

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS
ESCOLA DE MÚSICA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA
JOSÉ RICARDO JAMAL JÚNIOR**

**SENSIBILIDADE E AGÊNCIA:
REVERBERAÇÕES ENTRE CORPOS SONOROS
NO MUNDO TIKMŨ'ŨN/MAXAKALI**

**Belo Horizonte, MG
2012**

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS
ESCOLA DE MÚSICA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA
JOSÉ RICARDO JAMAL JÚNIOR**

**SENSIBILIDADE E AGÊNCIA:
REVERBERAÇÕES ENTRE CORPOS SONOROS
NO MUNDO TIKMŨ'ŨN/MAXAKALI**

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

Linha de pesquisa: Música e Cultura

Orientadora: Rosângela Pereira de Tugny

**Belo Horizonte, MG
2012**

J27s

Jamal Júnior, José Ricardo.

Sensibilidade e agência: reverberações entre corpos sonoros no mundo Tikmũ'un / Maxakali [manuscrito] / José Ricardo Jamal Júnior. – 2012.

139 f., enc.

Orientador: Rosângela Pereira de Tugny.

Linha de pesquisa: Música e cultura.

Dissertação (mestrado em Música) – Universidade Federal de Minas Gerais, Escola de Música.

Inclui DVD com vídeos, fotos e áudios.

1. Etnomusicologia. 2. Instrumentos musicais indígenas. 3. Organologia. I. Tugny, Rosângela Pereira de. II. Universidade Federal de Minas Gerais. Escola de Música. III. Título.

CDD: 780.91



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

Dissertação defendida pelo aluno JOSÉ RICARDO JAMAL JÚNIOR, em 05 de novembro de 2012, e aprovada pela Banca Examinadora constituída pelos Professores:

Profa. Dra. Rosângela Pereira de Tugny
Universidade Federal de Minas Gerais
(orientadora)

Profa. Dra. Elsie Maria Lagrou
Universidade Federal do Rio de Janeiro

Prof. Dr. Ruben Caixeta de Queiroz
Universidade Federal de Minas Gerais

Prof. Dr. Rogério Vasconcelos Barbosa
Universidade Federal de Minas Gerais

Prof. Toninho Maxakali (indígena)
Secretaria de Estado de Educação de Minas Gerais

AGRADECIMENTOS

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

aos amigos do mestrado: Kátia, Talitha, Kênia, Gelson, Davi e Gabriel que, cada um a seu modo, mostrou-me outras formas de levar a vida, com alegria.

aos amigos que compartilham comigo de uma admiração pelos Tikmũ'ün e, de alguma forma, fizeram parte desta caminhada. Ana Estrela, Douglas Campelo, Eduardo Rosse e, em especial, aos colegas de campo Leonardo Rosse e Arthur Cornélio que, juntos, presenciamos algumas noites de canto e muito me ajudaram com todos os desafios do trabalho de campo.

aos amigos parceiros do Corda Nova, Ivan Martins, Nino Coutinho, Ricardo Marçal e Stanley Levi pela compreensão em momentos em que estive ausente, de corpo ou espírito, no decorrer de nossos trabalhos.

ao Rogério Vasconcelos por sua sensibilidade e fina escuta. Pela disponibilidade e indicações na banca de qualificação e pelo aceite ao convite para a banca da defesa.

ao Ruben Caixeta por suas aulas que, assim como a música, suprimem o tempo. Pela disponibilidade e indicações na banca de qualificação e pelo aceite ao convite para a banca da defesa.

ao grande amigo Matheus Alemão, companhia cotidiana nas trocas de ideias sobre qualquer assunto. Pelos jantares, ainda nas (raras) vezes em que as tentativas de delícia não foram assim... tão bem sucedidas. Pelo seu ânimo e disciplina para o trabalho que, sem que ele soubesse, muito me serviram de exemplo a ser perseguido. Enfim, pelo companheirismo que só um irmão é capaz de oferecer. Aos outros velhos amigos pelo incentivo e amizade constantes.

à minha família, pelo apoio incondicional e pelo estímulo constante aos meus desejos, ainda que isso prejudicasse minha contribuição na parte que sempre cabe a cada um na vida coletiva. Tudo desculpa, tudo crê, tudo espera, tudo suporta. O amor.

à minha orientadora Rosângela de Tugny, pela compreensão. Por suas sábias indicações teóricas, mas sempre cheias de vida. Por desvendar diante de mim um mundo de possibilidades que só aqueles que têm a coragem de arriscar-se na vida, com muito trabalho, podem nos mostrar através de seus menores gestos. Por generosamente abrir caminhos pelo mundo. Agradeço, também, Augustin de Tugny e Constantin de Tugny pela receptividade e afeto de sempre.

Finalmente, aos Tikmũ'ün, por seu desejo em trocar e por encherem os espaços com sua delicadeza e alegria. Em especial, ao Toninho e Bilza Maxakali e seus filhos Zé Antoninho Maxakali, Estevão Maxakali, Fernando Maxakali, Valdomiro Maxakali, Siana Maxakali, Marina Maxakali e Dos Anjos Maxakali. Foram dedicados anfitriões. Outros Tikmũ'ün nos foram, também, diretamente importantes. Da Aldeia Maravilha: Milton Maxakali, Zé Coelho Maxakali, Israel Maxakali, Laudelino Maxakali, Maroto Maxakali, Juquinha Maxakali, Reginaldo Maxakali, Aroldo Maxakali, Roberto Maxakali, Zé Carlos Maxakali e Pimenta

Maxakali. Da Aldia Verde: Isael Maxakali, Suely Maxakali, Jupira Maxakali, Mamei Maxakali, Zé Quente Maxakali (*in memoriam*), Máisa Maxakali, Bravinho Maxakali. Da Aldeia do Gilmar: Gilmar Maxakali e Soraia Maxakali, seus filhos, Pedro Vieira Maxakali e Ronaldo Maxakali.

RESUMO

Este trabalho tem por objetivo entender como são considerados pelos Tikmũ'ũn/Maxakali, índios habitantes do extremo nordeste de Minas Gerais, alguns dos eventos sonoros que têm lugar em suas aldeias. A partir de dados etnográficos, bem como de mitos coletados por outros pesquisadores, observou-se que aquilo que, inicialmente, denominava-se por instrumentos de música, não se prestou bem a ser pensado enquanto objetos passivos – conforme se tem feito no âmbito de certas organologias. Ao contrário, a produção sonora nesse contexto aciona transformações, por vezes em um nível cósmico. A fim de esboçar breves comparações, essas informações foram ainda cotejadas com indicações de Lévi-Strauss, constantes em *Do Mel às Cinzas* e relativas aos eventos sonoros do mundo ameríndio, sobretudo aqueles apresentados nas narrativas mitológicas, e com outras etnografias. Por fim, considerou-se que não há, aqui, objetos, mas sim corpos, tendo em vista a qualidade agentiva que pareceu caracterizá-los. São corpos sonoros em si, mas que ecoam, também, o som de outros corpos. São corpos múltiplos.

Palavras-chave: Tikmũ'ũn/Maxakali, Organologia, Instrumentos musicais indígenas, Agência, Mitologia

ABSTRACT

This study aims to understand how are considered by the Tikmũ'ũn/Maxakali, indians inhabitants of extreme northeast of Minas Gerais, some of the sound events that take place in their villages. From ethnographic data as well as myths collected by other researchers, it has been found that what initially was called by musical instruments, did not lend itself well to be thought of as passive objects – as has been done in the context of certain organologies. Rather, the sound production in the context studied operates transformations, sometimes in a cosmic level. In order to sketch brief comparisons, these informations were colatted with Lévi-Strauss' indications, which are in *From Honey to Ashes* and that are linked with the sound events concerning the amerindian world, especially those presented in mythological narratives, and with other ethnographies. Finally, it was considered that there aren't, here, objects, but rather bodies, in view of the agentive quality that seemed to characterize them. They are, themselves, sonorous bodies, but that also echo the sound of other bodies. They are multiples bodies.

Keywords: Tikmũ'ũn/Maxakali, Organology, Indigenous musical instruments, Agency, Mythology

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

FOTO 1	Aldeia Maravilha	31
FOTO 2	Bananas que se tornam cantos	41
FOTO 3	<i>Kupãmõg</i> (papa-méis)	61
FOTO 4	<i>Kãyã nox</i> morta com fumo	76
FOTO 5	Corpo barrento de <i>Xũnĩm ãn yĩ ka'ok</i> e suas cabeças adornadas	82
FOTO 6	<i>Xũnĩm ãn yĩ ka'ok</i> forja o corpo de uma criança	83
FOTO 7	Imponente <i>mĩmãñãm</i> do <i>Xũnĩm</i> cercado pelos de <i>Kotkuphi</i>	87
FOTO 8	Os trajes sonoros dos <i>yãmĩy</i> raspando no capim para chegar na aldeia	94
FOTO 9	Corpos infantis fabricados para aguentar o frio nas noites de canto	95
FOTO 10	Trajes de casca de árvore que envolvem os corpos infantis, dando-lhes a saúde-potência-sonora	95
FOTO 11	Máscara diante dos <i>mĩmãñãm</i> do <i>Xũnĩm</i> (maior) e do <i>Mõgmõka</i> (menor) .	97
FOTO 12	<i>Koxyux</i> ocluser visual, verde-amarelo brilhante	97
FOTO 13	A face sem órgãos do <i>Xũnĩm ãn yĩ ka'ok</i> e sua comida	98
FOTO 14	Mulheres respondem aos espíritos-pica-pau	101
FOTO 15	Espíritos-pica-pau tamborilam no tronco	102
FOTO 16	<i>Xanãmok</i> preso num oco de plástico	134
DESENHO 1	O hipopótamo vem montado por seu dono	110
DESENHO 2	Metamorfose da mulher em sucuri: fazendo a linha	119
DESENHO 3	Metamorfose da mulher em sucuri: virando cobra	120
DESENHO 4	Metamorfose da mulher em sucuri: indo pra lagoa da sucuri	121
DESENHO 5	Os fortes <i>Tatakox</i> grandes sopram suas taquaras, seus próprios receptáculos	126
DESENHO 6	O hipopótamo faz reverberar sua voz aterrorizante dentro das taquaras	129

QUADRO 1	Cantos que relacionam o hipopótamo	111
QUADRO 2	Similaridades entre a lontra e o filho da chuva/filho-de-abelha	133
FIGURA 1	Página de Harold Popovich rasurada pelo pajé Totó Maxakali	124

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	9
CAPÍTULO I - ENTRE CATEGORIAS E A CATEGORIA COMO “ENTRE”	14
1.1 O mundo do antropólogo em discussão	15
1.2 A demarcação dos papéis	20
1.3 Para além do discurso sussurrado	21
1.4 A categoria como “entre”	24
CAPÍTULO II – CONTEXTUALIZAÇÃO ETNOGRÁFICA	28
2.1 Os Tikmũ'ün/Maxakali	28
2.2 A Aldeia Maravilha	31
2.3 <i>Yãmĩyoxop</i> e outros termos	36
CAPÍTULO III – ORGANOLOGIAS	48
3.1 Os instrumentos de música	48
3.2 A cosmo-organologia de Lévi-Strauss	53
CAPÍTULO IV – ESBOÇOS DE UMA ORGANOLOGIA TIKMŨ'ÛN	59
4.1 <i>Kupãmõg</i> coletores de mel	59
4.2 O mel e o tabaco	66
4.3 <i>Kãyã nox</i> e o fumo cru	74
4.4 <i>Kohok hep</i> de <i>yãmĩy</i>	77
4.5 Fabricando corpos ressonantes	82
4.5.1 Corpos dos jovens iniciados como receptáculos de sons	82
4.5.2 Corpos transformados, corpos produtores de som	86
4.5.3 Desterritorializações do olhar e metamorfoses vocais	91
4.5.4 Sons que produzem multiplicidade	99
4.5.4.1 O tamborilar do pica-pau	99
4.5.4.2 Armadilhas sonoras: Regimes musicais e trajés metamórficos	103
4.5.4.3 Alianças sonoras e os chocalhos xamãs	106
4.5.4.4 Alianças sonoras e divisões de gênero	109
4.5.4.4.1 O visível e o invisível	115
4.5.5 As larvas-taquara	125
4.5.6 O tronco refúgio que se transforma em armadilha: aberturas para um estudo das codificações acústicas	132
REFERÊNCIAS	137

INTRODUÇÃO

O estudo da música, algo a que nos dedicamos até agora, nos ensina a experimentar com os ouvidos, senão com todo o corpo: o instrumento de música disciplina e forja o corpo, sua respiração, resistência, rigidez, moleza, sua forma, sua imagem. Os ouvidos aprendem a reconhecer, medir, selecionar, a enxergar o espaço. A construção do corpo, no entanto, opera-se diferentemente em cada sociedade e experimentar a sensibilidade do outro, é algo que vai mais além.

Dar uma solução de continuidade entre pensamento e sensibilidade, ou, mais precisamente, experimentar o pensamento por meio do sensível, parece ser a aposta de Lévi-Strauss em suas Mitológicas, a partir de uma lógica das qualidades sensíveis. No caso, trata-se de uma experiência com o pensamento mítico, cujas estruturas são conhecidas apenas inconscientemente pelos homens, no limite, “abstraindo todo sujeito para considerar que, de certo modo, os mitos se pensam *entre si*” (LÉVI-STRAUSS, 2004a, p. 31). Sabe-se que Lévi-Strauss estava interessado em encontrar as estruturas que seriam manifestas pelo espírito humano como um dado universal. Não há dúvida, porém, que o tenha tentado a partir de análises que não deixaram de levar em conta aspectos bastante particulares como dados etnográficos e as línguas nativas.

Por essa possibilidade de continuidade entre o pensamento e o sensível é que o trabalho com a musicalidade entre os povos ameríndios, e especificamente entre os Tikmũ'ũn, desde há um tempo vem nos atraindo. Nessa confluência, a música seria como puro conhecimento. Confessamos que nos foi sempre incômoda a função de entretenimento relegada à música. Suspeitávamos que, muito antes, ela dava a conhecer. Isso é o que encontramos em passagem relativa aos Tikmũ'ũn/Maxakali:

(...) são povos que têm a música como sua ciência. Nas suas aldeias, as vozes que emanam da casa dos cantos noites a fio estão investidas em operações de extrema complexidade e rigor: comparação, mensuração, variação, desmembramento, multiplicação, modulação de tempo, enumeração, distinção, refração, enfim, um sem número de agenciamentos que parecem potencializar esta prospecção criteriosa que fazem sobre o mundo e suas forças. É pela música, esta prática que nas palavras de Lévi-Strauss consiste no “supremo mistério das ciências humanas”, que os povos Tikmũ'ũn vêm praticando seu conhecimento, sua prospecção sobre o mundo. (TUGNY, 2009b, p. 14-15).

O desejo de entender melhor essas questões nos conduziu ao ingresso no programa de

pós-graduação em música da Escola de Música da Universidade Federal de Minas Gerais – UFMG. Inicialmente, o projeto de pesquisa submetido à instituição tinha como tema o *totxax*, chocalho de cabaça tikmũ'ũn, e objetivava observar traços estéticos a esse respeito. A execução desse instrumento, à maneira dos Tikmũ'ũn, é notável para um ouvido acostumado à música ocidental, frustrando todas as suas expectativas. Isso porque o modo com o qual seu toque peculiar vai recortando o tempo não obedece a uma pulsação fixa ou de regularidade inteira. E, como se não bastasse, os executantes parecem resistir ao pulso sincrônico, tanto entre si quanto em relação aos passos de dança e aos acentos das palavras dos cantos. Mas ao identificar pela escuta dessa música um procedimento que seria considerado complexo no âmbito da música ocidental, não nos interessava classificar àquela como boa ou não, a partir de um modelo de comparação, no caso, essa, supostamente validante. A regularidade desconcertante era apenas o que cativava imediatamente a atenção. Acreditávamos, ao contrário, na possibilidade de haver um pensamento subjacente que orientasse um uso tão particular do chocalho, particular mesmo entre outros povos ameríndios cuja música tivemos a oportunidade de ouvir.

No entanto, em diversas ocasiões durante o desenrolar do curso, o tema nos pareceu inacessível. A começar pelo método, em nenhum momento desejamos aproximarmo-nos quantitativamente do tema. Dessa forma, optamos por não realizar, por exemplo, medições de intervalos de tempo mecanicamente precisas do toque dos chocalhos. Isso poderia simplesmente confirmar um problema, que, diga-se, já havia sido notado por meio da escuta, mas não resolvê-lo. Sobretudo, confiar na escuta e no que poderia nos ensinar a etnografia, como vias de conhecimento, era um dos investimentos do trabalho, o que não deveria, pelo menos de saída, ser contrariado. Além disso, ainda que através da sensibilidade, o problema havia sido colocado por ouvidos já bem temperados ou, antes, bem mensurados, o que nos conduz a um segundo ponto. Nas conversas com alguns homens tikmũ'ũn, em campo ou em Belo Horizonte, o chocalho nunca foi assunto espontâneo e, mesmo quando provocado intencionalmente, não era levado adiante. Podemos conjecturar que a situação tenha sido fruto de um desinteresse nativo pela questão proposta, por ela, talvez, não fazer parte das elaborações que interessam a eles, sobre o que nunca foi produtivo insistir. Porém, cabe aventar outras justificativas que relacionem o pesquisador, já que inclusive na hipótese que acabamos de sugerir, o recorte temático escolhido corre por sua conta.

O recorte mesmo talvez tenha sido pequeno demais. Para a música ocidental

imaginamos ter ficado evidente que a sonoridade dos chocalhos tikmũ'ũn, juntamente com canto e dança, nos conduziria a resultados interessantes e de maior interesse. Contudo, não era um estudo dessa natureza, que disseca¹ aquilo que coloca como seu objeto, que nos interessava. Pode ser, então, que para o contexto indígena, extremamente relacional, o recorte fosse anormalmente desconexo. O desinteresse pela proposta ainda pode ter decorrido da inexperiência do autor em outros campos. Por exemplo, se o nativo considera o pesquisador ainda inapto a aprender rapidamente coisas que levariam algum tempo, ou que estariam momentaneamente além de suas capacidades, pode optar simplesmente por não ensinar ou dar explicações². Embora estivesse em contato mais ou menos frequente com os Tikmũ'ũn há algum tempo, foi justamente em campo, na tentativa de realizar efetivamente um trabalho, que a falta de certos conhecimentos se fizeram sentir mais profundamente. Desse modo, percebemos que perseguir o tema inicialmente proposto, portanto, talvez fosse de pouco rendimento. Sentimos que deveríamos fazer primeiramente uma prospecção, um duplo movimento em direção a um estudo mais geral, concernente aos instrumentos de música indígenas sul-americanos, com foco naqueles dos Tikmũ'ũn.

Assim é que decidimos realizar trabalho de campo em três aldeias distintas, totalizando dois meses de trabalho. No fim de 2010 ficamos por dez dias na Aldeia Verde (Ladainha-MG); em julho de 2010 por dez dias na Aldeia do Gilmar, T.I. Água Boa (Santa Helena de Minas-MG); e entre fevereiro, março e abril por quarenta dias na Aldeia Maravilha (Bertópolis-MG). Sobre as duas primeiras viagens, optamos por não descrever em detalhes a aldeia ou outros aspectos da viagem. No entanto, relatamos experiências que nos pareceram relevantes para a discussão de certos assuntos dos quais tratamos no decorrer desta pesquisa. Quanto à Aldeia Maravilha, nos ocupamos um pouco mais com a descrição da viagem, já que foi a mais longa e a que, de alguma forma, nos possibilitou um diálogo mais contínuo com os moradores e com a rotina diária deles. Tal contextualização etnográfica, incluindo um panorama de algumas obras já produzidas sobre os Tikmũ'ũn, encontra-se no **capítulo 2**. Essas experiências foram algo que, até então, não havíamos vivenciado. Por essa razão, tivemos que compreender melhor a relação que se estabelece junto às alteridades e sobre as

¹ Na “Abertura” de “O cru e o cozido” (LÉVI-STRAUSS, 2004a, p. 24), Lévi-Strauss comenta algo sobre o estudo dos mitos que consideramos ter pertinência aqui: “O estudo dos mitos coloca um problema metodológico, na medida em que não pode adequar-se ao princípio cartesiano de dividir a dificuldade em tantas partes quantas forem necessárias para resolvê-lo”. Acreditamos estar em um caso semelhante, já que não nos interessava descontextualizar o chocalho, objetivá-lo.

² Roy Wagner (2010, p. 4) fala do antropólogo em campo como “alguém que, como uma criança, não para de fazer perguntas e precisa ser ensinado acerca de tudo”.

possibilidades de haver uma relação de conhecimento entre as partes envolvidas, o que resultou no **capítulo 1**.

No decorrer da pesquisa, como se poderia esperar, o tema foi se formando por conta própria e contrariando hipóteses iniciais. Partimos de reflexões acerca das organologias, incluídas no **capítulo 3**, quando pudemos analisar as noções pelas quais alguns modelos frequentemente privilegiados de organologia tomam os dispositivos produtores de som indígenas. Posicionando-nos criticamente, encontramos outros caminhos para avançarmos em direção a um entendimento mais amplo a esse respeito. Indicados esses caminhos, procuramos esboçar, no **capítulo 4**, traços de uma, digamos assim, organologia tikmũ'ün. Em **anexo**³, incluímos um DVD contendo fotos, vídeos e faixas de áudio, de modo a complementar o texto escrito.

Finalmente, este trabalho é uma tentativa de compreender, de um modo diferenciado, os eventos sonoros que podem ser escutados nas aldeias tikmũ'ün. Em linhas muito gerais, os acontecimentos acústicos dos mundos ameríndios são frequentemente referidos, na literatura antropológica e etnomusicológica, por meio de um vocabulário objetificante. Embora reconheça-se, às vezes, o poder dos agentes que produzem estes sons e mesmo o poder dos próprios sons, permanecem subjacentes noções como a de “instrumentos musicais”, que alimentam uma certa desqualificação do pensamento nativo enquanto significativo e possível. Dado o poder de agência a que nos referimos, consideramos a necessidade de pensar terminologias capazes de nos ajudarem a realizar uma aproximação mais precisa desse universo. Isso tentamos levar à cabo, no contexto dos Tikmũ'ün, a partir da observação de como se situam tais produções acústicas dentro dos mitos bem como em algumas situações rituais que presenciamos. Além disso, lançamos mão de muitas das reflexões de Lévi-Strauss que se encontram no volume *Do Mel às Cinzas*, das *Mitológicas*. Esclarecemos que, ainda que sem nenhuma pretensão de fazermos uma grande análise estrutural dos mitos, inspiramo-nos muito no que o autor consegue extrair de suas análises, por elas nos informarem tão bem sobre a sensibilidade e a escuta ameríndia. Assim, nos vimos trilhando de forma privilegiada este caminho generosamente aberto por Lévi-Strauss.

Tendo em vista o que foi exposto, consideramos que este trabalho se insere, enquanto generalidade, no âmbito da etnologia indígena. No entanto, relaciona-se, especificamente, à etnomusicologia por trazer à tona produções sonoras e escutas muito particulares e, além

³ Os arquivos serão referenciados no decorrer do texto nos momentos oportunos. Além disso, consta no DVD um arquivo descritivo apresentando maiores informações sobre o material em questão.

disso, por propor uma discussão em torno vocabulário etnomusicológico ao confrontá-lo com o que encontramos expresso no pensamento ameríndio – em particular entre os Tikmũ'ũn – no que tange ao *status* dos corpos sonoros que participam desse contexto.

CAPÍTULO I - ENTRE CATEGORIAS E A CATEGORIA COMO “ENTRE”

Começaremos por tentar compreender como se processa a relação entre o pesquisador e aqueles aos quais ele se vincula a fim de tentar estabelecer uma relação de conhecimento. Verificamos pertinência nesta discussão, uma vez que é necessário estarmos à par dos limites da relação de conhecimento a que nos referimos. Neste primeiro momento, dialogaremos muito com uma literatura antropológica, mas apesar disso, o tema que buscaremos desenvolver no decorrer do trabalho tem seu lugar em torno da música, do som. Estamos diante de problemas da sensibilidade, da percepção, construídas diferentemente por diversos agrupamentos humanos. Até onde podemos chegar no entendimento dessas sensibilidades outras? Quais os caminhos para esse conhecimento? Perguntas como essas é que serão problematizadas, agora, para podermos alcançar a discussão organológica.

Ao decidirmos nos aproximar do pensamento de um outro, um primeiro aspecto já se coloca: os parâmetros e conceitos que utilizamos para descrevê-lo circunscrevem domínios específicos, questões determinadas. Determinadas por quem? De toda forma, o que importa ter em vista por ora é que, certamente, os termos dizem respeito a certo tipo de pensamento, de saber. Se nos interessasse, portanto, conhecer um pouco melhor àquele ou àqueles que constituíram seu conhecimento realizando recortes particulares do mundo, caber-nos-ia considerar essas escolhas. Suponhamos, então, que parâmetros como “melodia” e “harmonia” fossem categorias cunhadas por nós (ocidentais?). Seu estudo, assim, não traria outras informações que não sobre nós mesmos – o que poderia até ser interessante, no sentido de revelador, como veremos adiante.

Em “O Nativo Relativo”, Viveiros de Castro (2002, p. 148) considera que a antropologia é um campo não apenas do estudo das relações, mas, sobretudo, que o próprio conhecimento por ela produzido é uma relação. O autor aponta as personagens ‘nativo’ e ‘antropólogo’ e as define dizendo que

O ‘antropólogo’ é alguém que discorre sobre o discurso de um ‘nativo’. O nativo não precisa ser especialmente selvagem, ou tradicionalista, tampouco natural do lugar onde o antropólogo o encontra; o antropólogo não carece ser excessivamente civilizado, ou modernista, sequer estrangeiro ao povo sobre o qual discorre. (VIVEIROS DE CASTRO, 2002, p. 113).

Nota-se que a definição nos permite, grosso modo, entender o antropólogo como um pesquisador e o nativo como, então, seu objeto de pesquisa. Nas páginas seguintes, tentaremos elaborar melhor a questão do contato, da relação entre essas duas partes. Questão essencial essa, afinal,

(...) o conhecimento antropológico é imediatamente uma relação social, pois é o efeito das relações que constituem reciprocamente o sujeito que conhece e o sujeito que ele conhece, e a causa de uma transformação (toda relação é uma transformação) na constituição relacional de ambos. (VIVEIROS DE CASTRO, 2002, p. 114).

1.1 O mundo do antropólogo em discussão

Fala-se comumente em civilização ocidental. Isso pode nos causar um estranhamento, e muito justo, aliás. A expressão totaliza tempos e espaços muito diversos uns dos outros. No decorrer dos séculos, muitos debates foram travados e com evidentes dissensões. Entretanto, muitas das discussões elaboradas nessas ocasiões atravessaram épocas e nos acompanham até hoje, não só no campo da música, mas como elementos constitutivos do pensamento racional. Tal fato indica que o ocidente elabora seus problemas, constrói seus conceitos, desde há muito tempo, embora comporte uma grande diversidade.

Em diferentes momentos históricos, no âmbito do próprio ocidente, certas questões foram privilegiadas como motivo de reflexão. Aprender essa diferença é, grosso modo, o que visam os estudos de música antiga realizados atualmente. Em tais estudos, as outras épocas são abordadas como momentos em que as questões e os conceitos eram realmente muito diferentes dos atuais. O conhecimento daquele outro mundo torna-se possível através da análise de documentos e obras produzidos na própria época que se pretende estudar. Não se compreende o passado através da perspectiva do presente. Chasin (2004) traduziu uma carta de 1572 que nos valerá como ponto de partida no entendimento da constituição do pensamento ocidental.

A epístola, remetida por Girolamo Mei a Vincenzo Galilei revela algumas das reflexões sobre música, que ocupavam as mentes italianas do século XVI. Mei advoga a favor da música dos antigos, dos gregos, contra a música que, então, ganhava espaço. A distinção entre a música dos antigos e a coeva

(...) nasce necessariamente por força das suas opostas qualidades contrárias, que cada uma costuma trazer naturalmente consigo. As qualidades da antiga são ordenadas e aptas a fazer aquilo que operavam [- mover os afetos]; as da moderna, contrariamente, impedem-lhe este fim. (MEI, 1572, p. 13, traduzido por CHASIN).

Nesse contexto, as qualidades da voz são percebidas enquanto aguda, média ou grave. A narrativa também deixa claro que a natureza é a grande concessora das habilidades humanas e modelo final de justeza:

Visto que a voz foi concedida pela natureza aos seres animados, e ao homem, em particular, para a significação de seus próprios conceitos, era efetivamente racional que estas suas qualidades diversas – fundamentalmente divergentes umas das outras – fossem adequadas, cada uma por si e distintamente, para expressar afeições determinadas; como também era necessário, ademais, que cada uma exprimisse, comodamente, as suas próprias afeições e não as das outras. De tal modo que a voz aguda não pudesse exprimir a afeição da média com justeza, e menos ainda a da grave; nem a grave, inversamente, a da média, e menos ainda da aguda; nem a média, tampouco, a afeição da aguda ou grave (MEI, 1572, p. 13, traduzido por CHASIN).

A partir de suas leituras de diversas obras sobre música escritas pelos antigos, Mei (MEI, 1572, p. 16, traduzido por CHASIN) atenta para o fato de que em nenhuma delas se encontra menção aos termos “baixo”, “tenor”, “contralto” e “soprano”, ou a algo que lhes pareça corresponder. Isso é evidente, conforme indica o autor, já que cantar várias árias conjuntamente não era prática vigente entre os antigos. Sendo assim, essa classificação quaternária das vozes não deve ter mesmo ocorrido. O mesmo se dá em relação à ideia de “consonância” – especialmente, na distinção entre consonâncias “perfeitas” e “imperfeitas” – que não encontra nenhuma memória junto aos antigos. Por não se servirem das consonâncias,

(...) não as podiam considerar por suas imperfeições. E era natural que não fossem utilizadas, pois cantando com uma única ária, e tendo nisso objetivo inteiramente diverso daquele dos modernos, não tinham tal necessidade, que os nossos músicos têm. Estes receberam e aprovaram as consonâncias imperfeitas somente pela necessidade – criada por eles mesmos – de variar acordes [produzidos] por estas tão diversas árias que se sobrepõem. (MEI, 1572, p. 16, traduzido por CHASIN).

Portanto, seria pouco enriquecedor, para não dizer inútil, tentar compreender a música dos antigos utilizando essa terminologia. Eles não pensavam a música com base nessas categorias.

Mei ainda informa que uma das objeções feitas em relação à música dos antigos

era que, por ser um “cantus firmus”, poderia se assemelhar a coisa grosseira, por sua simplicidade. Respondendo artificialmente a questão, diz que

(...) aquilo que não está aparente permanece subjacente. Isto é, das diversas e incomuns divisões dos intervalos entre as notas segundo os gêneros – enarmônico, cromático ou diatônico – eram muito mais difíceis, quiçá, de serem bem apreendidas do que a multiplicidade de nossas consonâncias. (...) De fato, se todas essas divisões e seu uso foram postas de lado e abandonadas, não se pode racionalmente pensar que o motivo não tenha sido sua nada comum e vulgar facilidade. (MEI, 1572, p. 21-22, traduzido por CHASIN).

Passagem curiosa que evidencia atitude particular: considerar como simples aquilo de que não se conhece a complexidade. Junte-se a isso a já apontada utilização de terminologia inadequada pelos contemporâneos de Mei em relação às produções dos antigos no campo da música.

Muitos dos aspectos discutidos na carta não mais nos dizem respeito atualmente, senão como estudo de um outro mundo. Tudo bem que, dessa forma – como estudo de um outro mundo –, acabem por ser, em certa medida, recuperados como questões atuais. O texto ainda apresenta reflexões que atravessaram os séculos e permanecem vivas até hoje no ocidente, como a relação entre som e palavra.

O tema foi preponderantemente debatido, para não dizer conduzido, considerando a palavra em detrimento do som, conforme se depreende exemplarmente das ‘palavras’ de Mei:

(...) a voz foi especialmente dada ao homem pela natureza não apenas para que ele manifestasse através de seu simples som, como fazem os animais despossuídos da razão, o prazer e a dor, mas para, na conjunção com o falar significativo, exprimir adequadamente os conceitos da sua alma. (...) Contra tais corruptibilidades destrutivas das partes racionais e formas próprias do homem, Platão prescreve e ordena no sétimo livro de suas leis, com muita diligência, que aos seus jovens não se ensine, sob qualquer hipótese, nenhuma forma de música na qual exista diversidade ou variedade de notas e número entre o som da lira e o canto que o poeta tenha composto, de modo tal que fosse indeterminável o autor da ária – se o artífice ou o próprio músico; ainda que antigamente a mesma pessoa costumasse ser musicista e poeta. (MEI, 1572, p. 32-33, traduzido por CHASIN).

E sobre o desejo constante de se renovar os modos e formas de canto, completa:

Vacuidade compositiva que gerou muitas impropriedades: as palavras não eram mais entendidas no canto, como também não se podia captar o sentimento que

poderia realmente aparecer, de tal modo que, vergonhosamente, não deveríamos nos reputar termos nascido racionais. Assim nos compraz ser, sem intelecto, presas de qualquer prazer do que verdadeiramente homens. (MEI, 1572, p. 32-33, traduzido por CHASIN).

Note-se que o autor realiza aproximações específicas quando critica as tentativas de seus contemporâneos em tratar o som com alguma independência em relação à palavra. A palavra aparece sempre referenciada por ideias como “expressar adequadamente os conceitos da alma”, a “diligência” de Platão, “racional”, “intelecto”, enfim, a um sentimento de humanidade e adequação. O som, por sua vez, é atrelado a um sentimento de animalidade, ao que é corruptível, impróprio, não-racional e carente de intelecto.

Tal relação entre som e palavra, mais especificamente entre voz e palavra, é explorada também por Cavarero. Em “Vozes plurais; filosofia da expressão vocal”, a autora se baseia no conto “Um rei à escuta”, de Italo Calvino, para abordar a questão. Diferentemente do que o tratamento dado ao puro som no texto de Mei nos faria supor, a voz, enquanto puro som, também dá a conhecer.

A simples verdade do vocálico, anunciada pelas vozes sem a mediação da palavra, comunica os dados elementares da existência: a unicidade e a condição relacional, mas também a diferença sexual e a idade, inclusive a ‘mudança de voz’ que, sobretudo nos homens, sinaliza a puberdade. Haveria, então, não poucos motivos para fazer da voz o tema privilegiado sobre o problema da ontologia. (CAVARERO, 2005, p. 6).

Mesmo assim, a consideração desse aspecto próprio da voz ainda não tem garantido seu espaço. Isso, segundo a autora tem a ver com uma filosofia tendente à “universalidade abstrata e sem corpo” (CAVARERO, 2005, p. 7). Assim, a singularidade de cada ser humano atestada pela voz, é considerada por essa filosofia de característica universalista como “um dado supérfluo, se não desconcertante, além de epistemologicamente impróprio” (*op. cit.*). Para Cavarero, a tematização da linguagem do século XX remonta à ideia de “logos” grega. E se a linguagem está compreendida no *logos*, a importância da voz não pode ser ignorada, pela relação que obviamente se estabelece entre a palavra, o falante e a voz do falante. Ainda assim, a filosofia passa por outros caminhos utilizando-se de outras estratégias.

A estratégia basilar, ato inaugural da metafísica, consiste no duplo gesto que separa a palavra e os falantes para assentar a primeira no pensamento ou, se preferir, no significado mental de que a palavra mesma, na sua materialidade sonora, seria expressão, significante acústico, signo audível. A voz é tematizada,

portanto, como voz em geral, como emissão sonora que prescinde da unicidade vocálica de quem a emite, como componente fonemática da linguagem enquanto sistema de significação. (...) a voz – estudada na perspectiva da linguagem e, ainda mais, numa perspectiva que entende a linguagem como sistema – torna-se a esfera geral das articulações sonoras na qual a unicidade do som é, paradoxalmente, aquilo que *não* soa. (CAVARERO, 2005, p. 7).

“A voz é som, não palavra. Mas a palavra constitui seu destino essencial” (CAVARERO, 2005, p. 10). Encarmos a voz a partir dessa afirmativa certamente barra nosso acesso ao que a pura voz poderia nos dar a conhecer. Absolutizar o papel da palavra nos conduz a considerar a voz como algo acessório, ou antes, insignificante, um resto, para usar um termo de Cavarero. Entretanto,

(...) o âmbito da voz é constitutivamente mais amplo que o da palavra: ele o excede. Reduzir este excedente à insensatez – isto é, ao que resta quando a voz não está intencionada a um sentido que se quer domínio exclusivo da palavra – é um dos vícios capitais do logocentrismo. Esse vício transforma o excedente em falta. Mais que um destino essencial, a palavra se torna para a voz, desse modo, uma linha divisória capaz de produzir a drástica alternativa entre um papel acessório de vocalização dos significados mentais e a condução a um reino extraverbal de emissões insensatas, perigosamente corpóreas e ainda sedutoras e próximas da animalidade. Em outros termos, a tenaz do logocentrismo metafísico nega radicalmente à voz um horizonte próprio de sentido em que incida sobre o sentido mesmo de sua destinação à palavra. (CAVARERO, 2005, p.10).

Este excerto causa as mesmas impressões que o de Mei quando nos referimos ao hábito de “considerar como simples aquilo de que não se conhece a complexidade”. Porém, aqui nos deparamos com expressão mais precisa do mecanismo: o que ocorre é a negação à possibilidade de outras perspectivas, outras questões, outros conhecimentos.

Se após essas reflexões ainda não estivermos convencidos de que fazemos parte, pelo menos em parte, da tradição ocidental, teríamos que responder até que ponto não estaríamos, de fato, comprometidos com esses, e provavelmente muitos outros pensamentos que se delinearam, nesse contexto, através dos tempos. Isso, de modo algum, quer dizer que não haja possibilidade de repensar nossa tradição, nem tampouco constitui uma condenação ao ocidente. Entretanto, compreender as lógicas que orientam esse caminho é fundamental para a operação de uma abertura que pode ser desejável. E para nossa proposta de compreender melhor a relação entre antropólogo e nativo, negar a possibilidade de outras perspectivas, questões, conhecimentos, por exemplo, é certamente um problema. A fim de ajustar ainda mais o foco no problema, é preciso ressaltar que, conforme aponta Viveiros de

Castro, as culturas do antropólogo e do nativo podem ser a mesma (VIVEIROS DE CASTRO, 2002, p. 114). Como se estabeleceria, então, a diferença entre os dois? Como seriam demarcados os papéis de cada um? O que faz alguém antropólogo ou nativo?

1.2 A demarcação dos papéis

Retomando a questão do contato entre antropólogo e nativo, podemos pensar, juntamente com Viveiros de Castro, que tanto um quanto o outro tem seu discurso e que esses discursos não são, necessariamente, textos⁴. A diferença entre os discursos em jogo “é o efeito de conhecimento do discurso do antropólogo, a relação entre o sentido de seu discurso e o sentido do discurso do nativo” (VIVEIROS DE CASTRO, 2002, p. 114). Mas quando os dois compartilham a mesma cultura, em que está a diferença entre os discursos? No uso peculiar que cada um faz da cultura. A resposta parece bem óbvia, mas esconde nuances que devem ser colocadas em evidência.

Neste jogo, o antropólogo é aquele que usa sua cultura de um modo reflexivo. É capaz de pensar conscientemente sobre o que ela envolve e, por que não, propor mudanças. Já o nativo, supõe-se que ele tenha com sua cultura uma relação “natural, isto é, intrínseca e espontânea, e, se possível, não reflexiva; melhor ainda se for inconsciente. (...) O antropólogo usa necessariamente sua cultura; o nativo é suficientemente usado pela sua” (*op. cit.*). Como se vê, a ideia de que antropólogo e nativo têm cultura – e ainda que elas sejam a mesma – não é suficiente para ir além de uma aparente igualdade. Viveiros de Castro analisa mais profundamente a questão:

Tal igualdade é, porém, em primeira instância, simplesmente empírica ou de fato: ela diz respeito à condição cultural comum (no sentido de genérica) do antropólogo e do nativo. A relação diferencial do antropólogo e o nativo com suas culturas respectivas, e portanto com suas culturas recíprocas, é de tal ordem que a igualdade de fato não implica uma igualdade de direito – uma igualdade no plano do conhecimento. O antropólogo tem usualmente uma vantagem epistemológica sobre o nativo. O discurso do primeiro não se acha situado no mesmo plano que o discurso do segundo: o sentido que o antropólogo estabelece depende do sentido do nativo, mas é ele quem detém o sentido desse sentido –

⁴ O autor pondera: “O fato do discurso do antropólogo consistir canônica e literalmente em um texto tem muitas implicações, que não cabe desenvolver aqui. (...) O mesmo se diga do fato de o discurso nativo não ser, geralmente, um texto, e do fato de ele ser frequentemente tratado como se fosse” (VIVEIROS DE CASTRO, 2002, p. 141). Consideração que não pode passar despercebida, uma vez que o que nos interessa é justamente identificar os elementos característicos que operam na constituição relacional de ambos.

ele quem explica e interpreta, traduz e introduz, textualiza e contextualiza, justifica e significa esse sentido. A matriz relacional do discurso antropológico é hilemórfica: o sentido do antropólogo é forma; o do nativo, matéria. O discurso do nativo não contém o sentido de seu próprio sentido. De fato, como diria Geertz, somos todos nativos; mas de direito uns são sempre mais nativos que outros. (VIVEIROS DE CASTRO, 2002, p. 114-115).

Reiteramos nesse momento a dilatação dos termos antropólogo – entendido como um pesquisador ou alguém que se interessa pelo estudo do outro – e nativo – como justamente esse outro. Grande número de trabalhos poderia ser agrupado a partir dessa concepção. Desses, muitos nos conduziram a resultados baseados na relação descrita entre antropólogo e nativo. Não se trata, todavia, de questionar o que esses estudos nos mostraram, mas antes, seus pressupostos. Viveiros de Castro elabora inúmeras questões que abalam tais pressupostos, conforme o longo trecho que se segue:

O que acontece se recusarmos ao discurso do antropólogo sua vantagem estratégica sobre o discurso do nativo? O que se passa quando o discurso do nativo funciona, dentro do discurso do antropólogo, de modo a produzir reciprocamente um efeito de conhecimento sobre esse discurso? Quando a forma intrínseca à matéria do primeiro modifica a matéria implícita na forma do segundo? Tradutor, traidor, diz-se; mas o que acontece se o tradutor decidir trair sua própria língua? O que sucede se, insatisfeitos com a mera igualdade passiva, ou de fato, entre os sujeitos desses discursos, reivindicarmos uma igualdade ativa, ou de direito, entre os discursos eles mesmos? Se a disparidade entre os sentidos do antropólogo e do nativo, longe de neutralizada por tal equivalência, for internalizada, introduzida em ambos os discursos, e assim potencializada? Se, em lugar de admitir complacientemente que somos todos nativos, levarmos às últimas, ou devidas, conseqüências a aposta oposta – que somos todos 'antropólogos' (Wagner 1981:36), e não uns mais antropólogos que os outros, mas apenas cada um a seu modo, isto é, de modos muito diferentes? O que muda, em suma, quando a antropologia é tomada como uma prática de sentido em continuidade epistêmica com as práticas sobre as quais discorre, como equivalente a elas? Isto é, quando aplicamos a noção de "antropologia simétrica" (Latour 1991) à antropologia ela própria, não para fulminá-la por colonialista, exorcizar seu exotismo, minar seu campo intelectual, mas para fazê-la dizer outra coisa? Outra coisa não apenas que o discurso do nativo, pois isso é o que a antropologia não pode deixar de fazer, mas outra que o discurso, em geral sussurrado, que o antropólogo enuncia sobre si mesmo, ao discorrer sobre o discurso do nativo? (VIVEIROS DE CASTRO, 2002, p. 115).

