma afinidade potencial<sup>143</sup>. É para onde essa sequência de cantos nos envia. Haja vista que o ninho do gavião se transforma, em seguida, nas casas (todas) da aldeia, nas quais o *yãmĩy* vem entrar. O que a sequência ainda deixa muito evidente é a extensão das repetições. Tudo se passa como se a familiarização necessitasse mesmo ser produzida, para além da intensidade do convite, pelo acúmulo da presença dessas alteridades, pelo acúmulo do tempo, e tudo isso em uma imersão acústica: '*ã xat hãxip*, '*ã xat hãxip*, '*ã xat hãxip*... "fica aqui com seu canto, fica aqui com seu canto, fica aqui com seu canto..."

A extensão desses repertórios *yãmĩyxop* foi demonstrada inicialmente por Tugny em suas transcrições e traduções dos cantos de *xũnĩm*, morcego-espírito, e de *mõgmõka*, gavião-espírito (TUGNY, 2009a e 2009b, respectivamente). Nessa esteira, Rosse também descreveu longamente o repertório de *kõmãyxop*,

<sup>142</sup> Atentamos para o fato de que o que traduzimos, a partir das exegeses, como "por entre as árvores", tem um significado literal próximo da ideia de rastro. Isso porque *mĩypataxoma* pode ser algo como fazer (*mĩy*) pata (*pata*) lá (*xoma*) ou fazer (*mĩy*) pata (*pata*) coletivizador (*xop*) lá (*ma*, de *kopa*). Dessa forma, poderíamos pensar a expressão como "muitas pegadas lá", "muitos rastros lá".

<sup>143</sup> Viveiros de Castro trata da afinidade potencial como "um fenômeno político-ritual, exterior e superior ao plano englobado do parentesco" (2002, p. 159). Campello (2009) estuda a relação entre justamente os *mõgmõkaxop*, povos-gavião-espíritos, e os *Tikmũ'ũn* enquanto parentesco. Cabe lembrar, ainda, com respeito a essa afinidade potencial, que o animal que, no mito, kotkuphi deixa em primeiro lugar para o antepassado é um gavião. E na sequência de cantos que apresentamos, somos tentados a pensar *met*, a casa, como também o *kuxex*, casa para onde vêm os povos-gavião-espíritos ficar e cantar.

mergulhando profundamente no modo com que musicalmente são articuladas as palavras cantadas por ocasião da realização dessa festa (ROSSE, 2016). O zelo dispensado, nesses trabalhos, à feição do acúmulo, tem à ver com o fato de a repetição ser, nos cantos *yãmĩyxop*, um valor fundamental. Tais trabalhos, assim, buscam dar conta desse traço, trazê-lo à tona como um elemento estético saliente. E o que desejamos apontar é que produzir essa aproximação/familiarização de que estamos falando depende dessa intensidade, da escuta longa e atenta dessas outras línguas-sonoras que as alteridades carregam<sup>144</sup>. E, por uma fricção conflituosa, ambígua, são produzidas pessoas compósitas, repletas de músicas, de múltiplas-pessoas-sons, das quais os *yãmĩyxop* são a epítome, considerando a ambiguidade canto-espírito que lhes caracteriza. A posição de *kotkuphi* nesse cenário é a de um caçador, alguém que mais do que garantir boas quantidades de carne, pode garantir música em boas quantidades, por meio de sua predação superlativa. Diante dele, os animais, com suas vozes, choram. No entanto, a partir do processo de aproximação que observamos nos cantos, assistimos um deslizamento do afeto do medo para o afeto da saudade, conforme a relação ainda entre *kotkuphi* e o gavião explicita.

hi ai ya a hu mōgmōka net xex ʔy mōg xop pup mi <sup>145</sup> tu mi ip hām mō tu mi ip hām mō hi ai ya 'ak ha  mōgmōka mōgmōka net xex ʔy mōg xop pup mi tu mi ip hām mō tu mi ip hām mō yaa hu	hi ai ya a hu Gavião pintado grande vem me olhar Voando você vai embora voando você vai embora hi ai ya 'ak ha
---	---

Sobre o processo de aproximação, percebemos, a partir das traduções que o pronome *ʔy* parece poder designar, nos cantos, o que em Maxakali corrente se diz:

<sup>144</sup> Carregam cantos exatamente como o *yãmĩy* carrega o macaco morto. Música e guerra muito próximas aqui.

<sup>145</sup> Na gravação cantam *tutma 'ã mi ip*, como nos cantos anteriores, mas Toninho escreveu esse como *pup mi tu mi ip*. Em Maxakali corrente, *pup mi* é *penãhã*.

*ũg* (eu/meu), *ũ* (ele(a)/dele(a)). Por exemplos, temos: *ĩy tut* como "minhas mães"; *paxot ãna nãg ĩy mōg* como "o macuco vermelho pequeno vem"; *kũyōg kana xex ĩy mōg pumi* como "macaco vermelho pequeno eu vou ver". As possibilidades abertas por essas traduções de um mesmo termo, *ĩy*, acreditamos dizerem respeito à compositividade da pessoa - da qual estamos tratando também aqui, considerando uma aproximação extrema entre matador e inimigo morto -, que pode deslizar entre uma perspectiva e outra. Mas, sobretudo, explicita como é a compositividade da pessoa de um caçador, alguém que é dono de muitos. E isso tem muito a ver com o deslizamento entre o medo e a saudade - essa relação que oscila entre o pressentimento da morte e uma solidarização -, algo que a exegese que obtivemos a respeito desse canto nos informa em mais detalhes. Toninho disse que se tratava de algo como "Gavião, nos [os kotkuphi] olhe indo embora para você ir e chorar também". "Chorar também" pois kotkuphi igualmente chora por ter matado seus pais e suas mães: *ueee*. Ao mesmo tempo, no mesmo canto no qual o vimos chorar, ele assevera para os demais que "não pode chorar", *home o*. Ao contrário de uma contradição aparente, pode ser que o chorar - sublinhemos, elemento acústico fortemente presente no repertório de kotkuphi - tenha a ver com protocolos específicos. A fim de clarear um pouco mais o deslizamento a que nos referimos, relembremos que, inicialmente, o choro aparece no mito (e mesmo nos cantos) como fruto da morte dos Tikmũ'ũn, colocados, então, na posição de presa - posição espacial e cosmológica. Um choro é recluso em função do medo que sentem da braveza de kotkuphi, um choro de medo. Ao mesmo tempo, porém, que um choro de saudade, choro dos pais que sentem falta do filho morto. Mas os antepassados tinham recebido kotkuphi no *kuxex*, na aldeia, e iniciado com ele algum tipo de relação, envolvendo principalmente música e comida. Relação que se caracteriza o tempo todo pela medida dos gestos. Note-se que o irmão do morto não chora e transforma em fúria, em raiva<sup>146</sup>, as lágrimas que não correm. Ele não quer se despedir, não sabe se despedir. E saber se despedir, mas, sobretudo saber chorar, é algo que o ritual de kotkuphi parece ensinar aos Tikmũ'un. Isso porque sempre que

<sup>146</sup> Ressaltamos que entre os Awá-Guajá, a raiva (*ha'aera*) é uma espécie de veneno dos animais e o que eles podem liberar contra os caçadores, causando azar, doenças. Os brancos também teriam um forte *ha'aera*. (GARCIA, 2010, p. 108-128 e 361-363). O que queremos assinalar é que a raiva, nesse caso, aparece, em alguma medida, como sendo algo da ordem da presa.

vêm às aldeias, os *yãmĩyxop* ficam ali por um tempo, mas sempre partem de volta para suas terras. E o fim da festa de Kotkuphi, especialmente, é marcado por um intenso momento de despedida, um momento feito para chorar coletivamente, conforme já descrevemos. É esse momento que evocam os cantos que se seguem.

<p>[46'41"]          ʔy poyop xupmep<sup>147</sup> mǎnē ya hu          ʔy poyop xupmep mǎnē          ʔy poyop xupmep mǎ nē          ʔy poyop          ʔy poyop xupmep mǎnē          ʔy pox ʔy poyop xupmep mǎnē          ʔy poyop xupmep mǎ ya hu</p>	<p>minha flecha vou levantar ya hu          minha flecha vou levantar          minha flecha vou levantar          minha flecha          minha flecha vou levantar          minha flecha minha flecha vou levantar          minha flecha vou levantar ya hu</p>
<p>(48'29")          ʔy kupxekaxop xume<sup>148</sup> mǎnē ya hu          ʔy kupxekaxop xume mǎnē          ʔy kupxekaxop xume mǎnē          ʔy kupxekaxop xume mǎnē          ʔy kup          ʔy kupxekaxop xume mǎnē          ʔy kupxekaxop xume mǎnē          ʔy kupxekaxop kup ax ya hu</p>	<p>minhas manivas grandes vou arrancar ya hu          minhas manivas grandes vou arrancar          minhas manivas grandes vou arrancar          minhas manivas grandes vou arrancar          minha maniva          minhas manivas grandes vou arrancar          minhas manivas grandes vou arrancar          minhas manivas grandes vou arrancar          minhas manivas grandes maniva ax ya hu</p>
<p>(50'25")          ʔy kupanaxop xume mǎnē ya hu          ʔy kupanaxop xume mǎnē          ʔy kupanaxop xume mǎnē          ʔy kupanaxop xume mǎnē          ʔy kup          ʔy kupanaxop xume mǎnē anaxop xume mǎnē          ʔy kupanaxop xume mǎnē</p>	<p>minhas manivas vermelhas vou arrancar ya hu          minhas manivas vermelhas vou arrancar          minhas manivas vermelhas vou arrancar          minhas manivas vermelhas vou arrancar          minha maniva          minhas manivas vermelhas vou arrancar vermelhas vou arrancar</p>

147 Levantar repetidamente, para cima e para baixo, é o que kotkuphi está fazendo com as flechas, como no episódio final do ritual, quando ele se despede. De acordo com Popovich, o verbo *mep* significa cortar. O ponto de convergência de sentido aqui pode ser o movimento de vaivém. Ainda conforme Popovich, *mep* é a forma plural de *xak*. Tal referência é digna de nota, visto que o termo significa "buscar, sentir falta de, cortar" e caçar. Rosse (2016), por sua vez, encontra a expressão *xup mep mǎ nǎ* significando "você está servindo [muita comida]". De fato, o momento de levantar as flechas, no ritual, é um momento de troca entre Kotkuphi e as mulheres, embora não envolvendo necessariamente comida. Queremos com isso apenas assinalar que o gesto de "levantar" não é gratuito. Ao contrário, é marcado pela ideia de "oferta, dom", o que parece de alguma forma estar replicado nos cantos que se seguem e que também utilizam a expressão *xup mep mǎ nē*.

148 Traduzido por Toninho como "arrancar". E o sentido completo como "Kotkuphi tirou mandioca cuja maniva estava grande". Aqui temos mais uma vez o movimento de vaivém, produzido pelo "arrancar" a mandioca da terra.

<p>ṽy kupanaxop xume mǎnē ya hu</p> <p><b>(51'43")</b>  ṽy kupyīxux<sup>149</sup> xop xume mǎnē ax ya hu  ṽy kupyīxux xop xume mǎnē  ṽy kup  ṽy kupyīxux xop xume mǎnē  ṽy kupyīxux xop xume mǎnē  ṽy kupyīxux xop xume ax ya hu</p> <p><b>(52'58")</b>  ṽy kupkōāy<sup>150</sup> xop xume mǎnē ax ya hu  ṽy kupkōāy xop xume mǎnē  ṽy kup  ṽy kupkōāy xop xume mǎnē  ṽy kupkōāy xop xume mǎnē  ṽy kupkōāy xop xume mǎnē ax ya hu</p>	<p>minhas manivas vermelhas vou arrancar  minhas manivas vermelhas vou arrancar ya hu</p> <p>minhas manivas verdes vou arrancar ax ya hu  minhas manivas verdes vou arrancar  minha maniva  minhas manivas verdes vou arrancar  minhas manivas verdes vou arrancar  minhas manivas verdes vou arrancar ax ya hu</p> <p>minhas manivas deitadas vou arrancar ya hu  minhas manivas deitadas vou arrancar  minha maniva  minhas manivas deitadas vou arrancar  minhas manivas deitadas vou arrancar  minhas manivas deitadas vou arrancar aax ya hu</p>
---	---

Tudo se passa como se após um processo de familiarização, de aproximação, fosse possível produzir ao mesmo tempo esse deslizamento do medo para a saudade. Mas pode ser que exista, aqui, uma alternância dos lugares da própria guerra: quando as mulheres seguram as flechas de kotkuphi, elas deixam de serem suas presas, estão de posse de suas armas (o mesmo talvez valendo para quando elas ocupam momentaneamente o *kuxex*, na ausência de kotkuphi). Isso porque esse momento final da festa é permeado, como dissemos, pelo sentimento da saudade e, marcadamente, por esse gesto de levantar as flechas. Note-se que, aqui, o gesto de levantar as flechas é estendido para o "arrancar manivas", o que subentende uma partilha de comida, algo que se dá tanto após a concretização da aproximação quando é, ainda, um meio de produzi-la e mantê-la. Vale sublinhar que

149 Maniva verde é quando ela está mesmo com o galho verde. Refere-se à cor do galho.

150 A tradução de Toninho, melhor explicada, descreve o leve tombar da maniva quando ela cresce muito, ficando instável.

assim como assistimos a uma multiplicação e adensamento de subjetividades, também observamos uma multiplicação das manivas, porque são igualmente ativas, agentes. Por fim, há algo também sobre uma troca de lugar entre o visível e o invisível. Vê-se momentaneamente os instrumentos das mulheres e aqueles dos *kotkuphi* (bem como no momento final do ritual a seus corpos) por cima da parede suplementar do *kuxex*, *kotkuphi pak 'ax*. Tal nota faz ressoar a própria ideia da própria morte, tão presente nesse momento de despedida, quando são levantadas as flechas/manivas, as varinhas das mulheres e os *kotkuphi*. Todos estão chorando a saudade dos mortos. *Kotkuphi* desaparecerá em seguida, voltando para sua aldeia, um lugar de mortos, em alguma medida. Note-se que o olhar dele ao ser erguido por cima da parede (justamente morteiro) difere do olhar dos homens (para a própria aldeia, mulheres, filhos e demais parentes). Seguir o olhar de *kotkuphi* seria segui-lo, seria morrer.

Atingimos, então, o fim desses cantos de *kotkuphi nãg*, que constituem verdadeiras passagens entre um estado de relação a outro. Esses cantos têm estratégias musicais de multiplicação, tais como repetir trechos do texto a fim de ampliar a estrutura, e de forma minimal, a partir de pequenos movimentos. As estratégias são, portanto, econômicas, sutis. O término dessa série é indicado por múltiplos assobios intermitentes e curtos, suaves, com duração total de cerca de seis segundos. Tal gesto, recorrente nos cantos de *kotkuphi*, marca o fim da sessão, mas não necessariamente da noite de cantos.

#### **4.10 O olhar dos brancos**

Alguns dos cantos, durante o processo de trabalho, foram transcritos em língua *maxakali*, mas não chegaram a ser traduzidos para o português. As razões são diversas. A exemplo disso, embora tentássemos, por vezes, traduzí-los conjuntamente, nosso entendimento restrito não tornava possível a produção de um sentido claro. Em certos momentos, inclusive, o que muito ajudou foram as exegeses sobre os cantos, uma história um pouco mais detalhada por trás de uma determinada cena. Tais explicações são fundamentais para a compreensão do que

se passa, dada a grande economia com que os cantos são textualmente apresentados. Muitas das informações necessárias estão, ali, subentendidas e dependem de uma experiência mais ampla com o mundo da caça, com o mundo tikmũ'ün, com as histórias dos *yãmĩyxop* e dos antepassados. Na verdade, boa parte dessa compreensão só a têm os xamãs, razão pela qual os jovens não se colocam a traduzir os cantos sozinhos. Mostram-se em total insegurança com respeito a esse fazer. É claro que eles também não conhecem suficientemente os léxicos dos *yãmĩyxop* para procederem com as traduções. Porém, um ponto capital dessa dificuldade está justamente em não conhecerem amplamente as informações que os cantos condensam em frases curtas. De outro modo, isto é, caso fossem mais explícitos, seriam, eles mesmos, um tanto mais autoexplicativos. Eles são como que mensagens cifradas. Noutras vezes, o regime de propriedade dos cantos pareceu ser um entrave para sua transcrição/tradução, seja por um tabu, seja por uma falta de conhecimento daquele canto em específico, uma vez que ele pode ser de outra pessoa e nem todos os cantores o dominarem bem. Ainda, em função de cortes nas gravações que, não contendo uma sequência completa, julgou-se pertinente não traduzí-los. O mesmo para quando os cantores e espíritos teriam errado demais durante a execução de uma série, isso quando não optou-se por transcrevê-los da maneira correta, corringindo-os, algo que parece ter sido comum em outros processos de tradução de cantos juntos ao Tikmũ'ün, notadamente os de Rosse (2016) e Tugny (2009a, 2009b).

Alguns dos cantos que foram transcritos mas não traduzidos foram cantos de *kotkuphi pahok*, o *kotkuphi* cego. Essas sequências não serão trabalhadas no texto, mas apresentamos essas informações, aqui, acreditando que elas revelam algo inerente ao processo de trabalho, algo com o que nos esbarramos vezes demais para que isso permanecesse não dito. Alguns cantos de *kotkuphi pahok*, no entanto, aparecerão adiante e nos permitirão uma aproximação com os cantos desse *kotkuphi*, importantes por seu teor, considerando a força que a restrição do olhar tem nas histórias e nas festas de *kotkuphi*.

Algumas sequências, não obstante estarem com o início indefinido, decidimos trazê-las para as análises, tendo em vista que apresentam alguns cantos em série,

garantindo uma continuidade que nos revela detalhes importantes na construção desses repertórios, o que, esperamos, ver-se-á através das análises. Esses cantos, algo destacados de suas sequências originais, podem nos dar mais informações: nome de algum bicho, um termo específico da língua dos *yãmĩyxop*, alguma cena específica, algum detalhe musical. Outro elemento, sobre o qual já refletimos, é a questão da incompletude nos registros e mesmo na realização das festas, e sobre como tudo isso pode ser bastante conjuntural, desde as baterias das câmeras e gravadores, cartões de memória e fitas que nunca são bastantes, até a realização das festas que nunca são idênticas e não se dão nas mesmas circunstâncias: um ritual pode ser apenas "chamado" para a cura de alguém, para que a chuva dê lugar ao sol (cantos de sol de xũnĩm, conforme me explicou, certa vez, Sueli) e ele sempre dependerá da disponibilidade de cantores, de comida, de donos de cantos. Dessa forma, como também já dissemos, não pretendemos dar conta dessa continuidade em absoluto. Além disso, há tão poucas iniciativas prevendo registro, transcrição e tradução de cantos indígenas, diante dos inumeráveis repertórios existentes e da riqueza de que são portadores, que não nos parece prudente ignorarmos a oportunidade de apresentarmos esses cantos, ainda que na forma de séries algo recortadas, sobretudo contendo, como dissemos, trechos de continuidade. De todo modo, há, também, sequências maiores e mais completas das quais nos ocupamos.

A estrada é um lugar de encontros, mas é perigoso encontrar kotkuphi por ali. Os Tikmũ'ũn se esquivam, como prescrição, desse encontro. E, mesmo quando topamos na estrada com os Tikmũ'ũn, seu olhar é tímido, quando os vemos olhar de volta. Seguem de cabeça baixa e, só às vezes, lançam um rápido olhar depois de já termos passado por eles. Mas os brancos, em sua potência predatória, violenta, não partilham dessa mesma ética e, ao que parece, não temem kotkuphi, como deveriam. Vejamos os cantos que se seguem.

O olhar dos brancos	
---------------------	--

ãm pu ane ok ya a hu topix 'õmõy ãy pu mi <sup>151</sup> topix 'õmõy ãy pu mi 'ãm pu ã ne 'ok 'ãm pu ã ne 'ok 'ãm pu ã ne 'ok ya a hu 'ãm pu ã ne 'ok	me sauda ya a hu aquele branco vai me olha aquele branco vai me olha me sauda me sauda me sauda ya a hu me sauda
tu xokup xip mõ <sup>152</sup> yaa hu nũy tut xeka 'ãy pu mi nũy tut xeka 'ãy pu mi tu xokup xip mõ õ tu xokup xip mõ õ tu xokup xip mõ õ ya a hu	levanta o rabo yaa hu a vaca grande me olha a vaca grande me olha levanta o rabo levanta o rabo levanta o rabo ya a hu

Um branco que vai pela estrada, narra kotkuphi, "me olha, me sauda", *ãy pu mi*, *ãm pu ane ok* (*ãy pu mi* = mim, para, olhar = olha para mim; *'ãm pu ane ok* = você, para, saudar = saudar você ou acenar para você). Talvez, ainda, *ãm pu ane ok* possa ser algo como "me incita a saudá-lo" (*'ãm pu* = incitar; *ane ok* = saudar). Nada mais pertinente se considerarmos o quanto os brancos incitam os Tikmũ'ũn ao aperto de mão, sem, muitas vezes, se darem conta do quanto essa é uma prática alheia. Igualmente, protocolos como "bom dia", "boa tarde", "boa noite", "obrigado", "tchau", "por favor". As etiquetas e diplomacias são de outra ordem entre eles. Ainda assim, os Tikmũ'ũn, algo sem jeito, costumam retribuir o gesto. Kotkuphi, assim, está a dizer "eu te saúdo, branco". De acordo com a exegese, essa saudação seria como um "ô" - comum quando se cruza com alguém caminhando ou à cavalo,

151 Remarcamos que *pupi* significa "pela outra pessoa", como "no lugar de". E *penã pu'uk* é "olhar timidamente". Ainda, *penãnã pip* pode ser traduzido por "ficar de olho, vigiar". Toninho, finalmente, traduziu a expressão *ãy pu mi* por "me olha". "É como quando você encontra com um branco na estrada e ele te cumprimenta". Importante ressaltar, ainda, o olhar, que também é tematizado no mito. Esse encontro de na estrada, compreendido à luz do mito, parece ser a guerra latente. E ainda mais como sabemos que o encontro com os *yãmĩyxop* na estrada/caminho é algo perigoso. Note-se que o canto seguinte se conecta com esse ao aprensetar uma "vaca", que é coisa de branco.

152 Expressão *xokup xip mõ* traduzida por "levantar o rabo". Note-se que estamos diante de gestos análogos análogos: o branco que "olha e sauda (dá tchau)"; a vaca "olha e levanta o rabo". A analogia dos gestos nos permite pensar uma analogia de posições: aquele que olha, no mito, vira presa. E, nesses dois cantos, o lugar ocupado inicialmente pela figura do branco, passa a ser ocupado, em seguida, pela vaca, um animal. Presa que, aliás, é, a partir da presença da colonização, presa relativamente constante dos *yãmĩyxop*, conforme pode-se observar nos diálogos entre Fernando Maxakali e Isael Maxakali que apresentamos anteriormente.

frequentemente vaqueiros, nas estradas do interior de Minas Gerais - juntamente ou não com um erguer de um dos braços, em um aceno. Fazendo persistir esse mesmo gesto, instantaneamente, o canto passa a outro. A vaca, coisa de branco, também "me olha", *ĩy pu mi* e me sauda. Na verdade, levanta o rabo, *tu xokup xip mō õ*. A analogia dos gestos nos permite pensar uma analogia de posições: aquele que olha, no mito, vira presa. E, nesses dois cantos, o lugar ocupado inicialmente pela figura do branco, passa a ser ocupado, em seguida, pela vaca, um animal. Um animal de branco, sobretudo. Presa que, aliás, é, a partir da presença da colonização, presa relativamente constante dos *yãmĩxop*, ao contrário dos próprios brancos, conforme pode-se observar nos diálogos entre Fernando Maxakali e Isael Maxakali que apresentamos anteriormente.

Um elemento aparentemente novo é introduzido e a cena é guinada para a roça de mandioca. As mães de kotkuphi estão a soprar sementes de fumo em meio à roça de mandioca. Era o que se fazia antigamente. Quando a mandioca plantada crescia um pouco, soprava-se semente de fumo ao mandiocal e os dois se desenvolviam juntos.

mō hām xap <sup>153</sup> ko 'ux ya ahu ĩy tut xop hōm xa <sup>154</sup> ĩ kup xop ma mō hām xap ko 'ux ĩy tut xop hōm xa ĩy kup xop koma mō hām xap ko 'ux mō hām ko o o ux yaahu	vão soprar sementes (de fumo) ya ahu minhas mães na roça de manivas vão soprar sementes (de fumo) minhas mães na roça de manivas vão soprar sementes (de fumo) vão soprar yaahu
--	---

A roça é um lugar masculino e feminino, mas a caça é estritamente masculina entre os Tikmũ'ün, haja vista todos os detalhes presentes no mito a respeito da caça.

153 "Antigamente, o pessoal plantava mandioca. Quando crescia um pouquinho, sopravam semente de fumo no meio da roça de mandioca. Aí nascia junto".

154 Anteriormente, havia sido escrito como *xãm xa*, mas Toninho corrigiu para *hōm xa* e traduziu como "lá". Interessante notar que, de acordo com Popovich, *hãmxa* ou *hãpxa* é "roça". Nesse caso, talvez o "lá" seja "lá na roça".

Não mencionam as mulheres nas ocasiões de caça e na relação mais direta com *kotkuphi*, nesse sentido. O mesmo observamos em campo. Elas podem transitar e colher coisas pelas roças. Apesar de muitas vezes termos visto os homens colhendo mandioca, elas também a colhem, além de vários outros cultivares. Lembremo-nos do episódio em que as mulheres de Aldeia Verde arrancaram mandioca para *kotkuphi* poucos dias antes deles se despedirem da aldeia em abril de 2017. Esses cantos apresentam detalhes sobre essa diferente ocupação dos espaços e atribuição de atividades. É o que faz passar de um canto a outro. O *xokup*, rabo da vaca (literalmente "animal", *xok*, e "algo de forma alongada, cumprido", *kup*), dá lugar ao *ĩy kup* (*ĩy* = meu; *kup* = forma reduzida de *kotkup*, maniva) que, no plural, *ĩy kup xop*, é o mandiocal, a roça de mandioca. A caça, assim como a relação com os brancos, à cargo dos homens, enquanto que o cuidado com a roça e, mais amplamente, o cozimento da mandioca, a cozinha de um modo geral, da alçada das mulheres. Obviamente, podemos ver essas relações mais nuançadas e, portanto, um pouco menos esquemáticas. Note-se, a esse respeito, que a roça é um lugar compartilhado em certa medida, tanto que os homens a frequentam e plantam manivas e outras coisas, ao mesmo tempo em que as sementes de fumo que ali estão sendo plantadas serão consumidas, mais tarde, apenas pelos homens, na forma de cigarros. Também, mesmo que a caça seja uma atividade exclusivamente masculina, o trabalho de preparar a carne e torná-la, comestível, de modo que não apresente riscos, é tarefa sobejamente feminina. Além disso, há as pequenas frestas do dia-a-dia, quando homens cozinham, meninas brincam de fazer arcos de brinquedos com os meninos, as fortes lideranças femininas de algumas das aldeias *tikmũ'ũn*, que fazem frente aos brancos, principalmente aqueles dos diversos órgãos governamentais, atuando como genuínas diplomatas diante de uma das alteridades mais temíveis.

Um último canto dessa sequência, que não é interrompida antes do fim, menciona, ainda, a cigarra em meio aos galhos (*mĩm mǎg xop tu* = galhos, lá = nos galhos), como no meio das manivas (*ĩy kup xop ma* = mandiocal, dentro = no mandiocal). Ela está agarradinha no galho, onde encontrou - e, importa dizer, pela poética dos cantos, "viu" (*mi*) - a flecha (*pat xox* = palmeira, dente) de *kotkuphi*. Ela "viu", como o branco e a vaca também viram *kotkuphi*, o termo é o mesmo, *mi*. Isso



Há, nesse momento, um grito que certamente marca uma articulação, mas a sequência segue sem grandes intervalos. Vejamos, contudo, que há novos temas.

#### 4.11 Preguiças bonitas penduradas

Assim, como a cigarra que está agarradinha na árvore, a preguiça passa a ser observada nesse mesmo cenário, em meio às árvores.

<p>mĩm mũ yũm yaahu  yũy<sup>157</sup> pata kohe<sup>158</sup> xop  mĩm mũ yũm  mĩm mũ yũm</p>	<p>sentada abraçada no galho yaahu  patas viradas da preguiça  sentada abraçada no galho  sentada abraçada no galho</p>
<p>mĩh mǎg mũ 'ũ yũm yaahu  yũy pata kohe xop  mĩm mǎg mũ yũm  mĩm mǎg mũ yũm</p>	<p>sentada abraçada no galho yaahu  patas viradas da preguiça  sentada abraçada no galho  sentada abraçada no galho</p>
<p>yũy pata kohe xop  mĩm mǎg mũ yũm  mĩm mǎg mũ yũm</p>	<p>patas viradas da preguiça  sentada abraçada no galho  sentada abraçada no galho</p>
<p>yũy pata kohe  xa xup pax ma  mĩm mǎg mũ yũm  mĩm mǎg mũ yũm  yũy pata kohe  xa xup pax ma  mĩm mǎg mũ yũm  mĩm mǎg mũ yũm</p>	<p>patas viradas da preguiça  você pendurada bonita lá  sentada abraçada no galho  sentada abraçada no galho  patas viradas da preguiça  você pendurada bonita lá  sentada abraçada no galho  sentada abraçada no galho</p>
<p>yũy pata kohe  yũy pata kohe xop  mĩm mǎg mũ yũm  mĩm mǎg mũ yũm</p>	<p>pata virada da preguiça  patas viradas da preguiça  sentada abraçada no galho  sentada abraçada no galho</p>
<p>yũy pata kohe xop  mĩm mǎg mũ yũm  mĩm mǎg mũ yũm</p>	<p>patas viradas da preguiça  sentada abraçada no galho  sentada abraçada no galho</p>
<p>yũy pata kohe  xa xup pax ma  mĩm mǎg mũ yũm  mĩm mǎg mũ yũm</p>	<p>patas viradas da preguiça  você pendurada bonita lá  sentada abraçada no galho  sentada abraçada no galho</p>

157 Em maxakali corrente *xũ'yũy*.

158 *Pata kohe* refere-se ao gesto da pata virada da preguiça segurando no galho.

<p>yũy pata kohe xa xup pax ma mĩm mǎg 'ax yaahu</p>	<p>patas viradas da preguiça você pendurada bonita lá no galho 'ax yaahu</p>
<p>koxot mũ mǔ 'õm 'ax yaa hu yũ'ũy 'õm mǔy koxot nũ<sup>159</sup> mǔ koxot nũ mǔ</p>	<p>segurando no cipó vai 'ax yaa hu aquela preguiça, vá! segurando no cipó vai segurando no cipó vai</p>
<p>yũ'ũy yũ'ũy 'õm mǔy koxot mũ mǔ koxot mũ mǔ õ 'ax yaahu</p>	<p>preguiça aquela preguiça, vá! segurando no cipó vai segurando no cipó vai 'ax yaahu</p>
<p>mĩh mǎg mũ yũm 'ax ya a hu yũ'ũy 'õm mǔy mĩh mǎg mũ yũm mĩh mǎg mũ yũm</p>	<p>sentada segurando no galho 'ax ya a hu aquela preguiça, vá! sentada segurando no galho sentada segurando no galho</p>
<p>yũ'ũy yũ'ũy 'õm mǔy mĩh mǎg mũ yũm mĩh mǎg mũ yũm 'ax yaahu</p>	<p>preguiça aquela preguiça, vá! sentada segurando no galho sentada segurando no galho 'ax yaahu</p>
<p>mĩm mũ yũm yaahu yũ'ũy 'õm mĩm mũ yũm mĩm mũ yũ'ũy yũ'ũy 'õm mĩm mũ ũ 'ax yaahu</p>	<p>sentada segurando no galho yaahu aquela preguiça sentada segurando no galho segurando no galho preguiça aquela preguiça segurando no galho 'ax yaahu</p>
<p>mĩm mũ yũm yaahu yũ'ũy 'õm yǎy 'ǎnet nǎ nũy 'ĩy tut xop mǎ pu mĩm mũ yũm mĩm mũ</p>	<p>sentada segurando no galho yaahu aquela preguiça gritou minhas mães para virem sentar segurar no galho segurar no galho</p>
<p>yũ'ũy yũ'ũy 'õm yǎy 'ǎnet nǎ nũy 'ĩy tut xop mǎ pu mĩm mũ ũ 'ax yaahu</p>	<p>preguiça aquela preguiça gritou minhas mães para virem segurar no galho 'ax yaahu</p>

À diferença da cigarra, a preguiça está abraçada (*mũ*) ao galho (*mĩm*), ao mesmo tempo que em uma posição específica, sentada (*yũm*). Note-se que no canto que trata da cigarra, o galho é referido em sua forma extensa *mĩm mǎg* (no plural,

159 O *nũ* seria de *nũy* (vir) ou de *nǎ mǔ*? Sendo *nũy mǔ*, ficaria "vem e vai". Haveria, ainda, uma concordância de sonoridade entre *yũ'ũy*, *nũ* e *mũ*. Talvez por isso tenha sido possível escrever *nũ*.

*mĩm mǎg xop*), enquanto que, aqui, como que em uma contração, o sentido é concentrado por meio da proximidade fonética entre *mǎg* e *mũ*, provocando um encurtamento, uma economia de palavras. Finalmente, *mĩm mǎg* se torna *mĩm mũ*. Em uma alteração no canto, em seguida, a forma volta a ser extensa: *mĩm mǎg mũ yũm*. Algo mais sobre a preguiça é enunciado. Suas patas viradas, tão características, *pata kohe*. Ainda vale ressaltar a alteração sonora que diferencia o modo como os Tikmũ'ũn se referem cotidianamente à preguiça e como ela aparece nesses cantos. Em maxakali corrente diz-se *xũ'ũy*, ao passo que nos cantos elas aparecem como *yũ'ũy* e em uma forma reduzida, *yũy*. A preguiça é apreciada em sua lentidão, vagareza. Kotkuphi se dá esse tempo à observação. É como que um prazer ver os gestos do bicho, experimentar o tempo da preguiça, o vagar com que ela se move. As muitas repetições desse motivo *mĩm mǎg mũ yũm* nos faz partilhar dessa lentidão, faz com que nos detanhemos nesse momento. Tais repetições se intensificam ainda mais por estarmos diante de um canto responsorial. E kotkuphi a trata como próxima, falando diretamente com ela, em segunda pessoa, ao dizer "você suspensa bonita lá", *xa xup pax ma*. Ele nota e remarca a beleza do animal e de seu movimento, seu modo de andar, de estar lá, sobre os galhos, no alto, suspensa, pendendo, deslocando-se. "Abraçada ao cipó vai", *koxot mũ mǎ*, ou ainda *koxot nũ mǎ*. Vale ressaltar que o *nũ* não tem o mesmo significado que *mũ*. Usualmente se diria, como está expresso em vários outros cantos, a fórmula *nã mǎ*, no sentido mesmo de "ir". Porém, aqui, a grafia como *nũ* parece concordar com o *mũ*. Uma escolha de grafia, portanto, aparentemente tendo em conta aquilo que a poesia tem de sonoro. Ora está no galho, ora no cipó. Anda por ali e "grita" as mães de kotkuphi, as mulheres, para virem sentar no galho (*yãy 'ãnet* = ; *nã nũy* = ; *ĩy tut xop* = ; *mã* = venha, forma imperativa, ou mesmo *mãm*, plural de sentar-se, já que no canto temos *mãm pu*, "para sentarem-se"). Se os catitus, que vimos anteriormente, estão "deitados com os *yãmĩy*" ou são mandados por eles a "pegarem algo em baixo da cama", sublinhamos que as preguiças podem estar, como se vê, aqui, mais próximas das mulheres, em relação mais estreita com elas. De fato, algumas vezes, observamos preguiças, bem como papagaios e macaquinhos, sendo domesticados, ou ao menos presentes no ambiente doméstico. Animais lentos, menos agressivos, embora não exatamente dóceis.

Toda essa leveza da preguiça, a beleza de seus movimentos, é replicada a seguir, mas trazendo à tona duas aves. Aves, sim, podem voar ou dar rasantes, mais do que pender, como faz a preguiça. Trata-se da extrapolação de um movimento. Contudo, a atenção recai, especificamente, sobre as penas dessas aves, primeiro as do mutum (*xaxip*) e depois as do cachoeira (*xamok*). As penas é que estão suspensas (*xup*) no céu (*pekoxop ma*). Na verdade, elas estão caindo (*xup hãm mō*). Sua queda lenta, planando, assemelha-se ao movimento da preguiça. Ambas como que pendem (*xup*). Trazem a ideia do movimento lento. Mas a exegese nos deixa ver algo que o canto não revela explicitamente. Essas penas estão na empenadura da flecha de kotkuphi. Apesar de não estar em evidência no canto, devemos nos lembrar que a flecha apareceu logo antes do início dessa sequência, encontrada pela cigarra, presa em uma árvore. Daí vieram as preguiças, em meio às árvores, agarradas aos galhos. Desse modo, o que está caindo são as próprias flechas de kotkuphi, após um disparo. O canto descreve o movimento de descida delas (*xup hãm mō*).

<p>hak ai ya a hu yāi nut<sup>160</sup> xop xaxip yī mǎg xop pe koxop ma tu xup<sup>161</sup> hãm mō hak ai hak ai hai hi ya</p> <p>yāi nut xop xaxip yī mǎg xop pe koxop ma tu xup hãm mō hak ai ya a hu</p> <p>hak ai yaa hu yāīy nut xop xamok<sup>162</sup> yīmǎg xop peko xop ma tu xup hãm mō xamok yīmǎg xop</p>	<p>hak ai ya a hu penugens das asas de mutum suspensas no céu caindo vão hak ai hak ai hai hi ya</p> <p>penugens das asas de mutum suspensas no céu caindo vão hak ai ya a hu</p> <p>hak ai yaa hu penugem das asas do passarinho cachoeira suspensas no céu caindo vão das asas do passarinho cachoeira</p>
---	--

160 Popovich grafou como *yīntut* (carne+pelo).

161 Poderíamos traduzir como "suspensa, no alto". Toninho traduziu *tu xup hãm mō* por "descida da flecha". Isso porque, segundo sua explicação, kotkuphi faz flechas utilizando as penas desses bichos. Portanto, é a flecha mesma que está caindo (ou subindo) após um disparo e, não, a pena do mutum em si.

162 Passarinho de pescoço branco, não identificado.

peko xop ma tu xuphãm mỗ hak ai hak a i hai i ya	suspensas no céu caindo vão hak ai hak a i hai i ya
yãĩy nut xop yãĩy nut xop xamok yĩmõg xop peko xop ma tu xup hãm mỗ xamok yĩmõg xop peko xop ma tu xup hãm mỗ hai i	penugens penugens das asas do passarinho cachoeira suspensas no céu caindo vão das asas do passarinho cachoeira suspensas no céu caindo vão hai i

Em resumo, estamos diante de dois cantos que mencionam duas aves, mutum e cachoeira, cujas penas são utilizadas na empenadura das flechas de kotkuphi. A experiência da lentidão, da leveza, são elementos de passagem entre os cantos que tratam da preguiça e esses dois últimos dessa sequência, que tematizam as penas das duas aves. Mas entre esses dois últimos cantos, esses das penas das aves, os elementos comuns são os animais (aves), as flechas e suas empenaduras, o movimento de suspensão, isto é, de queda lenta das flechas. São todos esses elementos que os conectam. Kotkuphi é observador, como se pode notar. Ele observa o movimento dos bichos e de suas flechas. Suas flechas podem ser, inclusive, como que ativas, conforme o canto que menciona as taquaras venenosas. Além de todos esses elementos que conectam, digamos, motivicamente, os cantos, temos alguns outros ainda de ordem sonora, como já vimos evidenciando outros exemplos. Vejamos que as penas das aves são referidas como *yãĩ nut*. Em geral, dizem *yĩn nut* (carne+cílio, pelo) quando se referem, por exemplo, à barba de um homem. No entanto, aqui, dizem *yãĩ nut*, em uma clara proximidade com o termo que vinha sendo utilizado para a preguiça, *yũy*. É quase como se passasse do pelo da preguiça, *yũy* [nut xop] para a penugem das aves, *yãĩ nut xop*, através da proximidade entre *yũy* e *yãĩ*. Se é que não estamos cometendo um abuso, uma proximidade menos óbvia mas que acreditamos ser possível é aquela entre *yĩ nut* e *ĩy tut*. Outra transformação que permite a passagem entre um canto e outro está no que antes era *mĩm mãg*, o galho onde se pendurava a preguiça, e, agora, torna-se *yĩ mãg*, a pena (no plural, *mĩ mãg xop*). Ainda vale dizer sobre o posicionamento, a localização espacial, que muda de um canto para o outro, mas considerando uma estrutura específica quanto ao modo de dizer. Isso porque temos a sequência: *xa xup pax ma* ("você suspensa bonita lá"), *ĩy tut xop ma* ("minhas mães lá") e *pekox*

*xop ma* ("lá no céu"). A tradução não consegue dar conta da elegância com que o canto resolve essa continuidade. Continuidade tanto no sentido da permanência - é preciso dizer, especificar a posição de alguém - como no sentido da transformação - visto que há uma pequena mudança de local/posição. O termo *ma*, que é o que é recorrente nesses excertos - algo como *kopa*, "dentro", no maxakali corrente - talvez nos dê uma ideia melhor desse jogo se o pensarmos como "em meio": "em meio às árvores", "em meio aos céus".

A sequência se encerra com gritos e assobios articulatórios, o que, como percebemos, é recorrente nos cantos de *kotkuphi*. Trata-se de um grito coletivo forte seguido de pausa curta, seguida de múltiplos assobios intermitentes e curtos, suaves, com duração total de cerca de seis ou sete segundos, marcando o fim da seção.

Acreditamos, conforme as análises, que esse material com o qual trabalhamos nos traz detalhes importantes sobre como as séries funcionam internamente e sobre como os procedimentos de conexão e desenvolvimento constantes no interior delas são, de certa forma, semelhantes entre si. Um dos mecanismos parece ser o mesmo, a saber, o de aproveitar zonas de vizinhança para passar de um canto a outro. O interesse recai sobre as possibilidades idealmente infinitas de se criar relações possíveis entre um elemento e outro, entre um bicho e outro, uma pena que é de pássaro, mas que também está na flecha; uma preguiça suspensa que tem um movimento semelhante à suspensão de penas que plainam; um branco encontrado pelo caminho que evoca um animal de que é, de fato, dono, ou, no limite, vê-se transladado à posição de gado; um gesto de mão que pode se tornar o elevar-se de um rabo de vaca; um local na floresta que pode dar lugar a diversas cenas; as diferentes posições de alguém em um mesmo espaço ou os corpos ocupando diferentes espaços; zonas de vizinhança sonora que, num gesto quase xamânico, transformam uma preguiça em uma penugem de ave. Parece-nos dessa mesma ordem o deslizamento operado entre o medo e a saudade. É o prazer da observação das presas - inclusive no que concerne à sua sensibilidade na escuta das vozes dos animais - que faz com que *kotkuphi* seja solidário, embora caçador. É isso o que faz com que sua violência não seja desinteressada na diferença. São,

igualmente, seus cantos (e a carne de caça) que fazem os Tikmũ'ũn se interessarem por ele, apesar do medo, e acabarem sentindo saudades de sua presença, de sua música, da comida que trazem. A música é que avizinha. Esses pequenos deslocamentos internos aos cantos, movimentos xamânicos, é o que parece saltar, também, de uma série a outra. Vejamos o que se segue.

#### 4.12 Flecha e cana brava quebradas

Os traços que os cantos nos apresentam - características sobre os animais, seus hábitos, seus tamanhos, seus habitats, o aspecto de suas peles, o fato de haver mães e pais de *yãmĩyxop*, dentre muitas outras feições - atravessam as séries de cantos, e até mesmo os *yãmĩyxop*. Todos esses outros com quem os Tikmũ'ũn se relacionam, de quem recebem os cantos e fazem trocas alimentares, cruzam-se também entre si. Nas vezes em que os Tikmũ'ũn tentavam nos dizer sobre esses cruzamentos, sempre tivemos certa dificuldade de compreendê-los mais em profundidade. Nunca fomos além de perceber que às vezes mōgmōka pode cantar em uma festa kotkuphi, kotkuphi pode aparecer nos cantos de kōmāyxop ou xũnĩm ou que po'op é um grande imitador de vários *yãmĩyxop* diferentes. Isso proque apesar deles operarem em divisões um tanto claras - haja vista que os próprios Tikmũ'ũn assinalam a existência de cada uma dessas legiões de espíritos enquanto grupos distintos, seus dispositivos acústicos sendo distinguíveis por qualquer homem e mulher tikmũ'ũn -, a possibilidade de se relacionarem é bastante generalizada. Podem, por exemplo, ter lugar em uma mesma aldeia, em um mesmo momento, em uma profusão de festas simultâneas, ou mesmo deixarem dons para os outros que chegam (Sueli explicou que a goma que é entregue para kotkuphi no fim de sua festa pode ser deixada para *yãmĩyhex* que vem em seguida); mas ainda podem, como nos exemplos que citamos há pouco, cantar em uma festa de um outro *yãmĩyxop*. O caso, talvez, mais singular seja mesmo o de po'op, que imita a todos, embora trazendo igualmente singularidades. Uma dessas singularidades diz respeito aos *kutex kopox*. Eles variam de *yãmĩyxop* para *yãmĩyxop*. Temos em mente a ocasião em que Mamei nos ensinava que cada um deles canta *kopox*

diferentes. O *kutex kopox* seria algo que os diferenciaria e, assim, é que os pajés sabem de qual *yãmĩyxop* se trata, qual deles está cantando em um dado momento. Isso quer dizer que, mesmo sendo ditos “vazios”, esses tipos de canto têm, sim, alguma substância que os caracteriza, têm sua afetação própria. E não sendo traduzíveis, trata-se de uma substância puramente musical.

A presente sequência pode nos servir de exemplo. Ela começa com três diferentes *kutex kopox*, aqui claramente de *kotkuphi*, mas de um *kotkuphi* em especial. Cada um desses vocalises termina com uma expressão recorrente: *ya huk hu*. Conforme exegese que obtive de Mamei acerca dos cantos da série *ya huk hu*, eles são cantos conhecidos mesmo por *ya uk huk*, na grafia escolhida por esse pajé. Se entre os Tikmũ'ün a grafia é, literalmente, riscar, escrever o som, *kax 'ãmi*, aqui o é em um nível ainda mais profundo, dada a característica essencialmente musical, poderíamos dizer, dos *kopox*. Um dos *kotkuphi* chamados mais ou menos informalmente por *ya uk huk* é *koxak yãg*, "ponta de flecha". De fato, os cantos da série de que estamos nos ocupando agora tematizam muito as flechas. Após esses três *kopox* - que são como caleidoscópios sonoros, difíceis de serem transcritos e apreendidos no canto, o fim de um e a passagem para outro não sendo senão notada com alguma facilidade a partir justamente dessa expressão *ya huk hu*, marcador que, diga-se segue sendo repetido nos demais cantos da sequência - *kotkuphi* começa por mencionar a anta que mata e, em seguida, lista muitos outros bichos por ele flechados: onça pintada, veado, onça vermelha, porco do mato (grande), catitu (pequeno).

