

# Explosão de *xũnĩm*



Eduardo Pires Rosse

2006/2007

Universidade PARIS 8, Vincennes - Saint-Denis

Departamento de Música

dissertação de mestrado em etnomusicologia

sob orientação de Rosalia Martínez

menção honrosa

Concurso Sívio Romero 2008



<http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/3.0/br/></a><br /><span xmlns:dc="http://purl.org/dc/elements/1.1/" href="http://purl.org/dc/dcmitype/Text" property="dc:title" rel="dc:type">Explos&#227;o de X&#251;n&#238;m</span> by <span xmlns:cc="http://creativecommons.org/ns#" property="cc:attributionName">Eduardo Pires Rosse</span> is licensed under a <a rel="license" href="http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/3.0/br/">Creative Commons Atribui&#231;&#227;o- Uso N&#227;o-Comercial-Vedada a Cria&#231;&#227;o de Obras Derivadas 3.0 Brasil License</a>.

## Índice

Convenções ortográficas

v

Prólogo

vii

parte I

03 os maxakali, meu bisavô e eu

11 formas básicas de interação com os espíritos

parte II - *xũnĩm*, festival do morcego

27 de um canto a outro

63 ao interior de um canto

85 um movimento de dança

parte III

111 convergência e explosão de *xũnĩm*

Bibliografia

139

Anexos audiovisuais

145



## Convenções ortográficas

A língua maxakali, codificada há algumas décadas pelo missionário-lingüista norte-americano Harold Popovich, é hoje escrita pelos próprios índios, alfabetizados dentro do programa de escolas indígenas do MEC - Ministério da Educação.

As palavras em maxakali são aqui escritas em itálico e sua grafia corresponde àquela utilizada pelos professores maxakali, mesmo sabendo que em grande parte o vocabulário não tem realmente uma forma canônica - diferentes pessoas ou uma mesma pessoa em diferentes momentos podem propor versões ortográficas diferentes para um mesmo vocábulo. Algumas das principais não-correspondências entre a escrita maxakali e a escrita do Alfabeto Fonético Internacional seriam:

<i>x</i>	que corresponde no A. F. I. a	[ tʃ ] ou [ y ] quando mudo no fim da palavra
<i>m</i>		[ b ] ou [ m ] quando seguido de consoante, vogal nasalizada ( ã ), ou mudo no fim da palavra
<i>n</i>		[ d ] ou [ n ] quando seguido de consoante, vogal nasalizada ( ã ), ou mudo no fim da palavra
<i>t</i>		[ t ] no meio da palavra ou [ t̥ ] quando mudo no fim da palavra
<i>e</i>		[ ε ]
<i>o</i>		[ o ] ou [ u ]
<i>u</i>		[ u ]
<i>y</i>		[ dʒ ] seguido de vogal, ou [ y ] seguido de consoante e no fim da palavra



## Prólogo

**D**evo admitir que um título como “explosão de *xũnĩm*” é bastante pobre de um ponto de vista didático - ele não diz muita coisa sobre o tema a ser desenvolvido e não nos fornece uma imagem sintética do que o trabalho vai propor. Portanto, gostaria de tentar compensar esta pobreza começando com um prólogo que diz logo de início: esta dissertação tem como tema uma etnografia e análise do ciclo festivo do *xũnĩm* (morcego), que é um dos inúmeros ciclos cantados dos maxakali, ameríndios de língua macro-jê, que habitam atualmente terras situadas a nordeste de Minas Gerais.

Continuaria ainda dizendo que, na verdade, trata-se de um povo que tem uma notória particularidade histórica: dentre dezenas de grupos indígenas que há relativamente pouco tempo habitavam uma vasta região a centro-sudeste do Brasil, os maxakali são hoje um dos raros grupos sobreviventes, e os que guardaram talvez mais acentuadamente uma integridade cultural que faz com que eles sejam realmente enigmáticos de um ponto de vista antropológico, para não dizer humano simplesmente.

Não quero absolutamente me colocar aqui numa perspectiva tradicionalista ou de nostalgia do passado. Muito pelo contrário, o que os maxakali nos mostram a todo momento é que eles têm uma cultura realmente contemporânea, atual, mesmo quando esta cultura parece depender de todo um meio ambiente que não existe mais.

Vivendo atualmente meio a um quadro ecológico, econômico e supra-social extremamente adverso - não há praticamente mais florestas, caça, rios, etc. - os maxakali continuam a ter uma língua materna própria (eles só falam português como segunda língua e mesmo assim de forma muito heterogênea), os maxakali continuam a ter uma cosmologia extremamente rica e atual, povoada de centenas de personagens já desaparecidos na vida material cotidiana, enfim os maxakali continuam a ter um gosto especial pela promoção de momentos festivos onde estes personagens também tomam parte, atividade que é freqüente, intensa, momento por excelência para que os humanos interajam diante dos espíritos/cantos, os seres ideais.

Vemos desde já que as práticas imateriais são de uma importância chave no pensamento maxakali, que vivem num meio ambiente atualmente muito empobrecido, mas que mantêm uma relação constante com centenas de sujeitos num nível mais abstrato, num nível metafísico, se preferirmos.

O relacionamento com, ou o agenciamento dos espíritos/cantos se apresenta então como uma via extremamente rica no intuito de entrar no universo maxakali. Este fato já foi assinalado por outros pesquisadores, sem que no entanto uma abordagem etnográfica e analítica concreta das práticas sensíveis encontradas no que chamamos de momentos rituais tenha sido alvo de grande investimento. Na verdade estas práticas sensíveis, inesgotáveis, ainda têm muito a nos dizer.

A vontade de escolher um tema de pesquisa relativamente limitado, um ciclo festivo específico a partir do qual desenvolver um trabalho bastante técnico, uma abordagem com bastante *zoom*, como veremos, se justifica então em parte por esta vontade deliberada de tentar levar a sério expressões como o canto, a dança, a arquitetura, a alimentação, o desenho, não apenas como semióticas, tradutoras ou veiculadoras de um sentido que está sempre além delas, mas de tentar justamente ensaiar uma experiência que procura sentidos que só existem em função destas expressões, enquanto elas são articuladas, e nunca fora delas.

Daí até a escolha particular de trabalhar com o *xũnĩmxop* (ciclo do morcego), que foi apenas uma em meio a outras possibilidades, se deve também a razões de ordem prática. Existe um *xũnĩmxop* - da terra indígena do Pradinho - que faz parte dos ciclos cujas letras têm sido transcritas e traduzidas para português por pajés e professores indígenas<sup>1</sup> dentro de um projeto maior do Laboratório de Etnomusicologia da Universidade Federal de Minas Gerais (LE-UFMG).

Este laboratório, criado no ano 2000, trabalha desde 2002 conjuntamente com membros das comunidades maxakali, alternando viagens de universitários ao campo e de índios à universidade visando um estudo da sociedade maxakali que valorize a participação da própria comunidade como agente. Atualmente o trabalho se concentra bastante na transcrição e tradução maxakali/português dos textos literários de três ciclos festivos, conjuntamente com registros áudio e visuais, bem como ilustrações gráficas (desenhos, pinturas, etc.), que devem ter como um dos resultados materiais a confecção de um livro/CD.

---

<sup>1</sup> Existe um programa do Ministério da Educação que forma professores locais para estabelecer as escolas indígenas. Os professores maxakali são os homens mais letrados (em relação à escrita) e normalmente os que falam mais correntemente português.



Meu contato com os maxakali se iniciou através deste laboratório, onde fui bolsista de um programa de iniciação científica. Por mais que eu trabalhe com noções gerais construídas a partir do contato com diferentes aldeias e da realização de diferentes ciclos além daquele do morcego, a escolha do *xūnīmoxop* do Pradinho como veículo principal para meu trabalho e especialmente durante as análises de registros audiovisuais se dá então no sentido de interagir com o projeto do LE-UFMG, de aproveitar do seu potencial principalmente etnográfico.

A experiência de campo à qual vou-me referir se constitui de duas viagens de mais ou menos um mês cada uma, divididas entre as duas primeiras terras maxakali - Água Boa e Pradinho - e uma das duas novas - Mata Duas Lagoas - ainda provisória no momento da minha visita, mas também, então, de trabalhos realizados no espaço universitário com os grupos de pajés e de professores indígenas, entre outros, que vinham passar períodos na cidade, durante os quais pude participar de sessões de trabalho técnico de transcrição, explicação ritual, etc., e também estabelecer contatos pessoais com alguns camaradas maxakali: passear juntos, fazer compras, comer, dormir, etc. Nestas etapas de trabalho, estimo ter passado no total entre oito e dez semanas com diferentes grupos sobretudo de homens maxakali em Belo Horizonte, divididas entre os anos de 2003, 2005 e 2006. Esta experiência, que não substitui absolutamente a estadia nas aldeias, me marcou no entanto de forma especial. Algumas das intuições que guiaram minhas observações etnográficas e análises de materiais parecem ter tido início durante estas etapas de atividade.

Devo ainda dizer que minha experiência pessoal de campo é sempre marcada pela companhia de outros membros da equipe, especialmente da coordenadora do projeto, que é também minha co-orientadora de pesquisa no Brasil, Rosângela Pereira de Tugny.

O mesmo serve para alguns dados que serão utilizados no presente trabalho. Dados construídos realmente a muitas mãos, entre presença *in loco*, registro de áudio, registro visual, posteriormente na cidade a participação no trabalho de transcrição e de tradução dos textos literários dos cantos, mitos, trabalho na cozinha, como motorista, etc. Enfim, os grandes responsáveis por este projeto do qual meu trabalho é uma ramificação são primeiramente as próprias comunidades maxakali, de um lado, e do outro de Tugny, sua idealizadora e principal realizadora. Porém, mesmo tendo participado mais ou menos em algumas etapas, em outras mesmo nada, utilizarei estes dados (com a permissão formal do projeto e tentando sempre especificar os créditos devidos) na medida em que eles

puderem ajudar na formulação de alguns pensamentos e vice-versa, na medida em que com este trabalho eu possa também contribuir às reflexões levantadas pelo projeto. Ressalto que os dados tirados deste trabalho coletivo estarão presentes sobretudo numa esfera descritiva, durante as citações de transcrições de letras dos cantos, por exemplo, ou de imagens e registros sonoros. Porém, todas as proposições elaboradas a partir daí, incluindo os eventuais pontos fracos do trabalho, são de minha única responsabilidade.

O fato de ao mesmo tempo que eu outras pessoas escreverem igualmente sobre os maxakali, e particularmente a partir de uma abordagem etnomusicológica (falo neste caso sobretudo dos colegas e da coordenadora do LE-UFGM), mostra o quanto estamos longe de um caráter de exclusividade ou de inedição que podem ser valorizados ou reivindicados em outras situações. Este fato representa para mim um convite suplementar à reflexão, tanto mais direto sobre o próprio ato do pesquisador: diferentes pesquisadores, que escrevem sobre um mesmo quadro etnográfico, por vezes sobre um mesmo evento específico, constroem no entanto resultados completamente diferentes. As ‘formas’ de escritura, os caminhos trilhados individualmente, ou simplesmente as distâncias focais adotadas diante de um mesmo corpus (que variam de acordo com o que esperamos de nossas análises), mostram diferenças de ‘conteúdo’ que não deixam de nos reenviar à ação do pesquisador, ao ato científico que, se não é uma mitologia (Latour e Woolgar 1996 [1979]: 46-47), pelo menos é um ato que não se pode pretender neutro.

A relação que construímos com aquelas pessoas através das quais tentamos aprender, nossos anfitriões e sujeitos de pesquisa, tampouco se pode tampouco pretender neutra, isenta de uma preocupação com uma verdadeira simetria no sentido que Latour (1991) dá ao termo ou, se preferirmos, uma relação onde há uma “continuidade epistêmica” entre as práticas dos pesquisadores e dos nativos (Viveiros de Castro 2002b).

Neste sentido, gostaria de parabenizar as iniciativas propostas pelo LE-UFGM conjuntamente às comunidades maxakali. Dentre outras coisas, um grupo de pajés e mulheres maxakali foram os responsáveis, os professores de um seminário oferecido aos estudantes da Escola de Música e Escola de Artes Cênicas no âmbito do projeto “Artistas Visitantes” no primeiro semestre de 2006. Não acho que os índios devam ser professores universitários num sentido mimético, embora ache que, se tentamos ser realmente simétricos nas nossas relações, esta pode ser uma situação bem possível e desejável. Também não acho que se trata apenas de um ato social

separado epistemologicamente do que seria a pesquisa propriamente dita. Uma disciplina como a antropologia existe em função de relações, inclusive (e talvez sobretudo) das relações dela própria diante das antropologias “nativas”. Neutralizar os índios no pensamento universitário, falar de um objeto sem que ele interfira em nossas estruturas seria, em última análise, e tanto para o antropólogo como para o físico ou o biólogo, inutilizar o que seria ciência. “Levar a sério é, para começar, não neutralizar (Viveiros de Castro 2002b: 129).” Toco aqui muito rapidamente numa questão que é no entanto fundamental. Para ela, ver Viveiros de Castro 2002b. No entanto aproveito este ensejo para agradecer as diferentes comunidades maxakali que me acolheram com tanta gentileza e fineza, que considero então duplamente responsáveis pela possibilidade desta dissertação.

É justamente a extrema fineza e sofisticação com a qual os maxakali se apresentam o que atrai a atenção em primeiro lugar. A beleza dos cantos e a infinidade do repertório fazem ressonância a um território sócio-cosmológico que é denso, múltiplo e aberto ou ilimitado por natureza.

É este território que vai-nos interessar aqui, ele e as formas de vivenciá-lo, construí-lo, ele e os traços que pudermos apreender de uma postura filosófica que está por trás dele.

A idéia de abertura, de um repertório potencialmente infinito e de formas que estão sempre a se refazer ou a se resolver, a idéia de multiplicidade de direções do discurso, rizomático, em turbilhão, não linear, não evolutivo, apoiada menos em objetos que em processos, serão centrais.

Veremos por exemplo diferentes formas expressivas que se desdobram cada uma em pequenas multiplicidades, que formam todas juntas uma trama ou uma multiplicidade maior que é realmente arrebatadora, um turbilhão, com o qual se compõem os momentos festivos que têm como convidados uma vasta multidão de Outros, espíritos, seres ideais.

Num nível acústico, poderíamos falar da multiplicidade de planos sonoros que podem compor juntos texturas espessas, onde as várias vozes musicais se pensam diferentes, mas paralelas, coabitando um mesmo instante (como exemplo, ver faixa 46 - CD anexo sonoro).

Dentro de cada uma destas vozes, num plano lingüístico, múltiplas primeiras pessoas podem falar paralelamente e a partir de um mesmo nível de enunciação (como exemplo, ver letra de “vêm com a onça pintada”, cf página 72).

Ainda nas letras dos cantos, assistimos a diferentes imagens poéticas cuja leitura é possível em qualquer direção ou simultaneamente.

Os múltiplos e simultâneos movimentos realizados por belos corpos através de uma verdadeira “polidança”, para parafrasear o termo polimúsica, fazem igualmente eco ao mesmo modelo.

Enfim, observamos uma multiplicidade composta por uma rede de proprietários de cantos, rede que está na base da sociologia e da cosmologia maxakali. Ter juntos um grande número de proprietários de cantos é uma condição capital para que um *yāmīyxop* (ciclo festivo) seja possível e bem sucedido. Sem esta rede, tampouco poder-se-iam tratar os doentes. A aliança de diferentes famílias, a inauguração da vida social entre os humanos é um pretexto para a sociabilidade ideal, que está além.

Estamos aqui, com todas estas multiplicidades, diante de uma inteligência social e política que valoriza extremamente a autonomia, a não alienação.

Mas estas multiplicidades, os diferentes planos simultâneos, não são exatamente independentes. Já de início, se fossem realmente independentes, eles não se apresentariam simultaneamente - o caso dos diferentes planos sonoros paralelos (faixa 46 CD anexo) mostra por exemplo uma constante atenção uns em relação aos outros (e dependência neste sentido) justamente para haver garantia da diferença.

Os diferentes planos que constituem as várias multiplicidades em questão são ao contrário sempre contextualmente ligados, através de formas que têm uma grande ressonância com o modelo de rizoma proposto por Deleuze e Guatari (1980), formas que partem de um desenvolvimento que não é acumulativo, nem funcional, nem hierárquico. Trata-se realmente de uma retórica fundada num desenvolvimento de processos mais que de objetos, onde se ocupa o tempo sem medi-lo e cujo tempo é menos linear e evolutivo que aberto em várias direções. A reincidência de negatividade ou de “não” - “não” acumulativo, “não” funcional, “não” hierárquico - para falar de algo que é no entanto positivo - um saber refinado, forte, belo - nos mostra o quanto temos a refletir, a repensar certas categorias Nossas diante destes Outros, o quanto os maxakali podem-nos ensinar.

A abertura temporal em várias direções que viemos de evocar nos remete por exemplo a uma abertura da própria Pessoa maxakali, que nunca é definitiva numa perspectiva cotidiana, uma Pessoa que só encontra seu ideal quando ela é ligada ao além dos espíritos, à metafísica da qual partimos e à qual retornamos.

Uma abertura que pode ser lida como canibal, na medida em que assistimos à incorporação de um Outro - incorporação dos espíritos em meio aos humanos, aos quais se oferecem moças solteiras e comida; e inversamente, a incorporação dos humanos meio aos espíritos, uma vez que os humanos vão-se tornar também espíritos após a morte.

Uma abertura que pode ser lida igualmente como nômade, na medida em que se tem diante de si um espaço/tempo que não é fechado, que é o resultado de um percurso percorrido, ou do que os diferentes sujeitos e materiais estabeleceram, e não pensado a partir de formas pré-estabelecidas ou compartimentadas. O mais importante aqui (como bem me lembrou de Tugny) é a arte de prolongar a dívida, torná-la mútua, não de quitá-la.

De forma resumida, são estas as idéias que me pareceram principais e que vamos tentar seguir durante o trabalho de forma mais detalhada e concreta. Como forma geral, teremos uma estrutura que se divide em três partes:

- a primeira tenta fazer um sobrevôo etnográfico através de uma breve apresentação da situação geográfica e histórica dos maxakali, assim que de suas formas de diálogo com os espíritos. As problemáticas iniciais são igualmente aqui levantadas.

- a segunda parte trata de descrições e análises a partir do nosso material principal, o *xñĩmxop* - ciclo festivo do morcego. O trabalho técnico, detalhado, a matéria concreta, é aqui abordada de diferentes ângulos: de um canto a outro, no interior de um canto, ou ainda através de um movimento de dança.

- a terceira parte tenta elaborar reflexões gerais que têm como ponto de partida os materiais desenvolvidos na segunda parte, mas com o objetivo de depressá-los e de pensar categorias e conceitos maxakali maiores. Tenta-se também confrontar estas categorias e conceitos maxakali a uma literatura etnológica e antropológica geral.

Espero com este resumo ter compensado um pouco a laconicidade do título. Aproveito justamente para me justificar pelo título: de toda forma ele seria lacônico ou insuficiente - dentre as opções de insuficiência, eu apenas escolhi a maior.