1.3 Para além do discurso sussurrado

Como dissemos no início desta seção, o estudo daquelas categorias então cunhadas por nós mesmos, harmonia e melodia, poderia ser interessante, “no sentido de

revelador”. Acreditamos que o que seu estudo revela está, de alguma maneira, contido nesse discurso sussurrado que o antropólogo enuncia sobre si mesmo. Segundo Viveiros de Castro, a concepção de antropologia vigente tem como resultado um conhecimento antropológico proveniente da

(...) aplicação de conceitos extrínsecos ao objeto: já sabemos de antemão o que são as relações sociais, ou a cognição, o parentesco, a religião, a política, etc., e vamos ver como tais entidades se realizam neste ou naquele contexto etnográfico – como elas se realizam, é claro, pelas costas dos interessados. (VIVEIROS DE CASTRO, 2002, p. 116).

O mesmo pode ser observado em relação às noções de harmonia e melodia – e, porque não, à de música. Elas podem muito bem ser extrínsecas aos nossos objetos. Se, de fato, queremos dizer algo que esteja além desse discurso sussurrado que o antropólogo enuncia sobre si mesmo, do qual fala Viveiros de Castro, é preciso que consideremos “uma ideia de conhecimento antropológico como envolvendo a pressuposição fundamental de que os procedimentos que caracterizam a investigação são *conceitualmente* da mesma ordem que os procedimentos investigados” (VIVEIROS DE CASTRO, 2002, p. 117). Observamos que estão em jogo duas concepções bem definidas de antropologia. A primeira delas considera a existência de grandes problemas que são respondidos particularmente pelas diversas culturas. A segunda, a seu turno, suspeita que os próprios problemas é que são diferentes e não sabemos antecipadamente quais são eles.

Admitindo-se o aspecto da diversidade dos problemas postos por cada cultura, surge outra pergunta: há possibilidade empírica do conhecimento de uma outra cultura, outro mundo? Analisando a questão de uma possível relação de conhecimento entre antropólogos ocidentais e melanésios, Strathern esclarece que

Isto nada tem a ver com compreensão, ou com estruturas cognitivas; não se trata de saber se eu posso entender um melanésio, se posso interagir com ele, comportar-me adequadamente, etc. Estas coisas não são problemáticas. O problema começa quando começamos a produzir descrições do mundo (STRATHERN *apud* VIVEIROS DE CASTRO, 2002, p. 143).

Observamos que o problema é, antes de tudo, “epistemológico, isto é, político” (VIVEIROS DE CASTRO, 2002, p.119). Sem destituirmos o antropólogo de seu lugar de vantagem, nada se faz. Atrás de pistas sobre como nos aproximarmos desse conhecimento, encontramos em

Viveiros de Castro a seguinte afirmação com relação ao pensamento indígena: Não se trata “de propor uma interpretação do pensamento ameríndio, mas de realizar uma experimentação com ele, e portanto com o nosso” (VIVEIROS DE CASTRO, 2002, p. 123-124). E, ainda assim,

Não é o caso de imaginar os índios como dotados de uma neurofisiologia peculiar, que processaria diversamente o diverso. No que me concerne, penso que eles pensam exatamente 'como nós'; mas penso também que *o que* eles pensam, isto é, os conceitos que eles se dão, as 'descrições' que eles produzem, são muito diferentes dos nossos – e portanto que o mundo descrito por esses conceitos é muito diverso do nosso. No que concerne aos índios, penso – se minhas análises do perspectivismo estão corretas – que *eles* pensam que todos os humanos, e além destes, muitos outros sujeitos não-humanos, pensam exatamente 'como eles', mas que isso, longe de produzir (ou resultar de) uma convergência referencial universal, é exatamente a *razão* das divergências de perspectiva. (VIVEIROS DE CASTRO, 2002, p. 124).

Interessante observar que o que para nós sugere uma “convergência referencial universal”, para os índios seria justamente o que explica as diferenças de perspectiva. A essa altura, já temos claro que o nativo é um sujeito. Mas, sobretudo, o que a citação nos obriga a pensar é “*o que pode ser um sujeito*” (VIVEIROS DE CASTRO, 2002, p. 118). A experiência com o pensamento indígena⁵, ou mesmo com outro, entretanto, não pode passar pela noção de crença.

Latour discute longamente o problema da crença em sua obra “Reflexão sobre o culto moderno dos deuses fe(i)tiches⁶”. O autor aponta o vício do pensamento crítico em enquadrar como fetiches os cultos às divindades realizados por outros povos. Tudo se passa na oposição entre “crença” e “saber”. Habitado à ideia de “fato”, esse “antifetichismo” seria “a *proibição* de apreender como se passa da ação humana que fabrica às entidades autônomas que ali se formam, que ali se revelam” (LATOUR, 2002, p. 69). Vê-se que “a crença não é um estado mental, mas um efeito das relações entre os povos” (VIVEIROS DE CASTRO, 2002, p. 15), tendo como origem a já citada assimetria das posições ocupadas por nativo e antropólogo. O fe(i)tiche seria, em sentido positivo, “a *sabedoria do passe*” (LATOUR, 2002, p. 69).

⁵ Neste nosso trabalho, entendemos o pensamento indígena compreendendo a percepção estética, especialmente a escuta. Para mais detalhes ver nota 51 sobre as diferentes características fundantes do pensamento selvagem em relação ao pensamento ocidental.

⁶ Conforme nota da tradutora, o termo “fe(i)tiches” é formado por um jogo sutil entre os sentidos e as sonoridades das palavras “feito” e “fetichismo”. O primeiro remeteria a uma realidade exterior, enquanto o segundo às “crenças absurdas” dos sujeitos que creditariam poder mágico a objetos que teriam sido criados por eles mesmos (LATOUR, 2002, p. 6).

Falar em crença traz, novamente, à tona o problema da terminologia. As palavras não estão dissociadas daquilo que se quer dizer. Como observa Latour (*op. cit.*),

‘Graças aos fe(i)tiches’, poderiam dizer os feiticeiros, os adeptos, os cientistas, os artistas, os políticos, ‘podemos produzir seres ligeiramente autônomos que nos superam até certo ponto: divindades, fatos, obras, representações’. Infelizmente esta formulação reutiliza os termos ‘nós’, ‘produção’, ‘autonomia’, ‘superação’, que foram forjados durante séculos, para alimentar a polêmica antifetichista da qual procuramos justamente nos desvencilhar. (LATOURE, 2002, p. 69).

O mesmo se dá com a ideia de crença – fundamentalmente antifetichista – que prejudica nossa experiência do pensamento alheio.

Ninguém jamais manifestou, concretamente, uma crença ingênua em um ser qualquer. Se existe crença, ela é a atividade mais complexa, mais sofisticada, mais crítica, mais sutil, mais reflexiva que há. Mas esta sutileza não pode jamais se manifestar caso se procure, em primeiro lugar, fragmentá-la em objetos-causa, em sujeitos-fonte e em representações. Privar a crença de sua ontologia, sob o pretexto que ela tomaria lugar *no interior* do sujeito, é desconhecer, ao mesmo tempo, os objetos e os atores humanos. É não conseguir atingir a sabedoria dos fe(i)tiches. (LATOURE, 2002, p. 79).

Respondendo à questão sobre o que, então, acontece quando se leva o pensamento nativo a sério, Viveiros de Castro diz que “levar a sério é, para começar, não neutralizar” (VIVEIROS DE CASTRO, 2002, p. 129). É “(...) decidir, por exemplo, pensar o outro pensamento apenas (digamos assim) como uma atualização de virtualidades insuspeitas do pensar” (*op. Cit.*); “significa a recusa de atualizar os possíveis expressos pelo pensamento indígena, a deliberação de guardá-los ‘indefinidamente’ como possíveis – nem desrealizando-os como fantasmas dos outros, nem fantasiando-os como atuais para nós” (VIVEIROS DE CASTRO, 2002, p.132).

1.4 A categoria como “entre”

Tudo isso nos faz pensar na possibilidade de apreender objetivamente uma outra cultura. O próprio termo cultura é problematizado por Roy Wagner (2010), já que seu uso é constante na antropologia.

(...) poderíamos definir um antropólogo com alguém que usa essa palavra “cultura” habitualmente. Ou então, uma vez que o processo de tornar-se dependente desse conceito é geralmente algo similar a uma “experiência de conversão”, poderíamos retificar isso um pouco e dizer que um antropólogo é alguém que usa a palavra “cultura” com esperança, ou mesmo com fé. (WAGNER, 2010, p. 27).

Wagner considera que o foco da antropologia é o estudo do fenômeno humano, que compreenderia “a mente do homem, seu corpo, sua evolução, origens, instrumentos, arte ou grupos”, estes elementos constituindo um todo nomeado cultura. O termo, impregnado no pensamento antropológico, tem dois significados correntes. Um deles, como quando se diz “cultura humana”, refere-se ao fenômeno humano enquanto generalidade. O outro, diz respeito a “uma cultura” específica, localizada espacial e temporalmente. O antropólogo, por exemplo, faz parte da cultura como um todo, ao mesmo tempo em que tem sua própria cultura, compartilhada com um grupo mais ou menos reduzido de pessoas. Desse modo, e avançando um pouco mais nas reflexões do autor, o antropólogo usa sua própria cultura para estudar outras e para estudar a cultura geral, o que o obriga a “renunciar à clássica pretensão racionalista de objetividade absoluta em favor de uma objetividade relativa, baseada nas características de sua própria cultura” (WAGNER, 2010, p. 28). Ainda assim, a imparcialidade permanece desejada e as chances de alcançá-la, tanto quanto possível, se tornam maiores à medida que o antropólogo está mais e mais consciente dos pressupostos que sua cultura exige. Está claro que ele “experiencia” seu objeto de estudo a partir das coisas que conhece. Mas esse conhecimento comum entre ele e os seus é também o meio do qual o estudioso se utiliza para comunicar àqueles que compartilham de sua cultura sua nova compreensão do outro. O fato de o antropólogo ter sua cultura inviabiliza o acesso à objetividade absoluta e daí decorre que o estudo da cultura é sempre uma invenção. Uma invenção decorrente da relação entre as partes e, a bem dizer, a relação “é mais “real” do que as coisas que ela relaciona” (WAGNER, 2010, p. 30). Temos, portanto, que a invenção, para usar um termo de Roy Wagner, não pode ser por demais “fantasiosa”, pois assim, “difícilmente poderíamos falar de um relacionamento adequado entre culturas” (WAGNER, 2010, p. 29).

Nessa relação intercultural, a ideia de cultura é uma maneira encontrada pelo antropólogo – sendo uma categoria dele – para lidar com as coisas que encontra, é o idioma geral da antropologia (WAGNER, 2010, p. 39).

Um antropólogo denomina a situação que ele está estudando como “cultura”

antes de mais nada para poder *compreendê-la* em termos familiares, para saber como lidar com sua experiência e **controlá-la**. Mas também o faz para saber em que isso afeta sua compreensão da cultura em geral. (WAGNER, 2010, p. 39, grifo nosso).

A discussão sobre o “controle” apontado pelo autor é levada adiante.

Como vimos, o antropólogo usa a noção de cultura para controlar sua experiência, o que tem um efeito recíproco: sua experiência passa a controlar sua noção de cultura. O que ocorre é que ele inventa “uma cultura” para as pessoas que estuda enquanto elas acabam por inventar “a cultura” para ele (WAGNER, 2010, p. 30). Conforme se observa nas palavras cuidadosamente escolhidas por Wagner, o antropólogo inventa a cultura no sentido restrito, localizado, e essa invenção reconfigura sua cultura em geral. Esse “controle” é ainda mais radical. Vejamos. Já consideramos que uma objetividade absoluta não é possível de ser alcançada, pois dependeria do antropólogo não ter nenhuma cultura, nenhum ponto de partida. Wagner, então, compara o estudo de uma outra cultura à pintura: ambos não são meramente descrições pois há uma intenção simbólica inicial em representar o objeto, intenção da qual o artista ou o antropólogo não são autoconscientes. É pelo controle que Wagner lança luz à questão:

Ao forçar a imaginação do cientista ou do artista a seguir por analogia as conformações detalhadas de um objeto externo e imprevisível, sua invenção adquire uma convicção que de outra forma não se imporia. A invenção é “controlada” pela imagem da realidade e pela falta de consciência do criador sobre o fato de estar criando. (...) Se ele pretender que suas analogias não sejam de modo algum analogias, mas uma descrição objetiva da cultura, concentrará esforços para refiná-la de modo a aproximá-las cada vez mais de sua experiência. Quando encontra discrepâncias entre sua própria invenção e a “cultura” nativa tal como vem a conhecê-la, ele altera e retrabalha sua invenção até que suas analogias pareçam mais apropriadas ou “acuradas”. (WAGNER, 2010, p. 40).

A partir dessa passagem podemos compreender por quê Wagner considera os objetos de estudo nas artes e nas ciências funcionando como “controles” na criação que os pesquisadores fazem de sua cultura (WAGNER, 2010, p. 41). Os objetos são uma “imagem da realidade” que o pesquisador acredita simplesmente estar descrevendo. O fato de acreditar que está descrevendo faz o pesquisador tentar ser cada vez mais preciso, o faz verificar o quanto sua descrição coincide com a “imagem da realidade” que ele tem. No entanto, esta descrição é sempre invenção, já que quem descreve tem um ponto de partida como dado, isto é, sua cultura, como vimos. Assim é que a objetividade relativa – sob uma aparente objetividade

absoluta – torna-se pouco a pouco mais efetiva.

Esta discussão sobre o uso de diversas categorias, inclusive a de cultura, pode ter se delongado demais, mas decidimos fazê-la por se tratar de uma preocupação justa. Argumentamos que uma vez que as categorias que utilizamos servem à uma tentativa de aproximarmos do pensamento nativo, elas operam, de certa forma, numa mediação entre o pesquisador e o seu objeto de estudo. Elas estão no “entre”, são o lugar da relação. Portanto, refinar as categorias é deixar o objeto controlar a invenção do pesquisador. Se nos foi necessário retomar esta discussão que talvez pareça já ter sido percorrida de variadas formas entre antropólogos, ela nos parece fundamental neste trabalho, já que traz à etnomusicologia, não apenas a novidade de pensar a música em função do contexto, ou de repensar possibilidades de transcrições musicais êmicas e éticas, por exemplo. O que se coloca aqui é a necessidade de repensar categorias que ainda permanecem intocadas, como “escalas/harmonia e melodia”, “voz” e “instrumento”, esta última a que nos interessa diretamente neste trabalho.

Finalmente, ler estes trabalhos que tentamos conjugar acima, ajudou-nos a entender o que faz um pesquisador que lida com o estudo de outra cultura, ou quais as possibilidades desse fazer. Tendo a pretensão de descrever a cultura alheia, o pesquisador sempre inventa esta cultura. Se ao objeto que lhe serve de modelo para sua invenção (suposta descrição) reserva a função de controle do que inventa – a fim de prevenir-se de uma elaboração fantasiosa –, sua própria cultura será, de um modo mais profundo e produtivo, reinventada. Tentaremos expor, em outro momento deste estudo, algumas reflexões elaboradas a partir da leitura de trabalhos que visam construir uma organologia indígena sul-americana ou que simplesmente tratem dos instrumentos de música, sem a pretensão explícita de constituir uma organologia. A intenção é, especialmente, comparar o modo com que cada autor aborda a temática dos instrumentos musicais. Nesse contexto, refinar as categorias do antropólogo – usando os objetos como controles – é fundamental para darmos conta de um pensamento que, como buscaremos demonstrar adiante, encontra-se extremamente fundado na sensibilidade. Antes, porém, apresentaremos nosso contexto etnográfico, que se passa entre os Tikmũ'ün/Maxakali. Além de informações gerais sobre a etnia Maxakali e sobre nosso trabalho de campo na aldeia Maravilha, buscaremos já discutir alguns dos conceitos que os Tikmũ'ün se dão a pensar.

CAPÍTULO II – CONTEXTUALIZAÇÃO ETNOGRÁFICA

2.1 Os Tikmũ'ũn/Maxakali

Os autodenominados Tikmũ'ũn (“nós, humanos”), conhecidos pela sociedade nacional como Maxakali somam, hoje, cerca de 1600 indivíduos, falantes do idioma homônimo, classificado como pertencente ao tronco linguístico Macro-Jê. Esse número populacional é digno de nota, tendo em vista os 59 indivíduos constantes no censo do Posto Indígena criado em 1941 (NACIF, 2005, p. 11). Encontram-se, no presente, circunscritos em um território total de cerca de 6.020 hectares, distribuídos em quatro terras indígenas: Aldeia Verde (Ladainha - MG), Cachoeirinha (Teófilo Otoni - MG), Água Boa (Santa Helena de Minas - MG), Pradinho (Bertópolis – MG). Para os outrora habitantes da biodiversa mata atlântica, essas porções de terras atuais são mínimas e estão completamente devastadas, quase não restando vestígios materiais da riqueza de fauna e flora que os espíritos que vão às aldeias testemunham em seus cantos com extrema força.

Diferentemente da relação que tecem com esses espíritos que visitam as aldeias – de alegria, saúde e reciprocidade – o contato com a sociedade envolvente é marcado pela infantilização e hostilidade aos Tikmũ'ũn, o que resulta de uma convivência que não quer a troca. Recentemente, os Tikmũ'ũn manifestaram seu desejo de mostrar sua *imagemcorpoverdade*⁷, para que todos soubessem, por eles próprios, quem são. Com a participação das pesquisadoras Rosângela de Tugny e Ana Alvarenga, a proposta rendeu um livro⁸ de fotografias cujas imagens – que estampam a própria comunidade da Terra Indígena Aldeia Verde – foram feitas por fotógrafas nativas. Além disso, foram produzidos dois filmes⁹ por realizadores indígenas da Aldeia Vila Nova, Terra Indígena Pradinho. A iniciativa revela que os Tikmũ'ũn desejam a troca com as alteridades, desde que se processe de modo mais simétrico, justo.

Os estudos que já foram realizados sobre aos Tikmũ'ũn passam por abordagens desde as mais sociológicas, linguísticas ou antropológicas até outras com um empenho mais

⁷ Este termo foi cunhado por eles, em uma carta enviada às autoridades governamentais como uma forma de resposta à imagem degradante que se construía, então, a respeito dos Tikmũ'ũn. Mais informações em <<http://www.forumdoc.org.br/forumdoc2009/catalogo-forumdoc-2009.pdf>>.

⁸ Trata-se do livro referido na nota 2: *Koxuk Xop*, Imagem: Fotógrafas Tikmũ'ũn da Aldeia Verde.

⁹ *Kuxakkuk xak*, Caçando capivara e *Áyõk mõka 'ok' hãmtup*, Acordar do dia foram exibidos no 13º Festival do Filme Documentário e Etnográfico – FORUMDOC.BH.2009. A ficha técnica e outros detalhes podem ser vistos em <<http://www.forumdoc.org.br/forumdoc2009/catalogo-forumdoc-2009.pdf>>. O projeto que deu origem a todos estes materiais foi realizado pela Associação Filmes de Quintal.

específico em relação à música. Dentre os mais sociológicos temos, por exemplo, Rubinger¹⁰ que se ocupa principalmente com o histórico do contato dos Tikmũ'ũn com a sociedade nacional envolvente, a partir do estudo da ocupação de áreas pelas frentes de expansão.

O casal Harold e Frances Popovich, linguísta e antropóloga, respectivamente, estiveram durante os anos sessenta e oitenta vivendo entre os Tikmũ'ũn. Vinculados ao *Summer Institute of Linguistics* (SIL), foram responsáveis por diversas obras nas quais o conteúdo linguístico é preponderante, tendo sido, inclusive, responsáveis pela descrição dos fonemas da língua¹¹ (CAMPOS, 2009). Seus trabalhos estão, também, na base dos estudos sobre a gramática Maxakali (CAMPOS, 2009). No entanto, transcreveram mitos e desenvolveram uma ortografia que os ajudaria em seu empreendimento missionário que objetivava traduzir textos evangélicos para a língua Maxakali (CAMPOS, 2009). Além disso, Frances Popovich estudou a organização social dos Maxakali¹².

Dentre os mais antropológicos, Alencar Miranda Amaral¹³ visa justamente demonstrar como as organizações religiosas que lidam com os Maxakali sempre estiveram, em seu afã catequizador, associadas à tentativa de inserção de Topá no universo cosmológico tikmũ'ũn. Myriam Álvares¹⁴ busca realizar uma descrição da sociedade e da cosmologia maxakali a partir do estudo da construção da pessoa nesta sociedade. Algo semelhante, Marina Guimarães Vieira¹⁵ intenta analisar a cosmologia integrada ao parentesco a partir dos processos de transformação corporal, especificamente no que tange à transformação em *inmõxã*¹⁶. A autora ainda aborda os assuntos da guerra e do ritual¹⁷. O aspecto da guerra e da violência foi estudado por Rodrigo Barbosa Ribeiro¹⁸. O autor sugere que os processos constitutivos da vida social Maxakali se dão através de mecanismos de modificação que passam, por vezes, pela violência e são capazes de reformular o repertório cultural.

¹⁰ RUBINGER, Marcos Magalhães. Et al. *Índios Maxakali: resistência ou morte*. Belo Horizonte: Interlivros, 1980. 200 p.

¹¹ GUDSCHINSKY, Sarah; POPOVICH, Harold; POPOVICH, Frances. *Native reaction and phonetic similarity in Maxakali phonology*. Language 46, p. 77-88, 1970.

¹² POPOVICH, Frances B., autora; FLOR, Helena Vera, tradutora. 1994. *A organização social dos Maxakali*. rev. ed. Brasília: Sociedade Internacional de Linguística. 64 páginas.

¹³ AMARAL, Alencar Miranda. *Topá e a tentativa missionária de inserir o Deus cristão ao contexto Maxakali: análise do contato inter-religioso entre missionários cristão e índios*. Dissertação. (Mestrado em Ciência da Religião). Universidade Federal de Juiz de Fora, Juiz de Fora, 2007.

¹⁴ (ÁLVARES, 1992). Consta nas referências ao fim do trabalho.

¹⁵ VIEIRA, M. G. Virando Inmõxã: uma análise integrada da cosmologia e do parentesco Maxakali a partir dos processos de transformação corporal. In: *Amazônica – Revista de Antropologia*, Vol. 1, No 2 (2009).

¹⁶ Trataremos à miúdo sobre o *inmõxã* no decorrer deste trabalho.

¹⁷ Vieira, M. G. 2006. Guerra, ritual e parentesco entre os Maxakali: um esboço etnográfico. Dissertação de Mestrado, Departamento de Antropologia, Museu Nacional, Rio de Janeiro.

¹⁸ BARBOSA RIBEIRO, Rodrigo. *Guerra e paz entre os Maxakali: devir histórico e violência como substrato de pertença*. Tese. (Doutorado em Antropologia). Pontifícia Universidade Católica, São Paulo, 2008.

Embora marcadamente antropológico, o trabalho de Campelo¹⁹ é um dos que, também, confere importância à música. A partir de sua etnografia da passagem dos espíritos-gavião por terras tikmũ'ũn, procura entender como se estabelece a relação entre estes espíritos particulares e os humanos. Para tanto, ainda se apoia nos estudos de parentesco já realizados sobre os tikmũ'ũn, nos mitos e nos cantos. A seu turno, Ana Alvarenga²⁰ elaborou uma partitura sonoro-mítico-ritual a qual facilitaria a apreensão das diversas camadas em jogo durante um ritual e nos possibilitaria desvendar a espessura dos acontecimentos.

Por fim, foram publicadas, recentemente, três obras que merecem ser destacadas pelo esforço colossal de escuta que representam. Trata-se da tradução de três grandes rituais dos que atualmente são realizados pelos Tikmũ'ũn – *Xũnĩm*, morcego-espírito²¹, *Mõgmõka*, gavião-espírito²² e *Kõmãyxop*²³. Esses trabalhos têm sido realizados em parceria com jovens e anciãos tikmũ'ũn. São gravações de áudio, transcrições e traduções de cantos, acompanhadas de ilustração e registro de mitos. Estes autores realizam atividades conjuntas com os Tikmũ'ũn há aproximadamente dez anos, com vistas ao registro destes repertórios musicais dos *yãmĩyxop*. A realização desses *yãmĩyxop*, ciclos festivos nos quais as relações com os espíritos, os cantos e as trocas são intensas, é uma instância especial na qual os Tikmũ'ũn praticam seu conhecimento e nos mostram a potência de suas vozes e de sua memória, a despeito de todas as condições que consideraríamos adversas. Várias dessas condições são mesmo adversas, mas o que a força com que se nos apresentam os Tikmũ'ũn parece nos dizer é que as diferenças, os pontos de vista, devem ter lugar. E é pelo esforço de aceder a uma relação colaborativa de troca com os Tikmũ'ũn que este trabalho pretende encontrar seu espaço.

¹⁹ (CAMPELO, 2009). Consta nas referências ao fim do trabalho.

²⁰ (ALVARENGA, 2007). Consta nas referências ao fim do trabalho.

²¹ (TUGNY, 2009a). Consta nas referências ao fim do trabalho.

²² (TUGNY, 2009b). Consta nas referências ao fim do trabalho.

²³ (MAXAKALI, Toninho; ROSSE, 2011). Consta nas referências ao fim do trabalho.

2.2 A Aldeia Maravilha



FOTO 1: Aldeia Maravilha
(foto: Estevão Maxakali)

A aldeia que nos recebeu ganhou o nome de “Aldeia Maravilha” (FOTO 1). Trata-se de um aldeamento relativamente recente. Segundo um informante indígena, eles haviam se deslocado para aquela nova região, dentro da terra indígena, no dia 19 de junho de 2011, estando, portanto, na ocasião do trabalho de campo, próxima de completar um ano. O grupo dissidiu da numerosa²⁴ “Aldeia Vila Nova”, também do Pradinho e ambas estão situadas dentro desta mesma Terra Indígena, no município de Bertópolis – MG. O motivo principal que parece ter os conduzido à essa separação parece ter sido o descontentamento de alguns diante do modo como as decisões políticas vinham sendo geridas, modo este que não agradava a todos os moradores. Nas próximas páginas tentaremos desvelar um pouco o significado deste deslocamento.

²⁴ “Essa aldeia é grande. Na verdade, atualmente ela é a maior de todas as inúmeras aldeias maxakali/tikmũ’ün. (...) como uma verdadeira vila, tão grande ela está, com seus quase 500 habitantes.” (ROSSE, 2011, p. 24-25).

A conformação arquitetônica da nova aldeia segue o modelo ideal apontado por outros pesquisadores: um semi-círculo ideal, formado por casas, cuja concavidade opõe-se ao *kuxex* (casa de religião), sendo esses dois espaços separados por um pátio central, onde acontecem atividades coletivas, como canto, dança, brincadeiras de crianças e jogos de futebol²⁵. O terreno é declivado do *kuxex* à entrada da aldeia, que se situa embaixo, por onde passa a estrada. As casas se distribuem entre essas duas extremidades, formando algo semelhante a dois parênteses. Os materiais de construção das casas são variados, embora a maioria delas seja feita de armação de madeiras cobertas por barro, no estilo pau a pique. Ainda assim, vemos várias delas cobertas por capim, folhas de coqueiro ou mesmo cortes de tecido. A cobertura do teto é geralmente feita de lona seguida de uma cobertura de capim, abundante na região. Enquanto estivemos na aldeia, algumas pessoas construíram casas novas e, a própria casa em que ficamos instalados, era uma construção nova e bastante espaçosa, tendo em vista as típicas casas maxakali, que são baixas e, frequentemente, apresentam um ou dois cômodos bem pequenos. Há uma casa aberta por todos os lados, apenas com a cobertura do teto, onde, principalmente, os atendimentos da saúde são feitos. É, também, um espaço-escola e um local para reuniões, além dos homens se reunirem por lá em alguns momentos do dia, ouvindo seus rádios portáteis, jogando dominó ou conversando. Ao redor de todo esse espaço mais central da aldeia estão várias roças, em sua maioria de mandioca, mas também de batata doce, abóbora, um pouco de milho e quiabo. As roças são cultivadas por seus donos e familiares, especialmente junto de suas casas, mas às vezes um pouco mais distantes. Atrás da *kuxex* há uma roça de mandioca que é coletiva. Vimos apenas o cultivo de forma manual e não registramos a presença de nenhum trator ou outra máquina na aldeia enquanto estivemos hospedados lá, apesar de manifestações constantes por parte dos índios de que isso ajudaria, poder ter acesso ao equipamento e tratorista da Funai que pouco aparece por lá. As fontes de

²⁵ Campello (2009, p. 23-25) faz uma comparação entre a centralidade do futebol para os Panará e os Maxakali em termos da relação destes grupos com o exterior, mais precisamente com o branco. O autor sustenta que, pelo menos na aldeia em que visitou (Aldeia Verde), investe-se uma boa parte das energias no futebol, assim como no exemplo que apresenta dos Panará. Porém, se para os Panará o campo de futebol é trazido para o centro da aldeia, no caso dos Maxakali ele é remetido para as bordas, os limites com o exterior. Durante a experiência que tivemos na Aldeia Maravilha, o campo de futebol esteve instalado no pátio. Contudo, era um espaço para treinos ou jogos internos à comunidade, diferentemente dos que, várias vezes na semana, iam ser disputados na Aldeia Vila Nova ou na Aldeia Cachoeira, em campos que, de fato, estava situados no exterior da aldeia. Além disso, por diversas vezes nossos interlocutores tikmũ'ũn nos disseram que estavam prestes a construir um campo nos mesmos moldes, ou seja, fora do perímetro da aldeia, parecendo ser, aquele em uso, provisório. Note-se, ainda, que, no caso do campo que observamos no pátio da Aldeia Maravilha, nada foi movido de lugar para que ele tivesse lugar, o que também difere do caso dos Panará comparado por Campello. Sendo assim, mesmo que o campo possa estar situado numa região central da aldeia, não chega a provocar modificações estruturais no espaço e continua-se com o interesse deliberado de colocá-lo no exterior.

água são pequenos riachos que correm na reserva e algumas torneiras precariamente instaladas dentro da aldeia, cuja água é bombeada. A energia elétrica é possível através de fios que são puxados da estrada até as casas.

Os Tikmũ'ũn/Maxakali percorrem sempre vários locais e chegaram a me apontar alguns. Em uma de nossas andanças dentro do território, me apontaram um local onde já havia existido uma *kuxex*, próxima a um alto Jenipapeiro e uma ruína de casa de fazenda antiga, que fica do outro lado da estrada. Desse ponto, pode-se ver a Aldeia Vila Nova. Disseram-me de quando moraram “perto da pedra”. E, agora, muitos falam de “quando estávamos lá no outro lugar”, “quando estávamos em Vila Nova” ou “antes de vir pra cá”. O estabelecimento de aldeias em diversos locais é uma forma de situar-se temporalmente, ao que parece, lembrando fatos ocorridos, então, ou mesmo uma referência para a própria idade de uma pessoa. A memória do espaço carrega a memória do tempo.

A Aldeia Maravilha, estabeleceu-se, então, próxima à “Aldeia Cachoeira”, provavelmente para obter o apoio necessário diante da mudança recente, mas não só. A Aldeia Cachoeira, cujos membros também se apartaram da Aldeia Vila Nova em outra ocasião, também devido a dissensões políticas, fica, oficialmente, dentro da Terra Indígena Água Boa – esta, contígua ao Pradinho – mas bem na faixa de água que separa as duas TIs. Água Boa, contudo, faz parte do município de Santa Helena de Minas – MG. Este novo posicionamento geográfico da, agora, Aldeia Maravilha, nos enseja algumas reflexões importantes.

Os índios, como pudemos observá-los em campo, na sua relação com governo das cidades adjacentes, fazem suas reivindicações às respectivas prefeituras dos municípios aos quais pertencem. Nesse sentido a divisão oficial do pertencimento de cada uma das TIs a uma ou outra cidade tem importância fundamental. Por exemplo, as máquinas que patrulam as estradas, de terra, que passam dentro do perímetro das TIs são enviadas por prefeituras diferentes e executam suas atividades apenas até o limite dos respectivos municípios, dentro de cada TI. A divisão ainda os orienta quanto à escolha de seus candidatos e à cidade em que estão registrados seus títulos de eleitor e até à possíveis candidaturas de índios a cargos do estado nacional, no âmbito das prefeituras locais, principalmente como vereadores. Assim é, também, e não menos importante, para todas as outras relações que tecem junto aos moradores dessas cidades – pedreiros, músicos, motoristas, agricultores, pecuaristas, comerciantes, etc.. As relações de comércio, por sua vez, podem nos levar um pouco mais adiante.

As compras de mantimentos e outros objetos que são realizadas nas cidades próximas seguem a mesma norma: de um modo geral, moradores de Água Boa fazem compras em Santa Helena de Minas, ao passo que aqueles que estão no Pradinho frequentam os mercados das cidades de Batinga, na Bahia, e Umburaninha e Bertópolis, em Minas Gerais. É evidente que a distância e, sobretudo, a dificuldade de transporte para os índios da região, são fatores que influenciam na escolha dos locais de compra. Entretanto, não se pode ignorar a atuação dos laços de aliança, sobretudo no relacionamento dos índios entre si, como veremos. Os trajetos políticos que vimos anteriormente, são, em alguma medida “interpolíticos”, entre estruturas políticas, isto é, entre as TIs e as cidades do entorno. Já os trajetos comerciais, são caracterizados por uma forte relação com o que é interno às TIs, sendo interessante testar, portanto, o quanto podem ser “intrapolíticos”, por operarem numa instância mais interna da sociedade. O contexto atual da Aldeia Maravilha oferece matéria para pensarmos, ainda, um pouco mais no assunto.

Antes da fundação da nova aldeia, os atuais moradores da Aldeia Maravilha faziam suas compras nas cidades que estavam do seu lado, no Pradinho, em Batinga ou Bertópolis, conforme a descrição que acabamos de fazer. Após a mudança, embora permanecendo, a aldeia, no Pradinho, começaram a fazer suas compras na cidade de Santa Helena de Minas, ou seja, houve uma alteração das rotas comerciais em função da dissidência. Para entendermos melhor, é preciso frisar que para chegar nas cidades de Bertópolis, Umburaninha ou Batinga, partindo da Aldeia Maravilha e seguindo pela única estrada, passa-se em frente à entrada da Aldeia Vila Nova. Desse modo, esse trajeto antigo parece ser, no presente, em alguma medida, evitado, o que é relatado deliberadamente em alguns discursos. A exemplo disso, em nossa viagem de ida para a aldeia, muitos nos perguntaram, na chegada, se havíamos passado pela estrada de Santa Helena de Minas ou por Bertópolis – esta última opção a que nos faria passar em frente da Aldeia Vila Nova. Entendemos, no decorrer dos dias, que seria de bom alvitre termos utilizado o trajeto por Santa Helena de Minas, como, de fato, fizemos, já antevendo essa possibilidade.

Não obstante a essa recomendação, observamos que, com exceção de algumas das lideranças da(s) aldeia(s), as outras pessoas continuavam percorrendo o trajeto antigo (além do novo, nos casos dos moradores de Maravilha). Frequentavam, aos sábados, a feira de Batinga, mantendo suas relações com os comerciantes e com os motoristas, dos quais contratam o carro e que já os conhecem desde há muito tempo. Do mesmo modo, parecem

seguir visitando-se parentes e amigos que foram separados territorialmente em função da dissidência ocorrida. Muitas pessoas de Vila Nova estiveram na Aldeia Maravilha no período em que estivemos lá e outros tantos foram os que saíam em direção à Vila Nova nos dizendo que iam visitar alguém. Muitas partidas de futebol, atividade cotidiana nas aldeias maxakali, foram disputadas entre Aldeia Maravilha, Aldeia Cachoeira e Aldeia Vila Nova. Curiosamente, havia até times mistos entre os de Maravilha e Vila Nova. Quanto à Aldeia Cachoeira, há também muitos parentes próximos, como irmãos e filhos, morando lá e que se visitam constantemente. As lideranças, a seu turno, parecem visitar outras aldeias apenas com fins muito específicos e diplomáticos. Toninho Maxakali, por exemplo, principal responsável pela vida religiosa da Aldeia Maravilha, foi convidado em uma ocasião para “ajudar” em um ritual que seria realizado na Cachoeira, tornado possível pela caça de uma capivara. Além disso, ele é “professor de cultura” em uma das escolas implantadas pelo Estado de Minas Gerais nas aldeias maxakali. Na TI Água Boa há várias dessas escolas construídas dentro das aldeias, assim como na Aldeia Vila Nova e na Aldeia Cachoeira. A Aldeia Maravilha, pelo seu pouco tempo, não tem, pelo menos ainda, uma construção igual em suas terras. Como solução imediata, algumas crianças se deslocam até a Cachoeira para terem aulas, onde, justamente, Toninho Maxakali é professor. A reconfiguração do espaço nativo, da qual estamos tratando, também interfere nos programas de saúde do Estado que atendem a Aldeia Maravilha. Por exemplo, o programa que cuida, dentre outras coisas, da desnutrição infantil, servindo refeições de segunda a sexta-feira às crianças, parte com o carro da cidade de Santa Helena de Minas e passa pela estrada da TI Água Boa. Toda a estrutura necessária para a preparação da comida servida na Aldeia Maravilha é utilizada na Aldeia Cachoeira, na cozinha da escola. Por outro lado, o plantão da saúde que vai à aldeia à noite opera diferentemente: o carro que parte de Santa Helena de Minas atende todas as aldeias de Água Boa, inclusive a Cachoeira; o que atende à Maravilha vem da região de Bertópolis e, da mesma forma, ocorre o plantão dos fins de semana. Isto significa, a partir da mudança, ter que estabelecer novos contatos com agentes de saúde e ter que reivindicar atendimento adequado para a própria aldeia, não só no que tange à saúde, mas em todos os programas externos dos quais os índios dependem atualmente.

Com essa descrição muito breve da atual situação geográfica do grupo o qual visitamos, o que queremos sugerir é que a nova disposição do grupo no território ocasionou uma moção, um deslocamento parcial das relações tanto com a sociedade envolvente quanto

entre os próprios grupos indígenas e entre membros de um mesmo grupo. Foram constituídas novas relações comerciais, envolvendo pessoas que, anteriormente, não compunham esse esquema. Consideramos que essas mesmas relações comerciais recém inauguradas não aparentaram ser tão somente comerciais, mas refletiram e revelaram um relacionamento intrapolítico das aldeias - ao mesmo tempo interpolítico, entre índios e cidades do entorno, tendo em vista uma possível modificação do cenário relacional dos índios com as prefeituras das cidades vizinhas, a partir da presença constante na cidade de Santa Helena de Minas dos índios da Aldeia Maravilha – tudo isso apontando para uma nova configuração territorial-político-comercial, ou apenas relacional em toda sua potência, se preferirmos, redesenhada pela nova atuação geográfica no espaço que habitam. Não podemos deixar de ressaltar a ambiguidade que acompanha a mudança, já que, ao mesmo tempo, não houve um rompimento abrupto e definitivo de outros laços de aliança e amizade, além, evidentemente, do parentesco, o que torna esse sistema de relações ainda mais complexo.

À essa riqueza relacional, decorrente dos deslocamentos dentro do território, há que se acrescentar a relação dos Tikmũ'ũn com seus *yãmĩyxop*. Passemos a esse ponto da experiência etnográfica que a viagem proporcionou.

2.3 *Yãmĩyxop* e outros termos

As traduções dos termos nativos são sempre tentativas de nos aproximar de um universo que nos é estranho e, para serem efetivas, precisam ser reelaboradas constantemente, para acompanhar a própria transformação dos conceitos, para não dizer simplesmente das coisas. E, à medida em que nos tornamos cada vez menos estrangeiros nesse universo outro, nossa compreensão se enriquece. Assim é que alguns pesquisadores têm se investido na busca por uma compreensão cada vez mais precisa dos conceitos que os Tikmũ'ũn se dão à pensar. Um destes conceitos, central, e que nos conecta com um miríade de outros, é *yãmĩyxop*, ou antes, são os *yãmĩyxop*.

Harold Popovich, linguista missionário do Summer Institute of Linguistic – SIL, que viveu entre os Tikmũ'ũn, juntamente com sua esposa antropóloga Frances Blok Popovich, por cerca de trinta anos, publicou, em 1976, um trabalho intitulado “Maxakali Supernaturalism”. Nele estariam contidas noções maxakali sobre os seres sobrenaturais, homens e a relação

entre eles. Assim, de partida, é que Popovich (1976, p. 2) afirma que “os índios Maxakali referem-se a todos os seus seres sobrenaturais e rituais tribais como *yãmĩyxop*”. O termo é considerado como derivação de *yãmĩy*, “almas dos mortos”, e *xop*, “grupo”, e esse coletivo de seres como sendo composto por almas dos mortos maxakali, poucas almas de índios de outras tribos, nacionais brasileiros e animais (POPOVICH, 1976, p. 2). Adjacente a essa concepção de “almas” está uma ideia de mundo igualmente diferenciada. O mundo seria formado por uma terra plana, coberta por um céu semiesférico, chamado *pexkox*. A atmosfera, espaço intermediário entre a terra e o céu chamada *hãmnõgnõy*. Justamente no céu, em seu ponto mais alto, é que haveria a passagem para *Hãmnõy*, uma “outra terra”, a qual seria a morada dos seres sobrenaturais, em terra e águas (POPOVICH, 1976, p. 15). Não obstante às suas contribuições, é importante sublinharmos o caráter missionário da empresa do casal Popovich, cuja proposta, vale lembrar, incluiu, além de codificar a língua maxakali para uma escrita alfabética, verter “O Novo Testamento” para essa, então, recém codificada escrita da língua Maxakali. Nesse sentido, podemos apontar passagens que evidenciam uma contraposição dos *yãmĩyxop* à *Topa*, expressões deliberadas de uma tentativa de desqualificar o discurso nativo, como a que se segue:

Os mitos apresentam imagens contrastantes entre Topa e os Yãmĩyxop. Topa é mostrado como construtivo com respeito à sua criação e severo com aqueles que são gananciosos ou imorais. Os Yãmĩyxop são frequentemente retratados como destrutivos relativamente à criação, sádicos e imorais. Topa é retratado fazendo coisas como dar uma boa casa a um homem pobre. Yãmĩyxop são retratados fazendo coisas como cozinhar e comer crianças. Topa é retratado interrompendo um ato de incesto. Em um canto cerimonial, ele protesta contra a nudez dos Maxakali deixando as roupas deles nos postes de cerimoniais. Yãmĩyxop são mostrados matando em orgias sexuais. (POPOVICH, 1976, p.11)²⁶.

A partir de Amaral²⁷, Tugny retoma e problematiza a discussão em torno do caráter endógeno ou exógeno do personagem *Tupã* em relação aos povos indígenas. Suas observações, se bem não resolvem a questão, o que, inclusive não se dispõe a fazer ao sublinhar o dinamismo das tradições indígenas, ao menos nos fornecem uma análise bastante efetiva sobre as qualidades

²⁶ Tradução nossa. Mantivemos a grafia sem itálico de Popovich. Também assim para todos os trechos citados deste autor. “Myths give contrastive pictures between Topa and the Yãmĩyxop. Topa is shown as constructive toward his creation, and stern with those who are greedy or immoral. The Yãmĩyxop are often pictured as destructive toward creation and sadistic and immoral. Topa is pictured as doing such things as giving a nice house to a kind, poor man. Yãmĩyxop are pictured as doing such things as boiling and eating children. Topa is shown as stopping an act of incest. In one cerimonial song, he protests against Maxakali nakedness by leaving his clothes on the religious pole. Yãmĩyxop are shown killing through sex orgies.” (POPOVICH, 1976, p.11).

²⁷ AMARAL, Alencar Miranda. *Topa e a tentativa missionária de inserir o Deus cristão ao contexto Maxakali: uma análise do contato inter-religioso entre missionário cristãos e índios*. Dissertação (Mestrado em Ciência da Religião). Universidade Federal de Juiz de Fora, Juiz de Fora, 2007.

relacionais de *Topã* e dos *yãmĩyxop*:

Os mitos, os espíritos e grupos rituais são sempre o resultado de uma assimilação dinâmica dos povos de língua maxakali com vários outros povos que encontraram. Os Tikmũ'ũn se referem a estes povos-espíritos como a verdadeiros encontros e alianças realizadas com aqueles que lhes ensinaram os cantos, partilharam com eles a caça e demais conhecimentos. Ao contrário dos vários *yãmĩyxop* e *yãmĩy* com os quais os maxakali atualizam suas trocas, *Topã* parece não trocar com os Tikmũ'ũn um conjunto de cantos, danças e ciclos ritualísticos. Como em várias mitologias indígenas, para os Tikmũ'ũn *Topã* é também o demiurgo que oferece as armas de fogo e as flechas para os povos originais, criando, a partir dessa escolha, a distinção entre os índios e os brancos. (TUGNY, 2009b, p. 440-441).