<b>Flecha e cana brava quebradas</b>	
ha hax ya a ha a miax ya ak ha mia ha hax ha hax yaa hamiax	ha hax ya a ha a miax ya ak ha mia ha hax ha hax yaa hamiax
ha hax ha hax ha hax ya a ak haa miax ya a ha ai ya huk hu	ha hax ha hax ha hax ya a ak haa miax ya a ha ai ya huk hu
ya a miax hai ya huk hu ya a miax ya a mia hai a yaa yaa miax ya a mia hai ya huk hu	ya a miax hai ya huk hu ya a miax ya a mia hai a yaa yaa miax ya a mia hai ya huk hu
ya a miax hai ya huk hu ya a miax ya a miax ya a ya miax ya a hak a ya a miax ya a miax hai ah	ya a miax hai ya huk hu ya a miax ya a miax ya a ya miax ya a hak a ya a miax ya a miax hai ah

ya a ya a miax ya a miax ya a ya miax ya a ah ya a miax ya a miax hai ya huk hu	ya a ya a miax ya a miax ya a ya miax ya a ah ya a miax ya a miax hai ya huk hu
---	---

ya a miaxhai ya huk hu xokxeka te yōg maka yok xa ax hāxip  xok 'ānet te yōg maka yok xa ax hāxip mēy 'āna te yōg maka yok xa ax hāxip xok 'āna te yōg maka yok xa ax hāxip xamup xex te yōg maka yok xa ax hāxip xamup nāg te yōg maka yok xa ax hāxip māmū nū'ūm hā iku <sup>163</sup> miax hak ai xokxe	ya a miaxhai ya huk hu <i>A anta com minha flecha em sua pele ficou</i>  <i>a onça pintada com minha flecha em sua pele ficou</i> <i>o veado com minha flecha em sua pele ficou</i> <i>a onça vermelha com minha flecha em sua pele ficou</i> <i>o porco do mato com minha flecha em sua pele ficou</i> <i>o catitu com minha flecha em sua pele ficou</i> <i>como vamos caçar (as flechas quebraram)</i>
xokxeka te yōg maka yok xa ax hāxip xok 'ānet te yōg maka yok xa ax hāxip mēy 'āna te yōg maka yok xa ax hāxip xok 'āna te yōg maka yok xa ax hāxip xamup xex te yōg maka yok xa ax hāxip xamup nāg te yōg maka yok xa ax hāxip māmū nū'ūm hā iku miax hai ya huk hu	<i>a anta com minha flecha em sua pele ficou</i> <i>a onça pintada com minha flecha em sua pele ficou</i> <i>o veado com minha flecha em sua pele ficou</i> <i>a onça vermelha com minha flecha em sua pele ficou</i> <i>o porco do mato com minha flecha em sua pele ficou</i> <i>o catitu com minha flecha em sua pele ficou</i> <i>como vamos caçar (as flechas quebraram)</i>

Não obstante os terem acertado, as flechas de kotkuphi ficaram presas (*hāxip*) nas peles (*xa ax*, ou *xax*, em sua forma mais comum) desses animais e quebraram-se. Então, sem flechas, os kotkuphi se perguntam, retoricamente, sobre como vão fazer para caçar dali em diante.

A "quebra" continua como temática dos cantos seguintes. A tradução não nos deixa muito claro, mas a exegese segue nessa direção.

ya a miax ax ax hai ya huk hu ka yāy pe nūn <sup>164</sup> xop yōg hin xeka kup xa ax hāxip ya a miax ax hak aia ka yāy ka yāy pe nūn xop yōg hin xeka kup xa ax hāxip	ya a miax ax ax hai ya huk hu você vem atrás, quebrou minha cana brava e deixou ya a miax ax hak aia vem atrás você vem atrás, quebrou minha cana brava e deixou
---	---

163 Toninho traduziu *māmū nū'ūm* por "como vamos" e *iku* por "caçar". Explicou que kotkuphi flechou os bichos, mas estes, grandes, ficaram pulando e quebraram as flechas.

164 Aqui, "vir atrás" parece marcar uma perspectiva. perspectiva. A fim de acrescentar um dado etnográfico que siga nessa direção, sublinhamos o quão pouco usual é andar lado a lado cotidianamente. De toda forma, além de andar em fila, há que se pensar nas posições da fila. Relembramos, ilustrativamente, uma imagem que traçou um amigo tikmū'ūn, certa vez, com o intuito de salientar o lugar de poder que ocupam determinados projetos que chegam às aldeias: "onde você for, eu vou andando atrás, você é que resolve".

ya a miax ax hax hai ya huk hu	ya a miax ax hax hai ya huk hu
--------------------------------	--------------------------------

ya a miax ax ax hai ya huk hu ka yāy pe nūn xop yōg hin xeka kup xa ax hāxip ka yāy pe nūn xop yōg hin xeka kup xa ax hāxip xupeta tu hām tu kumuk mia hak ai ah ka yāy <sup>165</sup> ka yāy pe nūn xop yōg hin xeka kup xa ax hāxip ka yāy pe nūn xop yōg hin xeka kup xa ax hāxip xupeta tu hām tu kumuk mia hai ya huk hu	ya a miax ax ax hai ya huk hu você vem atrás, quebrou minha cana brava e deixou você vem atrás, quebrou minha cana brava e deixou vai dar problema mia hak ai ah vem atrás você vem atrás, quebrou minha cana brava e deixou você vem atrás, quebrou minha cana brava e deixou vai dar problema mia hai ya huk hu
---	---

Alguém vem andando atrás (*yāy pe nūn*) de kotkuphi, pertinho (*ka*) e quebra (*xa ax*) sua cana brava (*yōg hin xeka kup*), deixando-a no chão (*hāxip*). Antes, *xa ax* apareceu como sendo a pele (*xax*) dos animais flechados por kotkuphi a pele perfurada pela flecha. Não encontramos um sentido exato para a tradução de *xa ax* aqui, mas talvez se refira a um esbarrão, uma topada, que fez com que se quebrasse a cana brava de kotkuphi, já que há a menção clara de alguém que vinha andando desajeitadamente, muito próximo a kotkuphi. O canto é variado minimamente e uma frase é acrescentada, uma conclusão a respeito do episódio. Algo ruim vai acontecer por isso, "vai dar problema", conforme Toninho traduziu livremente a expressão *xupeta tu hām tu kumuk*. Cabe dizer que, aqui, "vir atrás" parece marcar uma perspectiva. A fim de acrescentar um dado etnográfico que siga nessa direção, sublinhamos o quão pouco usual é andar lado a lado cotidianamente. De toda forma, além de andar em fila, há que se pensar nas posições da fila. Relembramos, ilustrativamente, uma imagem que traçou um amigo tikmũ'ün, certa vez, com o intuito de salientar o lugar de poder que ocupam determinados projetos que chegam às aldeias: "onde você for, eu vou andando atrás, você é que resolve". Ademais, no mato, anda-se muito em trilha e, portanto, em fila. A cana brava quebrada ocupa, nesse canto, o mesmo lugar na estrutura que a flecha, no canto anterior. Ambos objetos alongados, analogia bem perceptível, sobretudo confirmada pela quebra dos dois, cana e flechas, por raiva, medo e descuido. Mas ainda há mais. Ambos são bravos, em alguma medida. A cana é da espécie brava. As

165 Toninho traduziu a sequência de frases como: "você vem atrás, quebrou minha cana brava e deixou; vai dar problema".

flechas, além do risco evidente que oferecem enquanto armas, podem mesmo ser venenosas, como as *ko'ap xop*, taquaras venenosas. Diante de kotkuphi, os gestos têm de ser medidos, bem feitos, principalmente quando se está perto dele e de suas (*yōg*, possessivo) coisas, sempre ameaçadoras.

Os Tikmũ'ün nos contam sempre da severidade com que os kotkuphi correspondiam quando as crianças, antigamente, pisavam em suas flechas dentro do *kuxex*. A elas, inclusive, os pais, homens, recomendam o silêncio, no mito inaugural, quando a narrativa se detém sobre o primeiro encontro que teriam com kotkuphi as famílias que voltavam para a aldeia que haviam recém abandonado. O que se dirá do momento em que as flechas são trocadas - apenas por um momento - entre kotkuphi e as mulheres, que erguem suas varinhas nas quais penduram/amarram objetos caros ao mundo feminino e doméstico. Quando elas podem manusear essas peças tão próprias à kotkuphi e, por isso também, tão perigosas. Isso é algo mais que essa sequência evidencia. E, ocorre essa troca entre kotkuphi e as mulheres, apesar delas estarem separadas deles pela parede suplementar do *kuxex*, estão mesmo assim muito próximas. Essa parede de capim ou de folhas de palmeiras não poderia ser derrubada por um desajeito, posto que a barreira visual que ela cria é de fundamental importância para a manutenção dos *yãmĩxop* e da boa relação com eles.

Então, "vir atrás, pertinho", *ka yāy pe nūn xop* passa a ser *maka yok yā nān xop* [tu], "trocar uma coisa por outra". Há aí uma aproximação entre os corpos, mas há, ainda, uma aproximação sonora. Ela nos é muito sutil, mas não nos parece descabida. Temos observado o quanto esse tipo de operação presente na estruturação dos textos dos cantos, o que é, na verdade, uma estruturação da própria música, ao mesmo tempo. Toda essa complexidade difícil de ser apreendida na análise também é vivenciada pelos cantores. Uma espécie de trava-língua. Os cantos mudam pouco e qualquer pequeno deslize na pronúncia conduz a outro canto, significando, portanto, um domínio parco dos cantos, o que é remarcado com risos, quando ocorre. Nesse sentido, aquilo que está por trás da estrutura dos cantos, isto é, aquilo que os organiza, que coopera com a memória e propicia sua

enunciação, é, também, como que uma armadilha sonora<sup>166</sup>. Ao mesmo tempo, há que se destacar a força dessa poética linguístico-sonora, o quanto essa variação dos fonemas, sendo mínima e também trazendo uma musicalidade formada pelo minimal, é significativa e densa.

Nesse sentido, ainda, os cantos podem, sim, ser vistos como caminhos. Múltiplas veredas que se bifurcam, é verdade, que oferecem inúmeras possibilidades, mas que parecem organizadas a partir de um princípio determinado, o de seguir o som. Não que esse seja o único, podendo haver outros ainda insondados. Os caminhos no mato, por exemplo, são trilhados com marcas visuais nas árvores, na vegetação, mas, também, com assobios e gritos, sinais sonoros. Os animais na caça são seguidos pelos seus rastros no chão, mas também por seus sons, seus cheiros<sup>167</sup>. A inteligência de certos animais em reconhecerem as armadilhas em seus caminhos e se desviarem delas é algo que os próprios kotkuphi cantam, como veremos mais adiante.

Armadilhas e flechas são objetos do mundo dos kotkuphi. As mulheres, a seu turno, têm outros objetos que lhes são caros. São essas algumas das coisas que elas trocam rapidamente com os kotkuphi.

ya a miax ax ax hai ya huk hu maka yok yānān xop tu pu nā ix <sup>168</sup> xup mep <sup>169</sup> mā nē	ya a miax ax ax hai ya huk hu trocar flechas por bolsinhas de linha de algodão suspender
---	---

166 Notar a relação que já tínhamos notada na história do dilúvio, quando um tronco oco, ressonador, dentro do qual se salva o antepassado, torna-se para ele uma armadilha quando do fim da tempestade. Ele é, então, liberto de lá pelos besouros que, dentre outras coisas, lhe dão comidas que ele gosta, como o amendoim. Guardemos esse detalhe.

167 Trataremos adiante de traços que parecem revelar uma certa compositividade sensível entre os Tikmũ'ün, os sentidos não operando exatamente a partir dos cinco que concebemos: visão, audição, paladar, olfato, tato.

168 Não se trata de qualquer bolsa, mas aquelas pequenas que as mulheres confeccionam e penduram em varinhas, para trocarem pelas flechas de kotkuphi. Toninho explicou que, antigamente, era assim, uma bolsinha feita com linha de algodão. Atualmente, elas colocam nas varinhas miçangas, colares, pulseiras, dinheiro ou ainda outros pequenos objetos.

169 Replicando nota e acrescentando: Levantar repetidamente, para cima e para baixo, é o que kotkuphi está fazendo com as flechas, como no episódio final do ritual, quando ele se despede. De acordo com Popovich, o verbo *mep* significa cortar. O ponto de convergência de sentido aqui parece ser o movimento de vaivém. Ainda conforme Popovich, *mep* é a forma plural de *xak*. Tal referência é digna de nota, visto que o termo significa "buscar, sentir falta de, cortar" e caçar. Acrescentaria que *xup mep mānē* é um texto recorrente nos cantos, assim como o gesto para cima e para baixo com as

ya a miax ax ax hai maka maka yok yā nān xop tu pu nā ix xup mep mā nē yaa miax yay hai ya huk hu	ya a miax ax ax hai flechas trocar flechas por bolsinhas de linha de algodão suspender yaa miax yay hai ya huk hu
---	---

ya a miax ax ax hai ya huk hu maka yok yā nān xop tu pu nā ix xup mep mā nē maka yok yā nān xop tu 'āhitap <sup>170</sup> xup mep mā nē 'āhitap xup mep mā nē miax hak ai ya maka	ya a miax ax ax hai ya huk hu trocar flechas por bolsinhas de linha de algodão suspender trocar flechas por miçanga antiga suspender miçanga antiga suspender miax hak ai ya flechas
maka yok yā nān xop tu pu nā ix xup mep mā nē maka yok yā nān xop tu 'āhitap xup mep mā nē 'āhitap xup mep mā nē yaa miax ai yay 'ax yay hai ya huk hu	trocar flechas por bolsinhas de linha de algodão suspender trocar flechas por miçanga antiga suspender miçanga antiga suspender miax hak ai ya flechas yaa miax ai yay 'ax yay hai ya huk hu

Aqui vemos as vemos trocar bolsas. Não se trata de qualquer bolsa, mas aquelas pequenas que as mulheres confeccionam e penduram em varinhas, para trocarem pelas flechas de kotkuphi. Toninho explicou que, antigamente, era assim, uma bolsinha feita com linha de algodão. Atualmente, elas colocam nas varinhas miçangas, colares, pulseiras, dinheiro ou ainda outros pequenos objetos. Essas bolsas são tecidas pelas mulheres, bem com as linhas, por elas também fiadas. De acordo com a exegese, são de algodão, como vimos. Hoje em dia fazem bolsas com a fibra da embaúba ou, na maior parte do tempo, com linhas de algodão coloridas, industrializadas, ou ainda com materiais sintéticos, como os sacos coloridos utilizados para embalar cebola e outros legumes em grande escala. As bolsas, no entanto, são muito usadas também pelos homens. O canto seguinte, muito semelhante a esse, menciona outro objeto trocado, *'āhitap*. Trata-se de uma miçanga de antigamente, trazida de dentro do rio por caboclo d'água, que vem sempre à noite. Embora o canto não indique, Toninho explicou que além do *'āhitap*

---

flechas/bolsas tem um lugar importante no ritual. Notamos, mesmo sem um rendimento imediato, que o termo *nēy* (próximo sonoramente de *nē*) é frequentemente utilizado em referência ao som produzido por algo. Por exemplo, *xaxox nēnēy* (dente + *nēnēy*), descrevendo o som do entrecchoque dos dentes dos catitus. Encontramos a mesma acepção para o termo nas traduções realizadas por Rosse (2016). As varinhas levantadas pelas mulheres se chocam com as flechas que Kotkuphi levanta, produzindo sons estalados.

170 Miçanga de antigamente, trazida de dentro do rio por caboclo d'água, que vem sempre à noite. Toninho ainda explicou que além do *'āhitap* (miçanga), usavam também o *koxutap* ou *'ākoxuyut*. Trata-se do barro que sobrava da confecção de panela. Ele ficava duro e era levado ao fogo por muito tempo. Ficava vermelho. Ao esfriar, ficava preto. Era pilado e utilizado para pintar. kotkuphi pediu ao ir embora.

(miçanga), antigamente usavam também o *koxutap* ou *'ākokuyut*, como substâncias de embelezamento que kotkuphi pedia ao ir embora. Trata-se do barro que sobrava da confecção de panela. Ele ficava duro e era levado ao fogo por muito tempo. Ficava vermelho. Ao esfriar, ficava preto. Era pilado e utilizado para pintar. Vale dizer que enquanto as linhas e bolsas são relativamente exclusivas do universo feminino, as miçangas são também utilizadas pelos homens na confecção de, principalmente, pulseiras. As mulheres ainda fazem bolsas com elas, mas não os homens. Vimos somente homens de idade bem avançada tecendo redes de descanso, e poucos deles.

Se há aspectos que trespassam diversos *yāmīyxop*, alguns, por outro lado, são assuntos mais específicos de uns e outros. Em kotkuphi, poderíamos mencionar sua superlatividade diante de outras agências, o interesse que têm pela caça, as relações que tecem com os animais e com suas mães e pais. Outro aspecto um tanto evidente parece ser a ideia da suspensão (*xup*), que diz das coisas que estão no alto, que são erguidas ou que se erguem, como é o caso das flechas e da preguiça, respectivamente, que observamos na sequência anterior. As flechas caem, a preguiça pende (talvez como o macaco com o rabo enganchado), as flechas e as manivas são levantadas. Trata-se, ao que tudo indica, de um gesto, um posicionamento, generalizado nos cantos e nas festas de kotkuphi. Nesses dois cantos que tratam das bolsinhas de algodão e das miçangas de antigamente, esse gesto é marcante. É, aqui, a evocação de umas das cenas finais da festa de kotkuphi, quando as flechas e varinhas são erguidas. O termo utilizado é o mesmo, *xup*, suspender, como no exemplo da preguiça e da flecha que caía após um disparo. Aqui, no entanto, está acrescido de *mep*, que é geralmente traduzido como cortar, como quando se vai tirar madeira no mato, *mīm mep*, ou pode se referir a atravessar um rio, *kōnā'āgkox mep*, por exemplo, ou ainda a passear, viajar, andar, *hāmikumep*. Assim, *xup mep* poderia ser algo como "cortar o céu", "cruzar o céu" com as flechas e varinhas. Levantar repetidamente, para cima e para baixo, é o gesto que tem lugar aqui, como no episódio final do ritual, quando kotkuphi se despede. Como dissemos, o verbo *mep* significa cortar, o que nos pode levar a inferir, como ponto de convergência de sentido, um certo movimento de vaivém. Conforme Popovich, *mep* é, ainda a forma plural de *xak*. Tal referência é digna de

nota, visto que *xak* é o mesmo que buscar, sentir falta de, cortar e, também, caçar. Acrescentaríamos que *xup mep mãñě*, conforme consta no canto, é um texto recorrente nos cantos, assim como o gesto para cima e para baixo com as flechas/bolsas tem um lugar importante no ritual. Notamos, como possibilidade interpretativa e análitica que siga o som, que o termo *něy* (próximo sonoramente de *ně*) é frequentemente utilizado em referência à onomatopéias das vozes de animais. Por exemplo, *xaxox něñěy* (dente + onomatopéia), descreve o som do entrecchoque dos dentes dos catitus raivosos (que é também o nome de um kotkuphi específico, de seu *mĩmãñãm*, de sua(s) série(s) de cantos). Encontramos a mesma acepção para o termo nas traduções realizadas por Rosse (2016), relativamente à onomatopeia do canto da saracura. Ao presenciar a despedida de kotkuphi, quando as varinhas e as flechas são levantadas - gesto não executado aqui, mas apenas evocado no canto, nesse momento -, percebemos que elas se entrecchocam, produzindo sons estalados múltiplos, tal qual o dos dentes dos catitus. De fato, também o canto da saracura tem um quê de percutidos múltiplos, é algo polirítmico. As flechas e a cana brava quebradas que apareceram nos cantos iniciais dessa série ecoam aqui. Os motivos do "quebrado" e de seu respectivo som estalido seguem presentes. Além disso, reincide a forma esguia objetos quebrados, flecha, cana, varinhas.

Esses cantos *xup mep mã ně* que estamos apresentando nos dão detalhes sobre o que está nas varinhas, as bolsinhas de algodão (*pu nã ix*) e as miçangas de antigamente (*'ãhitap*). Da mesma forma, kotkuphi descreve suas flechas. Diz da "cabeça" delas, *pot potox*. Refere-se à parte cavada de trás da flecha, próximo de onde é encaixada na linha do arco, quando armado. Ali, ela é adornada com penas de urubu, *xa xitok*, uma pena branquinha, que parece agodão. É colocada para as flechas ficarem bonitas. Depois essas flechas são levantadas para as mulheres.

yaa miax ax yay hai ya huk hu yōg pot potox <sup>171</sup> tu xa xitok <sup>172</sup> xup mep mã ně	yaa miax ax yay hai ya huk hu cabeça da minha flecha com pena de pescoço de urubu suspende
--	---

171 Refere-se à cabeça da flecha, isto é, a parte cavada de trás da flecha, onde é adornada com penas e onde é encaixada na linha do arco.

yaa miax ax yay hai ya yōg pot yōg pot potox tu xa xitok xup mep mā nē ya a miax ax yay ax yay hai ya huk hu	yaa miax ax yay hai ya da minha flecha cabeça da minha flecha com pena de pescoço de urubu suspender ya a miax ax yay ax yay hai ya huk hu
--	--

yaa miax ax yay hai ya huk hu yōg pot potox tu xa xitok xup mep mā nē yōg pot potox tu yā īy nut xup mep mā nē yā īy nut xup mep mā nā miax hak ai ya yōg pot yōg pot potox tu xa xitok xup mep mā nē yōg pot potox tu yā īy nut xup mep mā nē yā īy nut xup mep mā nā miax hak ai ya huk hu	yaa miax ax yay hai ya huk hu cabeça da minha flecha com pena de pescoço de urubu suspender cabeça da minha flecha empenando suspender cabeça da minha flecha empenando suspender miax hak ai ya da minha flecha cabeça da minha flecha com pena de pescoço de urubu suspender cabeça da minha flecha empenando suspender cabeça da minha flecha empenando suspender miax hak ai ya huk hu
--	--

Em relação à tradução, *xa* pode ser uma forma reduzida de *xakuxux*, urubu. Isso nos dá, mais uma vez, ideia da complexidade de traduzir os cantos, razão pela qual apenas os pajés se dão a esse trabalho. Em maxakali corrente, o urubu é referido como *kuptap*. Além do fato de o canto apresentar um termo específico, clássico, de um vocabulário restrito, ele ainda o apresenta em uma forma reduzida. O mesmo poderíamos dizer das miçangas de antigamente, uma vez que *'āhitap* talvez seja uma forma contraída de *hāmhitap*, "antigamente", o que foi explicado enquanto as tais miçanga. Nesse exemplo, especificamente, o termo *'āhitap* não traz, aparentemente, nenhuma partícula que dê notícias das miçangas. Nem forma, nem cor, nem textura, nem rastros de sua presença em um determinado objeto. Parece-nos que, mesmo para os pajés, lidar com os cantos, sobretudo no processo de tradução - é sempre uma atividade extremamente reflexiva, interpretativa, analítica, de produção ativa de sentidos, enfim, xamânica mesmo. As próprias transformações-passagens que ocorrem no interior das séries são dessa ordem.

Assim, surge um *yāmīy* no fim da sequência. A música, assim como a temática, muda, mas resta um fundo comum entre o que vinha sendo apresentado e o que chega.

yaa miax ax yay hai ya huk hu yāmīy te īy nūn nūy īy xup <sup>173</sup> hā īy nūn nūy	yaa miax ax yay hai ya huk hu o yāmīy vem se abaixando vem
--	---

172 Uma pena branquinha, que parece agodão. É colocada para as flechas ficarem bonitas. Depois essas flechas são levantadas para as mulheres. Em relação à tradução *xa* pode ser uma abreviatura de *xakuxux*, urubu.

173 Popovich traduz *mō'xup* como "deixar pendente" e *nū'xup* como "dobrar-se". Toninho traduziu a expressão *īy nūn nūy īy xup hā* como "vem abaixando".

yaa miax ax yay hai ya yãmĩy te yãmĩy te ʔy nũn nũy ʔy xup hã ʔy nũn nũy yaa miax ax yay hai ya huk hu	yaa miax ax yay hai ya o yãmĩy o yãmĩy vem se abaixando se abaixando vem yaa miax ax yay hai ya huk hu
--	--

yaa miax ax yay hai ya huk hu yãmĩy te ʔy nũn nũy ʔy xup hã ʔy nũn nũy ʔy nã kã <sup>174</sup> ʔy nũn nũy ʔy nã kã ʔy nũn nũy yaa miax ax yay hai ya yãmĩy te yãmĩy te ʔy nũn nũy ʔy xup hã ʔy nũn nũy ʔy nã kã ʔy nũn nũy ʔy nã kã ʔy nũn nũy ya a ak ha miax yay ax yay hai ya huk hu	yaa miax ax yay hai ya huk hu o yãmĩy vem se abaixando vem caindo vem caindo vem yaa miax ax yay hai ya o yãmĩy o yãmĩy vem se abaixando vem caindo vem caindo vem ya a ak ha miax yay ax yay hai ya huk hu
---	---

O canto enuncia que o *yãmĩy* vem se abaixando, *xup*. Popovich traduz *mõ'xup* como "deixar pendente" e *nũ'xup* como "dobrar-se". Essa última acepção parece coincidir bem com o que se diz do *yãmĩy*, *ʔy xup hã ʔy nũn nũy*, "pendendo vem", "abaixando-se vem", "dobrando-se vem". Um canto vizinho detalha mais o gesto, dá conta do desenrolar da cena: *ʔy nã ka ʔy nũn nũy*, "vem caindo". A exegese xamânica descreve com mais clareza que o *yãmĩy* "caiu no chão, como quem torce o pé e cai". Em maxakali corrente, *nã hã*. Reparemos que o *xup* abriga muitos sentidos relativamente nuançados. A língua maxakali parece guardar, de modo econômico, essa variedade que é determinada pelo contexto mas, principalmente, pelo senso de observação aguçado dos Tikmũ'ũn. Tudo se passa como se não fosse possível estar bem no mundo sem que se esteja ciente de seus movimentos. As coisas, assim como os conceitos, não existem sem posicionalidade. Enquanto executam muitas de suas atividades diárias, sempre os apreciamos um tanto concentrados naquilo, como também ao que acontece ao seu redor. Sua atenção é difusa, sem deixar de ser intensa e, diga-se, ainda assim um tanto discreta. As cenas que são descritas nos cantos dependem muito do olhar. Note-se, contudo, que os Tikmũ'ũn praticam um olhar muito sutil. Ostentam até esse *penã pu'uk*, olhar tímido, diluído, fraco, macio, que é, no entanto, preciso.

Essa série se encerra com os mesmos gritos e assobios que finalizam outras sequências. Grito coletivo forte, tendendo ao uníssono, após o qual se toma um

174 Toninho explicou: "caiu no chão como quem torce o pé e cai".

rápido fôlego para produzir múltiplos assobios intermitentes e curtos, suaves, com duração total de cerca de seis segundos.

#### 4.13 Cantos de kotkup ãna e kotkuphi xeka - parte 1

As séries que serão analisadas agora foram, ao que tudo indica, entrecortadas. Apesar dessas amputações, conseguimos a confirmação de que elas são de dois kotkuphi específicos, kotkup ãna e kotkuphi xeka. Uma vez que elas aparecem desconexas no registro, optamos por reaproximá-las, considerando que são, em um total de quatro, dois excertos de cada um desses kotkuphi. Antes de trazer prejuízos para as análises, aproximá-las nos permitirá entrar mais profundamente nas características de cada uma delas, que são, inclusive, um tanto próximas, cada par internamente, como veremos. Começemos por kotkup ãna.

<p><b>(Cantos de kotkup ãna – primeiro excerto)</b></p> <p>hi ai yaa hu  paxot ãna nãg  'ŷy mōg xatut<sup>175</sup> ma  'ãto 'op<sup>176</sup> hãm mō  'ãto 'op hãm mō  hi ai ya 'ak ha  paxot  paxot ãna nãg  'ŷy mōg xatut ma  'ãto 'op hãm mō  'ãto 'op hãm mō yaa hu</p> <p>hi ai ya a hu  xaxip mã net xex  'ŷy mōg xa tut ma  'ã mi ip<sup>177</sup> hãm mō</p>	<p>hi ai yaa hu  macuco vermelho pequeno  vem atrás de mim  voando você vai  voando você vai  hi ai ya 'ak há  macuco  macuco vermelho pequeno  vem atrás de mim<sup>182</sup>  voando você vai  voando você vai yaa hu</p> <p>hi ai ya a hu  mutum pintado grande  vem atrás de mim  pousando você vai</p>
---	---

175 A tradução de *xat* como "comandar" abre espaço para pensarmos kotkuphi enquanto "dono" de certos animais, presas.

176 Esse e os cantos que se seguem começam com 'ã, o que pode ser a 2ª pessoa do singular, "você".

177 Descreve o vôo do mutum como "quem quer descer", "Voou e está descendo como avião", explicando-me as coisas de seu mundo a partir das coisas do meu mundo.

<p>'ã mi ip hãm mō hi ai ya 'ak ha xaxip xaxip mã net xex ʔy mōg xa tut ma 'ã mi ip hãm mō 'ã mi ip hãm mō hã ã mō ya a hu</p> <p>hi ai yaa hu kaeka na xex<sup>178</sup> ʔy mōg xatut ma 'ã pot<sup>179</sup> hãm mō 'ã pot hãm mō hi ai ya ak ha kaex kaekana xex ʔy mōg xatut ma 'ã pot hãm mō 'ã pot hãm mō yaa hu</p> <p>hi ai ya a hu mōgmōka net xex ʔy mōg xop pup mi<sup>180</sup> tu mi ip hãm mō tu mi ip hãm mō</p>	<p>pousando você vai hi ai ya 'ak ha mutum mutum pintado grande vem atrás de mim pousando você vai pousando você vai vaai ya a hu</p> <p>hi ai yaa hu arara vermelha grande vem atrás de mim chorando você vai embora chorando você vai embora hi ai ya ak há arara arara vermelha grande vem atrás de mim chorando você vai embora chorando você vai embora yaa hu</p> <p>hi ai ya a hu gavião pintado grande vem me olhar voando você vai embora<sup>183</sup> voando você vai embora</p>
---	---

182 Estamos, mais uma vez, diante da posição no espaço enquanto um marcador de perspectiva. Agora como "vir atrás de mim, vir até mim".

178 Em Maxakali corrente *amkak xeka*.

179 O "chorar" foi em alguns momentos descrito por Toninho como "grito, som" do bicho. Com isso, podemos pensar proximamente os termos voz do bicho/choro (distinção entre a caça e a guerra). Tal choro, no entanto, parece oscilar entre o medo e a saudade, conforme a tradução de Toninho para o canto: "Gavião, nos [os kotkuphi] olhe indo embora para você ir também e chorar". Sublinhamos que, também no mito, o choro aparece como medo, ao passo que na fase final do ritual - a despedida de kotkuphi - o choro converte-se em saudade, embora o medo continue pairando por ali.

A despedida coloca um segunda mas não menos importante questão, a dos trajetos. Estamos diante de cantos que tematizam o encontro seguido da despedida. Note-se que despedir-se significa tomar caminhos diferentes. Vide, por exemplo, a história do antepassado que seguiu kotkuphi, bem como as exegeses sobre a história, que reiteram a recomendação de permanecerem todos nas proximidades da aldeia quando kotkuphi parte. As diferentes direções percorridas por um (kotkuphi) e outro (kotkuphi) são replicadas no ato de olhar, isto é, olha-se para onde se está indo. Haja vista o olhar "para cima" praticado pelos kotkuphi, quando são erguidos sobre a parede suplementar do *kuxex* durante sua despedida no ritual. Tal olhar difere do que é praticado pelos pajés e outros homens e crianças na mesma ocasião, que deve ser um olhar "para baixo", em direção aos moradores da aldeia.

180 Na gravação cantam *tutma 'ã mi ip*, como nos cantos anteriores, mas Toninho escreveu esse como *pup mi tu mi ip*. Em Maxakali corrente, *pup mi* é penãhã, "ver, olhar".

hi ai ya 'ak ha mōgmōka mōgmōka net xex ʔy mōg xop pup mi tu mi ip hām mō tu mi ip hām mō yaa hu  hi ai yaa hu kokukana xex ʔy mōg xop pup mi tu xu up hām mō <sup>181</sup> tu xu up hām mō hi ai ya a hu	hi ai ya 'ak ha gavião gavião pintado grande vem me olhar voando você vai embora voando você vai embora yaa hu  hi ai yaa hu guariba vermelho vem me olhar e subindo vai embora e subindo vai embora hi ai ya a hu
--	--

Cinco animais aparecerão, em cantos consecutivos. São aves, exceto por um guariba. Todos eles vêm até kotkuphi, cada um a seu modo, criando uma variedade de gestos que compõem essa série. Os primeiros - macuco, mutum, arara - vêm "atrás de mim", *ʔy mōg xatut ma*, diz kotkup āna. Os dois seguintes - gavião e guariba - vêm "me olhar", *ʔy mōg xop pup mi*. A exegese deixa claro que são os animais que estão vindo até kotkuphi. No entanto, o texto dos cantos apresenta uma dificuldade para o nosso entendimento. Isso porque *ʔy*, que em maxakali corrente seria *ʔūg*, refere-se à primeira pessoa, podendo ser tanto um pronome pessoal como possessivo. Nesse sentido, por exemplo, *ʔūg mōg* é sempre traduzido como "eu vou", ao passo que *ʔū mōg*, como "ele/ela vai". Em vários dos cantos com os quais lidamos, *ʔy* foi traduzido dessa mesma forma, isto é, como pronome relativo à primeira pessoa, seja na forma pessoal ou possessiva: *ʔy mōg* ("eu vou"), *ʔy tut xop* ("minhas mães"), *ʔy tak xop* ("meus pais"), *ʔy poyop* ("minhas flechas"), *ʔy kup xop* ("minhas manivas"), *ʔy pe* ("eu sigo [algo]"), *ʔy yūy nāg* ("minha cigarra/onomatopéia"), *ʔy pa te xip* ("pertinho de mim"), *ʔy pex xop* ("meus beijos"), *ʔy pat xop* ("minhas [palmeiras] flechas"). Porém, exatamente como no presente canto, no qual *ʔy* parece referir-se à terceira pessoa, conforme nos aponta a exegese, o canto que vimos anteriormente, aquele do yāmīy que "vem se dobrando,

183 Toninho disse ser algo como: "Gavião, nos [os kotkuphi] olhe indo embora para você ir também e chorar".

181 Aqui, novamente, o medo: "O guariba de vê no mato e foge".

se abaixando, vem caindo", o pronome da terceira pessoa foi igualmente grafado como *ṛy* ('ũ, em maxakali corrente), referindo-se ao *yãmĩy*: *yãmĩy te ṛy nũn nũy ṛy xup hã ṛy nũn nũy ṛy nã kã ṛy nũn nũy*. Apesar de uma certa proximidade sonora entre *'ũg* (eu, meu) e *'ũ* (ele, ela, dele, dela), não acreditamos que essa ambiguidade se deva a um deslize na escrita. Devemos esclarecer que a grafia foi cuidadosamente escolhida pelos pajés, como, aliás, observamos em diversos momentos do processo de transcrição. A escrita é lenta, detida, relida muitas vezes. E as expressões se repetem, criando padrões que permitem uma verificação contínua do texto. O que queremos dizer com isso é que, embora *kotkuphi* tenha um preponderante protagonismo nos cantos - sendo constantemente colocado, nas exegeses, como dono da perspectiva, como quem vê, experiencia e conta os eventos - nas ocasiões em que *ṛy* oscila para a terceira pessoa, talvez estejamos diante da possibilidade de uma certa diluição das pessoas, das identidades, no canto. Em outras palavras, os cantos estão retomando com intensidade aquela qualidade do tempo mítico, no qual, dos seres, "forma, nome, comportamento misturam inextrincavelmente atributos humanos e não humanos", os cantos, aqui, podendo ser aquele "lugar, geométrico por assim dizer, onde a diferença entre os pontos de vista é ao mesmo tempo anulada e exacerbada" (VIVEIROS DE CASTRO, 2013, p. 354).

Os bichos que vêm até *kotkuphi* são vistos por ele no mato, onde ele também os vai ver. Os bichos que ele olha também são apresentados como vindo olhar *kotkuphi*. Por outro lado, essa proximidade entre os seres tem um lugar especial aqui se considerarmos que muitos deles têm canto. É o canto do macuco que desperta os homens durante a madrugada para irem para o *kuxex*. O gavião é um *yãmĩyxop* com extensos repertórios. A arara e o guariba (ainda que este não aqui) fazem soar suas vozes quando veem *kotkuphi*, não obstante as terem compreendidas por ele como um "choro". Essa apreensão da voz dos animais como um choro tem sentido de ser pensada na chave da guerra. Considerar a voz do animal como um choro de medo, o coloca automaticamente no campo da presa. Aquilo para ele é uma guerra, enquanto que para *kotkuphi* é caça. Obviamente, como já insistimos, a predação, aqui, não exclui o interesse na alteridade, mas vez ou outra é ela mesma (a predação) uma operação interpretativa: *kotkuphi* ouve a voz

e o canto dos bichos como choro para colocá-los no lugar de presas. Ao mesmo tempo, ter muitos cantos é uma forma de potência, haja vista a história do morcego, *xũnĩm*, amainou um certo clima de tensão em seu encontro com os Tikmũ'ũn e ainda ganhou bananas, usando seus cantos como barganha. A voz dos animais, seu(s) canto(s), poderia, assim, operar uma distinção entre caça e guerra. Tal choro, no entanto, parece oscilar entre o medo e a saudade, na festa de kotkuphi. O canto dessa série que tematiza o gavião revela algo como "gavião, nos [os kotkuphi] olhe indo embora para você ir também e chorar". Sublinhamos que, também no mito de kotkuphi, o choro aparece como medo, ao passo que na fase final da festa - a despedida de kotkuphi - o choro converte-se em saudade, embora o medo continue pairando por ali.

Tais considerações revelam diferentes níveis de relação entre as partes, sendo tanto um pouco mais neutras, menos marcadas, quanto de predação, como no caso do canto-choro do guariba e da arara. A escuta é predatória. Igualmente, predatório é o gesto de vir "atrás de mim", traduzido a partir de *xatut ma*. A tradução que Popovich faz de *xat* como "mandar, comandar" nos abre espaço para pensarmos kotkuphi enquanto "dono" de certos animais, presas (relembremos que o mote da presente discussão é justamente o *ĩy*, "eu/meu"). Estamos, mais uma vez, diante da posição no espaço enquanto um marcador de perspectiva (antes *ka yã y pe nũn*, o desajeitado que quebrou a cana brava de kotkuhi; ou o antepassado que, no mito, sobe no galho para desenrolar o rabo do macaco de um galho e acede à posição de presa, como um macaco, ou ainda o enfurecido irmão do morto que sobe no teto de uma casa para ser flechado como um pássaro pelos kotkuphi). Remarcamos, ainda, embora sem um rendimento mais imediato e seguro que *xata* ou *xataha* é um referência possível a certos cantos, como o canto do galo. Essa poderia ser uma passagem para compreendermos o canto como atravessado por essa espécie de comando, *xat* ("mandar, comandar" e, simultaneamente, "cantar"). Tal hipótese, que apenas assinalamos e sobre a qual, portanto, não nos deteremos, por falta de mais dados, nem seria tão absurda se considerarmos que ter/saber muitos cantos é um certo sinal de poder, por exemplo, no estabelecimento de alianças e que as pessoas asseguram razoavelmente a condução das festas de *yãmĩyxop* pelos pajés. Retomando a ideia de que o espaço pode ser definidor de

perspectivas, vale mencionar, mais uma vez, a ocasião da festa de kotkuphi em que ele se despede. O percurso de vir, partilhar algo e se despedir é, aliás, generalizado no que diz respeito à relação com os *yãmĩyxop*. Mais ou menos elaboradas nas diferentes festas, as chegadas e partidas são onipresentes. Os cantos da presente série, são também cantos que tratam de despedidas, pois os animais que vêm olhar kotkuphi ou que vêm atrás dele vão embora em seguida, deslocam-se em direções e de modos específicos. Os trajetos são importantes de serem compreendidos nesse contexto. Note-se que se despedir significa tomar caminhos diferentes. Vide, por exemplo, a história de um antepassado que seguiu kotkuphi e foi morto sucessivas vezes por eles até chegar na aldeia deles. Por fim, ele não se adapta e deseja voltar para sua aldeia de origem, o que o kotkuphi de quem era dono o ajuda a concretizar<sup>184</sup>. É reiterada, ainda hoje, a recomendação de todos permanecerem na aldeia quando kotkuphi se despede e parte. Nessa despedida, as diferentes direções percorridas por um (kotkuphi) e outro (homens) são replicadas no ato de olhar. Haja vista o olhar "para cima" praticado pelos kotkuphi, quando são erguidos sobre a parede suplementar do *kuxex* durante sua despedida no ritual. Tal olhar difere do que é praticado pelos pajés e outros homens e crianças na mesma ocasião, que deve ser um olhar "para baixo", em direção aos moradores da aldeia. Tudo se passa como se o olhar projetasse o caminho para onde se vai. O mesmo, talvez, possamos dizer do antepassado que ao desenganchar o rabo do macaco da árvore, no mito inaugural, olhar para o bicho caindo - desrespeitando claramente a prescrição de kotkuphi quanto a isso - e é morto, tornando-se presa como o macaco. Talvez por isso o olhar seja tão perigoso e praticado com parcimônia pelos Tikmũ'ün. Aqui, sobretudo, é forte a relação espacial com o olhar. Lembremos que esse homem-presa, além de fitar a queda do macaco, antes disso sobre na árvore como que já se transformando no animal. Tais olhares e posicionamentos no espaço parecem possibilitar a transformação em Outro. Isso porque os diferentes "povos" têm seu modo de ser.

Cada um desses animais revela um movimento específico. O macuco "vai voando", 'ã *to'op hãm mō*. O mutum "vai pousando", 'ã *mi ip hãm mō*. "Ele está

---

184 Retomaremos a história adiante.

querendo descer, como um avião", explica o tradutor. A arara, ao invés de um tipo de voo, tem o afeto do choro descrito, é o modo como ela "vai chorando", 'ã *pot hãm mō*. O gavião também "vai pousando", da mesma forma que o mutum, *tu mi ip hãm mō*. O guariba, diferente dos demais, "vai subindo [na árvore]", *tu xu up hãm mō*. O termo *xup*, além da acepção "suspender", algumas vezes o vimos traduzido como flutuar, boiar dentro da água, como um peixe ou próximo ao voo do beija-flor, em uma polissemia chupar/beber/flutuar. Então, ao lado das aves, o macaco poderia estar "como que flutuando". Vemos que há essa diversidade de movimento e afeto que o texto tenta dar conta: *to'op*, *mi ip*, *pot*, *xu up*. O elemento comum aqui é o do movimento no espaço, assinalada por *hãm mō*. Tudo está em movimento pelo espaço. As pessoas mudam de aldeia, fazem aldeia em outro lugar, saem para caçar e pescar, viajam para as cidades e os animais estão se deslocando pelo mundo o tempo todo, como tentamos demonstrar na parte em que tratamos das cartografias sociocósmicas. Esse comportamento é extensivo aos demais seres do mundo. Algo mais que se percebe nesses cantos e que compõe esse complexo jogo pronominal, no qual as pessoas estão próximas, mais ou menos indiscernidas, é fato de *kotkuphi* também se referir às aves macuco, mutum e arara como segunda pessoa, 'ã, você(s), estabelecendo certa diferença.

A predominância de um ponto de vista é algo volátil. Vejamos, por exemplo, que, talvez mais adjacentes à *kotkuphi*, os animais são muito exaltados, em *kotkup ãna*, por suas peles, seus corpos, suas cores, os motivos que os recobrem: *paxot ãna nãg* ("macuco vermelho pequeno"), *xaxip mãnet xex* ("mutum pintado grande"), *kaeka na xex* ("arara vermelha grande"), *mõgmõka net xex* ("gavião pintado grande"), *kokukana xex* ("macaco vermelho grande", "guariba vermelho"). *Kotkuphi*, a seu turno, também tem suas pinturas. Aliás, *kotkup ãna* é, literalmente, "kotpuphi vermelho". É a cor dele, gosta dela. É, de certa forma, dono dela, apesar dessa ser uma posse partilhada, como vemos. Note-se a marcante presença dessa cor nos corpos dos animais. Mas *kotkuphi* é também dono desses animais, são suas presas. Além disso, "pintado" é um motivo forte na corporalidade de *kotkuphi*, análoga à pintura da onça, ambos bravos. Porém, um animal que ele também mata.

Assim, ao mesmo tempo em que há a relação que dilui, de certa forma, as fronteiras por meio de uma aproximação (física mesmo também, mas que pode ser

converter em uma adoção/familiarização, como já vimos), há também a marcação das diferenças. Esses movimentos de aglutinação e diferenciação estão presentes em nossas discussões, aqui, desde o início, quando o mito inaugural descreve a aldeia desfeita e refeita, mas também quando em reuniões podem atuar em blocos maiores ou menores, desde a etnia tomada em sua virtual totalidade, passando por T.I.s inteiras, grupos de aldeias, determinada aldeia, famílias extensas, famílias nucleares, até uma polarização mais individual. Rosse (2016) observou o esmaecimento da identidade como traço marcante dos *yãmĩyxop*, em contraste com a onomástica tikmũ'ũn, que se ater à multiplicação dos nomes, resultando em uma proliferação de subjetividades, de diferença. Os *yãmĩyxop* vêm com rostos vendados, não têm nomes específicos, para além dos rótulos que agrupam infinidades de Outros, legiões. As pessoas, por outro lado, têm nomes diferentes umas das outras e, muitas vezes, com base em variações minimais, que guardam a proximidade sem deixar de marcar a diferença. Trata-se, portanto, do gosto por um acento na identidade cotidianamente por oposição à diluição da identidade no que se refere aos *yãmĩyxop*. Acreditamos que esse traço continua tendo sua pertinência aqui, mas ganha nuances a partir do que nos trazem os cantos-histórias de kotkuphi. Parece-nos que essas sutilezas são algo que pode nos dizer a discreta opção, na escrita, por *ĩy*, ora significando primeira, ora terceira pessoa.