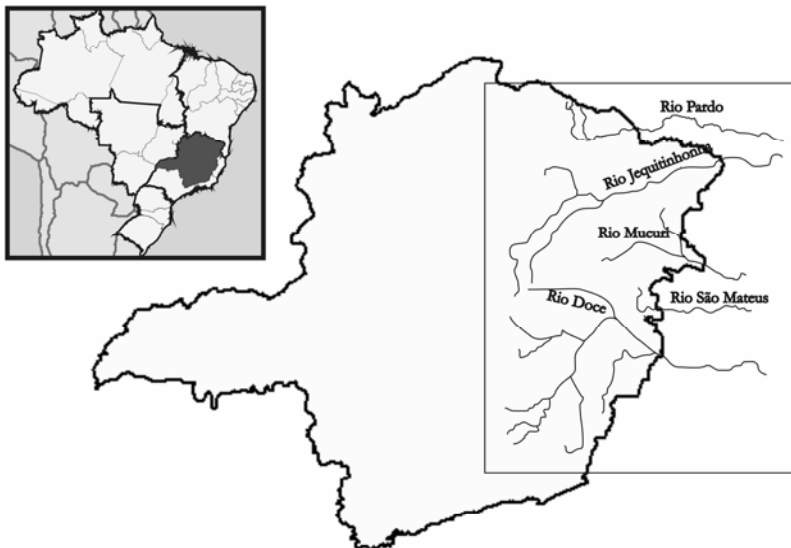


**parte I**





## Os Maxakali, meu bisavô e eu



**O**s maxakali são um grupo ameríndio de língua macro-jê, tradicionalmente semi-nômades e tradicionalmente habitantes, dentre diversos outros grupos, da mata atlântica<sup>2</sup> entre os estados da Bahia, Minas Gerais e Espírito Santo. Durante uma longa e triste história de contato com a colonização brasileira, da qual logram ser um dos poucos grupos sobreviventes da região e o único ainda falante de sua própria

---

<sup>2</sup> A mata atlântica é uma formação florestal tropical úmida que se encontrava ao longo de todo o litoral brasileiro, caracterizada pela maior biodiversidade por hectare entre as florestas tropicais, cobrindo importantes espaços de montanhas e colinas nos planaltos. Mesmo tratando-se da segunda maior floresta do Brasil, estima-se que ela está hoje reduzida a 5% de seu território de há alguns séculos, substituída por cidades, pasto e agricultura.

língua<sup>3</sup>, os maxakali chegaram a um número reduzido de pessoas, passando gradativamente a uma taxa demográfica positiva a partir da década de 1940. A história do contato remonta mesmo do início da colonização do Brasil com os povoamentos litorâneos da Bahia no séc. XVI. Durante algum tempo, no entanto, a parte continental da região vai ser alvo de muito pouco investimento colonial, servindo de verdadeiro refúgio para pelo menos uma dezena de grupos indígenas diferentes.

É a partir de meados do séc. XVIII que inúmeros grupos lingüisticamente pertencentes à família maxakali, bem como uma série de vizinhos inimigos classificados grosso modo como “botocudos”, serão documentados num constante movimento migratório decorrente da crescente escassez territorial ocasionada pela reinvestida da colonização, bem como em tentativas de fuga das devastadoras epidemias iniciadas através do contato com a sociedade nacional (Paraíso 1992, Magnani 2005).

Durante o séc. XIX a região será realmente alvo de uma prolongada campanha “civilizatória” de ocupação. Os vales dos grandes rios (Mucuri, Jequitinhonha, Pardo, Doce, São Mateus) serão especialmente visados pois representam vias de escoamento que ligam o interior ao litoral, atravessando uma grande região. A minha intenção aqui não é a de retrair uma “história” dos maxakali mas apenas fornecer algumas noções de base que nos serão importantes diante das análises propostas mais adiante. É preciso ter em mente que é a partir do séc. XIX e desta campanha colonial que os grupos nativos vão ser cada vez mais dizimados ou explorados, em favor do progresso dos colonos. Para a chegada da civilização, os obstáculos deveriam ser superados. É neste contexto que aldeias inteiras de grupos indígenas eram assassinadas de uma só vez. Crianças eram roubadas e vendidas como valorizada mercadoria. As avassaladoras epidemias características de primeiros contatos entre ameríndios e os homens brancos eram acionadas também de forma proposital. Uma boa crônica deste quadro pode ser lida em Otoni (2002 [1858 e 59]), um dos principais empreendedores do projeto de colonização. Trata-se de uma campanha que vai atuar através da criação de cidades, da abertura de vias de acesso para o comércio, do desmatamento para dar origem à plantação e à pastagem para criação de gado, que é ainda hoje a atividade econômica central de toda a

---

<sup>3</sup> Se considerarmos os grupos tradicionalmente habitantes da antiga mata atlântica como um todo, há ainda entre os que guardam sua língua os guarani e os fulni-ô.

região.<sup>4</sup>

Com a restrição territorial crescente, os grupos indígenas vão-se confrontar não só ao cerco dos brancos, mas também ao cerco deles próprios, o que moverá complexas e movediças dinâmicas de aliança e guerra, seja com a sociedade nacional seja com os grupos entre si.

Segundo Kurt Nimuendaju, em 1939 os maxakali eram apenas 120-140 indivíduos (Nimuendahu 1939, 1958). Após uma epidemia de varíola e outra de sarampo, em 1942, de acordo com senso do SPI (Serviço de Proteção ao Índio), havia somente 59 sobreviventes (F. Popovich 1980). A partir de uma primeira demarcação territorial - Água Boa - em 1940, e apesar de constantes conflitos com posseiros, os maxakali começam no entanto a apresentar gradativamente um crescimento populacional, que se observa até os dias de hoje<sup>5</sup>.

Em 2004, para se ter uma idéia, eles são em torno de 1200 pessoas divididas entre duas terras indígenas, Água Boa e Pradinho, que totalizam 5000 hectares, ambas situadas no nordeste do estado de Minas Gerais, divisa com a Bahia, próximas às cidades de Santa Helena e Batinga, respectivamente. Embora há algumas gerações a região fosse repleta da enorme biodiversidade da “mata atlântica” (mais diversificada que a floresta amazônica), a paisagem vegetal destas duas terras é marcada atualmente pelo capim usado pela sociedade nacional como pasto para o gado, praticamente sem trechos florestais nativos. Em Água Boa e Pradinho os cursos de água são igualmente poucos e empobrecidos, sem presença de nascentes ou de rios caudalosos. A fauna (pássaros, mamíferos, peixes, insetos), junto com a floresta, praticamente desapareceu.

---

<sup>4</sup> Esta história regional brasileira pode também ser muito concretamente simbolizada por minha própria história familiar. Já na década de 1920, meus dois bisavôs maternos (um português e outro de pai português e mãe espanhola) migraram justamente à região do município de Mutum (Minas Gerais) onde puderam demarcar terras “sem dono” e derrubar trechos florestais para se estabelecerem como fazendeiros.

A bisavó casada com meu bisavô português era filha de uma “índia civilizada” de segunda geração (sua mãe se havia assimilado à cultura nacional provavelmente de maneira compulsória: ou sua etnia estava desaparecendo, ou ela foi simplesmente roubada, processo no entanto nunca registrado objetivamente pela história familiar, apesar de contado sumariamente numa terceira pessoa genérica).

Finalmente, até a época em que minha mãe deixou a região em 1959, observava-se ainda a existência de grupos indígenas hostis ao contato, encontrados esporadicamente nas fronteiras dos territórios. Atualmente não existem mais indígenas na região de Mutum.

<sup>5</sup> Para um apanhado das fontes sobre demografia, ver F. Popovich 1980.

A perspectiva econômica do grupo se vê ao longo de todo o século XX, portanto, completamente transformada. Com pouco espaço e sem a floresta, o grupo de semi-nômades caçadores se vê constrangido dentro de fazendas desapropriadas, com seus pastos de capim (e sem ao menos nem um boi). A privação de atividades tradicionais básicas como a caça, pesca, coleta - marcadas pela não alienação/dependência social em relação às fontes e aos meios de produção (Sahlins 1976 [1972]) -, ou ainda a restrição do movimento no território, assim como a discriminação racial e os abusos que continuam a sofrer das comunidades “nacionais” vizinhas, são fatores que implicam em uma enorme dificuldade econômica.

Um evento muito significativo da limitação espacial pode ser identificado num conflito que, inicialmente entre famílias extensas, se generalizou e levou a uma guerra que em 2005 envolveu toda a comunidade maxakali. O resultado foi, após várias mortes e um estado de sítio, a expulsão das terras maxakali de duas famílias extensas, assim que de seus aliados. O exílio destes dois grupos dará então início a um processo de aquisição de duas novas terras indígenas por parte da FUNAI.

A guerra constitui aqui, como sabemos desde P. Clastres 2005 [1977], um complexo muito importante, uma dinâmica positiva e valorizada que está no coração mesmo da sociedade. Não poderíamos reduzir sua profundidade a uma significação pontual, mas ao mesmo tempo este evento nos permite efetivamente de ver a que ponto existe uma saturação do território bem como faltas/carências econômicas de várias ordens.

No entanto, a despeito de tudo que esta série de dificuldades e de mudanças poderia-nos sugerir, os maxakali nos reservam um impacto muito forte a todos que temos ao menos um pequeno contato com eles, na medida em que nos deparamos a toda uma força cultural muito atual, viva. Os maxakali continuam tendo uma língua materna própria<sup>6</sup>. Continuam tendo uma vida ritual intensa. Continuam conhecendo intimamente centenas de espécies vegetais e animais que não mais existem em seu território. “Por exemplo, deparamo-nos com um canto que enumera aproximadamente 27 espécies de abelhas (...) (apenas 13 delas foram

---

<sup>6</sup> Existem três outros grupos indígenas “sobreviventes” no estado de Minas Gerais - Pataxó, Xacriabá e Krenak - que vivem um momento importante de reconstrução identitária enquanto indígenas. São grupos que se sedentarizaram e missigenaram em uma escala consideravelmente maior, inclusive praticamente deixando de praticar suas línguas maternas em troca do português, mas que com a conquista de direitos e de terras indígenas nas últimas décadas, passaram a reivindicar o reconhecimento do status “indígena” através de um discurso político formal.

identificadas em visita feita com os pajés ao Instituto de Biologia da UFMG), enquanto no território atual do povo apenas constam 2 espécies (de Tugny 2005: 2-3).”

Apesar de todos os problemas, de terem chegado realmente à beira do apagamento (eram somente 59 pessoas há umas quatro gerações, sem outros vizinhos indígenas a não ser eles mesmos), como é que os maxakali conseguem continuar lá, e com tamanha força? Quero dizer, como é que uma visão de mundo, uma cosmologia, pode continuar a ser tão atual (e atualizada), tão forte e tão intensa - como é o caso - depois de uma história tão difícil? Como podem continuar a ser caçadores sem caça? Nômades sem espaço? Como é que conhecem centenas de espécies de plantas e animais, suas variações, seus hábitos, seu comportamento, se estas plantas e animais não existem mais? Como é que a relação direta, concreta com estes seres (o que poderíamos chamar “vida ritual”) continua a ser central? O que para mim parece se tratar de constantes “impasses cosmológicos”, para os maxakali não parece ser vivido como tal. Não quero dizer que eles não sofrem grandes angústias decorrentes da pobreza à qual a desigualdade nas relações de contato os relegam. Estas angústias são cotidianamente expressas através do alto grau de alcoolismo, e mesmo de violência familiar que o segue, uma violência sem objetivo aparente, diferente daquela ligada à guerra por exemplo. Mas até na canalização destas angústias, parece que os limites da comunidade são inegociáveis, que agir de forma substancial com outros seres que os habitantes do próprio cosmos maxakali, colocar o cosmos em cheque, é impossível. Fora de questão que a violência resultante das dificuldades econômicas e psicológicas seja apontada para o exterior, em direção aos nacionais vizinhos que tanto os discriminam, por exemplo. Ao invés disto, a violência é voltada para dentro, para si próprio e para a família nuclear, se temos em vista que a grande parte dos homicídios dentro das aldeias se dá entre marido e mulher, pai e filho, etc. E é por isto que digo que o pensamento que eu, branco, formulo automaticamente na lógica de um impasse (um canto que enumera 27 espécies diferentes de abelha sendo que possuem com muito custo 2 no seu território atual) parece não ser vivido como tal pelos maxakali.

“Mesmo um comércio ligeiro com a etnografia amazônica leva qualquer um a se dar conta de que os ‘quadros sociológicos mais vastos’ são, naquela região, *realmente* vastos, incluindo muito mais que apenas outros grupos locais da mesma família étnica ou lingüística – e não me refiro aqui a outras ‘tribos’, ou aos grandes e heterogêneos sistemas regionais pré-colombianos. Os quadros sociológicos vão tão longe quanto

as sociologias nativas vão; e essas mobilizam uma vária multidão de Outros, humanos como não-humanos, multidão que não é nem distribuível, nem totalizável de modo evidente.” (Viveiros de Castro, 2002a: 414)

Mesmo que um comércio “ligeiro” suponha esta riqueza sociológica, acho que ainda não tiramos as conseqüências que poderíamos deste princípio. Se os cosmos dos povos amazônicos são muito mais amplos do que o que podemos “totalizar de modo evidente”, talvez seja então que os maxakali continuam conhecendo toda uma variedade de espécies animais que, embora extinta do cotidiano, continua existindo. As espécies animais parecem na verdade continuar existindo. Deve haver humanidade outra ou além das 59 pessoas em 1942. Não quero com isto reforçar uma visão mecânica que procura numa cultura o espelho de seu ambiente. O exemplo maxakali já assinala que este complexo é dinâmico. Muito mais ao contrário, dizendo que todo um ambiente parece continuar existindo, gostaria de sugerir que são as categorias ou os conceitos tais quais cultura ou ambiente que devem ser problematizados, ampliados, no caso maxakali, e é atentos a este ponto que vamos seguir uma etnografia.

Mas é preciso fazer uma última observação. Por exemplo, seria possível então, se preferíssemos, simplesmente inverter a formulação do que para mim parece um impasse e dizer que os maxakali “continuam lá” justamente porque continuam vivendo no cosmos maxakali, sem o qual teriam perdido uma identidade enquanto sociedade, teriam-se diluído na “assimilação” à sociedade nacional, etc. Ao invés de perguntar “como pode esta sociedade continuar culturalmente tão forte?” pode-se dizer “é porque têm uma cultura forte que continuam a ser sociedade”. Mas esta inversão só seria interessante na medida em que não se restringisse a tentar explicar o impasse sem sair do “meu ponto de vista”, isto é, do ponto de vista de que existe realmente uma contradição entre continuar a ser caçador mesmo sem caçar.

O que me parece mais interessante é guardar a força do impacto que, em mim pelo menos, só aumenta à medida em que convivo com os maxakali, mas para tentar descer um nível mais embaixo, no qual confrontaremos dois pontos de vista diferentes: o meu (ou branco), e o dos maxakali, ou seja, a forma como eles convivem com o problema. Lá talvez esteja uma direção de pesquisa mais rica, que tentarei seguir.

É esta primeira impressão etnográfica forte de “como eles continuam lá?”, na verdade nada original (praticamente todos os pesquisadores que já trabalharam com os maxakali levantam, de uma forma ou de outra, esta questão, e justamente por isto creio que ela é pertinente),

que gostaria de adotar como baliza central para o desenvolvimento dos dados que vou utilizar neste trabalho.

Acontece que a relação dos humanos (maxakali) com seu cosmos, ponto central para o problema tal qual ele está sendo proposto, se exterioriza de forma pronunciada através dos momentos durante os quais os *γāmīy* (os espíritos/cantos aos quais retornaremos) estão concretamente presentes na aldeia. É através destes momentos, principalmente os ciclos de *γāmīyoxop* como veremos mais tarde, que se observa de maneira talvez mais clara como o universo é constantemente vivenciado, atualizado, controlado. Portanto, a observação de práticas sensíveis concretas, compreendendo a mitologia, o canto, a dança, arquitetura, alimentação, etc., marcantes destes momentos de contato formal entre humanos e *γāmīy* nos servirá como ferramenta especialmente interessante, via privilegiada na tentativa de entrar no universo maxakali.





## Formas básicas de interação com os espíritos

**C**omo alguns grupos amazônicos de língua jê, os maxakali são fundamentalmente cantores. Sua prática ritual, variada, tem no entanto na utilização da voz um ponto central comum.

Na verdade, o conceito mesmo de canto é concebido na maior parte do tempo como um sinônimo, um duplo de um segundo conceito que nos será central, o de *yãmĩy*. Este termo designa os personagens mais importantes dentro do universo maxakali, uma multidão de seres ideais divididos em diferentes categorias ou espécies, que habitam cada uma em sua aldeia, situadas num plano distante dos humanos, um plano que é situado “além”: além de uma outra terra, na floresta, entre o céu e a terra, ou ainda nos rios.

Estes espíritos/cantos, os *yãmĩy*, têm um contato intenso com os humanos, de diferentes formas. Os destinos dos humanos estão ligados aos *yãmĩy* durante toda a vida. A formação de um indivíduo durante a vida, sua socialização, sua maturidade, passam pela aquisição de um número de *yãmĩy*, na forma de cantos (H. Popovich 1976, Álvares 1992), e os humanos, normalmente, eles mesmos tornar-se-ão *yãmĩy* após a morte. Além disto, é a presença dos *yãmĩy* junto aos humanos o principal responsável pela aliança entre as diversas famílias, pela constituição da aldeia. Nos momentos onde a presença dos *yãmĩy* é menos importante, observamos justamente uma tendência refratária entre os grupos familiares, são períodos durante os quais as famílias voltam-se para si mesmas (F. Popovich 1980).

Os *yãmĩy* são então os espíritos cantores ao mesmo tempo que os próprios cantos. Esta ambigüidade se complexifica sutilmente quando consideramos ainda que os humanos de uma maneira geral e sobretudo os homens podem também cantar, ao lado dos *yãmĩy*. Se em determinadas ocasiões temos a presença direta das vozes e mesmo dos corpos dos *yãmĩy*, podemos também ter outras vezes uma cena onde a presença destes espíritos é mais abstrata, sem que estejamos entretanto em situações de “representação”, de “possessão”, ou de “transe”, etc. A presença dos *yãmĩy* é sempre real. Algumas vezes ela se mistura à presença dos humanos, enquanto em outras ocasiões ela se liga sobretudo à atividade do canto.

## Posse de *yāmīy*

O contato entre humanos e *yāmīy* se dá de diferentes formas, dentro de um sistema complexo, no qual os homens são os intermediadores por excelência, só eles podem ser os *yāmīytak*, os pais ou donos de um grande número de *yāmīy*. Todos os indivíduos, homens e mulheres, vão passar ao longo da vida pelo processo de herdar, ainda jovens, e posteriormente doar, dentro do núcleo familiar, um certo número de *yāmīy* na forma de cantos. A posse de um *yāmīy* é herdada de um entre os parentes mais velhos, seja um dos pais, tios ou avós, num momento escolhido por estes quando reconhecem a maturidade do herdeiro. O reconhecimento da capacidade de trabalho de um rapaz, por exemplo, pode ser o motivo para a transmissão da posse de um canto. A ocasião do casamento também implica no dom de *yāmīy* dos parentes mais velhos ao rapaz ou à moça, sendo esta aliás, no caso feminino, a única ocasião para se receber a posse de *yāmīy*<sup>7</sup> (H. Popovich 1976).

Possuir determinados *yāmīy* significa identificar-se com eles. É a uma das categorias de *yāmīy* que se possuiu durante a vida que uma pessoa vai-se juntar após a morte. Ela vai-se tornar um deles, vai ter filhos, que virão por sua vez cantar junto dos humanos. No caso de crianças mortas ainda jovens, meninos antes de terem sido mais formalmente iniciados no *kuxex* (casa onde se hospedam os espíritos e à qual retornaremos) por exemplo (o que se dá por volta de 7 anos), voltarão em forma de *yāmīy* à aldeia, continuando sua formação.

Normalmente, um canto pertence a uma única pessoa. No entanto, uma mesma pessoa pode possuir diferentes *yāmīy*. Quando um *yāmīy* é cantado, o seu dono ou um representante enviado por ele deve estar presente, e será o principal responsável pelo seu andamento. Este processo implica, como consequência, na presença obrigatória de um grande número de pessoas para os desenvolvimentos de atividades ligadas aos *yāmīy*. Os períodos de maior fartura, de menos problemas e quando a aldeia se apresenta mais coesa são exatamente aqueles em que os *yāmīy* cantam diariamente junto aos humanos. Ao contrário, os períodos de dispersão ou de conflito são aqueles em que toda atividade que envolve o canto - festiva ou medicinal - é suspensa.

---

<sup>7</sup> Mesmo que, após o casamento, o marido possa cantar freqüentemente e ser o principal representante do conjunto de cantos de sua esposa, a posse destes cantos continuará sendo dela.

A posse de um canto, no entanto, não interfere no conhecimento de vários outros, que pertencem a outras pessoas. Todos aqueles que cantam conhecem os cantos que pertencem cada um a uma pessoa diferente. Os que conhecem um grande número de cantos são pessoas muito respeitadas pela sua capacidade de interlocução junto aos *yãmĩy*. Alguns deles, poucos, cujo conhecimento é realmente considerado muito grande, são pajés ou xamãs especializados, exímios cantores, conhecedores do cosmos, sonhadores, manipuladores da fumaça do tabaco. Esta especialização, via de regra, se passa de uma pessoa a outra dentro do núcleo familiar, através de um longo período de aprendizado, quando se nota que um descendente tem vocação para a atividade. 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<sup>8</sup>. A acusação de feitiçaria é algo muito grave, e a pena para um feiteceiro é a morte.