Podemos acrescentar à passagem o que o próprio Popovich assevera: “*Topã* is not expected to visit the Maxakali” (POPOVICH, 1976, p. 11).

As considerações de Tugny que incluímos logo acima, nos apresenta uma proposta de tradução do termo *yãmĩyxop* como “povos-espíritos”. Além disso, a autora diz da constituição, da origem desses, a partir de encontros e alianças dos Tikmũ'ũn com eles, momentos os quais são atualizados constantemente. Tal atualização dá-se pela visita dos *yãmĩyxop* aos Tikmũ'ũn. Visitantes assíduos das aldeias tikmũ'ũn, os *yãmĩyxop*, nestas ocasiões, podem instalar-se em diversos lugares como nos cabelos e no coração dos humanos, no alto da pedra que há dentro da reserva indígena do Pradinho, no oco e no tronco de árvores e nas florestas, especialmente em árvores altas. Entretanto, seus lugares prediletos estão no entorno da casa de religião, *kuxex*, o que inclui o pátio onde se dança, *hãpxep*, e os *mĩmãnãm*, que são os “postes cerimoniais” ou “pau de religião”²⁸, além do interior da própria casa de religião (POPOVICH, 1976, p. 15-16). Estes termos, espaços, na verdade, nos exigem mais explicações.

O *kuxex*, casa de religião²⁹, casa dos cantos³⁰, opõe-se, espacialmente, ao semicírculo ideal formado pelas casas familiares (POPOVICH, 1976, p. 16). Myriam Álvares (1992, p. 55) observa que a descrição dada pelos Tikmũ'ũn ao grupo local ou aldeia é *Meptut te kuxex penãn*, “as casas estão olhando para a 'Casa dos Cantos'”. Além disso, “o pertencimento à aldeia é dado pela frequência a um determinado *kuxex*” (ÁLVARES, 1992, p. 46). Nesse sentido, “o que une e transforma este aglomerado de pessoas em um grupo é, exatamente, a

²⁸ Do inglês, “religious poles” (POPOVICH, 1976, p. 15).

²⁹ Popovich (1976) é quem fala em “religious house”. Atualmente, os próprios Tikmũ'ũn utilizam o termo “casa de religião” quando se referem ao *kuxex* em português.

³⁰ Tradução utilizada principalmente por Álvares (1992).

presença dos *yāmiy*³¹ dentro da aldeia, ou seja, dentro de um espaço humano determinado” (ÁLVARES, 1992, p. 55). E, de fato, o *kuxex* é o espaço dos *yāmĩyoxop*, por excelência. No entanto, é, também, e fundamentalmente, um espaço masculino. Popovich (1976, p. 16) se refere a esse aspecto assegurando que a entrada é proibida às mulheres e meninas, sob a pena de morte. Sabemos, porém, que a entrada é permitida em algumas poucas situações controladas, ritualmente autorizadas. Mesmo quando não há, pelo menos ostensivamente, a presença dos *yāmĩyoxop* nas aldeias, os homens têm no *kuxex* um local de encontro para conversas, trabalhos manuais e tomada de decisões conjuntas (ROSSE, 2007, p. 16). É ainda, e como se poderia esperar, um reduto para a iniciação dos jovens *tikmũ’ün*. A partir dessa demarcação do *kuxex* como um espaço masculino, Rosse (2007) relaciona as casas ao universo feminino e acrescenta à sua análise a disposição espacial das casas, do *kuxex* e da “floresta”, avançando na compreensão da responsabilidade do homem “por toda intermediação com as socialidades externas”:

Enquanto as casas parecem ser um espaço predominantemente feminino, em torno das quais as mulheres conversam, cozinham, costuram, tecem, cuidam das crianças, e mantêm uma infinidade de outras atividades, o mundo masculino, aquele que é tradicionalmente responsável pela intermediação com tudo que é exterior ao núcleo familiar, seja na comunicação com os nacionais (em português), seja com os *yāmĩy*, ou com as outras famílias no seio da aldeia, tem seu ponto de referência no *kuxex*, por onde passa a vida coletiva de um modo geral. (ROSSE, 2007, p. 16-17).

As casas “olham para o *kuxex*”, que “olha para a floresta”, que, por sua vez, concentra a maior quantidade de Outros. O *kuxex*, portanto, estaria entre dois extremos, o interno e o externo, intermediando a relação entre eles (ROSSE, 2007, p. 17-18). Nesse contexto, o pátio de dança, *hāpxep*, é o local onde ocorre uma maior interação entre os *yāmĩy* e as mulheres, como danças, brincadeiras, noites de cantos, trocas de comida por cantos. Em muitas situações as mulheres interagem apenas com o canto, isto é, com a voz dos *yāmĩy*. Porém, nas aparições que fazem no *hāpxep*, as mulheres podem apreendê-los, agora não mais apenas seus corpos sonoros, mas visualmente, podem ver seus corpos, “corpos que brilham”, seus “corpos-imagens”. É nesses termos, cingidos pelas noções de brilho e imagem, que Tugny situa a aparição dos *yāmĩyoxop* nas aldeias. A autora informa que os *Tikmũ’ün* dizem que são *koxuk*, imagem, ou, ainda, *koxukxop*, povo-imagem. Quando falam de fotografia, também usam o termo *koxuk*, que ainda faria referência à sombra, imagem, alma (POPOVICH, 2005 *apud*

³¹ Grifo e grafia da autora.

TUGNY, 2011, p. 88) ou a “um estágio inacabado da pessoa morta antes de se transformar em *yãmĩy*” (ÁLVARES, 1992, p. 64 *apud* TUGNY, 2011, p. 88). A discussão, no entanto, não se mantém no campo das representações, não identifica aqueles corpos pintados à fantasias que estão no lugar dos “verdadeiros” *yãmĩyxop*. Ao esmiuçar o repositório linguístico tikmũ'ũn, Tugny encontra que a ideia de verdade é de pouco rendimento para explicar este fenômeno.

A expressão que geralmente utilizam para 'parecer com', 'assemelhar-se a' é sempre a mesma que utilizam para 'transformar-se em', *yãy hã*. O termo que geralmente utilizam para nos assegurar da existência 'verdadeira' de alguma coisa parece bem mais um intensificador (se *xe'e* é geralmente traduzido como 'verdadeiro', *xe'egnãg* é um intensificador de várias qualidades. *Xex* é um radical que exprime grandeza e intensidade). A verdade seria assim um estado de intensidade, mas sempre transitório. (TUGNY, 2011, p. 89).

É assim que, quando se passam os encontros com estes *yãmĩyxop*, um instrumento de intensificação – sonora e visual – é colocado no centro das aldeias. Trata-se do *mĩmãnãm*, os postes cerimoniais que apontamos anteriormente.

Fincados no chão, bem em frente ao *kuxex* e também chamados *yãmĩy kup*³², os *mĩmãnãm* são troncos retos cuja casca foi removida. Popovich (1976, p. 15) os inclui como parte da área religiosa, local de permanência dos *yãmĩyxop* enquanto visitam as aldeias. De certa forma, portanto, os *mĩmãnãm* são um destes locais de morada dos *yãmĩyxop*, na condição de visitantes. Sua função é “oferecer um lugar aos seres sobrenaturais para congregarem e brotarem diante das pessoas. É também um trabalho tangível dos seres sobrenaturais para estarem entre as pessoas”³³ (POPOVICH, 1976, p. 17). Os comentários de Tugny acerca dos *mĩmãnãm* nos ajudam a entender o que diz Popovich e ampliam a discussão. Analisando o mito do *xũnim*, o morcego-espírito, uma das categorias de *yãmĩy* que se relacionam com os Tikmũ'ũn, Tugny identifica que os cantos do *xũnĩm* foram ensinados aos humanos em troca de bananas (FOTO 2).

³² Popovich (1976) não menciona uma tradução para o termo *kup*. *Yãmĩy* já vinha sendo traduzido, no livro, como “seres sobrenaturais”. No entanto, em seu dicionário Maxakali-Português, encontramos o verbete *kup* sendo traduzido como “osso, pau, árvore, vara (Define a forma alongada de um objeto)” (POPOVICH, 2005, p. 48). Em sentido, genérico, portanto, *Yãmĩy kup* seria um sinônimo para *mĩmãnãm*, igualmente significando “postes cerimoniais” ou “postes das almas dos mortos” (POPOVICH, 1976, p. 16). Tugny (2011, p. 84) traduz *mĩmãnãm* como “*mim* = madeira, *ãnãnãm* = urucum”, o que confere um caráter sensível ao termo.

³³ Popovich faz uma lista dos *mĩmãnãm* existentes apresentando alturas e diâmetros aproximados (1976, p. 16).



FOTO 2: Bananas que se tornam cantos
(foto: Estevão Maxakali)

A partir do convite que os ancestrais tikmũ'ũn fizeram aos *xũnĩm* para irem até a aldeia, no *kuxex*, para comerem bananas, estes levaram consigo não apenas seus cantos mas, também, seu *mĩmãnãm* e, então, “cada *xũnĩm* pintou um pedaço do *mĩmãnãm* cantando sua música” (TUGNY, 2011, p. 141). Assim, “cada parte do mastro encerra uma imagem-música” (TUGNY, 2011, p. 142). O que Tugny sugere é que estes desenhos são destinados a serem lidos, muitos mais do que contemplados e que, portanto, os cantos chegam juntamente com uma “escrita” ou “grafia” (TUGNY, 2011, p. 142). O aspecto fundamental, e que nos parece bastante proveitoso, é que, conforme observou Tugny, esta escrita não está no lugar do *xũnĩm*, não o substitui. Ela significa, antes de mais nada, uma copresença.

Enquanto o *mĩmãnãm* está no centro da aldeia, os *xũnĩm* também estão. É necessário cuidar: alimentá-los e manter sonoros seus cantos. Não se pode esquecer um *mĩmãnãm* na aldeia. Um esquecimento como esse é fonte de doenças e desgraças. (...) O *mĩmãnãm* existe apenas na continuidade com os cantos e na presença dos *xũnĩm*. Enquanto há *xũnĩm*, há seus cantos e sua escrita.

(...) O *mĩmãñãm* não supre a ausência dos espíritos, daquilo que representa, mas supre sua presença. É um suplemento a seus corpos: uma escrita que se constitui na continuidade destes. (TUGNY, 2011, p. 142).

Retomando as considerações de Popovich sobre os *mĩmãñãm*, como um “trabalho tangível dos seres sobrenaturais para estarem entre as pessoas”, o que a descrição de Tugny aponta é que, no limite, os *mĩmãñãm* são, sim, um trabalho realizado pelos *xũñĩm*, mas, ao mesmo tempo, são a própria participação ou presença do *xũñĩm*, não como representação, mas como corpo. Assim, é que, talvez, também, os *mĩmãñãm* não sejam simplesmente “um lugar” para os “seres sobrenaturais congregarem e brotarem diante das pessoas”, como entende Popovich (1976), mas a extensão de seus corpos, o que parece valer pelo menos no caso do *xũñĩm*. A qualidade rutilante³⁴ deste(s) corpo(s) torna ainda mais “intensa” a coincidência entre corpo e *mĩmãñãm*.

(...) a intensidade, *xẽ'ẽgnãg*, é uma noção que está próxima da pintura do corpo, *ũxex*, e do *mĩmãñãm*. O *mĩmãñãm* pode ser glosado como 'mastro que brilha', *yãñãm*, referindo-se à luz e ao brilho. Mas pode também ser glosado como 'mastro-urucum', ou 'mastro vermelho' [*ãnanãm* = urucum, vermelho]. Com efeito, segundo eles o vermelho é o brilho por excelência. O corpo ou o mastro são então superfícies que contêm o brilho e a intensidade. (TUGNY, 2011, p. 181).

O *mĩmãñãm* será pensado, neste trabalho, dentro de uma organologia. Ele é uma escrita, uma extensão do corpo, mas algo que se encontra na continuidade do som e da imagem: os Tikmũ'ũn já disseram que ele amplifica o som para que os espíritos venham. Trataremos deste tema mais pormenorizadamente adiante.

Após esse desvio que nos serviu para entendermos um pouco mais sobre os locais nos quais os *yãmĩyxop* se instalam quando estão nas aldeias, especialmente, sobre o *kuxex*, o *hãmxepe* e o *mĩmãñãm*, vejamos outros aspectos concernentes à estas visitas.

Dentre as formas de relacionamento com os *yãmĩyxop*, a que mencionamos anteriormente como sendo mediada pelo *kuxex* é a que é desejada pelos humanos e tem reflexos saudáveis na vida dos Tikmũ'ũn. Em contrapartida, a vinda individualizada dos *yãmĩyxop*, solitária, geralmente em sonho, tende a ser indesejada e vetor de doenças. O que ocorre, geralmente, é a visita, em sonho, de um parente próximo, falecido, tornado *yãmĩy*, que, saudoso, quer atrair a pessoa viva para junto de si. Importante dizer que eles vêm na forma de cantos e que o pajé, quando vê o doente, a primeira pergunta que faz é: “com que canto vc

³⁴ Algumas fotos de *mĩmãñãm* encontram-se no DVD em anexo.

sonhou?”. O tratamento³⁵ age no sentido de reconduzir musicalmente o agente da doença a seu caminho, o que faz cessar a enfermidade (ROSSE, 2007, p. 14). Diferentemente desta situação patológica, a relação coletiva com os *yãmĩyxop* da qual vimos falando, é, literalmente, festejada, o que amplia os sentidos do termo. Conforme passagem de Popovich que citamos acima, o termo *yãmĩyxop* foi referido por ele, tanto para falar dos “seres sobrenaturais”, dos quais já tratamos um pouco, quanto dos “rituais tribais” dos Maxakali. Os “rituais tribais” são justamente festas, e foram referidos de maneira diversa por outros pesquisadores. Embora sempre tratando da presença coletiva dos *yãmĩy* nas aldeias, ou seja, dos *yãmĩyxop*, fala-se de “ciclos festivos”, “festas” ou “cerimônias” (ROSSE, 2007, 2011), “rituais”, “ciclos cerimoniais”, “ciclos rituais”, “cerimônias” (ÁLVARES, 1992), “Religião”, mas também com uma conotação ritual³⁶ (ALVARENGA, 2007). Tirando consequência da ideia de que os “*yãmĩyxop* são os povos que foram encontrados pelos ancestrais dos Tikmũ’ũn” (TUGNY, 2009b, p. 10), podemos sugerir uma tradução para essa acepção do termo como “reencontros”, ocasiões nas quais os Tikmũ’ũn estariam reencontrando estes aliados ancestrais ou mesmo seus próprios ancestrais³⁷ – ou a seus cantos – visto que, após a morte, um Tikmũ’ũn se torna, geralmente e dentro de algum tempo, *yãmĩy*³⁸. Myriam Álvares

³⁵ Para uma descrição sumária de um caso, ver Rosse (2007), páginas 14-15.

³⁶ O intermédio entre humanos e espíritos que passaria pelo *kuxex* e, portanto, pelo âmbito masculino, é considerado por Myriam (1992) uma das funções da realização das festas, ou *yãmĩyxop*. “Os Maxakali encontram-se em um universo densamente povoado de **yãmĩyxop** (...). Alguns **yãmĩyxop** moram mais próximos e outros mais distantes dos homens. Estas aldeias [dos *yãmĩyxop*] são cortadas por caminhos que as ligam às aldeias dos vivos e, muitas vezes, se ligam também entre si. São estes os caminhos utilizados pelos *yãmĩy* quando vêm à terra para morar entre homens (...). O objetivo da realização dos **yãmĩyxop** é exatamente o de controlar o ir e vir destes seres, ou seja, o trânsito destes caminhos” (ÁLVARES, 1992, p.89-90).

³⁷ Ligeiramente diferente desta ideia aventada por Tugny de que os *Yãmĩyxop* são povos que foram encontrados em algum momento pelos Tikmũ’ũn, Myriam Álvares sugere a pré-existência de um tempo em que *yãmĩyxop* e Tikmũ’ũn vivam todos juntos, muito embora não dê maiores detalhes: “No início dos tempos, antes de haver a separação, ou seja, antes dos **yãmĩy** haverem partido e abandonado os homens para morarem no além, não realizavam-se **yãmĩyxop**. Homens e espíritos viviam na terra. Juntos caçavam e cantavam e, todo o conhecimento dos **yãmĩy** era, então, compartilhado pelos homens. Mas após a partida dos espíritos, fez-se necessário realizar os **yãmĩyxop** para que esta comunhão fosse sempre renovada” (ÁLVARES, 1992, p. 96-97).

³⁸ Myriam Álvares (1992) descreve destinos “post mortem” diferenciados para os vivos, com base no parentesco e em categorias que ela denomina “os humanos e os outros” (p. 91). À categoria “**tikmã’ãn**”, “pessoa humana”, se opõe “**ãynhuk**”, “todos aqueles que não são **tikmã’ãn**”. Os segundos transformar-se-ão em *innoxã* (p. 92), “espíritos canibais que vagueiam à noite pelas matas” (p. 89). A autora ressalva essa diferenciação radical como estando implicada em um “processo estratégico de diferenciação inter-étnica que se sobrepõe à distinção inter-grupos” (p. 118). Quanto aos primeiros, transformam-se-ão em “**yãmĩy**”, mas divididos em duas subcategorias, conforme se segue. Em vida, os Tikmũ’ũn se dividiriam entre “**xape**”, “parentes” e “**puknõy**”, “**puk**” = “fora” e “**nõy**” = “outro”. **Puknõy** é categoria limite entre “**ãynhuk**” e “**tikmã’ãn**” e, portanto, o tratamento que lhes é conferido, aos “**puknõy**”, é muito semelhante ao que se dispensa aos “**ãynhuk**”. Entretanto, por “**puknõy**” ainda pertencer à categoria “**tikmã’ãn**”, seu destino é tornar-se “**yãmĩy**”, mas uma categoria especial – “**yãmĩy kibok**”, “ruínas” ou “**puknõy**” – causadores de todas as mortes por doença (p. 92-93). Após a morte, estes “**yãmĩy ruins**” moram em aldeias separadas. O além é uma terra sem mal (p. 97-98). A idade com que se morre também projeta diferentes destinos pós-morte, vejamos: “Quando morrem ainda crianças, os Maxakali deverão ainda voltar como **yãmĩy**, durante muitos anos, para cantar no *kuxex*. Quando estes tornarem-se adultos, não

situa a presença dos *yãmĩy* nas aldeias contrastando-a com os momentos de conflito nos quais estes esperados visitantes se ausentam.

A realização de **yãmĩyxop**, ou seja, a presença dos espíritos na terra, implica em completa harmonia e em grande felicidade para os humanos. Qualquer distúrbio, guerra ou doença implica na imediata interrupção dos ciclos de **yãmĩyxop**. (...) Em oposição ao período ritual, de grande fartura, o período de guerra significa também um período de fome. Todas as plantações e colheitas são interrompidas, e aqueles que tentam continuar o cultivo têm suas roças devastadas pelos grupos inimigos. (ÁLVARES, 1992, p. 44)

A realização destas festas prevê um dono, isto é, aquele que chama os espíritos para o *kuxex* e oferece a eles dons alimentares, o que confere à pessoa um certo prestígio social (ÁLVARES, 1992, p. 53-54). Outra condição para os rituais é ter também “donos de *yãmĩy*”, ou, mais precisamente, pais e mães de *yãmĩy*. Há uma ambiguidade no que diz respeito à identificação dos espíritos aos cantos: os *yãmĩy* são, ao mesmo tempo, espíritos cantores e os próprios cantos (ROSSE, 2007, p. 11). Rosse nos traz mais informações sobre a herança de *yãmĩy* bem como apresenta suas implicações.

(...) existe aqui todo um complexo sistema relativo à propriedade imaterial dos cantos. Cada indivíduo herda familiarmente um número de cantos/*yãmĩy* que ele vai preservar com carinho por toda a vida. O proprietário de um canto é 'pai' de *yãmĩy* (*yãmĩytak*) ou 'mãe' de *yãmĩy* (*yãmĩytut*). Ele vai alimentá-lo de forma especial em suas visitas à aldeia. Para a realização de um *yãmĩyxop* qualquer, é necessária a presença dos proprietários de cada fatia do repertório. Um repertório final qualquer vai portanto variar sensivelmente de acordo com as presenças ou ausências dos diferentes pais ou mães de *yãmĩy*. (ROSSE, 2011, p. 29).

Como podemos perceber, os cantos são transmitidos, não apenas como ensinamento, mas como algo que se deve cuidar. Chamamos a atenção para essa faceta da posse de *yãmĩy* como um tipo de dom social. O que queremos dizer é que, uma vez que uma pessoa é dona de um canto/*yãmĩy*, ela tem uma possibilidade de participação num evento coletivo. Sublinhe-se que esta participação é profunda, afetando a constituição do repertório musical na ocasião de um *yãmĩyxop*.

precisarão mais voltar. Mandarão seus cantos através dos filhos que fizeram no além.” (p. 95). “Se morrer antes dos sete anos – época da iniciação formal – voltará para cantar para os vivos no **kuxex**: caso contrário ficará para sempre no além. Mandará os seus filhos para cantarem para os vivos os cantos que possuíram em vida.” (p. 97).

(...) os *yãmĩxop* vêm às aldeias trazendo seus cantos, vêm segundo uma perspectiva de encontro com seus pais, seus donos. Quando os seus pais, os homens reunidos na casa dos cantos, combinam uma caçada, um trabalho de cura ou simplesmente uma festa com os *yãmĩxop*, estão ao mesmo tempo programando um repertório musical. Apenas são cantados os cantos dos *yãmĩxop* que vêm a convite dos seus donos. Uma aldeia forte em alianças, contando com um grande número de homens na casa dos cantos, produz uma longa noite de cantos, danças, lutas corporais, trocas de comida e namoro. O repertório se retrai e se expande de acordo com os fluxos e alianças traçados entre os homens, mulheres e *yãmĩxop*. (TUGNY, 2009b, p. 25).

O que a passagem acima nos leva a pensar é que, no limite, os encontros com os *yãmĩy*, talvez, sejam sempre, em alguma medida, “repertórios musicais” que se instauram, determinados pelas alianças de então, mas em um nível cósmico. São repertórios-alianças. Vemos, assim, para a formação da pessoa *tikmũ'ũn*, a grande importância de se possuir *yãmĩy*. Contudo, aqueles que cantam, em especial os homens, conhecem também os cantos cujos proprietários são outras pessoas. Os grandes conhecedores destes repertórios são, segundo Rosse, “pessoas muito respeitadas por sua capacidade de interlocução junto aos *yãmĩy* (...) são pajés ou xamãs especializados, exímios cantores, conhecedores do cosmos, sonhadores, manipuladores da fumaça do tabaco”³⁹ (ROSSE, 2007, p. 13). O autor ainda explica que este aprendizado é longo e ocorre dentro do núcleo familiar, ao despertar da vocação de um descendente. Álvares, em comentários acerca das posições de liderança baseadas nas relações de parentesco, também considera o vasto conhecimento religioso como fonte de destaque social.

Além destas estratégias de liderança, baseadas nas relações de parentescos, há ainda uma outra forma de liderança tradicional, a saber: o prestígio adquirido pelo conhecimento ritual e cosmológico. (...) Estes xamãs gozam de um prestígio político dentro do grupo. Não seria conveniente, porém, atribuir-lhes uma condição de chefia, visto que seu poder se restringe ao campo cerimonial. No campo político caber-lhes-ia o papel de mediadores dos interesses e conflitos dentro do grupo. Sua voz é escutada e procurada, nos momentos mais tensos e conflituosos, para conselhos e esclarecimentos, mas não como fonte de autoridade, controle ou liderança. (ÁLVARES, 1992, p. 50-52).

Mas a despeito dessa suave relevância social, que não confere um poder de mando ao

³⁹ “Alguns destes pajés, ao mesmo tempo que importantes para uma comunidade, são também temidos e guardados com uma certa distância, na medida em que sua especialização pode também ter relações com atividades paralelas de feitiçaria. A acusação de feitiçaria é algo muito grave, e a pena para um feiticeiro é a morte” (ROSSE, 2007, p. 13). Ainda de acordo com Rosse, a feitiçaria teria princípios diferentes: ao invés de cantos, usa-se substâncias das pessoas as quais se quer prejudicar.

conhecedor, reiteramos o caráter coletivo dos ciclos de *yãmĩyxop*. Vimos que desenvolvem-se em função da presença do espíritos nas aldeias, mas também em função de uma determinada configuração e número de pessoas disponíveis, o que é variável, refletindo em repertórios-alianças específicos. Este aspecto resvala igualmente no calendário festivo tikmũ'ũn.

Popovich (1976) afirma haver diretrizes, mas as regras que coordenam o calendário não são rígidas, dependendo muito das necessidades e da apreciação dos mais velhos. Uma das necessidades seriam as sazonais – relativas à estação seca, épocas de preparação de terrenos para plantio, épocas de plantio e colheita e estação chuvosa – nas quais os *yãmĩy* afeiçoados a determinado alimento ou a um grau definido de umidade estariam presentes⁴⁰. Outras necessidades seriam, por exemplo, doenças sérias, infertilidade e a garantia do bom crescimento das crianças. Em cada uma destas circunstâncias, os Tikmũ'ũn chamariam os grupos apropriados, contando com sua ajuda, este sendo considerado, a propósito, o fator preponderante na variabilidade do calendário (POPOVICH, 1976, p. 25-26). Cabe lembrar que em momentos de conflito os rituais podem ser suspensos, o que impacta, também, o calendário. Para Álvares (1992), o calendário tikmũ'ũn é dado pelos ciclos de *yãmĩyxop*, muito embora indique, da mesma forma, a variabilidade. O que, no entanto, nos chamou mais a atenção, foi a descrição de Rosse desta variabilidade como resultando de uma forma de ser e agir ou, se preferirmos, de se relacionar, na qual o gozo é acessível a todos e as configurações no âmbito da festa, inclusive as estéticas (como no caso do repertório), refletem o *status quo* das relações, das alianças e, ainda, dependem, sobretudo, da presença dos aliados – humanos, espíritos – e da saudade que aqueles sentem destes. Isso tudo aponta para uma ideia de relação que é atravessada pela estética. Política e estética mostram-se em continuidade.

A abundância de *yãmĩy* convidados dentro de um *yãmĩyxop* e a valorização homogênea dos seus respectivos cantos apontam desde o princípio em direção a um sistema em que a beleza passa por um caminho radicalmente oposto à cultura da escassez dos mundos globalizados – escassez tão bem apresentada por Marshall Sahlins já há quase 40 anos (1972). O gostoso/*xupex*, o bonito/*max* maxakali/tikmũ'ũn é não só acessível a todos como não representa uma exceção, um ponto culminante, um diamante ou uma pérola rara em meio a uma série medíocre de objetos – as mais belas joias aqui, para continuar a mais que figura de linguagem, são feitas e refeitas de sementes, de fibras vegetais, de miçangas, madeira, de plástico e de materiais reciclados.

⁴⁰ Popovich (1976) sugere algumas combinações de meses/*yãmĩyxop*. Álvares (1992) também apresenta propostas, em algo incongruentes às de Popovich. Para mais detalhes, ver Popovich (1976), páginas 25 e 26 e Álvares (1992), páginas 43 e 102 a 105.

O mesmo acontece num plano imaterial. Não existe absolutamente uma ideia, pessoal que ela seja, de um *yãmĩxop* mais gostoso/bom/bonito que um outro. A escolha da realização de cada cerimônia vai depender da saudade e da configuração momentâneas do grupo de 'pais' e 'mães' de *yãmĩy* envolvidos. Essa forma de gerenciar um calendário festivo contrasta radicalmente com qualquer esboço da ideia de superação ou obsolescência. Se a música escrita ocidental passou por um momento de extrema valorização da novidade, no qual cada obra buscava, em partes importantes da produção do século XX, superar um discurso precedente, vamos ver que nas lógicas ameríndias a busca da raridade e o eterno sentimento de falta que ela acarreta não constituem absolutamente as preocupações mais importantes. (ROSSE, 2011, p. 39).

Os homens e mulheres desejam a amizade desses convidados e cada visita é uma ocasião especial para mostrar todo o afeto em direção a eles. Comer juntos, cantar e dançar juntos, falar uma mesma língua, namorar, são todas formas que, muitas vezes, apontam em direção a mais do que uma simples relação de amizade, a uma verdadeira familiarização. (ROSSE, 2011, p. 26).

Tendo abordado aspectos mais gerais referentes aos *yãmĩxop*, nos parece, este, um bom momento para avançarmos um pouco mais no trabalho. Explicações mais detalhadas sobre as diferentes categorias destes convidados com os quais os Tkmũ'ũn desejam tanto renovar, constantemente, suas alianças serão dadas no decorrer do texto. Por ora, passemos ao tema da organologia, tal qual entendemos que foi abordado em alguns momentos liminares da literatura.

CAPÍTULO III – ORGANOLOGIAS

3.1 Os instrumentos de música

Em uma breve revisão dos trabalhos de classificação de instrumentos musicais, Anthony Seeger indica que a classificação de artefatos da cultura material surge juntamente com os grandes museus no século XIX e que “a multiplicidade de sociedades humanas e a diversidade de sua cultura material levou os etnólogos a um grande esforço de classificação” (SEEGER, 1987, p. 173). No contexto dos anos oitenta, quando o artigo foi publicado, o autor sublinha que a importância da música para os índios era negligenciada pela etnologia por causa das dificuldades de registrar o som e de entender a música indígena. Os instrumentos musicais, ao contrário, foram sempre e abundantemente coletados por viajantes e etnólogos e compartilham da mesma importância da música entre os índios⁴¹. O surgimento da etnomusicologia, inclusive, se deve, em grande parte, aos esforços de museólogos no sentido de constituir uma organologia, tendo em vista a grande quantidade de instrumentos coletados e depositados em diversos museus da Europa.

Estas grandes coleções com parcas documentações, serviram de base para Hornbostel & Sachs na elaboração do sistema por eles criado. Uma das dificuldades apontadas é a de utilizar um sistema estático para dar conta de objetos que são dinâmicos⁴². Nesse caso, do classificador exige-se que “desenvolva e refine seus conceitos de modo que eles possam cada vez melhor ajustarem-se à realidade de seu material, aguçar sua percepção e permitir a ele enquadrar um caso específico no esquema rápida e seguramente”⁴³ (HORNBOSTEL & SACHS, 1992, p. 444). O sistema de Hornbostel & Sachs tem como critério de classificação a matéria que vibra na produção do som. Grosso modo, a divisão a que chegam compreende quatro categorias principais: Idiofones (a substância do instrumento em si, devido à sua solidez e elasticidade, produz o som, não requerendo membranas ou cordas esticadas), membranofones (o som é excitado por membranas firmemente esticadas), cordofones (uma ou mais cordas são esticadas entre dois pontos fixos), aerofones (o ar ele mesmo é o vibrador no

⁴¹ Os instrumentos musicais “são tidos, frequentemente, pelos nativos como objetos que incorporam um poder identificado com diversas espécies de espíritos, seres ou grupos de pessoas” (SEEGER, 1987, p. 174).

⁴² “The objects to be classified are alive and dynamic, indifferent to sharp demarcation and set form, while systems are static and depend upon sharply drawn demarcations and categories.” (HORNBOSTEL & SACHS, 1992, p. 444). Por objetos vivos e dinâmicos, não acreditamos que os autores se refiram à uma certa qualidade agentiva dos instrumentos que classificam, mas sim, às modificações por que passam estes exemplares, caindo-se em desuso uns, modificando-se outros, etc..

⁴³ Tradução nossa.

sentido primário). Se por um lado este sistema expandiu consideravelmente a possibilidade de abranger os instrumentos que saíam do contexto da orquestra romântica ocidental, ele preserva a mesma forma de objetivação com a qual operam os sistemas de classificação próprios do pensamento moderno. Percebemos que o sistema é pensado segundo critérios objetivos e exteriores aos contextos de onde provêm os objetos⁴⁴ que classifica. Esta pretensão fica ainda mais evidente na apreciação que fazem do sistema de Mahillon, que distinguia os instrumentos pela natureza do corpo vibratório. “O sistema de quatro classes de Mahillon merece o maior louvor; ele não apenas atende às demandas lógicas mas também provê àqueles que o usam com uma ferramenta que é simples e à prova contra preferências subjetivas”⁴⁵ (HORNBOSTEL & SACHS, 1992, p. 446). A tentativa de Hornbostel & Sachs parece ser mesmo a de elaborar um sistema no qual possa ser enquadrado qualquer instrumento que surja. Tal abordagem objetivista, no entanto, não garante que um uso específico do instrumento, em outro contexto, seja levado em conta pelo sistema. Temos um exemplo. Criticando a distinção dos instrumentos a partir da “ação do toque”, Hornbostel & Sachs colocam a questão que se segue:

(...) deveria alguém, em uma coleção, separar os saltérios, de outro modo indistinguíveis uns dos outros, em dois grupos em razão de que em um país de origem fosse costume pinçá-lo mas em um outro tocá-lo batendo? Deveria eu colocar o clavicórdio e o pianoforte lado a lado, mas o cravo junto às guitarras porque suas cordas são pinçadas? (HORNBOSTEL & SACHS, 1992, p. 447)⁴⁶.

O exemplo das cordas pinçadas e batidas nos conecta com ao “*mbaraka*” guarani. Montardo (2009, p. 163) nos informa que “o *mbaraka*, entre os Nhandeva e os Kaiová, é um idiofone do tipo chocalho globular, segundo classificação de Hornbostel & Sachs”. Já “entre os Guarani Mbyá e Chiripá do Sul do Brasil, é um cordofone, violão com cinco cordas, que representam os deuses *Tupã, Kuaray, Karai, Jakaira e Tupã Mirim* (Timóteo Popygua, CD *Ñande Reko Arandu*)” (MONTARDO, 2009, p. 167). Ao analisar o verbete de um dicionário elaborado no século XVII, Montardo (2009, p. 167) observa que “o termo *mbaraka* passa a designar, além do chocalho, outros instrumentos de corda, há quatrocentos anos. Chamo a atenção para a

⁴⁴ Veremos adiante que nem mesmo os instrumentos de música são objetos.

⁴⁵ Tradução nossa. “Mahillon's system of four classes deserves the highest praise; not only does it meet the demands of logic, but also it provides those who use it with a tool which is simple and proof against subjective preferences.” (HORNBOSTEL & SACHS, 1992, p. 446).

⁴⁶ Tradução nossa. “(...) should one, in a collection, separate the psalteries, otherwise indistinguishable from each other, into two groups on the grounds that in one country of origin it was customary to pluck it but in another to beat it? Should I place the clavichord and the pianoforte side by side but house the harpsichord with the guitar because its strings are plucked?” (HORNBOSTEL & SACHS, 1992, p. 447).

origem européia do violão, mas também para sua incorporação, tão antiga, por parte dos Guarani, que o enquadram em sua mitologia” (MONTARDO, 2009, p. 167). Essa situação concreta coloca um problema do qual o sistema de Hornbostel & Sachs não dá conta. Em relação ao modo de produção do som, critério adotado por Hornbostel & Sachs, os instrumentos que acabamos de apresentar como exemplo são, seguramente, um idiofone e um cordofone, conforme explicitam as citações. No entanto, na língua nativa são designados pelo mesmo termo, o que os aproxima ou, no limite, talvez faça deles o mesmo instrumento no âmbito de uma organologia guarani. E não é só, vejamos: “Sobre o uso do violão pelos Mbyá enfatiza-se também seu papel como instrumento percussivo, caracterizado pelo uso do verbo “bater *mbaraka*” ao invés de “tocar”, que caracterizaria o seu uso como instrumento de corda, propriamente (Garlet & Soares, 1995)” (MONTARDO, 2009, p. 168). Essas passagens nos sugerem que o sistema de Hornbostel & Sachs parece não ser significativo para o pensamento dos Guarani. Da mesma forma, talvez não o seja para o de outras formas indígenas de fazer vibrar corpos sonoros. O que ocorre é que o sistema de Hornbostel & Sachs desconecta os instrumentos de um sistema que certamente havia subjacente a estes. Hornbostel & Sachs (HORNBOSTEL & SACHS, 1992, p. 444) confirmam a hipótese quando consideram que “o material a ser classificado, seja ele qual for, surge sem nenhum sistema de classificação e cresce e muda sem nenhuma referência a qualquer esquema conceitual”. Na verdade, nem mesmo se concebe a existência de um “sistema conceitual” vinculado previamente aos instrumentos. Mesmo assim, os autores ainda conferem uma abertura no sistema que criaram.

Ao mesmo tempo, estamos conscientes de que com o aumento do conhecimento, especialmente de formas extraeuropeias, novas dificuldades no caminho de uma classificação consistente aparecerão constantemente. Pareceria, então, impossível planejar hoje um sistema que não requeresse desenvolvimentos futuros e emendas. (HORNBOSTEL & SACHS, 1992, p. 447)⁴⁷.

Porém, notamos que essa abertura diz respeito ao desenvolvimento de uma sistema que consiga organizar seus elementos cada vez mais univocamente, suprimindo os contextos próprios de proveniência dos elementos. Em outras palavras, suprime os sistemas os quais os instrumentos compõem. Nesse caso, seria produzido algo como um grande inventário de instrumentos do mundo.

⁴⁷ Tradução nossa. “At the same time we are aware that with increasing knowledge, especially of extra-European forms, new difficulties in the way of a consistent classification will constantly arise. It should thus seem impossible to plan a system today which would not require future development and amendment.” (HORNBOSTEL & SACHS, 1992, p. 447).

Vários foram os autores que utilizaram o sistema de Hornbostel & Sachs e, em boa medida, ele continua a ser utilizado sem grandes alterações (SEEGER 1987, p. 174). De toda forma, Seeger (1987, p. 174) considera os trabalhos de Izikowitz (1935) e Cameu (1977) “as melhores fontes de referência para dados históricos e descrições dos instrumentos musicais, respectivamente, dos grupos indígenas da América do Sul e do Brasil”. Em “Musical and other Sound Instruments of South American Indians. A Comparative Study”, Izikowitz diz:

(...) aderi fortemente a uma classificação geral dos instrumentos segundo princípios acústicos, e principalmente me confinei a um estudo de seus detalhes técnicos para a produção e variação do som, seu uso e distribuição. Os dados exatos concernentes à distribuição de cada instrumento são encontrados nas tabelas, e uma descrição geral é dada no texto em cada caso. (IZIKOWITZ, 1935, p. 3)⁴⁸.

As categorias gerais de Izikowitz seguem as de Hornbostel & Sachs – idiofones, membranofones, cordofones e aerofones. No entanto, conforme a citação deixa claro, o autor traz outros aspectos talvez mais relevantes. Quando trata, por exemplo, do uso e da distribuição, informa sobre os locais onde se tem registrada a ocorrência do instrumento, bem como se é usado por homens ou mulheres e em que situação. Por se tratar menos de um estudo específico, localizado, do que de um levantamento mais geral, como o próprio título não deixa dúvida, a obra é interessante como um manual, um livro de consulta sobre os instrumentos de música dos índios da América do Sul, função que cumpre muito bem. Inclusive, umas das pretensões de Izikowitz era que seu trabalho contribuísse para que futuras catalogações fossem mais bem feitas. Até, então, não havia outras iniciativas que atingissem o que fez Izikowitz em relação à América do Sul. Além desses desenvolvimentos positivos, Izikowitz coloca outros de maior importância.

Quanto mais alguém tentar avançar para mais além dos detalhes puramente técnicos e estudar as ideias conectadas com a origem e função dos instrumentos musicais, mais perceptível se tornará sua conexão com um emaranhado de ideias novas e antigas, crenças e fantasias nas mentes dos índios. Algumas vezes essas noções são explicadas por mitos, que podem, por sua vez, ter sua origem em outras crenças inteiramente alheias aos nossos modos de pensar. Apenas trabalhadores de campo mergulhados na vida de uma cultura podem alcançar algum grau de verdadeiro entendimento mesmo de uma única tribo. Face a essas

⁴⁸ Tradução nossa. “I have therefore rigidly adhered to a general classification of the instruments according to acoustic principles, and have in the main confined myself to a study of their technical details for the production and variation of sound, their uses, and their distribution. The exact data regarding the distribution of each instrument are to be found in the tables, and a general description is given in the text in each case.” (IZIKOWITZ, 1935, p. 3).

dificuldades, torna-se necessário resignarmo-nos e limitarmo-nos aos aspectos mais óbvios dos instrumentos musicais. Isso tem feito o autor, na convicção de que este tipo de estudo possa ser útil no presente estado de nosso conhecimento e possibilitar aos investigadores futuros chegarem mais próximos do coração dos problemas. (IZIKOWITZ, 1935, p. 6)⁴⁹.

Apesar de lançar suspeita sobre o que está na mente dos índios, isto é, o pensamento indígena, como “crença” e “fantasia”, a passagem aponta aspectos que devem ser ressaltados. Primeiramente, consideramos que ir além dos detalhes técnicos é, sim, estudar as ideias conectadas com a origem e função dos instrumentos de música, mas entendendo-os em seus contextos. Aqui o trabalho de campo proporcionaria uma compreensão mais profunda. Tudo isso nos permitiria observar o lugar dos instrumentos no pensamento indígena, pensamento este que opera por outros modos que não o nosso e pode estar expresso nos mitos. Wagner (2010, p. 30) fala da invenção da cultura como “um processo que ocorre de forma objetiva, por meio de observação e aprendizado, e não como uma espécie de livre fantasia”. Nos perguntamos o quanto as organologias com as quais tivemos contato são “controladas” pelos modelos de possíveis organologias nativas através da observação e aprendizado. Consideramos ser esse um questionamento importante para julgarmos se as classificações de instrumentos musicais que são feitas no âmbito da etnomusicologia não estariam justamente transformando o pensamento do outro em “crença” e “fantasia”. Acreditamos que as indicações de Izikowitz feitas acima delineiam esse problema e o reforçam ao ponderar que “muitos dos instrumentos discutidos aqui dificilmente são instrumentos musicais no nosso sentido da palavra” (IZIKOWITZ, 1935, p. 6)⁵⁰. O que pode ser um instrumento de música, é o que tentaremos compreender deste ponto em diante.

⁴⁹ Tradução nossa. “The more one attempts to get behind purely technical details and study the ideas connected with the origin and function of the musical instruments, the more noticeable becomes their connection with a tangled skein of ancient and newer ideas, beliefs and fancies in the minds of the Indians. The notions are sometimes explained by myths, which may in turn have their origin in other beliefs entirely alien to our ways of thinking. Only field workers steeped in the life of a culture can reach some degree of true understanding even of a single tribe. Faced with these difficulties, it becomes necessary to resign and to confine oneself to the more obvious aspects of the musical instruments. This the author has done, in the belief that such studies may be of value in the present stage of our knowledge and may enable future investigators to come closer to the heart of the problems.” (IZIKOWITZ, 1935, p. 6).

⁵⁰ Tradução nossa.