O outro recorte de cantos de kotkup ãna são muito próximos desses. Ambos os recortes terminam com os gritos e assobios, marcantes do fim de seção. O gesto sonoro é o mesmo de antes: grito coletivo forte, após o qual se toma um rápido fôlego para produzir múltiplos assobios intermitentes e curtos, suaves, com duração total de cerca de cinco segundos.

(Cantos de kotkup ãna – segundo excerto)	
hi ai ya a hu paxot 'ãna nãg ĩy <sup>185</sup> mōg xop pup mi	hi ai ya a hu macuco vermelho pequeno veio e me olhou

185 A partir das traduções, percebemos que o pronome *ĩy* parece poder designar, nos cantos, o que em Maxakali corrente se diz: *ũg* (eu), *ũ* (ele) ou ainda *ũk* (meu). Por exemplos, temos: *ĩy tut* como "minhas mães"; *paxot ãna nãg ĩy mōg* como "o macuco vermelho pequeno vem"; *kũyōg kana xex ĩy*

<p>tu to 'op hãm mō tu to 'op hãm mō hi ai ya ak ha paxot paxot 'āna nāg ʔy xop pup mi tu to 'op hãm mō tu to 'op hãm mō yaa hu</p> <p>hi ai ya a hu mōgmōka net xex ʔy mōg xop pup mi<sup>186</sup> tu mi ip hãm mō<sup>187</sup> tu mi ip hãm mō hi ai ya 'ak ha mōgmōka mōgmōka net xex ʔy mōg xop pup mi tu mi ip hãm mō tu mi ip hãm mō yaa hu</p> <p>hi ai yaa hu kokukana xex ʔy mōg xop pup mi tu xu up hãm mō tu xu up hãm mō hi ai ya a hu</p>	<p>e voando voi embora e voando voi embora hi ai ya ak ha macuco macuco vermelho pequeno veio me olhou e voando voi embora e voando voi embora yaa hu</p> <p>hi ai ya a hu gavião pintado grande veio e me olhou e voando foi embora e voando foi embora hi ai ya 'ak ha gavião gavião pintado grande veio e me olhou e voando foi embora e voando foi embora yaa hu</p> <p>hi ai yaa hu macaco vermelho grande veio e me olhou e subindo foi embora e subindo foi embora hi ai ya a hu</p>
--	---

Passemos, agora, à reaproximação dos dois excertos supostamente entrecortados de uma série de kotkuphi xeka.

#### 4.14 Cantos de kotkup ãna e kotkuphi xeka - parte 2

Esses cantos de kotkuphi xeka vêm, como dissemos, de dois excertos, cada um deles contínuo, de duas diferentes séries. Trata-se de excertos com poucos

---

*mōg pumi* como "macaco vermelho pequeno eu vou ver". As possibilidades abertas por essas traduções de um mesmo termo, ʔy, acreditamos dizerem respeito à compositividade da pessoa, que pode deslizar enter uma perspectiva e outra. Mas, sobretudo, explícita como é a compositividade da pessoa de um caçador, alguém que é dono de muitos.

186 Aqui, sim, kotkuphi canta *pap mi tu mi ip*.

187 Toninho indicou que a tradução desse canto seria algo como "Gavião, olhe a gente, os kotkuphi, indo embora, para você ir também e chorar".

cantos e talvez faltem muitos, pois kotkuphi xeka, como o próprio nome informa, "kotkuphi grande", tem muitos cantos. De toda forma, esse par de recortes traz informações complementares entre si, e algo novas para a descrição e a análise que estamos elaborando. A primeira delas começa com a cena de um papagaio pequeno que dá frutas mastigadas para seus filhotes.

(Cantos de kotkup xeka – primeiro excerto)	
hi ai yaa yap op hu konũ nũy nãg mĩm mã nahã tu nok <sup>188</sup> xop xit nã nãg <sup>189</sup> nã mi 43'48" tu nok xop xit nã nãg nã mi nux <sup>190</sup> yã nãm mi konũ nũy konũ nũy nãg mĩm mãha tu nok xop xit nã nãg nã mi ya op hu <sup>191</sup>	hi ai yaa yap op hu papagio pequeno dando fruta mastigada, filhotes comem deitados e brincam mastigada, filhotes comem deitados e brincam papagio papagaio pequeno dando fruta mastigada, filhotes comem deitados e brincam ya op hu
ku u yõg nãg 'õm mõy ãy tak <sup>192</sup> xop mãmpu tu ku mãg nã xiip tu ku mãg nã xiip hai yak hak a ak hak a ax hai yap op u	aquele macaco pequeno vai meus pais sentados para ele cantar em pé no galho ele cantar em pé no galho hai yak hak a ak hak a ax hai yap op u

Os filhotes comem deitados. Estão contentes (*nã nãg*) e brincam (*nux*, de *hãm'ãnuxxop*). O canto não especifica se quem alimenta os filhotes é a mãe. No entanto, os Tikmũ'ũn, deliberadamente nos indicaram, inúmeras vezes, quando os acompanhamos em passeios ao jardim zoológico ou durante a visionagem de imagens de animais, que os machos são animais maiores do que as fêmeas. Notamos, aqui, que o papagio é um papagio pequeno, *konũ nũy nãg*, o que nos

188 Popovich registra *tonnok* como "pisar, esmagar".

189 Toninho traduziu como "deu para filhote". Em Popovich, temos *nãmnãg* como "prosa, orgulhoso".

190 Popovich aponta que *hãm'ãnuxxop* refere-se à brincadeiras infantis (**grifo nosso**).

191 Toninho explicou que o papagaio pequeno deu fruta para seus filhotes, que comeram deitados.

192 Kotkuphi canta *tut*, mas depois parece consertar para *tak*. Toninho escreveu como *tak*.

conduz à hipótese de que se trate de uma fêmea, uma mãe. Além disso, em paralelo com o que ocorre entre os Tikmũ'ün, a relação entre homens e mulheres tem muito à ver com o fato delas serem as responsáveis mais diretas pela criação dos filhos de ambos os sexos, pelo menos até a iniciação dos meninos, quando estes passam a ser mais próximos, idealmente, dos pais e do universo masculino, as meninas continuando, mesmo depois de moças, a serem próximas das mães e a partilharem certas atividades são mais específicas, tais como a cozinha, a fiação de linhas e o cuidado com as crianças. Desse modo, nada mais natural que essas características sejam observadas entre os animais. Não se trata exatamente da projeção de uma socialidade sobre outras espécies, mas, antes, de uma partilha de uma noção de socialidade ou, melhor dizendo, de uma socialidade real. Lembremos, que, sobretudo no que diz respeito ao conjunto de pássaros dos quais fazem parte os papagaios, os Tikmũ'ün tecem com eles relações profundas. Eles são aliados de guerra (*putuxop* guerreiros, aliados nas guerras históricas contra os botocudos), são Outros que trazem cantos (repertório dos *putuxop*), são pessoas com as quais efetivamente se casaram no decorrer de sua história (tem-se notícias daqueles que vieram da região sul da Bahia e que constituíram família entre aqueles outros que estavam abrigados às margens do córrego Pradinho e nas regiões adjacentes). Sobre esse aspecto de relações que são amplas e pujantes, tenhamos em conta que, mesmo *konũ nũy nãg* não sendo canto de *putuxop*, é uma espécime que compõe a miríade que é *putuxop*, e aparece, aqui, cruzando os cantos de *kotkuphi*, prova do que já dissemos sobre as interrelações dos *yãmĩyxop*, não obstante serem considerados conjuntos de espíritos-repertórios dotados de singularidades.

Reforçando a elaboração dos papéis de homens e mulheres de que o canto nos dá ideia, temos, na sequência, a menção que *kotkuphi* faz a seus pais como estando em companhia dos macacos. Na verdade, *kotkuphi* começa cantando *tut*, "mãe", ao invés de *tak*, "pai", mas rapidamente corrige. Diga-se, ainda, que, durante o processo de transcrição, a versão escrita foi definida como *tak*, pai. Além disso, a cena, que foi descrita, na exegese, como "o macaco vai junto com meus pais [de *Kotkuphi*] para cantar em pé no galho de árvore", evidencia a atividade do canto, que, sabemos, é cara principalmente aos homens. Não que não o seja também às mulheres, as quais não só cantam como também boa parte da atividade musical é a

elas direcionada. Entretanto, embora se cante para as mulheres, os homens são aparentemente os condutores das festas e aqueles que fazem essa mediação entre as mulheres e os repertórios-*yãmĩy*, sempre provenientes das alteridades, do mundo exterior. E, aqui, eles é que estão acompanhando os macacos cantores, enquanto, antes, é, supostamente, uma fêmea alimentando os filhotes de papagaio. No segundo dos excertos de cantos de *kotkuphi xeka*, as mães até aparecem em um canto análogo a esse.

(Cantos de <i>kotkup xeka</i> – segundo excerto)	
hi ai yaa yap op hu konũ nũy nãg mĩm mã nahã tu nok xop xit nã nãg nã mi tu nok xop xit nã nãg nã mi nux yã nãm mi konũ nũy konũ nũy nãg mĩm mãha tu nok xop xit nã nãg nã mi ya op hu	hi ai yaa yap op hu papagio pequeno dando fruta mastigada, seus filhotes comem deitados e brincam mastigada, seus filhotes comem deitados e brincam papagio papagio pequeno dando fruta mastigada, seus filhotes comem deitados e brincam ya op hu
hax yak hak hak ha a ax hai yap op u ku u yõg nãg 'õm mõy ãy tut xop mãm pu mĩm xax nãg ma ye mĩm yok pu ya ye haix yak hak ha 'ak hak a ax ha i yao 'op u ku u yõg nãg 'õm mõy ãy tut xop mãm pu mĩm xax nãg ma ye mĩm yok pu ya ye mĩm yok pu ya ye haix yak hak ha 'ak hak a ax ha i yao 'op u	hax yak hak hak ha a ax hai yap op u aquele macaco pequeno vai minhas mães sentadas casquinha de árvore, pensando que o galho está retinho (para ir) haix yak hak ha 'ak hak a ax ha i yao 'op u aquele macaco pequeno vai minhas mães sentadas casquinha de árvore, pensando que o galho está retinho (para ir) que o galho está retinho (para ir) haix yak hak ha 'ak hak a ax ha i yao 'op u

Elas também estão próximas ao macaco, mas a atividade cantora não está em evidência. Nesse caso, o macaco está pensando que o galho está retinho [para ele ir]. Será pertinente ressaltar algumas peculiaridades dessas relações, tanto aqui como alhures. Garcia (2010) nos informa que entre os Awá-Guajá do Maranhão, com os quais trabalhou, os homens saem para escutar o canto dos macacos e têm nisso um grande prazer. Também, os primatas são os animais com os quais os Awá-Guajá têm uma relação tal que, além de os domesticarem, chegam a compartilhar

certo grau de parentesco, o que se percebe por meio da terminologia que utilizam para com os primatas. Contudo, são, ainda assim, muito caçados e comidos. Sublinhamos que as mulheres awá-guajá são caçadoras, assim como os homens, o que não ocorre entre os Tikmũ'ün. Em se tratando dos *yãmĩyxop*, há um deles, o Poxop, que inclui, igualmente, uma grande variedade de primatas. Estamos diante, mais uma vez, de interpenetrações entre os *yãmĩyxop*. Po'op é um imitador de outros *yãmĩyxop* e muitos de seus cantos falam de coisas do mundo dos brancos, tais como espingardas, fazendeiros, tecidos e roupas. Poxop têm uma proximidade especial com as mulheres e crianças, que muito se dedicam a seus cantos, talvez por aparentarem serem menos perigosos<sup>193</sup>. Por exemplo, há um pequeno ritual de Po'op, que acontece muitas vezes nas aldeias, no qual as mulheres se colocam em fila diante da parede do *kuxex* e vão, uma a uma, sussurrando cantos dos quais gostam e querem ouvir. Os po'op escutam de dentro do *kuxex*, onde estão com os homens. Recebem delas algum dom alimentar (comida preparada ou não), que é entregue por cima da parede, e, em troca, cantam um trecho do que foi pedido, para que elas fiquem alegres. Esses elementos nos trazem alguma luz sobre a problemática do gênero entre os Tikmũ'ün, que, muito embora possa ser olhada por uma óptica mais esquemática, tem especificidades que não se deixam capturar completamente por uma forma resumida de compreensão. Detalhes esses que se nos revelam pouco a pouco.

Olhando mais de perto para os cantos, é persistente a dimensão dos animais. Tanto o papagaio (*konũ nũ nãg*) quanto o macaco (*ku u yõg nãg*) são pequenos, *nãg*, o que gera linhas de continuidade nos encadeamentos dos cantos. Também, nos dois casos há a indicação da posição dos animais, ainda que cada um se apresente de um modo. Ambos certamente estão no alto das árvores. A mãe papagaio e seus filhotes (subentendidamente) em seu ninho, onde os pequenos comem deitados, *nã mi*. O macaco em pé no galho, *mãg nã xiip*. Cabe destacar que o lugar, digamos, sintático reservado no texto dos cantos para indicar o lugar espacial do corpo - isto é, a posição que ele ocupa no espaço - pode também, ao

193 Esses cantos, não por acaso, são muito cantados nas escolas, pelas crianças, durante as chamadas aulas de cultura. Têm proximidade com as coisas do mundo dos brancos, são acessíveis e, ao menos pelo que parece, não são muito perigosos, ao contrário, por exemplo, do que pensamos a respeito dos cantos de *kotkuphi*, ainda que não exclusivamente.

que tudo indica, ser preenchido por uma disposição não mais geográfica, mas afetiva, o que cria uma congruência entre "posição" e "afeto" que se replica em várias instâncias. Vejamos que *mãg nã xiip* expressa o macaco "em pé **no galho**", enquanto [*nã nãg*] *nã mi* expressa "deitados **contentes**". Ora, essa compreensão do posicionamento geográfico como passível de ser marcado por um afeto tem nos perseguido desde outros momentos da análise. Vamos aos exemplos.

1. Passamos há pouco pelo canto que dizia dos cinco animais (macuco, mutum, arara, gavião, guariba). Neles, na posição da frase em que antes se dizia que dado animal vinha "atrás de mim [de kotkuphi]", passou-se a dizer "vem me olhar". Aqui o **olhar** esteve análogo ao **trajeto**.

2. Na mesma sequência, "macuco (...) **voando** vai", passa a "mutum (...) **pousando** vai", "arara (...) **chorando** vai", "gavião (...) **voando** vai" e, finalmente, "guariba (...) **subindo** vai". Temos, então, posições de voo e na copa das árvores, ou seja, **disposições espaciais**, interrompidas pelo choro da arara, **disposição afetiva**.

3. No mito inaugural vimos o antepassado morto em cima do galho de árvore, na mesma posição de um macaco. O afeto coincidente com a posição está no fato de que os antepassados, à altura desse episódio (como ainda hoje os Tikmũ'ũn, aliás) escolhem a cautela ao lidarem com kotkuphi, isto é, têm, medo, assim como o macaco, que nas exegeses têm seu grito associado ao choro.

4. Em outro canto, kotkuphi mata sua mãe e a amarra na cintura, junto a outras presas, igualmente mortas. A posição da cintura, é a da presa, presas que têm medo, como dissemos, que fogem de kotkuphi.

5. O irmão enfurecido é morto em cima de uma casa, da mesma forma que os pássaros que kotkuphi mata quando vai embora, o que é, inclusive, evidenciado no momento final da festa, conforme vimos em Aldeia Verde, no episódio do frango amarrado no poste.

6. Quando já em festa, já tendo kotkuphi como aliados, as mulheres erguem suas varinhas, assim como kotkuphi as suas flechas (ambos os objetos no alto), e elas experimentam um pouco dessa potência guerreira ao manusearem suas

flechas, ainda que por pouco tempo, quando as trocam pelas flechas. Experimentam um pouco dessa perspectiva.

7. Da mesma forma que as mulheres e também nos instantes finais da festa, os homens são erguidos analogamente ao que é feito com kotkuphi, sentindo os próprios corpos nesse "lugar" do caçador. Disposição espacial e afeto se misturam.

O afeto diante de kotkuphi é muitas vezes o do medo. Mas, aqui, essa experiência da potência por mulheres e homens é refletida por uma aliança. Ocupar outras posições, isto é, aquelas análogas a kotkuphi, cede lugar a também outros afetos, outras condições perspectivísticas. Tal aliança, quando instaurada, faz o medo deslizar para a saudade, embora esse pêndulo esteja sempre em constante regulação, dada a impermanência das relações, que precisam ser alimentadas. O canto é uma maneira por meio da qual se opera essa baliza da relação, através do qual se operam amansamentos: dos Tikmũ'ũn - posto que estão novamente reunidos, são comensais, e são testados em sua capacidade de convivência e de autocontrole da raiva (lembrar que a raiva, assim como o medo, é condição da presa) - e de kotkuphi - igualmente comensal, traz caça (com os homens) e recebe comida (das mulheres), pela qual são especialmente amansados a partir de estratégias específicas sobre as quais trataremos mais adiante. A aliança, por fim, possibilita novos modos de ser e de agir, novas formas de socialidade, além de reforçar certos papéis de homens e mulheres, propiciando a manutenção do mundo em equilíbrio.

Não obstante suas especificidades, esse pequeno excerto é finalizado com os mesmos gritos e assobios de outras séries. Estamos observando que as terminações das séries são muito semelhantes, a variabilidade não sendo senão fortuita. Em outras palavras, as diferentes terminações são estruturalmente muito próximas, apresentando diferenças pouco significativas com respeito às inflexões na altura, intensidade e duração. Considerando como "fortuita" e "pouco significativa" essa variabilidade, não queremos dizer que ela é sem importância, apenas que o gesto sonoro parece ser apreendido pelos kotkuphi como sendo o mesmo, sem, contudo, haver o desejo de uma reprodução uniformizada, homogênea. E isso é um valor em si mesmo, algo que pode ser positivado. O que observamos como aspectos

próprios a um ou outro kotkuphi são mais as temáticas de seus cantos, assim como os vocalises que os compõem. De toda forma, ainda podemos notar aproximações entre um canto e outro, entre uma série e outra.

#### 4.15 Muitos bichos para matar - ainda cantos de kotkuphi xeka

O segundo excerto de cantos de kotkuphi xeka, ao qual já nos referimos rapidamente ao mencionarmos as mães de kotkuphi em companhia dos macacos, traz ainda alguns dados que valem ser considerados. Referimo-nos, especificamente, à sua porção final. Trata-se de um vocalise. Tomaremos-lo juntamente com um outro canto, pelo fato de que suas temáticas os aproximam, os colocam em uma forte zona de vizinhança.

Falávamos há pouco sobre o posicionamento no espaço e sua vinculação com um determinado afeto. Vimos que a condição de presa, marcada pelo medo, pelo choro e pela raiva, também está associada, por exemplo, ora a uma amarração conjunta na cintura, ora ao alto, seja a copa das árvores, um galho, ou teto de uma casa, ou ainda a um determinado ponto de uma estrada, onde se pode encontrar indevidamente kotkuphi. Pois bem, o presente vocalise nos ajuda a compreender melhor essa reunião das presas em um dado local. Aqui, elas estão juntas, mas já tendo passado por uma experiência de morte. Passaram para o "outro lado", não apenas para o lado dos mortos, mas, por isso mesmo, para o lado de seu matador. Kotkuphi é ele próprio uma espécie de morto. Ele é um *yãmĩy* e os Tikmũ'ün dizem que, quando uma pessoa morre, ela se torna *yãmĩy*, indo, também, se juntar aos seus *yãmĩy*. Portanto, em certa medida, vão se juntar a seus cantos. Talvez por isso os mortos venham até o *kuxex*, bem como vêm os *yãmĩyxop*, que têm no local seu pousado privilegiado enquanto estão nas aldeias. Um lugar de mortos, em um certo sentido. Não por acaso, essas presas de kotkuphi que "mudaram de lado", estão reunidas justamente dentro do *kuxex*.

A partir dessas constatações, cabe dizer que a relação com a morte aqui é mediada pela festa, pelos cantos, pela reciprocidade, enfim, por mecanismos que operam coletivamente. Nesse sentido, notemos que a própria atividade de caça é

marcadamente coletiva. É impensável que, por exemplo, um animal como um porco ou uma capivara possa ser caçado e comido por uma única família. Pelo menos nunca presenciamos um episódio como esse. Ainda, uma das exigências feitas por kotkuphi quando veio à aldeia pela primeira vez foi a de que as pessoas voltassem a morar ali. Essa foi como que uma condição para que ele continuasse a distribuir os cantos e a carne. É como se para caçar e cantar fosse preciso haver convivência, diplomacia. Intuímos, assim, que a ética diante da morte, mesmo relativamente aos animais que serão comidos, depende muito dessa articulação coletiva que, no limite, é uma forma de prevenção contra o risco de também se tornar um morto, efetivar definitivamente essa mudança de lado. Realizar esse trabalho de lida com a morte é também o que, de certa forma, dá acesso aos cantos, posto que adquirí-los depende de uma relação mortífera - na medida em que os cantos são (d)os *yãmĩy*, (d)os mortos - e porque estão, pelo menos em kotkuphi, atravessados pela predação - ao chegarem paralelamente à caça, causa e efeito de sua braveza.

Estamos, então, no desfecho do segundo excerto de kotkuphi xeka. Ao final da pequena série, que retoma os cantos do primeiro excerto, do papagio e do macaco pequenos, quando surge um vocalise que se encerra dando mostras dessa braveza. Isso porque é um momento de reunião de suas presas, mas sob a forma de uma reunião acústica, porque não podemos vê-las, senão escutá-las. Elas estão dentro do *kuxex*. De lá soam as vozes desses muitos Outros a quem kotkuphi matou, inclusive a do botocudo.

<b>Muitos bichos para matar - ainda cantos de kotkuphi xeka</b>	
hi ai xai ya hixa ixai ya <sup>194</sup> ho e o eok ho e o e ok	hi ai xai ya hixa ixai ya ho e o eok ho e o e ok
hok hok hi ya hiya e o ok ha ok ax yo ok ha ok ax yo ok ha ak ax yo'ok ha ak 'ax yok hi	hok hok hi ya hiya e o ok ha ok ax yo ok ha ok ax yo ok ha ak ax yo'ok ha ak 'ax yok hi
e o o o ok ha ok ax yo ok ha ak ax yok	e o o o ok ha ok ax yo ok ha ak ax yok
e ok hok hok hok hi hok hii hok ii e ok ax yo ok e ok ax yo ok	e ok hok hok hok hi hok hii hok ii e ok ax yo ok e ok ax yo ok

<sup>194</sup> Kotkuphi foi caçar e volta para a aldeia. Vários sons de bichos ao final do canto. Kotkuphi remeda o botocudo que ele matou e que "não conversa bem". Notável é que kotkuphi remeda igualmente os bichos que matou, ou seja, botocudo é, explicitamente, sua presa aqui.

e ok e ok ok ax yok ax yo ok e ok ax yo ok e ok hi e ok hi hi ax a ya yay hax ho hok hax ha yayay hai ax a ya yay hai ax a ya yay ex ex ex	e ok e ok ok ax yok ax yo ok e ok ax yo ok e ok hi e ok hi hi ax a ya yay hax ho hok hax ha yayay hai ax a ya yay hai ax a ya yay ex ex ex
--	--

Interessante sublinharmos que as presas cantam juntas, mas cantam por meio de *kotkuphi*. Após terem sido mortas por ele, passaram a acompanhá-lo, "dentro de seu corpo", conforme nos esclareceu a exegese. Em particular, a voz do botocudo morto nos diz muito sobre sua condição de inimigo. Os botocudos são povos historicamente inimigos dos Tikmũ'ün. Trata-se de uma voz ridicularizada, porque ele não fala bem, como vimos, a *tikmũ'ün yĩax*, a "língua da nossa humanidade". Não consegue produzir os sons que ela prevê. Portanto, não estamos falando da linguagem verbal, mas da música, de uma condição de humanidade que depende da música. Ele é alvo de uma sátira estética. Isso fica mais evidente um pouco adiante, quando eles reaparecem, ou melhor, seus cantos aparecem - ainda por meio de *kotkuphi* - extremamente diferentes dos cantos dos próprios *kotkuphi*.

Os Tikmũ'ün se referem a esses cantos como cantos dos botocudos. Na verdade, dizem que o botocudo canta no ritual de *kotkuphi*. Assim, apesar de serem uma parte do ritual de *kotkuphi* (e ainda de outros *yãmĩyxop*, pois volta e meia aparecem), guarda-se essa especificidade relativamente à sua origem. É o inimigo morto cantando. E ele não canta da mesma forma que *kotkuphi*, isto é, não compartilham com ele caracteres estéticos, de tal maneira que não é possível confundí-los. É um escarnio, são engraçados. Ao nos acostumarmos minimamente aos cantos dos *yãmĩyxop*, o canto dos botocudos nos é uma surpresa em meio a uma noite de cantos. Soam mesmo engraçados, jocosos. Os *yãmĩyxop*, ao contrário, são sempre referidos com base em sua capacidade, sobretudo, cantora, mas também de cura (e adoecimento) e de caça. Sobre a caça, vejamos que os botocudos foram mortos, apesar de historicamente serem reconhecidos como extremamente violentos em relação aos povos com os quais disputavam territórios (Sueli mesma diz, por exemplo, que os Tikmũ'ün já conheciam a região onde hoje

vivem em Aldeia Verde, na cidade de Ladainha, MG, mas que, em um passado mais distante, saíram de lá fugindo dos botocudos). Além disso, há uma figura que às vezes vem matar os porcos dados para os *yãmĩyxop* e que ficam, ritualmente, amarrados em um toco ou *mĩmãñãm* no pátio. Não se trata de um furto, eles são chamados para isso e divertem as pessoas que assistem à cena. Divertem, pois seu andar é caricato e porque erram muitas vezes o golpe quando tentam acertar o porco com o bastão que carregam. Sua pontaria não é boa como a de *kotkuphi*.

Em acréscimo, acreditamos que esse contrastante respeito, reverência, diante dos *yãmĩyxop* também se deva a uma certa atmosfera de medo que os circunda, não obstante sua presença nas aldeias traga alegria e divertimento. Em *kotkuphi*, isso é evidente nas histórias descritas nos cantos e no mito inaugural. Em nossas conversas com os *Tikmũ'ũn*, os flagramos, algumas vezes, tentando nos explicar que o respeito requerido em determinadas situações dependeria, supostamente, da instalação do medo. Para citar dois exemplos, rapidamente, lembramo-nos de ouvir um homem dizer que as crianças atualmente não respeitam os mais velhos porque não têm mais medo. Outro exemplo, bastante difundido, é compararem os *yãmĩyxop* com a polícia. De fato, várias questões graves são resolvidas por meio dos *yãmĩyxop*, instância pela qual pode irromper essa violência, mais ou menos latente, sem que se instaure uma guerra. Em outras palavras, é como se deixar que essa violência, de certa forma disciplinadora, irrompa por meio deles seja algo permitido por todos.

Mas o que fundamentalmente parece impressionar nos *yãmĩyxop* é serem esse manancial de cantos ou serem eles mesmos pura música. As relações que se estabelece com os *yãmĩyxop* envolvem alguma reciprocidade. Resgatemos o caso dos *xũnĩm*. Eles têm um vastíssimo repertório de cantos, mas nem todos os *xũnĩm* cantam. Há, por exemplo, os *xũnĩm ãn yĩ ka'ok*, que vêm às aldeias para cuidar do bom crescimento das crianças e para tornar forte o corpo delas. Note-se, porém, que eles cuidam do bom crescimento desses corpos enquanto corpos que são fabricados para soar. Isso porque *ãn yĩ ka'ok*, pode ser traduzido como corpo-fala-forte (*ãn* = carne, corpo; *yĩ* = falar; *ka'ok* = forte). Assim, mesmo quando o canto não está explicitamente presente, ele parece ser o ponto alto dessa reciprocidade. Não queremos com isso superstimar gratuitamente a música. Mas, de fato, ela parece

ocupar um lugar preponderante na vida dos Tikmũ'ün e em suas relações mais amplas. Vejamos que suas trocas com os espíritos envolvem música, os casamentos e a vida em aldeia refletem alianças sonoras (dados os regimes de posse e transmissão dos cantos), a reunião de homens de determinadas famílias em um mesmo *kuxex* define os repertórios que serão executados em uma festa. Além disso, até mesmo em sua relação com os brancos a música tem centralidade. Interessam-se sobremaneira pelos pendrives cheios de músicas das bandas de forró e pisadinha; uma de suas compras prediletas nas cidades são as caixas de som, às quais acoplam pendrives e cartões de memória e partilham o som aldeia a fora; os novos celulares, que chegam cada vez mais, estão repletos de música e videocliques; vão às cidades vizinhas, com entusiasmo, assistir shows de artistas locais e regionais; trazem cantores dessas regiões para fazerem shows nas aldeias, com direito às vezes a palco, iluminação e potentes caixas de som; conhecem uma infinidade de cantores desses gêneros e suas produções; aprendem a tocar teclado e montam seus próprios grupos de forró, criando circuitos de shows interaldeias. Se há algo que consideramos como marcante em nossas estadas nas aldeias, tal traço é, além dos cantos dos *yãmĩyxop*, essa paisagem sonora preenchida pela alteridade que vem dos autofalantes e que está impregnada no ar. Tudo se passa como se uma das estratégias para se conhecer os brancos fosse conhecer sua música. Talvez, para os Tikmũ'ün, um mundo seja impossível sem a música e, conhecer as diversas músicas é uma forma de entrar nesses diferentes mundos. Por isso ela é uma via de entrada muito privilegiada no universo tikmũ'ün. Pode ser que esse detalhe nos ajude a explicar porque a tratam como um bem pelo qual tanto zelam. A música é o próprio mundo, a própria diferença. O botucudo morto canta no ritual de kotkuphi, mas a música dele segue estranha. As aldeias estão imersas nos forrós, mas a música dos *yãmĩyxop* permanece impassível diante dessas outras músicas. Vejamos que o que observamos a respeito das interpenetrações que ocorrem entre os diferentes *yãmĩyxop* não pode ser verificado em relação à música que vem dos brancos. Ela não compõe esse cenário de troca. O botucudo ainda canta no ritual de kotkuphi, tem ali um lugar, mas a dos brancos não. Tal diferença é boa para pensar. Isso porque os *yãmĩyxop* se apropriam - diga-se de passagem, com extrema beleza e inventividade - de uma infinidade de objetos do mundo dos brancos: roupas,

comida, tinta industrializada, fumo em pacotinho, dentro inumeráveis outros, dada sua incrível criatividade. Os brancos e seus objetos são, ainda, tematizados nos cantos tanto em kotkuphi como em outros repertórios. Entretanto, até onde se sabe, nunca sua música, nunca a substância sonora dessa música é incorporada nos *yãmĩyxop*.

Tal irredutibilidade é um desafio para nossa compreensão, pelo fato de que a própria música dos *yãmĩyxop* é, para os Tikmũ'ũn, a diferença em si mesma. Trata-se de músicas, miríades, são compósitas. No entanto - e isso é algo que reúne as músicas dos diferentes *yãmĩyxop* - elas permanecem como uma espécie de núcleo duro. Não é essa uma visão essencialista, salvacionista, marcada pela ideia de uma resistência cultural que ocuparia justamente o lugar real do interesse pela troca constante. Mas os próprios Tikmũ'ũn é que "conservaram", num certo sentido, essa música até aqui. Talvez isso se deva à qualidade essencialmente relacional dessa música, seu núcleo duro, o que supostamente também os teria feito durar nesse mundo, além de todas as outras estratégias, força, intelegiência e mansuetude sem as quais os Tikmũ'ũn não teriam certamente sobrevivido: essas músicas passam de pais e mães para os filhos e outros parentes, passam ainda por meio do casamento (que tem aqui um duplo poder de manter/disseminar os cantos ao mesmo tempo que evitar o casamento com os brancos), são bens muito cuidados mas que (ou também porque) circulam. Pode ter sido justamente essa capacidade de partilha que os tenha trazido até aqui, e que é, fundamentalmente, o que a música dos *yãmĩyxop* evidencia e tem como condição para sua existência (lembramos do mito inaugural, quando kotkuphi exige a recomposição da vida em aldeia para que distribuísse os cantos). Os Tikmũ'ũn se salvaram com sua música. Assim também escolheram deliberadamente salvá-la. Essa discussão, talvez por demais mentalista, abstrata, torna-se mais literal se nos lembrarmos da formulação de Sueli a respeito dessa sobrevivência dos Tikmũ'ũn, diante de tantas adversidades: eles escolheram a língua e os cantos, em detrimento do território. Por isso estão sem as terras de que precisam para viver. Estamos, aqui, tratando de cantos que ensejam a caça, quando não há mais bichos para os *yãmĩyxop* caçarem. A música é a instância por meio da qual não só os Tikmũ'ũn sobreviveram, mas também todo o seu mundo circundante e suas relações. A música é a fauna, a flora e o território que têm hoje. Com as

alteridades dos cantos é que conseguem trocar, visto que com os brancos tem sido essa uma tarefa muito difícil. Temos a impressão de que estão sempre a tentar, como quando se aproximam da música das bandas de forró, mas a sociabilidade dos brancos é extremamente refratária. Temos aí um ponto divergente entre a violência dos brancos e a de kotkuphi. Este quer, mesmo assim, a relação, sua predação é interessada na alteridade. Aqueles a querem muito pouco, predam desconsiderando o que trazem suas presas. Daí, também, haver caminhos tão diversos após a morte. Na passagem para esse outro lado, que é o dos mortos, mas também o de kotkuphi, até mesmo o botocudo, um inimigo morto, transforma-se em alguém que é capaz de cantar. Ao contrário, a morte de um branco, segundo nos contam os Tikmũ'ün, resultou, certa vez, em sua transformação em *ĩnmõxã*. Na verdade, mesmo em vida os brancos são considerados como *ĩnmõxã*, entidades que não sabem trocar, se relacionar e que, sobretudo, não cantam.

A exegese aponta que, no *kopox* em questão, ao fim do qual surgem as vozes das presas de kotkuphi, o que ocorre é a volta de kotkuphi de uma expedição de caça. Por isso o canto guarda a voz de tantos bichos<sup>195</sup>. Talvez por isso muitas dessas vozes só existam descritas através de onomatopeias, as quais, note-se, nem foram escritas. São como que inapreensíveis pela escrita alfabética dos brancos, sistema para o qual tais vozes animais são inaudíveis. É como uma caçada: estando surdo para o rastro sonoro dos animais, o sistema não consegue os capturar. Tamanha é a atenção dada a essas outras vozes que os Tikmũ'ün têm os nomes de diversos animais também como onomatopeias, como talvez nós mesmos, mas sem que tenhamos a mesma desenvoltura em reconhecer. Nesse caso, os próprios bichos é que se dão seus nomes, como por exemplo, a galinha da angola, que diz *tokã... tokã... tokã*, e uma cigarra pequena, cujo zumbido é *yãy [nãg]*. Os Tikmũ'ün apenas os escutam e replicam. Quando não são dados pelas vozes, os nomes podem advir de alguma característica corporal, como a cor do pelo (*měy 'ãna*, veado), um motivo pintado (*xaxip mã net*, mutum pintado), um olho pequeno (*kax nãg*, martim-pescador). Impossível não ter em mente, aqui, a onomástica como um sistema em que a individuação, a multiplicação de identidades, tenha saliência

<sup>195</sup> Há algo semelhante no fim da festa de mōgmōka, quando várias vozes são tomadas emprestadas para chorar a despedida.

(ROSSE, 2016). Os Tikmũ'ün estão interessados em cada pequeno animal, em cada pequena diferença.

Tal característica é revelada por esse canto, ao assinalar a variedade de bichos que são caçados por kotkuphi. Há um outro canto que evidencia, mais explicitamente, alguns dos bichos caçados por kotkuphi. O canto foi traduzido de modo incompleto.

hi ix hi ya hi ix hi ya <sup>196</sup> 'ãm mã xux tu mip hãmõ 'ãm mã xux <sup>197</sup> tu mip hãmõ hi ix hi ya hi ix hi ya  xokxeka xanet <sup>198</sup> nãm mõ xokxeka xanet nãm mõ hi ix hi ya hi ix hi ya  mēy ãna <sup>199</sup> xat nat nãm mõ mēy ãna xat nat nãm mõ hi ix hi ya hi ix hi ya  xok ã na <sup>200</sup> tu tup hãm mõ xok ã na tu tup hãm mõ hi ix hi ya hi ix hi ya  xok mã mãy <sup>201</sup> tu pot hãm mõ xok mã mãy tu pot hãm mõ  hi ix hi ix hi ya hi ix hi ya	-
--	---

<sup>196</sup> O canto foi traduzido de modo incompleto. No entanto, Toninho explicou que "tem muita anta no mato para Kotkuphi matar". Kotkuphi está indo caçar, indo onde estão os bichos. Vide os sons deles ao final do canto. O mativemos considerando que ele ressalta a pujança de caça nos territórios por onde transitavam os antepassados dos Tikmũ'ün. Nesse momento, em que o canto é enunciado, dois kotkuphi saem correndo de dentro do *kuxex* atravessando o pátio da aldeia em direção à estrada. Um carrega seu arco-e-flecha e o outro paus em brasa. O fogo seria para se "assentarem" no mato e prepararem os bichos caçados, comendo ali mesmo. A exegese, além de revelar a presença de um acampamento de caça, dá-nos mais detalhes da imagem constantemente descrita nos cantos dos pais e mães de kotkuphi "sentados" (*yũm*, na forma singular, ou *mãm*, na forma plural) no mato, sempre na presença de muitos bichos.

197 Anta.

198 Onça pintada.

199 Veado.

200 Literalmente, "bicho vermelho".

201 O mesmo que xamup xex, que em Maxakali corrente é xapup xe'e, "porco grande", "porco verdadeiro", respectivamente.

<p>hax ok hax ok 'ax yok ok  hi ix hi ya  hi ix hi ya  hax ok hax ok 'ax yok ok  hi ix hi ya  hi ix hi ya</p> <p>hax ok hax ok ax yok ok  hi ix hi ya hi ix hi ya  hax ok hax ok ax yok ok  hi ix hi ya hi ix hi ya</p> <p>hax ax yo mi ax  hi ax ax yo mi ax ax ho mi ax  ax ho mi ax</p> <p>hax hax mi ax  hax hax mi ax  e ok ax yo ok  e ok ax yo ok</p> <p>eok eo ok ax yok ax yo ok  eok eok ax yok ax yo ok  e ok ax yo ok  e ok ax yo okhi ax a yayay  hax ho hok ok  hai ax yayay ex ex ex</p>	
---	--

Apesar de ter sido parcamente traduzido, a exegese sobre ele indica que há muita anta, muitos bichos nos mato para kotkuphi matar. A cena é a seguinte: Kotkuphi está saindo para caçar, indo onde estão os bichos. Desloca-se. Dois kotkuphi saem correndo de dentro do *kuxex*. Um carrega seu arco-e-flecha e o outro paus em brasa. O fogo seria para se "assentarem" no mato e prepararem os bichos caçados, comendo ali mesmo. A exegese, além de revelar a diferenciação entre o espaço da aldeia de um espaço de caça, onde se instala temporariamente, dá-nos mais detalhes da imagem constantemente descrita nos cantos dos pais e mães de kotkuphi "sentados" (*yũm*, na forma singular, ou *mãm*, na forma plural) no mato, sempre na presença de muitos bichos. O canto ressalta a pujança de caça nos territórios onde se encontraram os antepassados dos Tikmũ'ün e kotkuphi. Anta, onça pintada, veado, "bicho vermelho" (tradução literal; alhures traduzido como "onça vermelha") e porco do mato são os animais que kotkuphi vai ver (*mi*), caçar/procurar (*xak*), comer. Desses, apenas o porco do mato é encontrado, e muito raramente, nas terras onde estão atualmente os Tikmũ'ün. O que nos chama atenção para o fato de que com os antigos territórios não apenas os bichos estavam

presentes, mas também a possibilidade de andar, estabelecer-se temporariamente na floresta, sentar, comer ali. Na abertura do trabalho, tentamos discutir um pouco sobre essa possibilidade de andar pelo mundo como condição básica para a existência. Pelo que se vê, básica para os Tikmũ'ũn poderem reproduzir seu modo de vida, mas básica também para a existência dos animais, praticamente ausentes agora, senão nos cantos. Sem querer subestimar a potência dessa sobrevivência virtual dos animais nos cantos, posto que ela tem sua efetividade, notamos que o fato de não haver os territórios necessários à reprodução desses modos de vida é algo que desgasta os Tikmũ'ũn e os coloca em uma situação de extrema vulnerabilidade. Eles seguem tentando percorrer seus territórios mínimos, andando no mato, assentando-se lá, coletando os recursos praticamente nulos que eles ainda oferecem. Ainda assim, vemos revelada nisso uma discreta tristeza. Mesmo com sua imensa capacidade de partilha, veem-se a si e a seus parentes ameaçados. Trata-se de uma guerra, mas muito singular.

O *kopox* em si mesmo e o canto de saída para caça os quais estamos analisando guardam em comum uma terminação, na forma de *kutex kopox*, que, cremos ser, resumidas, a vozes dos animais. Ao ouvirmos a gravação, percebemos que tal terminação, grafada apenas como *ex ex ex*, não corresponde à riqueza das vozes enunciadas. Mas elas nos dizem desse cenário de guerra expresso nesses cantos. Ainda que predadores, temos visto os *kotkuphi* um tanto admirados pelos animais, descrevendo seus corpos, bem como seus hábitos e habitats. Em um outro canto que também apresenta a terminação *ex ex ex*, os *kotkuphi* cantam os afetos dos animais, são sensíveis à sua condição gregária, assim como a deles próprios e a dos Tikmũ'ũn, que nunca estão solitários. Eles não são vorazes como os *ĩnmõxã*, os quais desconhecem, inclusive, os seus parentes e andam sozinhos. A economia com que o canto se utiliza das palavras não nos deixa ver com clareza o que se passa, mas a exegese nos indica que se trata de um episódio no qual um pequeno mutum vai embora chorando após ter seu irmão morto por *kotkuphi*. A cena, que também é replicada logo em seguida mas agora protagonizada por um *catitu*, revela não só essa sensibilidade ao modo como os animais se relacionam em família,

como também que a predação empreendida por kotkuphi não é insaciável. Nem todos os animais são mortos com avidez, alguns deles escapam.

hok ho e ok ho xa xik nãg <sup>202</sup> òm tu mip hã mō e ok ho e ok ho xa xik nãg òm tu mip hã mō e ok ho e ok ho  mōkuk nãg òm tu nõy mĩy ma <sup>203</sup> tu pot hã mō mōkuk nãg òm tu nõy mĩy ma tu pot hã mō he e ok ho he e ok hok hax yok ax yok ho e ok ex ex ex ex	hok ho e ok ho aquele mutum pequeno foi embora e ok ho e ok ho aquele mutum pequeno foi embora e ok ho e ok ho  aquele catiti pequeno seu irmão morreu chorando (ele) foi embora aquele catiti pequeno seu irmão morreu chorando (ele) foi embora he e ok ho he e ok hok hax yok ax yok ho e ok ex ex ex ex
---	---

Reiteremos que a caça nesses cantos é especialmente evidente: sons de bichos e do botocudo mortos por kotkuphi, listas de animais grandes como anta, onça e veado, kotkuphi saindo do *kuxex* com flechas para matar e carregando brasas para preparar a carne no mato. Contudo, estejamos atentos a seus traços diferenciais, que a colocam distante da violência dos brancos, que tende ao extermínio, o que faz desta comparável à dos *ĩnmõxã*. Parece-nos que é esse interesse especial que o caçador reserva às suas presas o que, dentre outros mecanismos, faz de sua memória algo prodigioso. Sem essa superlativa capacidade e desejo de observar as alteridades, relacionar-se com elas, não haveria razão que justificasse tê-las sempre em mente, guardá-las, sobretudo nesse contexto de destruição legado pelo encontro com os brancos.

202 Xaxik é o mesmo que xaxip, mutum.

203 Sobre o trecho *tu nõy mĩy ma*, Toninho explicou que kotkuphi matou um mutum pequeno e, daí, o outro foi embora. O mesmo ocorre com o catitu. Sublinhe-se que nesse momento dos cantos, a caça é especialmente evidente: sons de bichos e do botocudo mortos por kotkuphi; listas de animais maiores como anta, onça, veado; flechas para matar e brasas para já preparar a carne, indicando um acampamento de caça.

Nesse sentido, a caça está longe de ser uma atividade cujo objetivo final seja de ordem puramente alimentar. Já vimos diversos exemplos que demonstram sua forte relação com a guerra, naquilo que a guerra tem de relacional, e, não, de exterminadora. O que vemos a partir desses cantos dos quais ecoam as vozes dos animais é que, além de tal face alimentar e belicosa, também há um terceiro aspecto, relativo à estética, tanto no que tange ao que é visual quanto ao que é sonoro.

No que diz respeito à visualidade, poderíamos citar vários exemplos. Os cantos estão repletos de visões dos motivos impressos nos corpos dos animais e de descrições de seus movimentos e voo. A penugem ou pêlos arrepiados dos animais enraivecidos e amedrontados, o mutum que vem pousando, a preguiça bonita pendurada, pendendo. As flechas de *kotkuphi*, que também se movimentam, caindo, embelezadas com penas de pássaros. As manivas de *kotkuphi*, vermelhas, verdes, deitando-se. No momento da despedida de *kotkuphi*, esse apelo visual é bastante forte, quando aparecem outros corpos e artefatos. Todos estão pintados, os *kotkuphi*, os homens, as mulheres, as crianças. As crianças, especialmente, têm um tipo de gola "v", pintado em seu peito e em suas costas, além de receberem dos *kotkuphi* cortes verdadeiramente irreverentes em seus cabelos. As mulheres confeccionam as varinhas às quais penduram pequenos objetos, varinhas essas que serão levantadas, assim como as flechas de *kotkuphi*, tudo isso para ser visto. O olhar é atento aqui, pois é preciso trocar e destrocar com o mesmo *kotkuphi* de quem foram recebidas as flechas. Assim como as flechas e varinhas são erguidas para serem vistas, os *kotkuphi*, os homens e os meninos também são erguidos acima da parede suplementar instalada em frente ao *kuxex*. Vale ressaltar que ao serem erguidos para serem vistos, os homens e as crianças devem direcionar seu olhar para "caminhos" diferentes daqueles para onde olha *kotkuphi*. Os primeiros devem olhar para baixo, para sua aldeia, para os mulheres e meninas que estão no pátio os vendo, ao passo que os *kotkuphi* olham para cima, onde estão suas aldeias. Esse delicado aspecto carece de mais atenção, pois os olhos dos *yãmĩyxop* são "lugares" para onde não se fita (as pessoas, cotidianamente, não se olham constantemente nos olhos). Portanto, esse olhar, em si mesmo, não é visto. Os

*yãmĩyxop* sempre vêm completamente vendados por tecidos, barro, folhas e sacolas plásticas, a natureza das máscaras a depender de qual *yãmĩyxop* se trata, do ambiente de onde vêm e também da disponibilidade de materiais. Além dos olhos, os gestos dos *kotkuphi* nesse momento da festa, inclusive, os fazem parecerem mortos: seus corpos são moles, os braços estão como que soltos, a cabeça pende para um lado e para o outro e seus olhos não são vistos. Vemos que todo esse momento de despedida se constrói a partir de posicionamentos espaciais bem marcados: *kotkuphi* dentro do *kuxex*, mulheres e algumas crianças no pátio, varinhas/dons e felchas erguidas, homens, meninos e *kotkuphi* também erguidos, direções específicas do olhar (e posições específicas de onde e para onde se lança um olhar), pacote de arroz ou goma entregue para *kotkuphi* por cima da parede do *kuxex*. Nos cantos, os animais são apresentados, frequentemente, em determinada posição: nas árvores, na floresta ou, mais especificamente, deitados, de pé em um galho; os *yãmĩy* que vêm se abaixando, os pais e as mães de *kotkuphi* sentados. Os *mĩmãnãm* de *kotkuphi*, muito numerosos diante daqueles pertencentes a outros *yãmĩyxop*, são recobertos por pinturas singulares e são, eles, nomeados cada um diferentemente. Eles também têm um lugar apropriado para serem instalados, dando suporte à parede suplementar do *kuxex*. Além disso, o lugar que cada *mĩmãnãm* ocupa na grande fila que formam deve ser escolhido convenientemente. E todas essas especificidades são debatidas pelos pajés. Há uma elaboração por detrás da questão espacial. As coordenadas geográficas e o modo como se preenche essa posição são precisos.