Mesmo que estes especialistas não sejam numerosos, todo homem na sociedade maxakali é um pajé. As mulheres, apesar de possuírem *yãmĩy* e também cantarem, não são as que o praticam com mais freqüência nem tampouco as que agem diretamente do lado dos *yãmĩy* (elas agem antes de frente a eles, como veremos mais tarde). O papel das mulheres, embora tão importante quanto o dos homens, reside justamente no pólo oposto, no contraponto construído entre aqueles que estão com os *yãmĩy* (os homens) e aquelas para quem se direcionam os frutos deste agenciamento (as mulheres), as receptoras por excelência. Inúmeras vezes tudo se passa como se fosse realmente um espetáculo feito pelos *yãmĩy* e pelos homens exclusivamente para elas (que retribuem com seus alimentos, o que igualmente veremos adiante). A diferenciação entre dois gêneros, entre um mundo masculino e outro feminino tão característicos da vida cotidiana maxakali, onde as atividades de cada um são bastante específicas e excluem as do gênero oposto, é também marcadamente construída dentro da convivência entre humanos e *yãmĩy*. Os homens detêm sigilosamente seu universo de agenciamento junto aos espíritos, seus “segredos”, enquanto as mulheres representam o papel de não os saberem. O controle do trânsito dos *yãmĩy* junto aos humanos na sua forma mais direta, ligado a estes

---

<sup>8</sup> A bruxaria, mesmo que ela possa ser realizada por pajés detentores de grandes conhecimentos também a respeito dos *yãmĩy*, lida com princípios diferentes. A bruxaria parte não de cantos, mas de fezes, cabelos ou outras matérias ligadas à pessoa que se quer prejudicar.

segredos, será sempre uma atividade exclusivamente masculina, e terá como suporte principal o canto. Nós voltaremos sobre o tema mais tarde, quando veremos também formas de agenciamentos característicos das mulheres.

### ***Yāmīy*, doença e tratamento da doença**

Este trânsito ou tráfego dos *yāmīy* pode acontecer de formas diversificadas, harmoniosas ou conflituosas, coletivas e desejadas ou individuais e indesejadas. Enquanto as coletivas subentendem um clima de euforia, no qual se inserem os ciclos festivos de *yāmīyoxop* ou ainda a presença de *yāmīy* fora de ciclos como o *nyka'ok* (“corpo forte”, uma espécie de *xūnīm* responsável pelo bom crescimento das crianças), as formas individuais de contato são imprevistas, passam pela doença, e devem ser tratadas. O principal dos exemplos é a doença contraída após a visita de *yāmīy* a uma pessoa isoladamente, através do sonho. Esta visita é muitas vezes de um parente próximo, falecido ainda há pouco tempo, no qual se pensa muito. Ele vem então ao encontro da pessoa, no desejo de levá-la para junto de si, estabelecendo um estado patológico cujo diagnóstico não requer quaisquer outros sintomas que o próprio sonho, apesar de muitas vezes ser acompanhado de outros sintomas e que pode levar mesmo à morte. Nestes casos, a prescrição é um tratamento para conduzir o causador da doença de volta ao seu caminho adequado, restabelecendo a alma do doente devidamente em seu corpo.

Gostaria de citar (omitindo intencionalmente nomes e datas) o exemplo de uma mulher jovem que, após o enterro de um irmão, não conseguia restabelecer-se da sua grande tristeza e chorava muito de maneira solitária, refratária às atividades da comunidade. Durante velórios ou momentos fúnebres em geral, quando há uma grande tristeza, existe normalmente um choro intenso, praticado principalmente pelas mulheres, mas que é coletivo, previsto, codificado. Há uma forma para este choro, e assim como se chora em grupo, o momento para se parar de chorar se dá igualmente em grupo. No caso desta irmã que continuava a chorar sozinha, mesmo depois do enterro e do fim das atividades fúnebres, havia um estado não desejado, patológico, que podia levá-la mesmo à morte, neste caso uma morte que não seria considerada boa. O individualismo, no que diz respeito ao mundo dos *yāmīy*, mesmo que seja através de uma tristeza individual, como é o caso, acarreta em doença. Em conseqüência, na noite do dia seguinte ao enterro, foi então promovido um tratamento de cura para esta

moça. Reuniram-se 8 ou 9 homens adultos, na sua maioria ainda jovens, todos agindo igualmente como pajés.

A doente permanece<sup>9</sup> deitada em seu girau (leito), quieta, de olhos fechados. Três homens vão ficar próximos dela durante todo o tempo. O primeiro deles acomodando a doente com o braço esquerdo por debaixo de sua cabeça e segurando-lhe a testa. Em pé, de frente para o primeiro, o segundo rapaz também ajuda a acomodá-la, enquanto o terceiro, em voz baixa, quase em sussurros, será aquele que vai dialogar com a doente sobre o que ela sonhou, a partir do que vão determinar quais *yãmĩy* deverão ser cantados para atrair o causador da doença e levá-lo para fora. Todos os outros homens permanecem dentro da casa, de pé, mais espalhados e sem o olhar fixo na doente.

Durante os cantos, um cigarro foi preparado, aceso e fumado, principalmente pelo terceiro dos pajés centrais. A fumaça era soprada 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. Num dos intervalos entre os cantos, uma pequena refeição é oferecida aos *yãmĩy*. Tanto os cantores quanto quaisquer outros presentes tomam parte nesta refeição. Há aqui uma coletivização de algo inicialmente individual.

Num momento final, então, a doente começou a chorar e todos saíram da casa, sempre o primeiro rapaz segurando-lhe a testa. Durante este momento, há na verdade dois extratos sonoros diferentes simultâneos, o canto, assim como um “falar forte”, estilizado, cujas frases são pronunciadas rapidamente e num estilo rectotono (todas as sílabas numa mesma altura), com intervalos (pausas) entre cada frase.

Este caso, mesmo que específico e descrito apenas bastante sumariamente, nos ajuda entretanto a visualizar uma estrutura comum a todo tratamento terapêutico maxakali. Um *yãmĩy* chega através de um sonho e estabelece-se com a pessoa, acionando sua doença. Através da análise deste sonho será diagnosticado um determinado repertório (de cantos ao mesmo tempo que de *yãmĩy*) para agir diante do causador da doença. Aos cantos, muito importantes, vêm-se juntar ainda outras ações. É necessário haver um dom de alimentos aos *yãmĩy* presentes. Além dele, a ação da fumaça do tabaco, assim como a fala forte, que serve a persuadir o *yãmĩy* indesejado (H. Popovich 1976: 24-25) exatamente no momento final da cura, quando se sai da casa do doente em direção ao pátio que tem no

---

<sup>9</sup> Optei pelo tempo verbal no presente quando os atos realizados nesta noite específica são também ou podem ser também comuns a outros rituais de cura.

extremo oposto de onde se sai uma casa especial, chamada *kuxex*, à qual vamo-nos deter um instante.

### **O *kuxex***

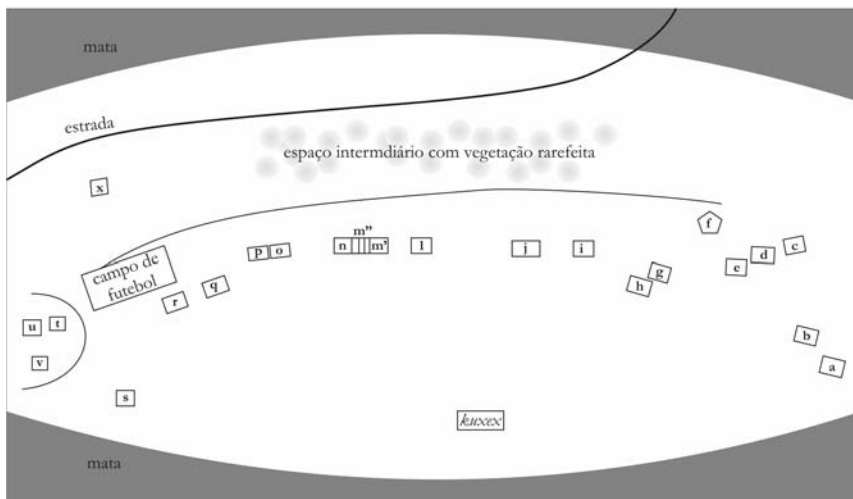
Se pensarmos na concepção arquitetural de uma aldeia como um todo, percebemos que este caminho, este trânsito dos *yāmīy* entre as casas e o *kuxex* passando pelo pátio central é algo de muita importância. O que traduzimos por “aldeia”, em maxakali na verdade se diz *Meptut te kuxex penān*’ (Álvares 1991: 34), “as casas estão olhando para o *kuxex*”. Uma aldeia maxakali é composta de um pátio central, em torno do qual, pensando na imagem de um relógio, se o *kuxex* se localiza no número 6, as casas se espalham no semi-círculo que vai de 10 a 2, aproximadamente (ver figura na página seguinte). É preciso dizer que a realização concreta deste semi-círculo raramente vai traçar uma linha tão pura quanto a do projeto ideal que existe no discurso maxakali, embora se reconheça mesmo assim o semi-círculo, cotidianamente.

É por isto que as casas estão olhando para o *kuxex*. As casas abrigam na maioria das vezes as famílias nucleares. Membros de uma família extensa tendem a ter suas casas diretamente vizinhas umas às outras, com “jardins” comuns. O pátio é um grande espaço público no centro da aldeia, limpo, sem vegetação, com uma terra batida, compacta. Finalmente, o *kuxex* é a casa dos *yāmīy*, onde eles vivem durante o período que vêm passar junto aos humanos. Ali, os *yāmīy* cantam frequentemente, em companhia dos homens. Nele, só os próprios *yāmīy* ou os homens têm acesso.<sup>10</sup> É um lugar interdito ou estranho às mulheres.

O *kuxex* é freqüentado especialmente durante a prática de ciclos festivos (*yāmīyoxop*), mas também em diversas outras ocasiões, representando o lugar coletivo dos homens por excelência, onde se encontram no dia-a-dia para conversar, fazer trabalhos manuais, tomar decisões conjuntas, contar piadas, etc. Os meninos, em torno dos 7 anos, vão começar a participar regularmente das atividades do *kuxex*, o que vai continuar até o fim da vida. 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

---

<sup>10</sup> Muito excepcionalmente a presença de uma mulher pode ser relatada dentro do *kuxex*, e aparentemente sem nenhum acento ou aspecto simbólico.



Esboço de uma aldeia e suas imediações na terra Duas Lagoas em agosto de 2006. Vê-se as casas de "a" a "x" que traçam um semi-círculo oposto a uma casa isolada do outro lado da aldeia, o *kuxex*.

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 *yãmĩy*, 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.<sup>11</sup>

O *kuxex* é o intermédio por onde passam os *yãmĩy*. Na verdade, voltando ainda às concepções espaciais da aldeia, poderíamos dizer que, assim como as casas olham para o *kuxex*, o *kuxex* por sua vez olha para a floresta. O *kuxex* é construído no limite periférico da aldeia. Além disto, é como se ele estivesse “de costas” para o pátio, um cômodo retangular com paredes fechadas do lado da aldeia, que bloqueiam a visão de quem está no

<sup>11</sup> O *kuxex* pode também ser chamado pelos maxakali quando falam em português como “casa de religião”, da mesma forma que outros termos ligados aos *yãmĩy* podem ser definidos em associação à palavra religião. Esta prática se deve provavelmente por influência de Harold Popovich, lingüista protestante (Summer Institute of Linguistics - SIL) que viveu, juntamente com sua esposa, Frances Popovich, uns trinta anos junto aos maxakali (entre as décadas de 1960 e 90). Harold Popovich foi o responsável pela codificação de uma escrita da língua maxakali e da alfabetização de um primeiro grupo de maxakalis. Além disto, ele realizou nada menos que a tradução do Novo Testamento em maxakali (um dos principais objetivos do SIL é justamente traduzir a bíblia para todas as línguas por ele alcançadas).

pátio, cujo único lado completamente aberto, por onde passam homens e *yāmīy*, é virado para uma floresta, diametralmente oposta à aldeia. A floresta seria o espaço de onde emana o maior número de Outros ou de subjetividades com os quais os humanos se relacionam: animais, insetos, etc. Ainda que atualmente nem sempre seja possível haver uma verdadeira floresta de frente ao *kuxex*, trata-se no entanto sempre desta idéia de exterioridade, neste sentido um espaço “selvagem”, inabitado pelos parentes e os aliados, seja um capinzal ou uma colina, no lugar de uma floresta propriamente. A posição intermediária dos homens entre os *yāmīy* e as mulheres reaparece a partir desta organização espacial que coloca o *kuxex* exatamente no meio de dois extremos, a aldeia e a floresta. Num primeiro nível, os homens são realmente os responsáveis por toda intermediação com as sociabilidades externas, com os inimigos, com os *yāmīy*, com a caça, etc., e o *kuxex* é um eixo central nesta relação.

### ***Yāmīyxop***

Como vimos, os *yāmīy* que não passam inicialmente pelo *kuxex* acarretam em doença, e devem ser assim que possível submetidos a seu intermédio. Ao contrário, quando a presença dos *yāmīy* é mediada pelo *kuxex* desde o início, controlada e desejada pelos humanos, teremos os ciclos festivos de *yāmīyxop*.

*Xop* é um sufixo que designa um conjunto. *Yāmīyxop*, logo, é um conjunto de *yāmīy*. Quando falamos de ciclos de *yāmīyxop*, trata-se de períodos marcados por uma intensa atividade festiva que se desenvolve justamente em função da presença de um conjunto de espíritos. A duração de um ciclo de *yām•yxop* assim como o momento escolhido para realizá-lo são extremamente variáveis. Estes parâmetros são em grande parte uma consequência da própria realização de um ciclo, e portanto não prescritivos, pré-estabelecidos ou fechados.

São períodos de extrema euforia, alegria, durante os quais determinados *yāmīy* (que variam segundo cada ciclo) vêm morar junto aos humanos, dentro do *kuxex*. É o grupo de *yāmīy* que vem se hospedar em uma aldeia que vai dar nome ao ciclo, durante o qual este grupo vai cantar diariamente junto com os homens, cantos que versam sobre várias facetas do funcionamento do universo, por assim dizer, compondo o fio de toda uma malha de ações como dança, caça, comida, mito, namoro, etc. Cada ciclo tem sua malha específica, com seus personagens, episódios e motivos



próprios. Os diferentes *yāmīyxop* parecem ser na ordem de uma dezena, entre os quais podemos citar: *pataxop* (papagaio), *mōgmōka* (gavião), *popxop* (macaco), *xūnīm* (morcego), *kutkuhi* (um *yāmīy* caçador que tem sua imagem ligada à mandioca), *yāmīy*<sup>12</sup>, *yāmīyhex* (*yāmīy* mulher), *hemex*, *tatakui* (taquara - espécie de bambu - mas também a larva que o habita e que o come).

Durante um *xūnīm*xop, portanto, e como veremos concretamente mais tarde, será um grupo de *xūnīm* que vai habitar a aldeia. Ele chega de fora, da floresta ou simplesmente do além onde se localiza sua aldeia, e se estabelece no *kuxex*, onde canta com os homens, e de onde sai para dançar e receber comida das mulheres, colocando em cena, atualizando a esfera mítica.

Os ciclos podem ter durações muito variáveis (parece que desde alguns dias até alguns meses), dependendo das circunstâncias, variação intrínseca mesmo ao seu processo de construção. Dentro mesmo de um ciclo, existem momentos de maior ou menor intensidade. Mas, além disto, existem na verdade partes substanciais do desenvolvimento ou da composição de um ciclo ritual que partem da seguinte fórmula: existe um repertório ligado a cada *yāmīyxop*, repertório este que tende ao infinito em relação à quantidade de cantos que comporta, e que não me parece congelado, fechado, pois os cantos são tão dinâmicos quanto seus donos, podendo-se mover, fazer alianças, entrar em conflitos, etc. A partir deste acervo no mínimo muito grande serão escolhidos certos trechos à medida que for adequado, e ou possível.

Por exemplo, durante uma noite de *popxop* da qual participei, desde o anoitecer até o amanhecer *yāmīy* cantou com muita intensidade, fazendo apenas duas pausas na madrugada, uma de uns vinte minutos, e outra de aproximadamente uma hora. Com exceção de uma seqüência cantada apenas por *yāmīy* dentro do *kuxex* exatamente durante o amanhecer e que finaliza uma sessão festiva (pelo menos por este dia), cantou-se durante toda a noite numa constante antifonia entre *yāmīy* dentro do *kuxex* e as mulheres sentadas no pátio que retomam cada canto assim que os *yāmīy* acompanhados pelos homens o terminam, embora com uma técnica vocal diferente, sobretudo pronunciando menos claramente as palavras. Na verdade, a partir de um dado momento, sinalizado

---

<sup>12</sup> Na verdade existe uma classe específica de *yāmīy* que se chama *yāmīy*. Este termo, além de representar qualquer grupo de uma forma geral, representa também este grupo específico, sendo a diferenciação entre um e outro sentido feita através do contexto em que se fala.

sonoramente por *popxop*, sabe-se que ele vem cantar por toda a noite e que ele traz caça. Neste caso, as mulheres se põem ao pátio para cantar com ele e sabe-se então que se vai ter a antifonia entre *kuxex* e pátio, bem como a seqüência final cantada apenas no *kuxex* durante o amanhecer. A seqüência final é composta de cantos específicos, que não variam. Mas os cantos que compõem toda a grande antifonia, no entanto, vão sendo escolhidos na medida em que se canta. Quando se vê que o sol se aproxima, é preciso parar, pois é o momento da seqüência final.

Isto implica em uma concepção de unidade ou de identidade de uma atividade cuja forma é “aberta”, onde o processo é mais importante do que um resultado específico fechado. Existe um grande repertório, cuja totalidade talvez seja ideal, do qual se tira substância para cada circunstância concreta. Voltaremos mais tarde a este ponto.

Além disto, diferentes *yãmĩyxop* podem se comunicar, agir entre si, ou acontecerem paralelamente, próximos um do outro. No dia anterior ao desta noite de *popxop*, de tarde, o *xũnĩm ãnyĩka’ok* veio à aldeia. O *ãnyĩka’ok* (“corpo forte”) é uma modalidade de *xũnĩm* que pode não estar ligado a nenhum ciclo de *yãmĩyxop* e que é responsável pelo bom crescimento das crianças, como já foi comentado anteriormente. Nesta noite, houve ainda canto no *kuxex*, até meia-noite, no âmbito de um ciclo de *yãmĩyxop* acionado para ajudar na cura de um jovem homem que havia desmaiado no retorno de uma viagem. Somando-se finalmente o *popxop* do dia seguinte, constatamos que, no espaço de dois dias apenas, existe já uma pluralidade de *yãmĩy* que atuam numa aldeia, ao mesmo tempo. No caso de aldeias vizinhas, aliadas, que promovem *yãmĩyxop* paralelamente, esta pluralidade pode ainda se multiplicar.

Um outro aspecto ligado à enorme profusão de *yãmĩy* é o fato de que, se por um lado o número de *yãmĩyxop* existentes gira em torno de uma dezena (enumerada anteriormente), cada um deles funciona ainda, por sua vez, com a presença de diferentes subgrupos internos de *yãmĩy*, que, estes, estão na ordem de centenas. “Subgrupos” é o termo, que me parece muito apropriado, proposto por H. Popovich (1976), mas poderíamos optar igualmente por “orguinhos”, uma ótima analogia feita por uma interlocutora maxakali para tentar explicar a nós, pesquisadores, o funcionamento interno de uma sessão de *yãmĩyxop*. Dentro de um *yãmĩyxop* existe um “órgão” principal e vários “orguinhos” dele, usando a palavra “órgão” em comparação aos órgãos governamentais com os quais os maxakali têm contato, que podem comportar cada um diversos setores menores, que por sua vez podem ter um terceiro nível de funcionários,

aqueles terceirizados, etc. Ou como, em outra ocasião, ainda a mesma interlocutora, mostrando sua excelente capacidade como professora, explicou ainda de outra forma: “*xūnīm*, ou *mōgmōka* [nomes de dois *yāmīy* diferentes], é uma árvore só, um tronco, mas que depois tem muitos galhos”; seguida por um comentário de sua mãe: “é, se quiser acabar *xūnīm*, tem que ficar duas semanas cantando direto” (e me parece realmente que ela considerou as vinte e quatro horas de cada dia).