3.2 A cosmo-organologia de Lévi-Strauss

Lévi-Strauss se propõe a mergulhar no pensamento dos índios através dos mitos, partindo daquilo que denomina como “lógica das categorias sensíveis”⁵¹ (LÉVI-STRAUSS, 1997, p. 297). O pensador chega mesmo a propor que a “busca de uma via intermediária entre o exercício do pensamento lógico e a percepção estética devia naturalmente inspirar-se no exemplo da música, que sempre a praticou” (LÉVI-STRAUSS, 2004a, p. 34). Observamos que a música é tida como uma atividade mediadora por excelência. Uma expressão bem marcada dessa ideia encontra-se no segundo volume das “Mitológicas”, mais precisamente na quarta parte intitulada “Os instrumentos das trevas” (LÉVI-STRAUSS, 2004b). Antes de prosseguirmos com esse ponto, é necessário abrir um parêntese. Pode ser que seja muito complicado colocar em uma mesma discussão os pensadores Roy Wagner e Lévi-Strauss. Isso porque o primeiro refere-se ao estudo das culturas como um processo de “invenção”, enquanto que o segundo explora territórios que seriam, segundo seus próprios termos, da ordem do pensamento humano, que entendemos como um processo, em alguma medida, de “descoberta”⁵². No entanto, consideramos que a aproximação é possível já que Wagner fala também em “cultura em geral” – referindo-se “muito amplamente ao fenômeno do homem” (WAGNER, 2010, p. 27) –, assim como Lévi-Strauss. É preciso esclarecer que, mesmo estando em busca das estruturas do pensamento humano, Lévi-Strauss não desconsidera a especificidade das “culturas” que exerceriam sobre sua empreitada o controle mencionado por Wagner, ao qual nos referimos acima. Por exemplo, quando realiza comparações entre tradições indígenas e as do ocidente ou mesmo do Japão e da China, o faz sempre usando rigorosamente como “controles” de sua “invenção” a mitologia indígena, juntamente com

⁵¹ “Decerto, as propriedades acessíveis ao pensamento selvagem não são as mesmas que retêm a atenção dos sábios. Conforme cada caso, o mundo físico é abordado por extremidades opostas – **uma supremamente concreta, a outra supremamente abstrata – e, ou sob o ângulo das qualidades sensíveis, ou sob o das propriedades formais.** Mas que, pelo menos teoricamente e se bruscas' mudanças de perspectiva não se tivessem produzido, esses dois caminhos estivessem destinados a se juntar explica que ambos tenham, independentemente um do outro no tempo e no espaço, conduzido a dois saberes diferentes, se bem que igualmente positivos: aquele cuja base foi fornecida por uma teoria do sensível e que continua a prover nossas necessidades essenciais por meio das artes da civilização tais como agricultura, criação, olaria, tecelagem, preparo e conservação de alimentos etc, cujo florescimento é marcado pelo período neolítico, e o que se situa, de pronto, no plano do inteligível e do qual nasceu a ciência contemporânea” (LÉVI-STRAUSS, 1997, p. 297, **grifo nosso**).

⁵² Consideramos esse processo em alguma medida como um processo de descoberta pelo fato de que, de acordo com essa abordagem, o pensamento humano operaria de modo comum em diversos contextos, apresentaria, portanto, estruturas. A análise estrutural nos ajudaria, então, a observar essas estruturas e, não, construí-las.

dados linguísticos e etnográficos situados no tempo e no espaço⁵³. Além disso, essa precisão o permite desenhar com mais nitidez os tipos específicos do fenômeno humano e, claro, entender cada vez melhor a cultura em geral, uma vez que ela também se redesenha a partir de um novo entendimento de “o que pode ser um sujeito”. Talvez possamos dizer que mais do que Wagner ou qualquer outro autor até agora citado, Lévi-Strauss esteja interessado nas plantas, nos odores, nos astros, nos animais e na relação que as sociedades indígenas estabelecem com eles. Desta forma, Lévi-Strauss propõe uma abertura maior, fazendo mais protagonistas participarem desta relação entre antropólogo e nativo, saindo do escopo daquilo que entendemos como humanos. Assim, no caso do estudo dos instrumentos musicais indígenas, a busca por categorias precisas talvez comece por observarmos como os índios realizam seus “trabalhos acústicos”⁵⁴ ou, antes, qual o lugar do som nessas sociedades, o que ele provoca, o que acompanha, de que ele é resultado, quais os protagonistas envolvidos. Isso nos parece o caminho para imaginar o que é um instrumento musical indígena, um instrumento que toma parte na produção sonora. Quem sabe, assim, consigamos compreender melhor a questão proposta por Izikowitz de que no contexto indígena da América do Sul, os instrumentos de música “não são instrumentos no nosso sentido da palavra” e enfim, verificar “o que pode ser um instrumento de música”. Essa parece ser a fissura pela qual passou Lévi-Strauss para entrar nesse cosmo sonoro.

O autor narra um mito Terena (M24) sobre a origem do tabaco no qual um homem “depois de bater uma contra a outra as solas de sua sandália de couro 'para encontrar mais fácil o mel', descobre uma colméia numa árvore (...)” (LÉVI-STRAUSS, 2004a, p. 127). Esse “chamado percutido” ao mel, alimento sedutor, coloca um problema que nos interessa – pois nos “remete a toda a teoria dos chamados e, mais ainda, ao sistema dos instrumentos musicais como um todo” (LÉVI-STRAUSS, 2004b, p. 341) – e foi formulado por Lévi-Strauss. Em seguida, aponta um outro mito, M304, dessa vez Tukuna, para tentar resolver o problema. A história da família que se transformou em jaguares passa pelo uso de trajes de casa que eram retiradas da árvore à flecha. Aparamentados com esses trajes, transformavam-se em jaguares e iam pela floresta massacrando e comendo os índios. Certo dia, a velha matou o próprio filho,

⁵³ Ver, por exemplo: “Do mel às cinzas” (LÉVI-STRAUSS, 2004b), páginas 355-358 sobre mitos do Japão, da Amazônia e Cashinawa, sobre o “bebê chorão”; 375-379 sobre instrumentos musicais indígenas e ocidentais que serviriam para afastar ou repelir forças da natureza; 379-389 que compara um rito arcaico chinês, o contexto indígena e a semana santa no Velho Mundo.

⁵⁴ Tugny é quem utiliza em seu trabalho essa expressão cunhada por Samuel Araújo (ARAÚJO, 1992). A autora a considera “apropriada no contexto da produção sonora entre os Tikmû’ûn e seus espíritos, porque ela se refere a um labor ao mesmo tempo que a algo mais amplo do que um objeto ou uma obra” (TUGNY, 2011, p. 155).

cujo fígado levou pra casa e deu aos netos. Ao descobrirem que era o fígado do próprio pai e que a avó era o jaguar que o havia matado, armaram contra a velha:

(...) Seguiram a avó mata adentro e viram-na transformar-se em onça e devorar o cadáver de seu pai. Um dos meninos enfiou uma lança no ânus da ogra, cuja ponta era feita com um dente de porco-do-mato. A velha fugiu e os meninos enterraram os restos de seu pai numa toca de tatu.

Já estavam novamente em casa quando a velha surgiu, gemendo. Como eles fingiram preocupar-se, a avó explicou que tinha se machucado ao cair em cima de um toco, na roça. Os meninos, porém, examinaram o ferimento e reconheceram o golpe de lança. Montaram uma grande fogueira atrás da cabana e buscaram um tronco oco de embaúba, e cortaram longitudinalmente uma de suas extremidades, de tal modo que as duas linguetas de madeira se entrechocassem, vibrando, quando jogassem o tronco no chão. Provocaram assim um barulho terrível, até que a velha saiu da cabana, furiosa com toda aquela algazarra ao lado de uma doente. Imediatamente eles a agarraram e jogaram-na na fogueira, onde ela morreu queimada. (Nim. 1952, 147-48). (LÉVI-STRAUSS, 2004b, 342).

Lévi-Strauss comenta que este mito, que optamos por não reproduzir na íntegra aqui, apresenta uma tríade de árvores utilizadas na confecção de roupas e utensílios de casca, dentre as quais a embaúba, que por ter o tronco oco, “fornece também a matéria naturalmente trabalhada, de vários instrumentos musicais” (LÉVI-STRAUSS, 2004b, p. 342). Os Tukuna fazem seus tambores dessa madeira e associam a música com as máscaras feitas de casca batida (LÉVI-STRAUSS, 2004b, p. 342). O instrumento que conduz a ogra à fogueira no mito que acabamos de citar, também se assemelha a um chicote por seu som estalado. No mito do coletor de mel que entrechoca suas sandálias, o instrumento é improvisado, diferentemente do mito tukuna, que parece “ter concebido um instrumento imaginário, cuja confecção descreve detalhadamente” (LÉVI-STRAUSS, 2004b, p. 347). No entanto, os Bororo têm um instrumento com a mesma forma, mas real, e feito de bambu ao invés de embaúba, o “parabara” (LÉVI-STRAUSS, 2004b, p. 347). Os estalos deste instrumento em ritos funerários poderia, supostamente, apressar ou saudar a disjunção da alma do morto e sua sepultura ou, dependendo do ponto de vista, operar uma conjunção entre ela e os seres míticos do além (LÉVI-STRAUSS, 2004b, p. 348). Citando outros exemplos nos quais o som parece ter um papel importante, Lévi-Strauss afirma que “sob formas muito diversas (...) uma sequência de barulhos descontínuos – produzidos pelo tamborilar, pelo choque entre pedaços de madeira, pelo crepitar do fogo ou pelo estalo de varas fendidas – desempenha um papel obscuro no ritual e nas representações míticas” (LÉVI-STRAUSS, 2004b, p. 351).

Um outro elemento sonoro que é percebido nos mitos é o berreiro infantil que atrai

jaguares e outros animais raptos (LÉVI-STRAUSS, 2004b, p. 360). Aí é que Lévi-Strauss observa uma relação entre a algazarra e a sujeira. A algazarra é representada pelo choro da criança, ao passo que a sujeira é duplamente representada pela avó que tenta oferecer aos netos um antialimento (o fígado do pai) e pelo jaguar “Peti” que, no mito tukuna do “Jaguar devorador de crianças” (LÉVI-STRAUSS, 2004b, p. 351-352), obriga as crianças a inalarem seus gases intestinais, pois fornece substâncias no lugar de comida. Vale lembrar que neste mito, o Peti é enganado pelo demiurgo Dyai, que se disfarça de criança e o aprisiona numa árvore “muirapiranga” que tinha furos de laterais bem lisas em seu tronco. Preso pelos braços atravessados no tronco, mas com as patas livres, o jaguar pega seu “bastão de dança”, descrito como “um bambu oco”, e começa a cantar, chamando os membros de seu clã para o acudir e darem-no de comer. Esse bastão do jaguar e o “chicote” (o tronco fendido, instrumento imaginário, que acaba por conduzir a ogra à fogueira por seu netos e o “parabara” bororo, seu similar real) formam um par de oposições. O primeiro, naturalmente oco em seu comprimento, é tocado mantendo-o nas mãos, ao passo que o segundo, também oco, mas fendido pelo exterior e em apenas em parte de seu comprimento, é batido obliquamente no solo ou jogado no chão. Além disso, o instrumento do jaguar reúne os demônios perto de si e perto dos homens. O chicote afasta dos homens um humano que havia se transformado em demônio, reunindo-o com outros demônios (LÉVI-STRAUSS, 2004b, p. 361).

A esses instrumentos que citamos até agora, Lévi-Strauss acrescenta outro, o tambor, que aparece nos bastidores dos mitos sobre a origem do mel (LÉVI-STRAUSS, 2004b, p. 361). Da mesma forma que o bastão de ritmo do jaguar aprisionado pelos braços, o tambor também é feito com um tronco oco, sendo portanto um instrumento correlato a esse. Ao mesmo tempo, porém, “o tambor e o bastão de ritmo se opõem um ao outro, na medida em que são respectivamente mais largo ou mais estreito, mais curto ou mais comprido, paciente ou agente” (LÉVI-STRAUSS, 2004b, p. 361). Segundo Lévi-Strauss, ao tronco oco são atribuídas, nos mitos, funções muito diversas: “tronco oco onde enxameiam abelhas, tronco oco que serve de cocho para o hidromel, tambor de madeira (...), refúgio para as vítimas do jaguar canibal e armadilha para este mesmo jaguar, assim como para a moça louca por mel...” (LÉVI-STRAUSS, 2004b, p. 361). No sistema de oposições que acabamos de ver, a maior oposição é entre o tambor e o chicote e Lévi-Strauss encontra um mito warrau que a relaciona e amplia nosso entendimento.

É a história de um índio chamado Kororomanna que matou um guariba e, por se

perder na volta para a aldeia, teve que passar a noite num abrigo improvisado. Ele escolheu mal seu acampamento, bem no caminho dos demônios, caminhos “reconhecidos devido ao barulho que os demônios, empoleirados nas árvores que os margeiam não param de fazer durante a noite inteira, batendo nos galhos e troncos, produzindo assim todo tipo de estalos secos” (LÉVI-STRAUSS, 2004b, p. 362). Com medo dos demônios roubarem sua caça, apesar do mau cheiro do macaco que inchava acumulando gases dentro de si, Kororomanna armou-se com um bastão e dormiu ali mesmo perto do bicho. Após dormir, foi despertado pelo barulho dos demônios que batiam nas árvores. Para caçar dos demônios, respondia a cada golpe, batendo na barriga do macaco com o bastão. “Com isto, ouviam-se muitos bum, bum, que soavam como um tambor (os Warrau utilizam em seus tambores couro de guariba) (...) O chefe dos demônios ficou desolado por não conseguir fazer um barulho tão belo” (LÉVI-STRAUSS, 2004b, p. 362). O som do tambor vinha do macaco “que peidava com tamanho vigor”. Em sua análise, Lévi-Strauss opõe o tambor e o chicote. O tambor seria o instrumento humano, inclusive dotado de uma natureza orgânica (os gases do macaco), e o os bastões percutidos seriam demoníacos (ruído dos demônios batendo nos galhos e troncos). O autor tenta, então, colocar o bastão de ritmo (aquele do jaguar aprisionado) no meio dessa oposição, por se tratar de um instrumento “chamador de demônios” (LÉVI-STRAUSS, 2004b, p. 363). No contexto dos guarani meridionais o autor observa uma oposição entre o “bastão de comando”, instrumento masculino talhado no cerne de uma árvore, e o “bastão de ritmo”, feito de bambu e de competência feminina. Completando um sistema ternário de instrumentos, no qual apenas dois são instrumentos musicais, temos ainda o “chocalho”, instrumento masculino. “Bastão de comando”, “chocalho” e “bastão de ritmo” teriam, respectivamente, as funções de reunir os homens, fazer os deuses baixarem para perto dos homens e elevar os homens para perto dos deuses (LÉVI-STRAUSS, 2004b, p. 363). Resumindo essas reflexões, temos que:

Recorrendo a mitos reais ou imaginários, os mitos, convenientemente ordenados, parecem desdobrar, diante de nós, um vasto grupo de transformações que reúne diversos modos de um tronco de árvore ou um bastão *ser oco*: cavidade natural ou artificial, orifício longitudinal ou transversal, colméia, cocho, tambor, bastão de ritmo, tubo de casca, chicote, canga... Nesta série, os instrumentos musicais ocupam uma posição intermediária entre formas extremas que remetem a um abrigo, como a colméia, ou a uma armadilha, como a canga. Mas, de fato, as máscaras e os instrumentos de música são, cada um a sua maneira, abrigos ou armadilhas, algumas vezes até ambos ao mesmo tempo... o chicote de M304 desempenha o papel de armadilha para o demônio-jaguar; o demônio-jaguar de M310, prisioneiro de uma canga, obtém, graças ao bastão de

ritmo, a proteção de seus congêneres. Os trajes-máscara de casca, cuja origem M318 traça, são abrigos para os dançarinos que os vestem permitindo-lhes captar a potência dos demônios. (LÉVI-STRAUSS, 2004b, p. 367).

Consideramos que Lévi-Strauss nos abre muitas possibilidades para pensar os instrumentos de música entre os ameríndios. Seja o oco de uma árvore, galhos e troncos percutidos por demônios, sandálias que se entrechocam ou a barriga de um macaco, todos estes objetos que se prestam a emissões sonoras podem ser pensados como fazendo parte desta organologia. Observamos que os acontecimentos que decorrem desses eventos acústicos são, por exemplo, encontrar mel ou impressionar demônios. Talvez possamos sugerir que, a partir de Lévi-Strauss, os instrumentos de música são alçados a uma posição de um aparato cósmico, de potências múltiplas e agenciamentos diversos.

Deste ponto do trabalho em diante, tentaremos testar os limites da objetividade dos dispositivos e eventos sonoros entre os Tikmũ'ũn. Para tanto, apresentaremos alguns exemplos que possam evidenciar o quanto a noção de instrumento passivo está longe de ser representativa para designar estes agentes – é o que desejamos explorar – de acordo com nossas experiências etnográficas e com os mitos que nos ensinam os Tikmũ'ũn.

CAPÍTULO IV – ESBOÇOS DE UMA ORGANOLOGIA TIKMŪ'ŪN

4.1 *Kupãmõg*⁵⁵ coletores de mel

o tronco vazio deixei
o tronco vazio deixei biaiai biaiai
ãã (canto do *Kupũmog*)⁵⁶

Em uma tarde, saímos os homens em busca de abelhas e mel. Me parece que retirar mel é um empreendimento notadamente coletivo⁵⁷, como tudo que envolve os *yãmỹxop*⁵⁷, seja a comida, o canto, a dança, por exemplo. Mesmo assim, notamos que não são os homens que retiram o mel, assim como não são os homens que caçam⁵⁸. Ao contrário, é *Kupãmõg*⁵⁹ (papa mel) o responsável pela tarefa. Nesse contexto, a coleta de mel poderia ser vista como uma caçada, intermediada por espíritos. Na ocasião, uma árvore foi encontrada, mas não tinha mel. No dia seguinte, fomos mais uma vez, à tarde, tentar coletar mel. O vídeo mostra⁶⁰: *Kupãmõg* desce correndo da árvore emitindo um som gutural. As abelhas estavam bravas. Na verdade, elas são bravas. Após algumas investidas de reconhecimento, ele segue com seu trabalho. Já não é só um. O fogo está aceso e mesmo assim as abelhas oferecem perigo. *Kupãmõg*, no entanto, parece não temê-las. Tochas são sucessivamente colocadas em contato com um buraco que está no alto do tronco, perpendicular à sua longitude, onde enxameiam algumas abelhas. Com o aumento da fumaça, que deixa entrever os raios de luz do sol esparsos que entram na mata não muito densa, as abelhas se dispersam cada vez mais afastadas pela fumaça. Pouco a pouco, com um machado, *Kupãmõg* vai golpeando o tronco. A árvore não é pequena e isso leva algum tempo. Por fim, a árvore cai. O zumbido das abelhas que enxameiam o tronco é bem forte. Os *Kupãmõg* retiram o mel aos poucos, mais uma vez emitindo seu som gutural. Após comerem (FOTO 3), cantam com uma voz diferente e com

⁵⁵ Apesar de uma divergência de grafia com o trabalho de Tugny (2009b), que consta como *kupũmõg*, optamos por reproduzir o termo conforme os Tikmũ'ũn nos indicaram. Ressaltamos que divergências desse tipo podem ser comuns.

⁵⁶ Ver nota 62.

⁵⁷ Coletivo de *yãmỹ* (espírito).

⁵⁸ Os Tikmũ'ũn se referem sempre a um espírito caçador aliado chamado *Kotkuphi*, do qual trataremos mais adiante.

⁵⁹ Aqui, como veremos mais adiante, os *kupãmõg* são seres antropomorfos.

⁶⁰ Optamos por incluir esta forma que remete ao vídeos dadas as várias vezes em que Toninho Maxakali nos informou, em comunicação pessoal, que “até agora ninguém sabia como é que tirava o mel. Aí o filmador foi lá e gravou... e tá mostrando como é que é”. Um excerto desse registro pode encontra-se no DVD em anexo.

um texto reconhecível pelos humanos, o que se segue⁶¹:

Kupūmog

ãte puk xup
ãte puk xup
ãte puk xup tuk koxxix
ãte puk xup tuk koxxix miax ax miax ax
ãte puk xup
ãte puk xup
ãte puk xup tuk koxxix
ãte puk xup tuk koxxix miax ax miax ax
hã hã hã

ãte puk xup
ãte puk xup
ãte puk xup tuk koxxix
ãte puk xup tuk koxxix miax ax miax ax
ãte puk xup
ãte puk xup
ãte puk xup tuk koxxix
ãte puk xup tuk koxxix miax ax miax ax
hã hã hã

ãte puk nut
ãte puk nut
ãte puknut tu ãgxax xix
ãte puknut tu ãgxax xix
miax ax miax ax
ãte puk nut
ãte puk nut
ãte puknut tu ãgxax xix miax
ãte puknut tu ãgxax xix ax miax ax

papa-mel

chupei mel
 chupei mel
 o tronco vazio deixei
 o tronco vazio deixei biaiai biaiai
 chupei mel
 chupei mel
 o tronco vazio
 o tronco vazio deixei biaiai biaiai
 ãã

chupei mel
 chupei mel
 o tronco vazio deixei
 o tronco vazio deixei biaiai biaiai
 chupei mel
 chupei mel
 o tronco vazio deixei
 o tronco vazio deixei biaiai biaiai
 ãã

chupei mel da abelha cabeludinha
 chupei mel da abelha cabeludinha
 da abelha cabeludinha a cêra deixei
 da abelha cabeludinha a cêra deixei
 biaiai biaiai
 chupei mel da abelha cabeludinha
 chupei mel da abelha cabeludinha
 da abelha cabeludinha a cêra deixei biaiai
 da abelha cabeludinha a cêra deixei ai biai ai

Os Tikmũ'ũn, que nos receberam com extremo desvelo e delicadeza, nos levaram para que pudéssemos provar seu mel selvagem e conhecer como podem adquirí-lo. Essa atitude, por si só, deve ser tomada como de grande generosidade. Tendo seus territórios em sua maior parte devastados e escassos produtos como a caça e também o mel, ambos, para eles, deliciosos, ainda assim repartiram-no conosco. Diferentemente deste cenário atual no qual certos recursos minguaram, os Tikmũ'ũn têm na memória, guardada através dos cantos, diversas espécies de abelhas que produzem, igualmente, diversos tipos de mel, o que testemunha o canto abaixo, um canto-lista, no qual são citadas inúmeras espécies de abelhas⁶².

⁶¹ Este canto consta transcrito e traduzido em Tugny (2009b, p. 98-99).

⁶² Este canto consta transcrito e traduzido em Tugny (2009b, p. 182-185). Mais detalhes sobre o processo de identificação das espécies junto aos especialistas do Instituto de Ciências Biológicas – ICB-UFMG, vide esta obra de Tugny. Ressaltamos apenas que das 27 espécies mencionadas no canto, apenas duas podem ser



FOTO 3: *Kupãmõg* (papa-méis)
(fotograma: Ricardo Jamal)

Kupãmõg

'*ãte puk xup*
'*ãte puk xup*
'*ãte puk xup*
tuk kox xix
'*ãte puk xup*
tuk kox xix
miax ax miax ax

'*ãte puknut*
'*ãte puknut*
'*ãte puknut*
tu ãgxax xix
'*ãte puknut*
tu ãgxax xix
miax ax miax ax
hã hã hãh

xaox yokëy hõy hõy
xaknãg yokëy hõy hõy

papa-mel

chupei mel
chupei mel
chupei mel
deixei o tronco vazio
chupei mel
deixei o tronco vazio
biai ai biai ai

abelha dona-branca
abelha dona-branca
abelha dona-branca
deixei sua cera
abelha dona-branca
deixei sua cera
biai ai biai ai
hãã hã hã

quero o mel da arapuá hui hui
quero o mel da moça-branca hui hui

kutapax yokēy hōy hōy
pukxām yokēy hōy hōy
puknut yokēy hōy hōy
puknōm yokēy hōy hōy
ōīy yokēy hōy hōy

quero o mel do mandaguari-amarelo hui hui
 quero o mel do guaraiipo hui hui
 quero o mel da dona-branca hui hui
 quero o mel da uruçu hui hui
 ai, eu quero, hui hui

kutapax yokēy hōy hōy
kutapax nāg yokēy hōy hōy
puktap yokēy hōy hōy
puktix yokēy hōy hōy
puktox yokēy hōy hōy
āmān yokēy hōy hōy
āmamap yokēy hōy hōy
pukpax yokēy hōy hōy
pukpaxmūnīy yokēy hōy hōy
kūnāytex yokēy hōy hōy
pukxām yokēy hōy hōy
xaknāg yokēy hōy hōy
puhuk yokēy hōy hōy
puknōm yokēy hōy hōy
puknōmnāg yokēy hōy hōy
puktut yokēy hōy hōy
puknāg yokēy hōy hōy
puknīn yokēy hōy hōy
hāmikutox yokēy hōy hōy
hāmikutoxnāg yokēy hōy hōy
papāta yokēy hōy hōy
puxxokata yokēy hōy hōy
koxxak yokēy hōy hōy
īyyut xeka yokēy hōy hōy
pukonāg yokēy hōy hōy
pukyāykuxnōg yokēy hōy hōy

quero o mel do mandaguari-amarelo hui hui
 quero o mel do mandaguari-amarelo hui hui
 quero o mel da saranhão hui hui
 quero o mel da mombucão hui hui
 quero o mel da arapuá hui hui
 quero o mel da abelha-cachorro hui hui
 quero o mel da arapuá hui hui
 quero o mel da uruçu hui hui
 quero o mel da abelha corta-folha hui hui
 quero o mel da mandaçaia hui hui
 quero o mel a guaraiipo hui hui
 quero o mel da abelha pequena hui hui
 quero o mel da moça-branca hui hui
 quero o mel da uruçu hui hui
 quero o mel da abelha-mirim hui hui
 quero o mel da dona-branca hui hui
 quero o mel da jataí hui hui
 quero o mel da irai hui hui
 quero o mel da mombuca hui hui
 quero o mel da mombuca hui hui
 quero o mel da moça-branca hui hui
 quero o mel da *puxxokata* hui hui
 quero o mel da *koxxak* hui hui i
 quero o mel da abelha-da-orquídea hui hui
 quero o mel da abelha hui hui
 quero o mel da *pukyāykuxnōg* hui hui

tahāg yokēy hōy hōy
katamat yokēy hōy hōy
xupxak yokēy hōy hōy
popta yokēy hōy hōy
poptanāg yokēy hōy hōy
toktet ta yokēy hōy hōy
kutita yokēy hōy hōy
katkata yokēy hōy hōy
toktukta yokēy hōy hōy
mīntaxeka yokēy hōy hōy
mitanāg yokēy hōy hōy
māgta yokēy hōy hōy
xagāy yokēy hōy hōy
tepta yokēy hōy hōy
mīnkup yokēy hōy hōy
yak yokēy hōy hōy
hā

quero comer qualquer fruta hui hui
 quero comer o fruto da gameleira hui hui
 quero comer mamão hui hui
 quero comer jenipapo hui hui
 quero comer cajá hui hui
 quero comer o fruto da embaúba-branca hui hui
 quero comer abacaxi hui hui
 quero comer maracujá hui hui
 quero comer o fruto da embaúba do brejo hui hui
 quero comer a fruta da semente grande hui hui
 quero comer jabuticaba hui hui
 quero comer manga hui hui
 quero comer a fruta igual jabuticaba hui hui
 quero comer banana hui hui
 quero comer cana hui hui
 quero comer jaca hui hui
 hã

Nestes tempos imemoriais a que os cantos se referem, eles tiveram, em algum momento, um aliado que os ajudava a encontrar o mel com facilidade, o filho da chuva. Encontramos em Popovich a seguinte referência:

Os mitos tratam do pai, mãe, irmão, esposa e filho de Topa. O filho é *Texkutok* 'filho da chuva'. Depois de uma tempestade, os Maxakalí encontraram-no como um bebê na floresta e o alimentaram. Sempre que o garoto fazia certas coisas, uma tempestade vinha e ajudava os Maxakalí derrubando colméias das árvores. Os raios vinham das axilas de *Texkutok*. Por fim, a mãe tomou seu filho de volta para o céu e estava zangada com os Maxakalí por eles terem mantido o filho da chuva consigo. Note-se também que Topa frequentemente desce à terra em uma tempestade com raios, não foi verificado que Topa foi chamado de algo como Topa da chuva, trovões ou raios. (POPOVICH, 1976, p. 11-12)⁶³.

Interessante notar que o relâmpago que saía das axilas de *Texkutok*⁶⁴, se assemelha muito a um som percutido, assim como o ruído produzido pelo entrecchoque das sandálias do coletor de mel. Esse caso, no entanto, difere ligeiramente daquele apresentado por Lévi-Strauss, visto que aqui a tempestade e/ou o raio – o que a citação de Popovich não explicita com clareza – já derruba as colméias, enquanto que no mito Terena o “chamado percutido” favorece apenas encontrá-las. Algo, no entanto, pode ser destacado como um ponto de contato: um mel que é encontrado graças à um evento, de certa forma, mágico e sonoro. Acusticamente, estes são sons que se diferem por suas grandezas particulares. Um entrecchoque de sandálias é algo muito sutil, enquanto um relâmpago é causa de fortes estrondos. No entanto, como pudemos observar, provocam resultados muito semelhantes, o que nos permite fazer esta aproximação entre suas qualidades acústicas em algo divergentes. Sublinhamos que a coincidência acústica identificada pode apontar para uma codificação acústica que está associada ao mel. Ambos os sons, apesar de suas diferentes grandezas, se prestam a facilitar a aquisição do mel. Sobre a história de *Texkutok*, devemos, ainda, chamar a atenção para a tempestade, fenômeno meteorológico que tem parte importante na narrativa, ao passo que no exemplo Terena, nos faltam outras referências que não sejam o próprio som. De toda forma, lembramos que Lévi-Strauss indica que as sandálias de que se utiliza o índio Terena são um instrumento imaginário, isto é, está presente apenas no mito, não havendo registros materiais de sua

⁶³ Tradução nossa. “Myths speaks of Topa's father, mother, brother, wife, and son. The son is *Texkutok* 'child of the rain'. After a storm, the Maxakalí found him as a baby in the forest and raised him. Every time the boy did certain things, a storm came, and helped the Maxakalí by knocking down beehives from trees. Lightning came from under *Texkutok*'s armprints. Finally the mother took her son back to the sky, and she was angry with the Maxakalí that they kept her son. It is also noted that Topa often came down to earth in a electrical storm, but it has not been found that Topa was called anything like 'Topa of the rain, lightning, or thunder'. (POPOVICH, 1976, p. 11-12).

⁶⁴ Tugny (2009b, p. 441-442) registra este termo como *kitok tehex* (filho da chuva ou filho do relâmpago).

existência. Quanto aos fenômenos meteorológicos, encontramos outros detalhes em Lévi-Strauss. Vejamos se, caminhando neste sentido, a discussão pode ir mais longe.

Assim como na história de *Texkutok* que mencionamos acima, Lévi-Strauss (2004b, p. 356-357) apresenta mitos que situam muito próximos uns dos outros fenômenos meteorológicos e a figura de um bebê, em linhas gerais, disjunto da mãe. São mitos que tratam de bebês chorões que têm este comportamento em função de um abandono real – foram abandonados pela mãe ou são póstumos (o que equivale a um abandono) – ou por acreditarem que foram indevidamente abandonados – apesar de já terem alcançado uma idade em que não são exigidos, dos pais, cuidados constantes, o bebê sente falta destes cuidados, como as crianças mais novas.

Esse desejo imoderado por uma conjunção familiar, que os mitos comumente situam no plano horizontal (quando resulta do afastamento da mãe) sempre acarreta uma disjunção de tipo cósmico, e vertical: a criança chorona sobre ao céu, onde gera um mundo *podre* (chuva, sujeira, arco-íris causa das doenças, vida breve); ou, nas variantes simétricas, para não gerar um mundo queimado. (LÉVI-STRAUSS, 2004b, p. 358).

Pois bem, estes bebês são associativos, extremamente apegados ao mundo infantil e, portanto, ao universo feminino. Na história de *Texkutok*, entretanto, estas características não estão presentes. Ele não parece ter sido abandonado pela mãe, visto que ela o retoma um tempo depois, furiosa com os Maxakali por eles terem mantido o filho da chuva consigo. Tampouco mostra-se uma criança mais velha que reclama cuidados não mais adequados à sua idade. Segundo uma versão, aparentemente da mesma história, narrada por Suely Maxakali a Tugny (2009b, p. 441-442), o menino é alimentado com leite pelos Maxakali e, após sua partida, os pais adotivos é que ficam chorando. O herói associativo nos mitos apresentados por Lévi-Strauss é, aqui, alguém que estabelece relações amistosas e de reciprocidade com os Maxakali: quando chovia, o pajé, seu pai adotivo, não precisava cobrir sua casa com folhas, pois o *kutok tehex* a cobria com seu courinho de veado, protegendo-a para não molhar (TUGNY, 2009b, p. 441-442); por meio dos relâmpagos que saíam das axilas de *Texkutok* os índios encontravam colméias caídas no chão, podendo tirar daí o mel, sem dificuldades (POPOVICH, 1976). Nas duas versões, estas parecem ser as contrapartidas do filho da chuva para a acolhida que os Maxakali lhe oferecem. Desse modo, a criança apresenta um certo grau de independência em relação à mãe verdadeira (e com os pais adotivos), se dando bem mesmo que afastado dela. Em outros mitos, Lévi-Strauss encontra crianças com disposição semelhante. Para falar em

linhas muito gerais, M1, mito Bororo intitulado “As araras e seu ninho”, conta a história de um rapaz que segue sua mãe às escondidas pela mata, enquanto ela ia, juntamente com outras mulheres, colher folhas de palmeira para a confecção de estojos penianos dados aos adolescentes na ocasião de sua iniciação. De repente, o filho a surpreende e a violenta (LÉVI-STRAUSS, 2004a, p. 57-59). Inversamente, M327, Warrau, que trata da “Origem do tabaco e dos poderes xamânicos” menciona um menino que, afastado rudemente por sua madrasta tecelã, caiu no chão e chorou, pelo que resolve ir embora de sua casa para longe e acaba por fazer amizade com as vespas. Este mesmo menino e duas outras crianças amigas, é que ordenaram que as vespas passassem a picar. Até aquele momento, elas não eram violentas. Em uma variante, também Warrau, do mesmo mito, temos que as vespas se tornaram guardiãs do tabaco (LÉVI-STRAUSS, 2004b, p. 398-400). Comparando M1 (o do filho incestuoso) e M327 (o da madrasta tecelã que afasta seu enteado), o autor observa que os dois mitos apresentam crianças que se recusam a separar-se da mãe através de uma conduta vocal, o choro da criança maltratada, ou uma conduta erótica, o filho que quer retornar ao ventre da mãe. Embora ambos sejam chorões, as condutas, no entanto, são inversas. O comportamento incestuoso da criança, já grande, de M1 difere do daquela de M327 que, ainda pequena, apresenta um grande espírito de independência (LÉVI-STRAUSS, 2004b, p. 405). Podemos considerar que a história de *Texkutok* corresponde em alguns aspectos àqueles identificados nas análises destes mitos apresentadas por Lévi-Strauss: crianças que ao se separarem da mãe se mostram independentes (M327 e *Texkutok*); mãe que perde o filho mas se mostra zelosa quando o encontra, a ponto de se enfurecer com a atitude dos Maxakali em tê-lo mantido consigo. Além de sua aliança com os Tikmũ'ũn, *Texkutok* também demonstra um certo tipo de aliança com as abelhas, “guardiãs do mel”, quando facilita o trabalho dos índios na coleta deste sedutor produto, assim como as crianças que se aliaram às vespas. Lévi-Strauss discorre mais detalhadamente a respeito das relações que podem ser estabelecidas entre abelhas e vespas, conforme a mentalidade ameríndia expressa nos mitos e também com base em alguns dados etnográficos. E, uma vez que encontramos esta aproximação entre *Texkutok*/abelhas e as crianças aliadas às vespas, nos desviaremos rapidamente para tentar apurar as relações que vimos estabelecendo entre os mitos maxakali e os que são apresentados em “Do Mel às Cinzas”.

4.2 O mel e o tabaco

Em seu capítulo “Diálogo do mel e do tabaco”, Lévi-Strauss faz uma bela explicação do mel e de suas relações com o tabaco entre os ameríndios, sempre nos reportando também ao contexto europeu. As abelhas e vespas pertencem a uma mesma ordem de insetos chamada himenópteros. Agrupados em treze famílias, boa parte desses animais é solitária, sendo uma das diferenças fundamentais a de que “apenas as abelhas sociais são produtoras de mel em quantidades que apresentam um interesse alimentar” (LÉVI-STRAUSS, 2004b, p. 45). Estas, em sua totalidade, pertencem à família das meliponídeas, gênero *Melipona* e *Trigona*. Embora não possuam ferrão nem veneno, diferentemente das abelhas européias, são mesmo assim agressivas e, uma delas, a *Trigona duckei*, nutre um gosto especial em sugar o suor e as secreções nasais ou oculares dos viajantes (LÉVI-STRAUSS, 2004b, p. 45). Este regime alimentar característico das melíponas, que não rejeita substâncias de origem animal – além do pólen e do néctar, consomem até urina, carniça e excrementos – resulta em um mel que difere em cor, consistência, sabor e composição química daqueles fabricados pela *Apis mellifica*, nativa dos continentes africano, asiático e europeu. Lévi-Strauss adverte que estes méis, de perfumes variados e de riqueza e complexidade indescritíveis, são donos de sabores tão marcados que são quase intoleráveis para quem nunca os experimentou. “Um gozo mais delicioso do que qualquer um daqueles proporcionados habitualmente pelo paladar e pelo odor perturba os limiares da sensibilidade e confunde seus registros. Já não sabemos mais se degustamos ou se ardemos de amor” (LÉVI-STRAUSS, 2004b, p. 46). Alguns méis, no entanto, são laxantes e perigosos. Estes são, sobretudo os méis de vespas, “embriagantes”, chegando, alguns, a serem venenosos, como o da vespa conhecida na amazônia como “siçuíra” (*Lecheguana colorada*, *Nectarina lecheguana*). A toxicidade presente nestes produtos advém, provavelmente, do contato com espécies florais igualmente venenosas. Apesar dos riscos que envolve, a extração é, muitas vezes, uma grande paixão para estes povos.

(...) a maior distração e o mais extremo prazer que o peão dos campos conhece consiste na coleta de mel. Para obter uma quantidade de mel que caberia numa colher, ele está sempre pronto a explorar uma árvore durante um dia inteiro, muitas vezes arriscando a própria vida. Pois não se pode imaginar os perigos a que ele se expõe nas montanhas, por causa do mel. Se acaso notar em um tronco um pequeno invólucro de cera ou uma fenda, vai correndo buscar um machado para abater ou danificar uma árvore soberba e de essência preciosa (Spegazzini

apud Schwartz 1948: 158). (LÉVI-STRAUSS, 2004b, p. 47).

Tanto o gosto quanto o perigo que oferecem aos índios uma expedição para coleta de mel, tem, subjacente a eles, uma grande perícia envolvida na execução da tarefa. Lévi-Strauss nos aponta alguns diferentes exemplos etnográficos que revelam técnicas sofisticadas sobre como proceder para uma coleta de mel bem-sucedida. Entre os Ashluslay do Chaco sangra-se acima dos olhos para que as chances sejam aumentadas (Nordenskiöld 1912b: 49 *apud* LÉVI-STRAUSS, 2004b, p. 47); já os Abipones, habitantes do Paraguai e do Brasil, dos quais são descendentes os Kadiwéu do sul do Mato Grosso, depilavam os cílios para que pudessem seguir com precisão uma abelha isolada em vôo para o seu ninho, sem que eles tivessem o olhar perturbado. Esta, “uma técnica de detecção 'à vista'” (Dobrizhoffer 1822, v. 2: 15 *apud* LÉVI-STRAUSS, 2004b, p. 47). Entre os Tikmũ'ũn, observamos que dependem dos conhecimentos e da coragem dos *kupãmõg* para a coleta do mel – e, certamente, da relação que os papa-méis, que retiram o mel, têm com as abelhas –, além de terem sido aliados do filho da chuva. Segundo Lévi-Strauss, as observações acima dizem respeito ao “mel-de-pau”, que pode ser encontrado de duas formas: na superfície das árvores ou em seu interior oco – o que se aplica igualmente à experiência que pudemos observar com os Tikmũ'ũn. Estas abelhas foram as que passaram por uma domesticação, em locais como Colômbia, Guiana e Venezuela. O mel “de terra” ou “de sapo” (*Trigona cupira*) pode ser encontrado, diferentemente do anterior, “em ninhos subterrâneos, dotados de uma entrada tão pequena que apenas um inseto pode penetrar nela de cada vez e que é frequentemente muito distante do ninho” (LÉVI-STRAUSS, 2004b, p. 48). Por fim, Lévi-Strauss resume que cada um destes méis, arborícola ou terrícola são encontrados nas américas em quantidades grandes e pequenas, respectivamente. Àqueles das árvores podem ser de abelhas ou vespas, sendo os das vespas quase sempre tóxicos. Além disso, como vimos, os méis podem ser, de um modo geral, suaves ou mesmo embriagantes (LÉVI-STRAUSS, 2004b, p. 48).

Há, como podemos perceber, uma oposição evidenciada entre as abelhas e as vespas, algo inofensivas ou perigosas, respectivamente, que nos conduz a uma bipartição entre os méis que elas produzem, frequentemente tidos como doces ou azedos, inofensivos ou tóxicos. É necessário ressaltar que os efeitos dos méis, dos inofensivos aos embriagantes, podem ter como causa serem provenientes de espécies distintas bem como, em se tratando de um mesmo mel, depender da forma como é consumido, fresco ou fermentado. Esta posição ambígua do mel, oscilante entre um alimento supremo, “próprio para inspirar uma vívida concupiscência”,

e um veneno, cuja “natureza e a gravidade dos acidentes que ele pode provocar jamais são previsíveis” (LÉVI-STRAUSS, 2004b, p. 52), é ocupada também pelo tabaco e outras plantas, com ação igualmente entorpecentes. Poderíamos objetar que o tabaco não compartilha da qualidade de alimento, presente no mel. No entanto, o tabaco é visto, algumas vezes, como alimento, a exemplo dos Bororo, que utilizam termos como *okwage mea-ǵi*, “comer o charuto”, ao mesmo tempo que denominam o próprio charuto como *ké*, “alimento” (LÉVI-STRAUSS, 2004b, p. 52). Ainda assim, as formas de uso são muito diversificadas: além dos charutos, é fumado em cachimbos ou cigarros; dispersão a partir da boca de alguém que sopra a fumaça enquanto outros inalam-na (Panamá); usado reduzido a pó ou aspirado, sozinho ou a dois, através de um tubo; comido em pó, mascado, lambido sob a forma de um xarope pegajoso e espesso, este obtido através da fervura e evaporação; bebido depois de fervido ou simplesmente após ser maçerado (Montaña e Guiana) (LÉVI-STRAUSS, 2004b, p. 53). Não obstante às diversas formas de uso do tabaco, Lévi-Strauss aponta que algumas tribos são hostis ao seu uso, como os Tupi-Kawahib, vizinhos dos Nambikwara, sendo que estes últimos considerados são grandes apreciadores, “fumantes inveterados” (LÉVI-STRAUSS, 2004b, p. 53). Assim com os modos de utilização são variados, os fins a que visam cada tipo de uso também são múltiplos: pode ser consumido de maneira individual ou coletiva, tendo em vista o prazer, ou alguma finalidade ritual – mágica ou religiosa, como cuidar de um doente, purificar um candidato à iniciação, ao sacerdócio ou à curanderia, fazendo-o ingerir sumo de tabaco para provocar vômitos e, às vezes, perda de consciência; ainda serve como oferta, na forma de folhas ou fumaça, que possibilita comunicação com os Espíritos (LÉVI-STRAUSS, 2004b, p. 53-54). Estará claro, após estas breves explicações de que modo o tabaco pode, assim como o mel, passar de uma categoria de alimento para a de emético e veneno. De toda forma, gostaríamos de retomar mitos apresentados por Lévi-Strauss que exemplificam esta bipartição alimento/veneno no caso do tabaco e que podem nos levar de volta à história de *Texkutok*.