Acreditamos que, dentre outras relevâncias, a espacialidade - que seria supostamente acessível apenas ao olhar - tenha uma implicação também sonora. Veja-se, por exemplo, a barreira física que o *kuxex* e sua parede suplementar impõem ao mesmo tempo à visão, mas também à escuta. Igualmente, o distanciamento com que as mulheres costumam ouvir os gritos de *kotkuphi* quando ele chega às aldeias trazendo caça. Nesses instantes, as mulheres estão fechadas dentro de suas casas. O espaço físico doméstico é de onde também elas escutam muitas vezes os cantos dos *yãmĩyxop* durante as madrugadas. Noutras ocasiões estão mais próximas, deitadas no pátio, onde passam a noite com seus corbertores, escutam os cantos, preparam e servem comida aos presentes, cuidam das crianças,

cantam com os *yãmĩyxop*. Os homens que escutam o canto dos macacos, conforme descrevem os cantos de kotkuphi, veem e ouvem os primatas que cantam de pé em um galho. De acordo com a narrativa mítica, a própria chegada dos kotkuphi surpreende o homem antepassado, que os esperava chegar pela trilha que conecta a floresta ao *kuxex*. Contrariando a expectativa, os kotkuphi brotam de um outro lugar, do chão, paralelamente a uma profusão de sons. Isso quer dizer que o lugar por onde eles chegam é uma marca de sua diferença, uma marca perspectivística, analogamente às suas vozes diversas, que já os identificam (veja-se, ainda, os vocalises *ya hu* e *ya uk huk*, considerados como de diferentes kotkuphi, embora não haja conteúdo semântico nessas expressões). Quaisquer vozes parecem sempre se enunciarem a partir de determinados lugares. Há um canto dos *yãmĩyxop* que explicita essa exploração sonora do espaço. Muito embora ele não seja um canto de kotkuphi, nos diz muito bem desse interesse dos Tikmũ'ün por essa conjugação entre som e espaço. Trata-se do canto do *tokoyĩmok*, do repertório de xũnĩm, que lança seu canto através de diferentes espaços, experimentando-os. Alguns exemplos, além de evidenciarem com clareza o quanto a voz pode soar diferentemente quando projetada desde diferentes posições, podem revelar haver uma elaboração de significados em torno dessa variabilidade. Isso testemunhamos em campo, em uma chegada de kotkuphi à Aldeia Maravilha, quando uma miríade de pequenos sons que vão se aproximando da aldeia indicam a chegada, juntamente com kotkuphi, de diversos sujeitos-animais. O mesmo vale para os assobios de que se utilizam os Tikmũ'ün. Se nossa percepção e compreensão de alguns episódios que presenciamos estiverem corretas, há assobios codificados entre eles - ou ao menos entre grupos de familiares e/ou amigos e animais de estimação. Por exemplo, os cachorros atendem a chamados para a caça, para irem atrás de seus donos, para intimidarem alguém que se aproxima das casas de seus donos. Às vezes, pais parecem ter certo assobio para assinalar a um filho pequeno sua chegada em casa ou para chamar-lhe. Entre amigos, os vimos emular os nomes próprios ou determinadas frases por meio de assobios, como "vamos jogar bola" ou "aonde vai?", imitando o contorno melódico do que seria dito verbalmente. Ao que parece, a língua é valorizada de tal maneira em sua feição fonética que o aspecto semântico das palavras e frases podem estar bastante impregnados no som,

mantendo-se a comunicação e o entendimento mesmo quando o verbo é negligenciado. Mas o que mais nos interessa nos assobios, aqui, é que eles também funcionam como localizadores no espaço da floresta. Ainda que com recortes de mata irrisórios, notamos certa diferença na comunicação que se dá nas caças nos pastos e proximamente aos rios daquelas que podem ocorrer no mato, ainda que seja em uma coleta de mel (que pode implicar em um tipo de caça) ou de frutos. Em campo aberto, a visibilidade permite, por exemplo, que o fogo no capim indique a localização de um grupo de homens, ao passo que no mato as árvores formam barreiras ao olhar, havendo a necessidade de uma comunicação sonora, que se dá por meio de assobios, para que sejam ultrapassadas tais barreiras. Na caça aos pássaros, algumas vezes utilizam-se da técnica de dar um tiro à esmo no mato, com que emulando a presença do caçador, para que os pássaros mudem de lugar e possam ser vistos, passando-se, assim, a acompanhar-lhes o percurso até um novo pouso, quando poderá ser atingido. Além disso, é basicamente o canto deles que vai ditar o trajeto do caçador, que persegue o som, mais do que ao pássaro, até que possa efetivamente vê-lo e arriscar um disparo de bodoque. O caçador ainda canta, como que se passando por pássaro, para atrair as aves. Ambos, caçador e presa, seguem-se mutuamente pelo canto que produzem. O canto no espaço é, ao mesmo tempo, rastro e armadilha.

Todas essas são facetas dos "trabalhos acústicos" a que se dedicam os Tikmũ'ün, principalmente em seu envolvimento com o canto dos *yãmĩyxop*. Verificamos, em kotkuphi, um especial rendimento da escuta e da projeção das vozes nos diferentes espaços uma vez que a atividade da caça tem preponderância aqui. E, como se sabe, a caça pressupõe um tensionamento simultâneo da visão e da escuta. Desse modo, os "trabalhos acústicos" em kotkuphi estão atravessados pela visualidade, de tal forma que tais noções podem se misturar, tornarem-se indiscerníveis, como veremos mais adiante. Consideremos que vários dos aspectos que acabamos de evidenciar são amplamente notados pela visão, senão, só por ela, supostamente. No entanto, há sempre uma implicação sonora na ocupação do espaço e, talvez, até nos grafismos. Remarquemos, por ora, acrescentando mais elementos à discussão, que há, entre os kotkuphi, uma categoria de cegos, os kotkuphi pahok, cujos cantos ainda serão abarcados pelas análises. Finalmente,

vemos, aos poucos, o quanto o olhar é mesmo tematizado em kotkuphi, ainda que muitas vezes sob a forma de um não-olhar.

Todas essas explicações foram um pouco uma tentativa de demonstrar como o escopo da caça ultrapassa o argumento utilitarista da alimentação e também sua feição de guerra enquanto pura predação. O estético estaria, assim, lado a lado com esses outros aspectos na composição da atividade cinegética. Estamos falando em caça por sua sinonímia com kotkuphi. Sempre que se menciona kotkuphi, a caça está, ao que parece, automaticamente implicada. Vejamos que ele é bravo, matava os antepassados Tikmũ'ün e os comia, sua oferta para a relação com os Tikmũ'ün é fundamentalmente a carne, o arco e flecha é sua epítome. O teor da narrativa inaugural da relação com ele, bem como os cantos que ele trouxe para os Tikmũ'ün, confirmam tal consideração. O que estamos querendo dizer a partir dessas reflexões é que acreditamos ter, aqui, um bom exemplo do trabalho a que se dedicam os ameríndios, retomando o que Clastres nos diz sobre esse interesse pela guerra, pela caça, pelas produções estéticas. Trata-se, aqui, de "trabalhos acústicos", para tomar de empréstimo a expressão de Samuel Araújo (1992 apud TUGNY, 2011, p. 153), considerando que o que estamos vendo é um labor, algo mais amplo do que um objeto ou uma obra (TUGNY, 2011, p. 153). É um trabalho porque isso recoloca a música em seu devido lugar, haja vista que todo esse mundo, todas essas atividades festivas, os bestiários que os cantos comportam, as técnicas de caça, tudo isso, de certa forma, resiste na música. Isso nos dá ideia da força e da importância desses cantos e de nos debruçarmos sobre eles e sobre essa riqueza inestimável.

#### **4.16 Mecanismos mnemônicos, a série retrogradada**

Como dizíamos anteriormente, acreditamos que o desejo do caçador em observar suas presas é um dos mecanismos que tornam sua memória prodigiosa. Tal interesse é o móvel de seu conhecimento. E os aspectos visuais e sonoros que vimos destacando parecem constituir, conjuntamente, certos mecanismos de armazenamento. Eles operam como que na indexação dos seres em grupos e em

sua ordenação nos cantos, ainda que essa ordenação não seja completamente fixa. Não sendo aparentemente fixa, pode ser que se trate de um processo de aglutinação, reunião, de constituição de uma zona de vizinhança possível. Talvez, os cantos sejam o lugar mesmo dessa indexação dos seres do cosmos, uma forma de ordená-los. Vejamos que a infinidade de seres que neles aparecem está organizada segundo alguns critérios. A corbatura dos corpos (couro, pelos ou penas), as cores (*ãna*, vermelho; *yĩxux*, verde/azul), os motivos inscritos nas peles (pintado), os tamanhos (pequeno, grande), o cheiro que têm (como o fedor da anta), os ambientes (rio, céu, alto das árvores, mato, areial), os gestos (pousando, voando, subindo, pendurado), seus hábitos alimentares (suco de mel, flores), sua agressividade ou não (onça grita, *xanet*; porco do mato bate os dentes, *xaxox nẽ nẽy*). Vale ressaltar que, ainda que sejam bastante econômicos, os cantos nos informam muito sobre os animais. Podemos positivar essa economia com que se expressam os cantos observando-a em sua potência. Como é que com tão poucas informações pode-se trazer tantos detalhes dos animais? O interesse pelo mundo e seus seres é, mais uma vez, fundamental, aqui. Isso porque não se trata de um procedimento puramente enciclopédico, que registra detalhes do mundo em algum suporte que ocupa o lugar daquilo que descreve. Os seres nos cantos não estão ali representados, estamos diante de cenas reais, de uma relação que é, por vezes, de adoção, de familiarização. A supressão de todo esse mundo do lado de fora dos cantos, vale lembrar, não foi obra dos antepassados Tikmũ'ũn, senão dos brancos, os quais praticam essa guerra particular, a do extermínio. E esse fluxo de aproximação com as alteridades, que se faz e se desfaz de certo modo por meio das festas, tem como operador o canto.

Quando sugerimos que a ordenação dos cantos seria uma espécie de constituição de zonas de vizinhança possível, consideramos que as séries não são permanentes, imutáveis. Isso quer dizer que elas podem se compor diferentemente em cada festa. Em que pese à natureza de nossos dados, isto é, não termos transcrito séries de diferentes festas de kotkuphi, os *yãmĩyxop* estão repletos de pistas que apontam nessa direção. Como forma de compreendermos melhor a questão, sublinhemos que os repertórios são sempre, por exemplo, fruto das alianças de um dado momento, em uma dada aldeia. Dependem da disponibilidade

das pessoas de se envolverem nas festas, alimentarem seus *yãmĩy*, quaisquer que sejam eles, mesmo outros que não *kotkuphi*. Já ouvimos de pessoas que morreram sem deixar, deliberadamente, seus cantos de *kotkuphi* para ninguém. Morreram com eles. Os pajés, a seu turno, podem até mesmo se posicionar diferentemente sobre a ordenação de cantos no interior de uma determinada série, como atestam as correções realizadas durante o processo de transcrição e tradução dos cantos da versão com a qual trabalhamos. O que estamos querendo dizer é que tais zonas de vizinhança são construídas processualmente, embora algumas sequências possam ter-se tornado um tipo de cânone (certas relações entre as pessoas podem ter se estabilizado...). E esses processos estão atravessados pelo status das relações entre os próprios *Tikmũ'ũn*, no tempo e no espaço. São reflexos da guerra, se a entendermos enquanto fricções que constituem continuamente o *sócius*. Aqui, a questão da memória se complexifica. Se a indexação dos seres através de certas características físicas ou comportamentais, perceptíveis pela visão ou pela escuta, contribuem para que tais conjuntos se fixem mais facilmente na memória, todo esse jogo de alianças pode colocar à prova a capacidade mnemônica dos cantores. Observemos um exemplo que se nos apresentou.

Há um momento na festa de *kotkuphi* em que uma série de cantos reaparece, mas na forma retrogradada. Conforme assinalou a exegese, os *kotkuphi* cantariam primeiro "descendo" e depois cantariam "subindo". Vejamos o esquema que indica o fluxo dos cantos em cada uma das duas ocorrências da série:

série original	cantos	série retrogradada
↓	grito e assobios (somente no final da série retrogradada)	↑
	<i>kutex kopox</i> longo (grave e piano na série original; forte e agudo na série retrogradada)	
	<i>yōg 'āte</i>	
	<i>mōhām xup</i>	
	<i>e xok xekatet 'ōm tu yāy katet nā</i>	
	<i>xok 'ānet nāg 'ōm tu yāy katet nāmi</i>	
	<i>nūnūy ko'ap xop hā</i>	
	<i>yā ĩy tut xop mǎ</i>	
	<i>mīmāpe pap</i>	
	<i>hām xuk nāg xup mi</i> (somente na série original)	
	<i>hām pox nāg</i>	
	grito e assobios (somente no final da série original)	

Por aproximadamente 15 minutos os kotkuphi cantam na forma retrógrada ("subindo") uma sequência que já havia aparecido anteriormente ("descendo"). Notemos, inicialmente, três diferenças. A primeira delas é que um dos cantos que constam na primeira aparição não é replicado na aparição retrogradada da série. Trata-se do *hām xuk nāg xup mi*. Isso significa que a retrogradação não é estrita. A segunda delas diz respeito à diferença com que é cantado um mesmo *kopox* que está no início da primeira aparição e, portanto, ao fim da segunda aparição da série. Quando está no início da série ele se caracteriza por uma entoação grave e *piano*, ao passo que, estando no fim da série, é cantado forte e agudo. A terceira refere-se à terminação recorrente em diversas séries, composta por gritos e assobios. Ela aparece em ambas as séries ao final, o que coloca esse elemento mais ou menos fora do alcance do mecanismo de retrogradação, não sendo afetada por ele.

Outro aspecto, talvez, menos uma questão do que uma imprecisão na transcrição, é o fato de que, os cantos da primeira série tenham sido indicados como cantos de kotkuphi nāg, enquanto que na reaparição da série (a já retrogradada) a série é seguida por cantos de kotap, que é um outro kotkuphi, "escuro". Desse modo, assinalamos o problema de que os cantos dessa série ou não são cantos de

kotkuphi nãg, ou kotap é aquele que canta "subindo", independe de qual Kotkuphi seja o canto, considerando que tal procedimento de retrogradação ocorra em outras.

Descrevendo com um pouco mais de detalhe a série em questão, retomemos rapidamente a série da qual se origina. A sequência original partia de um vocalise, hesitante, que ganhava força pouco a pouco e seguia como que descrevendo a caça como algo processual. Kotkuphi estava sentado, pensando em ir caçar. Na velocidade mesma de um pensamento, o canto nos transportou diretamente para uma cena de caça, para uma cena de morte. Um gato do mato morria lentamente, dando-se conta disso. Assim como kotkuphi, o animal está reflexivo, ambos têm essa capacidade. Ainda assim, deitado, grita, é presa. Seu corpo dá espasmos, seu rabo/pênis é bonito. Tal grau de humanidade entre os animais pode tornar a caça mais perigosa, mas também mais elaborada. Isso porque o caçador, para ser bem sucedido, precisa ser mais inteligente do que o animal. O gato do mato (*nãg*, pequeno) tem seu lugar tomado por uma onça (*xeka*, grande). Ambos mortos por kotkuphi, por suas flechas. Elas mesmas aparecem na sequência, as *ko'ap xop*, taquaras venenosas. Estão vindo para matar muitos bichos, derramar seu sangue, até que se deitem e morram. Os alvos são veados, onças vermelhas, porcos do mato, catitus. Os catitus seguem, então, tematizados na série, mas em outra faceta da caça, agora implicado em um processo de domesticação. Vejamos que as onças não passam por esse processo, pois, mesmo sendo mais solitárias, são mais assemelhadas aos kotkuphi, pois seus corpos são parecidos. Os kotkuphi estão fazendo casa para os catitus. Em um ambiente doméstico, um filhote de catitu é solicitado por kotkuphi para que pegue algo para ele embaixo da cama, suas armas de caça, um arco e um saquinho de bolinhas de barro. As posições no espaço seguem mencionadas. Antes, "deitados". Depois, "embaixo da cama". Os kotkuphi saem novamente para andar. O deslocamento pelo espaço e as caçadas são constantes. E eles vão andar por um caminho apertado, *hãmpoxnãg*, diz o canto. Especificamente sobre esse termo, que se refere a uma espécie de trilha, ressaltamos a diferença de sua pronúncia entre os Tikmũ'ün (*hãmkoxnãg*) e os kotkuphi (*hãmpoxnãg*). A diferença entre *kox* e *pox* nos interessa porque *pox* é, para kotkuphi, também o termo utilizado em referências às suas flechas (*pohox*, na forma extensa), peças que também estão sendo tematizadas no canto. E, note-se que,

*hãmxuknãg*, o saquinho de pilotas de barro, passa a ser ocupado por *hãmpoxnãg*, o "caminho apertado", e que na acepção de *pox* enquanto flecha, *hãmpoxnãg* guarda proximidade com *hãmxuknãg*, ambas armas. Além disso, nesse mesmo canto que menciona os *kotkuphi* andando pelo caminho, paralelamente à *hãmpoxnãg ma*, "lá no caminho apertado", temos [*pat*] *yãm pox nãg hã*, também muito próximos no que diz respeito à rítmica do texto e à sonoridade dos fonemas. Veja-se, ainda, que *hãmxexxop* poderia ser simplesmente uma referência ao chão, mas na tradução já ganha contornos diferentes, mais detalhados, referindo-se primeiramente à "embaixo da cama" e depois à "embaixo do morro". Esses pequenos detalhes são desafiadores para os cantores, para sua memória, e demonstram como esses caminhos dos sons, das palavras, são mesmo xamânicos, compostos por muitas bifurcações que são como que armadilhas para os xamãs. E escapar delas depende de uma apreensão precisa das diferenças. A série original também menciona as abelhas procurando casa (*mĩmkox*) para fazerem seu mel, além de prosseguir com outros cantos. No entanto, eles não nos servirão nesse momento de análise da série retrogradada. Isso porque, infelizmente, não temos um registro completo dela. O aspectos que retomamos da outra, isto é, de sua primeira aparição, serão suficientes para demonstrarmos um pouco dessa operação de retrogradação.

Para a demonstração, essa imagem dos cantos enquanto "caminhos", que é literal na série que retomamos, é-nos fortuita nesse momento. Como já tratamos, os *Tikmũ'ün* têm um gosto particular por andar. Percorrem diversos trajetos em suas aldeias, nas cidades onde vivem, nas regiões circunvizinhas e em outras mais distantes, as quais muito percorreram historicamente. Tais movimentações suplantam os "caminhos apertados" de suas aldeias atuais. Além disso, elas atestam o quanto sabem cartografar esses espaços. Reconhecem com muita rapidez os caminhos, mesmo nas cidades grandes. Têm estratégias para dar conta de se guiarem diante das inúmeras opções de desvios. Recordamo-nos de uma história que, à época em que ocorreu, nos pareceu muito curiosa. Certa vez, convidados para uma atividade em Belo Horizonte, hospedaram-se em um hotel no centro da cidade. E, para saberem exatamente a altura do quarto em que estavam instalados no prédio, penduraram na janela do quarto uma de suas bolsas de linha para que da rua pudessem ver. Só entendemos a situação quando os vimos de baixo, olhando

para o alto, procurando a bolsa amarrada do lado de fora da janela. Uma solução simples, porém engenhosa, e extremamente reveladora de seu desejo de mapear o espaço. Igualmente, ficamos intrigados com a descoberta de uma série que era retrogradação de outra, mas mais ainda com a exegese que nos indicava que primeiro kotkuphi cantava "descendo" e, depois, ao retrogradar, "subindo". Inicialmente nos perguntamos o que isso poderia nos dizer. Talvez, isso seja apenas uma analogia com a própria escrita alfabética dos cantos, na forma com ela vai preenchendo o papel, de cima para baixo, descendo. E, retrogradar, seria simplesmente subir acompanhando de trás para frente o que teria sido escrito, isto é, canto por canto. Contudo, vale sublinhar a referência espacial presente nos termos escolhidos para descrever a ordem de cada uma das sequências - descendo e subindo - que vemos replicada no interesse generalizado nos cantos, quase uma obsessão, em indicarem as posições dos corpos no espaço, seu modo de deslocamento, sua direção.

Uma vez que há cortes na gravação, não poderemos avaliar se haveria um sentido mais bem definido, aqui, na inversão do percurso em si mesmo que estrutura a série na forma de sua primeira aparição. Entretanto, sublinhamos que tal "movimento" no interior da série foi considerado, nas exegeses, como algo ideal, ou seja, os cantores não precisariam necessariamente cantar todos, podendo perder alguns pelo caminho (na retrogradação), como de fato ocorre com o que se refere ao saquinho com as pilotas de barro (*hām xuk nāg xup mi*). Esse procedimento de retrogradação ainda dá mostras de como essas sequências de cantos têm alguma perenidade. Na verdade, se elas são as bifurcações constantes que aparentam ser, os cantores precisam estar atentos à primeira aparição da sequência que depois será cantada retrogradada, ainda que na segunda fase possam faltar cantos sem que isso seja um erro muito grave. Por outro lado, se as séries não são caminhos tão bifurcados quanto parecem - isto é, se forem mais fixas - tais caminhos continuariam a demandar dos pajés uma memorização atenta. No primeiro caso, a memória trabalharia guardando sempre uma estrutura básica e detendo-se, ainda, no primeiro momento em que a série aparece, com o intuito de registrar essa já variada estrutura, então, cantada. No segundo, o trabalho da memória teria à ver, mais especificamente, com uma profundidade temporal, com séries mais rígidas,

com uma fixação mais hermética. De todo modo, as duas possibilidades não nos parecem excludentes, já que algumas séries possam ter-se estabilizado minimamente com o passar do tempo, passando a serem conhecidas a partir de um determinado roteiro. O que resta, talvez, como um elemento comum aos dois casos, é que está sempre em jogo o aprendizado de um ou alguns mecanismos mnemônicos, superfície que apenas começamos a arranhar. A estrutura retrogradada, além de ampliar o tempo da experiência musical (e relacional), é esse artifício de memória, mas que ao mesmo exige dos cantores atenção, um trabalho coletivo, haja vista que vários pajés - e não apenas um - podem "soprar" um canto quando alguém não está cantando bem, está se perdendo nesse caminho.

As análises de outros repertórios-*yãmïyxop* pareceram apontar nessa mesma direção. Rosse (2016), relativamente aos cantos de *kõmäyxop*, observa uma estrutura de retrogradação semelhante, tendo apresentado o processo com ainda mais detalhes do que apresentamos aqui. Observando um procedimento mnemônico um pouco diferente, Tugny (2009b) nos chama a atenção para esse trabalho da memória nos "cantos-listas" presentes no repertório de *Mõgmõka*. Trata-se de cantos que teriam ocasião, especificamente, na madrugada profunda, nos momentos de sonolência, como que a desafiar a memória dos cantores. Não por acaso, os cantos-listas transcritos pela autora tratam de listas compostas por diferentes espécies de um mesmo animal. Esses cantos-listas também são prova da economia com que se expressam os cantos. Uma estrutura paralelística de enunciação sustenta a menção detalhada, por exemplo, de abelhas ou cobras, a depender do canto. Assim, a sucintez da estrutura não significa um volume pequeno de informações. Ao contrário, são cantos ricos em detalhes, e que nos dizem muito dessa memória praticada pelos *Tikmũ'ün* em associação com os *yãmïyxop*. Estruturas feitas para multiplicar, como essa mesma da retrogradação, que amplia a duração de uma série cantada anteriormente ao mesmo tempo que proporciona uma experiência de escuta e memória diversa.

Nessas estruturas persiste a pujança da fauna, da flora, da caça. A caça é especialmente digna de nota aqui. É como se ela fosse possível quase que apenas virtualmente. Os *Tikmũ'ün* seguem caçadores como que amparados por seus por seus cantos. É lá que estão os bichos os quais tanto conhecem e apreciam por sua

beleza, inteligência, força e qualidades gustativas. Buscamos demonstrar como a visualidade e a sonoridade parecem ter centralidade justamente na constituição e operação dessa rica memória. Memória revelada em cantos que são processos, passagens, cantos que tratam das formas sonoras e visuais de maneira fluida, estabelecendo continuidades entre os diferentes seres, pontos de contato, relações possíveis. Não estão isolados no mundo. Ao mesmo tempo, não deixam de ser rigorosos, quanto ao tecer dessas linhas de continuidade. Não são improvisações, mas sim, movimentos de ordenação do mundo. Tudo isso a partir de certas lógicas particulares da sensação.

#### 4.17 Seguindo o som

Alguns cantos revelam aspectos alimentares da vida dos Tikmũ'ün e de sua relação com os *yãmĩyxop*. Tal é o caso do que se encontram no início do presente excerto que temos de uma série, que evidenciam o desejo de alguém em arrancar mandioca. Na verdade, esse é o conteúdo implícito da história. Essa pessoa manda as crianças irem para a roça para tirar as raízes. O que o canto descreve é apenas a cena das crianças indo até a roça, atendendo ao pedido (implícito) de alguém, seus pais ou mães.

<p>koyãg nãg xop te          ʔkup xop koma          hãm nu ta nu nã nã mo<sup>204</sup> yahu          e ko e ko yãg nãg xop te          ʔkup xop koma          hãm nu ta nu nã nã mo yahu</p>	<p>as meninas          na roça de mandioca          correndo pisando na terra vão yahu          as me.. as meninas          na roça de mandioca          correndo pisando na terra vão yahu</p>
<p>kõ nõ mĩy nãg te          ʔkup xop koma          hãm nu ta nu nã nãmõ          kõ nõ mĩy nãg te          ʔkup xop koma hãm nu ta nu nã</p>	<p>os meninos          na roça de mandioca          correndo pisando na terra vão          os meninos          na roça de mandioca</p>

204 Toninho explicou que alguém queria arrancar mandioca, então as meninas correram em debandada para colher, batendo os pés no chão.

hãm no ta no nã mō hãm nu ta nu nã mō e ko eko  nũy tu pot hãm mō yahu kũyōg kana xex ĩy mōg pumi nũy tu pot hãm mō nũy tu pot hãm mō kũyōg kuyōg	correndo pisando na terra vão correndo pisando na terra vão os me..  vem chorando e vai embora yahu macaco vermelho grande eu fui e ele me viu (kotkuphi pahok) vem chorando e vai embora vem chorando e vai embora macaco macaco
--	--

É comum que as crianças nas aldeias lidem com essas pequenas tarefas domésticas, sobretudo no sentido de aprenderem o que deve ser feito para garantir a alimentação, tanto no preparo como na colheita ou compra dos produtos. Os cantos colocam as crianças em dois grupos diferentes. Primeiro as meninas (*kōyāg nāg*), depois os meninos (*kōnōmĩy nāg*). Cabe dizer que essa especificação dos grupos tem algo de curioso, visto que no universo infantil as crianças costumam brincar sempre muito juntas. A cisão só ocorreria mais efetivamente após a iniciação dos meninos. A menstruação sendo outro momento marcante dessa diferenciação, mas talvez não paralela temporalmente à iniciação dos meninos, que são levados mais jovens para passarem por essa transição, por volta dos seis anos, o que também é um pouco variável, de certa forma. Além dessa diferenciação entre meninos e meninas, o termo de referência para os dois grupos é digno de nota. *Kōyāg nāg* e *kōnōmĩy nāg* não são palavras do maxakali falado cotidianamente. Estão somente nos cantos e, pelo que se sabe, são palavras provenientes de línguas Tupi (CAMPOS, 2011), o que evidencia relações passadas entre os Tikmũ'ũn e esses grupos. Como se vê, os cantos são não só um grande repositório de povos-animais, mas também das línguas de outros povos, como que documentando esses encontros passados, de guerra e aliança. Interessante ressaltar, ainda, que esses termos tenham aparecido em cantos que tratam da mandioca, da colheita de mandioca, visto que os grupos Tupi são reconhecidos por sua estreita relação com o cauim e a cauinagem. Tal detalhe tem profundas implicações em kotkuphi. Isso porque a cauinagem está atravessada pela ideia da guerra e da violência, assim como a mandioca também é um produto vegetal que não é manso. Ao contrário, sua braveza implica, muitas vezes, a utilização de

procedimentos de amansamento para que os tubérculos possam ser consumidos sem riscos para os que os ingerem. Lembremos sobre isso que *kotkuphi* não é a mandioca em si mesma, não sendo, portanto, comestível. Ele é justamente a fibra não comestível da mandioca, além de ser uma fibra, digamos, especial, superlativa. Ele é um *yãmĩy*, alguém incomível para os Tikmũ'ũn. Os Tikmũ'ũn parecem não considerar como alimentos em potencial várias das agências que estão nos *yãmĩyxop*. Arriscaria dizer que as interdições mais rigorosas são diretamente proporcionais à qualidade afetiva da braveza presente no Outro em questão, ou ainda ao grau de proximidade com ele, haja vista que não comem, ao menos atualmente e até onde sabemos, gaviões, cobras, jacarés, lontras, papagaios, todos animais presentes nos *yãmĩyxop*. Mais em detalhes deve haver uma diferença em apenas estar presente nos cantos ou ser de fato um *yãmĩyxop*, já que há os animais que estão nos cantos e são comidos, como capivara, boi, paca, tatu, para citarmos alguns exemplos. O desejo em relação à alteridade parece recair sobre sua música. Ao invés de ser comida, a alteridade passa a ser alimentada em troca dos cantos dos quais é dona. Há uma conjunção muito forte entre a música e comida, mas estabelecida a partir de critérios delicados. Em *kotkuphi* essa conjunção é muito evidente, posto que ele traz ao mesmo tempo os animais caçados e os cantos. Há uma contiguidade entre ambos. Até mais do que isso, os cantos são a própria caça, de certa forma, na medida em que tematizam constantemente os animais, deles ecoam as vozes dos bichos aterrorizados, aparecem as flechas que os matam, seu sangue sendo derramado.

Embora a mandioca seja um alimento apreciado pelos Tikmũ'ũn, observemos que os cantos não se detêm sobre a colheita em si mesma, sobre a técnica, sobre a descrição da espécie e das qualidades das raízes, nem sobre o que será feito com elas. Este último aspecto até já está subentendido, tendo em vista as formas difundidas de utilização da mandioca pelos Tikmũ'ũn. A mandioca será cozida ralada para a produção de goma com a qual farão beijus, ou comida apenas cozida ou, ainda, passará a noite submersa no rio para ser escorrida e comida no dia seguinte, às vezes levemente fermentada. O cauim não temos notícias de ser consumido pelos Tikmũ'ũn. Acreditamos que, em geral, ele nem mesmo é apreciado, sendo, por outro lado, um caldo de batata doce ou fermentado que produzem e os agrada, que

é tomado geralmente pela manhã. O interesse na mandioca, nesses cantos, é muito mais um pretexto para falar de algo musical. Um pretexto bem escolhido, é verdade. Os cantos nos dizem muito mais do movimento das crianças em direção à roça, além da já mencionada separação entre os grupos de meninas e meninos. A degustação aqui é da ordem do som, a música que fazem os pés das crianças correndo em direção à roça. Elas vão pisando no chão, *hãm nu ta nu*. A sonoridade de pillar o chão nos escaparia completamente, não fosse a exegese a ter evidenciado. Mas não é um simples pisar. A sonoridade foi descrita como uma profusão de pisões. Estamos diante de um cuidado na escuta como via de apreensão ativa do mundo, e da capacidade dos pajés em estarem sensíveis à esses eventos sonoros, em descrevê-los. Esses eventos os mobilizam. A mesma apreensão acústica do mundo surge em um canto seguinte, na mesma série, quando o macaco (*kũyõg kana xex*) vai embora chorando, ao ver kotkuphi no mato. Como vimos anteriormente, essa voz-choro dos macacos é geralmente apreendida como medo, mas em outros casos, como no do gavião, como saudade. O curto excerto se desdobra assim, até que um assobio, gesto sonoro típico de kotkuphi, interrompe rapidamente a série. Após um curto intervalo, inicia-se outra com apenas dois cantos. Na verdade, não sabemos dizer se estamos diante ainda da mesma série. Ao que tudo indica, não, posto que o elemento recorrente nas terminações tem sido o grito coletivo seguido de assobios. E, aqui temos um grito que, ainda que sem o assobio, soa como um elemento articulador bastante evidente. Contudo, se não são parte de uma mesma série, a grande proximidade entre esses dois blocos nos leva a considerar que pelo menos essa quase justaposição temporal reflita vizinhanças de outra ordem. Vejamos.

De fato, os dois cantos que se seguem nesse segundo bloco parecem ter relações estreitas com os do primeiro. As relações, no entanto, se estendem a outros aspectos já abordados, sobretudo no que tange à proximidade entre a visão e a escuta. Isso porque os cantos que analisaremos, agora, são de pahok, o kotkuphi cego.

'ã pu pa 'at pumi yahu	vamos olhar flecha! yahu
------------------------	--------------------------

yām mū yāy tupmō tupmō 'ŷy pe 'ã kax hã 'ã pu pa 'at pumi 'ã pu pa 'at pumi <sup>205</sup>	vamos juntos juntos! eu sigo seu olhar vamos olhar flecha! vamos olhar flecha!
taka xop <sup>206</sup> xa xit ya hu 'ŷy tut xop 'ã pat hã taka xop xa xit taka xop xa xit <sup>207</sup>	casca de árvore ya hu minhas mães flechando você casca de árvore casca de árvore

"Vamos olhar flechas, vamos juntos", cantam os Kotkuphi. Toninho explicou que pahok está chamando outro kotkuphi que enxerga para ajudá-lo. Quando a flecha de kotkuphi pahok cai no chão, ao errar um alvo, um outro o ajuda a achá-la. Salta aos olhos a ideia de que o problema seja encontrar a flecha, mas não necessariamente acertar o alvo. A má pontaria até chega a ser sugerida, mas em segundo plano, ao aventar-se a possibilidade do erro. A expressão utilizada no canto para dizer dessa ajuda que pahok recebe de outro kotkuphi é *ŷy pe 'ã kax hã*, literalmente "eu seguindo seu olhar". A compreensão de *kax* como "olho" foi, para nossa surpresa, uma assertiva muito clara na exegese. O termo apareceu, inclusive, em outro canto, em referência ao *mãm xexex*, martim-pescador, mas como um nome-descrição relativo ao seu pequeno olho luminoso, *kaxyãm nãg* (olho+luz+pequeno). Popovich traduz *kuyãnãm* como "luz, lamparina". Rosse, nos cantos de *kõmãyxop*, traduz *kax pa* como "sol". Toninho traduziu *kayãm nãg* como "o olho igual lanterna, papel alumínio, fogo", referindo-se ao olho do martim-pescador. Indicou, ainda, o pajé, que a expressão em Maxakali corrente seria *ũ pa*

205 Toninho explicou que kotkuphi pahok, kotkuphi cego, está chamando outro kotkuphi que enxerga para ajudá-lo. Quando a flecha de kotkuphi pahok cair no chão, ao errar o alvo, o outro ajuda a achá-la.

206 Arvore da qual se tira casca (embira?).

207 "Ao encontrar alguma mulher ou sua mãe [aquela que lhe dá comida na aldeia] no mato, kotkuphi vai matar e amarrar com a casa de árvore, na cintura, e levar para o *kuxex* para comer". Esse canto tangencia o canibalismo, uma vez que indica que kotkuphi pode comer suas mães, do mesmo modo que, no mito, um kotkuphi mata e come seu pai. Com isso, ainda evidencia, marca, as posições de dono e caça, digamos. Kotkuphi apenas come, enquanto os *mõnãyxop*, antepassados, estão em uma espécie de guerra ou tentando, pouco a pouco, amansá-lo, aparentá-lo.

*yānām*, "olho luminoso dele". Para além da diferença entre o maxakali corrente e aquele utilizado nos cantos, nos quais "olho" é, respectivamente, *pa* e *kax*, notamos que todas as traduções para o termo *kax* são algo próximas entre si, o que nos ajuda a compreender, de fato, essa relação com a noção de visão. O que ocorre, porém, é que essa é, ao mesmo tempo, uma palavra francamente utilizada, no maxakali corrente, em referência ao som. Por exemplo, quando um rádio passa a soar, dizem *ũ kax*, "está tocando". Também, quando expressam o gosto por uma determinada banda, podem dizer *kax mai tāmñāg*, "o som é muito bom, a música é muito boa". Popovich indica o uso do termo ainda em referência a atividades como tocar um instrumento, tocar música (*kaxyāhā*) e assobiar (som característico de *kotkuphi*). Não menos importante, vale lembrarmos da própria noção de escrita, expressa como *kax 'āmi*, traduzido por Tugny (2011, p. 148-150) como "riscar o som". Estamos diante de uma continuidade expressa linguisticamente entre o que é visual e o que é sonoro. Tal continuidade nos pareceu evidente também quando observamos a relação entre aspectos visuais e acústicos da festa, dos cantos e do mito inaugural.

Quando dissemos que os cantos desse segundo bloco tinham vizinhanças de outra ordem com os do primeiro, que não àquela relativa à sua ocorrência temporal, por se tratarem de blocos muito próximos, referiamo-nos justamente a essa confluência entre som e visão, presente em ambos. Isso porque, conforme pudemos perceber, o que a exegese relativa aos cantos de arrancar mandioca evidenciou foi - além da diferenciação entre meninos e meninas, muito embora eles exerçam ali aparentemente uma mesma atividade - a profusão de sons advinda dos pisões das crianças correndo em bando para tirar mandioca. E isso nos diz muito sobre o que veio em seguida, quando vimos surgir *pahok* "seguindo o olhar-som" do outro *kotkuphi* que o ajudava a encontrar as flechas perdidas. Podemos pensar que *pahok* segue, possivelmente, também o som dos passos do outro *kotkuphi*, mas o que parecem demonstrar os cantos é uma forte coincidência entre a escuta e a visão, a ponto de estarem fundidas em um mesmo termo, em um mesmo sentido composto. Além disso o canto do macaco, que vem logo após os de arrancar mandioca, apresenta a expressão *pumi*, para descrever a visão que os macacos têm de *kotkuphi*. É essa mesma expressão a utilizada por *pahok* para incitar àquele a quem

pede ajuda, *'ã pu pa'at pumi*, "vamos! ver/olhar flechas!". Aliás, *pumi* é um gesto constante nos cantos de *kotkuphi* o que coloca em evidência o olhar nesses cantos, ainda que muitas vezes evidenciando-o pela via do medo, dos cuidados que ele envolve e, no limite, por meio de uma prática de um não-olhar. O olhar é o tema invariável nesses exemplos. Contudo, há algo de acústico adjacente, como que colado na visão. Notemos que o macaco vê (*pumi*) *kotkuphi* e foge de medo (seu grito-choro revela o medo); o antepassado é morto por desrespeitar a prescrição de um não-olhar (os parentes choram, mas às escondidas, a uma distância em que o choro-medo-raiva não pode ser visto e ouvido, o medo-raiva é dissimulado), dentre os *kotkuphi* há uma categoria de cegos (que seguem o olhar-som, *kax*, de seu companheiro). Os cantos desses dois blocos, portanto, se associam muito na medida em que compartilham essa característica de um olhar-sonoro. A esse olhar-sonoro, há que se acrescentar os posicionamentos geográficos, também bastante explicitados nos cantos. Pensemos que eles podem, a partir de agora, serem apreendidos não só pela visão, mas por esse complexo sentido do ver-escutar.

Em um canto que se segue, ainda de *pahok*, o vemos cantando a morte de suas mães. "Minhas mães [*'ty tut xop*], flechando vocês [*'ã pat hã*], amarradas com casca de árvore [*taka xop xaxit*"]". Aparentemente, *taka xop* se refere a um conjunto de árvores cuja entrecasca serve para fazer amarrações. A narrativa, aqui, ressalta que sempre que *kotkuphi* encontra na estrada com uma mulher (ou suas mães, aquelas que lhe dão comida na aldeia), ele vai matá-la e amarrá-la com esse tipo de entrecasca, anexando-a à sua cintura. Então, leva a mulher morta de volta para a aldeia, para o *kuxex*, na verdade, e ela será comida. Esse canto tangencia o canibalismo, uma vez que indica que *kotkuphi* é capaz de comer suas mães, do mesmo modo que, no mito, um *kotkuphi* mata e come seu pai (temos, aqui, mais uma relação de *kotkuphi* com os Tupi, reconhecidamente canibais). Com isso, ainda evidencia as posições (espaciais) de dono e caça, digamos. Somente *kotkuphi* come, enquanto os *mõnãyxop*, antepassados, estão em uma espécie de guerra ou tentando, pouco a pouco, amansá-lo, aparentá-lo. A mulher morta amarrada à cintura de *kotkuphi* nos faz lembrar o macaco morto, com o qual nos deparamos em outro canto, que também estava amarrado à cintura de *kotkuphi*. Por meio desse canto anterior soubemos que nessa "posição" estão vários "bichos caçados". Temos

aqui uma série de relações importantes de serem ressaltadas. O macaco medroso que foge chorando é alhures morto por kotkuphi e amarrado à cintura do caçador. As flechas que seguem tematizadas na passagem entre "olhar/ver as flechas perdidas" e as "mães flechadas" são bravas, assim como a mandioca sempre é, em certa medida, um produto bravo, que depende de operações culinárias para ser passível de ser ingerida (do mesmo modo que a carne). As mulheres são as operadoras do amansamento da mandioca por meio de seu cozimento, da mesma forma que o são do amansamento da braveza dos kotkuphi através dos tempos. Nos cantos do primeiro bloco o que vimos foram as crianças - próximas do mundo feminino, inclusive os meninos, antes de sua iniciação - no ambiente da roça, e manipulando, arrancando, as raízes. Na cena de caça do canto que aparece adiante, elas, as mulheres, podem mesmo ser as presas. As crianças também já o foram quando, por exemplo, quebravam as flechas de kotkuphi no interior do *kuxex*, conforme nos explicaram os Tikmũ'ũn. É um perigo também para os homens, sem dúvida. Eles também foram mortos. Os kotkuphi seguem sendo um tanto respeitados.

As cenas de caça e a pujança de animais que acompanhamos em alguns cantos anteriores, nos levaram a pensar na caça por um viés sociológico e estético, mas também em sua feição alimentar. No entanto, vemos que todos esses aspectos se interpenetram de tal maneira que não podem ser tomados separadamente. Os Tikmũ'ũn apreciam muitíssimo a carne e têm nela um centro em torno do qual orbitam inúmeras questões que igualmente atravessam todos esses campos. Uma delas tem à ver com o gênero. Isso porque a caça, entre os Tikmũ'ũn, é uma atividade essencialmente masculina, a pesca podendo ser considerada como fortemente coletiva. As mulheres tecem redes de pesca, e muitas vezes podem ir pescar entre si ou com as crianças. As crianças também têm grande autonomia em relação à pesca. No caso de meninos, têm também na caça de pequenos pássaros e roedores. A carne, no entanto, tem sua preparação em grande parte realizada pelas mulheres. O acompanhamento da carne nas refeições também é feito por elas. Um dos principais acompanhamentos e provavelmente a base da alimentação atual dos Tikmũ'ũn é o arroz, comprado nos comércios das cidades vizinhas (locais onde a ideia de caça parece persistir, de certo modo, como já discutimos). Porém,

comem significativamente e apreciam muito a mandioca plantada por eles em suas próprias terras. A carne também tem uma centralidade no que diz respeito à prática do resguardo, boa parte dela não podendo ser consumida nesses períodos. O resguardo é praticado com bastante rigor por homens e mulheres, a partir de sua conjugação, quando da gestação e nascimento dos filhos. Os animais estão nos cantos como agências que povoam o mundo e a relação com eles é tão próxima que, em alguns casos, torna-se uma espécie de adoção, como nos casos do filhote abelha e do filhote de lontra. Tal interesse por essas agências se revela também em descrições detalhadas de suas características visuais e sonoras. A carne/caça, assim, tem centralidade na produção dos rituais, pelo que se pode ver, não apenas pela qualidade gustativa que trazem, mas também pela complexidade sociológica que perpassa a relação com eles e pela beleza que carregam e despertam. Todo esse potencial e interesse implicam em um trabalho de memória - que nos faz ver os cantos enquanto cantos-caminhos - que os fazem resistir, marcadamente através da música, desses cantos que são cantos-visões, nos quais, paradoxalmente, às vezes só se pode ver por meio da escuta.