O seguinte episódio mítico, contado pelos pajés Toninho e Manuel Damazo a título de contextualização de um canto, durante uma etapa de transcrição das letras do *xūnīm̃xop* e tradução para português, pode-nos ajudar na introdução ao funcionamento destes subgrupos:

“*Yāmīỹxop* [neste caso trata-se especificamente de *pataxop* (papagaio) e de *mōgmōka* (gavião)] flechou capivara com flecha de taquara venenosa<sup>13</sup>. Capivara sangrou, esfriou e ficou estendida no chão [morta]. O passarinho *xokkeken*<sup>14</sup> viu tudo do galho de uma árvore, ficou triste, sentado [contemplativo], ‘com vergonha’. Ele cantou ‘*keken, keken*’ e saiu voando.

*Xūnīm* depois contou toda esta história.”

Um *xūnīm̃xop*, que é um momento por excelência para que *xūnīm* conte “toda esta história” (bem como várias outras), vai ser então marcado, como podemos ver, por uma terceira (ou “quarta”) pessoa: *xūnīm* contando a história que *xokkeken* viu que se passou entre *pataxop*, *mōgmōka* e a capivara.

Durante um festival de *xūnīm̃xop* que estava acontecendo na aldeia do Toninho, no Pradinho, em 2004, do qual só participei durante uma tarde, três pares diferentes de *yāmīy*, diferença que se via pelas aparências físicas de cada par, dançavam no pátio com as mulheres. Um era composto de dois *yāmīy* pretos, o segundo de dois *yāmīy* enlameados, que dançaram também junto com os pretos, e o terceiro par era composto de dois *yāmīy andihi* ou “homens brancos”<sup>15</sup>, com botas, calças, camisas, e que dançavam

<sup>13</sup> Uma espécie de taquara naturalmente venenosa.

<sup>14</sup> Tiê preto (*tachyphonus coronatus*), espécie existente no Pradinho, ninho de graveto, vive perto de água.

<sup>15</sup> Na verdade *andih* (ou *aynhuk*) é um termo que indica estrangeiro, não humano - abrangendo tanto grupos indígenas inimigos como os neobrasileiros -, ao contrário do termo *tih*, que se refere aos humanos - seja os maxakali, seja outras etnias amigas, animais, etc. Como atualmente o convívio externo à comunidade se dá quase que

de forma mais audaciosa ou investindo mais em direção às mulheres. Inicialmente, cri que se tratava de três pares de *yāmīy* diferentes, o que se via pelas diferentes identidades corporais. Porém, as pessoas me diziam simplesmente que eram *xūnīm*. Não satisfeito, argumentei sobre as aparências diferentes. Na verdade, tratava-se do *xūnīm* preto, do *xūnīm* enlameado (pois estava tomando banho na beirada do rio), e do *xūnīm* homem branco.

Vê-se aqui que existe uma certa maleabilidade de identidades. *Xūnīm* está contando, através do ritual, uma série de histórias, episódios míticos. Em cada episódio, há personagens diferentes. Nestes momentos, *xūnīm* tem a tendência em tomar a identidade destes personagens.

Este é um complexo ao qual retornaremos mais calmamente, e mesmo se seu funcionamento guarda muitas facetas ainda incompreensíveis, ele parece dizer muita coisa sobre a subjetivação do mundo, onde tudo se torna “sujeito”, onde nem mesmo se fala de uma capivara ou de uma lontra sem se tornar uma - justamente o oposto da ciência ocidental moderna que parte da condição inicial de trabalhar com “objetos”, que não têm intenção, de *dessubjetivar* o mundo (Viveiros de Castro 2002a: 486-488).

É certo que a adoção de identidades de outros seres, centro do xamanismo ou mesmo do perspectivismo amazônico (Viveiros de Castro 1996, Lima 1996), ou a socialização da natureza (Descola, 1986) e a presença de subgrupos menores dentro dos ciclos de *yāmīyxop* são processos que têm a ver uns com os outros. Além disto, trata-se de uma estrutura semelhante à da polifonia enunciativa da qual teremos um bom exemplo adiante, quando da análise da letra de um canto específico.

O que mais interessa no momento é a abundância característica dos *yāmīyxop*, estes momentos onde os humanos estão especialmente próximos dos *yāmīy* e que são marcados por uma multiplicidade de estímulos, de ações e de seres diferentes. Toda esta abundância de seres, por exemplo, se amplifica ainda numa pluralidade de expressões que se sobrepõem. O convívio com os *yāmīy* (e sessões de *yāmīyxop* de forma mais acentuada) implica em experiências sensíveis de vários níveis diferentes, seja através da preparação do espaço, principalmente do *kuxex*, ou da alimentação abundante, resultado da caça de *yāmīy* e ou da cozinha das mulheres, da dança destas com os *yāmīy*, cada qual caracterizado por um corpo diferente, marcado com motivos, cores próprias, seja ainda através do canto

---

exclusivamente com os neobrasileiros, o termo *andihi* passa a ser quase um sinônimo de “homem branco”.

dos *yãmĩy*, acompanhados pelos homens, do tabaco utilizado por estes como ferramenta de pajelança, ou das cenas míticas vividas. Esta grande variedade de estímulos - visuais, cênicos, musicais, gustativos - que se dão muitas vezes de forma sincrônica, sempre dinâmica, onde todos participam, parece constituir uma marca fundamental do funcionamento dos *yãmĩyxop*.

Apesar de toda variedade, tanto interna a um ciclo quanto (e ainda mais) se comparamos ciclos diferentes, existem determinadas ações que são imanentes a todo processo de interação com os *yãmĩy*. Se tentarmos reduzir qualquer *yãmĩyxop* a seus traços mínimos, fundamentais, vamos ter sempre um mesmo desenho, que mostra a vinda de um grupo de *yãmĩy* de um espaço estrangeiro (um “além” que pode ser localizado no céu/floresta/rio/outras terras/etc.) para o *kuxex*, onde cantam, de onde saem para estabelecer gestos de troca com as mulheres, principalmente alimentar, através do dom de cantos e do recebimento de comida (alimentos preparados), após os quais os *yãmĩy* retornam ao *kuxex*, de onde vão partir (no fim de um ciclo) à sua(s) própria(s) aldeia(s).

Se reduzirmos ainda mais estes traços vamos ver que o desenho se aplica também ao tratamento das doenças, ainda que esta se faça numa lógica radicalmente diferente, com uma ordem invertida no que diz respeito à chegada dos *yãmĩy* junto aos humanos. Quando alguém está doente e quando se vai tratar esta doença, continua existindo a chegada de um *yãmĩy*, ainda que não seja pelo *kuxex*. A partir daí, parte da terapia consiste justamente em tornar o que era um processo individual num processo coletivo, através de cantos e com comida (a moeda dos *yãmĩy*), realizando o caminho de um ou mais espíritos envolvidos de volta a sua(s) aldeia(s), através do *kuxex*.

Estas ferramentas são na verdade imanentes a toda interação com os *yãmĩy*, independente de sua modalidade ou de seu contexto. A comida, assim como o tabaco, são sempre presentes. Enfim, os cantos, que são os próprios *yãmĩy*, os objetos sonoros através dos quais se materializa esta interação, serão exatamente os mesmos, no sentido de um mesmo repertório poder servir indistintamente em diferentes contextos.

Talvez se nos detivermos um momento na observação de aspectos pontuais de um evento mais específico, isto nos ajudará a ter mais profundidade para trabalhar com questões que podem começar já a surgir diante desta primeira visão geral das formas mais básicas através das quais os maxakali interagem com os *yãmĩy*.



**parte II**  
***xũĩmxop*, festival do morcego**





## De um canto a outro

Antigamente, no tempo dos antepassados, não tinha religião de Morcego para contar. O antepassado estava plantando banana. A bananeira cresceu e deu cacho. Ele colheu o cacho, que já estava de vez, deixou na roça pra amadurecer.

Quando o antepassado voltou para buscar o cacho de banana madura, só encontrou as cascas, porque o *xūnīm* [morcego] tinha comido.

O *xūnīm*, que mora dentro do mato, tinha saído, comido as bananas, e voltou para dentro do mato.

O antepassado então deixou outro cacho na roça, para voltar mais tarde e descobrir quem tinha comido as bananas.

De tardinha, ele voltou e viu o *xūnīm* comendo. O *xūnīm* saiu correndo e o antepassado gritou:

- Espera aí!

Aí, *Xūnīm* parou, e o antepassado perguntou:

- Você comeu minhas bananas?

O *Xūnīm* falou:

- Sim, comi. A banana é nosso alimento, nós não comemos outra coisa.

O antepassado então falou:

- Você tem alguma música?

- *Xūnīm* respondeu que sim: *Ak, hak hak hak*

O antepassado falou pra ele sair do mato e vir morar na aldeia, na casa de Religião.

Aí *Xūnīm* falou para o antepassado:

- Eu vou marcar hora para você esperar na aldeia, eu vou chegar lá de tardezinha.

*Xūnīm* chamou os companheiros, cortou o pau para fazer *Mīmānām*. Cada *Xūnīm* pintou um pedaço do *Mīmānām*, cantando sua música, com a ajuda dos outros (cada *xūnīm* tem a sua música):

Quando terminaram, foram levando o *mīmānām* para a aldeia.

O antepassado cavou um buraco para fincar o *Mīmānām* na aldeia. Os *Xūnīm* foram para o *kuxex*. Lá, o antepassado que tinha virado *yāyā* porque aprendeu a música do *Xūnīm*, ensina os meninos no *kuxex* junto com os *Xūnīm*.<sup>16</sup>

---

<sup>16</sup> Texto transcrito em maxakali e traduzido para português por pajés e professores maxakali, em 2004. Este texto é parte integrante do projeto de transcrição de um ciclo festivo de *xūnīm*, ainda em andamento, realizado pelo Laboratório de Etnomusicologia da UFMG.

**O** *xññmxop*, que se inaugura com esta história, vai-nos servir agora como objeto principal de observação.

Além de ter participado de uma sessão ritual de *xññmxop*, em agosto de 2006, na aldeia de Toninho, lanço aqui mão de um corpus que se constitui de registros audiovisuais de três outras ocasiões deste *yãmĩyxop*, em aldeias diferentes da terra indígena do Pradinho: a primeira realizada em outubro de 2003 na aldeia Nova (de Toninho), a segunda em fevereiro de 2004 na aldeia Bom Jesus, e uma terceira em fevereiro de 2005, na aldeia de Guigui.<sup>17</sup> Este material constitui um dos principais objetos do processo de transcrição de letras dos cantos em maxakali e tradução para português, que alimenta um intercâmbio importante entre aldeia e universidade, entre comunidade indígena e pesquisadores.

O funcionamento de um ciclo de *xññmxop*, no seu nível mais básico, surge do episódio mítico que acabamos de ver. Um grupo de *xññm* vem passar um período no *kuxex*, de onde conta/canta ou de onde sai para contar/cantar para os humanos o mundo que conhece, descrevendo com intimidade cenas e comportamentos dos inúmeros agentes do cosmos, e recebendo em troca principalmente alimentos.

H. Popovich fala que os *yãmĩyxop* contam os mitos, com a diferença de que os contam com uma vocação diferente da simples narrativa de uma história. “*It has been stated that a fair percentage of Yãmĩyxop songs tell stories about supernatural beings. Often myths tell the same story only in more detail. The two go hand-in-hand to give a fuller knowledge of the supernatural beings.*” (H. Popovich 1976: 39) Por um lado é verdade que a narração mítica fornece mais detalhes das histórias. Existe todo um conhecimento mítico que os participantes de um *yãmĩyxop* possuem que contextualiza o que os cantos dizem de maneira condensada, poética. Sem este conhecimento, quase todas as letras de cantos, por exemplo, teriam seus sentidos limitados. Mas é claro que a classificação de um “nível de detalhes” deve ser entendida de forma relativa, pois por outro lado, todo o conteúdo das linguagens sensíveis que estão envolvidas no ritual traz em si mesmo uma grande força expressiva, que toca outros níveis de sentido. A observação dos sinais não lingüísticos (Seeger 1979: 374), abundantes, nos será tão central quanto aquilo que é dito com palavras.

Vemos pois desde o princípio que mito e rito estão estreitamente

---

<sup>17</sup> Estas aldeias estão sempre em constante metamorfose, seja em relação a suas localizações ou em relação às famílias que as compõem, dinâmica normal diante dos maxakali, e que deve ser remarcada durante a leitura das referências dos registros.

ligados. Cada *yãmĩyxop*, além de contar o mito, promove sua experiência de forma concreta. Anthony Seeger observa que “*As far as we know, throughout lowland South America music is used to represent and create a transcendence of time and substance: past and present are linked and humans and non-humans communicate and become commingled. The time and potentiality of myth is to some degree reestablished in the present through the sound of flutes, rattles, and voice.*” (Seeger 1987: 7)

É desta forma que o período cerimonial Suyá, grupo amazônico falante de língua jê e próximos aos maxakali em algumas de suas estruturas culturais e rituais, vai restabelecer “(...) *certain relationships between human beings and animals, between the village and its surroundings, and between the Suyá and the cosmos they have created and within which they live.*” (*idem*: 2)<sup>18</sup>

---

<sup>18</sup> A classificação lingüística dos Maxakali deslizou durante algum tempo entre diferentes opiniões, que passaram por “família lingüística isolada” a “jê” e finalmente “macro-jê”, a mais aceita atualmente. Lemos por exemplo que “Os Maxakali, ao que tudo indica, constituem um grupo isolado (...), que não se classifica entre os Jê, nem entre os Tupi, ambos seus vizinhos [nos tempos anteriores à colonização].” (Rubinger 1963: 45, e, com outras palavras, Rubinger 1980: 11)

De fato, se observamos nos maxakali traços que podem remeter mais diretamente a um universo cultural jê-bororo do Brasil Central – aldeia semi-circular oposta a uma casa dos homens, um contraste considerável entre tempo cotidiano e tempo ritual, certos tipos de temática das letras dos cantos, etc. – assistimos ao mesmo tempo a um distanciamento ainda maior que a proximidade com estes mesmos modelos “jê” – ausência de dualidades, de iniciações formais ou de classes de idade que marquem uma construção da “Pessoa”, ausência de tempo musical estriado, com pulso marcado, enfim a ausência de uma morfologia social formalizada, etc.

O mesmo aconteceria em relação a comparações com traços “Tupi”, dos quais poderíamos ora afastar, ora aproximar - entre as proximidades teríamos a multiplicidade citacional das letras dos cantos, uma grande autonomia social das unidades familiares, e talvez principalmente a abertura a um exterior ou a um além espaço-temporal (para um brilhante contraste entre uma aptidão social tupi centrada na temporalidade e no exterior, a guerra como algo infinito, e uma aptidão jê-bororo centrada na espacialidade e na reiteração, “o mundo passado, presente e futuro [encerrado] no espaço circunscrito da aldeia”, a guerra que procura um fim, ver Carneiro da Cunha e Viveiros de Castro 1985).

Insisto nos Jê e nos Tupi pois eles constituem concretamente as fontes de comparação que mais vão-nos ajudar a pensar os maxakali. Gostaria apenas de ressaltar que é claro que estas fontes, assim como eventuais outras, nos servem apenas na medida em que as comparações nos ajudem a pensar os maxakali na sua especificidade, e não como duplamente centrais ou periféricos. Não haveria sentido em insistir numa lista mimética de traços comuns ou ausentes em relação a falantes de línguas jê, por exemplo,

A prática ritual permite uma experiência material da dimensão mítica, a vivência concreta de uma outra temporalidade, através do que certas relações conceituais são elaboradas ou re-elaboradas, atualizadas. É um processo dinâmico de construção de um espaço-tempo e de uma sociologia, onde atualiza-se permanentemente um “passado” mítico e seus habitantes.

Na breve narrativa que abre este capítulo, estão já presentes alguns dos aspectos rituais básicos de um *yāmīxop*. Primeiramente, *xūnīm* estabelece uma troca. Ele recebe comida (banana) e dá em troca (e só depois de ter recebido<sup>19</sup>) cantos.

Através do processo de adquirir cantos do *xūnīm*, o antepassado torna-se *yāyā* (avô ou, neste contexto, um grande conhecedor dos *yāmīy*), se transforma enquanto ser humano.

*Xūnīm* vem cantar na aldeia, no *kuxex*, a convite do *yāyā*. E ele vem, acompanhado de outros *xūnīm*, de tardezinha (horário mais freqüente para o início das sessões de *yāmīxop*, que, neste caso, se prolongam até o amanhecer).

Cada *xūnīm* possui seu canto individual, assim como fazem os humanos, e cuja performance é realizada com a ajuda de seus companheiros. O *mīmānām* é um poste que é instalado em frente ao *kuxex* durante determinados ciclos de *yāmīxop*, entre os quais o *xūnīm*<sup>20</sup>. Este poste é o veículo através do qual os *yāmīy* chegam e partem de uma aldeia. No início de (ou durante) um ciclo, os *yāmīy* descem pelo *mīmānām*, e enquanto ele estiver instalado em frente ao *kuxex*, sabe-se que *yāmīy* ainda está presente, ou seja, seu ciclo ainda está em andamento. Portanto, um *mīmānām* age também como um símbolo da presença de alguns *yāmīy*, *xūnīm* incluído, do andamento de seus ciclos de *yāmīxop*.<sup>21</sup>

Finalmente, podemos entrever no episódio que o registro de um passado inaugural se liga também a ações de um presente concreto, como é o caso da prática dos cantos no *kuxex*, onde *yāyā* e *yāmīy* “ensinam”, no

pois são os maxakali o nosso ponto de partida para estabelecer relações e não o contrário.

<sup>19</sup> Este detalhe sugere algo que vamos ver mais à frente, a mudança qualitativa que se opera no canto que é oferecido pelos *yāmīy* a partir do momento em que recebem a comida.

<sup>20</sup> Mesmo que vários *yāmīxop* possuam *mīmānām*, diferentes dimensões e pinturas fazem com que o poste de cada *yāmīy* seja característico.

<sup>21</sup> Quando um ciclo vai durar pouco tempo, e conseqüentemente os *yāmīy* não se vão prolongar no *kuxex*, o *mīmānām* não é instalado. Quer dizer, a presença do *mīmānām* mostra também que se está num ciclo prolongado, o que nem sempre é o caso.

tempo verbal presente, aos meninos um repertório. O fato passado que inaugura a relação dos humanos com *xññm* não permanece congelado em seu tempo nesta breve narrativa mítica, ligado apenas indiretamente com a prática atual. Ao contrário, a transposição de um tempo verbal passado ao presente no fim da narrativa pode sugerir que a prática retrança de uma certa maneira historicamente, e não apenas idealmente, ao mito<sup>22</sup>.

“Antigamente”, o registro temporal da narrativa, é uma categoria presente no discurso maxakali usada para falar de um passado mítico, aquele passado inaugural onde tiveram lugar uma série de ações responsáveis pelas coisas e pela forma como o mundo se apresenta hoje. Mas ao mesmo tempo, “antigamente” abrange também inúmeros acontecimentos “genéricos”, aqueles que podem-se passar cotidianamente, e outros “históricos”, que não pertencem a um passado atemporal congelado, que são ao contrário localizáveis dentro de uma seqüência dinâmica de eventos mesmo recentes. A categoria de antigamente, o passado “atemporal” tal qual tendemos a interpretá-lo inicialmente, parece ser colocada conjuntamente com o cotidiano e com a historicidade. Mitologia, vida e história, dentro de uma epistemologia indígena, se não idealmente uma só coisa, são no mínimo muito ligadas, as três se moldando continuamente. Lembro-me de Guigui, um representante maxacali saliente na terra do Pradinho, que se destaca pelo uso da palavra, não tanto a cantada, mas a discursiva, quando numa noite nos contava histórias sobre *ymõxã*. Trata-se de um monstro muito forte que perambula durante a noite e que mata e come gente. Quase o contrário, poderíamos dizer, dos *yãmĩy*. Os homens e mulheres que não seguem corretamente as prescrições de um resguardo de sangue após o nascimento de um filho, por exemplo, podem-se tornar *ymõxã*. Guigui esta noite nos contava detalhes técnicos deste ser, histórias que o tinham como personagem, etc. Seu registro não fazia diferenciação entre um nível mítico e um nível histórico. Ao mesmo tempo que nos falava de “antigamente”, de quando havia muito *ymõxã* e *hãmgãy* (onça), nos citou também exemplos concretos de pessoas conhecidas que se tornaram *ymõxã*, inclusive de um sobrinho seu.