Os mitos que desejamos incluir nesta discussão são M1, M191 e a história de “São Sebastião, *tihik*”, presente na mitologia tikmũ'ün/maxakali. Todos esses três mitos tangenciam, de alguma forma, um incesto que acarreta consequências similares. Na verdade, já nos referimos acima à M1, mito Bororo no qual um rapaz segue sua mãe às escondidas pela mata e, surpreendendo-a, a violenta. (LÉVI-STRAUSS, 2004a, p. 57-59). Por sua vez, M191, mito Irantxe sobre a origem do tabaco, começa com um homem que “fez desonestidade” e um

outro ficou furioso com ele. Lévi-Strauss comenta que, no interior do Brasil, o significado de fazer desonestidade corresponde a um ato contrário à decência, o que justifica, portanto, a aproximação entre M191 e M1 pela temática do incesto (LÉVI-STRAUSS, 2004b, p. 54-55). Segundo Lévi-Strauss, M191 nos remete a outros mitos sobre a origem do fogo – conforme verificado em relação à mitos do Chaco, onde há o herói coletor de frutos abandonado em cima de uma árvore que é ajudado por um animal temível em quem o herói ousa confiar e acaba recebendo dele bens culturais até então não adquiridos (lá o fogo e, em M191, o tabaco, em duas espécies: uma boa, que o foi recomendada para fumar, e outra tóxica, indicada para que se vingasse. O urubu que ajuda o rapaz e lhe dá estas espécies de tabaco, é convidado, depois, a faltar-se com o cadáver do inimigo morto) – ou nos remete a mitos sobre a origem da água, M1, Bororo. Mais precisamente, M1 é um mito sobre a origem do vento e da chuva. Depois de passar por muitas peripécias, o herói retorna para sua aldeia e, na mesma noite, há uma grande tempestade com trovoadas que apaga todos os fogos da aldeia, exceto o de sua vó. Ela havia lhe ajudado a escapar da vingança de seu pai, que armara para matá-lo por causa do incesto com a mãe. No dia seguinte à tempestade, todos vão buscar brasas na casa da avó, inclusive o pai, como se nada tivesse acontecido. O filho, no entanto, se vinga mais tarde e o pai é devorado por peixes canibais. Muito resumidamente temos que em ambos os mitos, há uma tentativa de vingar a atitude incestuosa que é correspondida pelo agente inicial do incesto com uma contra-vingança, esta sim a que é, realmente, efetiva. Nos dois casos a vingança é marcada por uma “metamorfose, assumida ou infligida, mas que acaba sempre na morte do adversário e em sua devoração – fresco ou podre – por um /canibal/aquático/ (M1) ou por um /carniceiro/aéreo/ (M191)” (LÉVI-STRAUSS, 2004b, p. 56). A história de “São Sebastião, *tihik*”, apresenta um homem que, assediado pela irmã, também quer vingar-se.

São Sebastião, *tihik*

Havia um homem deitado. A mãe dele foi buscar mel de abelha. O pinto do homem levantou. A irmã sentou em cima dele. Ele teve vergonha e ficou sentado. A mãe chegou e disse: “Acorda seu irmão para comer mel”. (Eles comem com aquele filhotinho branquinho). Ela o chamava, mas ele estava sem graça. A mãe desconfiou e mandou a filha buscar água, e perguntou ao filho, mas ele não disse nada.

Aí, ele foi para dentro d'água. Um peixe pequeno queria matá-lo. Mas o peixe grande, que era pajé, disse que não o matassem e perguntou o que ele queria fazer. Os peixes perguntaram para ele: “Você teve dor de barriga e morreu?” “Não”. “Sua cabeça doeu?” “Não”. “Vomitou, morreu e veio?” “Não”. “Alguém te fez passar vergonha?” “Sim”.

O peixe deu um facão para ele e disse: “Limpa a estrada, vai lá e limpa o caminho até

onde está a sua irmã”. Toda a noite os peixes iam lá e ficavam com a irmã. Ele ficou com raiva e fez a irmã envelhecer de uma vez. Aí os peixes não vieram mais.

Ele foi embora. De longe cantava. A mãe estava muito triste e chorava ao escutar o canto dele. Resolveu segui-lo. Fincava o pau e no outro dia ia pela estrada. Até chegar na casa dele, que parecia igreja. O filho disse: “Ô mãe, você está chegando?” “Sim, filho. Eu bati na sua irmã.”

Com cinco dias a mãe quis comer preá com banana. Ele ouviu seu desejo e disse à mãe: “Traz só um arco e uma flecha pra mim.” Lá de cima ele matou o preá. A mãe comeu com banana da terra. Com mais cinco dias a mãe falou: “Estou com vontade de comer veado (*mũnũynãg*)”. “Traz arco e flecha, mãe”. A mãe levou. Ele flechou de lá de cima e já apareceu veado caindo perto da mãe. Ela comeu com banana da terra. O filho acabou de matar. Com mais cinco dias ela falou: “Ô meu filho, estou com vontade de comer peixe”. Ele falou para ela fiar linha. Ela perguntava se estava bom e ele pedia mais. Aí, quando inteirou o que queria, ele jogou a bola de linha e a linha caiu na aldeia de onde saíram. Pegou peixe e comeu com mandioca. Depois, com mais cinco dias, ela falou: “Estou com vontade de comer peixe”. Ele jogou mais linha.

O martim-pescador (*mãmxexex*) já estava sentado lá, desde a primeira vez. Falou com seu pessoal: “Eu vi a linha chegando e trazendo peixe grande, vamos lá esperar para ver chegar”. Aí o pessoal juntou para esperar a linha, ela chegou de novo e caiu dentro do rio. Quando ele voou para pegar, a linha subiu, levou o peixe grande. No outro dia, a linha veio e caiu de novo. O outro tentou pegar. Quando avançou, a linha grudou na mão dele e o levou de junto, e na ida ele virou peixe. Ele era um *tihik* mas virou peixe. O pessoal ficou com raiva e foi atrás dele. Dormiam no caminho. Passaram dias e dias para chegar lá. Quando chegavam lá, jogavam flecha e a flecha quebrava. Os outros jogavam e a flecha arrebentava. Só dois disseram: naquele ali, não vou jogar flecha não. Descobriram que ele já era “encantado”. Esses dois *tihik* vieram embora. Os outros morreram todos. Iam correr, quebravam as pernas, caíam. O pessoal morreu todo (TUGNY, 2009b, p. 441-443).

Nesta história contada pelos Tikmũ’ün, gostaríamos de ressaltar, em primeiro lugar, a presença do mel como um prelúdio à sensualidade, tal qual é referido por Lévi-Strauss como um “alimento sedutor”. Particularmente, aqui é uma mulher quem comete o incesto e ela própria recebe a vingança do homen insatisfeito e passivo do incesto. Ao contrário, em M1 e M191 os agentes do incesto são os heróis, a partir de uma contra-vingança que levam à cabo a despeito do mal que se lhes tenta provocar. Apesar destas diferenças, nesta história tikmũ’ün a metamorfose também perpassa a vingança: o homem supostamente vira peixe – “aí, ele foi para dentro d’água” e conversa com os peixes – e a moça incestuosa é devorada, embora sexualmente e não por um canibal aquático, por devoradores aquáticos, paralelamente a M1. Não podemos deixar de notar que se ela não morre efetivamente pela devoração figurada, ao menos tem sua vida abreviada pelo irmão que a envelhece instantaneamente, com raiva dos peixes.

Argumentando a favor de um desenvolvimento similar entre M1 e M191, o que já

indicamos parcialmente, Lévi-Strauss aponta que

M1 explica simultaneamente como o herói se torna *dono do fogo* (sua fogueira é a única que a tempestade não apaga) e como seu inimigo (assim como todos os outros moradores da aldeia) torna-se *vítima da água*. M191, por sua vez, explica simultaneamente como o herói torna-se *dono do tabaco bom* e seu inimigo, *vítima do tabaco ruim* (...).

Há mais. Pois se a oposição *água(-)/fogo(+)* de M1 corresponde, como acabamos de ver, à oposição *tabaco(-)/tabaco(+)* de M191, já sabemos que esta última oposição também existe entre os Bororo, pois eles, em seus mitos, distinguem um tabaco bom e um tabaco ruim, embora esta distinção se fundamente não na natureza do produto, mas na técnica de seu consumo. O tabaco cuja fumaça é exalada estabelece uma comunicação benéfica com os Espíritos (enquanto que, em M191, ele resulta de uma tal comunicação); o tabaco cuja fumaça é *ingerida* acarreta a transformação dos homens em animais (ariranhas de olhos minúsculos, em M27), que é precisamente o destino reservado por M191 ao consumidor do tabaco ruim (transformado em tamanduá, animal que, em todo o Brasil, costuma ser descrito pelos mitos como um animal “tapado”: sem boca ou ânus). Ora, nos mitos Bororo, o tabaco bom está ligado ao fogo (provém das cinzas de uma cobra) e o tabaco ruim, à água (descoberto na barriga de um peixe, ocasiona a transformação de suas vítimas em ariranhas, animais aquáticos). (LÉVI-STRAUSS, 2004b, P. 58-59).

O exemplo dos fogos apagados pela tempestade remonta à história de *Texkutok* e nos ajudará a retomar o fio da discussão. Começemos por este ponto. Na versão deste mito apresentada por Tugny, vimos que, sempre que chovia, o pajé, pai adotivo de *kutok tehex*, não precisava cobrir sua casa com folhas, pois o garoto a cobria com seu courinho de veado, protegendo-a para não molhar (TUGNY, 2009b, p. 441-442). Embora as fogueiras não sejam mencionadas, cobrir as casas com folhas serve, certamente e também por outras razões, para que as fogos domésticos, benéficos, não se apaguem. Quanto à chuva, ela ocupa, no mito, o lugar da água, sem dúvida, maléfica, uma vez que demanda um trabalho extra na construção das casas e é tida como uma mãe que fica furiosa com os Tikmũ'ün por eles terem mantido consigo o filho dela. Analogamente, ainda, aqueles que estão aliados aos “donos do fogo”, não são atingidos pelos efeitos maléficos da tempestade ao mesmo tempo em que, inversamente, os que não são aliados são atingidos por ela. Vale observarmos que os relâmpagos que saem das axilas de *Texkutok* podem ser considerados como fogo estrondoso, já que os raios costumam “queimar” as árvores que atingem. Apontadas as relações *água(-)/fogo(+)* entre os mitos apresentados por Lévi-Strauss e o mito maxakali, resta-nos estabelecermos conexões também para *tabaco(-)/tabaco(+)*.

Na passagem acima, Lévi-Strauss verifica a oposição entre os tabacos *bom* e *ruim*, para os Bororo, a partir de uma associação, respectivamente, com o *fogo* (“provém das cinzas

de uma cobra”) e com a *água* (“descoberto na barriga de um peixe, ocasiona a transformação de suas vítimas em ariranhas, animais aquáticos”). A oposição tabaco bom/ruim também refere-se à técnicas de consumo diferenciadas: fumaça exalada (possibilita comunicação benéfica com os Espíritos ou resulta dela) e fumaça *ingerida* (transformação maléfica de homens em animais). Retomando, anteriormente, aspectos trabalhados por Lévi-Strauss no “Diálogo do mel e do tabaco”, observamos que o tabaco ocupa, assim como o mel, uma posição ambígua, que varia entre o alimento e o veneno. Além disso, as formas de uso são muito diversificadas, indo do seco/queimado até o úmido (fumado; aspirado em pó; comido em pó, mascado, lambido sob a forma de um xarope; bebido após fervura ou maceração), e as finalidades a que se prestam esses usos são igualmente múltiplas, desde o puro prazer até alguma finalidade ritual (cuidar da saúde de pessoas doentes, iniciar alguém a determinada atividade incitando vômitos, comunicar-se com os espíritos). Apresentamos, abaixo, um exemplo que revela uma proximidade entre os pelos (cabelos) e o tabaco, e um poder do odor das axilas em dispersas vespas. Dados estes variados exemplos etnográficos, poderemos fazer algumas considerações a respeito do contexto etnográfico tikmũ'ũn. Os relâmpagos de *Texkutok* ressoam ainda aqui.

(...) o feiticeiro guianense possui um poder especial sobre as vespas, que ele dispersa, sem que elas o piquem, batendo no vespeiro com a ponta dos dedos (Roth 1915: 341). (...) Mas somente depois de ter esfregado os dedos sob as axilas. Os Tukanos fazem o mesmo quando descobrem um vespeiro: “o cheiro afugenta as vespas e os índios se apossam do vespeiro repleto de larvas; o vespeiro serve de prato, derrama-se nele farinha, que se come com as larvas” (Silva 1962: 222, n. 53 *apud* Lévi-Strauss, 2004b, p. 403). Os Cubeo (Goldman 1963: 182, n. 1) associam em sua língua os pêlos e o tabaco: 'pêlo' é /pwa/ e os pêlos das axilas são denominados /pwa butci/, 'pêlos-tabaco'. Os mesmos índios procedem à incineração ritual dos cabelos cortados; queimam-nos, portanto, assim como se queima o tabaco para fumar. (LÉVIS-TRAUSS, 2004b, p. 403-404)⁶⁵.

Primeiramente, relembramos que o filho da chuva, enquanto esteve entre os Tikmũ'ũn, era quem os ajudava a derrubar colmeias. No momento em que tivemos contato com esta narrativa, aventamos um paralelismo entre ele e as crianças que se aliaram às vespas, todos jovens com forte espírito de independência. Porém, chegamos a ponderar sobre uma possível oposição entre vespas e abelhas. Nesse sentido, verificamos que Lévi-Strauss discorre sobre as diferenças, oriundas, principalmente, da agressividade característica de cada espécie e das

⁶⁵ Conforme grafia original da edição que utilizamos.

diferentes qualidades de méis que produzem – geralmente tóxicos, os das vespas, e suaves ou embriagantes, os das abelhas. Ainda assim, Lévi-Strauss dá mais importância a uma oposição “menos absoluta”, que compreende uma série de intermediários, entre os méis inofensivos e embriagantes. Isso nos permitiu, assim acreditamos, aproximar abelhas e vespas a fim de tecer as relações entre as crianças que se aliam às vespas e *Texkutok*. Pois bem, a partir da passagem de Lévi-Strauss, acima, lançaremos mão deste recurso mais uma vez, considerando que os pontos de contato justificarão as comparações. A exemplo disso, é notável uma semelhança imediata entre o gesto dos dedos odorizados nas axilas que podem afugentar as vespas e os relâmpagos que saiam justamente das axilas de *Texkutok*. Ambos são meios de ter acesso fácil ao vespeiro e às colmeias, respectivamente. Ressaltamos que, ao contrário do exemplo do feiticeiro guianense, apenas os exemplos Tukano e Tikmũ'ũn/Maxakali denotam um interesse alimentar. No primeiro, o banquete é um prato-vespeiro repleto de larvas às quais se mistura farinha. No segundo, o interesse alimentar está, aparentemente, no mel⁶⁶. Na verdade, o mito narrado por Popovich (1976) não apresenta muitos detalhes. Entretanto, na história de São Sebastião, *tihik*, encontramos especificado que os personagens do mito se alimentam do mel “com aquele filhotinho branquinho”. Por hora, precisamos nos aprofundar um pouco mais na aproximação terminológica entre o tabaco e os pelos realizada pelos Cubeo. Os “pelos-tabaco”, àqueles das axilas, estão colocados ao lado do próprio tabaco. O que permite a comparação e a enriquece para além do aspecto linguístico é uma prática ritual que consiste em incinerar os cabelos cortados. Há aí uma dupla convergência para um mesmo ponto: os termos que designam tanto o tabaco quanto os pelos estão fundidos na expressão “pêlos-tabaco” e uma prática muito específica – isto é, queimar cabelos e tabaco – é utilizada para processar/transformar os dois materiais. Nesse sentido, o que seriam os relâmpagos que saem das axilas de *Texkutok* senão um tipo de fogo? O trovão é o fogo celeste. O que queremos sugerir é que, de alguma forma, podemos pensar em pelos da axilas de *Texkutok* sendo incinerados no momentos exato de “dispersar” as abelhas ou neutralizar seu perigo. Isto pode parecer um grande abuso, uma vez que trata-se de uma criança que, possivelmente, não apresenta pelos desenvolvidos, sobretudo nas axilas. No entanto, nos permitimos esta elaboração tendo em vista que a criança de que estamos falando é alguém com poderes especiais e que, além disso, goza de um grande espírito de independência, contrariamente às crianças realmente identificadas à uma condição infantil. Nesse caso, o filho da chuva poderia

⁶⁶ Os Tkmũ'ũn/Maxakali, como diversos outros povos, também utilizam a cera da abelha, o que abordaremos mais adiante.

ser comparado ao feiticeiro que, com seus poderes mágicos é capaz de dispersar as vespas (aqui, abelhas) ou mesmo duplamente ao menino xamã – uma daquelas crianças que se aliaram às vespas e estavam associadas ao tabaco, crianças voluntariosas – não só por sua aliança com as vespas (na verdade, um certo poder de mando, como a criança que ordena que elas passem a picar), mas por sua relação subentendida com o tabaco. Além disso, o filho da chuva já está relacionado às abelhas porque seus raios cortam as árvores e facilitam a colheita do mel.

Se passamos tanto tempo tratando a respeito de mel, tabaco, chuvas e trovões foi para demonstrar que há uma escuta e uma produção sonora altamente significativas nesses mitos e situações rituais. Os exemplos nos informam como as fontes de produção sonora se relacionam na percepção dos Tikmũ'ũn e dos indígenas, em geral. Já começamos, então, a despertar alguns agentes sonoros: *Kupãmõg* aparece com sua vocalidade gutural e com seu canto, que narra como ele deixou o tronco vazio, oco, após chupar todo o mel das abelhas e deixar apenas a cera; este mesmo tronco é o que as abelhas enxameiam com seu forte zumbido; as trovoadas e a chuva derrubam as árvores das quais o mel é retirado; o tabaco, que assume feição ambígua – ora como alimento, ora como veneno –, presta-se à uma série de finalidades religiosas, muitas delas relativas à iniciação, o que, conforme veremos mais adiante, estará vinculado à fabricação de corpos reverberantes.

Diante de um sem número de relações que vimos tecendo, a partir de Lévi-Strauss, a fim de aproximar variados contextos etnográficos, estes são, por outro lado, muitas vezes reveladores de grandes particularidades. Foi o que pudemos perceber em parte da experiência de campo que realizamos. Os Tikmũ'ũn também utilizam a seu modo o tabaco e nos testemunham esta diversidade. Além disso, neste trabalho, mel e tabaco também estiveram relacionados, fortuitamente (ou não), em um acontecimento de campo. À descrição de alguns destes aspectos diferenciais é que passaremos agora. Eles nos conduzirão à fabricação de corpos reverberantes acima referida.

4.3 *kãyã nox* e o fumo cru

Dentre as poucas explicações que obtivemos a respeito de como era o fumo antigamente, os Tikmũ'ũn nos disseram que foi um *yãmĩxop* quem lhes trouxe pela primeira

vez o fumo: certa vez, saiu um *yãmĩyxop* de dentro do *kuxex* e ofereceu a todos o cigarro que estava fumando. Em um primeiro momento, os Tikmũ'ũn não aceitaram, receosos. Por fim, acabaram aceitando e, desde então, fumam. Na mesma ocasião em que narraram esta história, contaram muito rapidamente uma outra, em um momento em que não dispúnhamos de nenhum suporte para registrá-la. Apesar de alguma imprecisão e falta de detalhes – a narrativa é, a bem dizer, uma cena – resolvemos incluí-la aqui por sua pertinência ao tema ora tratado, mas considerando a necessidade de um aprofundamento futuro no assunto: um homem que roçava um brejo (ou)viu um passarinho e queria matá-lo. Ao ver que ele estava pousado sobre pés de fumo, não cortou as plantas de fumo e também não matou o passarinho. Deixou os dois lá.

Enquanto estávamos no caminho em busca do mel, nos deparamos com uma cobra. Ela se escondia em uma fenda do solo erodido, mas, mesmo assim, foi notada pelos homens que vinham mais atrás de nós. Nessas caminhadas pelo mato, estamos sempre muito bem acompanhados por aqueles que, de alguma forma, tendem a se responsabilizar por nós, seja uma liderança da aldeia ou mesmo um parente próximo de nossos anfitriões. Obviamente, somos como crianças neste ambiente que nos parece por vezes tão estranho ou mesmo hostil: não sabemos andar adequadamente, esbarramos em tudo que nos cerca e, certamente, não saberíamos nos resguardar de possíveis riscos, como este que narramos. Os acompanhantes, no entanto, demonstram uma grande tranquilidade e uma calma sem medidas para guiarem nossos passos, frequentemente, lentos e vacilantes, apresentando-nos, no trajeto, todas as pequenas belezas que ainda restam e das quais guardam profundo conhecimento. Quando anunciada a presença da cobra, todos pararam para vê-la, estudar seus movimentos e decidirem o que seria feito dela. Após alguma conversa e muito ânimo para filmarem as cenas, me disseram que teriam que matá-la. Era uma *kãyã nox*, jararacuçu, espécie venenosa, e que, por isso, oferecia riscos aos que passassem por aquele lugar, inclusive crianças. Disseram-me também que ela poderia ir para a aldeia e picar alguém por lá e isso era muito perigoso. Manejando dois galhos separados com uma forquilha na ponta, conseguiram tirar da fenda a cobra que tentava a todo custo escapar. Eu aguardava o momento exato em que matariam o animal, para saber como é que se fazia aquilo. Os Tikmũ'ũn lidam muito bem com facões – e até mesmo facas menores, de cozinha – em seu dia a dia, utilizando-os para diversas atividades, como a confecção de artesanatos, o corte de árvores e até quando vão destrinchar um porco. Eu esperava, portanto, que fossem utilizar algo como um facão para

abater a cobra. No entanto, mostrando-se hábeis com os paus bifurcados para dominarem a cobra, instigaram-na a abrir a boca e colocaram dentro um pequeno punhado de fumo, empurrando-o goela abaixo. Aos poucos a cobra foi amolecendo, ficando com movimentos lentos e já não era mais preciso segurá-la com os galhos. Ela ainda não estava definitivamente morta, mas não duraria muito tempo (FOTO 4). Tudo isso demorou poucos minutos. Deixaram-na no mesmo lugar, mas coberta com um pouco das folhas que estavam no chão. Seguimos à procura do mel. Mais tarde, já na aldeia, um informante nos disse que, antigamente, os Tikmũ'ũn matavam cobras do mesmo modo, com fumo, mas que a prática terapêutica para as picadas era diferente. Atualmente, se alguém é picado por uma cobra, vai se tratar no hospital mesmo. Diferentemente, em outros tempos, quando alguém era picado, além de matarem a cobra com o fumo, o acidentado também deveria comer um pouco do fumo e cuspi-lo, como meio de tratamento. Temos, nesta descrição, alguns modos muito particulares de utilização do tabaco pelos Tikmũ'ũn.



FOTO 4: *Kãyã nox* morta com fumo
(fotograma: Ricardo Jamal)

Os fumos que os Tikmũ'ũn utilizam hoje são industrializados, destes vendidos em pacotinhos e comprados nos mercados da região. Principalmente consumido queimado na forma de cigarros, o fumo é muito utilizado pelos pajés, durante todo o dia. Há registros de seu uso, dessa mesma forma, em rituais de cura. Mencionamos este aspecto anteriormente em

relação às doenças contraídas a partir de um encontro em sonho – individualizado, não coletivo, sem a mediação do *kuxex* e, portanto, patológico – com um *yãmĩyxop*. Consta no tratamento da doença causada por esta vinda solitária dos *yãmĩyxop*, o uso de tabaco associado aos cantos. No exemplo de uma ritual de cura descrito por Rosse (2007, p. 15), temos as indicações de que durante os cantos – que também têm lugar, diga-se, fundamental no processo de cura – a fumaça do cigarro que havia sido preparado, aceso e fumado era aspergida “sobre a doente e também sobre as mãos do fumante, que as passava sobre a cabeça, o peito, a barriga e os braços da doente”. O tratamento visa reconduzir o agente da doença a seu caminho, o que faz cessar a enfermidade. No episódio da cobra e nas exegeses obtidas em seguida ao acontecimento, observamos dois outros usos do tabaco. Em ambos os casos, verificamos o consumo do tabaco cru, mas, de um lado, como um tipo de veneno capaz de matar cobras e, de outro, como um antídoto contra picadas de cobra, ou seja, um contra-veneno. Lévi-Strauss aponta que, também entre os Guarayo, o tabaco é um contra-veneno para as mordidas de cobra (LÉVIS-TRAUSS, 2004b, p. 81).

Um outro modo de consumo do tabaco destacado por Lévi-Strauss refere-se à sua forma líquida. O autor apresenta-o como um líquido espesso, um xarope obtido através da fervura e evaporação, ou como um líquido ralo, que seria bebido após fervura ou simplesmente após ser maçerado (LÉVIS-TRAUSS, 2004b, p. 53). A ingestão deste produto serviria, em grande parte, à ocasiões de iniciação nas quais a ingestão do sumo do tabaco provocaria vômitos purificadores no iniciando. Não pude registrar este uso, em particular, entre os Tikmũ'ũn. Porém, há entre eles, o emprego do sumo de tabaco não somente em ritos de iniciação, mas também, de um modo geral, na educação das crianças, meninos. Presenciamos um destes momentos específicos que, às vezes, têm lugar nas aldeias tikmũ'ũn.

4.4 *kohok hep de yãmĩy*

Yãmĩy estava na aldeia. Não se trata da categoria genérica traduzida, geralmente, como espírito. É “*yãmĩy* mesmo”, conforme explicações de Toninho Maxakali. Uma categoria específica de espíritos, como *Kotkuphi*, *Xũnĩm*, *Amaxux* ou outros. Os *Yãmĩy* têm uma estreita relação com a fase infantil da pessoa maxakali. Nesse contexto, uma das funções dos *Yãmĩy* é cuidar da saúde das crianças. Neste dia, os *Yãmĩy* levaram as crianças para tomarem banho no

rio. Eles, soltando gritos agúdos, as levaram nas costas. No rio, os anciãos ensinaram os *Yãmĩy* a pronunciarem um canto. Logo que eles executaram satisfatoriamente este encantamento sonoro, as crianças pularam no rio. Vários adultos também se banharam. Toninho Maxakali disse que o *Yãmĩy* “reza” com o rio para que ele não faça mal a ninguém, como coceiras ou febre, para que ele só faça bem. Ao que parece, é uma produção sonora que age no sentido de fazer com que as águas não transmitam doença. Veremos adiante, que os *Yãmĩy*, por vezes, utilizam-se de trajes sonoros nessas ocasiões. Na volta para a aldeia, os *Yãmĩy* ficaram com as crianças em sua frente, dispostos num semicírculo que acompanha o semicírculo dos *mĩmãñãm* de *Kotkuphi* e todos voltados – *Yãmĩy* e crianças – para o centro desse semicírculo. Em seguida, todos – homens e crianças – foram para o *kuxex*. Havia três tipos ou funções de *Yãmĩy* na ocasião: *Yãmĩy* que, gritando, levam uma ou duas crianças em suas costas, que são “*Yãmĩy* mesmo”; *Yãmĩy* que sai gritando de dentro do *kuxex*, sozinho, e é imitado em seguida por todos da fila (me disseram que ele grita pra ficar bem, é coisa dele); dois *Yãmĩy* envoltos por cobertores. Quanto a estes últimos, Toninho Maxakali me disse que são corujas, as que têm chifre e são grandes (pela descrição, suponho que seja a *Bubo virginianus*, chamada vulgarmente de jucurutu, corujão-orelhudo ou mocho-orelhudo. No entanto, não pude apurar este dado com os informantes tikmũ'ün).

Logo que anoiteceu, me foi oferecido um suco de batata doce que havia sido preparado na casa de Toninho Maxakali. Toninho Maxakali e Dió Maxakali, seu irmão, me explicaram que antigamente tomava-se vários outros sucos além do de batata, como de mandioca, de banana madura e de melancia, mas que, hoje, os índios maxakali estavam muito acostumados com café. A bebida de batata que tomei parecia já estar um pouco fermentada. Não pude constatar uma diferença terminológica entre o suco antes e depois de fermentado. Ambas as formas são referidas pelo nome do vegetal (fruta, tubérculo, cereal, etc.) com o qual foi feita a bebida, acrescido do sufixo *hep*, suco.

Em outro dia, por exemplo, imediatamente após o almoço, segui juntamente com homens e mulheres jovens e crianças em uma expedição ao mato em busca de *kutatak* (coquinhos) para fazer suco. Trata-se, possivelmente, do fruto alaranjado, doce e gosmento da palmeira Jerivá, *Syagrus romanzoffiana*. Após retirados da árvore, os coquinhos são levados em bolsas típicas maxakali, sacos de linha ou no próprio cacho inteiro ou repartido em fios. No caminho para a aldeia, muitos dos coquinhos são comidos por todos. Nessas expedições, os Tikmũ'ün, costumeiramente, levam para casa caules de bananeira para plantar no perímetro

doméstico. Ao chegarmos de volta na aldeia, ajudei Estevão, filho de Toninho, e algumas mulheres a tirar os coquinhos dos cachos. É preciso girá-los, delicadamente, segurando o talo para que eles se desprendam já sem estes talos⁶⁷. Os coquinhos foram colhidos no mato com a finalidade prévia de fazer suco, *kutatak hep*. Após serem retirados dos cachos, as mulheres batem-no em um pilão (panela comum com um pau) e misturam água. O suco é coado e adoçado. Tão logo ficou pronto, tomamos. É bem doce e espesso, gosmento. As crianças não param de comer *kutatak* e os caroços vão se espalhando pela aldeia, trilhas e estradas, deixando rastros. Estes coquinhos parecem ser muito apreciados pelos Tikmũ'ün. Procurando referências a este respeito, descobri que a fruta consta em um mito sobre a origem dos animais, coletado por Tugny (2011, p. 90-91). No mito, observamos que comer coquinhos socados no pilão foi o desejo da mulher-estrela, pela qual havia se enamorado um antepassado tikmũ'ün e com quem ele teve dois filhos.

Retomando o episódio da presença de *Yãmĩy* na aldeia, naquele mesmo dia, à noite, *Po'op*, o macaco-espírito, cantou dentro do *kuxex*, o que durou até mais ou menos 20h45min. Muitas vezes, é difícil saber exatamente onde começam e terminam os *yãmĩyxop*. Em outras palavras, quando estão, ainda estão ou não mais estão presentes os *Yãmĩy* na aldeia. Por volta do meio da manhã do dia seguinte, “*Yãmĩy* mesmo” estava, novamente, prestes a desempenhar suas atividades no trato com as crianças. Muitas delas foram levadas para o *kuxex* pelos homens, enquanto outras, muitas das quais choravam, foram pessoalmente buscadas pelos *yãmĩy* no interior das casas e no pátio. Estes se preparavam para pingar o *kohok hep* (suco de fumo ou mel de fumo) nos olhos das crianças⁶⁸. Toninho Maxakali me disse que o *kohok hep* serve para educar as crianças para que elas respeitem os *yãmĩyxop*,

⁶⁷ Não me pareceu que esta habilidade resulte de um interesse culinário. Por exemplo, acho que os talos não interfeririam no gosto do suco ou, pelo menos, isso não faria notável diferença. Acho que, na verdade, me exibiam uma pura técnica, um gosto pelo saber fazer, um domínio manual, artesanal. Riam-se de mim ao não conseguir demonstrar a mesma destreza. A rudeza do instrumento revelando uma técnica apurada é o que pode ser notado em outros aspectos dos trabalhos dos Tikmũ'ün. A este respeito, cabem alguns exemplos a mais. As lâminas, por exemplo, são sempre os facões ou facas menores que servem para fazer todo tipo de trabalho que depende de lâminas, de confeccionar arco e flechas até cortar um pau para obter lenha. O capim é outro exemplo. Extraem muito do capim: telhados de casas, parede do *kuxex*, trajes dos espíritos, combustível para fogo, chicotes para afugentar crianças travessas e cães. Os trajes dos espíritos são um caso à parte: restos de pano, folhas de bananeira ou mandioca, cascas de árvore, tinta xadrez, batom, carvão, corretivo escolar, algodão. Para tudo há um aproveitamento máximo, o que, certamente, exige um domínio técnico suplementar e criativo. As fogueiras/fogões usam muitos restos de cascas de árvore e capim. Eventuais lascas e raspas de madeira e bambu também têm esse fim. Os sacos plásticos são o *start* ideal para os fogos de cozinha. Inclusive, muito do lixo de branco, trazido das cidades através das compras de mercadorias, é invariavelmente utilizado de algum ou vários jeitos: garrafas pet e frascos de todo tipo servem como recipientes para se buscar água nas torneiras ou no rio, as rodinhas e tampinhas viram brinquedos de crianças (um tipo de pau fendido em uma das extremidades em cuja fenda é encaixada um roda, chamado “pata de jipe”).

⁶⁸ Ver foto no DVD em anexo.

aprendendo como se comportar adequadamente em situações rituais ou mesmo no dia a dia, como no respeito e na colaboração com os mais velhos: “Por exemplo, se meu isqueiro cai no chão dentro do *kuxex*, elas pegam e devolvem, perguntando de quem é. Elas não escondem, não”. Além da educação das crianças no trato com os mais velhos, *kohok hep* tem importância fundamental na iniciação dos jovens à uma intensa vida ritual, na qual o canto é preponderante⁶⁹. O momento em que o *kohok hep* é pingado nos olhos das crianças resulta em um grande burburinho de choro, mas tão logo *Yãmĩy* gesticula recomendando o fim do berreiro, é imediatamente atendido. As crianças se recuperam muito rapidamente e, em poucos minutos, já estão correndo e brincando pela aldeia, como de costume. Durante o almoço, que ocorreu em seguida, Toninho mencionou diversas histórias que não pude registrar, mas todas tratando da importância em respeitar os *yãmĩyxop* (a religião).

A partir desta descrição acima, temos, resumidamente, dois tipos de consumo do tabaco: um queimado e outro cru, este último seco ou úmido. Tentando estabelecer conexões com os apontamentos Lévi-Straussianos a este respeito, encontramos um tabaco *benéfico* ao ser consumido *queimado*, por muitos homens para um prazer diário, ou pelo pajé, quando são realizadas cerimônias de cura. De outro modo, o tabaco cru e seco foi causa da morte da cobra ao mesmo tempo em que era utilizado, antigamente, como contra-veneno para mordidas de cobra. Esta modalidade extremamente ambígua desafia nossa compreensão e não temos condições, neste momento, de levá-la adiante. Gostaríamos apenas de registrar a observação de Lévi-Strauss em relação aos Bororo de que o tabaco bom, para eles, seria aquele ligado ao fogo, proveniente das cinzas de uma cobra. Além disso, destacamos que, diferentemente da cobra que ingere, ainda que forçadamente, o tabaco para que seja morta, à pessoa vitimada pela mordida de cobra prescreve-se mascar o fumo para, em seguida, cuspi-lo. Não se trata, portanto, de uma ingestão absoluta, mas, sim, parcial. A terceira técnica de consumo do tabaco identificada entre os Tikmũ'ũn diz respeito ao *kohok hep* instilado nos olhos das crianças. Ele é, simplificadamente, um “suco de fumo”, ou seja, um tabaco cru e úmido. Apesar de causar um desconforto imediato nas crianças, que choram ao receberem de *Yãmĩy* as gotas em seus olhos, o resultado final é *benéfico*, já que se pretende que o *kohok hep* seja causa de uma boa educação dos noviços, aqueles que devem aprender a relacionar-se adequadamente com os *yãmĩyxop*, dito de um modo geral, aprender a respeitar-lhes e aprender seus cantos.

Tendo em vista as discussões sobre o sufixo *hep* no que tange à seu uso para designar

⁶⁹ Discutiremos este aspecto com mais detalhes adiante.

certas bebidas alcoólicas e não alcoólicas, o termo *kohok hep*, certa vez nos foi informado por Toninho Maxakali, e foi traduzido imediatamente, por ele próprio, como “suco de fumo”. Substância que, como vimos, não é ingerida por via oral. Conforme o dicionário Maxakali-Português (POPOVICH, H.; POPOVICH, F. B., 2005), *hep* refere-se a sangue, seiva, líquido. O termo serve, portanto, para compor palavras que se referem tanto a substâncias mais ralas como *nanũy hep* (suco da laranja: *nanũy* = laranja; *hep* = líquido), *xok hep* (leite: *xok* = guardar dentro; *hep* = líquido) e toda uma classe de sucos de fruta e bebidas fermentadas, quanto para as mais espessas como *hep tox* (óleo), sangue ou alguma seiva. Compõe, ainda, *pa hep* (lágrima: *pa* = olho, face; *hep* = líquido). O tema da lágrima – que agrupa os motivos dos olhos (*pa*) e dos líquidos (*hep*) – se conecta ao tema do *Yãmĩy* que instila gotas de *kohok hep* na vista das crianças e nos permite, então, ver mais longe.

Nos momentos rituais entre os Tikmũ'ũn, as crianças choronas, evidentemente que aquelas que não demandam um cuidado excessivo e são capazes de dar conta, por si só, do convívio social, apresentam um comportamento que não é bem visto pelos *yãmĩy*⁷⁰. Conforme já explicitamos, a realização dos *yãmĩyxop* denota completa felicidade. Além disso, estar na presença dos *yãmĩy*, especialmente para os jovens e crianças, é estar em uma situação de aprendizado do conhecimento que eles trazem às aldeias⁷¹, importantes para a formação dos homens, conhecimentos estes, trazidos, em grande parte, na forma de cantos. Vários são os *Yãmĩy* que desempenham, diretamente, um papel fundamental na formação das crianças. Veremos alguns deles, além do dos *Yãmĩy* que utilizam o *kohok hep*. Isso nos dará possibilidades de entender melhor estes eventos ligados diretamente à iniciação dos jovens, à visão – sobretudo enquanto atributo marcadamente xamânico – e à fabricação dos corpos, corpos estes, como que feitos para cantar. Nessa perspectiva é que passaremos, agora, a analisar os regimes de vibração e as ontologias dos corpos acústicos nas aldeias tikmũ'ũn.

⁷⁰ Referimo-nos, aqui, aos *yãmĩy* enquanto categoria genérica.

⁷¹ Ressaltamos que é também uma troca de conhecimento, já que os *yãmĩyxop* têm encontros com uma miríade de alteridades por onde passam. Além disso, quando estão nas aldeias, muitas vezes são os xamãs – os *yãmĩytak*, pais de *yãmĩy* – que os instruem ao canto, aos gestos, em sua relação com as mulheres, dentre outras coisas.

4.5 Fabricando corpos ressonantes

4.5.1 Corpos dos jovens iniciados como receptáculos de sons

Um dos *yãmĩy* que lidam, especialmente, com as crianças é o *Xũnĩm*, morcego-espírito. Trata-se mais precisamente do *Xũnĩm ãn yĩ ka'ok* (*Xũnĩm* “corpo forte”). Diz-se, do *Xũnĩm ãn yĩ ka'ok*, não ter, ele mesmo, cantos. Chegam às aldeias com os corpos cobertos por barro. Eles vêm andando pelo rio, daí sua pele barrenta. Segundo explicações de Toninho Maxakali, “é diferente de quem vem do mato, que estaria com o corpo coberto por carvão ou urucum”. Pode ser que isso nos indique uma lógica das peles ou dos corpos. No exemplo dos *Xũnĩm ãn yĩ ka'ok* isto é ainda mais notável, dada a sua diferenciada aparência corporal, exibindo, por exemplo, moicanos ou chapéus pontiagudos com um pequeno adorno vegetal no topo, ambos feitos de barro (FOTO 5).



FOTO 5: Corpo barrento de *Xũnĩm ãn yĩ ka'ok* e suas cabeças adornadas
(foto: Estevão Maxakali)

Outro aspecto que evidencia uma preocupação com os corpos diz respeito ao trabalho dos *Xũnĩm ãn yĩ ka'ok* em cuidar do bom crescimento das crianças. Na ocasião em que pude observá-los em uma de suas visitas à aldeia Maravilha, eles eram aproximadamente 13. Reunidos junto ao *mĩmãnãm*, estes morcegos-espíritos levantavam-se, cada um à sua vez, e viravam-se na direção do pátio, onde estavam as mulheres e crianças, abanando pequenas folhas de mandioca, comunicando um pedido de comida às mulheres. Quem se sensibiliza, dá-lhes algo de comer, repastos que vão sendo acomodados na roda, entre os *Xũnĩm ãn yĩ ka'ok*. As mães, com seus filhos, e algumas meninas haviam se preparado muitíssimo. De banho tomado, vestiam suas melhores roupas e vestidos. Aos poucos, as crianças vão sendo encaminhadas pelas mães até diante dos *Xũnĩm ãn yĩ ka'ok*. Estes tiram-lhes as roupas e passam barro em seus corpos. Em seguida, esticam cuidadosamente as crianças, que choram o tempo todo. Por fim, um *Xũnĩm ãn yĩ ka'ok* dá à criança que acabara de cuidar um dom alimentar que, se está pronto, pode ser comido naquele momento, se não, é entregue à mãe (FOTO 6).



FOTO 6: *Xũnĩm ãn yĩ ka'ok* forja o corpo de uma criança
(foto: Estevão Maxakali)

Curiosamente, uma das crianças conduzidas até *Xũnĩm ãn yĩ ka'ok* levava consigo um filhote de cachorro debaixo do braço. Não querendo soltá-lo, *Xũnĩm ãn yĩ ka'ok* pegou o cachorro e fez o mesmo procedimento que faz com as crianças – passou barro e o esticou – o que foi motivo de muito riso entre os presentes. As exegeses dos Tikmũ'ũn sobre os *Xũnĩm ãn yĩ ka'ok* nos remetem a uma eficácia ao mesmo tempo corporal e educativa: “a criança vai crescer rapidinho, vai aprender a respeitar a mãe, não vai bater em outra criança...”; ou ainda podemos observar um tipo de educação musical e da memória muito particular: o próprio termo *Xũnĩm ãn yĩ ka'ok* pode ser traduzido também como “*xũnĩm* corpo-fala forte”, já que corpo/carne/fala têm a mesma origem (*yĩy* = falar; *yĩn* = carne, músculo, corpo). Nesse sentido, a construção do corpo passaria pela noção de um corpo que ouve e soa; além disso, “*Kotkuphi* também ajuda a educar as crianças quando corta o cabelo delas... mas não corta bem, não. Mas a criança quando crescer vai saber o canto dele”. Estas explicações literais me foram dadas por Zé Antoninho Maxakali, filho de Toninho Maxakali e herdeiro dos conhecimentos xamânicos do pai. Ocorre que este aprendizado musical do canto passa por um cuidado corporal, por uma fabricação do corpo para o canto a partir do corte de cabelo das crianças feito por *Kotkuphi*. Em relação à última passagem, não podemos deixar de relembrar que os cabelos dos Tikmũ'ũn são um dos lugares onde se instalam os *yãmĩy* quando estão nas aldeias.

Kotkuphi, espírito-mandioca, este que corta o cabelo das crianças, é um dos grandes caçadores aliados dos Tikmũ'ũn. Eles é que trazem flechas aos homens (TUGNY, 2011, p. 99). Dentre eles, há uma categoria especial formada pelos *Kotkuphi pahok* (*Kotkuphi* cegos: *pa* = olho, face; *hok* = falta, vazio). Pelas belas palavras de Tugny,

Suas flechas [de *Kotkuphi pahok*] são seus olhos que se deslocam em busca do corpo que tocam. Viajam ativamente para afetar aquilo que olham. Os Tikmũ'ũn demonstram grande desejo de compartilhar com os *yãmĩyxop* essas flechadas, de serem, enfim, flechados por essas imagens cantoras-vedoras. Por isso seu grande entusiasmo em buscar comida para que essas imagens venham a suas aldeias, vê-los e afetá-los, tocá-los com suas visões. (TUGNY, 2011, p. 99).

Os *Kotkuphi* nos apresentam suas flechas como sendo sua visão, seus olhos. Ainda que cegos, eles acertam onde querem, e com extrema precisão. São flechas, portanto, de algum modo, mágicas, flechas-olho, capazes de ver, de mirar... olhares afetantes. Há, ainda, mais coisas por ver.