#### **4.18 Flecha, cigarra e macuco**

Nos cantos dos *yãmĩyxop*, é recorrente que os vocalises, quando ocorram, tenham lugar no início e no fim de um canto. Nos cantos de *kotkuphi* com os quais trabalhamos, eles às vezes se apresentam em uma forma reduzida, aparentemente quando estão mais diretamente mesclados ao canto. Nesse caso, podem aparecer como pequenos marcadores de uma determinada série. Tal parece ser o que se verifica com a fórmula *ya uk huk*, que vimos anteriormente, e também outra, *ya hu*, que apareceu em diversos momentos. Há, ainda, as ocorrências dos vocalises em sua forma, digamos, completa. Temos, por exemplo, aquele relativo às saídas para caçar ou ao retorno das caçadas. A presente série tem em seu início um desses *kopox* mais longos, algo destacados dos cantos nos quais as palavras são mais compreensíveis. Trata-se, agora, de uma série *ya hu*.

ya 'ak ha ya 'ak ha mi ax 'ax ya ak ha mi ax ax ya ak ax ya hu	ya 'ak ha ya 'ak ha mi ax 'ax ya ak ha mi ax ax ya ak ax ya hu
--	--

Percebemos que ao fim do texto do vocalise está essa espécie de marca, *ya hu*. Toninho nos indicou, em dado momento, que os cantos que apresentam essa expressão são cantos de *kotkuphi nãg*, o "kotkuphi pequeno". Esses cantos são frequentemente marcados por um anúncio de seu tema por meio de uma frase curta, seguida pela expressão *ya hu*. Isso funciona como um tipo de introdução que orienta os cantores quanto ao que será cantado naquele momento. Vejamos como exemplo o canto em que temos kotkuphi dizendo que vai levantar suas flechas.

'ĩy poyop xup mep mã ya hu yã 'ĩy nut 'ĩy poyop xup mep mã 'ĩy poyop xup mep mã 'ĩy poyop xup mep mã 'ĩy poyop xup mep mã yã'ĩy nut yã 'ĩy nut 'ĩy poyop xup mep mã	minha flecha vou levantar penugem, minha flecha vou levantar minha flecha vou levantar minha flecha vou levantar minha flecha vou levantar minha flecha vou levantar penugem penugem, minha flecha vou levantar
hax yak hax ya hu yã 'ĩy yũ <sup>208</sup> nãg 'õm tu pot hã mō tu pot hã mō yã 'ĩy yũ nãg 'õm tu pot hã mō tu pot hã mō tu pot hã mō yã 'ĩy tak xop <sup>209</sup> me	hax yak hax ya hu aquela minha pequena cigarra chorando vai embora chorando vai embora aquela minha pequena cigarra chorando vai embora chorando vai embora meus pais levantar

208 Ao que parece, trata-se de uma onomatopéia, assim como dizem que os nomes de vários pássaros e outros bichos têm como nomes os sons que eles mesmos emitem.

209 A menos que haja um erro de transcrição ou de execução, o canto menciona o movimento de levantar os pais (ambiguidade entre *xop*, "coletivizador" e *xup*, "suspender, levantar"). De fato, no momento da despedida de Kotkuphi, ele é erguido acima da parede suplementar construída na frente do *kuxex*, assim como seus pais também o são. Além disso, o choro de saudade tematizado nesse canto, também tem lugar no momento ritual a que nos referimos. Embora o presente canto tenha sido gravado à noite, proximamente a ele foi cantado o *ĩy poyop xup mep mã*, "minha flecha vou levantar", o que não torna a possibilidade absurda. Finalmente, lendo retroativamente esse texto da flecha, atentamos para o fato de que também ele pode estar marcado pela ambiguidade entre *xop* e *xup*. Nesse caso, passando a funcionar no plural: "minhas flechas vou levantar".

tu pot hã mō tu pot hã mō	chorando vão embora chorando vão embora
tu to'op hã mō ya hu paxot 'ã na nãg 'ĩp mōg xop pumi tu to 'op hãm mō xaxip mã ne xex 'ĩy mōg xop pumi tu mi 'ip <sup>210</sup>	voando indo embora macuco vermelho pequeno eu vi voando indo embora mutum pintado grande eu vi voando pertinho do chão

O canto se inicia com a frase indicativa do assunto, *'ĩy poyop xup mep mã*, "minha flecha vou levantar", que é seguida pelo *ya hu*. Essa assertiva funciona à guisa de um tópico frasal, como dissemos, mas que, em meio a economia com que se estruturam os cantos, não é muito mais resumida do que o conteúdo que virá adiante no decorrer do canto. Podemos observar que, além da repetição das frases em si mesma, acrescenta-se apenas *yã 'ĩy nut*, que diz respeito à penugem dos pássaros que é colocada na empenadura das flechas de *kotkuphi*. O que marca a transição para um outro canto da mesma série ou para uma repetição realizada por um outro coro é também o termo *ya hu*, sendo que, nesse caso, o *hu* é pronunciado como um grito forte e agúdo (ou o *hu* é suprimido sendo substituído pelo grito). Cabe lembrar que, até onde sabemos, o conteúdo semântico é tido, aqui, como inexistente. Contudo, percebemos que há um tipo de substância nesse sons que nos indicam aqueles que os pronunciam. O *ya hu* de *kotkuphi* nãg é apenas um exemplo, mas há outros, como os assobios ao final das séries que são fundamentais nos cantos, mas que não são transcritos, as vozes dos animais nos cantos de saída e retorno das caçadas, e, não menos importante, o fato de que os diferentes *yãmĩyxop* mesmo quando cantam "sem palavras", cantam cada um a seu modo seus *kutex kopox*, e podem ser assim reconhecidos e diferenciados pelos pajés. Em outras palavras, há uma substância puramente musical nesses vocalises que é significativa, uma vez que há operações de sentido realizadas a partir dela. Cantar esses cantos é como experimentar as vozes e as línguas dos *yãmĩyxop*, tomar suas

210 "Querendo descer, igual avião, voando pertinho do chão". Observamos que durante o trabalho de tradução conjunta que realizamos, às vezes parecia muito importante explicarem o movimento do pássaro no ar, além de dizerem que ele estava indo embora.

inflexões expressivas, é falar belamente como eles, já que suas palavras, mesmo quando compreensíveis, são sempre musicais. Cantar os cantos de kotkuphi é se tornar um pouco kotkuphi, aprender seus modos de socialidade, seu ethos de caçador, sua braveza, ainda que os Tikmũ'ün, a seu turno, também trabalhem em amansá-lo.

O canto que se segue já o vimos, ou ao menos sua temática é reconhecível. É o canto da cigarra pequena, *yũy nãg*, cujo nome constitui-se de uma onomatópeia, mas uma emulação do som em diminutivo (*nãg*). Esse som também é um choro, considerando o que o texto ainda nos diz: *tu pot hã mō*, "vai embora chorando". Tema nada absurdo, considerando a evocação que o "minha flecha vou levantar" faz do momento final da festa, que é um momento de forte comoção coletiva, já demonstrando a saudade que todos sentirão de kotkuphi, que partirá, mas também uma espécie de luto coletivo em relação aos parentes mortos, os quais também se foram, tornaram-se *yãmĩy*. Talvez mesmo, esse choro que tem lugar no fim da festa tenha à ver com a morte do rapaz enraivecido que consta no mito inaugural, o que se dá no momento exato da partida de kotkuphi. O que ainda é digno de nota nesse canto é que há uma rápida menção aos pais de kotkuphi. A frase *yã ũy tak xop me* nos dá a ideia de que kotkuphi se refere aos seus pais sendo erguidos, assim como as flechas. *Yã* é um elemento enfatizador. *ũy tak xop* seria "meus pais", mas também podemos perceber uma polissemia do termo *xop* quando o vemos lado a lado com *me*, na composição *xop me*. Isso porque *xop me* é muito próximo de *xup mep*, expressão corrente nos cantos de kotkuphi, referindo-se ao gesto de levantar as flechas, as manivas, as bolsinhas de algodão e, agora, os pais de kotkuphi. De fato, nesse momento final da festa, quando as flechas são levantadas, os pais de kotkuphi são erguidos, assim como os próprios kotkuphi. Acreditamos que há uma analogia clara com as flechas, que são levantadas momentos antes e, geograficamente, também pelo lado de dentro do *kuxex*, diferentemente das varinhas das mulheres, por exemplo, que são erguidas pelo lado de fora. A analogia pode ser estendida às manivas na medida em que entendemos que *kotkup* - palavra utilizada pelos kotkuphi para se referir às suas manivas - também se encontra na composição do nome do próprio kotkuphi, que pode ser traduzido como "maniva viva", o que nos parece ser o mesmo que "maniva ativa", "maniva agente". Além

disso, as manivas, as flechas e a fibra não comestível da mandioca (se consideramos o nome de *kotkuphi* por esse prisma) compartilham uma característica morfológica, a de serem todas elas alongadas. Dentro desse campo de analogias, nos parece evidente a ideia de que os pais de *kotkuphi*, ao serem erguidos à maneira dos *kotkuphi* e de suas flechas, acedem a posição cosmológica do caçador, da flecha-corpo ou do corpo-flecha, posto que há essa contiguidade posicional e morfológica, que resulta ou reflete uma contiguidade afetiva. E, ainda, à posição da “maniva viva”, visto que os cantos também falam da maniva erguida e uma tradução possível para o termo *kotkuphi* é justamente essa de uma “maniva viva”.

E nessa metamorfose em *kotkuphi*, os pais saem da esfera do medo para também irem embora chorando de saudade, *tu pot hã mō*. Note-se que quando os pais são erguidos pelo lado de dentro do *kuxex*, as mulheres não são levantadas (como ocorre com *kotkuphi*, seus pais e suas flechas) e permanecem do lado de fora, como dissemos. Assim, elas não são levadas a enxergar o que há por detrás das paredes do *kuxex*, não passam, de certa forma, por essa metamorfose. Dito de outro modo, há um olhar que pode atravessar essa parede no sentido da floresta para a aldeia, mas não da aldeia para a floresta, senão por parte dos homens e de *kotkuphi*, o que reforça as especificidades do olhar em *kotkuphi*. Por um momento, aos homens é possibilitado um determinado olhar ritualmente marcado, ao passo que às mulheres esse mesmo olhar segue sendo interdito. Lembremos, ainda, que, relacionando-se com *kotkuphi*, partilhando com ele certas posições no espaço, os homens acessam a potência do caçador em um grau mais elevado. As mulheres, por sua vez, continuam como não caçadoras. Não por acaso, são elas as grandes responsáveis pelo amansamento dele e, talvez, também dos homens.

Ainda no que diz respeito à esses posicionamentos e movimentações espaciais, mas também em relação a certas disposições afetivas, os cantos dessa série apresentam alguns padrões que são recorrentes ainda em outros cantos: *xup mep mã* (flechas e pais de *kotkuphi*), *tu pot hã mō* (cigarra e pais que vão embora chorando), *tu to'op hã mō* (macuco que vai embora voando), *pumi tu mi 'ip* (mutum visto voando pertinho do chão, pousando), além do próprio *hã mō* (deslocamentos constantes). São modo de observação-experimentação do mundo que se encontram

repertoriados nos cantos. Também o término da sequência segue o padrão dos gritos e assobios, como ocorre em outras séries.

#### 4.19 No rastro fedido da anta

Em um excerto de outra série sobre o qual trabalhamos, encontramos mais detalhes sobre esses modos de observação-experimentação do mundo. Assinalamos na série anterior uma possível sinonímia entre *xop* e *xup*, por sua proximidade sonora, mas tendo ainda como base a semelhança estrutural entre as frases dos dois cantos adjacentes: *ĩy poyop xup mep* ("minha flecha levantar") e *ĩy tak xop me* ("meus pais levantar"), dentre outros aspectos presentes na festa. As acepções de *xop* e *xup* enquanto, respectivamente, um coletivizador e uma indicação de que algo está suspenso, são usuais na língua maxakali. Mas há outras possíveis, e que respaldam a proximidade sonora entre os termos como sendo algo saliente, pertinente para o pensamento tikmũ'ün. Partamos do canto, a fim de nos apoiarmos em uma referência mais palpável.

<p>xu pe mōy ã mã xux tu aa xo'op nã mō<sup>211</sup>          pe mōy          ta pa<sup>212</sup> mi          ta pa mi ya hu          hax ya a mi ai</p> <p>ĩy pa te xip hãm mō ya hu          xaxip mã net xop ko te nũy          ĩy pa te xip hãm mō õ<sup>213</sup></p>	<p>vou chegar onde a anta vai fedendo          vou atrás          lá ver          lá ver ya hu          hax ya a mi ai</p> <p>pertinho de mim para irmos ya hu          mutum pintado vem no meio          pertinho de mim para irmos</p>
---	---

211 Traduziria mais livremente como "no rastro fedido da anta".

212 Popovich traduz *tapax* como um intensificador, utilizado, por exemplo em *hi tapax*, "recobrar os sentidos (pós embriagues ou desmaio)"; *xatapa* como "outro lado".

213 "Kotkuphi matou o mutum pintado e o amarrou em sua cintura, carregando pertinho".

kot kup hi nāg nūy puk yop kuk <sup>214</sup> xo o <sup>215</sup> ya hu <sup>216</sup>	kotkuphi nāg vem tomar suco de mel ya hu
kot kup hi nāg nūy puk yok nūy puk yop kuk xo'op kot kup hi nāg nūy puk yok nūy puk yop kuk xo'op	kotkuphi nāg vem suco de mel vem suco de mel tomar kotkuphi nāg vem suco de mel vem suco de mel tomar
kot kup hi nāg nūy puk yop kuk xo'op kot kup hi nāg nūy puk yop kuk xo'op kot kup hi nāg nūy puk yop kuk xo'op kot kup hi nāg nūy puk yop kuk xo'op kot kot kup hi nāg nūy puk yop kuk xo'op	kotkuphi nāg vem suco de mel tomar kotkuphi nāg vem suco de mel tomar kotkuphi nāg vem suco de mel tomar kotkuphi nāg vem suco de mel tomar kot kotkuphi nāg vem suco de mel tomar

Kotkuphi está indo onde fica a anta. Na verdade, ele persegue o fedor da anta, "fedendo vai", *aa xo'op nā mō* (cheiro+sorver+indo). Ele vai chegar lá, *xu pe mōy*. Porém, em seguida, temos apenas *pe mōy*, como uma clara contração de *xu pe mōy*. Mas, ao mesmo tempo, *pe* pode significar algo como "indo atrás", posto que *pe* é também uma contração usual de *pehe*, que é justamente "no caminho de algo", "indo atrás de alguém". Assim, traduziríamos mais livremente esse trecho do canto como "no rastro fedido da anta". É interessante ressaltar que essa referência sobre tomar consciência de um cheiro nos aproxima de outros aspectos especialmente relevantes aqui. Kotkuphi percebe a anta pelo cheiro mas quer vê-la lá onde ela está, *ta pa mi*. Vimos anteriormente o termo *mi* tangenciando o olhar, na expressão

214 *Puk yok kuk* para kotkuphi. Em Maxakali corrente, *pukhep*.

215 Aqui, a expressão *xo'op* (também grafada como *xup*) revela uma proximidade entre os sentido do paladar e do olfato. Isso porque embora signifique, nesse canto, "tomar, ingerir líquidos", ela apareceu alhures como o "fedor" da anta (*hax xo'op*, literalmente, ingerir cheiro). Relativamente à caça, o cheiro pode ocupar um lugar importante, sobretudo em que pese à sua "ingestão". Garcia (2010) assinala que entre Awá-Guajá, grupo Tupi, os cheiros estão associados à saúde/doença e que o odor do sangue de certos animais não pode ser ingerido, para continuarmos com o termo ora proposto, por mulheres e crianças. Cuspir é uma prática comum quando a ingestão ocorre. Não podemos deixar de destacar que, quando em resguardo, os Tikmũ'ün, cospem mais frequentemente. Rosse, em comunicação pessoal, também relatou que, ao inalarem certos odores desagradáveis, eles também têm como prática cuspir.

216 O som *ya hu* é característico de Kotkuphi nāg.

recorrente *pumi*. Quanto ao *ta pa*, vejamos que Popovich traduz *xatapa* como "outro lado", acepção que poderia muito bem nos servir como tradução para o trecho, uma vez que *kotkuphi* busca o lugar onde está a anta, que é, obviamente, um outro lugar. Contudo, parece-nos que há novamente uma polissemia, o que faz com que compreendamos que a escolha do termo pode não ser gratuita, senão algo que acrescente e intensifique os sentidos do texto. Isso proque *tapax*, ainda conforme Popovich, é utilizado como uma espécie de intensificador, por exemplo em *hi tapax*, "recobrar os sentidos (pós embriagues ou desmaio)". Ora, o que estamos observando na análise do canto é que há, de fato, um atenção especial que recai sobre o sentido do olfato e, mais amplamente nos cantos de *kotkuphi*, sobre diversos outros sentidos, um tanto singulares, como constatamos no caso da escuta-visão. No tocante à singularidade desses diferentes sentidos, há ainda mais por ser dito.

Passamos da anta que *kotkuphi* persegue para o mutum que ele efetivamente matou. A ave está junto de *kotkuphi* (*ĩy pa te xip*, "pertinho de mim"), amarrada em sua cintura, no meio de outros animais (*kote*, "no meio", uma posição específica), como já presenciemos com relação ao macaco e à mãe de *kotkuphi*, ambos mortos por ele, suas presas, reunidas no lugar mesmo das presas, essa amarração em sua cintura. *Kotkuphi* e os animais mortos também se dispersam (*hãm mō*), como a anta (*nã mō*). Ela, porém, deixa seu cheiro, que é sorvido por *kotkuphi* (*aa xo'op*). Na cena seguinte, o termo *xo'op* reaparece, mas em referência ao convite para que os *kotkuphi* não venham tomar suco de mel, *puk yop kuk* (um tipo de abelha+fluido) para *kotkuphi*, e, em *maxakali* corrente, *pukhep* (abelha+suco). Aqui, a expressão *xo'op* (também grafada como *xup*) revela uma proximidade entre os sentidos do paladar e do olfato. Isso porque embora signifique, nesse canto, "tomar, ingerir líquidos" (*puk yop kuk xo'op*), ela apareceu logo antes como o "fedor" da anta (*aa xo'op*, de *hax xo'op*, literalmente, "ingerir cheiro"). Coloca-se, aqui, uma noção de cheiro como algo que pode ser uma espécie de ingestão, pelo paladar, mas à distância. Sublinhamos que *xo'op* é utilizado para se referir à ingestão de líquidos e, não, de alimentos sólidos. Como antes observamos uma fusão entre visão e escuta, estamos agora, ao que parece, diante da fusão entre paladar e olfato. Curiosamente, disseram-nos os *Tikmũ'ũn* que, quando em resguardo, não bastaria apenas não

ingerir a carne vermelha pela boca, mas que, além disso, não deveriam nem sequer ficar próximos a alguém que a estivesse comendo, porque sentiriam o "cheiro". O olhar também seria algo que poderia operar certa conjunção com a carne vermelha, de modo que alguém em resguardo também não deveria ficar olhando uma pessoa que estivesse comendo sem as mesmas restrições alimentares. Não podemos deixar de destacar que, durante o resguardo, os Tikmũ'ün cospem mais frequentemente. Quando mastigam a casca de jaborandi, deixam fluir de suas bocas um grande quantidade de saliva, o que é visto como uma limpeza de certas impurezas que podem estar no corpo de alguém em resguardo. Ainda sobre a ingestão pelo olfato, vi-os, algumas vezes, cuspiendo repetidamente quando algum cachorro defecava próximo das pessoas. Pelo que pudemos perceber, há mesmo, no período de couvade, uma necessidade de se manter a boca fechada para que nada de prejudicial entre por ela, nem mesmo algum *yãmĩy* que possa causar danos a alguém nessas condições. De certa forma, o resguardo é, assim, um tipo de vigília dos sentidos, além de presecrver também a vigília em relação ao sono propriamente dito. Relativamente à caça, vale lembrar que um homem em resguardo não só pode como deve caçar, mas não carrega o bicho e não o come. O contato e a ingestão, seja pelo cheiro ou pela degustação, são evitados. Garcia (2010) assinala que entre Awá-Guajá, grupo Tupi, os cheiros estão associados à saúde/doença e que o odor do sangue de certos animais também não pode ser sorvido - ou "ingerido", para continuarmos com o termo ora proposto - por mulheres e crianças. Cuspir é, também entre eles, uma prática comum quando essa ingestão odorífera ocorre.

Está claro que essa temática dos efeitos que podem ser provocados pela carne, ainda que por uma ingestão olfativa, tem a ver com a condição agentiva dos animais, uma espécie de braveza com que eles também são capazes de agir, de demonstrar que se sentem ameaçados, que estão em guerra, e mesmo quando já estão mortos, daí os cuidados de toda ordem dispensados à carne até que possa ser comida. Os Tikmũ'ün não a comem crua nunca, em conformidade com suas prescrições alimentares, que podem, obviamente ser desrespeitadas, não sem as consequências esperadas, tais como o enlouquecimento e a transformação em *ĩnmõxã*. Ainda assim, em estados mais liminares como a gestação e o pós-parto,

nem mesmo os cuidados da cozinha e do fogo são capazes de tornar seguro o consumo da carne vermelha, não são capazes de neutralizar essa agência animal que persiste mesmo após a morte do bicho.

Passemos a cantos de uma outra série que lançarão luz sobre essa questão. Os gritos e assobios de kotkuphi marcam o fim dessa sequência. O assobio é, sobretudo, sinal acústico da braveza superlativa do caçador. Mas os animais também têm os seus.

#### 4.20 Entre a braveza e a raiva

A caça é mesmo esse campo de batalha em que os afetos se põem por meio de diversos suportes, a voz sendo apenas uma deles. Estamos, agora, diante dos catitus que batem raivosos os seus dentes por terem sido flechados por kotkuphi.

<p>xa xox nẽ nẽy<sup>217</sup> 'ax ya hu  xat kuk nãg nix 'õm ko'ap<sup>218</sup> xũ mĩy te e<sup>219</sup>  tu ko<sup>220</sup> xop mĩy ma a  ko'ap xe<sup>221</sup> tu mĩy xop ma a</p>	<p>com o dente batendo 'ax ya hu  aqueles dois catitus a taquara venenosa matou  entraram no buraco  a taquara venenosa matou novamente</p>
---	---

217 Catitu que bate os dentes porque está bravo. Foi flechado por kotkupi e entrou em um buraco virando o rosto para fora.

218 Ponta de flecha, feita com taquara venenosa.

219 Na Língua Maxakali, o termo *te* é um marcador subjetivo que ocorre em orações transitivas. Ele aparece sempre imediatamente após o sujeito, separando-o do objeto (POPOVICH, 2005, p. iv). Considerando a passagem que temos no presente canto, difícil questão a de considerarmos *xũ mĩy*, "causar dor", como sujeito. No entanto, buscando referências em Rosse (2016), observamos *xũm mĩy* seguindo termos referentes a elementos vegetais, traduzidos, então, pelo autor, como "bravos". Tal detalhe, permite-nos imaginar *ko'ap xũ mĩy te* como sujeito. Algo como "a taquara brava", mas dotada de um poder de ação especial, isto é, de agência, subjetividade, passível de assumir perspectiva e, porque não, em nosso caso, de cantar. Não obstante semelhante interpretação seja, talvez, um grande abuso, vale lembrar que kotkuphi é, ele mesmo, uma espécie-vegetal-gente.

220 Toninho traduziu *ko* como "dentro". Enriquecendo os detalhes da tradução, evidenciamos que há termos próximos que talvez nos ajudem a compreender melhor o sentido, tais como *kox*, "buraco" e *koxuk*, "tirar a pele" (POPOVICH, 2005). Assim, teríamos "a taquara brava [ponta de flecha] que furou os catitus, causando dor".

<p>xa xox nẽ nẽy nãxip  xa xo nẽ nẽy nãxip  xat kuk  xat kuk nãg nix 'õm tu ko xop miy ma a  ko ap xe te</p> <p>yak hak hax hi i ax ya hu  yãmĩy xop hãm hĩ xopma mi i<sup>222</sup>  yãmĩy xop hãm hĩ xop ma mi i  yãmĩy xop hãm hĩ xop ma mi i  yak hak hax hi i  yak hak hax hi i  yãmĩy  yãmĩy xop hãm hĩ xop ma mi i  yãmĩy xop hãm hĩ xop ma mi i  yãmĩy xop hãm hĩ xop ma mi i  yak hak hax 'ax ya hu</p> <p>puxap mã ã yũm<sup>223</sup> ya hu  xu pe mõi 'ĩy tut xop  'ĩy mõi 'ĩy pex xop puxap mã yũm  puxap mã yũm</p> <p>xaxox nãg kuk gã nẽ ya hu<sup>224</sup>  kap ni 'õ mõi 'ĩy pat xop te  xap mã 'ĩy ma xaxox nãg  kuk gã nẽ  xaxox nãg kuk ga nẽ  kap ni  kap ni 'õ mõi 'ĩy pat xop te</p>	<p>com o dente batendo ficaram  catitu  aqueles dois catitus entraram no buraco  taquara venenosa</p> <p>yak hak hax hi i ax ya hu  yãmĩyxop morando embaixo do morro  yãmĩyxop morando embaixo do morro  yãmĩyxop morando embaixo do morro  yak hak hax hi i  yak hak hax hi i  yãmĩy  yãmĩyxop morando embaixo do morro  yãmĩyxop morando embaixo do morro  yãmĩyxop morando embaixo do morro  yak hak hax 'ax ya hu</p> <p>venham amarrar sentadas!  venham minhas mães  eu vou, meus beijos venham amarrar sentadas!  amarrar sentadas  amarrar sentadas</p> <p>-</p>
---	---

221 Caso entendamos *xe* como a forma abreviada de *xexe*, "novamente", a frase *ko'ap xe xũ mĩy ma* pode ser traduzida como "a taquara venenosa matou novamente". Anotamos essa possibilidade, considerando que Garcia (2010), a respeito dos Awá-Guajá, informa-nos que, nas caçadas, uma presa pode, mesmo depois de morta, ser atingida ainda muitas vezes por outras pessoas além do matador. Tal mecanismo operaria incrementando a sorte dos demais caçadores. Isso porque à medida que um caçador acumula presas em seu histórico, torna-se mais venturoso.

222 Como *kopa pip*, "ficar (pl.) em". Toninho narrou que "Os yãmĩyxop vão mudar e fazer aldeia embaixo, na descida do morro".

223 As mães de Kotkuphi fizeram muitos beijos e se sentaram para amarrá-los.

224 A tradução desse canto bem como da sequência a que ele pertence ficou inacabada em função de cortes na gravação. De toda forma optamos por mantê-lo aqui porque ele parece reforçar a ideia da flecha enquanto sujeito, pela expressão *'ĩy pat xop te*. Além disso, o canto herda um gesto do anterior: antes amarrar beijos, agora amarrar o macaco morto.

xap mã 'ŷy ma xaxox nãg kuk gã nẽ ya hu	
--	--

*Xa xox nẽ nẽy* é seu nome-onomatopeia, que o canto emula. São dois catitus que, flechados, escondem-se em um buraco, virando o rosto para fora e fitando o caçador. A flecha que os fere é a mesma *ko'ap* que já vimos, a taquara venenosa. Na verdade, a ponta de flecha, feita com taquara venenosa. Na língua maxakali, o termo *te* é um marcador subjetivo que ocorre em orações transitivas. Ele aparece sempre imediatamente após o sujeito, separando-o do objeto (POPOVICH, 2005, p. iv). Considerando a passagem que temos no presente canto, difícil questão a de considerarmos *xũ mĩy*, "causar dor", como sujeito. No entanto, buscando referências em Rosse (2016), observamos *xũm mĩy* seguindo termos referentes a elementos vegetais, traduzidos, então, pelo autor, como "bravos". Tal detalhe nos permite imaginar *ko'ap xũ mĩy te* como sujeito da frase. Algo como "a taquara brava", mas dotada de um poder de ação especial, isto é, de agência, subjetividade, passível de assumir perspectiva e, porque não, em nosso caso, de cantar. Não obstante semelhante interpretação seja, talvez, um grande abuso, vale lembrar que *kotkuphi* é, ele mesmo, uma espécie-vegetal-gente (*kotkup+hi*, "maniva viva"), brava e cantora. Ademais, quando pensamos em vegetais que são "bravos", sempre estamos lidando com uma espécie de veneno, observando-os em seu poder de causar algum tipo de dano. Continuando com o estudo desse canto, o termo *ko* foi traduzido como "dentro". Enriquecendo a tradução, evidenciamos que há termos próximos que talvez nos ajudem a compreender melhor o sentido, tais como *kox*, "buraco" e *koxuk*, "tirar a pele" (POPOVICH, 2005). Assim, teríamos tanto os catitus raivosos que "fizeram buraco" (*ko xop mĩy ma*, buraco[s]+coletivizador+fazer+dentro/lá) para se esconderem, quanto "a taquara brava que furou a pele dos catitus, causando dor" (*ko[xuk] xop[xũ] mĩy ma[kopa]*, pele+dor+fazer/causar+dentro). Na frase seguinte do mesmo canto, *ko'ap xe tu mĩy xop ma a*, temos, aparentemente, a repetição do disparo, do ferimento. Caso entendamos *xe* como a forma abreviada de *xehe*, "novamente", forma muito utilizada pelos Tikmũ'ün, a frase *ko'ap xe tu mĩy ma a* pode ser traduzida como "a taquara venenosa matou/furou novamente", como que em um resumo de *tu ko xop mĩy ma a*,

que agora é *tu mĩy ma a*. Anotamos essa possibilidade, considerando que Garcia (2010), a respeito dos Awá-Guajá, informa-nos que, nas caçadas, uma presa pode, mesmo depois de morta, ser atingida ainda muitas vezes por outras pessoas além do matador. Tal mecanismo operaria incrementando a sorte dos demais caçadores. Isso porque à medida que um caçador acumula presas em seu histórico, torna-se mais venturoso. Sublinhamos que, durante o resguardo dos Tikmũ'ün, convém que um homem cace ostensivamente e exercite sua pontaria já que, assim, essa capacidade caçadora persistirá em seu corpo, sua sorte sendo igualmente incrementada. A sorte na caça, vale dizer, também se concretiza a partir do estabelecimento de uma relação diplomática com certos animais donos de outros ou ainda de determinados produtos. Lembremos dos casos do filhote de lontra e do filho de abelha adotados pelos Tikmũ'ün no tempo de antigamente.

Em um canto que se segue, vemos os *yãmĩyxop* morando em baixo de um morro. *Ma mi i*, como *kopa pip*, "ficar (pl.) em". Toninho narrou que "Os *yãmĩyxop* vão mudar e fazer aldeia embaixo, na descida do morro". Essa menção tem um significado mais profundo, considerando que logo adiante temos os *kotkuphi* cantando para suas mães, chamando-as para amarrarem os beijus que fizeram para eles (*ĩy pex xop*, "meus beijus"). As posições no espaço são mais uma vez salientes tanto sobre a nova morada dos *yãmĩyxop*, "embaixo do morro", quanto na atitude das mães de *kotkuphi*. Elas, a seu turno, são chamadas pelos *kotkuphi* para amarrarem sentadas, *puxap mã yũm*, os beijus. Também a amarração sugere um posicionamento, *puxap*, que seria "empilhados". *Xap* parece dar mesmo a ideia de uma fila. Sueli certa vez nos disse que quando se utilizam do termo *xap* para se referirem às miçangas, aludem não só às sementes (*xap*), mas especialmente ao formato de fila como elas são dispostas em uma peça qualquer. As muitas repetições da expressão *puxap mã yũm* foram escritas com precisão como que perfazendo, no canto, musicalmente, o grande volume da pilha de beijus, descrevendo esse processo de enfileiramento. A divisão de papéis entre homens e mulheres também está presente aqui. As mulheres estão preparando comida para os *kotkuphi* e para os homens, que estão juntos com os *kotkuphi*. No entanto, os *kotkuphi* estão a dizer *ĩy mǒg*, anunciando que em breve vão embora para suas aldeias. Aí está a relação com o canto anterior que descreve a mudança de

residência dos *yãmĩyxop*. Prover a alimentação dos *yãmĩyxop* - não só no momento de sua partida - é algo que fazem as mulheres e isso é um dos mecanismos fundamentais do amansamento da braveza de *kotkuphi*.

Como vimos, a braveza de *kotkuphi* é também a braveza de suas flechas venenosas. Há um último canto nessa série que aborda mais uma vez a questão. A tradução desse canto ficou inacabada. De toda forma optamos por mantê-lo aqui porque ele parece reforçar a ideia da flecha enquanto sujeito, pela expressão *ĩy pat xop te*, que contém novamente a marca ergativa *te*. Além disso, o presente canto aparentemente herda um gesto do canto anterior: antes, amarrar beijos (*puxap [mã]*), agora, amarrar o macaco morto (*xap [mã]*). O macaco é evidenciado por seus dentes pequenos (*xaxox nãg*), ensanguentados (*kuk*), que o revelam menos colérico do que os catitus que batem os dentes (*xaxox nẽ nẽy*). Tal diferença expressa pelo tamanho dos dentes nos leva a pensar que ela funciona também como indexadora da braveza. Juntamente com essas considerações, reiteramos a presença, aqui, das taquaras que são bravas (venenosas), que nos conectam com a mandioca enquanto produto bravo e com a braveza de *kotkuphi*. Bravezas essas vinculadas, de certa forma, ao predador. Veja-se, ainda, a simetria entre a onça e *kotkuphi*, tidos como iguais por partilharem os mesmos grafismos que recobrem seus corpos. Ao contrário, quando a braveza está em outros animais, ela é muito mais significada como uma espécie de raiva. Vimos vários exemplos, como o dos catitus que batem os dentes raivosos, as aves que estão com suas penas eriçadas (*tepe*) de raiva e até o caso do rapaz irado por causa da morte de seu irmão. Esse último episódio é especialmente elaborado no mito. A atitude colérica é remarcada como algo inconveniente e que culmina com sua morte, como um espécie de pássaro, no telhado de uma casa. Consideramos que há duas oscilações afetivas importantes nos cantos de *kotkuphi*. À primeira delas nos referimos como sendo aquela entre o medo e a saudade. A transformação desse medo em saudade parece se operar pela aliança com *kotkuphi*. O que inicialmente era medo, torna-se saudade, quando de sua despedida da aldeia, durante a festa, ainda que ensejando a morte, na saudade dos parentes mortos. A segunda delas é a que surge aqui, agora entre a braveza e a raiva. Note-se que a braveza ou a raiva são índices que estão nos corpos, veiculados em seu aspecto. Em outras palavras, essa oscilação afetiva se opera

através da diferença (ou semelhança) entre os corpos (kotkuphi é paralelo à onça por partilharem um pintura específica; penas eriçadas de raiva análogas ao rapaz tornado pássaro para morrer; dentes pequeno ensaguentados do macaquinho próximo dos dentes dos catitus batendo). O índice também está no cheiro do bicho, como vimos no caso da anta a quem kotkuphi persegue, pelo odor, para matar. Marilton também nos afirmou, conforme sua avó lhe ensinara, que a pintura também confere aos Tikmũ'un um cheiro específico que lhes identifica com certos animais agressivos, que, por essa razão, não perceberão as pessoas no mato. Uma espécie de proteção operada por meio de um assemelhamento, de uma metamorfose em outros corpos, a partir da aquisição de suas singularidades (materiais ou espaciais), que podem ser apreendidas pelos sentidos. Lembremos que o cheiro é tão afetante que ele pode até ser ingerido (*hax xo'op*), da mesma forma que certos fluidos (*hep xo'op*), causando efeitos indesejados, como exemplifica a ingestão olfativa da carne vermelha durante o resguardo. Uma vez mais percebemos que essas questões reverberam no trabalho de Garcia (2010), que nos informa sobre a raiva que os animais podem lançar sobre os caçadores, uma espécie de veneno. Entre os Tikmũ'ün temos alguns exemplos dessa raiva no envio do dilúvio pela lontra, na raiva da mãe do filho da chuva que retoma seu filho, na outra história do filho abelha que não é alimentado com larvinhas pequenas, no próprio mito de kotkuphi em que o homem é morto na posição dos pássaros (em cima de uma casa, posição animal) ou mesmo ao desenganchar o rabo do macaco (posição do macaco, posição igualmente animal). Isso nos leva a pensar que a posição do animal é a posição da presa, e que, ao mesmo tempo, o afeto da raiva é o afeto da presa, a qualidade de presa. Em contrapartida, o afeto da braveza, da valentia, é o do caçador. Se insistimos sobre essa questão, é porque ela nos parece saliente nos cantos, que para ela nos chamam a atenção constantemente.

Todos esses exemplos ensinam sobremaneira a caça, a comida, e a braveza, que é uma espécie de belicosidade. São todos esses pontos que precisarão ser retomados futuramente, com base em dados etnográficos e para além do escopo dos cantos, embora aproveitando temas que eles nos indicam. Em resumo, partimos, anteriormente, de um *kutex kopox* que continham a fórmula *ya hu*. Tanto os cantos da atual série quanto os da anterior possuem o esse marcador *ya hu*, sendo

muito provável, portanto, que sejam, ambas, de kotkuphi nãg. Assinalamos algo da estrutura formal dos vocalises, que podem acontecer ao fim e no início de um canto, quando mais mesclados com eles, ou mesmo terem uma certeza inteireza, que nos faz escutá-los enquanto algo descolados dos cantos que vêm após eles ou que os precedem. Vimos os pais de kotkuphi erguidos à maneira dos próprios kotkuphi e de suas flechas. Uma contiguidade posicional e morfológica (forma alongada das manivas e flechas) nos sugeriu a possibilidade de corpo-flecha ou uma flecha-corpo, esta mais em evidencia nos cantos com o marcador ergativo *te*, quando as flechas nos pareceram dotadas de agentividade, o que é reforçado pelo fato de serem produtos "bravos" (*xũ mĩy*, dor+causa/fazer, literalmente "causar dor"). Alguns gestos e coordenadas geográficas específicas se encontram repertoriados nos cantos, ensejando, inclusive, a direção particular do olhar, vinculada à posição espacial e cosmológica do caçador, da braveza ao invés da raiva. Cabe remarcar, finalmente, a diferença entre os comportamentos relacionais do irmão colérico e dos demais antepassados que presenciaram a chegada de kotkuphi e os primeiros episódios dessa relação. O rapaz tem um comportamento todo antisocial, que traça um deslizamento do medo à raiva, que o leva à morte, à condição de presa. Os outros antepassados autocontrolam seus afetos e se aliam a kotkuphi, o que os conduz do medo à saudade, além da continuidade na relação propiciar e depender de um amansamento dessa alteridade que surge em seus caminhos.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Acreditamos que esse trabalho partiu dos cantos e do mito inaugural, deixando que eles ditassem os caminhos que foram trilhados. Os cantos e o mito parecem ser, na verdade, formas de enunciação diferenciadas. Os primeiros, muito econômicos, sintéticos, embora se distendam no tempo prolongado com que se fabrica a música. O segundo, talvez ditado a menos vozes, ainda que sua constituição se faça por meio das muitas vozes que o guardaram até aqui. As partes iniciais do texto, com as quais buscamos trazer o leitor para o universo de kotkuphi, evocaram questões que, desde o princípio, as víamos nos cantos e no mito, mas, sobretudo, nos intrigavam pelo que elas significavam. Os deslocamentos contínuos pelo território e a violência. Essas temáticas nos intrigavam porque os kotkuphi seguem fortes, cantando e caçando como podem, ainda quando não há mais floresta, os territórios são extremamente reduzidos e empobrecidos, e quando o nível mais abismal de violência veio de outros, dos brancos, que em grande parte são os responsáveis por esse atual estado das coisas. Ao contrário desse cenário perturbador, dada tal incongruência que nos chamava a atenção, os cantos nos apresentam os antepassados percorrendo constantemente seus territórios ancestrais, tanto a sós quanto na companhia de kotkuphi, o que resultou em uma compositividade do que chamamos atualmente de Maxakali, bem como de seus *corpi* ritualísticos. O mito testemunha esses encontros com Outros-cantos, e também a garantia alimentação, tudo tendo como pano de fundo a guerra e a caça. Os movimentos são de aglutinação e dispersão, sendo que o de reunião é atravessado pela música e pela reciprocidade. Refazer a aldeia é como que uma condição colocada por kotkuphi que, apesar de violenta, estranhava aquela vida solitária do casal. Nos cantos, os animais, os kotkuphi, suas mães e seus pais estão sempre se encontrando e travando a guerra, que de modo algum exclui a relação, senão a produz.

Além desses materiais musicais e míticos, também presenciamos algumas versões de festas de kotkuphi, quando eles vêm às aldeias para cantar com os homens, trazendo a caça que será preparada pelas mulheres, as quais também

escutam seus cantos e podem com eles, os kotkuphi, interagirem por meio de dança, ainda que apenas as mulheres casadas se relacionem assim mais diretamente com eles. Um momento efervescente do ritual pareceu ser o da despedida dos kotkuphi, quando eles retornam às suas aldeias de origem, momento em que eclode o sentimento de saudade, tanto deles que agora partem, quanto pelo luto dedicado aos parentes e amigos que partiram em outras ocasiões. Nesse instante da festa podemos perceber a culminância do deslizamento do sentimento de medo - que caracteriza o primeiro encontro com kotkuphi - para o sentimento de saudade, produzido após muita partilha de comida, de cantos e do amansamento dessas ferozes alteridades, tarefa desempenhada principalmente pelas mulheres, que sempre os servem comida, preferencialmente aquela produzida pelas mulheres menstruadas.

Diversos aspectos em torno da alimentação e dessa relação com as mulheres e com tudo que elas implicam não puderam ser, aqui, desenvolvidos, mas aguardam desdobramentos futuros, dada sua grande pertinência para uma melhor compreensão das pistas que os cantos nos deixam. Por exemplo, em relação a essas relações de gênero, vemos que a caça é essencialmente masculina entre os Tikmũ'ün. Mas são as mulheres que amansam os kotkuphi, por meio de estratégias que se compõem a partir de diferentes elementos: comida, sangue menstrual, prática do resguardo bem realizada e fogo (que amansa a carne crua e também a mandioca, mas que também como que unta com calor e fumaça bolsas que são passadas no rosto dos espíritos para amansá-los, como se faz a um doente para que se cure; as bolsas têm, ainda, a saliva das mulheres, que se impregna nelas quando as linhas são tecidas). Além disso, as mulheres estão apartadas dos kotkuphi praticamente todo o tempo, por elas estarem fora do *kuxex*, enquanto eles estão dentro. E mesmo quando elas entram na casa para reformá-la, kotkuphi está fora da aldeia e, em seu retorno, não pode encontrá-las por lá. Ao menor sinal sonoro deles, seus gritos e assobios, elas fogem de volta para suas respectivas casas, onde se fecham. Em contrapartida, elas parecem aceder - e muito rapidamente - ao lugar de caçadoras, quando no momento final da festa manuseiam brevemente as armas dos kotkuphi, sem os verem. No mesmo instante, eles se apossam temporariamente das varinhas nas quais estão pendurados objetos

domésticos, caros, portanto, às mulheres. Essa troca temporária de pertences, extensões dos corpos, é análoga, parcialmente, à troca igualmente temporária de morada, isto é, quando as mulheres se apossam do *kuxex*, na ausência dos *kotkuphi*. Isso nos faz pensar em um mundo sem homens, ou numa inversão de papéis, as mulheres se tornando homens, por estarem dentro do *kuxex*, espaço geralmente reservado a eles. A ritualização desse momento é bastante evidente, para não dizer necessária, tendo em vista o quanto essa divisão de gênero é bem marcada entre os *Tikmũ'ũn*, etnônimo que nos foi traduzido por Sueli como *tik* (de *tihik*, “homem”), *mũ* (de *mũn*, “mesmo”, reforço do pronome pessoal) e *ũn* (de *ũhũn*, “mulher”), uma composição etnonímica que já considera antecipadamente a diferenciação entre homens e mulheres que precisa haver no mundo, “nós mesmos, homens e mulheres”. As mulheres, também, se não caçam, são aquelas que tecem as linhas dos arco-e-flechas com maestria, tanto para seus maridos, quanto para os bодоques (no estilo de arco) de seus filhos homens. Linhas que vão imantadas com a saliva feminina. Como dissemos, elas dão à luz as crianças, mas são os *tatakox*, juntamente com os homens, que iniciam os meninos, ensinando-lhes as etiquetas apropriadas ao *kuxex*, necessárias para que um menino se torne um adulto. Assim, eles não pisarão nos arcos de *kotkuphi* e saberão se comportar bem, diferentemente do irmão enraivecido que observamos no mito inaugural. A gravidez, no entanto, comporta uma grande complexidade. Isso porque ela, enquanto geradora de estados liminares, é acompanhada de um período de reguardo, que visa cuidar das possíveis transformações que estão iminentes. Nessas ocasiões, elas não só estão mais aptas a amansarem os *kotkuphi*, mas desrespeitar o conjunto de regras do resguardo pode ocasionar a transformação da pessoa em *ĩnmõxa*, estado indesejado, como já vimos, quando se perderia essa condição de humanidade *tikmũ'ũn*, uma vez que a pessoa passar a desconhecer os laços de parentesco e as regras de civilidade, sobretudo em que pese à ingestão de carne crua e dos convivas, que, então, compartilhavam de sua humanidade. A relação com as mulheres também podemos apreender dos cantos. Elas são mães de *kotkuphi*, pois o alimentam. Fazem beijos para que eles possam comer, entregam-lhe goma, pintam-lhe com goma, arrancam mandioca para ele. Sua arma é a goma, ou melhor, a flecha-goma com que tentam acertar a tartargua. Mas os cantos nos chamam a

atenção para uma infinidade de aspectos. Vejamos alguns mais, à guisa, ainda, de um breve balanço.

Os cantos, aparentemente, apresentam um espaço físico diverso daquele da aldeia que, intuímos, seja aquele que justamente estão sempre a percorrer os Tikmũ'ũn e os kotkuphi. Espaço onde se caça, onde estão os bichos, “lá”, *ma*, *koma*. Ele pode ser o rio, a copa das árvores o chão da floresta. Todo esse espaço de trânsito é espaço de vida. É também espaço de perigos, haja vista o encontro com os próprios kotkuphi, caçador perigoso e que despertou o medo no antepassado tikmũ'ũn e em seus parentes, e ainda desperta. Esse caçador, embora também faça armadilhas, tem forte identificação com suas flechas. Não por acaso, os cantos estão atravessados pela qualidade espinhenta das coisas: *xokyãm* (“animal+espinho”, o lagarto), *nut xãm* (de *nut yãm*, “pelo+espinho” do esquilo, o rabo que parece espinho), o bico do beija-flor, além das próprias flechas, *pat yam* (a palmeira espinhenta matéria prima de arcos e da qual se usam os espinhos como ponta de flechas). Notamos que o tronco dessa palmeira é verdadeiramente assustador e é como que um índice dessa belicosidade. Os sons e as peles dos animais brilham e reverberam nos cantos e são igualmente indexadores afetivos. Por exemplo, o corpo de kotkuphi apresenta uma mesma cobertura, pintada, *ãnet*, que a da onça, *xok ãnet* (“animal+pintado”). Não por acaso, mais uma vez, *ãnet*, “pintado”, é muito próximo de *xatet* ou *katet*, o “grito” da própria onça. Tal diversidade acústica e imagética, reflete a variedade de animais que são caçados e, mais do que isso, apreciados, como se pode constatar. Em acréscimo a esses índices afetivos, que são acústicos e imagéticos - algumas vezes, inclusive, a um só tempo -, temos a inteligência dos animais, os quais têm seu canto ouvido pelos kotkuphi, seus pais e suas mães. A inteligência da paca ao escapar de uma armadilha é exaltada. Ela passa perto, mas desvia, *mõpamak xũmũ kãmũg nãmõ*. Essa extensão da condição de humanidade para os animais os quais são predados, e, portanto, afins, pode mesmo se deslocar para um processo de familiarização, de domesticação. Vimos os catitus que estão deitados com os kotkuphi construído, note-se, casa para eles e também dentro do ambiente doméstico “kotkuphi disse para o catitu pegar algo para ele embaixo da cama”. O que kotkuphi pede ao catitu é seu arco, que está embaixo da cama. Outras “armas”, digamos, aparecem ainda nos cantos. Os avôs estão

tocaiando os quatis, as taquaras são venenosas e derramam o sangue dos animais que matam, há os arco feitos para se atirar bolinhas de barro, chamados *hãmxapkup* (“bolinha de barro+madeira”, “bodoque”). Ressaltamos que “tocaiar” é o mesmo que “olhar forte”, *nãñã*. Assim, olhar forte é o mesmo que predar. Todo esse rico estoque de técnicas, armas, etiquetas, animais, cores e sons que compõem os cantos parecem se organizar formalmente enquanto pura passagem. Isso porque as mudanças de um termo a outro, de um ambiente a outro, de um gesto a outro são frequentemente minimais. Há vários exemplos em todas as séries as quais analisamos e já foram assinalados.