---

<sup>22</sup> “A história mítica oferece então o paradoxo de ser simultaneamente disjunta e conjunta em relação ao presente. Disjunta, pois os primeiros ancestrais eram de uma outra natureza que os homens contemporâneos: os primeiros foram criadores, os últimos são copistas; e conjunta pois, desde a aparição dos ancestrais, nada se passou a não ser eventos cuja recorrência apaga periodicamente a particularidade.” (grifos meus) (Lévi-Stauss, 1962: 282)

Dentro deste tipo de perspectiva, mito e história colocados simultaneamente, sem que um anteceda irrecuperavelmente o outro, categorias como as de descrição e prescrição tendem a perder sua força, a se confundir. *Yāmīy* e *yāyā* têm um importante lugar mítico, ao mesmo tempo que fazem valer este lugar através da prática atual e freqüente de cantos que eles mantêm no *kuxex*.

A própria idéia de narração mítica pura parece por vezes ser uma categorização também a se problematizar. Durante as etapas de transcrição e tradução dos textos literários dos cantos, na cidade, normalmente as equipes de homens maxakali escolhidas para o trabalho (pelas comunidades) são constituídas de professores da escola indígena, que são os mais bilíngües e alfabetizados das comunidades, mas também, e principalmente, de pajés experientes. Mesmo se há casos em que professores que têm bons conhecimentos rituais podem aparentemente realizar todo o trabalho, é preciso que eles estejam em companhia daqueles que vieram especificamente com a responsabilidade de serem os pajés pois o trabalho não se pode resumir a um processo de transcrição e tradução puramente técnicos. A presença algumas vezes quase muda dos pajés, que fazem um uso intenso do tabaco como numa verdadeira sessão xamanística, é fundamental.

E neste contexto, muitas vezes quando era pedido a um ou mais dos pajés especializados que contassem mitos para que fossem filmados, dava-se início a todo um processo de preparação, de pintura corporal, de fumo, mesmo de eventual discussão entre si, caso houvesse um segundo pajé, para verificar se realmente “existia” ou não o mito em questão (talvez uma forma educada de decidirem se convinha ou não falar de certos assuntos).

O que gostaria de ressaltar com estes parênteses é que a relação com a esfera mítica sugere um dinamismo, um diálogo que requer uma diplomacia, mesmo em se tratando de transcrições de cantos ou de narrações de histórias, tarefas que poderiam facilmente sugerir categorizações que tendem para o nível do mecânico, técnico, do neutro. Trata-se, ao contrário, de ações que demandam cuidado, responsabilidade, pois têm uma ressonância. O mito não é um objeto em si mesmo congelado, neutro, que se pode simplesmente repetir, mas sim um meio através do qual se estabelecem políticas com outros sujeitos.

Vamos dedicar agora portanto algum tempo à descrição e análise de partes do material sobre o qual se desenrola esta política de maneira acentuada, aquele que caracteriza as sessões de *yāmīyxop*. Através de

palavras, de melodias, de fórmulas musicais e técnicas vocais, através de passos e percursos de dança, do toque de flauta, de pausas, de refeições, o corpo do *xũnĩmxop* vai sendo desenhado e certos sentidos vão sendo marcados.

### Elaboraões do espaço

O cenário em que acontece um *xũnĩmxop* pode ser visto como um verdadeiro resumo de uma parte importante dos espaços que compõem o cosmos, ao mesmo tempo em que o movimento realizado dentro deste espaço traça o argumento ritual principal. O além onde se encontram as aldeias dos *yãmĩy*, a floresta, *mĩmãnãm*, *kuxex*, pátio, casas, são os caminhos por onde vão desfilar *xũnĩm*, outros *yãmĩy* igualmente presentes, homens, mulheres, caça, alimento preparado, todos eles articulados principalmente pelos cantos.

As aldeias onde *xũnĩm* mora se localizam em outras partes, distantes, e é destas outras partes que ele(s) vem (vêm) se estabelecer no *kuxex*, assim como é para lá que retornarão após o fim de um ciclo, tendo como intermédio para sua chegada e para sua partida o *mĩmãnãm*.

*Xũnĩm* é um dos raros *yãmĩy* que não é caçador e que não traz consigo caça. Tudo o que ele traz é o *mĩmãnãm* e os cantos, em troca do que ele recebe sobretudo comida. No início de uma sessão de *xũnĩm*, quando há caça, são outros *yãmĩy* como por exemplo *putuxop* (papagaio) ou *mõgmõka* (gavião) que ajudaram a caçar. Neste caso, iniciando uma sessão ritual, homens e ou *yãmĩy* vão chegar da floresta, ou de um espaço estrangeiro à aldeia, trazendo carne.

A caça ou a carne será dada às mulheres. O resultado da caça coletiva de homens e de *yãmĩy* será dividida entre as mulheres cujos maridos estão envolvidos diretamente na realização do ritual, e em razão do envolvimento. Uma parte deste resultado se destinará à preparação de refeições que serão oferecidas, mais tarde, aos próprios *xũnĩm* e aos homens, através de uma série de pequenos dons alimentares realizados por cada mulher quando *xũnĩm* vierem cantando à sua porta.

Assim como o espaço selvagem em direção ao qual o *kuxex* se abre não constitui necessariamente uma floresta, a expedição por eles categorizada como de “caça”, à qual partem homens e *yãmĩy* não deve ser entendida em seu sentido mimético. Embora os homens em geral guardem um gosto especial pela prática da caça, esta atividade não poderia

corresponder quantitativamente às necessidades alimentares dos grupos familiares considerando a limitação territorial atual, a falta de espaço e de prezas. A expedição de caça que pode preceder uma sessão de *xūnīm**xop*, na prática, corresponde na maioria das vezes à ida até uma das pequenas cidades vizinhas para a compra de carne, seja de frangos congelados, de pedaços de um animal maior, ou de um animal inteiro, vivo, para ser abatido pelos espíritos.

*Xūnīm*, assim como grande parte da demais multidão de subgrupos de *yāmīy* que fazem parte dos episódios contados por *xūnīm* e que vão tomar parte das atividades, chegam do além de uma outra terra que pode ser localizado, como já começamos a levantar, entre o céu e a terra, na floresta, nos rios. O principal, a característica que parece comum a toda localização destes lugares é a distância, um grande longe conceitual, ideal. Seria interessante observar, por enquanto, que esta distância geográfica ideal que separa os humanos dos *yāmīy* parece ao mesmo tempo próxima daquela que deve caracterizar uma relação completamente diferente, aquela entre os inimigos, cujas aldeias devem-se também distanciar umas das outras.

Quando *xūnīm* vem permanecer no *kuxex* por um longo período, quando seu ciclo vai ser longo, existe um dispositivo ritual através do qual ele chega, o *mīmānām*, ou *xūnīm kup*, poste de madeira de mais ou menos 20cm de diâmetro e 3 ou 4m de comprimento, pintado em vermelho com um motivo característico, como se vê nas fotos da página 48, podendo também haver pinturas figurativas de alguns subgrupos de *yāmīy* que serão presentes no repertório de *xūnīm*.

Instalados no *kuxex* e acompanhados pelos homens, dar-se-á início ao canto, atividade principal, da qual não pode prescindir um *yāmīy**xop*. Muitas vezes inclusive, o meio de comunicação acústico estabelecido através dos cantos será quase exclusivo. Trata-se de sessões onde a atividade do canto se passa durante a maior parte do tempo dentro do *kuxex*, sem que haja uma presença visual ou cênica dos *yāmīy* de forma prolongada.

Muitas vezes esta presença visual se dá quando da interação mais direta com as mulheres, nos momentos em que *xūnīm* dançam com as moças solteiras ou quando eles recebem das mulheres alimentos preparados em troca dos cantos que eles por sua vez oferecem.

Apesar de no caso das sessões que se concentram sobretudo dentro do *kuxex* esta interação se passar de forma mais curta e concentrada, existem sessões onde ela é um mote contínuo, exaustivamente encenada, repetida, complexificada.



São ocasiões onde a presença visual, corporal dos *xūnīm* se junta aos cantos para compor percursos e passos de dança.

De todas as formas e com exceção de algumas pausas, os cantos, sejam eles dentro ou fora do *kuxex*, sem ou com a atividade paralela da dança, estarão sempre presentes, constituindo neste sentido a parte mais substancial de uma sessão de *xūnīmxor*, e dos ciclos de *yāmīyxor* de uma forma geral.

### **Temáticas das letras dos cantos**

Dos cantos pode-se dizer que são as “palavras” dos *yāmīy*. Cantadas e poéticas, elas são muito diferentes das palavras dos humanos, faladas e prosaicas. É através destas palavras que os *yāmīy* transmitem os conhecimentos culturais.

Se nos detivermos apenas às palavras *stricto sensu*, veremos que mesmo que as letras dos cantos sejam muito variadas e ricas em sentidos cujo alcance requer todo um conhecimento contextual paralelo, o qual estou completamente longe de possuir, grande parte de suas temáticas parecem no entanto levantar principalmente duas preferências narrativas diferentes. A primeira delas discorre sobre as características físicas, os hábitos, etc., das espécies, descrevendo com intimidade detalhes zoomórficos e comportamentais, não de uma forma dissecante, mas ao contrário, quase como um diálogo com cada espécie. Quando se fala de um determinado sapo (ou de uma borboleta, uma minhoca, da lua, da cachaça, de um pássaro, de uma onça...), fala-se num registro que está no mesmo nível dele, isto quando não se escuta o próprio sapo falando. Suas ações são colocadas de um ponto de vista no qual o sapo é também um ser consciente, social, que possui intenções, família, um agente completo.

A segunda preferência narrativa dentro das letras dos cantos gira em torno da reconstrução de cenas e fragmentos de ações míticas ou cotidianas.

Em suas raízes, estas duas opções acabam-se por comunicar pois as ações míticas ou cotidianas narradas por um tipo de temática sempre envolvem, direta ou indiretamente, os seres descritos pelo outro.

A forma poética como estas narrações são construídas se mostra na maior parte das vezes condensada através do enunciado de poucas palavras em cada canto, com as quais são construídas imagens que se alternam, que vão e voltam, que fazem referência a um contexto mítico sempre implícito.

Deste ponto de vista, elas parecem fragmentos de variações de um “tema” que não é dado, pelo menos não diretamente dentro do mesmo plano dos cantos.

Normalmente um homem tende a possuir um grupo de cantos que fazem parte de um mesmo tema<sup>23</sup>, formando, sós ou acompanhados de cantos de ainda outras pessoas, o que poderíamos chamar de suítes, que mantêm uma coerência interna não só do ponto de vista das letras, mas também do ponto de vista musical. Lembre-se que um homem, ou uma mulher, se identificam com os *yãmĩy* que possuem, se integrando a um deles depois de sua morte. Uma pessoa que possui vários cantos de minhoca, outros de borboleta, etc., vai-se juntar a (ou se tornar) um destes *yãmĩy*.

O exemplo seguinte mostra três cantos de um mesmo dono, Doutor Silva, cantados em seqüência dentro de um conjunto maior de oito cantos (entre os quais sete pertenciam a Doutor Silva), caracterizado por uma temática comum sobre os anuros (família dos sapos - sapo, rã, perereca, untanha, girino, gia, etc.), assim como pela constância de uma unidade musical.

Os três cantos citados foram, na noite ritual de cujo registro disponho, colocados como os cantos finais deste conjunto ou “suíte”. Esta suíte, por sua vez, foi a última de uma longa seqüência de cantos (cerca de quatro ou cinco horas) antes de uma articulação ritual importante, um pequeno intervalo de cinco minutos às 4 horas da manhã durante o qual mal se pôde relaxar, descansar<sup>24</sup>, mas que marca, pela nova seqüência que o segue, a chegada na aldeia de um novo *yãmĩy*, o *hemex*, que vem acompanhado de *yãmĩyhex* (*yãmĩy* mulher) finalizar o ciclo de *xũnĩm*.

Estes três cantos contam as histórias de três anuros diferentes, 1) a “untanha pequena e vermelha”, 2) a “perereca branca (*penex*)” e 3) a “perereca pintada”<sup>25</sup>. *Xũnĩm* viu estes anuros e conta sua visão através dos cantos<sup>26</sup>.

<sup>23</sup> O que não impede que ele possua também outros cantos de outros temas.

<sup>24</sup> Comunicação pessoal de Leonardo Pires Rosse.

<sup>25</sup> Espécies não identificadas.

<sup>26</sup> O registro em 3ª pessoa, no entanto, desaparece no terceiro canto, dando lugar a uma 1ª pessoa que marca uma ambigüidade de identidade do narrador, o *xũnĩm*, que adota o ponto de vista daquele do qual se fala, da perereca pintada.

Além disto, existe uma segunda questão importante pela qual este mesmo canto se liga ainda a um complexo de metamorfose. Lê-se no terceiro canto que “eu estou deitado, vermelhinho, pintado com urucum / eu estou deitado, listradinho, pintado com carvão”. Em mais de um canto onde há este tipo de descrição da pele ou do couro

---

de um bicho que é ornado, pintado, seja com carvão, urucum, algodão, jenipapo, etc., à maneira dos *yãmĩy*, os pajés participantes do trabalho de transcrição colocaram repetidamente um mesmo comentário, de que, embora *xĩnĩm* tenha visto estes bichos e achado que suas peles tivessem sido pintadas, na verdade trata-se da própria pele de cada animal, com a qual nasceram.

Ambas as questões nos remetem a um complexo de construção de identidades, uma através da fala (ou do canto), outra corporal, através da caracterização da pele, da pintura. Construir sua identidade é uma ciência conhecida pelos *yãmĩy*, que sabem se transformar em outros seres segundo sua vontade, como vemos em algumas passagens míticas.

Existe ainda, na etnografia maxakali, pelo menos mais um terceiro processo de construção de identidade, de metamorfose. Trata-se de uma via ao mesmo tempo homicida e alimentar. Um episódio mítico mostra um matador que come sua vítima (uma lagarta de taquara) para, após um período de repouso/reclusão, se transformar nela. A “forma” como este episódio é contado, suas inversões temporais (parênteses na narrativa que contam processos paralelos, separados temporalmente do plano principal da narração) tornam ainda mais interessante o “conteúdo”.

Reservo este episódio pois voltaremos a estas três questões mais tarde.

Gostaria desde já de mencionar que, se em certos aspectos os maxakali se aproximam mais ou menos de outras culturas jê, através destas questões que poderíamos classificar como do “devir” (Viveiros de Castro 1986: 117-127) eles se aproximam também de concepções tupi-guarani.

**exemplo 1 (68)****Hoknut  
(Notoxit yōg - Doutor Silva)**

hax yaa  
 hax iiah  
 hoa 'oia  
 hax yak, ah  
 nānānām, nii nāg  
 nānānām, nii nāg  
 kukyok potu, mōīm nix nāg,  
     nā'āgxup  
 kukyok potu, mōīm nix nāg,  
     nā'āgxup kukyok  
 haeak hiyaoa hiyiaiah  
 heaih hoooh huxhuux

**exemplo 2 (69)****'Āmet xop xa ih  
(Notoxit yōg - Doutor Silva)**

hax yaa  
 hax iiah  
 hoa 'oia  
 hax yak, ah  
 kopamôh, 'āmet xop xa ih  
 kopamôh, 'āmet xop xa ih  
 ya a a ax, ha'ax haih  
 ya a a ax, ha'ax haih  
 haeak hiya, o'ak hiya iyak ha  
 kopamôh, 'āmet xop xa ih  
 kopamôh, 'āmet xop xa ih  
 ya a a ax, ha'ax haih  
 ya a a ax, ha'ax haih  
 heaih, hoooh, oa, oa, oa

**Untanha** (untanha pequena e vermelha)

hax yaa  
 hax iiah  
 hoa 'oia  
 hax yak, ah  
 ei, vermelhinhos de urucum!  
 ei, vermelhinhos de urucum!  
 vão ficar com suas patinhas abertas  
     em cima da lagoa!  
 vão ficar com suas patinhas abertas  
     em cima da lagoa!  
 ha e, ak hiya, oa, hiya i ah  
 ha e aih hoooh huxhuux

**Fazendo casinha** (perereca branca,  
*penex*)

hax yaa  
 hax iiah  
 hoa 'oia  
 hax yak, ah  
 ela ajeita o barro fazendo casinha  
 ela ajeita o barro fazendo casinha  
 ya a a ax, ha'ax haih  
 ya a a ax, ha'ax haih  
 ahe 'ak hiya, o'ak hiya iyak ha  
 ela ajeita o barro fazendo casinha  
 ela ajeita o barro fazendo casinha  
 ya a a ax, ha'ax haih  
 ya a a ax, ha'ax haih  
 heaih, hoooh, oa, oa, oa

**exemplo 3 (70)****Yāy ānanā****(Notoxit yōg - Doutor Silva)**

hax yaa  
 hax iiah  
 hoa 'oia  
 hax yak, ah  
 'Āte nānānām, hā yāy  
                     'ānanā nāmih  
 'Āte 'ākoyut, hā yāy,  
                     'āmigā nāmih  
 ya amiaih, yamiaux, ax haih  
 ya, amiaih, yamiaux, ax haih  
 hiya ha miax ax  
 heaih hoooh oa oa oa

**Pintado de urucum** (perereca pintada)

hax yaa  
 hax iiah  
 hoa 'oia  
 hax yak, ah  
 eu estou deitado, vermelhinho,  
                     pintado com urucum  
 eu estou deitado, listradinho,  
                     pintado com carvão  
 ya amiaih, yamiaux, ax haih  
 ya, amiaih, yamiaux, ax haih  
 ya ami, ax,  
 oa, oa, oa

Textos ainda inéditos transcritos e traduzidos dentro das atividades do Laboratório de Etnomusicologia da UFMG, gentilmente cedidos para estudo.

\* Número de catalogação inicial do trabalho de transcrição do Laboratório, utilizado aqui também num quadro ilustrativo mais adiante.

CD anexo*	
exemplo	faixa
1	1-10
2	11-20
3	21-34

\* Todos os registros de áudio citados provêm do Laboratório de Etnomusicologia da UFMG e foram realizados por Leonardo Pires Rosse.

### Subgrupos de *yāmīy*

Se por um lado não se identificam as dualidades tão marcantes de certas estruturas sócio-rituais de grupos jê como os suyá descritos por Seeger - diante dos quais a presença de uma divisão entre dois grupos nominais, e dentro de cada um deles a subdivisão em duas metades, etc. - notamos entre os maxakali, no entanto, outros aspectos que os aproximam concretamente destes “vizinhos”. A própria temática das letras dos cantos, que remontam sempre a um outro que se posiciona além (Seeger 1979, 1987) pode ser um exemplo. Os cantos são trazidos aos humanos por *xūnīm*, um *yāmīy*, um ser que está além dos humanos. Mas *xūnīm* por sua vez, busca estes cantos igualmente além de si mesmo, em outros seres. É um falar sempre do outro, externo. Os humanos parecem delimitar seu espaço no cosmos não através de uma afirmação do seu lugar, mas antes se posicionando a partir da afirmação do lugar dos outros seres.

Além da temática, certos aspectos da própria estrutura com a qual ela é apresentada, as fórmulas musicais dos cantos, ou suas fórmulas de desencadeamento - repetição de cada canto, a possível dinâmica entre grupos cantores diferentes (o que no entanto não será aqui tratado em detalhe), etc. - aproximam mais uma vez os maxakali dos suyá, por exemplo.

Vemos já a partir dos três cantos que acabaram de ser citados que a parte da letra que tem um conteúdo semântico (ou “substância”, para adotar o termo de Seeger para os suyá) compõe apenas uma fração das palavras, localizada no meio do canto, entre uma “introdução” e uma “coda” ambas construídas sobre um repertório limitado de sílabas sem conteúdo semântico.

Tomando o primeiro dos cantos que viemos de citar (*cf* página 38) teríamos então:

<b>introdução</b>	<b>parte central “com substância”</b>	<b>coda</b>
hax yaa hax iiah hoa ‘oia hax yak, ah	ei, vermelhinhos de urucum! ei, vermelhinhos de urucum! vão ficar com suas patinhas abertas em cima da lagoa!	ha e, ak hiya, oa, hiya i ah ha e aih hoooh huxhuux

Além disto, nota-se também que as sessões iniciais de cada canto, as “introduções”, são idênticas, possuem as mesmas palavras. Se escutamos estes três cantos, vamos ver que a identidade das introduções não se

restringe apenas às palavras, trata-se de uma mesma unidade musical completa que é mantida.