Falamos, acima, do *Xũnĩm ãn yĩ ka'ok*. De um modo geral, os *Xũnĩm* são referidos

pelos Tikmũ'ũn como viajantes que veem muitas coisas. “São grandes visionários” (TUGNY, 2011, p. 87). Outros *Xũnĩm* diferentes de *ĩn yĩ ka'ok* têm cantos. O que seus cantos guardam são exatamente essas visões. Mais do que isso, os cantos são as visões, as viagens. A respeito da visão de morcego, animais que são como os *Kotkuphi pahok*, cegos, Tugny destaca uma qualidade visual na “mirada de morcego” que muito nos interessa aqui.

Mas, se voam no escuro, é porque suas visões se fazem ao experimentar a face oculta dos corpos. Suas visões são seus cantos, que, como para todos os morcegos, funcionam pela impedância de suas vozes sobre os corpos que encontram. Os cantos do *Xũnĩm* experimentam essas impedâncias e atravessam as superfícies dos corpos experimentando suas formas de circular no espaço e auscultar suas dobras. O repertório do *Xũnĩm* é ao mesmo tempo as visões e as sensações de movimento que experimentam ao se transformarem em borboletas, minhocas, capivaras, onças, peixes, sapos, homens brancos, homens negros e viajarem pelo ar, dentro da terra, na superfície da água, na lama, no fundo dos rios, nas cidades, sobre a terra. Como viajantes, estão sempre compartilhando suas visões quando cantam nas aldeias dos Tikmũ'ũn. (TUGNY, 2011, p. 87).

Observamos, através das análises de Tugny, que a visão de *Xũnĩm* é antes de tudo acústica. É uma experiência da impedância dos corpos. Do morcego, a voz que atravessa os corpos, percebe-os, experimenta-os. É uma visão-impedância acústica. Enquanto os *Kotkuphi* trazem a carne dos animais – que flecham com suas *flechas-olho* – para oferecê-la aos Tikmũ'ũn, os *Xũnĩm* oferecem a estes suas visões obtidas graças às suas *vozes-olho*. Estes exemplos dizem respeito a agentes que “enxergam” não obstante à sua cegueira. As visões que paralisam – de certa forma, como uma fotografia – as imagens enxergadas por estes *yãmĩyxop* são os cantos. Para seguir com a metáfora, os repertórios a que compõem estes cantos são, quase sempre, como álbuns de fotografias que se multiplicam indefinidamente na medida em que as viagens, assim como a curiosidade por elas, não cessam. Prolongando esta continuidade “canto-imagem”, “cantar é abrir a visão”, ainda que com olhos aparentemente cegados.

Abrir a visão é o trabalho a que se dedica, por toda uma vida, um xamã. Entre os Tikmũ'ũn, o trabalho do xamã passa por conhecer muitos cantos. Como vimos, nesse contexto, cantos são visões. A iniciação dos jovens se dá por volta dos sete anos de idade e passa por sua reclusão no *kuxex* quando aprendem, dentre outras coisas, cantos. Lá, apartados das mães por um longo período de iniciação, é que, também, são instilados com *kohok hep* em seus olhos.

É assim, dizem os mais velhos, que aprendem os cantos e aprendem a ver com

os *yãmïyxop*. São quase cegados para aprender a ver, ouvir e cantar. É vendo menos que podem ver as imagens que devem ver. Como se se tratasse de pressentir algo que está aquém das vibrações luminosas, como se buscassem uma qualidade diáfana de encontro com a luz. (TUGNY, 2011, p. 94).

Encontrando certa proximidade entre o modo de fabricação da visão na pré-iniciação xamânica dos meninos ikpeng e o exemplo do mel de fumo maxakali do qual vimos falando, Tugny nos fala da visão apreendida pelo futuro xamã tikhmũ'ũn como análoga à visão do morcego – a qual nos referimos como “vozes-olho”: a visão do morcego cantor que experimenta, com o seu canto, a impedância dos corpos.

O corpo do futuro xamã é fabricado como um receptáculo dos sons, um corpo selado, um instrumento de reverberação de um “caos acústico” de todos os povos que entraram em seus ouvidos. (...) Quase-ver, quase-ouvir, auscultar o próprio corpo-receptáculo-acústico, auscultar os outros corpos, ver menos, ver o que é quase imperceptível, essa é a modalidade de visão apreendida pelos futuros xamãs tikhmũ'ũn, a visão do morcego. Ela implica a transformação do corpo em instrumento de reverberação acústica. (TUGNY, 2011, p. 98-99).

Temos neste trecho uma reflexão sobre o corpo do xamã, explicitamente sobre sua fabricação como um “receptáculo de sons” forjado a partir de muitos diferentes sons que entraram em seus ouvidos. Um corpo múltiplo, mas de sons. Um corpo habitado por uma multiplicidade sonora. Mas se o corpo é um receptáculo, ele também reverbera, a partir de sua perspectiva, os sons que recebe. Vejamos.

4.5.2 Corpos transformados, corpos produtores de som

Vimos que quando os *Xũnĩm* estão presentes nas aldeias, trazem consigo seu *mĩmãnãm*, suporte onde inscrevem seus códigos particulares⁷², assim como todos os outros espíritos que possuem *mĩmãnãm*⁷³(FOTO 7). O período em que o *mĩmãnãm* permanece instalado nas aldeias coincide com o período em que os espíritos estão presentes. O que poderia, no entanto, parecer uma arte puramente visual, nos remete ao âmbito do som.

⁷² “O *mĩmãnãm* do *Xũnĩm* fica geralmente no centro dos demais; é um dos mais compridos e, além das figuras geométricas, traz as imagens das classes de cantos que estarão prioritariamente presentes durante sua estadia na aldeia, tal uma partitura musical” (TUGNY, 2009a, p. 467). Essas elaborações nos levam a pensar no *mĩmãnãm* também como um suporte de escritura musical.

⁷³ Tugny informa que os *yãmïyxop* (grupos de espíritos, cantos ou ciclos festivos) que possuem o *mĩmãnãm* são *Xũnĩm*, *Mõgmõka*, *Yãmïyhex*, *Yãmïy* e *Koatkuphi*. (TUGNY, 2009a, p. 467).

Segundo o relato de Tugny, os Tikmũ'ũn já a disseram “que o *mĩmãñãm* ajuda os outros espíritos a escutarem o canto do *kuxex*. Serve como uma caixa de ressonância acústica” (TUGNY, 2009a, p. 467). Ressaltamos o caráter amplificador deste aparato, que nos faria observá-lo como um dispositivo sonoro, embora seja a um só tempo, um dispositivo, além de sonoro, visual, de identificação dos espíritos e marcadores temporais da presença destes.



FOTO 7: Imponente *mĩmãñãm* do *Xũnĩm* cercado pelos de Kotkuphi (foto: Ricardo Jamal)

Devemos destacar que o *mĩmãñãm* foi observado acima como um trabalho realizado pelos *xũnĩm* quando eles, cantando sua música, pintaram, individualmente, partes do *mĩmãñãm*. Mas, ao mesmo tempo, consideramos uma coincidência entre o corpo do *Xũnĩm* e o *mĩmãñãm*. Em primeiro lugar, o *Xũnĩm* chega na aldeia junto com seu *mĩmãñãm* e, cada um deles, é sinal da (se não condição para) presença do outro. São corpos contíguos. Temos, ainda, a qualidade rutilante de ambos que reforça a coincidência. Por fim, os dois são corpos sonoros para os quais a impedância acústica é fundamental: para o *Xũnĩm*, ela lhe permite ver com o som, experimentar outros corpos; para o *mĩmãñãm*, ela o permite, conduzir o som para que os espíritos escutem mais – do *Xũnĩm* para si, de si para o ar. Essa aproximação nos

remete a uma passagem de Viveiros de Castro (1995) sobre uma noção de corpo que escapa à fisiologia e à morfologia.

O que estou chamando de 'corpo', portanto, não é sinônimo de fisiologia distintiva ou de morfologia fixa; é um conjunto de afecções ou modos de ser que constituem um habitus. Entre a subjetividade substancial dos organismos, há um plano intermediário que é o corpo como feixe de afecções e capacidades, e que é a origem das perspectivas. (VIVEIROS DE CASTRO, 1995, p. 128).

Esta noção refere-se muito mais a um corpo definido por suas capacidades e afetos. Isso reforça o que vimos sobre o *mĩmãñãm* enquanto um suplemento do corpo do *Xũñĩm*, próximo deste justamente por compartilhar de suas capacidades enquanto corpo ressonador e brilhante.

Hugh-Jones (1979, p. 138) que estudou o Jurupari, mas entre os Barasana, afirma que eles se referem aos trompetes e flautas como *He*. O conceito de *He* estaria vinculado ao fogo e à lenha, à madeira morta, de um modo geral. O fogo e a madeira sugerem o material de construção dos instrumentos e a sua criação, através do corpo do herói mítico queimado. O termo se relaciona a coisas como o sagrado, o outro mundo e é constantemente presente nos mitos, marcando também uma ideia de ancestralidade.

Conforme as gerações se sucedem ou, como os Barasana veem isso, conforme depositam-se uns sobre os outros como folhas no solo da floresta, os seres humanos correm o risco de perderem o contato com o princípio e fonte da vida, o mundo do mito. De acordo com um informante, o objeto da casa *He* é literalmente esmagar o monte de modo que os iniciantes, descritos como pessoas de outra camada (*gahe tutiana*) sejam postos em contato e adotados pelo primeiro Povo *He*. Seres humanos comuns entram em contato involuntário com o mundo *He* quando estão doentes e também enquanto dormem. Tal contato não controlado é potencialmente perigoso. O contato controlado é ao mesmo tempo desejável (embora, mais uma vez, potencialmente perigoso) e também necessário para a continuidade do mundo e da vida humana. Os xamãs são aptos a perceberem este aspecto outro-mundo da existência, em qualquer tempo, e são eles que agem como mediadores para o resto da sociedade. Homens adultos entram em contato voluntário com o mundo *He* ao vestirem trajes cerimoniais e ao tomarem a droga alucinógena *yagé*. Um informante resumiu o uso desta droga dizendo que, sob sua influência, a casa se torna o universo, de modo que um homem pode ver e saber tudo. (HUGH-JONES, 1979, p. 139-40)⁷⁴.

⁷⁴ Tradução nossa. "As the generations succeed one another, or, as the Barasana view it, as they pile on top of one another like leaves on the forest floor, human beings are in danger of losing touch with the beginning and source of life, the world of myth. According to one informant, the object of *He* house is literally to squash the pile so that the initiates, described as people of another layer (*gahe tutiana*) are brought into contact with, and adopted by, the first *He* People. Ordinary human beings enter into involuntary contact with the *He* world when sick and also when asleep. Such uncontrolled contact is potentially dangerous. Controlled contact is both desirable (though again, potentially dangerous) and also necessary for the continuance of the world and human life. Shamans are able to perceive this other-world aspect of existence at all times and it is they who act as mediators for the rest of society. Adult men enter into voluntary contact with the *He* world by wearing ceremonial dress and by taking the hallucinogenic drug *yagé*. One informant summarized the use of this drug by

O mundo *He* referido na passagem é um mundo no qual humanos e animais eram ainda indiferenciados, mundo da "natureza", que se opõem ao mundo dos homens, o mundo da "cultura" (HUGH-JONES, 1979, p. 141)⁷⁵. Sobre a dualidade natureza e cultura, Hugh-Jones (1979, p. 141-142) ainda aponta que os bebês estariam do lado dos animais e da natureza, enquanto os homens adultos estariam do lado dos espíritos e do mundo *He*⁷⁶. É justamente por meio dos rituais *He* que os homens estabelecem contato constante com o mundo *He*. Os instrumentos *He* são os mediadores dessa relação entre natureza e cultura, não são nem completamente humanos nem completamente animais, são do mundo em que homens e animais são ainda indiferenciados, são o povo *He*. Por essa razão, são identificados como xamãs (HUGH-JONES, 1979, p. 157).

Os instrumentos *He*, o povo *He*, são como se fossem vivos. Eles têm nomes como as pessoas comuns, mas são mortos-vivos. Enquanto tais, eles são muito frios (como pessoas mortas) e essa é uma razão pela qual eles devem ser mantidos debaixo d'água. Eles também têm um cheiro forte (meus informantes não diriam que cheiro seria esse, mas suponho que seja de podridão). Por serem mortos-vivos, as pessoas comuns têm medo deles e eles mesmos são muito perigosos, uma vez que tendem a fazer as pessoas definharem e morrerem. O povo *He* quer que os vivos se juntem a eles permanentemente, de modo que encorajam aqueles que os veem a quebrar tabus para que morram. (HUGH-JONES, 1979, p. 150)⁷⁷.

Não podemos deixar de ressaltar o alto grau de sofisticação ontológica que envolve os instrumentos *He*, conforme a descrição de Hugh-Jones acima. Seres-mortos-vivos, frios e que, por essa razão, devem ser mantidos debaixo d'água. Malcheirosos, as pessoas humanas os temem pela sedução que exercem em atraí-las para o mundo dos mortos. Quebrar tabus é ceder à sua sedução, não sem consequências. Temos aqui algo muito interessante. Lévi-Strauss considera que a música, assim, como o mito, é uma "máquina de suprimir o tempo"⁷⁸.

saying that under its influence the house becomes the universe itself so that a man can see and know everything." (HUGH-JONES, 1979, p. 139-40).

⁷⁵ "(...) the myths in fact describe a gradual process of differentiation (...). The world *He* is thus, in one sense, the world of the forest and of animals, nature. I say 'in one sense' because whilst the Barasana see human souls and spirit people as being like animals, they emphasize that they are not identical" (HUGH-JONES, 1979, p. 141).

⁷⁶ Isso diz respeito ao fato dos bebês ainda não serem iniciados e, portanto, não poderem entrar em contato com o mundo *He*.

⁷⁷ Tradução nossa. "The *He* instruments, the *He* people, are as if alive. They have names like the ordinary people but are the living dead. As such, they are very cold (like dead people) and this is one reason why they must be kept under water. They also smell strongly (my informants would not say of what they smelled but my guess is of rottenness). Because they are living dead, ordinary people are very afraid of them and they themselves are very dangerous as they tend to make people waste away and die. The *He* people want the living to join them permanently so they encourage the people who see them to break the taboos so that they too will die." (HUGH-JONES, 1979, p. 150).

⁷⁸ "Mas essa relação com o tempo é de natureza muito particular: Tudo se passa como se a música e a mitologia

Os seres evidenciados na passagem são mortos, mas mortos que vivem, além de serem construídos aqui (como no exemplo dos Barê). Parece, assim, que no pensamento indígena o tempo não corre apenas em um sentido – do vivo para o morto, do ancestral para o recém nascido. E é a música, são estes corpos capazes de carregar uma produção acústica singularmente intensa que possibilitam essas operações com o tempo ou, antes, o suspendem, instaurando uma “espécie de imortalidade”. Notamos o modo como o pensamento é também organizado por categorias sensíveis – temperaturas, odores, texturas –, estando essas duas instâncias, pensamento e sensibilidade, em plena continuidade, dissolvidas uma na outra. Nos parece, ainda, muito evidente a força desse trecho como descrição de uma socialidade entre as pessoas comuns e os instrumentos, isto é, entre vivos e mortos-vivos, estes, seres ambíguos, seres da passagem, do entre. A centralidade do gênero no Jurupari torna ainda mais marcante o trabalho da socialidade operado por meio desse complexo de instrumentos sagrados. Antes de desenvolvermos este aspecto, pensamos ser importante sublinhar que essa personificação dos instrumentos ainda é expressa em outros níveis. Hugh-Jones fala dos instrumentos *He* “identified with bones (...) in particular with the paired long bones of the upper and lower leg. (The word for leg, *niku*, also means ancestor; the *He* are leg bones and also ancestors.)” (HUGH-JONES, 1979, p. 144-45). Lévi-Strauss, ao encontrar uma aproximação possível entre o uso do chocalho indígena e o dos sinos, estes no contexto ocidental, acrescenta que através da voz dos chocalhos

(...) os Espíritos se exprimiam e revelavam seus oráculos e suas vontades. Certos exemplares eram confeccionados e decorados para representar um rosto, outros tinham até uma mandíbula articulada. Chegou-se inclusive a indagar se, na América do Sul, o chocalho derivava do ídolo ou o contrário (cf. Métraux 1928a: 72-78, Zerries 1953b). Bastar-nos-á reter que tanto do ponto de vista linguístico como em razão de sua personalização, os chocalhos se apresentam como os sinos, qualificados como *signa* por Gregório de Tours, apresentados na Igreja do mesmo modo que as crianças recém-nascidas, dotados de padrinhos e madrinhas e que recebiam um nome, de tal forma que a cerimônia de benção pôde ser comumente assimilada ao batismo. (LÉVI-STRAUSS, 2004b, p. 419).

Bastos (1999), tratando do complexo das flautas sagradas entre os kamayurá, certamente em um contexto diferente daquele de Hugh-Jones, narra que

só precisassem do tempo para infligir-lhe um desmentido. Ambas são, na verdade, máquinas de suprimir o tempo. Abaixo dos sons e dos ritmos, a música opera sobre um terreno bruto, que é o tempo fisiológico do ouvinte; tempo irremediavelmente diacrônico porque irreversível, do qual ela transmuta, no entanto, o segmento que foi consagrado a escutá-la numa totalidade sincrônica e fechada sobre si mesma. A audição da obra musical, em razão de sua organização interna, imobiliza, portanto, o tempo que passa; como uma toalha fustigada pelo vento, atinge-o e o dobra-o. De modo que, ao ouvirmos música, e enquanto a escutamos, atingimos uma espécie de imortalidade” (LÉVI-STRAUSS, 2004a, p. 35).

As flautas **yaku'i** são a tentativa de réplica – nunca igualada aos modelos – dos protótipos que **Mawucini** pacificamente aprisionou das águas. Esse protótipos das águas são peixes primevos, as réplicas sendo de madeira, da floresta. Aprisionados os modelos, **Mawucini** copiou-os em pau, destes, no entanto, só brotando voz quando devidamente alimentados com pimenta e fumaça de cigarros – coisas da essência do fogo, piréticas – e água. (BASTOS, 1999, p. 227)⁷⁹.

Observamos que as flautas, mesmo sendo a “tentativa de uma réplica em madeira”, não perdem sua semelhança com as pessoas, uma vez que têm que comer para “brotar sua voz”.

À esta altura, notamos que aquilo a que nos referimos comum e muito superficialmente como instrumentos de música, considerando apenas uma supostamente ingênua capacidade produtora de som, ganha um *status* diferente. Observamos que há estatutos mais amplos para os corpos sonoros – sejam eles humanos, animais, vegetais. O que aparece é que estes corpos sonoros são todos dotados de agência e, portanto, não são, necessariamente, objetos construídos utilitariamente por humanos.

O que nos trouxe do tabaco ao problema da visão foi o episódio dos *Yãmĩy* que instila mel de fumo nos olhos das crianças. Passando pelo exemplo do *Xũnĩm ãn yĩ ka'ok*, que cuida do bom crescimento das crianças, apresentamos outros *yãmĩy* vinculados às crianças, especialmente no que tange à sua iniciação ou a seu aprendizado dos cantos. Estes *Yãmĩy* pareceram guardar também certa relação com a visão. Embora cegos dos olhos, têm uma visão especial e potente – flechas que veem, no caso de *Kotkuphi pahok* e voz que vê, no caso do *Xũnĩm*. O problema da visão, então, nos impôs um novo caminho que vai na direção dos corpos e de suas capacidades, sobretudo no que diz respeito à transformação destes corpos em corpos acústicos reverberantes. Tal quadro nos remete imediatamente às máscaras utilizadas pelos *yãmĩyoxop*, assunto com o qual prosseguiremos.

4.5.3 Desterritorializações do olhar e metamorfoses vocais

No período em que estivemos na Aldeia Maravilha observamos, durante a coleta de mel, a confecção de um chapéu feito com uma casca retirada inteira de um tronco de embaúba⁸⁰. Em uma outra experiência de campo, realizada em uma aldeia da T.I. Água Boa,

⁷⁹ Grifos e grafia sem itálico conforme o autor.

⁸⁰ Pode ser visto sendo usado por *kupãmõg*, na FOTO 3.

embora muito breve, tivemos a oportunidade de ver alguns *Yãmĩy* cuja indumentária eram longos trajes de casca de embira⁸¹ que cobriam seu corpo, desde a cabeça até os pés. Curiosamente, eles levaram as crianças para um tipo de “batismo”⁸² no rio, tal qual o que descrevemos anteriormente e que acompanhamos na Aldeia Maravilha. Notamos que neste último caso os *Yãmĩy* parecem ter substituído os trajes de casca de embira por cobertores. Ao compararmos as duas versões do ritual, parece subsistir uma função da máscara, que antecede a necessidade de utilização de um material específico para que sejam confeccionadas.

Tratamos anteriormente de um mito tukuna, M304, analisado por Lévi-Strauss (LÉVI-STRAUSS, 2004b, p. 341-343), sobre “a família que se transformou em jaguares”. Como vimos, este mito menciona três tipos de árvores: “tururi”, que parece ser um nome da língua tukuna, embira e embaúba. As cascas dessas árvores se prestam à confecção de roupas e utensílios. A embaúba, particularmente, por seu tronco oco, naturalmente trabalhado, é matéria para vários instrumentos musicais. Os Tukuna, cujos tambores são confeccionados com esta árvore, associam, estreitamente a música às máscaras de entrecasca batida. A família protagonista do mito, aparamentada com esses trajes, transformava-se em jaguares e saía pela floresta massacrando e comendo os índios. Os trajes de casca lhes permitia captar a potência dos demônios. Relembramos que é um aparato sonoro o que ajuda os netos a conduzirem a ogra – a avó devoradora do filho – à fogueira. Viveiros de Castro (1995) assinala que a metamorfose está associada à uma certa doutrina das “roupas”.

A noção de “roupa” é uma das expressões privilegiadas da metamorfose — espíritos, mortos e xamãs que assumem formas animais, bichos que viram outros bichos, humanos que são inadvertidamente mudados em animais —, um processo onipresente no “mundo altamente transformacional” (Rivière 1995:201) proposto pelas ontologias amazônicas. (VIVEIROS DE CASTRO, 1995, p. 117).

(...) “*Trata-se menos de o corpo ser uma roupa que de uma roupa ser um corpo.* Estamos diante de sociedades que inscrevem na pele significados eficazes, e que utilizam máscaras animais (ou pelo menos conhecem seu princípio) dotadas do poder de transformar metafisicamente a identidade de seus portadores, quando usadas no contexto ritual apropriado. Vestir uma roupa-máscara é menos ocultar uma essência humana sob uma aparência animal que ativar os poderes de um corpo outro. As roupas animais que os xamãs utilizam para se deslocar pelo cosmos não são fantasias, mas instrumentos: elas se aparentam aos equipamentos de mergulho ou aos trajes espaciais, não às máscaras de carnaval. O que se pretende ao vestir um escafandro é poder funcionar como um peixe, respirando sob a água, e não se esconder sob uma forma estranha. Do mesmo

⁸¹ O termo *toktap* foi apontando pelos Tikmũ’ũn como sendo o nome da árvore embira.

⁸² Este foi o nome, em língua portuguesa, mencionado pelos Tikmũ’ũn para designar a cerimônia.

modo, as “roupas” que, nos animais, recobrem uma “essência” interna de tipo humano não são meros disfarces, mas seu equipamento distintivo, dotado das afecções e capacidades que definem cada animal. (VIVEIROS DE CASTRO, 1995, p. 133).

Notamos que as roupas em questão são roupas que são como corpo, roupas-ativas, não roupas-fantasia. Muito ao contrário, vestir uma roupa equivale mesmo à ativá-la, modifica mais a roupa que o corpo⁸³. A roupa é, aqui, caracterizada analogamente ao corpo como um “feixe de afecções e capacidades”. Uma das capacidades e afecções dos corpos é a voz e as máscaras são, sabidamente, aparatos sonoros, dadas as modificações das qualidades vocais que ela pode propiciar. A reza a que se referiu Toninho Maxakali – a que *Yãmĩy* fazia junto ao rio para que suas águas não fizessem mal aos corpos das crianças – era, provavelmente, o canto dos *Yãmĩy* pronunciado antes de as crianças se banharem naquele momento. As máscaras, certamente, também metamorfoseiam essa voz que canta. Além disso, produzem um som característico quando se movimentam pelo capim que cobre parte do caminho por onde passam até chegarem às aldeias. Nesse trajeto, ainda, as barras das longas máscaras que se arrastam pelo chão, pintam-se com o barro dos brejos, marcando-se com a cor dos terrenos por onde vieram. Metamorfoses deste corpo que tem som e pele⁸⁴ (FOTO 8). Os trajes de casca que, descontroladamente, fizeram da velha um demônio-jaguar em M304, pareciam ter, então, afecções e capacidades demoníacas. Aqueles dos *yãmĩy*, ao contrário, sejam eles trajes de casca ou mesmo os cobertores, desempenham, ao que parece, uma função diferente, embora seja, ao mesmo tempo, próxima. Uma vez que esses *Yãmĩy* foram apontados como responsáveis por cuidar da saúde das crianças, exatamente por meio desta cerimônia, o que eles devem fazer é controlar a transformação desses corpos, mantendo-os saudáveis em sua constante metamorfose, já que são corpos ainda não bem ou completamente formados⁸⁵ (FOTO 9 e FOTO 10). Isso se torna ainda mais razoável se retomarmos o que consideramos acima sobre o trabalho do *Yãmĩy* que instila o *kohok hep* nos olhos das crianças. Ele faz com que elas se eduquem, faz com que seus corpos vejam mais, cantem mais.

⁸³ Conforme Viveiros de Castro, “Peter Gow (inf. pess.) afirma que os Piro concebem o ato de vestir uma roupa como um animar a roupa. A ênfase seria menos, como entre nós, no fato de cobrir o corpo que no gesto de encher a roupa, ativá-la. Em outras palavras, vestir uma roupa modifica a roupa mais que o corpo de quem a veste” (VIVEIROS DE CASTRO, 1995, p. 139).

⁸⁴ Nos referimos às fibras de embaúba da máscara como pele, em função da semelhança encontrada entre este caso e o do *Xũnĩm ãn yĩ ka'ok*, *yãmĩy* cuja pele é barrenta por ter vindo do rio, conforme explicita a exegese de Toninho Maxakali.

⁸⁵ Reiteramos o que foi dito acerca do corte de cabelo que *Kotkuphi* faz nas crianças: um cuidado corporal que resulta em um corpo que, quando adulto, guardará ou saberá bem os cantos daquele *yãmĩy*.



FOTO 8: Os trajes sonoros dos *yãmĩy* raspando no capim para chegar na aldeia
(foto: Pedro Vieira)



FOTO 9: Corpos infantis fabricados para aguentar o frio nas noites de canto
(foto: Pedro Vieira)



FOTO 10: Trajes de casca de árvore que envolvem os corpos infantis,
dando-lhes a saúde-potência-sonora
(foto: Pedro Vieira)

Não podemos deixar de destacar o uso da expressão *yãmĩytak*, ser pai de *yãmĩy* ou ter *yãmĩy*, recorrente entre os Tikmũ'ũn para designar algo como saber cantos, ser dono de cantos, guardador de cantos. Os grandes xamãs tikmũ'ũn são reconhecidos por sua capacidade relacional em relação à outros “donos de *yãmĩy*”, mas, principalmente, por terem/saberem, eles mesmos, muitos cantos – o que equivale, de certa forma, à uma boa capacidade de interlocução junto aos *yãmĩy*. São grandes *yãmĩytak*. É preciso assinalar a ocorrência de uma relação de adoção em mão dupla: os *Yãmĩy* adotam as crianças e as iniciam. Elas, por sua vez, se tornarão, mais tarde, pais de *yãmĩy*. Conforme indicamos no início deste trabalho, os *yãmĩy* que vão às aldeias são visíveis. Sua aparência, no entanto, é antropomorfa. Esse aspecto pode ser melhor explicado a partir dos seguintes apontamentos de Viveiros de Castro a respeito dos *xapiripë*:

O que define os espíritos, em certo sentido, é indexarem os afetos característicos daquilo de que são a imagem sem, por isso, parecerem com aquilo de que são a imagem: são índices, não ícones. Ora, o que define uma “imagem” é sua visibilidade eminente: uma imagem é algo-para-ser-visto, é o correlativo objetivo necessário de um olhar, uma exterioridade que se põe como alvo da mirada intencional; mas os *xapiripë* são imagens interiores, “moldes internos”, inacessíveis ao exercício empírico da visão. Eles são o objeto, poder-se-ia dizer, de um exercício superior ou transcendental desta faculdade: imagens que seriam então como a condição daquilo de que são imagem; imagens ativas, índices que nos interpretam antes que os interpretemos; enigmáticas imagens que devem nos ver para que possamos vê-las – “quem não é olhado pelos *xapiripë* não sonha, só dorme como um machado no chão” –; imagens através das quais vemos outras imagens

“só os xamãs podem ver [os espíritos], após ter bebido o pó de *yãkoana*, pois eles se tornam outros e passam a ver os espíritos igualmente com olhos de espírito” (Kopenawa & Albert 2003: 77). (VIVEIROS DE CASTRO, 2006, p. 324-325).

Não obstante sua visibilidade eminente, os *yãmĩyxop* são imagens ativas – como vimos nas análises de Tugny em relação aos *Kotkuphi* – e que nos permitem ver outras imagens – este o caso do *Xũnĩm* que traz suas inumeráveis visões aos Tikmũ'ũn. O que merece mais ser sublinhado, no entanto, é que os jovens não aprendem apenas a ver “os” *yãmĩyxop*, mas aprendem a ver “como” os *yãmĩyxop*. Isso nos remete ao olhar praticado pelos Tikmũ'ũn, especialmente pelas mulheres. Os *yãmĩy* que visitam as aldeias, chegam quase sempre com seu olhos praticamente cegados pelo uso de máscaras (FOTO 11, FOTO 12 e FOTO 13).



FOTO 11: Máscara diante dos *mĩmãñãm* do *Xünim* (maior) e do *Mõgmõka* (menor)
(foto: Estevão Maxakali)



FOTO 12: *Koxyux* oclusor visual, verde-amerelo brilhante
(foto: Estevão Maxakali)



FOTO 13: A face sem órgãos do *Xũnĩm ãn yĩ ka'ok* e sua comida
(foto: Estevão Maxakali)

Viveiros de Castro (2006, p. 332) caracteriza este semicegamento por meio de máscaras, assim como a aplicação de gotas oculares, como uma técnica de manipulação sensorial muito próxima das drogas alucinógenas – estas, um “instrumento básico da tecnologia xamânica, sendo usadas como próteses visuais” (VIVEIROS DE CASTRO, 2006, p. 330). Essas próteses potencializam a percepção das multiplicidades com as quais tem contato o xamã. E, por meio do cegamento, devemos destacar que potencializam a percepção das multiplicidades, sobretudo, sonoras. Tentaremos esboçar, então, um exemplo muito particular de multiplicidade sonora entre os Tikmũ'ũn. Para tanto, procederemos à descrição de três experiências etnográficas que vivenciamos em duas aldeias distintas.

4.5.4 Sons que produzem multiplicidade

4.5.4.1 O tamborilar do pica-pau

um pica-pau no meio da pequena revoada
me viu, virou-se e veio ao encontro do
meu suco de mel; eu te servi agarrado na
árvore (canto da *Kõmãyxop*)⁸⁶

Em um dos dias que estive na Aldeia Maravilha, ouvi da casa onde estava uma massa sonora vinda do *kuxex* que se formava a partir de percussões múltiplas. Não sabia exatamente o que estava sendo feito, mas a textura que ouvia era muito marcante e reconhecível para meus ouvidos. Estalos secos de intensidade desigual, ecoavam pela aldeia. Soavam completando-se uns aos outros, formando um tecido sonoro. Mas não se parecia um tecido industrializado, com tramas muito firmes e amarradas que criam uma textura impenetrável. Era algo que se assemelhava mais às bolsas produzidas pelas mulheres Tikmũ'ũn, cujos espaços entre um ponto e outro são frequentemente desiguais e móveis. Um tecido que respira e é translúcido, mas não por transparência e, sim, pelos pequenos orifícios que o compõem. Na verdade, este tecido sonoro ouvi-o em algumas outras situações. Parece tratar-se de um tipo de construção musical que é praticada pelos Tikmũ'ũn.

Durante a viagem em questão, assistimos juntos um vídeo⁸⁷ gravado por volta de

⁸⁶ Ver nota 89.

⁸⁷ Os dois vídeos (espíritos-pica-pau e mulheres) constam no DVD em anexo.

2003⁸⁸, em uma antiga aldeia onde meus anfitriões moravam, na ocasião da gravação do vídeo. Era uma gravação do *mãnmãm*, pica-pau, que todos se empolgaram em ver e me pediram que eu repetisse várias vezes. No vídeo, os espíritos-pica-paus percutiam, desencontradamente, um longo tronco que estava dentro do *kuxex*. As mulheres tocavam do lado de fora do *kuxex*, em um outro tronco, alternadamente em relação aos pica-paus (FOTO 14). Respondiam criando uma textura igualmente múltipla. Os pajés ficam em torno dos executantes fazendo gestos para demonstrar que as batidas devem ser desencontradas. Enquanto o tronco é percutido pelos espíritos-pica-paus, há um canto subjacente: *koyek koyek koyek oh!*

Além do gosto usual que os Tikmũ'ũn têm pelo vídeo e por rever seus rituais gravados, me pareceu que havia algo mais. Compreendi que eles revi(vi)am naquelas imagens um tempo em que moraram juntos a várias pessoas as quais se encontram, atualmente, em outras aldeias. Aliás, as relações e alianças marcadamente movediças entre os Tikmũ'ũn podem ser muito bem exemplificadas a partir do movimento destes índios no território para a formação de novas aldeias. Por exemplo, seis meses depois de termos passado pela aldeia Maravilha, soubemos que ela já não se encontrava com os mesmos moradores, tendo perdido uns e ganhado outros. Estes movimentos de disjunção – ou a busca por outros cruzamentos entre perspectivas – estavam também ali nas batidas dos pica-paus no tronco. A multiplicidade abriga perspectivas diversas que, embora se lancem no contato umas com as outras, se esquivam o tempo todo da captura. Um dos cantos das *Kõmãyxop mũñy*⁸⁹ (*Kõmãyxop* preta) trata lindamente de um destes cruzamento de perspectivas:

*um pica-pau no meio da pequena revoada me viu
virou-se e veio ao encontro do meu suco de mel
eu te servi agarrado na árvore*

Este pica-pau que se destaca, por sua perspectiva, em meio a uma revoada, guarda relação com aqueles que, ao tocarem, cuidam para estabelecer sua diferença. É semelhante aos “espíritos-mestres” os quais Viveiros de Castro aponta como sendo “claramente dotados de uma intencionalidade análoga à humana, funcionam como hipóstases das espécies animais a

⁸⁸ Vídeo gravado pela equipe do Laboratório de Etnomusicologia da Universidade Federal de Minas Gerais – UFMG, à época, coordenado por Rosângela de Tugny, que também estava na coordenação da viagem de campo. O cinegrafista que registrou essas imagens foi Pedro Guimarães.

⁸⁹ Encontra-se traduzido em “*Kõmãyxop* – cantos xamâncos maxakali/tikmũ'ũn”, volume organizado por Eduardo Rosse e Toninho Maxakali, página 171.

que estão associados, criando um campo intersubjetivo humano-animal mesmo ali onde os animais empíricos não são espiritualizados” (VIVEIROS DE CASTRO, 1995, p. 118). Em uma revoada, este parece ser um tal “animal empírico”, enquanto os que percutem o tronco são pica-paus antropomórficos. Mas isso não importa, uma vez que, como no caso das máscaras que possibilitam a transformação, bater no tronco como um pica-pau, já é suficiente para que os pica-paus antropomórficos possam captar a potência do pássaro em um devir animal.



FOTO 14: Mulheres respondem aos espíritos-pica-pau
(fotograma: Ricardo Jamal)

Campelo (2009) que estudou *Mõgmõkaxop*, ritual dos gaviões-espíritos que agenciam diversos pássaros, dentre eles o *mãnmãm*, pica-pau, explica que quando estes espíritos vêm às aldeias, os escutam cantando e batendo nesta tora de madeira, com toquinhos também de madeira, no interior do *kuxex* (FOTO 15):

Os espíritos-pica-pau golpeiam a madeira em tempos distintos, evitando a coincidência de batidas. Um pajé explicou-me que se trata do *mĩmtaha* (*mĩm* = pau, *taha* = grito) ou, pau que grita, som produzido pelas bicadas do pica-pau

em paus secos, cascas salientes, troncos ocos e até em chapas de aço. (CAMPELO, 2009, p. 111).



FOTO 15: Espíritos-pica-pau tamborilam no tronco
(fotograma: Ricardo Jamal)

Notamos que este “pau que grita” é constituído por uma série de materiais, em geral vegetais, mas também chapas de aço, os quais o pica-pau percute com seu bico. No caso das árvores, elas também são, em seu interior oco, um espaço onde pica-pau faz o ninho de seus filhotes. O tronco que aparece no vídeo é denso. Quanto aos toquinhos de madeira utilizados para percutir o tronco, podemos pensá-los, neste devir animal, como baquetas, mas baquetas-bico, por ocuparem, neste sistema, o lugar do bico do pássaro, sendo, portanto, simétricas a ele. Relembramos que as mulheres também tocam este último instrumento juntamente com os espíritos-pica-pau. Campelo (2009, p. 111) informa que a diferença se dá pelo fato de que homens e mulheres tocam abrigados por casas diferentes – os espíritos dentro do *kuxex* e as mulheres em uma casa próxima. Tocam, por essa razão, em dois exemplares do mesmo instrumento. O som é produzido a partir do encontro do bico, seja ele qual for, com o tronco. Apesar deste parecer um material vegetal inerte ao contrário do pica-pau (que, inclusive,

tamborila em uma temporalidade extremamente sofisticada e cuidadosa), observamos que o nome *mĩmtaha* revela uma qualidade agentiva do “pau que grita”. O que soa não é uma percussão, e sim uma voz, um grito. O tronco, que, portanto, parece assumir de algum modo também uma perspectiva, compõe um sistema complexo com o pica-pau. Já não sabemos ao certo quem é o agente do grito, a madeira ou o pássaro.

4.5.4.2 Armadilhas sonoras: Regimes musicais e trajes metamórficos

Deparei-me com essa mesma qualidade sonora em momentos em que ouvia de muito longe, alguém retirando madeira no mato para levar pra aldeia. No entanto, uma ocasião especial de escuta se deu nos dias do “batismo” que assisti na aldeia de Gilmar, na T.I. Água Boa, o que já narrei mais acima. Antes de tudo, era preciso ter os trajes de casca. Assim, em um primeiro momento no mato, os *yãmĩy* trabalhavam muito para conseguir derrubar uma grande embira, da qual viriam os trajes de casca. Ali, sempre que mais de um *yãmĩy* golpeava o tronco, eles nunca se encontravam no tempo. Depois disso, quando a árvore foi derrubada, muitos *yãmĩy* começaram, de forma semelhante ao pica-pau, a bater com tocos de madeira contra o tronco da árvore caída. Sempre que a batida de um deles coincidia temporalmente com a de um outro, um deles aguardava com atenção um momento para reiniciar seu trabalho, de modo a manter a disjunção entre os toques. E este trabalho de fazer desprender a casca da embira é particularmente dispendioso, dado o tamanho da árvore e a dificuldade em retirar adequadamente sua casca⁹⁰. Ainda antes de começarem a bater, são feitas algumas medições no sentido do comprimento da árvore. Então, pequenos cortes, perpendiculares ao comprimento da casca, são realizados, de modo que as cascas já se desprendam nos tamanhos exatos dos trajes que resultarão dali. Ao que parece, esse é um método muito específico para a retirada das cascas de árvore entre os Tikmũ'ũn. Devemos observar que essa produção sonora muito característica é que permite, no fim das contas, haver aqueles trajes de casca que possibilitam a metamorfose. Desse modo, os trajes de casca dos Tikmũ'ũn são produzidos por um regime musical rigoroso que prima pela multiplicidade. Um evento acústico precisa ser levado a cabo com perfeição de modo a constituir, finalmente, trajes de casca de árvore bem-feitos.

⁹⁰ As cascas mais externas têm que se desprender primeiro, para que sejam alcançadas as fibras da árvore. Estas fibras estão logo abaixo das cascas e são, precisamente, o material que será utilizado na confecção dos trajes.

A casca, matéria-prima para os trajes de entrecasca batida dos Tukuna, aos quais Lévi-Strauss (LÉVI-STRAUSS, 2004b, p. 343) se refere e que já mencionamos aqui, é retirada, na narrativa mítica, através de um meio mágico. Ao invés de ser arrancada, é caçada e, assim, não é preciso ter um grande trabalho para fazê-la desprender do tronco. Esse exemplo trata da captura da casca de árvore, como se fosse um animal.

Estudando o Jurupari entre os Baré do alto rio Negro, Maia Figueiredo (2009) observa o uso de uma linguagem muito peculiar para falar dos sopros do Jurupari. Os Baré referem-se a eles como “xerimbabos”.

Xerimbabo é a palavra em nheengatu para animal de estimação ou criação e é desse mesmo modo que os Baré costumam referir-se aos seus instrumentos musicais sagrados do Jurupari. Esses instrumentos por vezes também são chamados de “animais”, “bichos”, “ancestrais” e “avós”. Em vez de dizerem que vão “tocar os xerimbabos” ou mesmo as flautas ou os trompetes, eles também costumam dizer que vão “fumá-los”. (MAIA FIGUEIREDO, 2009, p. 81).

A consideração dos sopros do Jurupari como animais, ancestrais e avós nos faria supor uma agência por parte deles que, de fato, é observada. Uma vez que não são “objetos”, eles se relacionam de um modo mais vivo com os Baré. Maia utiliza a noção de “dono”, discutida por Fausto (2008), que trata da maestria e domínio na amazônia, para entender essa relação dos Baré com os “xerimbabos”.

A fim de evitar um comportamento indesejado por parte do xerimbabo ou do instrumento musical (pois é possível que o instrumento não coopere, por estar com “preguiça”, e assim impeça o tocador de obter o som desejado), recomenda-se que o tocador converse diretamente com o “animal” antes de uma sessão musical. O tocador deve dizer a este firmemente: “todo xerimbabo tem um dono, eu sou seu dono!”. Agindo desse modo, afirmam que o xerimbabo não enrola, não fica preguiçoso, e o tocador domina seu xerimbabo, obtendo do instrumento o som desejado. (MAIA FIGUEIREDO, 2009, p. 169-70).

O autor explica que essa relação “dono/xerimbabo” não tem à ver com a propriedade e, sim, com uma ideia de ser o guardião (MAIA FIGUEIREDO, 2009, p. 170). Como vimos, estes sopros, além de animais, são também ancestrais, são herdados. No entanto, são ao mesmo tempo construídos e essa ambiguidade não coloca a questão no campo da representação.

Se, por um lado, as flautas e os trompetes sagrados do Jurupari, expressão máxima da cultura tradicional dos Baré, são tidos como herdados ou fazendo parte de uma linhagem que, a rigor, descende diretamente dos primeiros ancestrais (encarnados nos personagens centrais da cosmologia aruak da região, quais sejam, o Napirikuri e seu filho sacrificado, o Jurupari), por outro, os Baré também afirmam que seus ancestrais são feitos, fabricados, capturados

ou, como costumam dizer, “laçados” (como se laça um animal em uma armadilha). Seu Leopoldo – o guardião das flautas e dos trompetes de Jurupari – e outros Baré da região consideram os instrumentos sagrados que possuem como sendo o próprio Jurupari, e não uma representação objetual de um ente superior ou de um antepassado na forma de instrumentos de sopro – o regime semiológico em jogo certamente não é o do reino da metáfora. (MAIA FIGUEIREDO, 2009, p. 172).

Para tornar ainda mais clara a sua ideia, Maia Figueiredo (2009, p. 174) informa que quando foram questionados, naquela ocasião, então 2007, sobre quantos instrumentos tinham dois grupos com os quais teve contato, disseram que tinham “12 'animais' ou xerimbabos”, sendo que não necessariamente cada animal corresponda a um exemplar apenas.