Essas passagens parecem nos conduzir infinitamente, num turbilhão. Mas é preciso interromper. E, talvez, essa seja hora de parar por um instante, sem esgotar nossa relação com os *kotkuphi*. O mundo é inesgotável. Os *kotkuphi* nos transformam, nos ensinam muitas coisas sobre seu mundo, mas não permitem que os sigamos. Olhar forte é predar, não nos esqueçamos. Não esquecer, aliás, não é algo que se consegue “olhando forte”. Ao contrário, o que *kotkuphi* mais nos ensina é essa restrição do olhar. A prática de um não-olhar. Nesse sentido, a escuta é justamente um “caminho” a seguir. Um caminho que dá a ver, sim, mas seguir o som, não o olhar. “Eu sigo se som-olhar”, *ĩy pe 'ã kax hã*, disse *kotkuphi pahok*. Guardar os cantos, não as imagens, *koxux*, como a dos mortos, que deve ser esquecida. Se inciamos o trabalho com o mito que inaugura a relação com *kotkuphi* - aquele que vai ao encontro do antepassado e o espreita -, talvez devamos fazer um gesto análogo, aprendendo a nos despedir temporariamente, conforme um outro mito<sup>225</sup> nos propõe.

*kotkuphi* era coisa muito séria. Ele queria ir embora. Mas o *mõñãyxop* [antepassado], foi olhar sua armadilha enquanto *kotkuphi* se arrumava para ir embora. Mas o *mõñãyxop* demorou a voltar e acabou sentindo o cheiro de urucum dos *kotkuphi*. Foi atrás querendo caçar para seus filhos comerem. Encontrou os *kotkuphi* na estrada, que assobiaram bravos para que ele fosse embora, voltasse para a aldeia. O *kotkuphi* que era *kotkuphi* dele ficou um pouco com ele e também tentou convencê-lo a voltar, mas ele não quis. O *kotkuphi*

---

<sup>225</sup> Narrado por Toninho Maxakali no ano de 2015, em Belo Horizonte.

dele saiu brevemente para caçar. Nesse ínterim, os outros voltaram, mataram o antepassado e o comeram. Quando o kotkuphi que havia saído voltou, não encontrou o antepassado, mas viu o osso da coxa dele. Colocou no fogo até estourar e o antepassado viveu de novo. A história se repetiu e os kotkuphi comeram-no novamente, mas sobrou o osso da falange do meio do dedinho da mão. Após kotkuphi procurar no meio de vários ossos de bichos queimados, achou o osso da falange do antepassado. Colocou de novo no fogo até pocar. Saiu o antepassado de novo, mas não era igual, ele estava amarelo. Seu kotkuphi o levou para ficar onde ficam os kotkuphi. Ofereceram-no amendoim, mas ele não queria. “Por que você não come?”, perguntou o kotkuphi. Mas o antepassado estava com saudade dos filhos. Então, kotkuphi o ajudou a chegar de volta na aldeia, por um atalho.

## REFERÊNCIAS

ALVARES, Myriam Martins. *Yãmiy, os espíritos do canto: a construção da pessoa na sociedade Maxakali*. 1992. 228 f. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 1992.

CAMPELO, Douglas Ferreira Gadelha. *Ritual e Cosmologia Maxakali: uma etnografia sobre a relação entre os espíritos-gaviões e os humanos*. 2009. 225f. Dissertação (Mestrado em Antropologia) – Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2009.

CAMPOS, Carlo Sandro de Oliveira. Considerações sobre a língua usada nos cantos Maxakali”. In: Ana Suely Arruda Câmara Cabral et al.. (Org.). *Línguas e culturas Macro-Jê* – Vol. 2. Brasília/Campinas: Nimuendajú, v. 2: 171-193.

CLASTRES. *A sociedade contra o Estado: pesquisas de antropologia política*. Tradução de Theo Santiago. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1990.

\_\_\_\_\_. *Arqueologia da violência: pesquisas de antropologia política*. Tradução de Paulo Neves. São Paulo: Cosac & Naify, 2004, 223p.

FAUSTO. Carlos. Banquete de Gente: comensalidade e canibalismo na Amazônia. *Mana*, Rio de Janeiro, v. 8, n. 2, p.7-44, out. 2002.

FERREIRA, Marco Túlio da. *Ecologia histórica aplicada à gestão ambiental comunitária da terra indígena Maxakali, Minas Gerais*. 2012. 177f. Dissertação (Mestrado em Ecologia, Conservação e Manejo da Vida Silvestre) – Instituto de Ciências Biológicas, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2012.

GARCIA, Uirá Felipe. *Karawara: a caça e o mundo dos Awá-Guajá*. 2010. 447f. Tese (Doutorado em Antropologia Social) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2010.

GRIN. Isael Maxakali & Roney Freitas. São Paulo, 2016. (41 min.).

ISA. 2012. Maxakali. Povos Indígenas no Brasil. Disponível em: <<http://pib.socioambiental.org/pt/povo/maxakali>>. Acesso em: 29 jan. 2012.

JAMAL JÚNIOR, José Ricardo. *Sensibilidade e agência: reverberações entre corpos sonoros no mundo tikmũ'ün/maxakali*. 2012. 139f. Dissertação (Mestrado em Música) – Escola de Música, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2012.

LÉVI-STRAUSS, Claude. *Do mel às cinzas: Mitológicas II*. Tradução de Carlos Eugênio Marcondes de Moura e coordenação da tradução de Beatriz Perrone-Moisés São Paulo: Cosac Naify, 2005.

MENGET, Patrick. *Em nome dos outros: classificação das relações sociais entre os Txicão do Alto Xingu*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2001.

NIMUENDAJÚ, Curt. Índios Machacari. *Revista de Antropologia*, São Paulo, v.6, n.1, p. 53-61, jun. 1958.

\_\_\_\_\_. *Mapa etno-histórico*. Rio de Janeiro: IBGE, 2002 [1981]. 97p.

OLIVEIRA, Luciane Monteiro. *A produção cerâmica como reafirmação de identidade étnica maxakali: um estudo etnoarqueológico*. 1999. 157f. Dissertação (Mestrado em Arqueologia) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1999.

PARAISO, Maria Hilda Baqueiro. *O tempo da dor e do trabalho: a conquista dos territórios indígenas nos sertões do leste*. 1998. Tese (Doutorado em História) Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1998.

POPOVICH, Frances Blok. *A organização Social dos Maxakali*. Tradução de Helena vera Flor. 1980,51f. Dissertação (Mestrado em Sociologia) – Arlington: Departamento de Sociologia, Universidade do Texas, 1980.

RIBEIRO, Rodrigo Barbosa. *Guerra e paz entre os Maxakali: devir histórico e violência como substrato da pertença*. 2008. 200f. Tese (Doutorado em Ciências Sociais) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2008.

ROSSE, Eduardo Pires. *Sarinho virou: sociedades de cantos entre os tikmũ'ũn/maxakali*. 2016. 315p. Não publicado.

RUBINGER, Marcos Magalhães. Maxakali: o povo que sobreviveu – Estudo de fricção interétnica em Minas Gerais. In: RUBINGER, Marcos. Magalhães.; AMORIM, Maria. Stella.; MARCATO, Sônia de Almeida. *Índios Maxakali: resistência ou morte*. Belo Horizonte: Interlivros, 1980. p. 9-117.

SUMMER INSTITUTE OF LINGUISTICS. 2005, *Dicionário Maxakali-Português / Glossário Português-Maxakali*. Cuiabá: Sociedade Internacional de Lingüística. Online, consultado em 23/09/2017. URL: <http://www-01.sil.org/americas/brasil/publcns/dictgram/MXDicPT.pdf>

TUGNY, Rosângela Pereira de (org.) & narradores, escritores e ilustradores tikmũ'ũn da Terra Indígena do Pradinho. 2009a, Cantos e Histórias do Morcego-Espírito e do Hemex / Yãmĩyxop Xũnĩm yõg Kutex xi Âgtux xi Hemex yõg Kutex. Rio de Janeiro: Beco do Azougue Editorial.

TUGNY, Rosângela Pereira de (org.) & narradores, escritores e ilustradores tikmũ'ũn da Terra Indígena de Água Boa. 2009b, Cantos e Histórias do Gavião-Espírito / Mõgmõka yõg Kutex xi Âgtux. Rio de Janeiro: Beco do Azougue Editorial.

TUGNY, Rosângela Pereira de. Notas sobre alguns traços poéticos dos repertórios *yãmĩxop* dos povos *Tikmũ'ũn\_Maxakali*. In: MATOS, Cláudia Neiva de; MEDEIROS, Fernanda Teixeira de & OLIVEIRA, Leonardo Davino de (orgs.). *Palavra Cantada: estudos transdisciplinares*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2013. 373p.

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo Batalha. *A inconstância da alma selvagem e outros ensaios de antropologia*. São Paulo: Cosac & Naify, 2002. 552p.

## APÊNDICE 1 – CADERNO DE TRANSCRIÇÕES E TRADUÇÕES

### *Xokyãmxex, o lagarto grande*

<p><b>kotkuphi xeka</b><sup>226</sup></p> <p>xok yãm xex yōg 'ãmot xeka kunat xok yãm xex yōg ueee oa oa oa</p> <p>xok yãm xex yōg 'ãmot xeka kunat xok yãm xex yōg 'ãmot xeka kunat xok yãm xex yōg ueee oa oa oa</p> <p>xok yãm xex yōg 'ãmot xeka xop kunat xok yãm xex yōg ueee oa oa oa</p> <p>xok yãm xex yōg 'ãmot xeka xop kunat xok yãm xex yōg 'ãmot xeka xop kunat xok yãm xex yōg ueee oa oa oa</p>	<p>o lagarto grande brinca em sua areia grande o lagarto grande em sua ueee oa oa oa</p> <p>o lagarto grande brinca em sua areia grande o lagarto grande brinca em sua areia grande o lagarto grande em sua ueee oa oa oa</p> <p>o lagarto grande brinca por toda sua areia grande o lagarto grande em sua ueee oa oa oa</p> <p>o lagarto grande brinca por toda sua areia grande o lagarto grande brinca por toda sua areia grande o lagarto grande em sua ueee oa oa oa</p>
---	---

226 Esses títulos se referem a quem está cantando, ao dono do canto. No caso, kotkuphi xeka.

<p><b>Kotkup māna</b><sup>227</sup></p> <p>xok yām xex yōg 'āmot 'āna kunat xok yām xex yōg ueee oa oa oa</p> <p>xok yām xex yōg 'āmot 'āna kunat xok yām xex yōg 'āmot 'āna kunat xok yām xex yōg ueee oa oa oa</p> <p>xok yām xex yōg 'āmot 'āna xop kunat xok yām xex yōg ueee oa oa oa</p> <p>xok yām xex yōg 'āmot 'āna xop kunat xok yām xex yōg 'āmot 'āna xop kunat xok yām xex yōg ueee oa oa oa</p> <p><b>kotkuphi xeka</b><sup>228</sup></p> <p>xok yām xex yōg mīkax xeka kunat xok yām xex yōg ueee</p>	<p>o lagarto grande brinca em sua areia vermelha o lagarto grande em sua ueee oa oa oa</p> <p>o lagarto grande brinca em sua areia vermelha o lagarto grande brinca em sua areia vermelha o lagarto grande em sua ueee oa oa ao</p> <p>o lagarto grande brinca por toda sua areia vermelha o lagarto grande em sua ueee oa oa oa</p> <p>o lagarto grande brinca por toda sua areia vermelha o lagarto grande brinca por toda sua areia vermelha o lagarto grande em sua ueee oa oa ao</p> <p>o lagarto grande brinca em sua pedra grande o lagarto grande em sua ueee</p>
--	---

227 "Antigamente falava *kotkup māna*, que é vermelho. Hoje a gente chama *kotkuphi āta*".

228 É igual ao primeiro "kotkuphi xeka". Toninho explicou usando uma sequência como analogia: "primeiro Zé Antoninho, depois você e depois eu. Depois volta Zé Antoninho de novo". Aparentemente, os kotkuphi cantam isso numa sequência fixa de cantores durante uma mesma performance. Não se trata necessariamente de uma sequência espacial, mas sonora.

<p>oa oa oa</p> <p>xok yām xex yōg mīkax xeka kunat  xok yām xex yōg mīkax xeka kunat  xok yām xex yōg ueee  oa oa oa</p> <p>xok yām xex yōg mīkax xeka xop kunat  xok yām xex yōg ueee  oa oa oa</p> <p>xok yām xex yōg mīkax xeka xop kunat  xok yām xex yōg mīkax xeka xop kunat  xok yām xex yōg ueee  oa oa oa</p> <p>xok yām xex yōg mīkax 'āna kunat  xok yām xex yōg ueee  oa oa oa</p> <p>xok yām xex yōg mīkax 'āna kunat  xok yām xex yōg mīkax 'āna kunat  xok yām xex yōg ueee  oa oa oa</p> <p>xok yām xex yōg mīkax 'āna xop kunat  xok yām xex yōg ueee  oa oa oa</p> <p>xok yām xex yōg mīkax 'āna xop kunat</p>	<p>oa oa ao</p> <p>o lagarto grande brinca em sua pedra grande  o lagarto grande brinca em sua pedra grande  o lagarto grande em sua ueee  oa oa ao</p> <p>o lagarto grande brinca por toda sua pedra grande  o lagarto grande em sua ueee  oa oa ao</p> <p>o lagarto grande brinca por toda sua pedra grande  o lagarto grande brinca por toda sua pedra grande  o lagarto grande em sua ueee  oa oa ao</p> <p>o lagarto grande brinca em sua pedra vermelha  o lagarto grande em sua ueee  oa oa ao</p> <p>o lagarto grande brinca em sua pedra vermelha  o lagarto grande brinca em sua pedra vermelha  o lagarto grande em sua ueee  oa oa ao</p> <p>o lagarto grande brinca por toda sua pedra vermelha  o lagarto grande em sua ueee  oa oa ao</p> <p>o lagarto grande brinca por toda sua pedra vermelha</p>
---	---

xok yām xex yōg mīkax 'āna xop kunat xok yām xex yōg ueee oa oa oa	o lagarto grande brinca por toda sua pedra vermelha o lagarto grande em sua ueee oa oa ao
--	---

## Minha mãe e outras presas

<p><b>kotkuphi xeka</b><sup>229</sup></p> <p>tutka yãm xok xop potu mi home o miax tutka yãm xok xop potu mi ueee oa oa oa</p> <p>tutka yãm xok xop potu mi xok xop potu mi home o miax tutka yãm xok xop potu mi xok xop potu mi ueee oa oa oa</p> <p>tutka yãm peyox potu mi home o miax tutka yãm peyox potu mi ueee oa oa oa</p> <p>tutka yãm peyox potu mi peyox potu mi home o miax tutka yãm peyox potu mi peyox potu mi ueee oa oa oa</p>	<p>mãe pertinho, flechada, deitada junto com os bichos não pode chorar miax mãe pertinho, flechada, deitada junto com os bichos ueee oa oa ao</p> <p>mãe pertinho, flechada, deitada junto com os bichos deitada junto com os bichos não pode chorar miax mãe pertinho, flechada, deitada junto com os bichos deitada junto com os bichos ueee oa oa ao</p> <p>mãe pertinho, flechada, deitada junto com o guariba não pode chorar miax mãe pertinho, flechada, deitada junto com o guariba ueee oa oa ao</p> <p>mãe pertinho, flechada, deitada junto com o guariba deitada junto com o guariba não pode chorar miax mãe pertinho, flechada, deitada junto com o guariba deitada junto com o guariba ueee oa oa ao</p>
---	---

229 Como o primeiro canto, do lagarto grande.



### Xa pinãg, o beija-flor parado no ar

<p><b>kotkuphi xeka</b><sup>230</sup></p> <p>xa a pinãg<sup>231</sup> mĩmã nut tu mō 'ã xup<sup>232</sup>  xa xox<sup>233</sup> 'ãmot xa xox 'ãmot ueee  oa oa oa</p> <p>xa a pinãg mĩmã nut tu mō 'ã xup  xa a pinãg mĩmã nut tu mō 'ã xup  xa xox 'ãmot xa xox 'ãmot  xa xox 'ãmot xa xox 'ãmot ueee  oa oa oa</p> <p>xa a pinãg mĩmã nut ma<sup>234</sup> mō 'ã xup  xa xox 'ãmot xa xox 'ãmot ueee  oa oa oa</p> <p>xa a pinãg mĩmã nut ma mō 'ã xup  xa a pinãg mĩmã nut ma mō 'ã xup</p>	<p>o beija-flor parado no ar das flores come  movimentando sua língua movimentando sua língua ueee  oa oa ao</p> <p>o beija-flor parado no ar das flores come  o beija-flor parado no ar das flores come  movimentando sua língua movimentando sua língua  movimentando sua língua movimentando sua língua ueee  oa oa ao</p> <p>o beija-flor parado lá no ar das flores come  movimentando sua língua movimentando sua língua ueee  oa oa ao</p> <p>o beija-flor parado lá no ar das flores come  o beija-flor parado lá no ar das flores come</p>
--	---

230 Especificamente sobre esse canto, Zé Antoninho observou a presença de nove cantores na fila.

231 A gente chama o beija-flor de “xoxnãg”, mas kotkuphi chama de “xa a pinãg”.

232 "O beija-flor vai ficar batendo as asas enquanto chupa a flor, não senta".

233 Toninho descreveu como o movimento de vaivém da língua do beija-flor para pegar comida da flor.

234 "Muitas flores", isto é, em meio a muitas flores, como em um jardim.

<p>xa xox 'ãmot xa xox 'ãmot  xa xox 'ãmot xa xox 'ãmot ueee  oa oa oa</p>	<p>movimentando sua língua movimentando sua língua  movimentando sua língua movimentando sua língua ueee  oa oa oa</p>
<p>xa a pinãg koxonut tu mō 'ã xup  xa xox 'ãmot xa xox 'ãmot ueee  oa oa oa</p>	<p>o beija-flor parado no ar da flor de cipó come  movimentando sua língua movimentando sua língua ueee  oa oa oa</p>
<p>xa a pinãg koxonut tu mō 'ã xup  xa a pinãg koxonut tu mō 'ã xup  xa xox 'ãmot xa xox 'ãmot  xa xox 'ãmot xa xox 'ãmot ueee  oa oa oa</p>	<p>o beija-flor parado no ar da flor de cipó come  o beija-flor parado no ar da flor de cipó come  movimentando sua língua movimentando sua língua  movimentando sua língua movimentando sua língua ueee  oa oa oa</p>
<p>xa a pinãg koxonut ma mō 'ã xup  xa xox 'ãmot xa xox 'ãmot ueee  oa oa oa</p>	<p>o beija-flor parado lá no ar da flor de cipó come  movimentando sua língua movimentando sua língua ueee  oa oa oa</p>
<p>xa a pinãg koxonut ma mō 'ã xup  xa a pinãg koxonut ma mō 'ã xup  xa xox 'ãmot xa xox 'ãmot  xa xox 'ãmot xa xox 'ãmot ueee  oa oa oa</p>	<p>o beija-flor parado lá no ar da flor de cipó come  o beija-flor parado lá no ar da flor de cipó come  movimentando sua língua movimentando sua língua  movimentando sua língua movimentando sua língua ueee  oa oa oa</p>

## Xok ãne nãg, o gato em cima da casa

### Kotkuphi xeka

xok ãne nãg mokãnin  
topixmet putumi  
xok ãne nãg mokãnin  
topixmet putumi ueee  
oa oa oa

xok ãne nãg mokãnin  
topixmet putumi  
xok ãne nãg mokãnin  
topixmet putumi  
xok ãne nãg mokãnin  
topixmet putumi ueee  
oa oa oa

xok ãne nãg mokãnin  
meta kox potu mi  
xok ãne nãg mokãnin  
meta kox potu mi ueee  
oa oa oa

xok ãne nãg mokãnin  
meta kox potu mi  
xok ãne nãg mokãnin  
meta kox potu mi  
xok ãne nãg mokãnin  
meta kox potu mi ueee  
oa oa oa

o gato pintadinho subiu  
em cima da casa do branco e se deitou  
o gato pintadinho subiu  
em cima da casa do branco e se deitou ueee  
oa oa oa

o gato pintadinho subiu  
em cima da casa do branco e se deitou  
o gato pintadinho subiu  
em cima da casa do branco e se deitou  
o gato pintadinho subiu  
em cima da casa do branco e se deitou ueee  
oa oa oa

o gato pintadinho subiu  
no marco da porta da casa do branco e se deitou  
o gato pintadinho subiu  
no marco da porta da casa do branco e se deitou ueee  
oa oa oa

o gato pintadinho subiu  
no marco da porta da casa do branco e se deitou  
o gato pintadinho subiu  
no marco da porta da casa do branco e se deitou  
o gato pintadinho subiu  
no marco da porta da casa do branco e se deitou ueee  
oa oa oa

<p>xok ãne nãg mokãnin meta kox potu mi kapnikux tapxop kunex xopma<sup>235</sup> e ok hox oa oa oa</p> <p>xok ãne nãg mokãnin meta kox potu mi xok ãne nãg mokãnin meta kox potu mi kapnikux tapxop kunex xopma e ok hox oa oa oa</p>	<p>o gato pintadinho subiu no marco da porta da casa e se deitou olha pra baixo procurando carne nas casas da aldeia e ok hox oa oa ao</p> <p>o gato pintadinho subiu no marco da porta da casa e se deitou o gato pintadinho subiu no marco da porta da casa e se deitou olha pra baixo procurando carne nas casas da aldeia e ok hox oa oa ao</p>
--	---

235 Toninho traduziu os termos da seguinte forma: *kapnikux* = porta aberta; *tapxop* = procurar carne em cada casa da aldeia; *kunex* = andando em cima e olhando algo embaixo; *xopma* = modo como o gato está esticado, sobre as quatro patas. Para este último caso, ainda obsevou que trata-se da expressão de kotkuphi que no Maxakali corrente seria *xup pa* (algo como *xup* (suspensão) *kopa* (dentro, em, lá)).

### Martim-pescador e os pias vermelhos

<p>tu kome mi tu kome mi  putati<sup>236</sup> kax nãg tu kaxyãm nãg<sup>237</sup> hã  tu kome mi tu kome mi  putati kax nãg tu kaxyãm nãg hã  tu kome mi ueee  oa oa oa</p> <p>tu kome mi tu kome mi  mãmxexex nãg'õm hã tuktopnãg<sup>238</sup> hã  tu kome mi tu kome mi  mãmxexex nãg õm hã tuknãg hã  tu kome mi ueee  oa oa ao</p> <p>mãmpanaxex<sup>239</sup>  kukxekaxop koma 'ãxup<sup>240</sup></p>	<p>no espelho d'água no espelho d'água  martim-pescador deixou rastro com seu olhinho luminoso  no espelho d'água no espelho d'água  martim-pescador deixou rastro com seu olhinho luminoso  no espeçho d'água ueee  oa oa ao</p> <p>no espelho d'água no espelho d'água  aquele martim-pescador ficando gordinho  no espelho d'água no espelho d'água  aquele martim-pescador ficando preguiçoso  no espelho d'água no espelho d'água ueee  oa oa ao</p> <p>piau vermelho grande  flutuando dentro do rio</p>
---	--

236 Popovich traduz *putat tux* como "pegadas de animal". Toninho explicou que martim-pescador fez buraco no rio.

237 Popovich traduz *kuyããm* como "luz, lamparina". Rosse traduz *kax pa* como "sol". Toninho traduziu *kayãm nãg* como "o olho igual lanterna, papel alumínio, fogo", referindo-se ao olho do martim-pescador. Indicou, ainda, que a expressão em Maxakali corrente seria *ũ pa yããm*.

238 "O martim-pescador está gordinho, então só fica deitado, só anda um pouquinho".

239 *Leporinus copelandii*.

240 Rosse traduz como *xup* como flutuar para exprimir que "a lua flutua". Nos cantos de kotkuphi que apresentam o beija-flor, encontramos *'ãxup* descrevendo o gesto do beija-flor parado no ar, enquanto suga o nectar das flores.

<p>kukxekaxop koma 'ãxup mãmpanaxex ueee oa oa oa</p>	<p>flutuando dentro do rio piau vermelho grande ueee oa oa ao</p>
<p>mãmpanaxex mãmpanaxex kukxekaxop koma 'ãxup kukxekaxop koma 'ãxup kukxekaxop koma 'ãxup kukxekaxop koma 'ãxup mãmpanaxex mãmpanaxex ueee oa oa oa</p>	<p>piau vermelho grande piau vermelho grande flutuando dentro do rio flutuando dentro do rio flutuando dentro do rio flutuando dentro do rio piau vermelho grande piau vermelho grande ueee oa oa ao</p>
<p>mãmpananãg<sup>241</sup> kukanaxop<sup>242</sup> koma 'ãxup kukanaxop koma 'ãxup mãmpananãg ueee oa oa oa</p>	<p>piau vermelho pequeno flutuando dentro do rio barrento flutuando dentro do rio barrento piau vermelho pequeno ueee oa oa oa</p>
<p>mãmpananãg mãmpananãg kukanaxop koma 'ãxup kukanaxop koma 'ãxup kukanaxop koma 'ãxup kukanaxop koma 'ãxup mãmpananãg mãmpananãg ueee oa oa oa</p>	<p>piau vermelho pequeno piau vermelho pequeno flutuando dentro do rio barrento flutuando dentro do rio barrento flutuando dentro do rio barrento flutuando dentro do rio barrento piau vermelho pequeno piau vermelho pequeno ueee oa oa oa</p>

241 *Leporinus copelandii*. Não é filhote, é de um tamanho menor.

242 Rio cheio por causa das chuvas. Por isso também ele fica barrento.

### Indo sempre, deslocamentos constantes

<p>tu mip<sup>243</sup> hãmõ tu mip hãmõ ĩytut xop yõg putuxtut xex</p> <p>tu mip hãmõ tu mip hãmõ ĩytut xop yõg putux koxap</p> <p>xaxox xemõ xaxox xemõ<sup>244</sup> ĩytut xop yõg putux kokok<sup>245</sup></p> <p>xaxox ximõ xaxox ximõ ĩytut xop yõg putux kayõg</p> <p>yĩnõn nãmõ yĩnõn nãmõ ĩytut xop yõg putux xanot<sup>246</sup></p> <p>xanot nãmõ xanot nãmõ ueeeeex ueeeeex ueeee</p>	<p>ele vai voando, ele vai voando o frango d'água grande das minhas mães</p> <p>ele vai voando, ele vai voando o marreco das minhas mães</p> <p>o bico vai adiante, o bico vai adiante a garça das minhas mães</p> <p>o bico vai adiante, o bico vai adiante a graça branca pequena das minhas mães</p> <p>vai batendo as asas devagar, vai batendo as asas devagar a garça-moura das minhas mães</p> <p>a garça-moura vai, a garça-moura vai ueeeeex ueeeeex ueeee</p>
--	---

243 Os *yãmĩxop* cantam "voando" como *tu mip hãmõ*, enquanto os Tikmũ'ũn dizem *tuxup hãmõ*.

244 "O bico na frente", disse Toninho. Interessante notar que ideias como "vir atrás, seguir", "bico na frente", bem como "em cima, subindo, descendo, levantando" dizem respeito a um componente espacial, ou melhor, a um tipo de organização no espaço, modos pelos quais os corpos ocupam os espaços, que são relevantes nesses cantos. A ideia de "vir atrás" aparecerá adiante.

245 Em Maxakali corrente, *mãkak*.

246 *Ardea cocoi*. Disseram-nos, Toninho e Zé antoninho, nunca terem a visto, mas sabiam o canto/som dela. Identificaram-na por aí. Notamos que Rosse (2016) grafa como *putux xa not* e traduz, diferentemente, como "maçarico-preto".

**Mĩy pata xop mak, muitas patas no mato**<sup>247</sup>

mĩy patak xop mak xop mak mĩy patak xop mak xop mak	Muitas patas no mato Muitas patas no mato
xaxip tepe <sup>248</sup> xaxip tepe mĩy patak xop mak xop mak mĩy patak xop mak xop mak	Mutum com as asas levantadas Mutum com as asas levantadas Muitas patas no mato Muitas patas no mato
paxot tepe paxot tepe mõtu xata xeka xex nãmõ mõtu xata xeka xex nãmõ	Macuco com as asas levantadas Macuco com as asas levantadas Vai cantar muito, tomar conta. Vai... Vai cantar muito, tomar conta. Vai...
xapa tepe xapa tepe mõpamak xũmũ kãmũg <sup>249</sup> nãmõ mõpamak xũmũ kãmũg nãmõ	Paca com pelo arrepiado Paca com pelo arrepiado Desvia da armadilha. Vai... Desvia da armadilha. Vai...
pexox <sup>250</sup> tepe	Guariba com pelo arrepiado

<sup>247</sup> Embora a gravação não deixe claro inicialmente em função dos cortes, Toninho explicou que esse canto é cantado inteiro, depois recomeça-se da segunda estrofe e vai até o fim. Depois a partir da terceira estrofe e até o fim. Assim, sucessivamente. Percebemos que uma seção de cantos como essa é um exercício de memória e, portanto, nem sempre o ordenamento ideal dos cantos ocorre durante o ritual. Por isso o pajé fica constantemente acompanhando os cantores.

248 Asas levantadas quando quer brigar.

249 Toninho explicou que "sabe da armadilha, passou perto, mas não entrou na armadilha de mõnãyxop".

250 *Pop xeka*, em Maxakali corrente.

<p>pexox tepe mõ patyok<sup>251</sup> 'ũg punup nõg<sup>252</sup> nãmõ mõ patyok 'ũg punup nõg nãmõ</p> <p>kuyõg<sup>253</sup> tepe kuyõg tepe mõ yãmĩy puk nõg<sup>254</sup> takã<sup>255</sup> nãmõ mõ yãmĩy puk nõg takã nãmõ</p> <p>'ãyoõg tepe 'ãyoõg tepe mõ yãya<sup>256</sup> xop nut nãñã<sup>257</sup> 'ãmog mõ yãya xop nut nãñã 'ãmog</p>	<p>Guariba com pelo arrepiado Minha flecha não acerta. Vai... Minha flecha não acerta. Vai...</p> <p>Macaquinho com pelo arrepiado Macaquinho com pelo arrepiado Vai o yãmĩy afim o carregando. Vai... Vai o yãmĩy afim o carregando. Vai...</p> <p>Quati com pelo arrepiado Quati com pelo arrepiado Vão os avôs espreitá-lo. Vão... Vão os avôs espreitá-lo. Vão...</p>
---	---

251 O mesmo que flecha. *Patyãm* aparece em outro canto como coqueiro; *yok* é reto. Disseram-nos que alguns arcos são feitos de coqueiro.

252 Em Popovich vemos a expressão *putup nõg* como "rejeitar". Toninho explicou que "kotkuphi quer matar, mas *pop xeka* [*pexox*] está com medo do arco, então correu".

253 Em Maxakali corrente, *koktix*.

254 "Espírito diferente, primeiro espírito, depois macaco virou religião diferente". A cena parece descrever o caçador que, diante de sua presa, passa a carregar consigo o espírito do macaco, imanente, depois que o mata. Kotkuphi teria atravessado o macaco com sua flecha, mas não sem ser de algum modo igualmente atravessado pela subjetividade do macaco, sem travarem uma relação ("virou religião").

255 "Espírito está dentro do corpo do macaco, o macaco está carregando".

256 O termo *yãya xop* foi traduzido como "os avôs de kotkuphi".

257 Toninho indicou que *nut nãñã* refere-se às muitas vezes que kotkuphi manda seus avôs irem atrás de quatis. Caso matem, kotkuphi não manda mais. Em Popovich, encontramos *penãñã* sempre na forma *penãñã xip* ou *penãñã pip*, ambas significando "vigiar, ficar de olho".

kokuk tepe kokuk tepe mõmĩm yokoma <sup>258</sup> 'ãxup hãmõ mõmĩm yokoma 'ãxup hãmõ	Guariba vermelho com pelo arrepiado Guariba vermelho com pelo arrepiado Vai no galho reto subindo. Vai... Vai no galho reto subindo. Vai...
kapni tepe kapni tepe mõ yĩm nux <sup>259</sup> tamã nãmõ mõ yĩm nux tamã nãmõ	Macaco com pelo arrepiado Macaco com pelo arrepiado Vai com a mão pretinha. Vai... Vai com a mão pretinha. Vai...
'õnnĩy tepe 'õnnĩy tepe mõ tu nut yĩm kunix nãg nãmõ mõ tu nut yĩm kunix nãg nãmõ	Sauim com pelo arrepiado Sauim com pelo arrepiado Vai com cabelinho parecendo mão. Vai... Vai com cabelinho parecendo mão. Vai...
xoktux tepe xoktux tepe mõ tu nut xãm <sup>260</sup> nãg takã <sup>261</sup> 'ãmog mõ tu nut xãm nãg takã 'ãmog	Esquilo com pelo arrepiado Esquilo com pelo arrepiado Vai com o rabo parecendo espinho. Vai... Vai com o rabo parecendo espinho. Vai...
xoxxak <sup>262</sup> tepe	Arara com pena arrepiada

258 "Macaco pegando outro galho e indo".

259 Para kotkuphi, *yĩm nux*. Para os Tikmũ'ũn, *yĩm kutux*.

260 *Nut xãm*: "O pelo do rabo parece espinho".

261 Algo como "com seu rabo cujo pelo parece espinho".

262 *Ãmkak*, em Maxakali corrente.

xoxxak tepe mǒ'õg tak xex na <sup>263</sup> 'ũm mǎy hǎmǒ mǒ'õg tak xex na'ũm mǎy hǎmǒ	Arara com pena arrepiada Vai comer a fruta. Vai... Vai comer a fruta. Vai...
xoxxak tepe	Arara com pena arrepiada

---

263 Fruta não identificada que parece abacate, mas tem a casca dura. Disseram-nos que já a viram no zoológico de Belo Horizonte-MG. Em visita ao local, com Toninho e Zé Antoninho, não a encontramos.

**Entre kōmāg, metamorfoses e a flecha-goma**

<p><b>Kotkup āna</b></p> <p>ya 'ok ha ya 'ok ha miax ax ya 'ok ha ya hu</p> <p>mi'ax 'ax ya ax ha i ha i hi ya</p> <p>hok e ok i</p> <p>eo ok ax yo ok hok e ok hai ya ai aki hai</p> <p>hax ok i i hax ok i i ya ax ya ax</p>	<p>ya 'ok ha ya 'ok ha miax ax ya 'ok ha ya hu</p> <p>mi'ax 'ax ya ax ha i ha i hi ya</p> <p>hok e ok i</p> <p>eo ok ax yo ok hok e ok hai ya ai aki hai</p> <p>hax ok i i hax ok i i ya ax ya ax</p>
<p>kōmāg kot xit<sup>264</sup> hã yũm kōmāg kot xit hã yũm</p> <p>kōmāg kot hak<sup>265</sup> mōgã</p>	<p>Comadre (kōmāg) ralando mandioca sentada Comadre (kōmāg) ralando mandioca sentada</p> <p>Comadre (kōmāg), me leve ao mandiocal</p>

<sup>264</sup> Geralmente traduzido como "comer", aqui tem o sentido de ralar. "Kotkuphi mandou a comadre ralar mandioca".

kōmāg kot hak mōgā	Comadre (kōmāg), me leve ao mandiocal
kōmāg kot hāg <sup>266</sup> 'ānet kōmāg kot hāg 'ānet	Comadre (kōmāg), me pinta com goma de mandioca Comadre (kōmāg), me pinta com goma de mandioca
hax o ok hax o ok hax o ok ya a miax ax ax ha a	hax o ok hax o ok hax o ok ya a miax ax ax ha a

nūy āxup <sup>267</sup> hāmō ya hu kukmaxanāg <sup>268</sup> ōm āmāxux komut <sup>269</sup> nūy āxup hāmō kukmaxax kukmaxanāg ōm āmāxux komut nūy āxup hāmō	vem flutuando no rio e vai ya hu aquele jabuti pequeno (barata azul) virou anta vem flutuando no rio e vai jabuti aquele jabuti pequeno (barata azul) virou anta vem flutuando no rio e vai
nūy āxup hāmō kukmaxanāg ōm āmāxux komut nūy āxup hāmō kukmaxanāg ōm āmāxux komut	vem flutuando no rio e vai aquele jabuti pequeno (barata azul) virou anta vem flutuando no rio e vai aquele jabuti pequeno (barata azul) virou anta

265 *Kot hak* (para mandioca) pode ser algo como "ao mandiocal", haja vista as explicações de Toninho: "Comadre, me leva junto para arrancar mandioca na roça".

266 As exegeses indicaram: "Comadre, me pinte com a goma de mandioca [com o corpo de fundo da panela, o amido decantado]".

267 "Vai andando no rio, mexendo".

268 "Kotkuphi está pensando que é um jabuti, quando, na verdade, é uma barata azul do rio".

269 "A barata azul virou anta e vai no rio". Note-se que nesse canto ocorre, por duas vezes, uma troca de identidades.

<p>nũy āxup hāmō  kukmaxanāg òm kukmax  kukmaxanāg òm āmāxux komut  nũy āxup hāmō  kukmaxanāg òm āmāxux komut  nũy āxup hāmō</p>	<p>vem flutuando no rio e vai  aquele jabuti pequeno jabuti  aquele jabuti pequeno (barata azul) virou anta  vem flutuando no rio e vai  aquele jabuti pequeno (barata azul) virou anta  vem flutuando no rio e vai</p>
<p>nũy āxup hāmō ya hu  xupapit nāg òm koinut xop tu  nũy āxup<sup>270</sup> hāmō<sup>271</sup> xupa  xupapit nāg òm koinut xop tu  nũy āxup hāmō</p>	<p>vem flutuando no ar e vai ya hu  aquele beija-flor as flores de batata  vem flutuando no ar chupar e vai beija-flor  aquele beija-flor as flores de batata  vem flutuando no ar chupar e vai</p>
<p>nũy āxup hāmō ya hu  xupapit nāg òm koinut xop tu  nũy āxup hāmō  xupapitnāg òm koinut xop tu  nũy āxup hāmō  xupapit nāg òm xupa  xupapitnāg òm koinut xop tu  nũy āxup hāmō  xupapitnāg òm koinut xop tu  nũy āxup hāmō</p>	<p>vem flutuando no ar e vai ya hu  aquele beija-flor as flores de batata  vem flutuando no ar chupar e vai  aquele beija-flor as flores de batata  vem flutuando no ar chupar e vai  aquele beija-flor beija-flor  aquele beija-flor as flores de batata  vem flutuando no ar chupar e vai  aquele beija-flor as flores de batata  vem flutuando no ar chupar e vai</p>

270 Aqui parece caber melhor uma ideia de tradução para '*āxup hāmō* como um "ir suspenso", que poderia ser aplicada ao modo como vai uma ave, suspensa, por cima, no alto, no céu. Também *xup* assume a ideia de "chupar".

271 "Tem muita flor de batata. Então, o beija-flor vai chupar, chupar, até ir embora".

<p>yak a a miax ax yak aak ai yak miax ax yak a miax ax</p>	<p>yak a a miax ax yak aak ai yak miax ax yak a miax ax</p>
<p>pat yĩ mot<sup>272</sup> hãm mō ya hu kuk max xop'ōm pat yĩ mot hãm mō pat yĩ mot hãm mō kuk max kuk max xop'ōm pat yĩ mot hãm mō ya hu</p> <p>pat yĩ mot hãm mō ya hu kuk max xop'ōm kuk max xop'ōm pat yĩ mot hãm mō pat yĩ mot hãm mō pat yĩ mot hãm mō pat yĩ mot hãm mō kuk max kuk max xop'ōm kuk max xop'ōm pat yĩ mot hãm mō pat yĩ mot hãm mō pat yĩ mot hãm mō ya hu</p> <p>ya aak ai a iaho yaa miax yaak a miax ax</p>	<p>desviam das flechas e vão ya hu aquelas tartarugas desviam das flechas e vão desviam das flechas e vão tartaruga aquelas tartarugas desviam das flechas e vão ya hu</p> <p>desviam das flechas e vão ya hu aquelas tartarugas aquelas tartarugas desviam das flechas e vão desviam das flechas e vão desviam das flechas e vão desviam das flechas e vão tartaruga aquelas tartarugas aquelas tartarugas desviam das flechas e vão desviam das flechas e vão desviam das flechas e vão ya hu</p> <p>ya aak ai a iaho yaa miax yaak a miax ax</p>

272 "A mulher quer jogar mandioca ralada na tartaruga, mas ela desvia". Considerando a caça como uma instância fortemente masculina, esse canto ganha um relevo, pois reforça a ideia de que a mulher não estaria propícia para a caça. Até as tartarugas, lentas, desviariam de suas "flechas". Aliás, a flecha da mulher aqui é a mandioca ralada, a comida.

## Caça e familiarização

<p><b>kotkuphi nāg</b></p> <p>ya a miax ya a miax yaa yaa miax yaak hax ya a miax ya a miax haiix ha yaa ya a miax ya a miax yaa yaa miax yaak hax ya a miax ya a miax hai ya hu</p> <p>mōhām xup yā'īn nānā 'īy yūm<sup>273</sup> ya a mi 'ax 'ax yay hak ai ya mōhām xup yāī nā nā'īy yūm mōhām xup yāī nā nā'īy yūm ya a mi ax 'ax yay 'ax yay hak a i i ya</p> <p>yōg 'āte hāmte kahīy xop [3'48"] tu mōg yāy kunānāg yūm ya a mi ax hax yay</p> <p>xok 'ānet nāg 'ōm tu yāy katet nāmi [5'48"] xok 'ānet nāg 'ōm tu yāy kaxax nāmi xok 'ānet nāg 'ōm yīm nux katet nāmi</p>	<p>ya a miax ya a miax yaa yaa miax yaak hax ya a miax ya a miax haiix ha yaa ya a miax ya a miax yaa yaa miax yaak hax ya a miax ya a miax hai ya hu</p> <p>-</p> <p>eu estou sentado pensando em ir (...) ya a mi ax hax yay</p> <p>aquele gato do mato grita, deitado aquele gato do mato está morrendo (pensando que vai morrer), deitado aquele gato do mato está com o braço dando espasmos, deitado</p>
--	--

<sup>273</sup> Os cantores estão hesitantes, por isso o canto não traduzido. Aparecerá, igualmente sem tradução, na série retrogradada.

<p>xok 'ānet nāg 'ōm tu xok pax yā nāmi ya a miax hax yay hax yay hak aiah</p>	<p>aquele gato do mato tem o pênis/rabo bonito, deitado ya a miax hax yay hax yay hak aiah</p>
<p>e xok xeketet 'ōm [8'00"] tu yāy katet nā ya ak ha miax yay hax yay hu</p> <p>e xok nāg katet nā tu yāy katet nā tu yāy kaxax yā yīm nux katet nā tu xok pa yā nē yaak haa miax yay hax yak haa</p>	<p>aquele onça grita grita deitada ya ak ha miax yay hax yay hu</p> <p>aquele gato grita deitado grita deitado está morrendo (pensando que vai morrer) com o braço dando espasmos deitado ele balançou o rabo yaak haa miax yay hax yak haa</p>
<p>nūy ko'ap<sup>274</sup> xop hā xok xeka xop mū'īy [10'15"] pu tu kuk xop hā tu mip hām mō pu tu kuk xop hā tu mip hām mō ya hak ha a miax</p> <p>nūnūy ko'ap xop hā nūy xok ānet xop mū'īy putu kuk xop hā xatet nāmi</p> <p>nūnūy ko'ap xop hā nūy mēy 'āna xop mū'īy putu kuk xop hā xana nāmi</p> <p>nūnūy ko'ap xop hā nūy xok 'āna xop mū'īy putu kuk xop hā tutop hāmō</p> <p>nūnūy ko'ap xop hā nūy xamup xex xop mū'īy</p>	<p>vindo as taquaras venenosas bichos grandes matar derramando sangue, andam e deitam (até morrer) derramando sangue, andam e deitam (até morrer) ya hak ha a miax</p> <p>vindo as taquaras venenosas gatos do mato matar derramando sangue, gritam deitados</p> <p>vindo as taquaras venenosas veados matar derramando sangue, vermelhos deitados</p> <p>vindo as taquaras venenosas onças vermelhas matar derramando sangue, inchadas com sangue indo</p> <p>vindo as taquaras venenosas porcos do mato matar</p>

274 Dizem *ko'ap* os *kotkuphi*. *Koxak*, em Maxakali corrente. Em Português, trata-se de uma taquara, mas venenosa.

<p>putu kuk xop hã yĩxux nãmi</p> <p>nũnũy ko'ap xop hã xamupnãg xop mũ'ĩy putu kuk xop hã tunẽn<sup>275</sup> nãmi ya hak ha a miax</p>	<p>derramando sangue, esverdeados<sup>276</sup> deitados</p> <p>vindo as taquaras venenosas catitus matar derramando sangue, pintados deitados ya hak ha a miax</p>
--	---

<p><b>(Cantos não traduzidos)</b></p> <p>[12'32"] yã 'ĩy tut xop mã yõg xat kuk xeka xop 'õm 'ã huk hu gã nãmõ ya ak ha miax</p> <p>yã 'ĩy tut xop mã yõg xat kuk nãg kakxop 'õm 'ã huk hu gã nãmõ a hok ho gã nãmõ ya ak ha miax</p>	
---	--

<p>tumĩ ãxop mĩmape pap nẽ<sup>277</sup> ya hu [15'57"] xatkuk tut nãg xop</p>	<p>construir casa para vocês filhotes de catitu</p>
--	---

<sup>275</sup> Descrição da pintura do corpo do catitu. A expressão aparece inúmeras vezes nos cantos, como *ã net*, *mã net*, *mã net*, *ne*. Imprescindível ressaltar que esse tipo de pintura, a mesma da onça pintada, *xok 'ãnet*, é, também, (um)a pintura marcante de *kotkuphi*, o que aponta para possíveis regimes das formas e cores. Vide história do *kotkuphi* confundido com a onça por ela mesma.