A utilização de uma unidade musical que é mantida através de vários cantos diferentes, no contexto do *xūnīm̄xop*, serve normalmente como um acento na delimitação de um conjunto ou subgrupo de cantos que se referem a um mesmo tema.

Todos os oito cantos ligados aos anuros realizados em seqüência e dos quais estes três fazem parte formam por exemplo um conjunto ou subgrupo. Eles têm em comum, além da temática das letras, a mesma sessão introdutória. Este tipo de caracterização é importante no desencadeamento de uma sessão de *yāmīyxop*, na articulação da sua forma num nível mais amplo, na articulação de uma sessão como um todo. Diferentes conjuntos ou suítes de cantos ou ainda, se preferirmos, diferentes subgrupos de *yāmīy* se somam formando uma sessão de *yāmīyxop*. As permanências musicais são um dos índices dos limites destes subgrupos.

Como veremos mais à frente, as continuações de uma unidade musical de um canto a outro é uma técnica à qual podemos sempre recorrer, mesmo quando ela age em outros níveis que o da introdução.

Durante boa parte do *xūnīm̄*, são as introduções que são mantidas ou variadas reforçando a construção de subgrupos temáticos. Mas num momento final do seu ciclo, quando na verdade *xūnīm̄* pára de cantar dando lugar a *hemex*, um outro *yāmīy* previsto dentro do ciclo de *xūnīm̄*, que chega justamente para finalizá-lo, não serão as introduções o fator característico para a formação de subgrupos internos mas sim a parte sonora (para não dizer melódica) inteira de um canto.

Durante todo o *hemex*, haverá uma única introdução para todos os cantos. Portanto, não será a variação ou a constância das introduções que servirá como chave ou como fator de agrupamento pois só há constância. O fato de ter uma única introdução comum a todos os cantos do *hemex* produz efetivamente um agrupamento, mas que engloba todos os cantos do *hemex*. Internamente a ele, no entanto, o que vai separar diferentes conjuntos de cantos (ao mesmo tempo em que agrupar os cantos semelhantes em um mesmo conjunto) será, na verdade, a variação ou a permanência de uma mesma “música” das partes central e final sobre a qual se muda somente a “letra”. Vários cantos serão construídos a partir de uma mesma música, enquanto vários outros o serão a partir de uma outra, etc (mesmo que a introdução seja sempre a mesma para todos).

## Fórmula geral dos cantos

O que não impede que uma fórmula geral dos cantos<sup>27</sup>, tanto para o grande corpo da sessão cantada diretamente por *xññm* quanto para o membro final cantado por *hemex*, possa ser aplicada. Esta fórmula é composta de três partes, cada uma com características literárias e melódicas próprias, o que podemos entrever já com nossos três exemplos (cf páginas 38-9).

Retornemos a eles. Temos inicialmente uma “introdução” cantada com um número limitado de sílabas, que apresentam um índice de repetição alto, e que não possuem conteúdo semântico. Melodicamente, poderíamos dizer que o índice de repetição silábico é acompanhado pela repetição ou por um estatismo acentuados das alturas. O caráter eminentemente rectotono das introduções contrasta com a variação melódica presente na segunda sessão formal dentro da fórmula geral que começamos a traçar.

É no interior desta segunda sessão que serão cantados os (ou “o”) enunciados literários com “substância”, aqueles versos que são traduzíveis. Aqui, cada frase musical/literária pode ser ou não bisada, cantada duas vezes seguidas antes de se passar à próxima, o que vai depender de cada canto.

Finalmente, há o que chamaremos de coda, uma sessão final que na maior parte das vezes (mas não todas) vai retomar sílabas sem conteúdo semântico, repetitivas, mas com contornos melódicos acentuados, ao contrário das introduções onde os contornos melódicos são discretos ou mesmo inexistentes. Além das sílabas repetitivas, a sessão de coda vai também se utilizar normalmente de variações da palavra *hamiax*. Esta palavra, embora não tenha tradução, o que pode categorizá-la como sem “substância”, tem no entanto um sentido muito concreto. *Hamiax* ou *yãmiax* ou ainda *yiya haa miax*, etc., todas variações da mesma palavra, significam para “qualquer um” que escute, que estamos na parte final do canto, estas palavras só aparecem aí e são uma marca das codas<sup>28</sup>.

---

<sup>27</sup> Com algumas exceções, como toda regra.

<sup>28</sup> É por isto que a categorização de uma “ausência de substância” para as palavras ou sílabas pronunciadas na coda bem como na introdução deve ser pensada entre aspas, a “substância” se referindo apenas a um conteúdo semântico ou literário mais “figurativo”, que funciona na linguagem falada fora do contexto dos cantos, diferença qualitativa proposta pelos próprios maxakali, o que no entanto não significa que devemos entender que não haja outros tipos de semântica ou de substância, de sentido contextual por trás das palavras não traduzíveis, seja *hamiax* ou determinadas sílabas repetitivas.



Os contornos melódicos retomados pela coda a aproximam melodicamente da sessão central. Porém, há um diferencial significativo do comportamento melódico destas duas partes que é a presença, na primeira, de uma cadência final característica. Trata-se de uma sílaba cantada em nota longa com um sutil *glissando* descendente.

**Hoknut (untanha pequena e vermelha)**  
**- Doutor Silva -**

introdução

x

hax ya - a hax iiah ho - a 'oi - a hax - yak, ah

parte central

A

Nã - nã-nãm, ni - i nãg

B

kuk - - yok po-tu, mô - ìm nix nãg nã' - ãg - xup

coda

z.

Ha - e - a - ak hiyao- a

Finalmente, se eu disse que a coda vai retomar as sílabas repetitivas “na maior parte das vezes (*mas não em todas*)” é porque há ainda uma exceção a se fazer. Em alguns cantos (a menor parte deles), *não existe* a coda, mas mesmo nestes casos existe a cadência final. Se preferirmos, podemos dizer que a coda se apresenta então num estado mínimo, reduzida apenas à cadência final em nota longa com sutil *glissando* descendente.

Cada canto é sempre realizado mais de uma vez, repetido. Esta cadência, em todos os casos (havendo ou não coda), não é cantada todas as vezes em que se acaba um canto, mas apenas em algumas de suas repetições. Através da dinâmica da presença ou não da coda teremos uma importante marca indicativa do número de repetições já realizadas.

Via de regra, um canto é realizado quatro vezes seguidas antes de se passar a um outro: duas vezes contínuas, seguidas de uma breve pausa, repetindo-se tudo *Da Capo* isto é, mais duas vezes contínuas seguidas de uma breve pausa. A cadência vai aparecer apenas no fim da segunda e da quarta vez (ou seja, no fim de cada uma das duas vezes contínuas). Portanto, sua ausência ou presença indica, respectivamente, se há ou não continuação imediata no canto.

Tentando resumir todas estas explicações que já começam a se embaralhar, poderíamos esquematizar a fórmula geral dos cantos do *xūnīm* (entendendo claro o *hemex* como parte integrante do *xūnīm*) na seguinte expressão, onde:

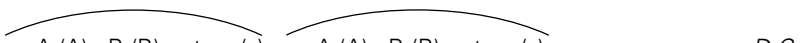
x = introdução

A, B, C, etc. = cada frase musical/literária “com substância”, que formam juntas a sessão central

z = coda

. = cadência final (nota longa e sutil *glissando* descendente)

( ) = possibilidade ou não de uma determinada sessão existir. (Pode ou não existir um *ritornelo* de A, B, etc., ou pode ou não existir a sessão de coda.)

 x - A (A) - B (B) - etc. - (z) - x - A (A) - B (B) - etc. - (z). - pequena pausa - D.C.

Seguindo o registro de áudio do primeiro dos três exemplos anteriores - exemplo 1 (68) - *Hoknut* (untanha pequena e vermelha), teríamos a seguinte aplicação à fórmula:

### Localizando as 3 partes

<b>(introdução)</b> <b>x</b> hax yaa hax iiah hoa 'oia hax yak, ah	<b>(parte central "com substância")</b> <b>A</b> nānānām, nii nāg nānānām, nii nāg <b>B</b> kukyok potu, mô m nix nāg, nā'āgxup kukyok potu, mô m nix nāg, nā'āgxup	<b>(coda)</b> <b>z</b> ha e, ak hiya, oa, hiya i ah ha e aih hoooh huxhuux
---	---	---

### Encadeamento das partes

x - A - A - B - B - z - x - A - A - B - B - z . - pausa - D.C.

CD anexo				
exemplo 1	faixa			
<b>x</b>	<b>1</b>	<b>3</b>	<b>6</b>	<b>8</b>
<b>A - A - B - B</b>	<b>2</b>	<b>4</b>	<b>7</b>	<b>9</b>
<b>z.</b>		<b>5</b>		<b>10</b>

Se seguirmos agora o terceiro dos três exemplos anteriores - exemplo 3 (70) - *Yāy ānanā* (Pintado de urucum), teríamos a seguinte aplicação à fórmula:

### Localizando as 3 partes

<b>(introdução)</b> <b>x</b> hax yaa hax iiah hoa 'oia hax yak, ah	<b>(parte central "com substância")</b> <b>A</b> 'Āte nānānām, hā yāy 'ānanā nāmih <b>B</b> 'Āte 'ākoyut, hā yāy, 'āmigā nāmih	<b>(coda)</b> <b>z</b> ya amiaih, yamiaux, ax haih ya, amiaih, yamiaux, ax haih hiya ha mi ax ax heaih hoooh oa oa o
---	--	---

### Encadeamento das partes

x - A - B - z - x - A - B - z . - pausa - D.C.

CD anexo				
exemplo 3	faixa			
x	21	24	28	31
A-B	22	25	29	32
z	23	26	30	33
.		27		34

Existe ainda no final deste exemplo uma série de sons da família dos anuros, uma paisagem sonora que mostra a voz dos sapos tal qual os humanos a percebem, ao contrário do canto, que é a voz dos mesmos sapos tal qual *xũnĩm* a percebe<sup>29</sup>. Este tipo de sessão de imitações dos sons dos animais que compõem a temática dos cantos em questão parece ser quase uma outra ordem de cadência, embora mais variável de um bloco temático a outro. Às vezes, por exemplo, ela aparece apenas no fim de uma série de cantos. Outras vezes, ao fim de cada canto (depois de todas suas repetições). Às vezes, por fim, este procedimento não aparece. Apesar de se mostrar interessante, reservo no entanto sua análise para uma próxima ocasião.

### A organização dos subgrupos, os cantos em larga escala

No episódio mítico inaugural do *xũnĩmxop* vimos que “cada *xũnĩm* pintou um pedaço do *Mĩmãñãm*, cantando sua música”. Na verdade, o *mĩmãñãm* é instalado quando um ciclo vai durar muito tempo, quando *yãmĩy* vão permanecer prolongadamente na aldeia (no *kuxex*). Portanto, nem sempre há *mĩmãñãm* (como é o caso da ocasião cujos fragmentos de registros foram utilizados para o vídeo ilustrativo em anexo, onde não vemos *mĩmãñãm*).

Tenho a impressão de que poderíamos usar parcialmente para o *mĩmãñãm* (ou *xũnĩmkup* - *mĩmãñãm* de *xũnĩm*) a alegoria de uma partitura, um suporte material sobre o qual se inscreve um repertório. Sobre a parte superior do poste, há uma pintura em vermelho que constrói em ‘negativo’ motivos em losango e triângulo repetidos em série e

<sup>29</sup> Talvez a mudança essencial entre a voz de uma rã no seu estado animal no mato e a mesma rã no seu estado *yãmĩy* seja antes o registro de onde se fala do que sobre o que se fala. Quer dizer, se *xũnĩm* é *xamã* pois ele consegue subjetivar a voz da rã, ele consegue humanizar o sapo ou “sapear” a si próprio, o que vem a dar no mesmo.



*Yāmīy* “*puxō’ōy*” (minhoca), acaba de chegar a um *xūnīm̄xop* e o seu primeiro ato, entrando em seguida ao *kuxex*, é marcar o *mīmānām* com seu corpo, associando de forma concreta o *mīmānām* a um veículo de chegada dos *yāmīy*.

preenchidos de pontos. Além disto, sobre sua base, sua parte inferior, o poste pode também possuir desenhos figurativos (menos estilizados) grafando através de colunas verticais diversos animais e seres que compõem cada um uma seqüência do repertório de *xūnīm̄xop*, como por exemplo (ver ilustração na página seguinte): um sol/*mānīapix*, uma borboleta/*kanepak*, um morcego/*xūnīm*, um helicóptero/*mīmtutmōg*, uma rã/*hupnāg*, um



*yāmīy/koatkuphi*, dois *yāmīy/komāyxop*, um cavalo/*kāmānok*, um boi/*nūytutxex*, uma lua/*māñāhex*, algumas estrelas, etc.<sup>30</sup>

O que entendemos de forma tanto mais direta através da presença pictórica dos subgrupos nos *mīmāñām*, além dos motivos da parte superior, é que este poste, este objeto construído por *xūñīm* quando ele foi convidado a vir morar na “casa de religião” dando/ensinando sua música aos humanos, grafa o percurso temático pelo qual *xūñīm* vai guiar os humanos durante o ritual.

Vimos que a continuação de certos temas nas letras dos cantos, assim como outras continuações de ordem musical, e ainda a observação de quem é o proprietário de cada canto (uma mesma pessoa tende a possuir cantos próximos uns dos outros) são pistas importantes a serem consideradas na identificação de articulações formais de uma sessão de *yāmīyxop* como um todo, justamente no nível dos subgrupos que se “sucedem”, como no *mīmāñām*, e que a compõem como um todo.

“Sucedem” entre aspas pelo seguinte fato. Segundo uma explicação maxakali do desencadear dos cantos enquanto conceito geral, da sua lógica, uma sessão de *yāmīyxop* se desenvolve através da sucessão dos diferentes subgrupos que a compõem. Até aí tudo é claro, cartesianamente claro.

No entanto, a partir do momento em que tocamos na matéria musical concreta, através de um registro específico realizado durante uma sessão, as classificações, as separações entre cada subgrupo se tornam mais fluas, movediças, ambíguas. Um tema ou subgrupo que poderíamos crer já acabado retorna, ou se associa a um novo tema, etc. Por certo a minha pouca familiarização com o repertório é um fator que limita o entendimento destas categorias. Mas talvez haja outros fatores além deste. Durante o trabalho de transcrição integral das letras dos cantos de toda uma sessão ritual de *xūñīm* a partir dos registros de áudio realizados *in loco*, os

<sup>30</sup> Eu não saberia fazer uma análise formal minimamente conseqüente considerando as posições e a ordem com as quais os sujeitos dos desenhos se apresentam, mas eu gostaria simplesmente de assinalar que pode haver associações entre os sujeitos que guardam características comuns como o fato de voar, ou de ser quadrúpede, estando suas ilustrações nestes casos situadas lado a lado.

próprios pajés realizaram uma série de alterações para adequar alguns dos aspectos não apresentados, segundo estes pajés, de forma “ideal” durante a performance. Entre as alterações realizadas figuram a mudança na ordem de alguns cantos, para que se sucedessem de forma mais apropriada, além da introdução das letras de vários outros cantos que “faltavam”.

Estas alterações tocam talvez (e em parte) justamente na organização dos subgrupos internos a uma sessão. Transcritos no papel, fixados graficamente da esquerda para a direita, de cima para baixo, de uma página para outra, impõe-se de forma relevante uma unilinearidade inédita, não esperada, que leva a uma problematização, a um remanejamento na estrutura.

Em seu suporte original (“as sessões de *yãmĩyxop*”) as linearidades, que existem e são importantes, estão no entanto longe de se apresentarem de maneira “uni”linear. Diferentes subgrupos podem ser cantados de forma embricada, simultânea, intercalada, etc. A noção de “sucessão” de blocos de subgrupos pode ajudar em alguns momentos, principalmente se consideramos uma dinâmica a nível global, em larga escala. Mas assim que retraçamos os blocos de maneira minimamente mais detalhada, o que se imagina ser uma simples sucessão dá lugar a noções mais complexas de encadeamento, eminentemente “plurilineares”.

Tomando-se por referência uma série representativa de cantos (aproximadamente 2h) numa noite de *xũnĩm* em que o canto foi praticado sobretudo sem dança, os cantores sentados em torno do *mĩmãñãm* e em frente ao *kuxex*, temos um quadro com a seguinte transcrição:<sup>31</sup>

---

<sup>31</sup> A verticalidade das células do quadro subentende simultaneidade e o eixo horizontal a passagem do tempo como em uma partitura. (Dentro de cada célula, no entanto, leia-se como um texto “solo”, ao fim de cada linha se passa à de baixo.) Os números que representam cada canto são os números do catálogo originalmente adotados durante o trabalho de transcrição do Laboratório de Etnomusicologia da UFMG. Exceção feita quando a ordem de uma transcrição não coincide com a da gravação. Neste caso, criei uma nova série, que mantém a ordem da gravação, reconhecida por um “r” que precede cada número, um “r” que faz referência portanto à ordem dos cantos tal qual ela foi realizada durante a sessão “ritual”.

Símbolos: x = estrofe    : = *ritornello*    . = cadência final    † = pausa  
 I = introdução dobrada    \_ = imbricação    ! = *tũdũũ*, onomatopéia  
 - = assovio, fala, grito, toque de flauta, ocorrência de dança



**Mapeamento dos cantos de um fragmento de *xūnīm/hemex*.**

<b>XŪNĪM</b>	61	62	63	64
Introdução A água; sapo, rã, etc.	x : . ♯ x : . . ♯ Israel	x : . ♯ x : . . ♯ Toninho		
Introdução B sapo, rã, etc.			x : . ♯ x : . ! ♯ Angenita	x : . ♯ x : . _ ! ♯ Dr. Silva
Introdução C peixe				
<b>HEMEX</b>				
Música I minhoca/peixe				
Solo, 1 só frase minhoca				
Música II peixe				
Música III você não sabe bem				
Música IV não índio				
Música V (não índio?)				
Flauta/dança				
<b>YĀMĪYHEX</b>				

<b>XŪNĪM</b>	65	66	67	68	69
Introdução A água; sapo...					
Introdução B sapo ...	x : . ♯ x : . ! ♯ Dr. Silva	x : . ♯ x : . ! ♯ Dr. Silva	x : . ♯ x : . _ ! ♯ Dr. Silva	x : . ♯ x : . ! ♯ Dr. Silva	x : . ♯ x : . ! ♯ Dr. Silva
Introdução C peixe					
<b>HEMEX</b>					
Música I					
Solo					
Música II					
Música III					
Música IV					
Música V					
Flauta/dança					
<b>YĀMĪYHEX</b>					

70	<b>Pausa ritual<sup>32</sup></b>	71	72	73
	<b>P</b>	x : . ♯ x : . . ♯ Dr. Silva	x : . ♯ x : . . ♯ Américo	x : . ♯ ♯ Israel
x : . ♯ x : . _! ♯ Dr. Silva	<b>A</b>			
	<b>U</b>			x : . ! - ♯ Israel
	<b>S</b>			
	<b>A</b>			

<sup>32</sup> Mesmo que o tema continue o mesmo (família dos sapos) a pausa ritual faz com que a introdução mude, e que a coda desapareça. Além disto, o que se segue à pausa é marcado como o início de *hemex*.