Retomando rapidamente o tópico da armadilha que a passagem citada enseja, ressaltamos a observação do autor no sentido de que os Baré, ao falarem da ancestralidade, utilizam uma linguagem muito mais da ordem da captura do que da descendência. É assim, por exemplo, que, “quando vão fazer novos instrumentos, ou mesmo reciclar ou ajustar os antigos instrumentos herdados das gerações passadas dos pais e avôs, os Baré costumam dizer: *yasú yamuyusãna yanerimbawaitá* (“nós vamos laçar os nossos xerimbabos”)” (MAIA FIGUEIREDO, 2009, p. 175). Temos, portanto, uma relação muito próxima ou ambígua entre animais, ancestrais, sopros do Jurupari, herança e caça, o que amplia nossas possibilidades para pensar a respeito do *staus* dos sopros sonoros dos quais vimos falando. As passagens de Maia Figueiredo (2009) que acabamos de apresentar, relacionam o tema da captura, ou seja, da imposição de uma perspectiva sobre outra. Entendemos o regime musical das batidas desencontradas que é praticado pelos Tikmũ'ũn como sendo, ao mesmo tempo, um produtor de perspectivas e uma armadilha sonora na qual se pode cair a qualquer momento ao haver uma conjunção entre as batidas. Haveria um perigo em tal conjunção? Uma captura? De fato, não temos dados que atestem com segurança essa interpretação que ora sugerimos. No entanto, é cabível dizer uma vez mais que, durante a produção deste particular tecido sonoro, algo insta os Tikmũ'ũn a buscarem, deliberadamente, não fazer coincidir as batidas no tronco. De toda forma, podemos dizer que os Tikmũ'ũn nos apresentam um complexo sistema de adoção ou captura. O regime relacional entre o *Yãmĩy* que adota o iniciando e mais tarde será adotado por ele, é da mesma ordem que o dos *yãmĩy* que retiram as fibras do tronco – batendo como pica-paus – para depois serem capturados pelas máscaras que não são senão um tronco esvaziado de seu conteúdo denso. Todos corpos suplementares, que se alternam em uma relação de captura contínua.

4.5.4.3 Alianças sonoras e os chocalhos xamãs

No dia 15 de março, por volta das 2h30min da manhã, iniciou-se, na Aldeia Maravilha, uma longa noite de cantos, tornada possível pela presença de *Kotkuphi*. Trata-se daquele grande *yãmĩy* caçador que visita as aldeias *tikmũ'ũn*, ajudando os homens em suas expedições de caça. Embora seja reconhecido por ser bravo, é preciso aprender a não temê-lo, nos dizem os índios, mas respeitando-o sempre e incondicionalmente. As mulheres, por exemplo, o devem um respeito visual: não podem vê-lo enquanto eles percorrem seus trajetos, salvo quando se exibem carregando sua caça. Na mitologia, encontramos situações nas quais a transgressão dessas normas acarreta punições severas, como a morte. Foi após esta noite, ao amanhecer do dia, que as lideranças resolveram, a meu pedido, gravar a anuência relativa a um projeto de registro de parte do *corpus* ritualístico *tikmũ'ũn* que realizávamos na ocasião.

Nos dias anteriores, por algumas vezes já os tinha explicado sobre o que era a anuência, o que assinar, por que assinar, etc., os perguntei sobre o que deveria constar ou não e, por fim, apresentei-lhes um modelo, para que fosse apreciado e me dessem um parecer. As lideranças concordaram, mas a assinatura propriamente dita, só veio a ocorrer neste momento, uns dias depois de toda a discussão anterior.

Então, o que poderia ser feito muito rapidamente, tomou proporções maiores. Os índios ritualizaram todo o processo de gravação e assinatura da anuência – era uma situação claramente política. Primeiramente, escolheram fazê-la em frente ao *kuxex*, local da relação com os espíritos, de onde emana a saúde e a força dos *Tikmũ'ũn/Maxakali*. Vale lembrar que o *kuxex* é, também, lugar do masculino e não se pode deixar de destacar que são os homens que intermedeiam a relação do interior da sociedade *maxakali* com seu exterior, seja com os espíritos ou com a sociedade nacional. Outro aspecto é o da pintura corporal. Todos se pintaram e, inclusive a mim, mesmo que eu tivesse relativamente me esquivado da situação, a fim de não adquirir, diante da câmera e dos presentes, uma indianidade superficial ou apenas aparente. Certa vez, me lembro de um *Tikmũ'ũn* ter-me ensinado algo que havia aprendido de um parente mais velho sobre se pintar. Eu o acompanhava em uma ocasião em que ele discursaria diante dos brancos. Elogiando-o, algum tempo depois, sobre a pintura que havia realizado em seu corpo, ele me explicou que a tinta conferia ao corpo um cheiro de animal e, portanto, quando o índio estivesse no mato, a aquisição dessa potência animal o preservaria de

ser ou devorado, ou mesmo notado como humano⁹¹. Vários arcos e flechas também foram colocados entre a câmera e os Tikmũ'ũn que estavam ante às lentes.

O termo de anuência foi lido em língua portuguesa pelo cacique Reginaldo e, em seguida, explicado em língua maxakali por outra liderança política, Milton Maxakali, para o restante da comunidade, homens, mulheres e crianças. Em seguida, Toninho Maxakali, um dos professores envolvidos mais diretamente no projeto, se pronunciou citando o nome das lideranças da Aldeia Maravilha – Reginaldo, Aroldo, Milton e Roberto, caciques, e Israel, Laudelino, Maroto, Juquinha, Zé Coelho, Fernando, Zé Antoninho, Pimenta e Ilmar, ligados à cultura, como dizem.

Ao fim das falas os homens cantaram rapidamente, e passamos à assinatura do termo de anuência. As mulheres também haviam se organizado no pátio e, durante a assinatura dos homens, cantaram um pouco. Assim, os homens assinaram primeiro e eu esclareci que as mulheres também poderiam assinar, caso quisessem. Então, as mulheres se mobilizaram para assinar o termo. Como boa parte das mulheres tikmũ'ũn não têm o costume da escrita, Maciel Maxakali, um jovem professor, incluiu na lista de assinaturas o nome das mulheres que se interessaram.

Entendo este momento da assinatura do termo de anuência, tal qual foi realizado pelos anfitriões Tikmũ'ũn, como um momento ritual, de diálogo, como a abertura de um canal de escuta. De fato, todo o contato que os Tikmũ'ũn estabelecem com amplos conjuntos de Outros, os *yãmĩxop*, é um encontro marcadamente acústico, de escuta de seus cantos e histórias, mas também de corpos. Não obstante estarem, interessados em experimentar todos estes modos outros, incluídos aí os modos dos brancos, os Tikmũ'ũn/Maxakali, por outro lado, querem ser vistos e ouvidos em seus discursos musicais ou verbais, portando seus arco e flechas, exibindo o brilho vermelho de seus corpos – que marcam o papel com a descrição do termo e suas assinaturas – e apresentando suas lideranças, seus principais canais de comunicação com os mundos exteriores. Ao aquiescerem a realização de um projeto em suas aldeias, penso que desejam encontrar uma reciprocidade de escuta – assim como se colocam diante do mundo.

Em vários momentos políticos como este, vejo os Tikmũ'ũn portarem seus chocalhos, muito mais do que seus arco e flechas. Usam-no ao invés das palmas ao final dos discursos

⁹¹ Temos aqui mais um dispositivo, análogo às máscaras, que permite a transformação, a metamorfose. Aqui, a metamorfose em animal passa pelo “corpo como feixe de afecções e capacidades” de que fala Viveiros de Castro, ao qual já nos referimos.

que fazem ou diante dos de outras pessoas. Curiosamente, a execução do chocalho tikmũ'ũn, em alguns dos *yãmĩyxop* nos quais tem lugar, orienta-se pelo mesmo traço estético dessa alta complexidade rítmica da qual vimos falando nos exemplos acima⁹². O que sugerimos ao notarmos a divergência dos ataques – dos pica-paus, da retirada da casca da árvore e também aqui no caso dos chocalhos – é que ela age de modo a estabelecer ou relacionar as diferentes perspectivas em jogo. Estes corpos sonoros, aqui, agem como o xamã que administra o encontro entre as perspectivas. Como resultado, temos uma textura sonora constituída, então, por múltiplas perspectivas. Essas situações de produção sonora são momentos em que as diferenças são remarcadas, atualizadas, toque a toque. Lévi-Strauss (2004b), em suas análises, encontra referências dos chocalhos estando associados ao tabaco. Eles são instrumentos da mediação e, portanto, aparecem em alguns mitos relativos à origem dos poderes xamânicos. Entre os Tikmũ'ũn, os chocalhos e o tabaco são utilizados constantemente pelos xamãs e, assim como estes, operam ativamente, como vimos, no contato com as socialidades externas, sejam elas cósmicas ou do mundo dos brancos.

No entanto, há outras qualidades sonoras que estão na base de socialidades diversas destas que acabamos de descrever. Um dos casos exemplares refere-se ao papel do som em que pese às relações de gênero entre os ameríndios. Também, nesse caso, o chocalho ocupa um lugar relevante. Nunca vimos, por exemplo, uma mulher segurar os chocalhos – estes presentes apenas em situações políticas e nos repertórios do *Mõgmõka* e do *Putuxop*, gavião e papagaio espíritos, respectivamente – assim como nunca vimos chocalhos marcarem conjunções de qualquer tipo⁹³. Seguiremos com este problema do gênero, situando-o entre os Tikmũ'ũn e estabelecendo pequenas comparações com dados provenientes de outros contextos etnográficos.

⁹² Um exemplo sonoro está contido no DVD em anexo.

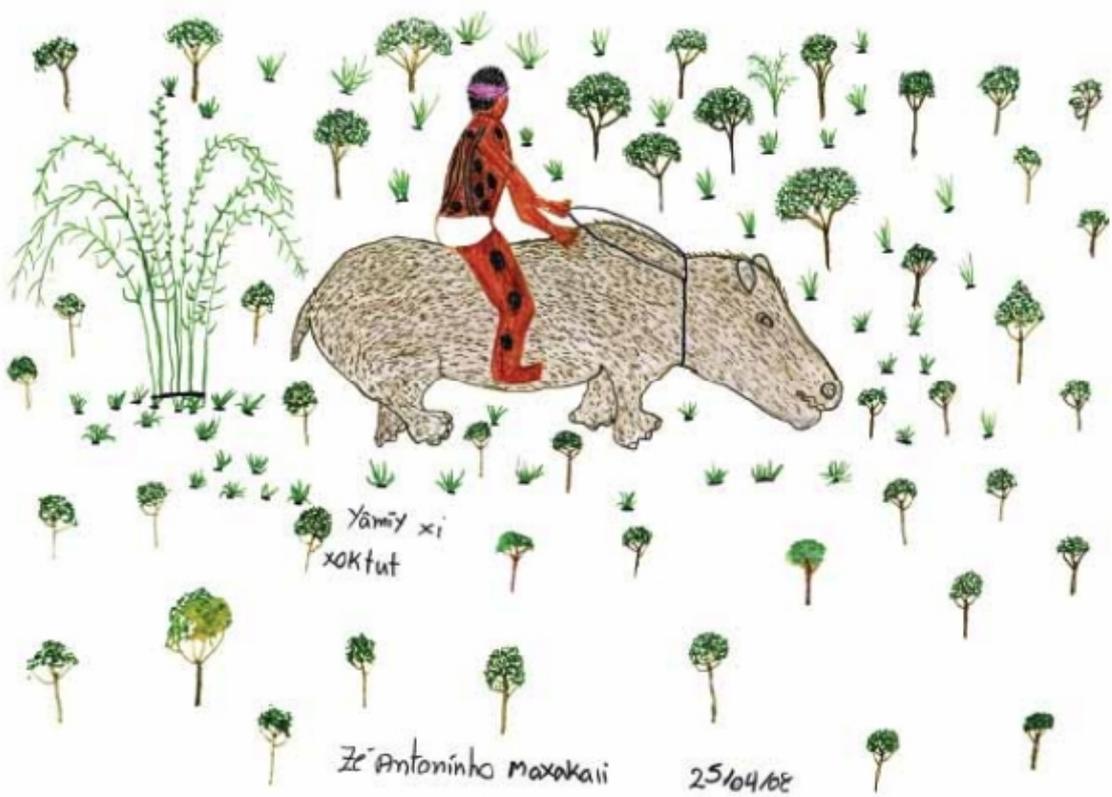
⁹³ Em alguma medida, a comparação que fizemos entre o chocalho e o xamã como sendo aqueles que administram as diferentes perspectivas, leva-nos a pensar que o chocalho operaria, nesse caso, uma conjunção. Contudo, ressaltamos o que Viveiros de Castro (1995, p. 135) observa a respeito dos xamãs e sua capacidade de trânsito entre perspectivas: “Apenas os xamãs, pessoas multinaturais por definição e ofício, são capazes de transitar entre as perspectivas, tuteando e sendo tuteados pelas subjetividades extra-humanas sem perder a própria condição de sujeito.”. Não há, portanto, uma conjunção efetiva, uma vez que a manutenção do sujeito não é abalada.

4.5.4.4 Alianças sonoras e divisões de gênero

Em um final de tarde muito escuro, estava na casa em que me hospedei na Aldeia Maravilha, quando alguns homens me anunciaram que algo estava para acontecer. Me diziam que o hipopótamo viria à aldeia. Quando me dei conta, não havia mais mulheres no pátio e nem nas portas das casas. A aldeia estava deserta e o vento era forte. Em meio a estalos secos, o hipopótamo soltava seu urro. Eram vários. Sons com vibrato, que começam com um baixo volume para, em seguida, crescerem e decrescerem. Uma pequena pausa separa a repetição que está por vir. Uns mais agudos, outros mais graves. A vibração é igualmente variada: mais rápida ou mais lenta, conforme o som é mais agudo ou grave, respectivamente. Os hipopótamos são seres assustadores e perigosos. Quando vão às aldeias parece haver o risco eminente de destruírem tudo. Os homens ficam fora das casas mandando-os irem embora. As mulheres estão escondidas, todas juntas, resguardadas em uma das casas para não serem vítimas do monstro. Esta voz, sempre que ecoa pelas aldeias, resulta em um apartamento entre homens e mulheres.

Em uma versão do ritual do *Xũnĩm* registrada, transcrita e traduzida por Tugny (2009a) junto aos pajés tikmũ'ũn, há uma série de cantos consecutivos que tratam do hipopótamo. Tratam também de um determinado *yãmĩy*, que seria o dono dele. De fato, na ocasião relatada acima, Toninho Maxakali afirmou que o hipopótamo vinha montado por seu responsável (DESENHO 1). Estes cantos ainda descrevem a qualidade afetante do urro do hipopótamo sobre as mulheres e relacionam, na sequência, a referência sensível do seco/úmido e a sucuri, figura, esta, que será retomada mais adiante. Ressaltamos, por ora, que a sucuri está colocada, próxima ao hipopótamo, ambos relacionados à água. No quadro a seguir (QUADRO 1), selecionamos trechos desses cantos⁹⁴.

⁹⁴ Sugerimos a consulta aos cantos, em sua versão integral, em Tugny (2009a, p. 347-365) já que, aqui, optamos por selecionar apenas pequenos trechos. Há uma riqueza da disposição espacial do texto no papel, bem como o canto na língua maxakali, que foram, nesta citação, suprimidos, devido ao espaço que tomariam no corpo do trabalho e com a finalidade mais imediata de ajustar o foco sobre um determinado problema.



DESENHO 1: O hipopótamo vem montado por seu dono
(desenho: Zé Antoninho Maxakali)

NOME DO CANTO E DE SEU DONO	TRECHO DO CANTO
Hipopótamo (Marinho)	hipopótamo do <i>yãmĩy</i> cabeça baixa passos lentos
Seguindo o <i>yãmĩy</i> (Marinho)	hipopótamo do <i>yãmĩy</i> ao <i>yãmĩy</i> seguindo
Estrondo forte (Marinho)	com a voz estrondosa vai o hipopótamo do <i>yãmĩy</i>
Voz de terror (Marinho)	voz do hipopótamo do <i>yãmĩy</i> paralisando de terror
Larva da taquara (Marinho) ⁹⁵	dentro da taquara a larva escuta o estrondo do hipopótamo do <i>yãmĩy</i>
Medo (Marinho)	juntos aqui dentro estamos e nossas mães com medo tristes dentro do cercado
(...)	(...) ⁹⁶
(...)	(...)
Sucuri (Liza)	a lagoa da sucuri se agita se agita
Hipopótamo (Pedro Vieiro) ⁹⁷	o hipopótamo nadando chamando sua água nadando chamando sua água

QUADRO 1: Cantos que relacionam o hipopótamo

⁹⁵ Nos ocuparemos desse canto com mais detalhes adiante.

⁹⁶ Há aqui um canto, “pupila branca”, cujo dono também é Marinho, que versa sobre as pupilas brancas dos olhos do *yãmĩy* ficando cada vez mais brancas. Optamos por manter sua posição na sequência dos cantos, mas por não citá-lo, para manter o foco no problema do hipopótamo. Adotamos o mesmo procedimento para o canto que se segue a esse. Trata-se do “caranguejo grande”, de Liza, que conta que a água está secando onde o caranguejo grande se deita.

⁹⁷ Após esse canto, há uma série de cantos que estendem as referências ao seco/úmido.

O hipopótamo está fortemente vinculado à água. Veremos, mais adiante, um mito tikmũ'ũn que narra a ocorrência de um dilúvio. Um dos dilúvios ocorridos foi mandado pela lontra, animal sabidamente relativo à água, enquanto o outro foi mandado pelo próprio hipopótamo. O termo da língua maxakali para o hipopótamo é *xoktut*, mas também há um outro termo, *pãnãnot*. Não sabemos se o uso de *xoktut* se deve às visitas ao zoológico da cidade de Belo Horizonte, já que serve também para referir-se ao elefante e ao leão. No entanto, o uso particular do termo *pãnãnot* aplica-se mais quando se trata desse monstro aquático a que nos referimos acima.

A relação desse monstro com as mulheres é de afastamento, como vimos. Chamamos atenção para o fato de que o canto “Medo”, embora não trate, ele mesmo, do hipopótamo, é precedido por um outro canto que descreve a escuta que a larva da taquara tem do estrondo provocado pelo hipopótamo. Além disso, “Medo” está em meio a vários cantos que mencionam essa qualidade vocal do hipopótamo, terrível. O que essas considerações parecem nos dizer é que as mães e os filhos – as crianças, provavelmente não iniciadas – que protagonizam a história narrada pelo canto, estão cercadas em suas casas, tristes e com medo, por causa do hipopótamo.

O estudo dos corpos sonoros em sua relação com questões de gênero, sobretudo no que diz respeito à proibição da visão pelas mulheres de grande número de corpos que podem ser acionados pelo sopro, já compõe uma parte expressiva da literatura etnomusicológica relacionada aos ameríndios. Um exemplo, é o trabalho de Acácio Tadeu Piedade. O autor fez dois trabalhos sobre o tema, um deles junto aos Tukano e outro entre os Wauja do alto Xingu, este, de certa forma, em colaboração com sua esposa Maria Ignês Melo. Seu artigo “Flautas e Trompetes Sagrados do Noroeste Amazônico: Sobre Gênero e Música no Jurupari”, trata da música no ritual do Jurupari, tendo como base etnografia realizada entre os Ye'pâ-masa, grupo de fala tukano do noroeste amazônico. Segundo o autor, o complexo simbólico do Jurupari é parte de um sistema social preventivo que assegura aos homens o poder de criação e outras capacidades dos instrumentos sagrados (PIEADADE, 1999, p. 93).

Segundo Piedade, o Jurupari é um rito de iniciação masculina largamente difundido em todo o noroeste amazônico. O termo não é nativo, mas é usado por eles indiscriminadamente para designar tudo o que é sagrado. O Jurupari envolve o chamado “complexo das flautas sagradas”, que tem como característica genérica o “emprego de aerofones como objetos de competência exclusivamente masculina em cerimônias musicais

interditas às mulheres” (PIEIDADE, 1999, p. 94). Tem, portanto, “como tema central a questão das relações gênero, envolvendo interdições e a capacidade procriativa” (*op. cit.*).

Ritos masculinos como esse são verificados em diversas regiões do mundo, mas com maior recorrência na Nova Guiné e nas terras baixas da América do Sul. Nas terras baixas da América do Sul acontece preponderantemente no alto Xingu e no noroeste amazônico. O autor informa, coincidindo com o que diz Bastos no trecho que citamos acima, que no alto Xingu, entre os Kamayurá, de acordo com as narrativas mitológicas, “as flautas foram roubadas dos homens pelas mulheres, que então passaram a tocá-las e a fazer tudo que os homens faziam, como pescar, enquanto eles passaram aos afazeres femininos, como preparar comida e colher mandioca” (PIEIDADE, 1999, p. 95). Essa “inversão sexual” expressa no mito ocorre em um ritual denominado “Amurikumã”. Os “Waujá”, também do alto Xingu, compartilham complexo simbólico semelhante. No noroeste amazônico, foco do trabalho de Piedade aqui citado⁹⁸, o roubo dos instrumentos pelas mulheres também é narrado em um mito. A inversão sexual, porém, não é expressa no rito. Ainda assim, é possível perceber o aspecto comum do complexo das flautas sagradas: “a ausência da capacidade de engravidar entre os homens Tukano seria compensada simbolicamente através de seu poder ritual de fabricar homens no ritual de iniciação masculina, conhecido na literatura como Jurupari” (PIEIDADE, 1999, p. 96).

Entre os Ye’pâ-masa, especificamente, os sopros que compõem o complexo das flautas sagradas são pares de flautas e trompetes e são chamados “miriá-põ ra”. Todos eles vedados às mulheres. Piedade descreve-os da seguinte maneira:

Os trompetes são aerofones cujo corpo principal é um pedaço de tronco de palmeira paxiúba (*wata-yðó*) de tamanho variando entre 40 a 70 cm de comprimento, com 4 a 6cm de diâmetro, que funciona como tubo livre para o sopro e a vibração labial que produz o som. Esta parte do instrumento é conservada enterrada debaixo d’água, em lugares escondidos dos igarapés. Em torno desta peça, enrola-se de forma espiralada uma comprida tira de casca de árvore, fixada por cipós amarrados a duas varas do tamanho do instrumento. Este fica maior que o tamanho do tubo, que fica saliente na parte do bocal, o resto estando por dentro. O corpo de casca enrolada serve de ressonador. As flautas, feitas de madeira de palmeira jupatí (*bupu-yðó*), são aproximadamente do mesmo tamanho que o corpo principal dos trompetes, e possuem aeroduto interno e defletor de cera de abelha, sendo recobertas por folhas de palmeira amarradas com cipó na parte superior. Os instrumentos Jurupari têm nomes de animais e elementos da floresta, e são tocados quase sempre em pares, sendo que há muitos que tem, sob o mesmo nome, um par de trompetes de paxiúba, considerados machos, e um par de flautas de jupatí, fêmeas. (PIEIDADE, 1999,

⁹⁸ O autor também trabalhou com os Waujá.

p. 98).

Além do cuidado na elaboração e acondicionamento destas flautas e trompetes, pode-se observar que eles próprios também estão envoltos pela questão do gênero. A madeira utilizada para cada tipo, a noção de que podem ser macho ou fêmea e a execução em pares, de macho e fêmea. As mulheres guardam certo medo em relação à estes exemplares e se afastam do universo simbólico do Jurupari. Não podem vê-los, sob risco de morte (PIEDADE, 1999, p. 99). O mito ye'pâ-masa referente ao roubo deles pelas mulheres narra que elas não sabiam exatamente o que fazer. As instruções sobre como tocá-los vieram dos peixes.

Quando o velho Muhî-pûú, pai dos homens para os quais era dirigida a dádiva divina, depois de muito persegui-las, finalmente encontrou as mulheres, elas já estavam tocando a música do Jurupari perfeitamente, embriagadas, e já estavam realizando o ritual completo. Ele, então, furioso, enfiou um grande aerofone, simiômi'i-põrero entre as coxas de sua filha e soprou, fazendo um som tão assustador que as mulheres largaram os instrumentos e fugiram com medo. Apenas uma delas conseguiu ficar com um, curto e roliço, colocando-o dentro de sua vagina, e assim formou-se o canal do útero por onde nascem as crianças. (PIEDADE, 1999, p. 100).

O autor ainda aponta um mito tukano que relaciona a madeira da paxiúba (utilizada na construção dos trompetes) e a origem da menstruação (PIEDADE, 1999, p. 100). Observa-se, portanto, uma teia de significados – que envolve menstruação, paxiúba, som e os miriá-põ ra – que diz respeito ao complexo simbólico do Jurupari e emerge de sua performance (PIEDADE, 1999, p. 100).

Bastos parece ter observado que, entre os Kamayurá, os homens recuperaram os exemplares, que haviam sido roubados pelas mulheres, de um modo diverso daquele dos homens ye'pâ-masa, utilizando outra estratégia.

A revolução foi, no entanto, coibida: **Morenayat** (um herói cultural; etimologicamente: 'dono do **Morená**') retomou das mulheres as **yaku'i**, para tanto tendo-as amedrontado com os 'zunidores' **parapara** e **uriwuri**, ferozes entidades (**mama'ê**) também aquáticas, da essência, respectivamente, do peixe e da serpente. (BASTOS, 1999, p. 229)⁹⁹.

Conforme a passagem acima, a recuperação, pelos homens, do que havia sido roubado pelas

⁹⁹ É notável a semelhança entre o nome desse zunidor “parapara” kamayurá com o chicote “parabara” bororo. Lévi-Strauss coloca o “parabara” bororo paralelamente ao bastão de ritmo guarani, instrumento feminino para estes índios. O zunidor, por sua vez, estaria ligado ao mundo masculino, assim como parece ser entre os Kamayurá, conforme a descrição de Menezes Bastos sobre como os homens recuperaram as flautas sagradas que haviam sido roubadas pelas mulheres. Desse modo, não encontramos, por enquanto, uma justificativa para a coincidência linguística quanto ao nome dos dois instrumentos.

mulheres, só foi possível pelo uso dos “zunidores” que “as amedrontou”. Eles são apresentados como “entidades ferozes”, aquáticas, relativos ao peixe e à serpente. Estes instrumentos de música são também discutidos por Lévi-Strauss (2004b, p. 316), que encontra o contraste entre ruído descontínuo e ruído contínuo. O ruído descontínuo estaria relacionado ao chamado percutido, do qual já vimos exemplos, enquanto o ruído contínuo se conectaria ao silvo da cobra e ao zunidor.

(...) esta hipótese se encontra fundamentada pela assimilação do primeiro a um chamado, feito por uma mulher 'de vagina grande' (num sentido metafórico), a um animal realmente provido de um grande pênis e pela assimilação do segundo a um alerta feito às mulheres (mas que então só são buscadas para serem expulsas) pelo zunidor, que é um pênis figurado. Por conseguinte, num dos casos o poder da natureza une os sexos, em prejuízo da cultura: a amante do tapir é perdida por seu esposo legítimo e, algumas vezes, todas as mulheres são perdidas pela sociedade. No outro caso, o poder da cultura desune os sexos, em prejuízo da natureza que prescreve sua união; pelo menos temporariamente, os laços familiares são rompidos, para permitir que a sociedade dos homens se forme. (LÉVI-STRAUSS, 2004b, p. 386).

As qualidades de ferocidade, aquáticas e animais (serpente) relativas aos zunidores kamayurá são verificadas por Lévi-Strauss em outros contextos. Os Bororo possuem o zunidor, que imita o **urro de um monstro** chamado *aigé*, homônimo do instrumento, e que habitaria os **rios** e os **lugares pantanosos** (LÉVI-STRAUSS, 2004b, p. 389). Um mito tupi amazônico sobre a origem da noite cita uma **cobra grande** que dormia em **águas profundas**. Entre os Toba, o **silvo da cobra** se assemelha ao som do **zunidor** (LÉVI-STRAUSS, 2004b, p. 392-93). Gostaríamos de frisar que há aí uma codificação acústica explícita associada à socialidade entre homens e mulheres, estando o zunidor (ou o seu som) do lado masculino. É a partir deste problema do gênero que as coisas se complicam e demandam um esforço especial.

4.5.4.4.1 O visível e o invisível

Tratamos no início do trabalho de alguns termos que são recorrentes no cotidiano tikmũ'ũn. Vimos que boa parte deles referem-se à vida ritual desses índios, sabidamente intensa. Mencionamos que essa vida ritual intensa se dá pela visita dos *yãmĩyxop* às aldeias e que, quando lá estão, se instalam em lugares específicos. Dentre estes, sua morada predominante parece ser mesmo o *kuxex*. Além de ser um espaço de forte presença dos

yãmĩyxop, a “casa dos cantos” ou “casa de religião” é, também, e não menos importante, um espaço marcadamente masculino, uma “casa dos homens”. Tendo a entrada feminina restrita a apenas poucos momentos ritualmente controlados, o *kuxex* coloca em questão o problema da visibilidade. Muito do que se passa lá dentro não pode ser visto pelas mulheres ou por alguns novos visitantes. Relembramos que na primeira visita que fizemos a uma aldeia tikmũ'ũn não nos foi permitido entrar no *kuxex*. Popovich (1976, p. 16) assegura que a entrada é proibida às mulheres e meninas, sob a pena de morte. Jean-Michel Beudet, quem conheceu algumas aldeias tikmũ'ũn e estudou os sopros da amazônia, trata deste problema da visibilidade/invisibilidade.

Visibilidade e invisibilidade giram em torno dos corpos sonoros sobre os quais vimos falando. Eles são denominados, *grosso modo*, por Beudet (2011) como “instrumentos misteriosos”¹⁰⁰, expressão que dá título a seu artigo. Referidos frequentemente como “sopros”, a classificação nem sempre é muito clara, podendo tratar-se de diversos tipos de aerofones ou até idiofones (BEAUDET, 2011, p. 372). Como vimos, visibilidade e invisibilidade também perpassam, no caso tikmũ'ũn, o *kuxex*. Beudet, certamente notando essa proximidade, advoga que, para um entendimento mais amplo, é necessário associar a presença dos “aerofones secretos” à existência ou não de “casa dos homens”. Nesta comparação, o autor encontra todas as combinações possíveis dos elementos presença/ausência de aerofones secretos/casa dos homens e, em todos os casos, a polaridade homem/mulher permanece. Isso é um fato ainda para o exemplo dos Wayãpi. Particularmente, embora o paradigma dos “instrumentos secretos de sopro”¹⁰¹ não seja estranho a eles, eles não têm instrumentos sonoros que certas categorias sociais (no caso, mulheres e não iniciados) não vem. As mulheres, por exemplo, podem ver todos os aerofones. Mesmo assim, elas não podem tocar nenhum deles. Contudo, há entre os Wayãpi, e seguindo uma recorrência, a história de um tempo antigo quando as mulheres tocaram certos aerofones (BEAUDET, 2011, p. 372).

Ainda, em que pese à polarização homem/mulher, Beudet afirma haver nos estudos sobre este contexto uma certa imprecisão terminológica para falar da diferenciação social dos sexos. Segundo o autor, muitas das expressões utilizadas frequentemente para caracterizar este sistema – como “controlar”, “punir”, “poder masculino”, “poder xamânico”, “estupro” e “proibido” – não têm suas definições dadas e, menos ainda, sua pertinência demonstrada. Ele considera que este “de modo algum é um sistema de dominação social, estruturado sobre uma

¹⁰⁰ Do inglês, “Mystery instruments”. Tradução nossa.

¹⁰¹ Do inglês, “secret wind instruments”. Tradução nossa.

desigualdade funcional, descrita ou mesmo esboçada” e que esses atos rituais não podem ser compreendidos através de tal quadro (BEAUDET, 2011, p. 374). Nesse sentido, a ideia de um estupro coletivo, previsto como pena para uma mulher que desrespeitasse a proibição da visão, devesse, talvez, ser relativizada. Muito mais do que um estupro real, talvez fosse uma forma de auto exclusão da sociedade, deixar de ser mulher, tonar-se um Outro com quem, portanto, vários homens pudessem ter relações sexuais. A própria ideia de “proibição” ganha novo sentido se pensarmos no caso de homens não descascarem ou ralarem mandioca: porque não desempenham estas atividades, não está dito que elas lhes são proibidas. Assim, pode ser que não haja mesmo pertinência em usarmos a ideia de proibição como um meio de compreender este não-olhar praticado pelas mulheres. Ao que parece, estamos diante de um procedimento a partir do qual homens e mulheres distinguem-se uns dos outros. Conforme Beaudet, esta polarização seria “operada e articulada pelo sopro sonoro com instrumentos musicais rituais enquanto seres vivos e perigosos”¹⁰² (BEAUDET, 2011, p.375). Nesse sentido,

(...) nós também vimos que estes aerofones, em sua maioria tubulares, simbolizam de um modo banal o falo e são considerados com tendo a capacidade de fertilização. Se as mulheres tocassem os aerofones, seria com se tivessem falos, e elas seriam autônomas do ponto de vista da reprodução. Elas não mais seriam mulheres, mas teriam dois sexos ao mesmo tempo, e, assim, não seriam mais pessoas (isso, no Xingú, corresponde à imagem de Yamurikuma). Alguém poderia perguntar se o medo que os aerofones rituais evocam entre as mulheres ('medo genuíno' entre as mulheres Kamayura, como Menezes Bastos nos diz neste volume) é o medo dos próprios 'seres-flautas' ou delas se tornarem monstros sexuais.¹⁰³ (BEAUDET, 2011, p. 380-381).

Beaudet aponta que os monstros são caracterizados por seu distanciamento da realidade usual através de anormalidades corporais: adição ou subtração de suas partes constituintes ou

¹⁰² Tradução nossa.

¹⁰³ Tradução nossa. “We have also seen that these aerophones, mostly tubular, symbolize in a a banal way the phallus and are considered to have a capacity of fertilization. If women played aerophones, it would be as though they had phalli, and they would be autonomous from the point of view of reproduction. They would no longer be women, but would have two sexes at once, and so they would no longer be people (this, in the Xingú, corresponds to the image of the Yamurikuma). One might ask whether the fear that the ritual aerophones evoke among women ('genuine fear' among Kamayura women, as Menezes Bastos tells us in this volume) is the fear of the 'flute-beings' themselves or the of becoming sexual monsters.” (p. 380-381).” A esta passagem, o autor acrescenta: “On the notion of the monster, see Luciani 1975: 5-7: 'in the most general sense, the monster escapes the normal... The monstrous would be a separation from the usual reality, either by addition or subtraction of its constituent parts, or by modification partial or total of its dimensions... more generally, the monstrous would be a denatured nature. Hence the interest of the notion of mutation: often monsters are defined as the menace of change, the birth of suspense, with this strange implication that the living, due to its continuous metamorphoses, turns out to be monstrous... The etymology suggests one last point: In monster there is the idea of 'showing,' and therefore of 'seeing'; so, to 'see': monster implies spectator, voyeur” (BEAUDET, 2011, p. 391).

modificação de suas dimensões. Há, ainda, a ideia de “mostrar” e, portanto, “ver”: “monstro implica espectador, voyeur”¹⁰⁴ (BEAUDET, 2011, p. 391). Isso nos deixa uma abertura para imaginar que estes “flute-beings” são, em alguma medida, monstros, já que os corpos desses seres parecem ser diferenciados, nem mesmo podendo, em alguns casos, ser vistos pelas mulheres. Além disso, ressaltamos que a dúvida aventada por Beaudet – se teriam as mulheres medo dos “flute-beings” ou de se tornarem monstros sexuais – revela uma ambiguidade entre estes corpos sonoros e os monstros, ambos perigosos. Os Tikmũ'ũn têm um mito que concentra os elementos monstro, falo, mulheres e sexualidade – e que traz de volta a imagem da cobra.

História da sucuri

Antigamente as mulheres se casavam com mulheres. Os homens não conseguiam namorar. Só caçavam. De manhã, uma mulher conversou com a mãe e disse: - “Meu marido não está fazendo nada comigo. Só caça”. A mãe ensinou à filha: - “Faz linha grossa com embaúba”. A filha fez e não deu certo. A mãe fez a linha mais grossa para a filha virar sucuri, *kãyãtut*. Ela enfiou a linha pelo ânus e foi virando sucuri. Pediu a mãe que a levasse para uma lagoa grande. Foi na primeira lagoa, mas não ficou e acabou ficando na segunda, mais profunda. Lá, começou a assoviar como anta para atrair o seu marido que vinha caçando. Cercou-o e o engoliu. Ela não tinha dentes. Seu marido pegou uma pedra e foi cortando a barriga da sucuri. Quando saiu da barriga da sucuri, tinha virado arara, *xixikãy*. (TUGNY, 2011, p. 69).

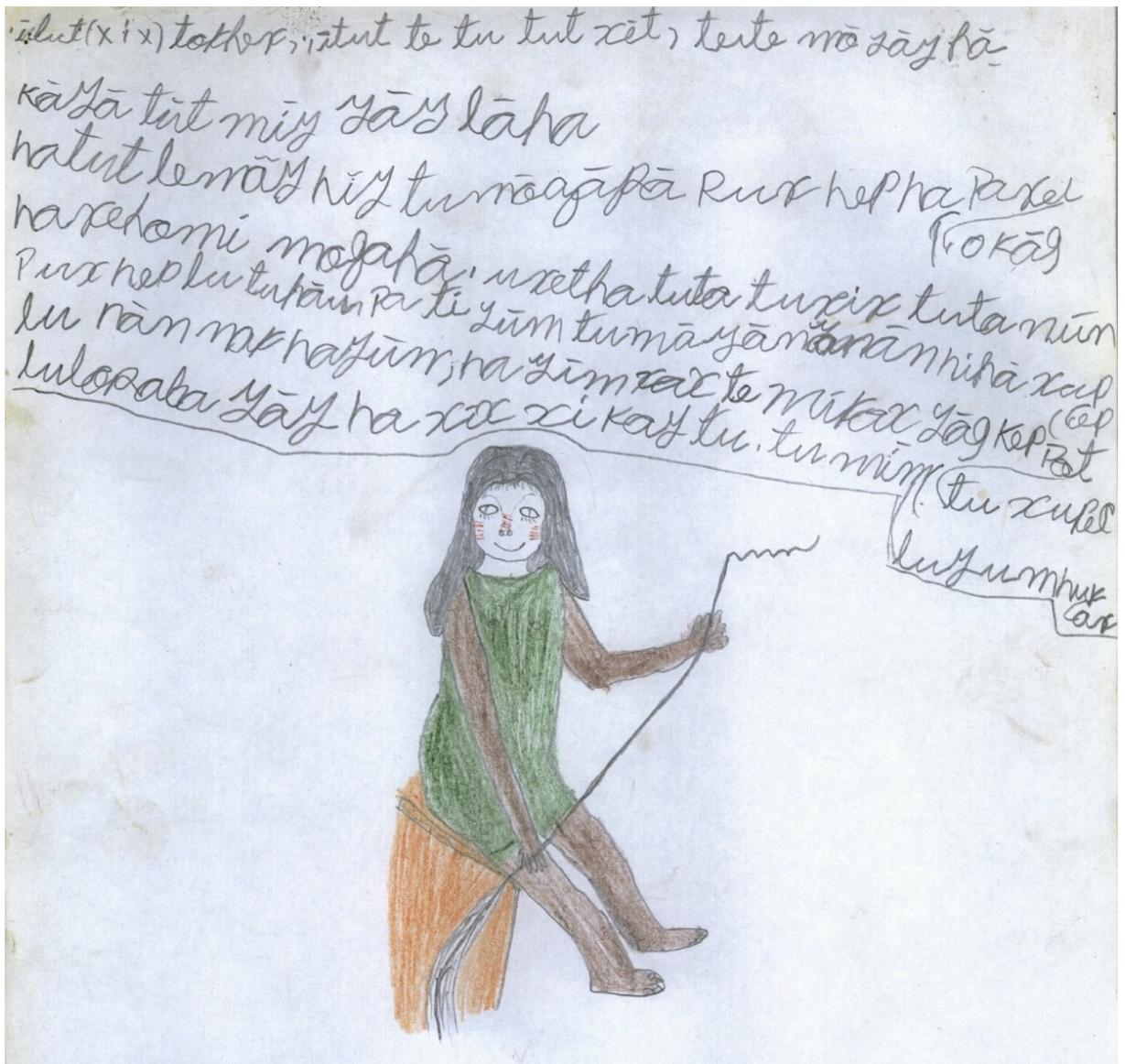
É difícil compreender nesta história a relação entre homens e mulheres. Ao que parece, os homens já existiam, mas as mulheres se casavam com mulheres. Isso acontecia pelo fato de os homens não conseguirem “namorar”, provavelmente por não terem pênis, embora sejam apresentados exercendo a atividade masculina da caça. Assim, a mulher se transforma em seu objeto (figurado) de desejo e se vai da sociedade. Aliás, ela não só se transforma em sucuri – um animal aquático – como passa a ser devoradora do marido – ela se torna um monstro aquático¹⁰⁵ (DESENHO 2, DESENHO 3 e DESENHO 4). Há aí uma extrema ruptura social entre homens e mulheres, uma disjunção na qual consta a referência acústica do silvo da cobra. Lévi-Strauss comenta algo muito semelhante em relação aos Tupi setentrionais.

Ora, M326A provém dos Tupi setentrionais, isto é, de uma cultura e de uma

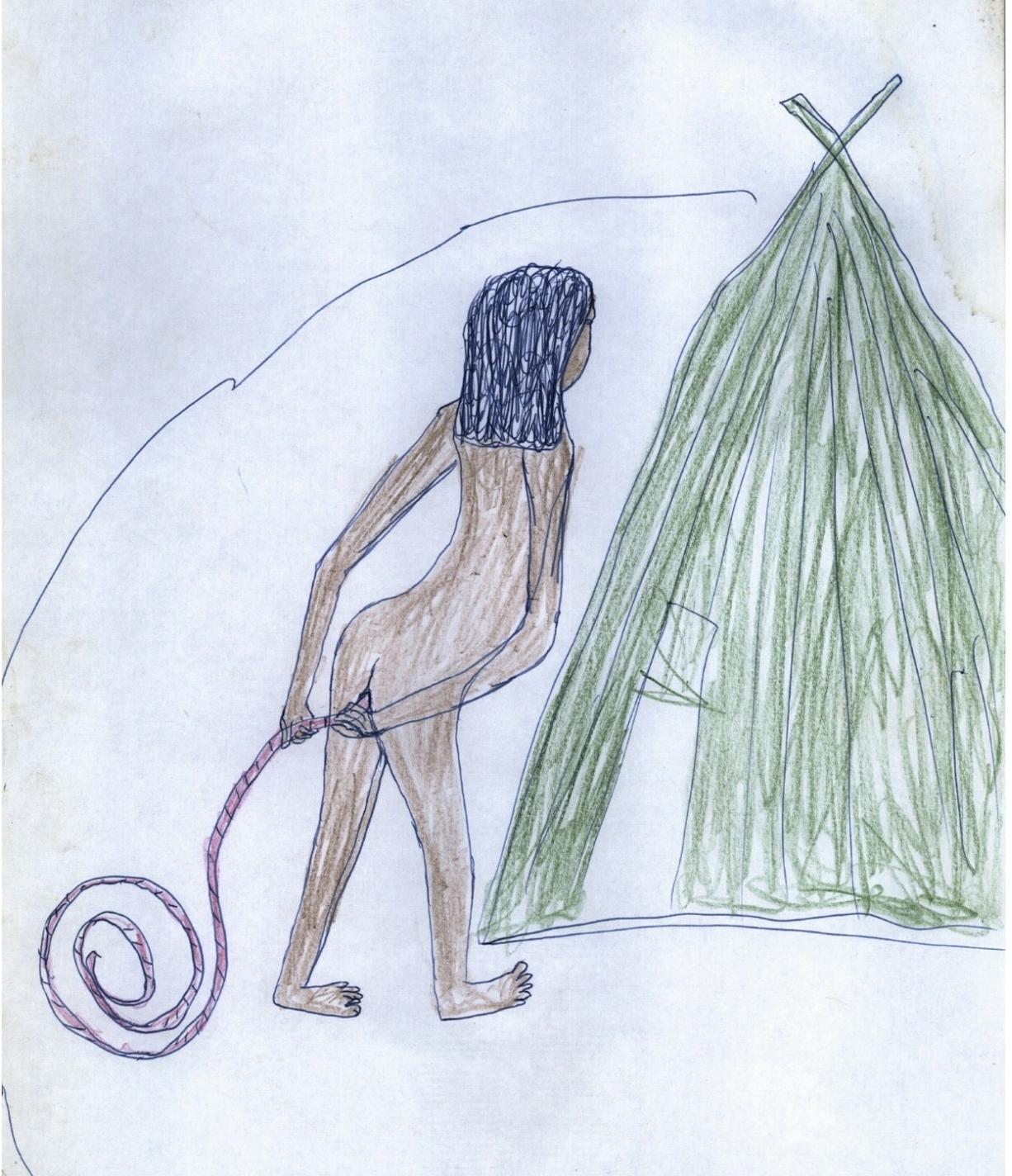
¹⁰⁴ Tradução nossa.