<sup>276</sup> Como bicho morto fica no dia seguinte.

<sup>277</sup> *Tumĩ ãxop mĩmape pap nẽ* é algo como: "fazendo muitas casas com galho de pau para *kotkuphi*". Seriam acampamentos de caça?

<p>yāmīy xex xop<sup>278</sup> te tumī āxop mīmāg pepap nē ya hu</p> <p>(grito)</p> <p>tumī āxop mīmāg pepap nē ya hu xat kuk tu nāg xop yāmīy xex xop te tumī āxop ma tumī āxop mīmāg pepap nē ya hu<sup>279</sup></p>	<p>deitados com yāmīy (kotkuphi) construir casa para vocês ya hu</p> <p>construir casa para vocês filhotes de catitu deitados com yāmīy (kotkuphi) construir casa para vocês lá ya hu</p>
---	---

<p>hām xuk nāg<sup>280</sup> xup mi<sup>281</sup> [19'48"] hām xuk nāg xup mi ya a hu</p> <p>xat kuk xop hām xex xop<sup>282</sup></p>	<p>olhando o saquinho de barro pendurado olhando o saquinho de barro pendurado ya a hu</p> <p>catitus embaixo da cama</p>
--	---

278 *Yāmīy xex xop* nos dá a ideia da domesticação dos filhotes de porcos do mato, uma vez que eles estão na casa com Kotkuphi, deitados com ele.

279 O canto é cantado por coros alternados. Toninho explicou que a variação vocal da primeira (*tumī 'āxop*) para a segunda vez (*tumī 'āxop ma*) se dá da seguinte maneira: "Primeiro canta devagar, baixo, e depois forte". A variação parece consistir, no entanto, de uma variação motívica sutil, que passa a incluir uma nota mais aguda.

280 Refere-se às bolinhas de barro usadas como munição para os bодоques, para caçar.

281 Toninho traduziu por algo como: "pendurada ao alcance da vista, para olhar sempre".

282 Toninho traduziu *hām xex xop* por "embaixo da cama". "Kotkuphi mandou catitu pegar alguma coisa pra ele".

pat yãm <sup>283</sup> xuk nãg ma hãm xuk nãg xup mi	flecha no saquinho de barro olhando o saquinho de barro pendurado
---	--

283 Palmeira que tem "fruta pequena, mas folha espinhosa (espinho usado para fazer ponta de flecha), igual coqueiro (de fazer peão)". Procurando juntos por imagens, constataram que, aparentemente, trata-se da palmeira Tucum, *Atrocaryum vulgare*. Observando, certa vez, um corte de madeira bruta que serviria para talhar um arco, os Tikmũ'ũn nos disseram que aquilo era madeira de um coqueiro.

Ferreira (2012), discutindo léxicos históricos pan-maxakali de classificação da biodiversidade, informa-nos que:

"Durante a análise desta tabela, um detalhe quanto aos vocábulos descritos como equivalentes ao termo arco (por sinal, um dos únicos que oferece registros para todas as línguas) parece particularmente interessante. Ocorre que ambos os vocábulos descritos para a língua capoxô (paninham) e o macuní (paniam), se assemelham muito ao etnônimo de um dos grupos (panhame). Este, por sua vez, se refere a arco com um vocábulo em nada similar aos de seus parentes, (tsayhä). Talvez o atual nãmtut para arco advenha de um radical similar a paniam, onde a sílaba pa caducou, e o cognato nyãm (em algum momento nãm) se alutinou ao sufixo tut. Não apenas isto, o que mais chama atenção é que em maxakali atual paniam (grafa-se patyãm) designa um táxon genérico, correspondente a algumas espécies de *Astrocaryum* e *Bactris*, dois gêneros de palmeiras espinhentas, tidas como a melhor matéria-prima para a confecção tanto das pontas como dos corpos de flechas (e não de arcos, surpreendentemente).

Ao indagar os professores tikmũ'ũn sobre o significado e origem do termo patyãm e do grupo de plantas a que ele se refere, muitas informações foram oferecidas. A primeira é que o termo poderia ser decomposto, onde pat designaria flecha, e yãm, espinho. O espírito kotkuphi canta que as pontas de flechas feitas com patyãmtakup (brejaúba; *Astrocaryum aculeatissimum* (Schott) Burret – Arecaceae) matam qualquer animal ou pássaro, e os tikmũ'ũn afirmam que isto acontece porque esta madeira é venenosa. João Bidé, uma importante liderança da aldeia ãmãxux de Água Boa, afirmou ainda que, em seu significado ancestral, patyãm se aproximaria do que corresponde no mundo do branco à "ordem". "Patyãm é lei, governo, cacique. Patyãm também é o dono da floresta". Quando questionado se sabia da existência de um grupo de ancestrais que se designava (ou era designado) como panhames, ele respondeu não sabê-lo, mas também não demonstrou surpresa, dizendo ser bem possível, e novamente frisando o 'antigo significado' que foi interpretado como algo similar à "cacicado", isto é, uma organização política tradicional ameríndia." (FERREIRA, 2012, p. 83).

<p>hãm pox nãg<sup>284</sup> hã nũ hãm nũ ya hu [20'50"]  xat kuk xop hãm xex xop<sup>285</sup>  pat yãm nãg ma<sup>286</sup>  pat yãm nãg ma  hãm pox nãg hãm nũ  hãm pox nãg hãm nũ</p>	<p>vindo pelo caminho apertado ya hu  catitus embaixo do morro  arco-e-flecha de coqueiro lá  arco-e-flecha de coqueiro lá  vindo pelo caminho apertado  vindo pelo caminho apertado</p>
<p>hãm xai<sup>287</sup> nã nẽ<sup>288</sup> [22'07"]  hai yak hak a ax ai ya hu</p>	<p>procurando casa  hai yak hak a ax ai ya hu</p>
<p>puk tap nãg 'õm mõi  mĩm xeka tu u yẽ  ĩy tut xop mãmpu  'ãm xai nã nẽ</p>	<p>aquela abelha pequena vai  para a árvore grande  minhas mães sentadas lá  procurando casa</p>

284 Kotkuphi dizem *hãpoxnãg*, enquanto os Tikmũ'ũn *hãkoxnãg*, "caminho apertado, igual a gente vem com o carro pelo caminho". Interessante ressaltar que "apertado" refere-se menos à ideia de estreito do que à uma circunscrição espacial. Por essa via, podemos refletir sobre a noção de território, pensado pela sociedade nacional mais ampla como um espaço beneficentemente reservado - sendo, de fato, uma alternativa que resta diante de um cenário trágico -, ao passo que os Tikmũ'ũn parecem sentir-se bem mais como cativos, como se faz, por exemplo, na bovinocultura, prática intensa na região onde habitam. De certa forma, é essa a expectativa de boa parte das populações envolventes, a de que os Tikmũ'ũn estejam reclusos em seus territórios, sem ir para a cidade, o que notamos a partir de frases corriqueiras como "o índio tem que ficar na aldeia, não tem que vir pra cidade". Note-se, finalmente, o quanto os cantos tematizam o movimento, as andanças, por meio de expressões como *hãnũ*, *nãnũ*, *nãmõ*, *nũnũy*, analogamente ao movimento de inúmeros bichos.

285 *Hãm xex xop* aqui traduzido como "embaixo do morro, caminhando por lá".

286 A expressão *patyãm poxnãgma* foi explicada como: "kotkuphi fez flecha com o cerne da árvore *patyãm*".

287 A expressão *hãm xai* foi inicialmente pensada "como *hãm xahi*, embaixo, ao pé do morro, perto do rio". Traz uma ambiguidade com o canto anterior no qual "hãm xex xop" foi traduzido como "embaixo do morro".

288 Toninho traduziu como: "querer achar lugar no pau oco para fazer mel". De fato, em seguida, o canto menciona uma abelha.

<p>hai yak hak a ax hax ya hu</p> <p>puk tap nāg 'ōm mōy [23'37"]  mīm tap nāg tu yē  'īy tak xop māmpu  'ām xai nā ne'ē  'ām xai nā ne'ē  hai yak hak a ax hax ya hu</p>	<p>hai yak hak a ax hax ya hu</p> <p>aquelas abelha pequena vai  para o pequeno pau seco  meus pais sentados lá  procurando casa  procurando casa  hai yak hak a ax hax ya hu</p>
<p>nūy mō'ī xok<sup>289</sup> o o i ya a ak hai hii a [25'15"]  hām yak xex 'ōm  nūy mō'ī xo o  hām yak xex 'ōm  nūy mō'ī xo o  nūy mō'ī xo o</p> <p>nūy mōy 'āmmot xeka mipma  nūy mō'ī xo o  nūy mō'ī xo o</p> <p>nūy mōi xooi  ya a ha yahu</p> <p>hām yak nāg 'ōm  nūy mōi xoo  nūy mōi xoo  nūy mōy 'āmmot āna mipma nūy mōixoo  nūy mōi xoo  nūy mōi xooi</p>	<p>vem descer o o i ya a ak hai hii a  aquela onça grande  vem descer  aquela onça grande  vem descer  vem descer</p> <p>vem descer na areia grande  vem descer  vem descer</p> <p>vem descer  ya a ha yahu</p> <p>aquela onça pequena  vem descer  vem descer  vem descer na areia vermelha vem descer  vem descer  vem descer</p>

289 Toninho traduziu como: "vem descer aqui embaixo".

<p>yak ha a yahu</p> <p>xokmax xex 'õm  nũy mõi xoo  nũy mõi xoo  nũy 'ãmmot xeka mipma  nũy mõi xoo  nũy mõi xoo  yak ak hax hiia xokmax</p> <p>'ãmmot xit xãmã<sup>290</sup> [29'10"]  'ãmmot xit xãmã hax ya hu</p> <p>hãm yak xex 'õm  'ãmmot xit xãmã</p> <p>hãm yak nãg 'õm [29'42"]  'ãmmot xit xãmã  'ãmmot xit xãmã hãm yak  hãm yak nãg 'õm  'ãmmot xit xãmã  'ãmmot xit xãmã hax ya hu</p> <p>'ãmmot xit xit xit 'ãm mo ax ya hu (30'12")  hãm yak xex 'õm  'ãmmot xit xit xit  hãm yak nãg 'õm  'ãmmot xit xit xit</p>	<p>yak ha a yahu</p> <p>aquele leão  vem descer  vem descer  vem na areia grande  vem descer  vem descer  yak ak hax hiia leão</p> <p>limpa a areia das costas  limpa a areia das costas ya hu</p> <p>aquela onça grande  limpa a areia das costas</p> <p>aquela onça pequena  limpa a areia das costas  limpa a areia das costas onça  aquela onça pequena  limpa a areia das costas  limpa a areia das costas hax ya hu</p> <p>areia limpa limpa limpa 'ãm mo ax ya hu  aquela onça grande  areia limpa limpa limpa  aquela onça pequena  areia limpa limpa limpa</p>
--	---

290 Toninho traduziu como: "a areia que 'pegou' nele", como quando algum bicho deita no chão e, ao levantar, fica um pouco da areia do chão grudada nele.

'āmmot xit xit xit ho ok hi a ho ok	areia limpa limpa limpa ho ok hi a ho ok
kuk xeka xop kãnã <sup>291</sup> nẽ [31'48'] kuk xeka xop kãnã nẽ hãm yak mō'āy xop ʔy xex <sup>292</sup> xop mǎnte kukana xop kãnã nẽ kukana xop kãnã nẽ hãm yak mō'āy xop ʔy xex xop mǎnte tu ko xomĩy <sup>293</sup> tu ko xomĩy kukana xop kãnã nẽ kukana xop kãnã ya hu  kuk xekaxop kãnã mi kãnã ya hu (33'52") ʔy tut xop hãm yak xeka xop kuk xekaxop kãnã nãmi kãnã ya hu	atravessam o rio grande atravessam o rio grande as onças vão com pernas grandes atravessam o rio barrento atravessam o rio barrento as onças vão com pernas grandes até kotkuphi matar lá até kotkuphi matar lá atravessam o rio barrento atravessam o rio barrento ya hu  atravessam o rio grande e deitam ya hu minhas mães onças grandes atravessam o rio grande e deitam ya hu

291 Toninho traduziu primeiro como: "a onça está atravessando o rio"; depois como "a onça está bebendo água do rio". Considerando *kãnã* como *kãnãm*, que segundo o dicionário de Popovich é "mudar residência", atravessar parece fazer mais sentido para uma tradução literal.

292 Toninho traduziu primeiro como: "deita comigo", mas depois como "perna". Nesse caso, seria *yĩm xex (xeka)*? No caso de "atravessar o rio", ou mesmo, "bebendo água", a traduzir por "perna grande" parece fazer mais sentido.

293 Toninho traduziu *xomĩy* por "morto lá", mas ainda explicou que a história é que "a onça morreu flechada por kotkuphi enquanto ela estava bebendo água".

<p>kuk xekaxop kãnã nãmi kãnã ya hu  'ĩy tut xop  'ĩy tak xop  hãm yak xeka xop  kukana xop kãnã nãmi  kukana xop kãnã nãmi  'ĩy tut  'ĩy tut xop  'ĩy tak xop  hãm yak xeka xop  kukana xop kãnã nãmi  kukana kãnã nã ya hu</p>	<p>atravessam o rio grande e deitam atravessam ya hu  minhas mães  meus pais  onças grandes  atravessam o rio barrento e deitam  atravessam o rio barrento e deitam  minha mãe  minhas mães  meus pais  onças grandes  atravessam o rio barrento e deitam  atravessam o rio barrento e deitam ya hu</p>
<p>pox tax xii (35'35")  pox tax xi ya hu  xaxipxop<sup>294</sup>  pox tax xii  pox tax xi  xaxip xaxipxop  pox tax xii  pox tax ya hu</p> <p>xaxipxop  xaxipxop  mĩy pata xop ma<sup>295</sup>  mĩy pata xop ma</p>	<p>flechados, ficaram  flechados, ficaram ya hu  mutuns  fechados, ficaram  flechados, ficaram  mutum mutuns  flechados, ficaram  flechados, ficaram ya hu</p> <p>mutuns  mutuns  por entre as árvores  por entre as árvores</p>

294 Em Língua Maxakali, *xamũpa*; para kotkuphi, mutum.

295 A partir de uma tradução literal, tem-se a impressão do texto descrever as pegadas, rastros, do mutum. No entanto, Tonihno traduziu *mĩy pata xop ma* como "muitos galhos de árvore". Também, em um canto a seguir, se referiu à *mĩypataxoma* como "(dentro) muitas árvores". O texto teria sido apreendido como *mĩm* (árvore) *pata* (pé, pata) *xop* (coletivo) *kopa* (dentro, em meio)?

pox tax xii	flechados, ficaram
pox tax xi	flechados, ficaram
pox tax xii	flechados, ficaram
pox tax xi	flechados, ficaram
pox tax xii	flechados, ficaram
pox tax xi	flechados, ficaram

nũy mōxip <sup>296</sup> ya hu <sup>297</sup> [37'32"]	vem ficar aqui ya hu
mōgmōgxex nũy mōxip nũy mōxip mōgmōg mōgmōgxex nũy mōxip nũy mōxip ya hu	gavião real vem ficar aqui vem ficar aqui gavião gavião real vem ficar aqui vem ficar aqui ya hu
nũy mōxip nũy mōxip ya hu mōgmōgxex mōgmōgxex mĩypataxoma mĩypataxoma	vem ficar aqui vem ficar aqui ya hu gavião real gavião real por entre as árvores por entre as árvores

296 Em Popovich, temos *mō'xip* traduzido por "ter cuidado". Tonihno traduziu a expressão *nũy mōxip* por "vem ficar aqui", como um convite para *mōgmōgxex*, harpia.

297 Logo após esse canto e antes do *mĩypataxopma* poderia haver outro, o *mĩmãgxeka*:

*nũy mōxip*  
*nũy mōxip ya hu*  
*mōgmōgxex mōgmōgxex*  
*mĩmãgxeka tu mĩmãgxeka tu*  
*nũy mōxip nũy mōxip*

nũy mōxip nũy mōxip nũy mōxip nũy mōxip nũy mōxip nũy mōxip nũy mōxip nũy mōxip ya hu	vem ficar aqui vem ficar aqui ya hu
'ã xat hãxip 'ã xat hãxip ya hu	você gritou ficou você gritou ficou ya hu
xaxip tonitxex <sup>298</sup> 'ã xat hãxip 'ã xat hãxip xaxip xaxip tonitxex 'ã xat hãxip 'ã xat hãxip ya hu	mutum penugem grande arrepiada você gritou ficou você gritou ficou mutum mutum penugem grande arrepiada você gritou ficou você gritou ficou ya hu
'ã xat hãxip 'ã xat hãxip ya hu	você gritou ficou você gritou ficou ya hu
xaxip tonitnã xaxip tonitnã	mutum penugem pequena arrepiada mutum penugem pequena arrepiada

298 Com as penas arrepiadas, como uma galinha quando está brava e pronta para brigar. Toninho observou que o macho é o que tem crista grande, enquanto a fêmea tem crista pequena. Fiquei entre a tradução por crista ou penugem.

'ã xat hãxip	você gritou ficou
'ã xat hãxip	você gritou ficou
'ã xat hãxip	você gritou ficou
'ã xat hãxip	você gritou ficou
'ã xat hãxip	você gritou ficou
'ã xat hãxip	você gritou ficou
'ã xat hãxip	você gritou ficou
xaxip xaxip tonitnã xaxip tonitnã	mutum mutum penugem pequena arrepiada
'ã xat hãxip	mutum penugem pequena arrepiada
'ã xat hãxip	você gritou ficou
'ã xat hãxip	você gritou ficou
'ã xat hãxip	você gritou ficou
'ã xat hãxip	você gritou ficou
'ã xat hãxip	você gritou ficou
'ã xat hãxip ya hu	você gritou ficou ya hu
tu met tuxip	no ninho ficar
tu met tu ya hu	no ninho ya hu
kukukxex <sup>299</sup> 'õm	aquele gavião vermelho
'enũy tu met tu met tuxip <sup>300</sup>	no ninho no ninho vem ficar
kukukxex 'õm	aquele gavião vermelho
tu met tuxip	no ninho vem ficar

299 *Kukukxex* é um gavião vermelho, habitualmente visto na beira do rio e que gosta de comer caranguejo.

300 Toninho traduziu *'enũy tu met tu met tuxip* por "o gavião vermelho vai vir e ficar dentro do ninho".

kukukxex 'õm  
 tu met tuxi ip  
 kukuk kukukxex 'õm  
 'enũy tu met tu met tuxip  
 kukukxex 'õm  
 tu met tuxip  
 kukukxex 'õm  
 tu met tu ya hu

tu met tuxip  
 tu met tu ya hu  
 kukukxex 'õm  
 'enũy tu met tu met tuxip  
 kukukxex 'õm  
 'enũy tu met tu met tuxip  
 kukukxex 'õm  
 tu met tuxip  
 kukukxex 'õm  
 tu met tuxi ip  
 kukuk kukukxex 'õm  
 'enũy tu met tu met tuxip  
 kukukxex 'õm  
 'enũy tu met tu met tuxip  
 kukukxex 'õm  
 tu met tuxip  
 kukukxex 'õm  
 tu met tu ya hu

aquele gavião vermelho  
 no ninho vem ficar  
 aquele gavião gavião vermelho  
 no ninho no ninho vem ficar  
 aquele gavião vermelho  
 no ninho vem ficar  
 aquele gavião vermelho  
 no ninho ya hu

no ninho (casa) ficar  
 no ninho (casa) ya hu  
 aquele gavião vermelho  
 no ninho (casa) no ninho (casa) vem ficar  
 aquele gavião vermelho  
 no ninho (casa) no ninho (casa) vem ficar  
 aquele gavião vermelho  
 no ninho (casa) ficar  
 aquele gavião  
 no ninho (casa) ficar  
 aquele gavião gavião vermelho  
 no ninho (casa) no ninho (casa) vem ficar  
 aquele gavião vermelho  
 no ninho (casa) no ninho (casa) vem ficar  
 aquele gavião  
 no ninho (casa) ficar  
 aquele gavião  
 no ninho (casa) ya hu

<p>tu met hāmōnāy tu met ya hu</p> <p>yāmīy te nūy tu met xop hānūy mōnāy tu met xop 'ānok<sup>301</sup> nāyūm tu met xop 'ānok nā yū ūm yāmīy yāmīy te nūy tu met xop hānūy mōnāy tu met xop 'ānok nāyūm tu met xop 'ānok nā ya hu</p> <p>tu met xop 'ānok nāyūm tu met xop 'ānok ya hu</p> <p>yāmīy te nūy yāmīy te nūy tu met xop hānūy mōnāy tu met xop 'ānok nāyūm tu met xop 'ānok nā yū ūm yāmīy yāmīy te nūy yāmīy te nūy tu met xop hānūy mōnāy tu met xop 'ānok nāyūm tu met xop 'ānok ya hu</p> <p>tu met hāmōnāy tu met ax ya hu yāmīy te nūy 'enūy tu met tu met hāmōnāy yāmīy te nūy tu met hāmōnāy</p>	<p>na casa entrando na casa ya hu</p> <p>o yāmīy vem para em todas as casas entrar em todas as casas atentando sentado em todas as casas atentando sentado o yāmīy o yāmīy vem para em todas as casas entrar em todas as casas atentando sentado em todas as casas atentando sentado ya hu</p> <p>em todas as casas atentando sentado em todas as casas atentando ya hu</p> <p>o yāmīy vem o yāmīy vem para em todas as casas entrar em todas as casas atentando sentado em todas as casas atentando sentado o yāmīy vem o yāmīy vem para em todas as casas entrar em todas as casas atentando sentado em todas as casas atentando ya hu</p> <p>na casa entrando na casa ya hu o yāmīy vem vem para na casa na casa entrar o yāmīy vem para na casa entrar</p>
---	--

---

301 Batendo, atentando, como o vento na lona das casas.

<p>yāmīy te nūy tu met hāmōnāy  yāmīy yāmīy te nūy 'enūy tu met tu met hāmōnāy  yāmīy te nūy tu met hāmōnāy  yāmīy te nūy tu met ax ya hu</p> <p>tu met hāmōnāy  tu met ax ya hu  yāmīy te nūy 'enūy tu met tu met hāmōnāy  yāmīy te nūy 'enūy tu met tu met hāmōnāy  yāmīy te nūy tu met hāmōnāy  yāmīy te nūy tu met hāmōnāy  yāmīy yāmīy te nūy 'enūy tu met tu met hāmōnāy  yāmīy te nūy 'enūy tu met tu met hāmōnāy  yāmīy te nūy tu met hāmōnāy  yāmīy te nūy tu met ax ya hu</p>	<p>o yāmīy vem para na casa entrar  o yāmīy o yāmīy vem vem para na casa na casa entrar  o yāmīy vem para na casa entrar  o yāmīy vem para na casa ax ya hu</p> <p>na casa entrando  na casa ax ya hu  o yāmīy vem vem para na casa na casa entrar  o yāmīy vem vem para na casa na casa entrar  o yāmīy vem para na casa entrar  o yāmīy vem para na casa entrar  o yāmīy o yāmīy vem vem para na casa na casa entrar  o yāmīy vem vem para na casa na casa entrar  o yāmīy vem para na casa entrar  o yāmīy vem para na casa ax ya hu</p>
---	---

<p>[46'41"]  ʔy poyop xupmep<sup>302</sup> mǎnē ya hu  ʔy poyop xupmep mǎnē  ʔy poyop xupmep mǎ nē  ʔy poyop  ʔy poyop xupmep mǎnē</p>	<p>minha flecha vou levantar ya hu  minha flecha vou levantar  minha flecha vou levantar  minha flecha  minha flecha vou levantar</p>
--	---

302 Levantar repetidamente, para cima e para baixo, é o que kotkuphi está fazendo com as flechas, como no episódio final do ritual, quando ele se despede. De acordo com Popovich, o verbo *mep* significa cortar. O ponto de convergência de sentido aqui pode ser o movimento de vaivém. Ainda conforme Popovich, *mep* é a forma plural de *xak*. Tal referência é digna de nota, visto que o termo significa "buscar, sentir falta de, cortar" e caçar. Rosse (2016), por sua vez, encontra a expressão *xup mep mǎ nǎ* significando "você está servindo [muita comida]". De fato, o momento de levantar as flechas, no ritual, é um momento de troca entre Kotkuphi e as mulheres, embora não envolvendo necessariamente comida. Queremos com isso apenas assinalar que o gesto de "levantar" não é gratuito. Ao contrário, é marcado pela ideia de "oferta, dom", o que parece de alguma forma estar replicado nos cantos que se seguem e que também utilizam a expressão *xup mep mǎ nē*.

<p>ĩy poyop xupmep mǎnē      ĩy pox ĩy poyop xupmep mǎnē      ĩy poyop xupmep mā ya hu</p>	<p>minha flecha vou levantar      minha flecha minha flecha vou levantar      minha flecha vou levantar ya hu</p>
<p>(48'29")      ĩy kupxekaxop xume<sup>303</sup> mǎnē ya hu      ĩy kupxekaxop xume mǎnē      ĩy kupxekaxop xume mǎnē      ĩy kupxekaxop xume mǎnē      ĩy kup      ĩy kupxekaxop xume mǎnē      ĩy kupxekaxop xume mǎnē      ĩy kupxekaxop kup ax ya hu</p>	<p>minhas manivas grandes vou arrancar ya hu      minhas manivas grandes vou arrancar      minhas manivas grandes vou arrancar      minhas manivas grandes vou arrancar      minha maniva      minhas manivas grandes vou arrancar      minhas manivas grandes vou arrancar      minhas manivas grandes maniva ax ya hu</p>
<p>(50'25")      ĩy kupanaxop xume mǎnē ya hu      ĩy kupanaxop xume mǎnē      ĩy kupanaxop xume mǎnē      ĩy kupanaxop xume mǎnē      ĩy kup      ĩy kupanaxop xume mǎnē anaxop xume mǎnē      ĩy kupanaxop xume mǎnē      ĩy kupanaxop xume mǎnē ya hu</p>	<p>minhas manivas vermelhas vou arrancar ya hu      minhas manivas vermelhas vou arrancar      minhas manivas vermelhas vou arrancar      minhas manivas vermelhas vou arrancar      minha maniva      minhas manivas vermelhas vou arrancar vermelhas vou arrancar      minhas manivas vermelhas vou arrancar      minhas manivas vermelhas vou arrancar ya hu</p>

303 Traduzido por Toninho como "arrancar". E o sentido completo como "Kotkuphi tirou mandioca cuja maniva estava grande". Aqui temos mais uma vez o movimento de vaivém, produzido pelo "arrancar" a mandioca da terra.

<p><b>(51'43")</b>          ĩ̃y kupyĩxux<sup>304</sup> xop xume mǎnẽ ax ya hu          ĩ̃y kupyĩxux xop xume mǎnẽ          ĩ̃y kup          ĩ̃y kupyĩxux xop xume mǎnẽ          ĩ̃y kupyĩxux xop xume mǎnẽ          ĩ̃y kupyĩxux xop xume ax ya hu</p> <p><b>(52'58")</b>          ĩ̃y kupkõã̃y<sup>305</sup> xop xume mǎnẽ ax ya hu          ĩ̃y kupkõã̃y xop xume mǎnẽ          ĩ̃y kup          ĩ̃y kupkõã̃y xop xume mǎnẽ          ĩ̃y kupkõã̃y xop xume mǎnẽ          ĩ̃y kupkõã̃y xop xume mǎnẽ ax ya hu</p>	<p>minhas manivas verdes vou arrancar ax ya hu          minhas manivas verdes vou arrancar          minha maniva          minhas manivas verdes vou arrancar          minhas manivas verdes vou arrancar          minhas manivas verdes vou arrancar ax ya hu</p> <p>minhas manivas deitadas vou arrancar ya hu          minhas manivas deitadas vou arrancar          minha maniva          minhas manivas deitadas vou arrancar          minhas manivas deitadas vou arrancar          minhas manivas deitadas vou arrancar aax ya hu</p>
--	---

304 Maniva verde é quando ela está mesmo com o galho verde. Refere-se à cor do galho.

305 A tradução de Toninho, melhor explicada, descreve o leve tombar da maniva quando ela cresce muito, ficando instável.

## O olhar dos brancos

<p>ãm pu ane ok ya a hu  topix 'õmõy ÿy pu mi<sup>306</sup>  topix 'õmõy ÿy pu mi  'ãm pu ã ne 'ok  'ãm pu ã ne 'ok  'ãm pu ã ne 'ok ya a hu  'ãm pu ã ne 'ok</p> <p>tu xokup xip mõ<sup>307</sup> yaa hu  nũy tut xeka 'ÿy pu mi  nũy tut xeka 'ÿy pu mi  tu xokup xip mõ õ  tu xokup xip mõ õ  tu xokup xip mõ õ ya a hu</p>	<p>me sauda ya a hu  aquele branco vai me olha  aquele branco vai me olha  me sauda  me sauda  me sauda ya a hu  me sauda</p> <p>levanta o rabo yaa hu  a vaca grande me olha  a vaca grande me olha  levanta o rabo  levanta o rabo  levanta o rabo ya a hu</p>
--	--

306 Remarcamos que *pupi* significa "pela outra pessoa", como "no lugar de". E *penã pu'uk* é "olhar timidamente". Ainda, *penãã pip* pode ser traduzido por "ficar de olho, vigiar". Toninho, finalmente, traduziu a expressão *ÿy pu mi* por "me olha". "É como quando você encontra com um branco na estrada e ele te cumprimenta". Importante ressaltar, ainda, o olhar, que também é tematizado no mito. Esse encontro de na estrada, compreendido à luz do mito, parece ser a guerra latente. E ainda mais como sabemos que o encontro com os *yãmÿxop* na estrada/caminho é algo perigoso. Note-se que o canto seguinte se conecta com esse ao aprensetar uma "vaca", que é coisa de branco.

307 Expressão *xokup xip mõ* traduzida por "levantar o rabo". Note-se que estamos diante de gestos análogos análogos: o branco que "olha e sauda (dá tchau)"; a vaca "olha e levanta o rabo". A analogia dos gestos nos permite pensar uma analogia de posições: aquele que olha, no mito, vira presa. E, nesses dois cantos, o lugar ocupado inicialmente pela figura do branco, passa a ser ocupado, em seguida, pela vaca, um animal. Presa que, aliás, é, a partir da presença da colonização, presa relativamente constante dos *yãmÿxop*, conforme pode-se observar nos diálogos entre Fernando Maxakali e Isael Maxakali que apresentamos anteriormente.

<p>mõ hãm xap<sup>308</sup> ko 'ux ya ahu  'ĩy tut xop hõm xa<sup>309</sup> 'ĩ kup xop ma mõ hãm xap ko 'ux  'ĩy tut xop hõm xa 'ĩy kup xop koma mõ hãm xap ko 'ux  mõ hãm ko o o o ux yaahu</p>	<p>vão soprar sementes (de fumo) ya ahu  minhas mães na roça de manivas vão soprar sementes (de fumo)  minhas mães na roça de manivas vão soprar sementes (de fumo)  vão soprar yaahu</p>
---	---

<p>mõ yãy mẽy<sup>310</sup> gã ã nẽ ya ahu  pã nu<sup>311</sup> ka'ok mĩm mǎg xop tu pap  'ĩy pat xox xip mi  mõ yãy mẽ gãn nẽ  pã nu ka'ok mĩm mǎg xop tu pap  'ĩy pat xox xip mi  mõ yãy mẽ gãn nẽ  mõ yãy mẽ gãn nẽ</p>	<p>vai cigarra ya ahu  cigarra dura nos galhos encontrou  minha flecha cravada, de lá me olhou  vai cigarra  cigarra dura nos galhos encontrou  minha flecha cravada, de lá me olhou  vai cigarra  vai cigarra</p>
--	--

308 "Antigamente, o pessoal plantava mandioca. Quando crescia um pouquinho, sopravam semente de fumo no meio da roça de mandioca. Aí nascia junto".

309 Anteriormente, havia sido escrito como *xãm xa*, mas Toninho corrigiu para *hõm xa* e traduziu como "lá". Interessante notar que, de acordo com Popovich, *hãmxa* ou *hãpxa* é "roça". Nesse caso, talvez o "lá" seja "lá na roça".

310 O nome é como o som que ela produz, uma onomatopéia, portanto. Rosse (2016, p. 221) anota uma onomatopéia semelhante, *nẽy*, como o canto da saracura.

311 Os cantores parecem dizer *pã nã nu ka'ok*. No entanto, Toninho manteve *pã nu ka'ok*.

mõ yāy mẽ gān nē	vai cigarra
mõ yāy mẽ gān nē	vai cigarra
mõ yāy mẽ gān nē	vai cigarra
mõ yāy mẽ gān nē	vai cigarra
mõ yāy mẽ gān nē	vai cigarra
mõ yāy mẽ gān nē	vai cigarra
mõ yāy mẽ gān nē	vai cigarra
mõ yāy mẽ gān nē	vai cigarra
mõ yāy mẽ gān nē	vai cigarra
mõ yāy mẽ gān nē	vai cigarra
mõ yāy mẽ gān nē	vai cigarra
mõ yāy mẽ gān nē	vai cigarra
mõ yāy mẽ gān nē	vai cigarra
mõ yāy mẽ gān nē	vai cigarra
mõ yāy mẽ gān nē	vai cigarra
mõ yāy mẽy gā ã (grito)	vai cigarra (grito)

### Preguiças bonitas penduradas

<p>mĩm mũ yũm yaahu  yũy<sup>312</sup> pata kohe<sup>313</sup> xop  mĩm mũ yũm  mĩm mũ yũm</p>	<p>sentada abraçada no galho yaahu  patas viradas da preguiça  sentada abraçada no galho  sentada abraçada no galho</p>
<p>mĩh mǎg mũ 'ũ yũm yaahu  yũy pata kohe xop  mĩm mǎg mũ yũm  mĩm mǎg mũ yũm</p>	<p>sentada abraçada no galho yaahu  patas viradas da preguiça  sentada abraçada no galho  sentada abraçada no galho</p>
<p>yũy pata kohe xop  mĩm mǎg mũ yũm  mĩm mǎg mũ yũm</p>	<p>patas viradas da preguiça  sentada abraçada no galho  sentada abraçada no galho</p>
<p>yũy pata kohe  xa xup pax ma  mĩm mǎg mũ yũm  mĩm mǎg mũ yũm  yũy pata kohe  xa xup pax ma  mĩm mǎg mũ yũm  mĩm mǎg mũ yũm</p>	<p>patas viradas da preguiça  você pendurada bonita lá  sentada abraçada no galho  sentada abraçada no galho  patas viradas da preguiça  você pendurada bonita lá  sentada abraçada no galho  sentada abraçada no galho</p>
<p>yũy pata kohe</p>	<p>pata virada da preguiça</p>

312 Em maxakali corrente *xũ'ũy*.

313 *Pata kohe* refere-se ao gesto da pata virada da preguiça segurando no galho.

<p>yũy pata kohe xop mĩm mǎg mũ yũm mĩm mǎg mũ yũm</p>	<p>patas viradas da preguiça sentada abraçada no galho sentada abraçada no galho</p>
<p>yũy pata kohe xop mĩm mǎg mũ yũm mĩm mǎg mũ yũm</p>	<p>patas viradas da preguiça sentada abraçada no galho sentada abraçada no galho</p>
<p>yũy pata kohe xa xup pax ma mĩm mǎg mũ yũm mĩm mǎg mũ yũm</p>	<p>patas viradas da preguiça você pendurada bonita lá sentada abraçada no galho sentada abraçada no galho</p>
<p>yũy pata kohe xa xup pax ma mĩm mǎg 'ax yaahu</p>	<p>patas viradas da preguiça você pendurada bonita lá no galho 'ax yaahu</p>
<p>koxot mũ mǔ 'õm 'ax yaa hu yũ'ũy 'õm mǔy koxot nũ<sup>314</sup> mǔ koxot nũ mǔ</p>	<p>segurando no cipó vai 'ax yaa hu aquela preguiça, vá! segurando no cipó vai segurando no cipó vai</p>
<p>yũ'ũy yũ'ũy 'õm mǔy koxot mũ mǔ koxot mũ mǔ õ 'ax yaahu</p>	<p>preguiça aquela preguiça, vá! segurando no cipó vai segurando no cipó vai 'ax yaahu</p>

314 O *nũ* seria de *nũy* (vir) ou de *nã mǔ*? Sendo *nũy mǔ*, ficaria "vem e vai". Haveria, ainda, uma concordância de sonoridade entre *yũ'ũy*, *nũ* e *mũ*. Talvez por isso tenha sido possível escrever *nũ*.

<p>mīh māg mū yūm 'ax ya a hu yū'ūy 'ōm mōy mīh māg mū yūm mīh māg mū yūm</p> <p>yū'ūy yū'ūy 'ōm mōy mīh māg mū yūm mīh māg mū yūm 'ax yaahu</p> <p>mīm mū yūm yaahu yū'ūy 'ōm mīm mū yūm mīm mū yū'ūy yū'ūy 'ōm mīm mū ū 'ax yaahu</p> <p>mīm mū yūm yaahu yū'ūy 'ōm yāy 'ānet nā nūy 'īy tut xop mā pu mīm mū yūm mīm mū</p> <p>yū'ūy yū'ūy 'ōm yāy 'ānet nā nūy 'īy tut xop mā pu mīm mū ū 'ax yaahu</p>	<p>sentada segurando no galho 'ax ya a hu aquela preguiça, vá! sentada segurando no galho sentada segurando no galho</p> <p>preguiça aquela preguiça, vá! sentada segurando no galho sentada segurando no galho 'ax yaahu</p> <p>sentada segurando no galho yaahu aquela preguiça sentada segurando no galho segurando no galho preguiça aquela preguiça segurando no galho 'ax yaahu</p> <p>sentada segurando no galho yaahu aquela preguiça gritou minhas mães para virem sentar segurar no galho segurar no galho</p> <p>preguiça aquela preguiça gritou minhas mães para virem segurar no galho 'ax yaahu</p>
---	---

<p>hak ai ya a hu yāi nut<sup>315</sup> xop xaxip yī māg xop pe koxxop ma tu xup<sup>316</sup> hām mō hak ai hak ai hai hi ya</p> <p>yāi nut xop xaxip yī māg xop pe koxxop ma tu xup hām mō hak ai ya a hu</p> <p>hak ai yaa hu yāīy nut xop xamok<sup>317</sup> yīmāg xop peko xop ma tu xup hām mō xamok yīmāg xop peko xop ma tu xuphām mō hak ai hak a i hai i ya</p> <p>yāīy nut xop yāīy nut xop xamok yīmōg xop</p>	<p>hak ai ya a hu penugens das asas de mutum suspensas no céu caindo vão hak ai hak ai hai hi ya</p> <p>penugens das asas de mutum suspensas no céu caindo vão hak ai ya a hu</p> <p>hak ai yaa hu penugem das asas do passarinho cachoeira suspensas no céu caindo vão das asas do passarinho cachoeira suspensas no céu caindo vão hak ai hak a i hai i ya</p> <p>penugens penugens das asas do passarinho cachoeira</p>
---	--

315 Popovich grafou como *yīntut* (carne+pelo).

316 Poderíamos traduzir como "suspensa, no alto". Toninho traduziu *tu xup hām mō* por "descida da flecha". Isso porque, segundo sua explicação, kotkuphi faz flechas utilizando as penas desses bichos. Portanto, é a flecha mesma que está caindo (ou subindo) após um disparo e, não, a pena do mutum em si.

317 Passarinho de pescoço branco, não identificado.

peko xop ma tu xup hãm mỗ xamok yĩmõg xop peko xop ma tu xup hãm mỗ hai i	suspensas no céu caindo vão das asas do passarinho cachoeira suspensas no céu caindo vão hai i
---	--

### Flecha e cana brava quebradas

<p>ha hax ya a ha a miax ya ak ha mia ha hax ha hax yaa hamiax</p> <p>ha hax ha hax ha hax ya a ak haa miax ya a ha ai ya huk hu</p> <p>ya a miax hai ya huk hu ya a miax ya a mia hai a yaa yaa miax ya a mia hai ya huk hu</p> <p>ya a miax hai ya huk hu ya a miax ya a miax ya a ya miax ya a hak a ya a miax ya a miax hai ah ya a ya a miax ya a miax ya a ya miax ya a ah ya a miax ya a miax hai ya huk hu</p>	<p>ha hax ya a ha a miax ya ak ha mia ha hax ha hax yaa hamiax</p> <p>ha hax ha hax ha hax ya a ak haa miax ya a ha ai ya huk hu</p> <p>ya a miax hai ya huk hu ya a miax ya a mia hai a yaa yaa miax ya a mia hai ya huk hu</p> <p>ya a miax hai ya huk hu ya a miax ya a miax ya a ya miax ya a hak a ya a miax ya a miax hai ah ya a ya a miax ya a miax ya a ya miax ya a ah ya a miax ya a miax hai ya huk hu</p>
<p>ya a miaxhai ya huk hu xokxeka te yōg maka yok xa ax hāxip</p> <p>xok 'ānet te yōg maka yok xa ax hāxip mēy 'āna te yōg maka yok xa ax hāxip xok 'āna te yōg maka yok xa ax hāxip xamup xex te yōg maka yok xa ax hāxip</p>	<p>ya a miaxhai ya huk hu <i>A anta com minha flecha em sua pele ficou</i></p> <p><i>a onça pintada com minha flecha em sua pele ficou</i> <i>o veado com minha flecha em sua pele ficou</i> <i>a onça vermelha com minha flecha em sua pele ficou</i> <i>o porco do mato com minha flecha em sua pele ficou</i></p>

<p>xamup nãg te yōg maka yok xa ax hãxip mãmũ nũ'ũm hã iku<sup>318</sup> miax hak ai xokxe</p> <p>xokxeka te yōg maka yok xa ax hãxip xok 'ãnet te yōg maka yok xa ax hãxip mëy 'ãna te yōg maka yok xa ax hãxip xok 'ãna te yōg maka yok xa ax hãxip xamup xex te yōg maka yok xa ax hãxip xamup nãg te yōg maka yok xa ax hãxip mãmũ nũ'ũm hã iku miax hai ya huk hu</p>	<p><i>o catitu com minha flecha em sua pele ficou como vamos caçar (as flechas quebraram)</i></p> <p><i>a anta com minha flecha em sua pele ficou a onça pintada com minha flecha em sua pele ficou o veado com minha flecha em sua pele ficou a onça vermelha com minha flecha em sua pele ficou o porco do mato com minha flecha em sua pele ficou o catitu com minha flecha em sua pele ficou como vamos caçar (as flechas quebraram)</i></p>
<p>ya a miax ax ax hai ya huk hu ka yãy pe nũn<sup>319</sup> xop yōg hin xeka kup xa ax hãxip ya a miax ax hak aia ka yãy ka yãy pe nũn xop yōg hin xeka kup xa ax hãxip ya a miax ax hax hai ya huk hu</p>	<p>ya a miax ax ax hai ya huk hu você vem atrás, quebrou minha cana brava e deixou ya a miax ax hak aia vem atrás você vem atrás, quebrou minha cana brava e deixou ya a miax ax hax hai ya huk hu</p>
<p>ya a miax ax ax hai ya huk hu ka yãy pe nũn xop yōg hin xeka kup xa ax hãxip ka yãy pe nũn xop yōg hin xeka kup xa ax hãxip xupeta tu hãm tu kumuk mia hak ai ah ka yãy<sup>320</sup></p>	<p>ya a miax ax ax hai ya huk hu você vem atrás, quebrou minha cana brava e deixou você vem atrás, quebrou minha cana brava e deixou vai dar problema mia hak ai ah vem atrás</p>

318 Toninho traduziu *mãmũ nũ'ũm* por "como vamos" e *iku* por "caçar". Explicou que kotkuphi flechou os bichos, mas estes, grandes, ficaram pulando e quebraram as flechas.

319 Aqui, "vir atrás" parece marcar uma perspectiva. A fim de acrescentar um dado etnográfico que siga nessa direção, sublinhamos o quão pouco usual é andar lado a lado cotidianamente. De toda forma, além de andar em fila, há que se pensar nas posições da fila. Relembramos, ilustrativamente, uma imagem que traçou um amigo tikmũ'ũn, certa vez, com o intuito de salientar o lugar de poder que ocupam determinados projetos que chegam às aldeias: "onde você for, eu vou andando atrás, você é que resolve".

320 Toninho traduziu a sequência de frases como: "você vem atrás, quebrou minha cana brava e deixou; vai dar problema".

ka yāy pe nūn xop yōg hin xeka kup xa ax hāxip ka yāy pe nūn xop yōg hin xeka kup xa ax hāxip xupeta tu hām tu kumuk mia hai ya huk hu	você vem atrás, quebrou minha cana brava e deixou você vem atrás, quebrou minha cana brava e deixou vai dar problema mia hai ya huk hu
--	--

ya a miax ax ax hai ya huk hu maka yok yānān xop tu pu nā ix <sup>321</sup> xup mep <sup>322</sup> mā nē ya a miax ax ax hai maka maka yok yā nān xop tu pu nā ix xup mep mā nē yaa miax yay hai ya huk hu	ya a miax ax ax hai ya huk hu trocar flechas por bolsinhas de linha de algodão suspender ya a miax ax ax hai flechas trocar flechas por bolsinhas de linha de algodão suspender yaa miax yay hai ya huk hu
--	--

ya a miax ax ax hai ya huk hu maka yok yā nān xop tu pu nā ix xup mep mā nē maka yok yā nān xop tu 'āhitap <sup>323</sup> xup mep mā nē	ya a miax ax ax hai ya huk hu trocar flechas por bolsinhas de linha de algodão suspender trocar flechas por miçanga antiga suspender
---	--

321 Não se trata de qualquer bolsa, mas aquelas pequenas que as mulheres confeccionam e penduram em varinhas, para trocarem pelas flechas de kotkuphi. Toninho explicou que, antigamente, era assim, uma bolsinha feita com linha de algodão. Atualmente, elas colocam nas varinhas miçangas, colares, pulseiras, dinheiro ou ainda outros pequenos objetos.