<b>XŪNĪM</b>	74	75	76			
Introdução A						
Introdução B						
Introdução C Peixe	x : . ǰ x : . . - ǰ Israel	x : . - ǰ x : . . ǰ Dr. Silva	x : . ǰ x : . ! ǰ Dr. Silva			
<b>HEMEX</b>	1			2	3	r4
Música I minhoca/ peixe	x . ǰ (extremo grave) Toninho	x . ǰ	x . ǰ	x : . (menos grave) Toninho	x : x : x : . Toninho	x : . x : . _ Israel?
Solo, 1 só frase						
Música II peixe						
Música III você não sabe bem						
Música IV						
Música V						
Flauta/dança						
<b>YĀMĪYHEX</b>	-			-	- -	

r5	r6	r7	r8	r9	r10	r11
_l x : . l x : . l x : . l x : . Israel	l x : l x : . l x : . ‡ Israel					
		x Toninho				
			_x : .  Israel			
				_x : . _l x : . Toninho	_l x : . _l x : . Aroldo	_l x : .  Aroldo
		f. - - -		f. d. - -		
				-		

<b>XŪNĪM</b>				
Introdução A				
Introdução B				
Introdução C				
<b>HEMEX</b>	r12	r13	r14	r15
Música I				
Solo				
Música II		x : . japacamim <sup>33</sup> Américo	x : x . : japacamim Américo	x . japacamim Américo
Música III você não sabe bem	1 só grupo x : . Aroldo			
Música IV não índio				
Música V				
Flauta/dança				
<b>YĀMĪYHEX</b>				

---

<sup>33</sup> Donacobius atricapillus.

r16	r17 (r13)	r18	r19	r20	r21	r22
l x : . japacamim Américo	l x : x . japacamim Américo					
		x : . x : . ferro Damazo	x : . x : . x . ferro Damazo	x : . ferro Damazo	x : . ferro? Damazo?	x : . . ferro? Damazo?

<b>XŪNĪM</b>					
Introdução A					
Introdução B					
Introdução C					
<b>HEMEX</b>	r23	r24	r25	r26	r27
Música I					
Solo					
Música II					
Música III					
Música IV não índio	l x : .  boi A. José	x : .  boi A. José	x : . x : .  cavalo A. José	x : . x : .  (agudo) cavalo A. José	x : . x .  (hipopótamo ?) xoktutxex Marinho
Música V (não índio?)					
Flauta/dança			f. -		
<b>YĂMĪYHEX</b>					



r28	r29	r30	r31	r32	r33 (r29)
x : .  xoktutxex Marinho		x : .  xoktutxex Marinho			
	x : . Marinho		x : . Marinho	x : . Marinho?	x : . Marinho
	d. -				

Localizamos os blocos, os subgrupos, principalmente a partir de uma resultante entre os dados relativos a: 1) tema da letra e 2) reiteração musical. Com exceção da articulação entre o canto 70 e 71, onde a temática das letras mudam muito pouco mesmo que estejamos em plena articulação entre o fim de *xññm* e começo de *hemex* (o *yãmîy* que vem finalizar o ciclo de *xññm.xop*), durante todo o resto o par “mesma temática / reiteração de uma mesma parte musical” será muito útil na compreensão dos blocos de subgrupos.

O quadro mapeia então os diferentes subgrupos que cantam durante uma parte de uma sessão de *xññm*, mostrando a dinâmica com a qual estes subgrupos se manifestam. A partir deste trecho concreto de uma sessão podemos exemplificar mais exatamente como os blocos se apresentam no tempo, como se materializa a plurilinearidade que acabamos de levantar.

Se nos detivermos dentro de um só subgrupo, a seqüência que vai do canto 63 ao 70, por exemplo, atentos às relações estabelecidas entre uma introdução que se repete e as partes centrais e codas dos cantos que mudam, podemos perceber que existe a presença de dois planos virtualmente paralelos. A reincidência da mesma introdução, sua filiação não a um canto específico mas a todo um subgrupo, a introdução antes como marca de um subgrupo que como uma seção estrutural de cada canto, constrói uma linha pedal “sobre” a qual se desenvolve uma segunda linha formada pelas partes centrais e codas dos cantos, renovados a cada vez.

Mas esta bi-linearidade ainda não é o ponto no qual vai residir o centro de nossa atenção. Vamos direcioná-la antes nas superposições que se descolam das relações entre os diferentes subgrupos.

Observamos que os cantos de “introdução A” são intercalados com toda uma série de cantos de “introdução B”. O mesmo acontece entre os cantos de “música II” e “música III”, enquanto entre r28 e r31 vê-se uma alternância entre “música IV” e “música V”.

Quando a longa série de cantos de “música IV” se alterna a cantos de “música V” antes que este último se estabeleça mais continuamente, assistimos a uma importante sobreposição virtual do fim da primeira série e do início da seguinte. Este tipo de sobreposição constitui uma primeira construção característica em direção ao gosto por uma plurilinearidade que se observa na forma com a qual os subgrupos se apresentam ou se comportam.

Em segundo lugar, veremos, além das sobreposições virtuais, sobreposições também reais, encontradas a partir da pausa ritual que marca

o “início do fim” da primeira pessoa *xūnīm* ao mesmo tempo que o começo da primeira pessoa *hemex*. Trata-se de cantos de *xūnīm* paralelos aos de *hemex*, aos quais, por sua vez, se adiciona ainda um terceiro nível de importância sonora substancial, as palavras de *imbup* (compreendido na linha de *yāmīyhex*).

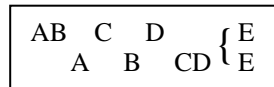
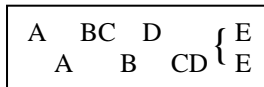
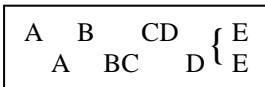
A partir daqui, para falar de sobreposições, vou privilegiar o termo “polimúsica” em detrimento de “polifonia”, haja visto a verdadeira diferença que os separam.<sup>34</sup> Retornaremos mais tarde ao assunto.

<sup>34</sup> Na verdade, tenho a tendência a imaginar os conceitos de “polifonia” e “polimúsica”, pensando num ponto de vista eminentemente técnico, não como discretos, auto-excludentes, mas antes como dois pólos entre os quais diferentes músicas se posicionam com maior proximidade a um que a outro. O pólo da polifonia subentenderia uma idéia senão hierárquica das linhas ou extratos sonoros, no mínimo de tendência muito mais inter-referente, onde uma linha ou um extrato faz referência a outro(s), compartilham uma identidade comum, uma unidade que é ditada nem que seja, em casos limites, pelo fato da estrutura musical ser centrada num só autor. Penso aqui em “Don”, primeiro movimento de “Pli selon pli” de Pierre Boulez, onde a orquestra se divide em diversos planos ou subgrupos que tocam simultaneamente mas cada um com seu próprio tempo e material musical, portanto relativamente independentes.

É uma forma de acionar eventos organizados em um tempo que não é marcado por pulsos, mas quando estes eventos são complexos ou longos, trata-se também de uma sobreposição de tempos. Neste sentido, nos aproximaríamos de um conceito de “polimúsica”.

Além disto, existe uma abertura também a nível de sobreposições virtuais. Em uma parte final, a orquestra se divide em dois subgrupos que tocam cada um uma seqüência própria composta por 5 eventos: A, B, C, D, E.

Os dois subgrupos tocam de forma alternada e com as seguintes possibilidades de ordenação:



Apesar destas aberturas que constroem independências musicais consideráveis entre diferentes fontes sonoras, uma das críticas mais contundentes que o próprio Boulez põe em relação a outros compositores que trabalhavam “formas abertas” no mesmo período e contexto (da música clássica), em particular a John Cage, no seu artigo “alea” (Boulez 1966) por exemplo, era a de tirar uma responsabilidade do compositor pelo resultado, do fato de deixar de lado o controle dos “fins” aos quais os “meios” das formas abertas podiam levar. Os tempos e conteúdos das sub-orquestras de “Don”, apesar de diferentes, independentes, etc., são o produto de um esforço de controle sobre os possíveis resultados sonoros. Mas talvez a marca mais importante neste controle seja o fato que ele é realizado por um só autor, ao contrário do *xūnīm*, por exemplo, cuja composição é completamente marcada pela coletividade.

---

Se consideramos o *xũnĩm* como uma única unidade que de fato é, antes de tudo segundo os próprios maxakali, poderíamos falar de polifonia. No entanto, optarei aqui pelo termo polimúsica. Primeiro por uma questão conceitual e técnica do som. Acho que, no caminho entre os dois pólos, entre polifonia e polimúsica, se “Don” está quase no meio, a simultaneidade do *xũnĩm*, do *hemex* e do *yãmĩyhex* se encontram mais para lá, para o lado da polimúsica. O fato de ser uma música cuja produção põe em relevo a coletividade de uma forma muito mais radical me parece aqui fundamental.

Mas em segundo lugar, e tão importante quanto, por uma questão histórica pois, além do mais, “técnica” não é um dado puro, que possa se separar facilmente da história. O termo polifonia, à parte de suas considerações “técnicas”, traz consigo toda uma bagagem que se liga a uma tradição específica, aquela que surge na igreja católica nos séculos XIII-XIV principalmente a partir da racionalização do tempo, de uma forma generalizada (através dos primeiros relógios mecânicos em substituição aos hidráulicos ou solares), e da racionalização do tempo musical, em particular, através da criação de “mesuras”, da sua digitalização em unidades mínimas, as taleas, e de sua notação escrita, o que veio a engendrar uma virtualização do objeto sonoro. Processo paralelo, diga-se de passagem, ao surgimento da especulação monetária, da moeda passando a ter não só mais seu valor material, imediato, mas também especulativo, futuro (M. Pérès - dir.-, 1991). (Os maxakali estão mais para o canto gregoriano - ainda que com uma corporalidade bem presente.)

Portanto, a minha opção pelo termo “polimúsica” no lugar de “polifonia” dar-se-á também na medida em que o primeiro faz referência a domínios diferentes que o segundo. A preocupação em se utilizar termos que se afastem das analogias diretas de técnicas largamente ligadas ao mundo ocidental para tentarem colocar em maior relevo os pensamentos nativos subjacentes, senão uma alegoria sintética do que seria a própria antropologia, é no mínimo um processo que se tem mostrado de alto rendimento teórico.

## Ao interior de um canto

### Letras

**N**estes mesmos trabalhos de transcrição/tradução, uma das coisas que por vezes me intrigava era o tempo verbal utilizado pelos pajés - estes mestres cerimoniais - bem como pelos professores, para explicar cenas descritas nas letras dos cantos.

Apesar de falarem razoavelmente bem o português, estes maxakali explicavam frequentemente as cenas míticas dos cantos numa mistura dos tempos verbais no presente simples e no gerúndio.

Se pensarmos os mitos apenas do ponto de vista de que representam o “começo dos tempos”, eles podem ser formulados num tempo verbal passado. Apesar disto, os pajés descreviam as cenas com um processo lógico diferente, que não limitava os mitos num passado, mas que os caracterizava antes como se eles estivessem latentes, prontos a acontecer ou acontecendo num dado plano. Por exemplo:

“Essa música tá contano história da borboleta, que a borboleta tá indo onde tem água, e quando alguém chega elas voam.”

“A religião tá contando a história do girino que tá falando ‘vamos deixar a folha amarela sobre a água para minha água ficar fresquinha.’”

Esta flutuação do predicado verbal, sutil, ganha uma saliência a mais na medida em que ela pode se juntar ainda a uma segunda flutuação, desta vez a nível do sujeito da oração. Trata-se, por exemplo, da transposição que se opera entre “a” borboleta que está indo onde tem água, que se torna logo em seguida “as” borboletas que voam. Este tipo de flutuação, entre um sujeito ora singular ora coletivo acontece constantemente quando se fala de um *yãmĩy*. Trata-se de um sujeito cujo potencial nunca é fixo, cujas possibilidades estão sempre em aberto, um corpus não totalizável, infinito ou ilimitado por natureza. Quanto à flutuação do pretérito a um presente no gerúndio, talvez se possa ver nela mais uma sugestão de que as operações entre tempo atual e tempo mítico se

dêem na ordem de um presente, a experiência mítica se apresentando num estado de latência que pode-se concretizar, o mito aqui é menos uma “representação” ou um “imaginário” do que uma realidade. Retornaremos ao assunto pouco a pouco, mas antes disto, vamos observar um terceiro aspecto literário meio aos *yāmīy*.

Além dos processos de alternância entre diferentes registros temporais e diferentes registros de um mesmo sujeito, vimos também com o terceiro dos exemplos de cantos de Doutor Silva citados anteriormente (cf páginas 38-9) que existe um terceiro processo de alternância, entre as vozes da primeira pessoa do canto, entre sujeitos ou enunciadores diferentes. Se nos dois primeiros cantos escutávamos um enunciador que falava em terceira pessoa - “ei, vermelhinhos de urucum!” ou “ela ajeita o barro fazendo casinha” -, no terceiro canto este enunciador é transposto para uma primeira pessoa - “eu estou deitado, vermelhinho, pintado com urucum”.

Podemos considerar que, em princípio, a primeira pessoa dos cantos é sempre um espírito da classe principal do ciclo de *yāmīyxop* em questão, aquela que dá nome ao ciclo, no nosso caso, *xūnīm*. No entanto, as construções literárias presentes nos cantos mostram por vezes um complexo sistema de citações. O espírito que canta, como começamos a ver com os exemplos da untanha e das pererecas mas que é ainda mais radical em outros momentos ou em outros cantos, pode citar a fala de um segundo personagem. Este por sua vez pode ainda falar a um terceiro, etc. Numa noite, diante de uma determinada circunstância, uma onça devorou a cabeça de dois irmãos. O pai deles, na manhã seguinte, convoca dois *yāmīy* (*punuxop* - papagaio e *mōgmōgxop*<sup>35</sup> - gavião [vimos precedentemente que estes dois *yāmīy* são grandes caçadores]) para ajudarem a vingar os filhos, caçando a onça (a ‘caça’ aqui tomando praticamente o caráter de guerra, motivada pela vingança). O canto que retrata a cena do pai em vias de sair para caçar a onça faz parte do ciclo do *xūnīm* e nos mostra 3 enunciadores diferentes : [1] do próprio *xūnīm* que canta, que conta a cena, [2] do pai dos dois irmãos mortos pela onça e [3] da própria onça.

---

<sup>35</sup> As letras dos cantos maxakali guardam muitas vezes versões arcaicas para certas palavras, cujas versões cotidianas são ligeiramente diferentes. Na língua cotidiana maxakali gavião ou o *yāmīy* gavião se diz “*mōgmōgka*”, de onde se deriva “*mōgmōgkaxop*”. No contexto dos cantos, diz-se “*mōgmōg*” de onde se deriva “*mōgmōgxop*”.

**Yãy 'ãnet nãnũh - Vêm com a onça pintada (Manuel Damazo)**

- [1] Então a onça grande foi engatinhando no meio da religião.  
 [2] *Punuxop*, não se esqueça!, *mõgmõgxop*, não se esqueça! qualquer hora...
- [3] Me mata logo! Eu matei o caititu  
 Me mata logo,  
 Tira o couro e leva com a cabeça
- [1] Ela vem adornada com algodão.  
 Ela vem pintada com carvão.  
 [3] Vou atacar o porco e comer deitada. Vou atacar o tatu e comer deitada.

Stolze Lima para os Yudjá (tupi) (2005: 62), e Viveiros de Castro para os cantos xamânicos e os cantos do ritual homicida dos Araweté (tupi-guarani) (1986, 1992, 1997), nos mostram regimes enunciativos muito semelhantes a estes. “A complexidade essencial do canto dos pajés reside em seu regime enunciativo. A música dos deuses é um solo vocal, mas lingüísticamente é uma polifonia, onde falam diversos personagens, em diversos registros citacionais. Ela é a narração da palavra alheia.” (Viveiros de Castro 1992: 141)<sup>36</sup>

Pelo menos para o nosso caso maxakali, além das inversões enunciativas, há de se observar que não se trata de um diálogo onde uma fala depende da outra de maneira funcional, nem de uma seqüência de falas encadeadas. Cada enunciador dirige sua fala a alguém, mas todas estas falas poderiam ser articuladas simultaneamente sem que isso interferisse nos seus sentidos, o que nos remete em parte de volta à modulação do registro temporal nas explicações dos pajés. “a) Então a onça grande foi engatinhando no meio da religião” e “b) *Punuxop*, não se esqueça!, *mõgmõgxop*, não se esqueça! Qualquer hora...” ou “c) Ela vem adornada com algodão. Ela vem pintada com carvão.” são pronunciamentos independentes, que poderiam ser feitos em qualquer outra ordem: c, b, a; b, a, c; ou as três falas ao mesmo tempo, etc, sem que isto interferisse

---

<sup>36</sup> Para os Suyá (jê), mesmo se não pudermos identificar pluralidades enunciativas tão diretas, há no entanto uma complexidade enunciativa tão importante quanto. “In the unison song texts there is a similar ambiguity. The person who taught the songs was a divided subject. His spirit lived with the animals; his body lived in the village (...). The first-person, self-referring texts there were often the words of the spirit, speaking about the effect on it of the events described in the song. Here again, the ambiguity of the subject is an important feature of the self-reference.” (Seeger 1987: 46-47)

substancialmente no sentido do texto. O que só vem contribuir à idéia de uma sobreposição, de uma simultaneidade de linhas, que fazem parte de um mesmo contexto, mas que são no entanto independentes.

Estamos em meio a constantes mudanças de ponto de vista/identidade, em níveis diferentes. É preciso ter em mente que, em última instância, é *xũnĩm* quem está contando/cantando a história, é ele o referencial último deste canto, para não dizer de todo este ciclo de *yãmĩyoxop*. Só que, quando ele fala de uma terceira pessoa, esta terceira pessoa se torna primeira. *Xũnĩm* dá lugar ou se torna ele mesmo ora a própria onça ora o pai que vai vingar seus filhos a partir do momento em que conta a história deles. Na verdade é o *xũnĩm* cantando, estamos sempre dentro de um *xũnĩmoxop*, mas é também a onça e o pai. A título de parêntese, este canto especificamente pertence a Manuel Damaso que, como nos disse um dia, pode ele mesmo após a morte virar onça, se juntar a esta classe de *yãmĩy*. (Ele é humano e onça?) Este canto, apesar de estar dentro de um *xũnĩmoxop*, é um canto de onça, de *hãmgåy*.

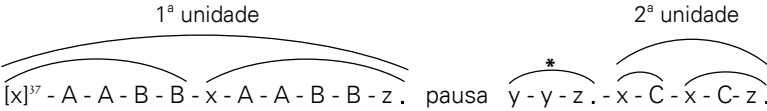
### Letra e música

Todas estas construções literárias têm como suporte direto a voz cantada, o canto. Seria interessante então observar como a música se comporta em conjunto com as palavras, na fabricação deste jogo. Vale ressaltar que a transcrição que estou utilizando da letra deste canto é a versão tal qual um grupo de homens maxakali a realizou. A disposição dos versos, as articulações das estrofes, por eles definidas, são referências importantes em relação à estrutura formal do canto do ponto de vista nativo. Estes dados serão essenciais durante a observação do funcionamento melódico e prosódico musical.

No caso de “vêm com a onça pintada”, apesar da unidade temática das palavras, de formarem quatro estrofes de um só texto, a forma como é cantada aponta para pelo menos duas unidades, dois cantos de uma mesma série, articulados por uma longa pausa. Digo pelo menos duas pois, apesar de contarmos normalmente com as quatro estrofes transcritas pelos pajés, na ocasião específica em que foi realizado o registro de áudio de que disponho, a quarta estrofe por um motivo ou outro não foi cantada (um bom exemplo do processo de “adequação” pela qual passaram alguns trechos rituais no momento da transcrição comentado anteriormente). Talvez, acrescentando-se a estrofe que não foi cantada, teríamos ainda uma



terceira unidade, um terceiro canto. De qualquer forma, baseando-se na gravação do canto tal qual ele foi realizado, podemos propor o seguinte esquema (seguido de uma transcrição musical de cada um de seus formantes):



CD anexo		
"vêm com a onça pintada" 1ª unidade	faixa	
x	cortada	36
A-B	35	37
z .		38

CD anexo	
"vêm com a onça pintada" *	faixa
y	39
z .	40

CD anexo		
"vêm com a onça pintada" 2ª unidade	faixa	
x	41	43
C	42	44
z .		45

\* O segmento “y - y - z”. é uma exceção à nossa fórmula geral dos cantos. Mesmo do ponto de vista de seu material intervalar ele contrasta com todas as outras sessões, acentuando sua condição de unidade paralela. Como se trata de um canto realizado ao longo de um movimento de dança, existem outros fatores em jogo responsáveis por uma estrutura mais complexa dentro da qual a fórmula dos cantos se insere, processo cujos comentários vamos reservar no entanto para o momento da observação específica de um movimento de dança que teremos adiante. Portanto, por ora, o que nos interessa é apenas saber que temos dois cantos dentro do esquema visto anteriormente (1ª e 2ª unidades) e um pequeno segmento contrastante cuja lógica veremos mais tarde.