¹⁰⁵ Reiteramos, aqui, o que foi notado em outro momento sobre os monstros aquáticos: no mito de São Sebastião, *tihik*, os peixes são devoradores sexuais da irmã incestuosa. No caso da mulher que vira sucuri, ela mesma se torna um monstro aquático a partir de um desejo sexual não saciado, seguido de uma metamorfose e da consequente devoração do marido.

região em que os mitos descrevem a cobra grande como um ser fálico, que concentra em si todos os atributos da virilidade, numa época em que os próprios homens não a possuíam. Não podiam, portanto, copular com suas mulheres, reduzidas a solicitar os serviços da cobra. Esse estado de coisas cessou quando o demiurgo cortou o corpo da cobra em pedaços, e os utilizou para dotar cada homem do membro que lhe faltava (M80). Por conseguinte, a mitologia tupi faz da cobra um pênis (socialmente) disjuntor (...). (LÉVI-STRAUSS, 2004b, p. 393).



DESENHO 2: Metamorfose da mulher em sucuri: fazendo a linha
(desenho: Gilmar Maxakali)



DESENHO 3: Metamorfose da mulher em sucuri: virando cobra
(desenho: Gilmar Maxakali)



DESENHO 4: Metamorfose da mulher em sucuri: indo pra lagoa da sucuri
(desenho: Gilmar Maxakali)

Em nossa estada na aldeia Maravilha presenciamos uma ocasião em que as *Yãmĩyhex* (*hex* = feminizador) estavam entre os Tikmũ'ũn. Naquele dia, todas as mulheres saíram momentaneamente da aldeia para pescar. Enquanto isso, as *yãmĩyhex* ficaram com os homens na aldeia e fizeram todo tipo de serviço doméstico geralmente realizado pelas mulheres, como a reforma e limpeza das casas, por exemplo. Segundo Tugny (2009a, p. 422), os movimentos das danças de *Yãmĩyhex*, quando estão nas aldeias, são os movimentos das sucuri. A história de *Yãmĩyhex* trata de um evento mítico no qual os homens só ficavam no *kuxex* e, em suas caçadas, traziam muito bichos. No entanto, iam até suas casas apenas para pegar banana, batata e mandioca para comer com a carne caçada. Voltavam para o *kuxex* e não repartiam com suas mulheres. Elas, insatisfeitas com a situação, resolveram ir colher batata para comer com carne de cobra. Os homens acabaram descobrindo e armaram para matar uma das mulheres. Elas, então, se vingaram, matando um dos homens e o filho que estava junto dele. Em seguida, as mulheres foram embora, restando apenas uma menina. Quando a menina cresceu, os homens fizeram casamento para terem novos filhos. Mais uma vez, a cobra está posta do lado masculino e a conjunção das mulheres com o animal – seja por um regime alimentar ou por uma transformação – resulta em uma disjunção entre homens e mulheres.

Ocorre um apartamento excessivo: os homens não vinham transar com as mulheres; os homens não vinham dar comida para as mulheres. Do apartamento excessivo, elas se transformam em “toda pênis” e, ao mesmo tempo, em um monstro aquático.

Em “A noite estrelada”, Lévi-Strauss (2004b) inicia uma discussão a partir do mito amazônico sobre a “origem do culto de Jurupari”. O autor situa este e outros mitos como mitos fundadores de um “*sistema de educação das moças* particularmente severo, já que exige que seja morta a infeliz, culpada voluntária ou acidentalmente de lançar o olhar sob os instrumentos musicais reservados aos ritos masculinos” (LÉVI-STRAUSS, 2004b, p. 265-266). Apesar da imprecisão terminológica apontada por Beudet – que nos serviu, certamente, para realizarmos uma leitura mais crítica dos trabalhos que tratam a respeito destas proibições – notamos que há, de fato, um “sistema de educação das moças” que vigora nesse contexto. Entre os Tikmũ’ũn, por exemplo, o *Xũnĩm* ensina as moças, no canto do zabelê¹⁰⁶, como elas devem treinar evitar fitar seu olhar.

tokõyĩmok <i>Mãñy yõg</i>	zabelê <i>Marinho</i>
(...)	(...)
<i>hok ahok hok ahok</i> <i>ok hok hok hok hok hok ahok</i>	ô a ô ô a ô ô ô ô ô ô a ô
<i>xok ãh panuk</i> <i>xok ãh panuk kanuk</i> <i>ĩypinixinitxop</i> <i>hãm panuk kanuk</i>	minha imagem no olho minha imagem no olho ouvindo sobrinhas olhem apenas ouvindo
(...)	(...)

Percebemos que o olhar que se evidencia no canto acima é um olhar que permite e estimula a escuta, muito mais do que a própria visão. Isso está em concordância com o que vimos sobre o *Xũnĩm*, que não só vê através de sua voz, como também projeta suas visões por ela. É necessário notar que mesmo os homens Tikmũ’ũn não praticam uma modalidade de visão caracterizada por fitar muito diretamente os olhos das pessoas. Além deste ensinamento dado pelo *Xũnĩm* e pela observação de uma prática comum também entre os homens Tikmũ’ũn, consideramos que algo mais deve balizar nossos comentários a respeito do que vimos nas aldeias. Muito do que vemos em campo só nos é permitido a partir de uma relação

¹⁰⁶ Encontra-se transcrito e traduzido em Tugny (2009a, p. 64-65).

de confiança estabelecida entre nós e nossos interlocutores. Sobre este aspecto, temos um exemplo.

O linguista missionário Harold Popovich, apresenta uma página (FIGURA 1) contendo desenhos, realizados por ele mesmo, de instrumentos usados nas cerimônias. Um exemplar desta página nos foi apresentado por Tugny que, em comunicação pessoal, nos disse que o pajé Totó Maxakali, ao ver a imagem de um dos desenhos que Popovich havia colocado em seu trabalho, rasurou com força o desenho, desenhando por cima um *kuxex*¹⁰⁷, a “casa dos homens”.

¹⁰⁷ Uma foto do *kuxex* pode ser vista consultando o DVD em anexo.

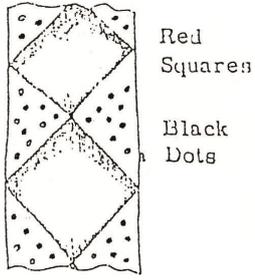


Fig. 1
yâmfâkup Design

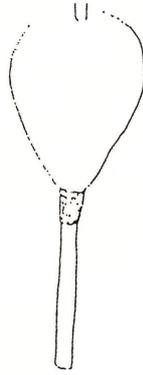


Fig. 2
Totxax Gourd Rattle

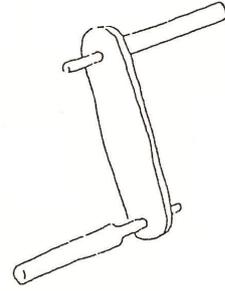


Fig. 3
Mîmâ'în Crank

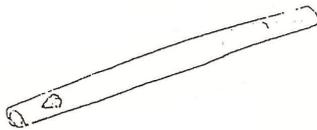


Fig. 4
Xokupxox Whistle

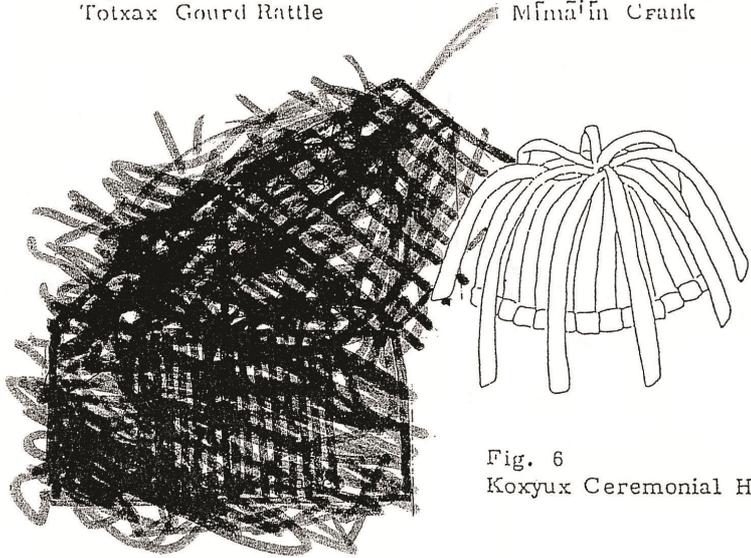


Fig. 6
Koxyux Ceremonial Hat

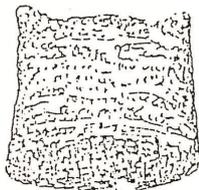


Fig. 7
Knitted Ceremonial Hat

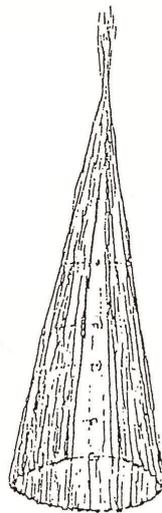


Fig. 8
Koxyux xâp kup
Ceremonial Hat

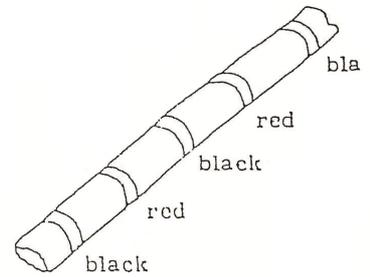


Fig. 9
Ceremonial Arrow Design

Retomando brevemente a questão de como se coloca a relação entre o nativo e o pesquisador, percebamos que no exemplo de Popovich não se pode esperar que o “modelo” – o pensamento ameríndio e seus objetos – tenha exercido o “controle” sobre essa “invenção” – a suposta “descrição” que o pesquisador faz da cultura nativa. O que conseguimos observar até agora em relação aos corpos e eventos sonoros é que sua complexidade excede em muito uma tentativa de compreensão restrita como a do caso exposto. Vimos, especialmente, o grau de elaboração das relações de gênero entre os índios. Além disso, reiteramos que não existem aqui instrumentos musicais, há corpos que reverberam muitos sons e podem produzir efeitos surpreendentes. A música é o lugar privilegiado dos acontecimentos mais importantes para os povos ameríndios, que têm muito a nos ensinar nesse e em outros sentidos. Contudo, se nos furtarmos a uma aproximação maior e melhor, não alcançaremos esse conhecimento. Enfim, seremos condenados a uma certa antropologia que Roy Wagner define assim: “Uma 'antropologia' que jamais ultrapasse os limites de suas próprias convenções, que desdenhe investir sua imaginação num mundo de experiência, sempre haverá de permanecer mais uma ideologia que uma ciência” (WAGNER, 2010, p. 29). De fato, o pajé Totó Maxakali teria comentado que Popovich “não sabe nada”¹⁰⁸. O olhar que o linguista buscava desvelar parecia romper a possibilidade de acesso ao conhecimento xamânico. Tentando nos guiar ainda mais por essas considerações, sigamos com outros exemplos desses agentes sonoros que se apresentam entre os Tikmũ'ün.

4.5.5 As larvas-taquara

dentro da taquara
a larva escuta
o estrondo do hipopótamo do *yãmĩy*
(Canto *Kopuka*, larva da taquara)¹⁰⁹.

Em uma curta viagem de campo realizada à Aldeia Verde, no município de Ladainha-MG, que durou por volta de dez dias, vi *Tatakox* levando algumas crianças para um período de reclusão no *kuxex*, na ocasião da iniciação. Os *Tatakox* surgem no pátio, grandes (DESENHO 5) e pequenos. Disseram-me os Tikmũ'ün, na ocasião, que os grandes são mais fortes, diferentemente dos pequenos, mais fracos. Em razão do quão fortes são cada um deles,

¹⁰⁸ Conforme comunicação pessoal de Rosângela de Tugny.

¹⁰⁹ Ver à frente a versão completa do canto, incluindo a fonte.

vêm soprando, respectivamente, taquaras grandes e pequenas. Os grandes andam com passos curtos, perfazendo trajetórias semicirculares que se repetem continuamente. Os pequenos correm saltando em torno de seus corpos sem cessar. Formam juntos como que um bando, adquirem uma potência enxame, pelo zumbido¹¹⁰ dos sopros e pela proteção que parecem proporcionarem-se. De fato, vi os Tikmũ'ũn dizerem que os saltos em torno do próprio corpo, realizados pelos pequenos *Tatakox*, e o andar semicircular dos grandes, servem para protegerem-se de algum ataque repentino.



DESENHO 5: Os fortes *Tatakox* grandes sopram suas taquaras, seus próprios receptáculos (desenho: Zé Antoninho Maxakali)

¹¹⁰ Este som pode ser ouvido no filme “Tatakox”, feito por realizadores indígenas tikmũ'ũn da Aldeia Vila Nova, T. I. Pradinho. Um excerto do filme encontra-se no DVD em anexo.

O termo *Tatakox* é composto pelas raízes *tata* (derivação de *tataha*, carregar) e *kox*, buraco. São estes espíritos-lagartas, portanto, que lidam com as passagens: “os segundos funerais das crianças mortas que são retiradas das terras para que as mães vejam e chorem sua falta, a passagem dessas crianças para o mundo dos *yãmĩxop* e a iniciação dos meninos” (TUGNY, 2011, p. 107).

Os *Tatakox* são lagartas que vivem dentro de taquaras. Estamos aqui, então, no universo das taquaras, os aerofones por excelência do mundo indígena. *Kutehet*, como são denominadas pelos Tikmũ'ũn. Além dos *Tatakox*, existe, também, um outro habitante das taquaras, uma larva chamada *kutakut*, que guarda o seu o seu oco, sua passagem. A lagarta é uma delícia gastronômica para os Tikmũ'ũn. Invariavelmente, nas vezes em que, junto a eles, assistimos vídeos que mostravam a larva, me perguntaram se eu comeria, caso me oferecessem algum dia – e diziam que era realmente muito saborosa. Conta-se que comer as cabeças de *Kutakut*, ou mesmo suas cabeças apodrecidas, fazia abrir a memória para o aprendizado dos cantos (TUGNY, 2011, p. 108). Além disso, propiciava uma viagem xamânica:

Há um mito (H16) que narra uma viagem de uma xamã que, após fazer uma armadilha, ingeriu a *Kutakut* e passou a se movimentar como a larva. Seu espírito entrou em uma taquara e percorreu, perfurando um a um os seus nós, passando por lagoas (a água retida entre os nós da taquara, na viagem xamânica, passa a ser vista como um lagoa) até chegar onde viviam os espíritos, muitos dos quais eram seus parentes mortos. De lá, sentiram cheiro da anta que já apodrecia na armadilha deixada na terra. Seu cunhado-espírito, na forma de urubu, desceu com mais espíritos para devorarem a anta. Como ele não sabia perfeitamente voar, o cunhado-urubu o levou nas costas e deixou-o sobre um galho da árvore. Quando os animais-espíritos se aproximavam da anta, os parentes vivos do xamã tentaram matá-los. Fugiram todos. O xamã, que tinha seus parentes em terra cantando incessantemente para trazê-lo de volta à aldeia dos vivos, sentiu saudades e pediu para retornar. Como não sabia mesmo voar como os espíritos, o cunhado-urubu colocou-o novamente na taquara para que fizesse o caminho de retorno. (TUGNY, 2011, p. 108).

Em um de seus cantos o *Xũnĩm* conta/canta a história da larva da taquara que escuta o som estrondoso do hipopótamo. Transcrevo abaixo o canto na língua maxakali juntamente com tradução, ambos realizados por Tugny (2009a, p. 354-355) em conjunto com jovens e pajés tikmũ'ũn.

Kopuka*Mãñy yôg*

ya aha hix iih
ya aha hix iih
há aih hak iiah

yãmñy yôgxoktutxex
kopuka xop komah
tuninã nãxip

haaih hak aah

yãmñy yôgxoktutxex
kopuka xop komah
tuninã nãxip

*haaih hak aah**tuninã nãxip**haaih hak aah**tuninã nãxip**haaih yak amiax**haaih yak amiax**haih yak haa miax**haih yak ha aihya 'ok hoo'***larva da taquara***Marinho*

ia aaaaa i ii
 ia aaaaa i ii
 aaa i a iia

dentro da taquara
 a larva escuta
 o estrondo do hipopótamo do *yãmñy*

aaa ii a aa

dentro da taquara
 a larva escuta
 o estrondo do hipopótamo do *yãmñy*

aaa ii a aa

estrondo dentro da taquara

aaa ii a aa

estrondo dentro da taquara

aai dia abiai

aai dia abiai

diac aabiaí ai

diac aaia ô ôôô

Este canto é uma expressão do som do hipopótamo, mas não simplesmente. Trata-se do som do bicho ouvido pela larva, de dentro da taquara, como um ressonador. Trata-se da captura de uma sensibilidade outra, a da larva da taquara. Os Tikmũ'ũn experimentam, como xamãs e através do *Xũnĩm*, a perspectiva da larva, ouvem como ela ouve o som estrondoso do hipopótamo. Já vimos mais detalhes sobre o hipopótamo. Ressaltamos, porém, que, as mulheres não o vêem e ficam todas juntas nessas ocasiões, estão em uma situação de confinamento, análoga à da larva apresentada no canto. Assim, talvez, elas compartilhem da sensação de medo e da qualidade de escuta da lagarta, podendo dizer como ouvem, assustadas, o som do hipopótamo, escondidas no interior de uma cavidade ressonadora. Taquara e casa parecem ter um *status* semelhante nesse caso. Vimos o canto “Medo”, sobre a mães com os filhos reclusas dentro de um cercado, que corrobora esta afirmação (DESENHO 6).



DESENHO 6: O hipopótamo faz reverberar sua voz aterrorizante dentro das taquaras
(desenho: Zé Antoninho Maxakali)

A fim de compreendermos melhor o *status* da taquara nesse contexto, precisamos dar alguns detalhes a mais sobre um outro monstro de que nos falam os Tikmũ'ũn. Há uma relação mais direta entre a larva *Kutakut* e um outro monstro, o demônio *ĩnmõxã*. Ao que parece, a cabeça das *Kutakut*, que são, aparentemente o continente da substância alucinógena, não é mais consumida entre os Tikmũ'ũn. Eles relatam a história de um homem que, após um consumo que excedeu os limites recomendados, transformou-se em *ĩnmõxã*, um monstro insaciável, um anti-corpo¹¹¹, cujas qualidades não são nem um pouco apreciadas pelos Tikmũ'ũn na constituição de seus próprios corpos. Elas são, antes, evitadas.

ĩnmõxã é um corpo morto que não se transformou em *yãmĩy* ou em *yãmĩyxop*. Saiu da cova e sua pele amolecida pela umidade fechada da terra, ao contato do sol, tornou-se dura e impenetrável. Suas mãos transformaram-se em facas com as quais corta as cabeças dos parentes que deixou em vida. É um temido

¹¹¹ Viveiros de Castro assinala que a “(...) distinção fundamental entre vivos e mortos passa pelo corpo” (VIVEIROS DE CASTRO, 1995, p. 134). Nos parece pertinente incluir, aqui, *ĩnmõxã*. Esclarecemos, porém, que *ĩnmõxã* não é exatamente apenas um corpo morto ou um corpo vivo. Ele é um morto-vivo, um corpo sem as qualidades transformacionais tão caras aos xamãs e aos Tikmũ'ũn, de um modo geral. O termo “anti-corpo” tomamos por empréstimo de TUGNY, R. P.. Um fio para o *Ĩnmõxã*: em torno de uma estética maxakali. NADA, v. 11, p. 52-71, 2008.

devorador. Não canta, não dança, não vive em aldeias. Geralmente suas primeiras vítimas são os parentes mais próximos, os que vivem na casa onde habita, mas ele ameaça igualmente a toda a aldeia. Não é só o morto semi-apodrecido que se transforma em *ĩnmõxã*. Algumas expedições perigosas de pesca, colheita de mel, ou a quebra de regimes alimentares podem fazer um vivente se transformar no *ĩnmõxã*. É com as compridas taquaras que os homens e *tatakox* perfuram os pontos de vulnerabilidade deste monstro: o umbigo, os olhos. Os brancos nasceram dos *ĩnmõxã*. Como antigamente os Maxakali andavam muito, deixavam suas aldeias com os mortos ali enterrados, não zelavam pelo destino dos cadáveres. Saíam da terra alguns *ĩnmõxã*. Quando retornavam nestas terras, encontravam seus filhos, os brancos peludos. (TUGNY, 2009b, p. 430).

As taquaras ocupam um lugar preponderante entre os Tikmũ'ũn. Como o trecho acima evidencia, é com elas que se pode matar *ĩnmõxã*. Este monstro que evocamos acima é, geralmente, domado pelas lagartas-espíritos *Tatakox*. *Tatakox* muitas vezes vem às aldeias com um tipo de manivela-matraca, as *mĩmã'ĩn*¹¹². Ao serem giradas, suas manivelas produzem um rangido típico de matraca. Pode ser que este som afugente *ĩnmõxã*, mas, por ora, trata-se apenas de uma inferência. Retomando o assunto das taquaras, elas não são somente uma arma letal contra *ĩnmõxã*. São, também, matéria da qual se desprende som, através do sopro. Os dois aerofones que são tocados por *Tatakox*, um menor e outro maior, constituem-se dessas taquaras. Obtivemos de Toninho Maxakali uma grafia, ligeiramente diferente, como *kutehet* (mesmo nome da taquara) para o aerofone pequeno e *kutet xeka* para o grande. Do ponto de vista morfológico, o aerofone pequeno é uma fina taquara fendida em uma das extremidades. O grande não possui fendas ou furos, sendo grosso o suficiente para esconder os lábios quase inteiramente ao ser tocado.

O estrondo do hipopótamo ouvido pela larva no interior da taquara e o fato de que *Tatakox* toca estes aerofones coloca um problema relevante. Tal confluência de fatores, nos indica que os corpos sonoros são, ao mesmo tempo, produtores de som e caixas acústicas. Tanto emitem quanto ajudam na recepção dos sons. Ao tocar as taquaras, *Tatakox* sopra seu próprio receptáculo. Nos perguntamos se, nesse caso, as lagartas *Tatakox* tocam flautas ou estão cantando. Taquaras e lagarta formam um todo. Parecem ser uma coisa só, não há diferença entre corpos e instrumentos.

Os *yãmĩy* dos quais já falamos – os que buscaram as crianças para o *kuxex* na ocasião em que seria instilado mel de fumo nos olhos dos meninos – eles também tocam um pequeno aerofone, de som muito agudo, cujo nome Popovich (1976, p. 18) apresenta como *xokup xop*,

¹¹² Encontramos o termo em língua Maxakali em Popovich (1976, p. 18).

apito, idêntico ao que obtivemos dos Tikmũ'ũn. Este instrumento, particularmente, tem um pequeno defletor feito de *puk hi*, cêra de abelha. *Yãmĩyhex* também toca este último exemplar. Ela é reconhecida por sua voz muito aguda. Muito agudo, também, é o som do *xokup xop*. Seria ele, então, uma extensão da voz de *yãmĩyhex*, já que ambos compartilham de uma mesma qualidade acústica (ambos são corpos com afecções semelhantes)? Seria o som do *xokup xop* um canto?

O que gostaria de já ter conseguido desenvolver até aqui é como as relações sonoras envolvem mecanismos de dupla adoção e duplo pertencimento: por um lado, os *yãmĩy* capturam os noviços como filhos adotivos para fabricarem seus corpos receptáculos e, em um momento seguinte, tornam-se seus filhos, uma vez que os homens se tornam pais dos espíritos, *yãmĩytak*. Por outro lado, a taquara – que é abrigo da lagarta-espírito *Tatakox* e da larva *Kutakut* – é, ao mesmo tempo, corpo produtor e receptáculo de sons. Por fim, seria o momento de supor que as raízes comuns para ***Kutehet*** (taquara e flautas pequenas), ***kutet xeka*** (flautas grandes), ***kutex*** (canto) nos fazem pensar que ***Kuxex*** – a casa dos cantos onde se reúnem os homens e os espíritos – seja um grande, intenso (*xex*) receptáculo da mesma ordem, que abriga e projeta sons.

Finalmente, partindo das relações entre o oco ressonador das taquaras e o hipopótamo, dono da água, caminharemos para o fim deste capítulo. Apresentaremos dois últimos mitos: a “história do dilúvio” e a “história do *mõgmõka*” que relacionam alguns dos elementos que já trabalhamos e nos trarão mais alguns aspectos que devem ser discutidos.

4.5.6 O tronco refúgio que se transforma em armadilha: aberturas para um estudo das codificações acústicas

Os besouros conversavam entre eles, renovando o mundo (História do dilúvio)¹¹³

Mas se, em vez de nos transportarmos idealmente até nosso ponto de partida, tentarmos retornar passo a passo para trás, surgirão outras conexões – '*bretelles*', como dizem os topógrafos – que permitem ligar diretamente nosso mito a vários outros mitos que examinamos. Tais atalhos passam necessariamente por dentro da esfera; de onde resulta que a terra dos mitos, além de redonda, é oca. (LÉVI-STRAUSS, 2004b, p. 236).

História do dilúvio

A lontra era filha adotiva do homem. Ele a engordou e cuidou dela até ela crescer. Ela o acompanhava nas pescarias e ele sempre dava peixes grandes para ela. Um dia, seu amigo pediu a lontra emprestada para pescar e ter o mesmo sucesso. O homem lhe disse que desse os melhores peixes para a lontra. O amigo não o seguiu. A lontra se enfezou, foi-se embora e mandou o dilúvio para os homens. A lontra é dona da chuva. Houve mais de uma vez o fim do mundo pelo dilúvio. Foram mandados pela lontra e pelo hipopótamo¹¹⁴.

Um índio se salvou da inundação dentro do oco de um pau coberto com couro. Quando a água se foi, ouviu a zoeira dos *xanãmok*, os mangangás, uns besouros que ferroam. Os besouros conversavam entre eles, renovando o mundo. Ouviram a voz do índio sobrevivente e perguntaram: “quem é você?”. Os mangangás estavam disfarçados: eram enviados de Tupã, que os enviou para contar a história do mundo. Eles trouxeram machado rapidinho: “Onde é o seu pé?”. Assim foi e abriu o pau. Um índio saiu de lá branquinho. Ficou lá 40 dias. Eles chamaram o índio: “Vamos conosco!” Mas o índio disse que não: “Eu tenho medo!” Levaram tudo para ele: fogo, amendoim... e ensinaram: “Onde você ouvir grito de pássaro – arara, seriema – você finca o pau em diagonal na direção deles para achá-los e ir lá achar fêmea para se casar”. Ele fincou o pau duas vezes, mas não deu certo. Aí, ele escutou o veado, que fez filhos na batata da perna. O veado engravidava e saíam filhos entre os dedos do pé, entre o polegar e o segundo. O veado começou a achar que a gravidez assim estava incomodando. Aí, o índio foi levando, levando e pôs na barriga (ele já era encantado). Aí foi que fizeram o sexo dele e que ele começou a ganhar crianças. Nascia um, era veadinho. Ele matava e jogava fora. Na terceira vez nasceu uma índia mulher. É por isso que tem Tikmũ'ün, porque o mundo acabou e *tihik* nasceu de *mãnũy* (veado). (TUGNY, 2011, p. 103).

¹¹³ Ver “História do dilúvio” abaixo, na íntegra.

¹¹⁴ Situamos anteriormente o hipopótamo como análogo à sucuri, por ambos serem monstros e operarem na produção de mundos masculinos e femininos disjuntos. Podemos reiterar, aqui, algo mais que os aproximou: são seres da água.

Este mito nos leva de volta ao ponto de partida, o mel. Ainda mais do que isso, nos transporta para um início dos tempos. A lontra, que protagoniza a história, é congruente a *Texkutok*, quem ajudava os Tikmũ'ün, derrubando colméias. As comparações serão enriquecidas pela “História de *Mõgmõka*”, que optamos por não incluir na íntegra, aqui. Ao que parece, trata-se, também, da história do filho da chuva, chamado neste mito de filho-de-abelha. Vejamos.

História do *mõgmõkã*

Choveu bastante. O pajé e sua mulher disseram: - “Vou ver se procuro abelhas em troncos caídos” (antigamente não tinham machado nem foice). Chegaram lá e encontraram uma criança chorando. Era filho de abelha. Dizem que parecia gente. Acharam a criança e disseram: vamos pegar para dar leite e descobrir de quem é. A mulher deu leite junto com a filha que já tinha. Descobriram que era filho de abelha. O pajé, quando ia procurar abelha, levava seu filho-adotivo-abelha [*pukkutok*, *puk*, *kutok* = filho, abelha] e lhe dizia que ficasse embaixo das árvores. Eles iam e achavam abelhas rápido. Era mata grande, mas o filho abelha achava mel para ele.

Aí, o amigo do pajé pediu o filho-abelha emprestado. O pajé deixou, mas advertiu que ele sempre deixasse aquelas abelhinhas brancas para o filho abelha para que ele as comesse. Os filhotes brancos de abelha deveriam preencher enfileiradas as duas pernas dele. O amigo do pajé não obedeceu. Faltou comida para o filho-de-abelha. Ele ficou muito bravo e não voltou mais na aldeia. (...). (TUGNY, 2011, p. 64).

Abaixo, elaboramos um quadro comparativo entre a “História do dilúvio” e as versões das histórias que tratam do filho-de-abelha/filho da chuva.

LONTRA	TEXKUTOK / FILHO-DE-ABELHA
Dona da Chuva	Filho da chuva (<i>Texkutok</i>)
Filha adotiva do homem (<i>tihik</i>)	Filho adotivo do homem, <i>tihik</i>
Facilita o acesso aos peixes	Facilita o acesso ao mel
Quer em troca os melhores peixes	Quer em troca os filhotinhos de abelha (filho-de-abelha)
Com a quebra da reciprocidade, vai embora	Com a quebra da reciprocidade, vai embora (filho-de-abelha)

QUADRO 2: Similaridades entre a lontra e o filho da chuva/filho-de-abelha

Além dessas, temos outras congruências entre esses mitos. O índio que se salva no oco de um pau, só consegue a façanha devido ao couro que cobria o tronco. Em uma das versões da história do filho da chuva, ele protegia da chuva a casa do pajé, seu pai, também com um

courinho. O próprio tema do oco, que aparece na história do dilúvio está presente, de alguma forma, também na história do filho da chuva: o tronco oco é um espaço onde pode ser encontrado o “mel de pau” e, portanto, onde enxameiam abelhas, com seu zumbido. Ele é uma cavidade ressonadora. Os *xanãmok*, besouros, tem, por sua vez, um som zumbido, considerado na narrativa como sua voz, sua fala. Certa vez, enquanto estava na Aldeia de Gilmar, em Água Boa, alguns homens vieram até mim com um toco na mão e o jogaram no chão algumas vezes. Então, aproximaram-no dos meus ouvidos para que eu escutasse o som que vinha do interior do tronco. Era um zumbido sutil produzido justamente por um *xanãmok* que estava preso lá dentro. Poucos minutos depois, quebraram o pau com cuidado para que o bicho não escapasse ao se desvencilhar do tronco. Ele voou, mas os jovens e crianças que estavam próximos conseguiram recuperá-lo. Mostraram-me.



FOTO 16: *Xanãmok* preso num oco de plástico
(foto: Ricardo Jamal)

A “história do dilúvio” conta que os *xanãmok* conversavam “renovando o mundo”. Ao que parece, houve uma troca de lugar entre os *tihik* e os *xanãmok*. No tempo mítico, estes

estavam fora no oco do tronco enquanto o *tihik* se safara do dilúvio dentro do pau que lhe servira de abrigo. Foi preciso que suas respectivas vozes operassem essa mudança. Somente após os *xanãmok* ouvirem a voz do *tihik* é que eles puderam ajudá-lo a sair de dentro do oco que, após salvar-lhe, havia se tornado uma armadilha que o prendia. Notamos que um mesmo corpo sonoro exerce funções de abrigo e de armadilha, conforme havia apontado Lévi-Strauss, em passagem que destacamos acima. Sons muito sutis estão, aqui, na origem do mundo e, mais precisamente, permitiram que os Tikmũ'ũn pudessem sobreviver.

A lontra está próxima do hipopótamo por ambos terem enviado, em momentos distintos, o dilúvio. Eles são relativos à água. Inclusive, um dos cantos (“Hipopótamo”, Pedro Vieiro) que citamos ao tratar a respeito do hipopótamo, referia-se à água **do** hipopótamo, sugerindo que ele fosse o dono da água, assim como a lontra, dona da chuva. Além disso, o hipopótamo transita, no mato, em meio às taquaras, que são ocas. Analogamente, temos um tronco oco nesta história do dilúvio que foi enviado pela lontra. No primeiro caso, a taquara é o local onde a larva se resguarda; no segundo, o tronco oco serve também de abrigo para salvar o *tihik*, mas torna-se, depois, armadilha. Da mesma forma, a casa em que se encontram as mulheres quando o hipopótamo está presente na aldeia (ou o cercado onde elas estão, do qual fala o canto “Medo”, Marinho) serve de abrigo e prisão (faz com que mães e filhos fiquem tristes e com medo). Estas relações, de algum modo, nos conduzem a aspectos dos quais tratamos no começo do trabalho.

Os *Kupãmõg*, coletores de mel, estavam relacionados ao mel que pode ser coletado em troncos ocos. O mel também era mais facilmente encontrado com a ajuda de *Texkutok*, o filho da chuva. Ele protegia a casa do pajé, seu pai adotivo, com um courinho, semelhante ao que ajuda o *tihik* a se salvar, conforme já vimos. Na versão de Suely Maxakali da história de *Kutok tehex* (o mesmo filho da chuva), o filho da chuva é encontrado pelos pais (que o adotariam) após muita chuva (exatamente como na história do filho-de-abelha), e é retomado pela mãe em um raio que, repentinamente, quebrou uma árvore e o levou direto para cima (TUGNY, 2009b, p. 441, 442). Tentando identificar algum tipo de codificação acústica a partir destas observações, temos que o som dos trovões e do hipopótamo são estrondosos. No entanto, o estrondo do trovão não estava estritamente vinculado a água. Lembremos que, apesar de relacionar-se também à chuva, os raios saíam das axilas de *Texkutok*, quem protegia a casa de seu pai sempre que chovia, o que nos fez situá-lo distante da água. Além disso, no período em que se passa a história, ele está literalmente disjunto da chuva, sua mãe.

Diferentemente, associamos o hipopótamo à cobra sucuri por ambos serem monstros aquáticos, ligados a um excesso de água (a lagoa do sucuri, no canto “Sucuri”, Liza, e hipopótamo dono da água e que manda o dilúvio), e por estarem na base do apartamento entre homens e mulheres. O som característico da sucuri é um silvo, ou seja, algo da ordem do sopro ou do vento, eólico. O forte urro do hipopótamo, com seus fortes vibratos também nos remetem a um som produzido pelo acionamento eólico. Estas observações colocam o hipopótamo mais próximo da sucuri e, ambos, distantes do som dos trovões. Podemos, assim, indicar dois universos sonoros: estrondo do trovão-fogo x sons eólicos hipopótamo/sucuri. Nos limitamos, porém, a apenas assinalar este problema, sem resolvê-lo.

Consideramos ser pertinente apontá-lo como uma questão que surge a partir de todo o percurso que trilhamos até aqui. Surge a partir de uma abordagem organológica que vai na direção do apontamento inicial de Izikowitz (1935) – de que os instrumentos de música sobre os quais ele se debruçava em seus estudos, dificilmente seriam instrumentos no nosso sentido da palavra – e que resolve testar o que pode ser um instrumento de música. Os limites do que poderia ser um instrumento de música, isto pensamos, retomando a pergunta lançada por Viveiros de Castro (2002) sobre o que pode ser um sujeito. Surpreendentemente, a questão inicial deste trabalho parece ter se invertido. Não se trata mais de saber se um instrumento de música pode ser um sujeito ou de afirmar que um instrumento de música é um sujeito. Muito além, o pensamento tikmũ'ün nos convida a entender que os corpos é que são, eles mesmos, sonoros e afetantes.

Finalmente, a inclusão destes dois outros mitos e a retomada de aspectos discutidos anteriormente representam uma tentativa apenas de estabelecer uma amarração no texto, conforme a terra redonda dos mitos apontada, por Lévi-Strauss, em epígrafe. Em outras palavras, não é, evidentemente, um momento de conclusão, mas de abertura para novas comparações futuras, já que, ainda que o círculo nos remeta à uma ideia de retorno ao mesmo ponto, os pontos que o compõem são infinitos. Não é possível exaurir as possibilidades. Ainda assim, este trabalho possui o efeito de tentar se aproximar um pouco mais da escuta indígena. Consideramos que, se esta escuta supõe relações de uma ordem a qual tentamos o tempo todo descrever, ela é realmente uma outra escuta. Aqui, na origem de toda fonte sonora, há um parente, um começo do mundo, um aliado ou um ser terrível.

REFERÊNCIAS

ALVARENGA, Ana Cristina Santos. *Música na cosmologia maxakali: um olhar sobre um ritual do Xũnĩm – uma partitura sonoro-mítico-visual*. Dissertação (Mestrado em Música) – Escola de Música da Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2007.

ÁLVARES, Myriam Martins. *Yãmiy, os espíritos do canto: a construção da pessoa na sociedade maxakali*. 1989. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal de Campinas, Campinas, 1992.

ARAÚJO JUNIOR, Samuel M. *Acoustic Labor in the Timing of Everyday Life: a Critical Contribution to the History of Samba in Rio de Janeiro*. Tese. (Doutorado em Musicologia). University of Illinois at Urbana-Champaign, Urbana, 1992.

BEAUDET, Jean-Michel. *Mystery instruments*. In: *Burst of breath: indigenous ritual wind instruments in lowland South America* / editado por Jonathan D. Hill e Jean-Pierre Chaumeil. University of Nebraska Press, 2011.

CAMPELO, Douglas Ferreira Gadelha. *Ritual e cosmologia maxakali: uma etnografia sobre a relação entre os espíritos gaviões e os humanos*. Dissertação. (Mestrado em Antropologia Social). Fafich, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2009.

CAMPOS, Carlo Sandro de Oliveira. *Morfofonêmica e morfossintaxe do maxakali*. Tese. (Doutorado em Linguística). Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2009.

CAVARERO, Adriana. *Vozes plurais: filosofia da expressão vocal*. Tradução de Flávio Terrigno Barbeitas. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011. 312 p. Título original: *A più voci; filosofia dell'espressione vocale*.

FAUSTO, C. *Donos demais: maestria e propriedade na Amazônia*. In: *Mana*. Rio de Janeiro, v. 14, 2008, p.280-324.

HORNBOSTEL, Erich von, SACHS, Curt. *Classification of Musical Instruments*. In: *Ethno musicology. An introduction*. Ed. Helen Myers, NY, 1992.

HUGH-JONES, Stephen. *The Palm and the Pleiades: Initiation and Cosmology in Northwest Amazonia*. Cambridge: Cambridge University Press, 1979.

IZIKOWITZ, Karl Gustav. *Musical and Other Sound Instruments of the South American Indians*. Göteborg: Eleander Boktryckeri Aktiebolag, 1935.

LATOURE, Bruno. Reflexão sobre o culto moderno dos deuses fe(i)tiches. Bauru, SP: EDUSC, 2002. 106 p.

LÉVI-STRAUSS, Claude. *Do mel às cinzas*, trad. Beatriz Perrone-Moisés. São Paulo: Cosac Naify, 2004b.

_____. *O cru e o cozido*, trad. Beatriz Perrone-Moisés. São Paulo: Cosac Naify, 2004a.

_____. *O pensamento selvagem*. 2ª ed. Campinas, SP: Papirus, 1997.

MAIA FIGUEIREDO, Paulo Roberto. *Desequilibrando o convencional: estética e ritual com os Baré do alto rio Negro (AM)*. Tese (Doutorado em Antropologia) PPGAS-MN/UFRJ, Rio de Janeiro 2009.

MAXAKALI, Toninho; ROSSE, Eduardo Pires (orgs). *Kômãyxop: cantos xamânicos maxakali/tïkmũ'ün*. Rio de Janeiro: Museu do Índio – FUNAI, 2011. 806 p. Inclui 2 DVDs de cantos.

MEI, Girolamo. A Carta, 1572. Traduzido por Ibaney Chasin. In: CHASIN, Ibaney. *O cando dos afetos: um dizer humanista*. São Paulo: Perspectiva, 2004. p. 11-35.

MENEZES BASTOS, R. J. de . *A Musicológica Kamayurá: Para uma Antropologia da Comunicação*, 2a. edição. 2a. ed. Florianópolis: Editora da UFSC, 1999.

MONTARDO, Deise Lucy Oliveira. *Através do “Mbaraka”:* música, dança e xamanismo Guarani. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2009. 304 p. Inclui um CD.

NACIB, Rodrigo Thurler. *Diagnóstico fundiário da etnia maxakali*. FUNAI, 2005.

PIEIDADE, Acácio Tadeu de C. Flautas e trompetes sagrados no noroeste amazônico. In: *Horizontes Antropológicos*. Porto Alegre: PPGAS, 1999.

POPOVICH, Harold, POPOVICH, Frances B. *Dicionário Maxakali-Português*. SIL, 2005.

POPOVICH, Harold. *Maxakali supernaturalism*. Summer Institute of Linguistics, 1976.

ROSSE, Eduardo Pires. *Explosão de xûnîm*. Dissertação (Mestrado em Etnomusicologia). Departamento de Música da Universidade Paris 8. Vincennes, Saint-Denis, França, 2007.

SEEGER, Anthony. Novos Horizontes na classificação dos instrumentos musicais, In: Berta Ribeiro (coord.), *Suma Etnológica Brasileira*, Vol.3: Arte Índia, Petrópolis: Vozes, 1987. pp.173-188.

TUGNY, R. P. *Escuta e poder na estética Tikmu'un*. Rio de Janeiro: Museu do Índio, 2011. (Série Monografias) 316p. il. Color.

TUGNY, R. P.; Toninho Maxakali; Manuel Damaso Maxakali; Ismail Maxakali; Zé Antoninho Maxakali; Marquinhos Maxakali; Rafael Maxakali; Zelito Maxakali; Gilberto Maxakali (*in memoriam*). *Xûnîm yõg kutex xi ãgtux xi hemex yõg kutex / Cantos e histórias do morcego-espírito e do hemex*. Rio de Janeiro: Azougue, 2009a.

TUGNY, R. P.; Totó Maxakali; Zé de Ká Maxakali; Joviel Maxakali, João Bidé Maxakali; Gilmar Maxakali; Pinheiro Maxakali; Donizete Maxakali; Zezinho Maxakali; et al. *Mõgmõka yõg kutex / Cantos do gavião-espírito*. Rio de Janeiro: Azougue, 2009b.

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. A floresta de cristal: notas sobre a ontologia dos espíritos amazônicos. In: *Cadernos de campo*. São Paulo, 2006, p. 319-338.

_____. O Nativo relativo. In: *Mana*, 8(1). Rio de Janeiro, 2002.

_____. Os pronomes cosmológicos e o perspectivismo ameríndio. In: *Mana*, vol. 2, Rio de Janeiro, 1995.

WAGNER, Roy. *A invenção da cultura*. Tradução de Marcela Coelho de Souza e Alexandre Morales. São Paulo: Cosac Naify, 2010. 253 p. Título original: *The Invention of Culture*.