322 Replicando nota e acrescentando: Levantar repetidamente, para cima e para baixo, é o que kotkuphi está fazendo com as flechas, como no episódio final do ritual, quando ele se despede. De acordo com Popovich, o verbo *mep* significa cortar. O ponto de convergência de sentido aqui parece ser o movimento de vaivém. Ainda conforme Popovich, *mep* é a forma plural de *xak*. Tal referência é digna de nota, visto que o termo significa "buscar, sentir falta de, cortar" e caçar. Acrescentaria que *xup mep mānē* é um texto recorrente nos cantos, assim como o gesto para cima e para baixo com as flechas/bolsas tem um lugar importante no ritual. Notamos, mesmo sem um rendimento imediato, que o termo *nēy* (próximo sonoramente de *nē*) é frequentemente utilizado em referência ao som produzido por algo. Por exemplo, *xaxox nēnēy* (dente + *nēnēy*), descrevendo o som do entrechoque dos dentes dos catitus. Encontramos a mesma aceção para o termo nas traduções realizadas por Rosse (2016). As varinhas levantadas pelas mulheres se chocam com as flechas que Kotkuphi levanta, produzindo sons estalados.

323 Miçanga de antigamente, trazida de dentro do rio por caboclo d'água, que vem sempre à noite. Toninho ainda explicou que além do *'āhitap* (miçanga), usavam também o *koxutap* ou *'ākoxuyut*. Trata-se do barro que sobrava da confecção de panela. Ele ficava duro e era levado ao fogo por muito tempo. Ficava vermelho. Ao esfriar, ficava preto. Era pilado e utilizado para pintar. kotkuphi pediu ao ir embora.

<p>'āhitap xup mep mā nē miax hak ai ya maka</p> <p>maka yok yā nān xop tu pu nā ix xup mep mā nē maka yok yā nān xop tu 'āhitap xup mep mā nē 'āhitap xup mep mā nē yaa miax ai yay 'ax yay hai ya huk hu</p>	<p>miçanga antiga suspender miax hak ai ya flechas</p> <p>trocar flechas por bolsinhas de linha de algodão suspender trocar flechas por miçanga antiga suspender miçanga antiga suspender miax hak ai ya flechas yaa miax ai yay 'ax yay hai ya huk hu</p>
<p>yaa miax ax yay hai ya huk hu yōg pot potox<sup>324</sup> tu xa xitok<sup>325</sup> xup mep mā nē yaa miax ax yay hai ya yōg pot yōg pot potox tu xa xitok xup mep mā nē ya a miax ax yay ax yay hai ya huk hu</p>	<p>yaa miax ax yay hai ya huk hu cabeça da minha flecha com pena de pescoço de urubu suspender yaa miax ax yay hai ya da minha flecha cabeça da minha flecha com pena de pescoço de urubu suspender ya a miax ax yay ax yay hai ya huk hu</p>
<p>yaa miax ax yay hai ya huk hu yōg pot potox tu xa xitok xup mep mā nē yōg pot potox tu yā ĩy nut xup mep mā nē yā ĩy nut xup mep mā nē miax hak ai ya yōg pot yōg pot potox tu xa xitok xup mep mā nē yōg pot potox tu yā ĩy nut xup mep mā nē yā ĩy nut xup mep mā nē miax hak ai ya huk hu</p>	<p>yaa miax ax yay hai ya huk hu cabeça da minha flecha com pena de pescoço de urubu suspender cabeça da minha flecha empenando suspender cabeça da minha flecha empenando suspender miax hak ai ya da minha flecha cabeça da minha flecha com pena de pescoço de urubu suspender cabeça da minha flecha empenando suspender cabeça da minha flecha empenando suspender miax hak ai ya huk hu</p>
<p>yaa miax ax yay hai ya huk hu yāmīy te 'īy nūn nūy 'īy xup<sup>326</sup> hã 'īy nūn nūy</p>	<p>yaa miax ax yay hai ya huk hu o yāmīy vem se abaixando vem</p>

324 Refere-se à cabeça da flecha, isto é, a parte cavada de trás da flecha, onde é adornada com penas e onde é encaixada na linha do arco.

325 Uma pena branquinha, que parece algodão. É colocada para as flechas ficarem bonitas. Depois essas flechas são levantadas para as mulheres. Em relação à tradução *xa* pode ser uma abreviatura de *xakuxux*, urubu.

326 Popovich traduz *mō'xup* como "deixar pendente" e *nū'xup* como "dobrar-se". Toninho traduziu a expressão *īy nūn nūy 'īy xup hã* como "vem abaixando".

<p>yaa miax ax yay hai ya  yãmĩy te yãmĩy te 'ĩy nũn nũy 'ĩy xup hã 'ĩy nũn nũy  yaa miax ax yay hai ya huk hu</p>	<p>yaa miax ax yay hai ya  o yãmĩy o yãmĩy vem se abaixando se abaixando vem  yaa miax ax yay hai ya huk hu</p>
<p>yaa miax ax yay hai ya huk hu  yãmĩy te 'ĩy nũn nũy 'ĩy xup hã 'ĩy nũn nũy  'ĩy nã kã<sup>327</sup> 'ĩy nũn nũy 'ĩy nã kã 'ĩy nũn nũy  yaa miax ax yay hai ya  yãmĩy te yãmĩy te 'ĩy nũn nũy 'ĩy xup hã 'ĩy nũn nũy  'ĩy nã kã 'ĩy nũn nũy 'ĩy nã kã 'ĩy nũn nũy  ya a ak ha miax yay ax yay hai ya huk hu</p>	<p>yaa miax ax yay hai ya huk hu  o yãmĩy vem se abaixando vem  caindo vem caindo vem  yaa miax ax yay hai ya  o yãmĩy o yãmĩy vem se abaixando vem  caindo vem caindo vem  ya a ak ha miax yay ax yay hai ya huk hu</p>

---

327 Toninho explicou: "caiu no chão como quem torce o pé e cai".

## Cantos de kotkup ãna e kotkuphi xeka - parte 1

(Cantos de kotkup ãna – primeiro excerto)	
<p>hi ai yaa hu  paxot ãna nãg  'ĩy mōg xatut<sup>328</sup> ma  'ãto 'op<sup>329</sup> hãm mō  'ãto 'op hãm mō  hi ai ya 'ak ha  paxot  paxot ãna nãg  'ĩy mōg xatut ma  'ãto 'op hãm mō  'ãto 'op hãm mō yaa hu</p> <p>hi ai ya a hu  xaxip mã net xex  'ĩy mōg xa tut ma  'ã mi ip<sup>330</sup> hãm mō</p>	<p>hi ai yaa hu  macuco vermelho pequeno  vem atrás de mim  voando você vai  voando você vai  hi ai ya 'ak há  macuco  macuco vermelho pequeno  vem atrás de mim<sup>335</sup>  voando você vai  voando você vai yaa hu</p> <p>hi ai ya a hu  mutum pintado grande  vem atrás de mim  pousando você vai</p>

328 A tradução de *xat* como "comandar" abre espaço para pensarmos kotkuphi enquanto "dono" de certos animais, presas.

329 Esse e os cantos que se seguem começam com 'ã, o que pode ser a 2ª pessoa do singular, "você".

330 Descreve o vôo do mutum como "quem quer descer", "Voou e está descendo como avião", explicando-me as coisas de seu mundo a partir das coisas do meu mundo.

335 Estamos, mais uma vez, diante da posição no espaço enquanto um marcador de perspectiva. Agora como "vir atrás de mim, vir até mim".

<p>'ã mi ip hãm mō  hi ai ya 'ak ha  xaxip  xaxip mã net xex  'ĩy mōg xa tut ma  'ã mi ip hãm mō  'ã mi ip hãm mō hã ã mō ya a hu</p> <p>hi ai yaa hu  kaeka na xex<sup>331</sup>  'ĩy mōg xatut ma  'ã pot<sup>332</sup> hãm mō  'ã pot hãm mō</p>	<p>pousando você vai  hi ai ya 'ak ha  mutum  mutum pintado grande  vem atrás de mim  pousando você vai  pousando você vai vaai ya a hu</p> <p>hi ai yaa hu  arara vermelha grande  vem atrás de mim  chorando você vai embora  chorando você vai embora</p>
---	--

331 Em Maxakali corrente *amkak xeka*.

332 O "chorar" foi em alguns momentos descrito por Toninho como "grito, som" do bicho. Com isso, podemos pensar proximamente os termos voz do bicho/choro (distinção entre a caça e a guerra). Tal choro, no entanto, parece oscilar entre o medo e a saudade, conforme a tradução de Toninho para o canto: "Gavião, nos [os kotkuphi] olhe indo embora para você ir também e chorar". Sublinhamos que, também no mito, o choro aparece como medo, ao passo que na fase final do ritual - a despedida de kotkuphi - o choro converte-se em saudade, embora o medo continue pairando por ali.

A despedida coloca um segunda mas não menos importante questão, a dos trajetos. Estamos diante de cantos que tematizam o encontro seguido da despedida. Note-se que despedir-se significa tomar caminhos diferentes. Vide, por exemplo, a história do antepassado que seguiu kotkuphi, bem como as exegeses sobre a história, que reiteram a recomendação de permanecerem todos nas proximidades da aldeia quando kotkuphi parte. As diferentes direções percorridas por um (kotkuphi) e outro (kotkuphi) são replicadas no ato de olhar, isto é, olha-se para onde se está indo. Haja vista o olhar "para cima" praticado pelos kotkuphi, quando são erguidos sobre a parede suplementar do *kuxex* durante sua despedida no ritual. Tal olhar difere do que é praticado pelos pajés e outros homens e crianças na mesma ocasião, que deve ser um olhar "para baixo", em direção aos moradores da aldeia.

<p>hi ai ya ak ha kaex kaekana xex 'ĩy mōg xatut ma 'ã pot hãm mō 'ã pot hãm mō yaa hu</p> <p>hi ai ya a hu mōgmōka net xex 'ĩy mōg xop pup mi<sup>333</sup> tu mi ip hãm mō tu mi ip hãm mō hi ai ya 'ak ha mōgmōka mōgmōka net xex 'ĩy mōg xop pup mi tu mi ip hãm mō tu mi ip hãm mō yaa hu</p> <p>hi ai yaa hu kokukana xex 'ĩy mōg xop pup mi tu xu up hãm mō<sup>334</sup></p>	<p>hi ai ya ak há arara arara vermelha grande vem atrás de mim chorando você vai embora chorando você vai embora yaa hu</p> <p>hi ai ya a hu gavião pintado grande vem me olhar voando você vai embora<sup>336</sup> voando você vai embora hi ai ya 'ak ha gavião gavião pintado grande vem me olhar voando você vai embora voando você vai embora yaa hu</p> <p>hi ai yaa hu guariba vermelho vem me olhar e subindo vai embora</p>
--	---

333 Na gravação cantam tutma 'ã mi ip, como nos cantos anteriores, mas Toninho escreveu esse como pup mi tu mi ip. Em Maxakali corrente, pup mi é penãhã, “ver, olhar”.

334 Aqui, novamente, o medo: "O guariba de vê no mato e foge".

tu xu up hãm mō hi ai ya a hu	e subindo vai embora hi ai ya a hu
----------------------------------	---------------------------------------

<b>(Cantos de kotkup āna – segundo excerto)</b>	
hi ai ya a hu paxot 'āna nāg ĩy <sup>337</sup> mōg xop pup mi tu to 'op hãm mō tu to 'op hãm mō hi ai ya ak ha paxot paxot 'āna nāg ĩy xop pup mi tu to 'op hãm mō tu to 'op hãm mō yaa hu	hi ai ya a hu macuco vermelho pequeno veio e me olhou e voando vai embora e voando vai embora hi ai ya ak ha macuco macuco vermelho pequeno veio me olhou e voando vai embora e voando vai embora yaa hu
hi ai ya a hu mōgmōka net xex	hi ai ya a hu gavião pintado grande

336 Toninho disse ser algo como: "Gavião, nos [os kotkupi] olhe indo embora para você ir também e chorar".

337 A partir das traduções, percebemos que o pronome *ĩy* parece poder designar, nos cantos, o que em Maxakali corrente se diz: *ũg* (eu), *ũ* (ele) ou ainda *ũk* (meu). Por exemplos, temos: *ĩy tut* como "minhas mães"; *paxot āna nāg ĩy mōg* como "o macuco vermelho pequeno vem"; *kũyōg kana xex ĩy mōg pumi* como "macaco vermelho pequeno eu vou ver". As possibilidades abertas por essas traduções de um mesmo termo, *ĩy*, acreditamos dizerem respeito à compositividade da pessoa, que pode deslizar enter uma perspectiva e outra. Mas, sobretudo, explicita como é a compositividade da pessoa de um caçador, alguém que é dono de muitos.

<p> <sup>338</sup>  <sup>339</sup>          ʔy mōg xop pup mi          tu mi ip hām mō          tu mi ip hām mō          hi ai ya 'ak ha          mōgmōka          mōgmōka net xex          ʔy mōg xop pup mi          tu mi ip hām mō          tu mi ip hām mō yaa hu            hi ai yaa hu          kokukana xex          ʔy mōg xop pup mi          tu xu up hām mō          tu xu up hām mō          hi ai ya a hu       </p>	<p>         veio e me olhou          e voando foi embora          e voando foi embora          hi ai ya 'ak ha          gavião          gavião pintado grande          veio e me olhou          e voando foi embora          e voando foi embora yaa hu            hi ai yaa hu          macaco vermelho grande          veio e me olhou          e subindo foi embora          e subindo foi embora          hi ai ya a hu       </p>
---	--

### Cantos de kotkup ãna e kotkuphi xeka - parte 2

<p><b>(Cantos de kotkup xeka – primeiro excerto)</b></p> <p>         hi ai yaa yap op hu          konũ nũy nãg       </p>	<p>         hi ai yaa yap op hu          papagio pequeno       </p>
---	---

338 Aqui, sim, kotkuphi canta *pap mi tu mi ip*.

339 Toninho indicou que a tradução desse canto seria algo como "Gavião, olhe a gente, os kotkuphi, indo embora, para você ir também e chorar".

<p>mĩm mã nahã  tu nok<sup>340</sup> xop xit nã nãg<sup>341</sup> nã mi  tu nok xop xit nã nãg nã mi nux<sup>342</sup> yã nãm mi  konũ nũy  konũ nũy nãg  mĩm mãha  tu nok xop xit nã nãg nã mi ya op hu<sup>343</sup></p> <p>ku u yõg nãg 'õm mõi  ĩy tak<sup>344</sup> xop mãmpu  tu ku mãg nã xiip  tu ku mãg nã xiip  hai yak hak a ak hak a ax hai yap op u</p>	<p>dando fruta  mastigada, filhotes comem deitados e brincam  mastigada, filhotes comem deitados e brincam  papagio  papagaio pequeno  dando fruta  mastigada, filhotes comem deitados e brincam ya op hu</p> <p>aquele macaco pequeno vai  meus pais sentados para  ele cantar em pé no galho  ele cantar em pé no galho  hai yak hak a ak hak a ax hai yap op u</p>
--	---

<p><b>(Cantos de kotkup xeka – segundo excerto)</b></p> <p>hi ai yaa yap op hu</p>	<p>hi ai yaa yap op hu</p>
--	----------------------------

340 Popovich registra *tonnok* como "pisar, esmagar".

341 Toninho traduziu como "deu para filhote". Em Popovich, temos *nãmnãg* como "prosa, orgulhoso".

342 Popovich aponta que *hãm'ãnuxop* refere-se à brincadeiras infantis (**grifo nosso**).

343 Toninho explicou que o papagaio pequeno deu fruta para seus filhotes, que comeram deitados.

344 Kotkupi canta *tut*, mas depois parece consertar para *tak*. Toninho escreveu como *tak*.

konū nūy nāg  
 mīm mā nahã  
 tu nok xop xit nã nāg nã mi  
 tu nok xop xit nã nāg nã mi nux yã nãm mi  
 konū nūy  
 konū nūy nāg  
 mīm māha  
 tu nok xop xit nã nāg nã mi ya op hu

hax yak hak hak ha a ax hai yap op u  
 ku u yōg nāg 'ōm mōy  
 ãy tut xop mām pu  
 mīm xax nāg ma ye  
 mīm yok pu ya ye  
 haix yak hak ha 'ak hak a ax ha i yao 'op u  
 ku u yōg nāg 'ōm mōy  
 ãy tut xop mām pu  
 mīm xax nāg ma ye  
 mīm yok pu ya ye  
 mīm yok pu ya ye  
 haix yak hak ha 'ak hak a ax ha i yao 'op u

papagio pequeno  
 dando fruta  
 mastigada, seus filhotes comem deitados e brincam  
 mastigada, seus filhotes comem deitados e brincam  
 papagio  
 papagio pequeno  
 dando fruta  
 mastigada, seus filhotes comem deitados e brincam ya op hu

hax yak hak hak ha a ax hai yap op u  
 aquele macaco pequeno vai  
 minhas mães sentadas  
 casquinha de árvore, pensando  
 que o galho está retinho (para ir)  
 haix yak hak ha 'ak hak a ax ha i yao 'op u  
 aquele macaco pequeno vai  
 minhas mães sentadas  
 casquinha de árvore, pensando  
 que o galho está retinho (para ir)  
 que o galho está retinho (para ir)  
 haix yak hak ha 'ak hak a ax ha i yao 'op u

### Muitos bichos para matar - ainda cantos de kotkuphi xeka

<p>hi ai xai ya hixa ixai ya<sup>345</sup> ho e o eok ho e o e ok</p> <p>hok hok hi ya hiya e o ok ha ok ax yo ok ha ok ax yo ok ha ak ax yo'ok ha ak 'ax yok hi</p> <p>e o o o ok ha ok ax yo ok ha ak ax yok</p> <p>e ok hok hok hok hi hok hii hok ii e ok ax yo ok e ok ax yo ok e ok e ok ok ax yok ax yo ok e ok ax yo ok e ok hi e ok hi hi ax a ya yay hax ho hok hax ha yayay hai ax a ya yay hai ax a ya yay ex ex ex</p>	<p>hi ai xai ya hixa ixai ya ho e o eok ho e o e ok</p> <p>hok hok hi ya hiya e o ok ha ok ax yo ok ha ok ax yo ok ha ak ax yo'ok ha ak 'ax yok hi</p> <p>e o o o ok ha ok ax yo ok ha ak ax yok</p> <p>e ok hok hok hok hi hok hii hok ii e ok ax yo ok e ok ax yo ok e ok e ok ok ax yok ax yo ok e ok ax yo ok e ok hi e ok hi hi ax a ya yay hax ho hok hax ha yayay hai ax a ya yay hai ax a ya yay ex ex ex</p>
---	---

hi ix hi ya hi ix hi ya <sup>346</sup>	-
--	---

<sup>345</sup> Kotkuphi foi caçar e volta para a aldeia. Vários sons de bichos ao final do canto. Kotkuphi remeda o botocudo que ele matou e que "não conversa bem". Notável é que kotkuphi remeda igualmente os bichos que matou, ou seja, botocudo é, explicitamente, sua presa aqui.

<sup>346</sup> O canto foi traduzido de modo incompleto. No entanto, Toninho explicou que "tem muita anta no mato para Kotkuphi matar". Kotkuphi está indo caçar, indo onde estão os bichos. Vide os sons deles ao final do canto. O mativemos considerando que ele ressalta a pujança de caça nos territórios por onde transitavam os antepassados dos Tikmũ'ün. Nesse momento, em que o canto é enunciado, dois kotkuphi saem correndo de dentro do *kuxex* atravessando o pátio da aldeia em direção à estrada. Um carrega seu arco-e-flecha e o outro paus em brasa. O fogo seria para se "assentarem" no mato e prepararem os

<p>'ām mā xux tu mip hāmō  'ām mā xux<sup>347</sup> tu mip hāmō  hi ix hi ya hi ix hi ya</p> <p>xokxeka xanet<sup>348</sup> nām mō  xokxeka xanet nām mō  hi ix hi ya hi ix hi ya</p> <p>mēy āna<sup>349</sup> xat nat nām mō  mēy āna xat nat nām mō  hi ix hi ya hi ix hi ya</p> <p>xok ā na<sup>350</sup> tu tup hām mō  xok ā na tu tup hām mō  hi ix hi ya hi ix hi ya</p> <p>xok mā māy<sup>351</sup> tu pot hām mō  xok mā māy tu pot hām mō</p>	
---	--

bichos caçados, comendo ali mesmo. A exegese, além de revelar a presença de um acampamento de caça, dá-nos mais detalhes da imagem constantemente descrita nos cantos dos pais e mães de kotkuphi "sentados" (*yūm*, na forma singular, ou *mām*, na forma plural) no mato, sempre na presença de muitos bichos.

347 Anta.

348 Onça pintada.

349 Veado.

350 Literalmente, "bicho vermelho".

351 O mesmo que xamup xex, que em Maxakali corrente é xapup xe'e, "porco grande", "porco verdadeiro", respectivamente.

hi ix hi ix hi ya hi ix hi ya  
hax ok hax ok 'ax yok ok  
hi ix hi ya  
hi ix hi ya  
hax ok hax ok 'ax yok ok  
hi ix hi ya  
hi ix hi ya

hax ok hax ok ax yok ok  
hi ix hi ya hi ix hi ya  
hax ok hax ok ax yok ok  
hi ix hi ya hi ix hi ya

hax ax yo mi ax  
hi ax ax yo mi ax ax ho mi ax  
ax ho mi ax

hax hax mi ax  
hax hax mi ax  
e ok ax yo ok  
e ok ax yo ok

eok eo ok ax yok ax yo ok  
eok eok ax yok ax yo ok  
e ok ax yo ok  
e ok ax yo okhi ax a yayay  
hax ho hok ok  
hai ax yayay ex ex ex

<p> hok ho e ok ho  xa xik nãg<sup>352</sup> ãm  tu mip hã mō  e ok ho  e ok ho  xa xik nãg ãm  tu mip hã mō  e ok ho  e ok ho    mōkuk nãg ãm  tu nōy mĩy ma<sup>353</sup>  tu pot hã mō  mōkuk nãg ãm  tu nōy mĩy ma  tu pot hã mō  he e ok ho he e ok hok hax yok ax yok  ho e ok  ex ex ex ex </p>	<p> hok ho e ok ho  aquele mutum pequeno  foi embora  e ok ho  e ok ho  aquele mutum pequeno  foi embora  e ok ho  e ok ho    aquele catiti pequeno  seu irmão morreu  chorando (ele) foi embora  aquele catiti pequeno  seu irmão morreu  chorando (ele) foi embora  he e ok ho he e ok hok hax yok ax yok  ho e ok  ex ex ex ex </p>
--	--

352 Xaxik é o mesmo que xaxip, mutum.

353 Sobre o trecho *tu nōy mĩy ma*, Toninho explicou que kotkuphi matou um mutum pequeno e, daí, o outro foi embora. O mesmo ocorre com o catitu. Sublinhe-se que nesse momento dos cantos, a caça é especialmente evidente: sons de bichos e do botocudo mortos por kotkuphi; listas de animais maiores como anta, onça, veado; flechas para matar e brasas para já preparar a carne, indicando um acampamento de caça.

### Mecanismos mnemônicos, a série retrogradada

<p>hãm pox nãg<sup>354</sup> hã nũ hãm nũ ya hu  xat kuk xop hãm xex xop<sup>355</sup>  pat yãm nãg ma<sup>356</sup>  pat yãm nãg ma  hãm pox nãg hãm nũ  hãm pox nãg hãm nũ</p> <p>hãm xai nã nẽ  hai yak hak a ax ai ya hu</p> <p>puk tap nãg 'õm mõy  mĩm xeka tu u yẽ  'ĩy tut xop mãm pu  'ãm xai nã nẽ  hai yak hak a ax hax ya hu</p>	<p>vindo pelo caminho apertado ya hu  catitus embaixo do morro  arco-e-flecha de coqueiro lá  arco-e-flecha de coqueiro lá  vindo pelo caminho apertado  vindo pelo caminho apertado</p> <p><del>procurando casa</del>  hai yak hak a ax ai ya hu</p> <p><del>aquela abelha pequena vai</del>  para a árvore grande  minhas mães sentadas lá  <del>procurando casa</del>  hai yak hak a ax hax ya hu</p>
--	--

354 Kotkuphi dizem *hãpoxnãg*, enquanto os Tikmũ'ũn *hãkoxnãg*, "caminho apertado, igual a gente vem com o carro pelo caminho". Interessante ressaltar que "apertado" refere-se menos à ideia de estreito do que à uma circunscrição espacial. Por essa via, podemos refletir sobre a noção de território, pensado pela sociedade nacional mais ampla como um espaço beneficentemente reservado - sendo, de fato, uma alternativa que resta diante de um cenário trágico -, ao passo que os Tikmũ'ũn parecem sentir-se bem mais como cativos, como se faz, por exemplo, na bovinocultura, prática intensa na região onde habitam. De certa forma, é essa a expectativa de boa parte das populações envolventes, a de que os Tikmũ'ũn estejam reclusos em seus territórios, sem ir para a cidade, o que notamos a partir de frases corriqueiras como "o índio tem que ficar na aldeia, não tem que vir pra cidade". Note-se, finalmente, o quanto os cantos tematizam o movimento, as andanças, por meio de expressões como *hãnũ*, *nãnũ*, *nãmõ*, *nũnũy*, analogamente ao movimento de inúmeros bichos.

355 *Hãm xex xop* aqui traduzido como "embaixo do morro, caminhando por lá".

356 A expressão *patyãm poxnãgma* foi explicada como: "kotkuphi fez flecha com o cerne da árvore *patyãm*".

<p>puk tap nãg 'õm mōy  mīm tap nãg tu yē  'iy tak xop mām̃pu  'ãm xai nã ne'ẽ  'ãm xai nã ne'ẽ  hai yak hak a ax hax ya hu</p>	<p><del>aquelas abelha pequena vai  para o pequeno pau seco  meus pais sentados lá  procurando casa  procurando casa  hai yak hak a ax hax ya hu</del></p>
<p><del>hãm xuk nãg xup mi  hãm xuk nãg xup mi ya a hu</del></p> <p>xat kuk xop hãm xex xop  pat yãm xuk nãg ma  hãm xuk nãg xup mi</p>	<p><del>olhando o saquinho de barro pendurado  olhando o saquinho de barro pendurado ya a hu</del></p> <p><del>catitu embaixo da cama  flecha no saquinho de barro  olhando o saquinho de barro pendurado</del></p>
<p>tumĩ ãxop mĩmape pap nẽ<sup>357</sup> ya hu [00'17"]  xatkuk tut nãg xop  yãmĩy xex xop<sup>358</sup> te  tumĩ ãxop mĩmãg pepap nẽ  ya hu</p> <p>(grito)</p> <p>tumĩ ãxop mĩmãg pepap nẽ ya hu</p>	<p>construir casa para vocês  filhotes de catitu  deitados com yãmĩy (kotkuphi)  construir casa para vocês  ya hu</p> <p>construir casa para vocês</p>

357 *Tumĩ ãxop mĩmape pap nẽ* é algo como: "fazendo muitas casas com galho de pau para kokuphi". Seriam acampamentos de caça?

358 *Yãmĩy xex xop* nos dá a ideia da domesticação dos filhotes de porcos do mato, uma vez que eles estão na casa com Kotkuphi, deitados com ele.

xat kuk tu nãg xop yãmĩy xex xop te tumĩ ãxop ma tumĩ ãxop mĩmãg pepap nẽ ya hu <sup>359</sup>	filhotes de catitu deitados com yãmĩy (kotkuphi) construir casa para vocês lá ya hu
---	--

<b>(Cantos não traduzidos)</b>  yã 'ĩy tut xop mã yõg xat kuk xeka xop 'õm [04'01"] 'ã huk hu gã nãmõ ya ak ha miax  yã 'ĩy tut xop mã yõg xat kuk nãg kaxxop 'õm 'ã huk hu gã nãmõ a hok ho gã nãmõ ya ak ha miax	-  -
---	------------

nũy ko'ap <sup>360</sup> xop hã xok xeka xop mũ'ĩy [05'54"] pu tu kuk xop hã tu mip hãm mõ pu tu kuk xop hã tu mip hãm mõ ya hak ha a miax	vindo as taquaras venenosas bichos grandes matar derramando sangue, andam e deitam (até morrer) derramando sangue, andam e deitam (até morrer) ya hak ha a miax
---	--

359 O canto é cantado por coros alternados. Toninho explicou que a variação vocal da primeira (*tumĩ 'ãxop*) para a segunda vez (*tumĩ 'ãxop ma*) se dá da seguinte maneira: “Primeiro canta devagar, baixo, e depois forte”. A variação parece consistir, no entanto, de uma variação motívica sutil, que passa a incluir uma nota mais aguda.

360 Dizem *ko'ap* os kotkuphi. *Koxak*, em Maxakali corrente. Em Português, trata-se de uma taquara, mas venenosa.

nūnūy ko'ap xop hã nūy xok ānet xop mū'īy putu kuk xop hã xatet nāmi	vindo as taquaras venenosas gatos do mato matar derramando sangue, gritam deitados
nūnūy ko'ap xop hã nūy mēy 'āna xop mū'īy putu kuk xop hã xana nāmi	vindo as taquaras venenosas veados matar derramando sangue, vermelhos deitados
nūnūy ko'ap xop hã nūy xok 'āna xop mū'īy putu kuk xop hã tutop hāmō	vindo as taquaras venenosas onças vermelhas matar derramando sangue, inchadas com sangue indo
nūnūy ko'ap xop hã nūy xamup xex xop mū'īy putu kuk xop hã yīxux nāmi	vindo as taquaras venenosas porcos do mato matar derramando sangue, esverdeados <sup>362</sup> deitados
nūnūy ko'ap xop hã xamupnāg xop mū'īy putu kuk xop hã tunēn <sup>361</sup> nāmi ya hak ha a miax	vindo as taquaras venenosas catitus matar derramando sangue, pintados deitados ya hak ha a miax

e xok nāg katet nã [07'59"] tu yāy katet nã tu yāy kaxax yã yīm nux katet nã tu xok pa yã nē yaak haa miax yay hax yak haa	aquele gato grita deitado grita deitado está morrendo (pensando que vai morrer) com o braço dando espasmos deitado ele balançou o rabo yaak haa miax yay hax yak haa
e xok xekatet 'ōm [09'51"]	aquela onça grita

<sup>361</sup> Descrição da pintura do corpo do catitu. A expressão aparece inúmeras vezes nos cantos, como *ā net*, *mã net*, *mã net*, *ne*. Imprescindível ressaltar que esse tipo de pintura, a mesma da onça pintada, *xok 'ānet*, é, também, (um)a pintura marcante de kotkuphi, o que aponta para possíveis regimes das formas e cores. Vide história do kotkuphi confundido com a onça por ela mesma.

<sup>362</sup> Como bicho morto fica no dia seguinte.

tu yāy katet nā ya ak ha miax yay hax yay hu	grita deitada ya ak ha miax yay hax yay hu
---	---

<p><b>(Caça e familiarização)</b></p> <p>(canto de kotap<sup>363</sup>)</p> <p>mōhām xup yā'īn nānā 'īy yūm<sup>364</sup> [11'42"]  ya a mi 'ax 'ax yay hak ai ya  mōhām xup yāī nā nā'īy yūm  mōhām xup yāī nā nā'īy yūm  ya a mi ax 'ax yay 'ax yay hak a i i ya</p> <p><b>kotkuphi nāg</b></p> <p>yōg 'āte hāmte kahīy xop [13'01"]  tu mōg yāy kunānāg yūm  ya a miax hax yay</p> <p>ya a miax ya a miax<sup>365</sup> [14'34"]  yaa yaa miax yaak hax  ya a miax ya a miax</p>	<p>eu estou sentado pensando em ir  (...)  ya a miax hax yay</p> <p>ya a miax ya a miax  yaa yaa miax yaak hax  ya a miax ya a miax  haiix ha</p>
---	---

<sup>363</sup> Conforme Popovich, *koxtap* é escuridão. É possível que o kotkuphi chamado *kotap* seja preto. Na primeira aparição desse canto, os cantores estão hesitantes. Não foi, portanto, transcrito nem traduzido.

<sup>364</sup> Não traduzido. Consta na série original apresentada anteriormente.

<sup>365</sup> *Kutex kopox* grande e piano na série original. Aqui é forte.

haiix ha [15'49"] yaa ya a miax ya a miax yaa yaa miax yaak hax ya a miax ya a miax hai ya hu	yaa ya a miax ya a miax yaa yaa miax yaak hax ya a miax ya a miax hai ya hu
---	--

**(fim da série retrogradada)**

## Seguindo o som

<p>koyãg nãg xop te  ĩkup xop koma  hãm nu ta nu nã nã mo<sup>366</sup> yahu  e ko e ko yãg nãg xop te  ĩkup xop koma  hãm nu ta nu nã nã mo yahu</p> <p>kõ nõ mĩy nãg te  ĩkup xop koma  hãm nu ta nu nã nãmõ  kõ nõ mĩy nãg te  ĩkup xop koma hãm nu ta nu nã  hãm no ta no nã mõ  hãm nu ta nu nã mõ  e ko eko</p> <p>nũy tu pot hãm mõ yahu  kũyõg kana xex  ĩy mõg pumi  nũy tu pot hãm mõ  nũy tu pot hãm mõ  kũyõg kuyõg</p>	<p>as meninas  na roça de mandioca  correndo pisando na terra vão yahu  as me.. as meninas  na roça de mandioca  correndo pisando na terra vão yahu</p> <p>os meninos  na roça de mandioca  correndo pisando na terra vão  os meninos  na roça de mandioca  correndo pisando na terra vão  correndo pisando na terra vão  os me..</p> <p>vem chorando e vai embora yahu  macaco vermelho grande  eu fui e ele me viu (kotkuphi pahok)  vem chorando e vai embora  vem chorando e vai embora  macaco macaco</p>
---	--

---

366 Toninho explicou que alguém queria arrancar mandioca, então as meninas correram em debandada para colher, batendo os pés no chão.

<p>'ã pu pa 'at pumi yahu  yãm mũ yã̃y tupmõ tupmõ  ĩ̃y pe 'ã kax hã  'ã pu pa 'at pumi  'ã pu pa 'at pumi<sup>367</sup></p> <p>taka xop<sup>368</sup> xa xit ya hu  ĩ̃y tut xop  'ã pat hã  taka xop xa xit  taka xop xa xit<sup>369</sup></p>	<p>vamos olhar flecha! yahu  vamos juntos juntos!  eu sigo seu olhar  vamos olhar flecha!  vamos olhar flecha!</p> <p>casca de árvore ya hu  minhas mães  flechando você  casca de árvore  casca de árvore</p>
---	--

367 Toninho explicou que kotkuphi pahok, kotkuphi cego, está chamando outro kotkuphi que encherça para ajudá-lo. Quando a flecha de kotkuphi pahok cair no chão, ao errar o alvo, o outro ajuda a achá-la.

368 Arvore da qual se tira casca (embira?).

369 "Ao encontrar alguma mulher ou sua mãe [aquela que lhe dá comida na aldeia] no mato, kotkuphi vai matar e amarrar com a casa de árvore, na cintura, e levar para o *kuxex* para comer". Esse canto tangencia o canibalismo, uma vez que indica que kotkuphi pode comer suas mães, do mesmo modo que, no mito, um kotkuphi mata e come seu pai. Com isso, ainda evidencia, marca, as posições de dono e caça, digamos. Kotkuphi apenas come, enquanto os *mõnãyxop*, antepassados, estão em uma espécie de guerra ou tentando, pouco a pouco, amansá-lo, aparentá-lo.

### Flecha, cigarra e macuco

<p>ya 'ak ha ya 'ak ha mi ax 'ax ya ak ha mi ax ax ya ak ax ya hu</p>	<p>ya 'ak ha ya 'ak ha mi ax 'ax ya ak ha mi ax ax ya ak ax ya hu</p>
<p>'īy poyop xup mep mā ya hu yā 'īy nut 'īy poyop xup mep mā 'īy poyop xup mep mā 'īy poyop xup mep mā 'īy poyop xup mep mā yā'īy nut yā 'īy nut 'īy poyop xup mep mā</p> <p>hax yak hax ya hu yā 'īy yūy<sup>370</sup> nāg 'ōm tu pot hā mō tu pot hā mō yā 'īy yūy nāg 'ōm tu pot hā mō tu pot hā mō yā 'īy tak xop<sup>371</sup> me</p>	<p>minha flecha vou levantar penugem, minha fleche vou levantar minha flecha vou levantar minha flecha vou levantar minha flecha vou levantar penugem penugem, minha flecha vou levantar</p> <p>hax yak hax ya hu aquela minha pequena cigarra chorando vai embora chorando vai embora aquela minha pequena cigarra chorando vai embora chorando vai embora meus pais levantar</p>

370 Ao que parece, trata-se de uma onomatopéia, assim como dizem que os nomes de vários pássaros e outros bichos têm como nomes os sons que eles mesmos emitem.

<p>tu pot hã mō tu pot hã mō</p>	<p>chorando vão embora chorando vão embora</p>
<p>tu to'op hã mō ya hu paxot 'ã na nãg 'ĩp mōg xop pumi tu to 'op hãm mō xaxip mã ne xex 'ĩy mōg xop pumi tu mi 'ip<sup>372</sup></p>	<p>voando indo embora macuco vermelho pequeno eu vi voando indo embora mutum pintado grande eu vi voando pertinho do chão</p>

371 A menos que haja um erro de transcrição ou de execução, o canto menciona o movimento de levantar os pais (ambiguidade entre *xop*, "coletivizador" e *xup*, "suspender, levantar"). De fato, no momento da despedida de Kotkuphi, ele é erguido acima da parede suplementar construída na frente do *kuxex*, assim como seus pais também o são. Além disso, o choro de saudade tematizado nesse canto, também tem lugar no momento ritual a que nos referimos. Embora o presente canto tenha sido gravado à noite, proximamente a ele foi cantado o *ĩy poyop xup mep mã*, "minha flecha vou levantar", o que não torna a possibilidade absurda. Finalmente, lendo retroativamente esse texto da flecha, atentamos para o fato de que também ele pode estar marcado pela ambiguidade entre *xop* e *xup*. Nesse caso, passando a funcionar no plural: "minhas flechas vou levantar".

372 "Querendo descer, igual avião, voando pertinho do chão". Observamos que durante o trabalho de tradução conjunta que realizamos, às vezes parecia muito importante explicarem o movimento do pássaro no ar, além de dizerem que ele estava indo embora.

### No rastro fedido da anta

<p>xu pe mōy ã mã xux tu aa xo'op nã mō<sup>373</sup>          pe mōy          ta pa<sup>374</sup> mi          ta pa mi ya hu          hax ya a mi ai</p> <p>ĩy pa te xip hãm mō ya hu          xaxip mã net xop ko te nũy          ĩy pa te xip hãm mō õ<sup>375</sup></p> <p>kot kup hi nãg          nũy puk yop kuk<sup>376</sup> xo o<sup>377</sup> ya hu<sup>378</sup></p>	<p>vou chegar onde a anta vai fedendo          vou atrás          lá ver          lá ver ya hu          hax ya a mi ai</p> <p>pertinho de mim para irmos ya hu          mutum pintado vem no meio          pertinho de mim para irmos</p> <p>kotkuphi nãg          vem tomar suco de mel ya hu</p>
---	--

373 Traduziria mais livremente como "no rastro fedido da anta".

374 Popovich traduz *tapax* como um intensificador, utilizado, por exemplo em *hi tapax*, "recobrar os sentidos (pós embriagues ou desmaio)"; *xatapa* como "outro lado".

375 "Kotkuphi matou o mutum pintado e o amarrou em sua cintura, carregando pertinho".

376 *Puk yok kuk* para kotkuphi. Em Maxakali corrente, *pukhep*.

<p>kot kup hi nãg  nũy puk yok  nũy puk yop kuk xo'op  kot kup hi nãg  nũy puk yok  nũy puk yop kuk xo'op</p> <p>kot kup hi nãg  nũy puk yop kuk xo'op  kot kup hi nãg  nũy puk yop kuk xo'op  kot kup hi nãg  nũy puk yop kuk xo'op  kot kup hi nãg  nũy puk yop kuk xo'op  kot  kot kup hi nãg  nũy puk yop kuk xo'op</p>	<p>kotkuphi nãg  vem suco de mel  vem suco de mel tomar  kotkuphi nãg  vem suco de mel  vem suco de mel tomar</p> <p>kotkuphi nãg  vem suco de mel tomar  kotkuphi nãg  vem suco de mel tomar  kotkuphi nãg  vem suco de mel tomar  kotkuphi nãg  vem suco de mel tomar  kot  kotkuphi nãg  vem suco de mel tomar</p>
---	---

377 Aqui, a expressão *xo'op* (também grafada como *xup*) revela uma proximidade entre os sentido do paladar e do olfato. Isso porque embora signifique, nesse canto, "tomar, ingerir líquidos", ela apareceu alhures como o "fedor" da anta (*hax xo'op*, literalmente, ingerir cheiro). Relativamente à caça, o cheiro pode ocupar um lugar importante, sobretudo em que pese à sua "ingestão". Garcia (2010) assinala que entre Awá-Guajá, grupo Tupi, os cheiros estão associados à saúde/doença e que o odor do sangue de certos animais não pode ser ingerido, para continuarmos com o termo ora proposto, por mulheres e crianças. Cuspir é uma prática comum quando a ingestão ocorre. Não podemos deixar de destacar que, quando em resguardo, os Tikmũ'ün, cospem mais frequentemente. Rosse, em comunicação pessoal, também relatou que, ao inalarem certos odores desagradáveis, eles também têm como prática cuspir.

378 O som *ya hu* é característico de Kotkuphi nãg.

### Entre a braveza e a raiva

<p>xa xox nẽ nẽy<sup>379</sup> 'ax ya hu  xat kuk nãg nix 'õm ko'ap<sup>380</sup> xũ mĩy te e<sup>381</sup>  tu ko<sup>382</sup> xop mĩy ma a  ko'ap xe<sup>383</sup> tu mĩy xop ma a  xa xox nẽ nẽy nãxip  xa xo nẽ nẽy nãxip  xat kuk  xat kuk nãg nix 'õm tu ko xop miy ma a</p>	<p>com o dente batendo 'ax ya hu  aqueles dois catitus a taquara venenosa matou  entraram no buraco  a taquara venenosa matou novamente  com o dente batendo ficaram  catitu  aqueles dois catitus entraram no buraco  taquara venenosa</p>
---	---

379 Catitu que bate os dentes porque está bravo. Foi flechado por kotkupi e entrou em um buraco virando o rosto para fora.

380 Ponta de flecha, feita com taquara venenosa.

381 Na Língua Maxakali, o termo *te* é um marcador subjetivo que ocorre em orações transitivas. Ele aparece sempre imediatamente após o sujeito, separando-o do objeto (POPOVICH, 2005, p. iv). Considerando a passagem que temos no presente canto, difícil questão a de considerarmos *xũ mĩy*, "causar dor", como sujeito. No entanto, buscando referências em Rosse (2016), observamos *xũm mĩy* seguindo termos referentes a elementos vegetais, traduzidos, então, pelo autor, como "bravos". Tal detalhe, permite-nos imaginar *ko'ap xũ mĩy te* como sujeito. Algo como "a taquara brava", mas dotada de um poder de ação especial, isto é, de agência, subjetividade, passível de assumir perspectiva e, porque não, em nosso caso, de cantar. Não obstante semelhante interpretação seja, talvez, um grande abuso, vale lembrar que kotkuphi é, ele mesmo, uma espécie-vegetal-gente.

382 Toninho traduziu *ko* como "dentro". Enriquecendo os detalhes da tradução, evidenciamos que há termos próximos que talvez nos ajudem a compreender melhor o sentido, tais como *kox*, "buraco" e *koxuk*, "tirar a pele" (POPOVICH, 2005). Assim, teríamos "a taquara brava [ponta de flecha] que furou os catitus, causando dor".

383 Caso entendamos *xe* como a forma abreviada de *xehe*, "novamente", a frase *ko'ap xe xũ mĩy ma* pode ser traduzida como "a taquara venenosa matou novamente". Anotamos essa possibilidade, considerando que Garcia (2010), a respeito dos Awá-Guajá, informa-nos que, nas caçadas, uma presa pode, mesmo depois de morta, ser atingida ainda muitas vezes por outras pessoas além do matador. Tal mecanismo operaria incrementando a sorte dos demais caçadores. Isso porque à medida que um caçador acumula presas em seu histórico, torna-se mais venturoso.

<p>ko ap xe te</p> <p>yak hak hax hi i ax ya hu  yãmĩy xop hãm hĩ xopma mi i<sup>384</sup>  yãmĩy xop hãm hĩ xop ma mi i  yãmĩy xop hãm hĩ xop ma mi i  yak hak hax hi i  yak hak hax hi i  yãmĩy  yãmĩy xop hãm hĩ xop ma mi i  yãmĩy xop hãm hĩ xop ma mi i  yãmĩy xop hãm hĩ xop ma mi i  yak hak hax 'ax ya hu</p> <p>puxap mã ã yũm<sup>385</sup> ya hu  xu pe mõi 'ĩy tut xop  'ĩy mõi 'ĩy pex xop puxap mã yũm  puxap mã yũm</p>	<p>yak hak hax hi i ax ya hu  yãmĩyxop morando embaixo do morro  yãmĩyxop morando embaixo do morro  yãmĩyxop morando embaixo do morro  yak hak hax hi i  yak hak hax hi i  yãmĩy  yãmĩyxop morando embaixo do morro  yãmĩyxop morando embaixo do morro  yãmĩyxop morando embaixo do morro  yak hak hax 'ax ya hu</p> <p>venham amarrar sentadas!  venham minhas mães  eu vou, meus beijos venham amarrar sentadas!  amarrar sentadas  amarrar sentadas  amarrar sentadas  amarrar sentadas  amarrar sentadas  amarrar sentadas  amarrar sentadas</p>
---	--

384 Como *kopa pip*, "ficar (pl.) em". Toninho narrou que "Os yãmĩyxop vão mudar e fazer aldeia embaixo, na descida do morro".

385 As mães de Kotkuphi fizeram muitos beijos e se sentaram para amarrá-los.

<p>puxap mā yūm</p> <p>xaxox nāg kuk gā nē ya hu<sup>386</sup>  kap ni 'ō mōy 'īy pat xop te  xap mā 'īy ma xaxox nāg  kuk gā nē  xaxox nāg kuk ga nē  kap ni  kap ni 'ō mōy 'īy pat xop te  xap mā 'īy ma xaxox nāg  kuk gā nē ya hu</p>	<p>amarrar sentadas</p> <p>-</p>
---	----------------------------------

<sup>386</sup> A tradução desse canto bem como da sequência a que ele pertence ficou inacabada em função de cortes na gravação. De toda forma optamos por mantê-lo aqui porque ele parece reforçar a ideia da flecha enquanto sujeito, pela expressão *īy pat xop te*. Além disso, o canto herda um gesto do anterior: antes amarrar beijus, agora amarrar o macaco morto.

**APÊNDICE 2 – CADERNO DE FOTOS**

# **Aldeia Maravilha**























# **Aldeia Verde**







