**Lembrando-se que x = introdução; A, B, C = estrofes com conteúdo semântico que formam as partes centrais; z = coda; z. = coda acabando com cadência final. y é um símbolo novo pois não figura na fórmula geral.**

<sup>37</sup> O primeiro x se encontra entre chaves ([ ]) pois, devido a um corte no início da gravação de áudio deste canto, não escutamos no CD em anexo a introdução na primeira vez em que ela é cantada (nem a primeira sílaba “Mã” de A).

**Yây 'ānet nānūh (vém com a onça pintada)**  
**- Manuel Damazo -**

X

he' - ak hi - ya o' - ak hi - ya i - a

A

Mā - xa xok' - ā - net xex / Yā - mīy ko - mah / Tu - xup (hā) - mōh tu - xup hā - moh

2ª

B

Mā - xa xok' - ā - net xex / Yā - mīy ko - mah / Tu - xup (hā) - mōh tu - xup hā - moh



C

hax yax ha'e ok hok hok hok ho mi'-ax-ax ok ok ok ho / Pu - nu - xop'á-kah xá-nüy / Móg-móg-xop'á-kah xa-nüy

The first system shows a piano keyboard diagram with a dotted line connecting the 'á' in 'xop'á-kah' to a specific key on the keyboard. Below the keyboard is a musical staff with notes corresponding to the lyrics. An arrow points to the right above the staff.

iy - pe ham-xup tap tu / Yóg iy miy nøy / iy - pe ham-xip tap tu / Yóg iy miy nøy

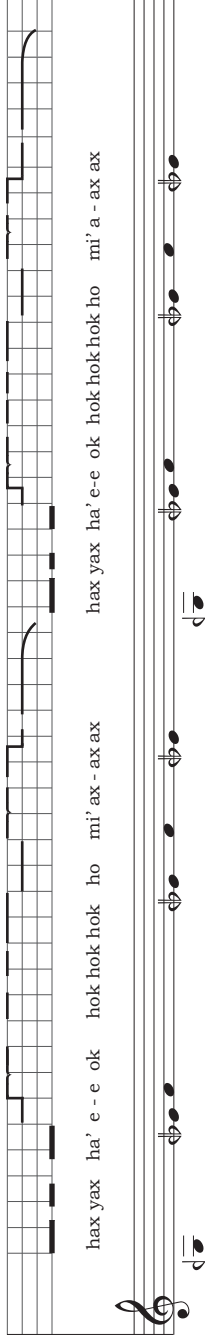
The second system shows a piano keyboard diagram and a musical staff with notes. An arrow points to the right above the staff.

Xat-kuk-näg yá-nán tu / Yóg iy miy nøy / Xat-kuk - näg - yá-näg tu / Yóg iy miy nøy

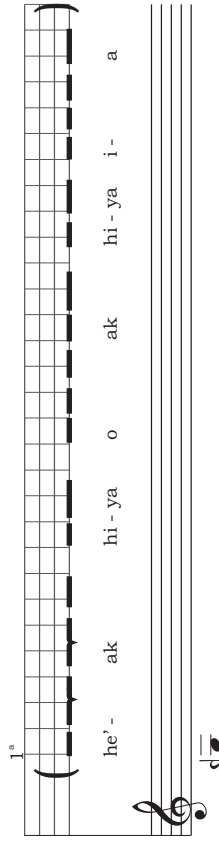
The third system shows a piano keyboard diagram and a musical staff with notes. An arrow points to the right above the staff.

ipo - tox tu iy - xa - xup nüy iy-móh

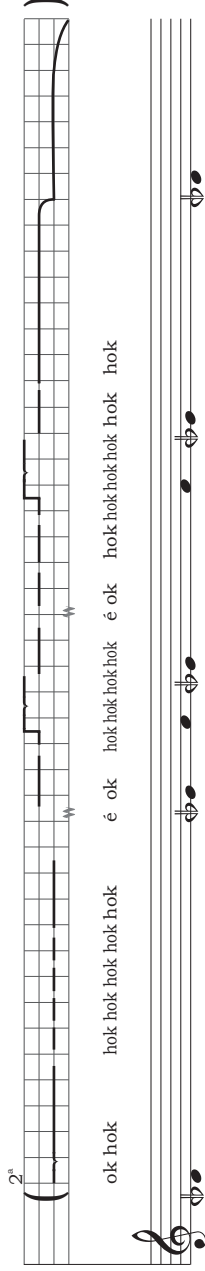
The fourth system shows a piano keyboard diagram and a musical staff with notes. An arrow points to the right above the staff.



hax yax ha' e - e ok hok hok hok ho mi' ax - ax hax yax ha' e - e ok hok hok hok ho mi' a - ax ax



1<sup>a</sup>  
( )  
he' - ak hi - ya o ak hi - ya i - a



2<sup>a</sup>  
( )  
ok hok hok hok hok hok hok hok hok é ok hok hok hok hok hok hok

Podemos agora mais facilmente acompanhar letra e música de forma paralela:

<b>letra</b>	<b>tradução</b>	<b>enunciador (1ª pessoa)</b>
Yayax - 'Ak hak hak hak - hak hak hak - hak hak 'ak hak- 'ak hak hak hak - hak hak hak hak 'ak hak hak hak hak he'ak hiya o'ak hiya ia Māxa xok'ānet xex, Yāmīy komah, Tuxup hāmōh - tuxup hāmōh	} <i>Então a onça grande no meio da religião foi engatinhando</i>	[ xūnīm ]
He'ak hiya o ak hiya ia É ok hok hok hok - hok E ok hok hok hok Punuxop 'ākah xanūy mōgmōgxop 'ākah xanūy ĩype hāmxip tap tu'	} <i>Punuxop não se esqueça! mōgmōgxop não se esqueça! Qualquer hora...</i>	[ pai ]
Yōg ĩy mīy nōy Xatkuknāg yānān tu Yōg ĩy mīy nōy ĩpotox tu ĩy xaxup nūy ĩymōh	} <i>Me mata logo! eu matei o caititu Me mata logo, tira o couro e leva com a cabeça.</i>	[ onça ]
hax yax ha' e ok hok hok hok ho mī'ax ax		
<sup>38</sup> yayax - xaxitok hā yāy ānet nānūh ākoyut hā yāy ānet nānūh ĩpē xamupxeka ũm potunāy nūy ĩmāy hāmih ĩpē koipxeka ũm potunāy nūy ĩmāy hāmih	} <i>Ela vem adornada com algodão. Ela vem pintada com carvão. Vou atacar o porco e comer deitada. Vou atacar o tatu e comer deitada.</i>	[ xūnīm ]  [ onça ]

<sup>38</sup> Estrofe transcrita pelos pajés como parte normalmente integrante do canto, embora não tenha sido cantada na ocasião em que foi realizado o registro de que disponho.

Vamos então partir a um dado objetivo dentro da construção conjunta entre os sentidos literário e sonoro. Uma breve observação da relação entre melodia e palavra mostra já um mecanismo recorrente nos momentos de articulação entre um enunciado (um verso) e outro, fazendo com que a estruturação das frases musicais seja uma forma de delimitar as frases literárias de cada enunciador.

Se escutarmos o registro de áudio de “vêm com a onça pintada” lado a lado com a transcrição da letra, vamos ver que é possível haver pausas (respirações) ao longo de cada enunciado, ao contrário dos momentos de passagem de um enunciado a outro. Nestas passagens, há sistematicamente uma continuação, uma seqüência rápida, sem corte. Além de temporal, esta continuação se dá também no plano das alturas, pois cada primeira sílaba de um novo verso começa na mesma nota da última sílaba do verso precedente. Esta continuação serve de marca registrada da mudança de verso.

C

hax yax ha'e ok hok hok hok ho mi'-ax-ax ok ok ok ho /

Pu - nu - xop'ã-kah xã-nũy / Mõg-mõg-xop'ã-kah xa-nũy / ly - pe ham-xup tap tu' /

Yõg ÿ mĩy nõy / ly - pe ham-xip tap tu' Yõg ÿ mĩy nõy /

*Punuxop 'ãkah xanũy | mõgmõgxop 'ãkah xanũy | Ìype hãmxip tap tu' | Yõg ÿ mĩy nõy*  
*Punuxop não se esqueça! | mõgmõgxop não se esqueça! | Qualquer hora... | Me mata logo*

A nível de duas frases com enunciadores diferentes, o trecho “C” mostra uma passagem na qual a construção musical é muito clara na sua vocação em acentuar a profusão de diferentes primeiras pessoas. O verso “qualquer hora...” tem um enunciador (o pai), enquanto “me mata logo!” tem um outro enunciador (a onça). Do ponto de vista literário, dos enunciadores, eles pertencem a dois grupos diferentes. Na transcrição das palavras e na sua tradução para português os pajés optaram por grafar esta diferença no momento em que articulam o texto, em que saltam uma linha entre “qualquer hora...” e “me mata logo!”, deixando cada um destes versos em uma estrofe diferente.

Valorizando sobretudo o sentido literário, as frases se agrupam da seguinte forma:

Estrofe 1      { Então a onça grande foi engatinhando no meio da religião.  
*Punuxop*, não se esqueça! *Mõgmõgxop*, não se esqueça!  
**qualquer hora...**

Estrofe 2      { **Me mata logo!** eu matei o caititu  
 Me mata logo,  
 Tira o couro e leva com a cabeça

Mas o que se vê do ponto de vista musical é uma construção que coloca estes dois versos num mesmo grupo, numa mesma “estrofe”. Eles são cantados lado a lado compondo uma só frase melódica. É um verdadeiro sistema de prolações rítmicas, com dois níveis simultâneos diferentes, um que opera no nível literário e outro no nível da frase melódica. Este sistema funciona a favor da idéia de uma coexistência de enunciadores diferentes num mesmo espaço, intensifica-o pois ao invés de cada enunciador ter seu lugar individual de falar, há uma imbricação de falas.

1ª unidade

Frases musicais *a*, *b*, *c*      { Então a onça grande foi engatinhando no meio da religião.

2ª unidade

Frase musical *d*      { *Punuxop*, não se esqueça!,

Frase musical *e*      { *mõgmõgxop*, não se esqueça!

Frase musical *f*      { **qualquer hora... Me mata logo!**

Frase musical *g*      { eu matei o caititu Me mata logo,

Frase musical *h*      { tira o couro e leva com a cabeça.



É exatamente o mesmo processo que acontece, se pensamos apenas na melodia sem letra, em toda articulação entre a coda e o retorno direto (sem cadência final, sem pausa) à introdução, ou, no caso dos cantos que não têm coda, do retorno direto da parte central à introdução. Nestes casos teremos sem exceção uma articulação onde o fragmento final de uma sessão (coda ou parte central) é construído já sobre o mesmo material que será presente no início da próxima sessão (introdução). Há um deslocamento entre dois níveis diferentes de articulação que é muito saliente quando escutamos os cantos. Um fragmento final pertence a uma dada sessão, quando na verdade seus sons fazem referência às características da sessão que vai seguir. Poderíamos esquematizar da seguinte forma:

<b>coda ou estrofe</b> ----- <b>m1</b>	<b>introdução</b> ----- <b>m2</b>
--	---

No momento 1 (m1) temos uma articulação no estilo do desenvolvimento melódico e das palavras. Mas só no momento 2 (m2) temos realmente uma articulação dentro da fórmula, só ali recomeça realmente a introdução. Bons exemplos deste mesmo processo seriam encontrados tanto no canto “*Yāy ānanā* (perereca pintada)” na articulação entre “B” e “z”, ou em “*Yāy ānet nānūh* (vêm com a onça pintada)” na articulação entre “C” e “z”.

A decorticação insistente, proposital entre melodia e palavra é como uma marca registrada, um processo recorrente no repertório e presente em vários níveis diferentes da relação música/letra como podemos ver através destes exemplos dentro de “vêm com a onça pintada”. Existem ainda, sem prolongar muito, todo um número de cantos onde por exemplo uma mesma estrofe simplesmente se segue com duas versões melódicas diferentes ou o contrário, duas letras diferentes com uma mesma melodia.

Estes desencontros na relação música/palavra marcam de forma dinâmica a construção do discurso dos cantos, uma regra gramatical importante, que salta aos ouvidos.

### Técnicas vocais

Uma grande variedade de técnicas vocais pode ser observada através de diferentes *γāmīyoxop*. Trata-se realmente de um mundo sonoro

onde a voz é um objeto de trabalho muito delicado. As variações de texturas vocais agem como um dos parâmetros na construção do discurso musical, uma ferramenta que opera de forma substancial no desenvolvimento dos cantos, além das falas e gritos dos *yāmīy*.

Se observarmos de perto, no interior de cada frase musical, vamos ver que no canto “vêm com a onça pintada” existem dois registros vocais bem distintos, caracterizados por uma associação entre altura e timbre. O primeiro deles parte de uma voz de cabeça associada sempre à região mais aguda da escala (lá onde se dão os contornos melódicos mais salientes). O segundo destes dois registros é composto de uma voz de peito, mais próxima da fala, e que é usada nas passagens graves e rectotonas como a introdução, por exemplo, ou durante boa parte de B. Como a monotonia (as linhas rectotonas) subentende, o ritmo é sempre silábico. Mas deve-se acrescentar a isto o fato de nunca haver aqui notas longas. É um ritmo silábico, e sempre de sílabas curtas.

Os dois registros vocais, durante o canto, são alternados como dois blocos distintos, bem separados. Não há por exemplo gradações entre eles, ao contrário, há um grande salto melódico, um buraco que os separa.

Esta mudança é tanto mais radical quando o segundo registro é acionado apenas por um pequeno instante a partir do qual se “salta” ao primeiro. São instantes que escutamos nos inícios de A ou durante z.

Há ainda verdadeiros micro-pedaços do segundo registro que, de tão pequenos, limitam-se apenas à sonoridade do ataque da voz, uma granulação no pescoço sem altura definida. Eles são constantes e marcantes no desenvolvimento melódico, sendo encontrados muitas vezes logo antes das notas longas no primeiro registro (voz de cabeça/agudo) ou mesmo entre as notas mais curtas deste mesmo registro, que sejam repetidas ou seguidas de pausa.

Enfim, o mais importante é saber que a construção de uma escala, ou antes, o repertório de uma parte dos materiais musicais, passa portanto por uma série de alturas (notas) mas que são também associadas a diferentes texturas vocais, razão pela qual diferentes traços foram utilizados na transcrição, cada um fazendo referência a um “registro” diferente. Se o eixo horizontal continua representando o tempo e o vertical as alturas como de costume para a escrita musical, os diferentes traços representam diferentes categorias de timbre, da seguinte forma:

Traço fino - registro vocal 1, voz predominantemente de cabeça e associada à região aguda da escala

Traço grosso - registro vocal 2, voz predominantemente de peito, próxima à fala, associada ao grau mais grave da escala

Zigue-zague - partícula com timbre granuloso no pescoço, sem altura definida

Se sobre o traço fino observa-se uma fixação realmente rigorosa das alturas<sup>39</sup>, sobre o traço grosso ao contrário existe já a possibilidade de haver sensíveis variações ao longo das repetições. O zigue-zague, finalmente, não apresenta altura definida, como acabamos de ver.

Estes comportamentos distintos em relação à utilização das alturas acentua ainda mais a repartição em 3 “registros” ou materiais cujas diferentes “combinações” realizadas (e não “variações”, por exemplo) vão servir como principal técnica de desenvolvimento melódico.

## Polimúsica

Vimos que num plano geral de uma sessão de *xũñmxop*, os diferentes subgrupos de espíritos se apresentam de forma plurilinear, através de uma superposição virtual, mas também através de uma superposição real, ou polimúsica.

Vamos nos ater um momento na observação da segunda, onde objetos sonoros relativamente autônomos acontecem realmente simultaneamente. Não que a superposição virtual não nos interesse. Mas vou-me ater à polimúsica *stricto sensu* simplesmente porque nela existem novos aspectos que são levantados, principalmente sobre a forma como, apesar de relativamente independentes, se “coordenam” estas partes simultâneas.

Os cantos maxakali apresentam uma fina acuidade na sincronia, na coordenação com a qual um grupo de *yãmĩy* e de homens cantam juntos. A rítmica destes cantos é caracterizada por uma dinâmica de unidades aproximativas, ao contrário do sistema ao qual estamos mais habituados, que conta quase sempre com unidades de tempo mínimas fixas, a partir das

---

<sup>39</sup> Na parte ‘y’ as notas agudas mudam de fato se as compararmos com ‘A’, ‘B’, ‘z’ ou ‘C’. O intervalo que era sempre de um tom grande (entre 2 e 3 semitons) é em ‘y’ de um tom pequeno (entre 1 e 2 semitons). Mas isto se deve ao fato de que ‘y’ é uma parte contrastante. A partir do momento em que retornamos a ‘z’ ou ‘C’ as frequências iniciais se restabelecem. Aliás, se consideramos apenas internamente a ‘y’, as alturas são também fixas ou estáveis.

quais serão calculadas as outras medidas. A rítmica maxakali parte de uma lógica diferente daquela de uma música coletiva mesurada com unidades de compasso. Para uma coordenação, existe uma exigência de estar junto, próximo, e processar em tempo praticamente real o que se escuta. Neste sentido, há uma maior descentralização entre as várias vozes que cantam juntas, mesmo que o dono de cada canto ou ainda um dos pajés mais especializados que se põe previamente como o maior responsável de um *yãmĩyoxop* sejam referências a se escutar mais que as outras no momento de se realizar um canto ou de se sincronizar. É por isto que optei, durante as transcrições musicais, por uma grafia rítmica aproximativa e, sobretudo, sem pulso.

A mesma fina acuidade da sincronia dos cantores é observada também em outros momentos nos quais no entanto o que está em jogo é justamente “não estar junto”, durante os quais a atenção se concentra para que haja autonomias, descentralizações.

Como já começara a dizer, segundo os maxakali, para finalizar um ciclo de *xũnĩm*, deve haver a presença de um outro *yãmĩy* que vem cantar uma seqüência final, o *hemex*, acompanhado de *yãmĩyhex* (*yãmĩy* mulher). *Hemex* vem levar *xũnĩm* de volta para sua aldeia. Como podemos ver no quadro de “mapeamento dos cantos” que mostra diferentes subgrupos de uma noite de *xũnĩmoxop*, quando *hemex* chega, *xũnĩm* ainda está cantando.

Durante um bom momento, enquanto a voz de *xũnĩm* ainda está presente e *hemex* já chegou e começou também a cantar, teremos duas seqüências de cantos paralelas. Mas o extrato sonoro que é construído por *hemex* contrasta bastante daquele de *xũnĩm*. Este contraste é garantido principalmente através de uma independência rítmica e de técnicas vocais diferentes, que exploram sobretudo registros sonoros diferentes, o *hemex* ocupando um extremo grave em oposição ao médio-agudo de *xũnĩm*.

Durante toda a “música I” (cf quadro página 54), que é o primeiro canto de *hemex*, ele vai utilizar duas texturas vocais diferentes no desenvolvimento das frases:

1 - golpe de garganta, usado em notas de duração curta. Lembra as granulações de garganta de *xũnĩm* (presentes em “vêm com a onça pintada” e grafados com um zigue-zague), com a exceção de que aqui elas terão uma duração um pouco maior e uma altura definida (como se o que era apenas uma “consoante” fosse aqui acrescida de uma “vogal”).

2 - voz de peito, usada em notas de duração longa. Do ponto de vista da qualidade sonora, lembra o registro grave de *xũnĩm*, salvo que ainda mais grave

e associado a notas de durações mais longas (o registro grave de *xūnīm* só é usado com notas curtas).

A “escala” deste canto ou antes o conjunto dos seus materiais musicais (pois trata-se de algo mais que simplesmente uma série de alturas) será composto de duas notas bastante próximas em relação à frequência, num registro grave, mas bastante contrastantes do ponto de vista das emissões vocais, na medida em que cada uma se liga a uma das duas texturas diferentes.

O que parece mais importante é que tudo parece agir para que *hemex* ocupe um espaço sonoro ainda livre, onde não haja a presença do canto de *xūnīm*. Os diferentes timbres (diferentes dos usados por *xūnīm*) já apontam para esta direção. E a forma como eles são associados às alturas, o fato das notas do canto inicial de *hemex* serem ambas de baixa frequência, graves, em contraposição a *xūnīm* que do ponto de vista melódico tem uma maior variedade e se concentra numa região mais aguda, vai constituir a principal estratégia para a demarcação dos limites de espaços sonoros individuais. É por isto que, mesmo que se trate de dois planos “autônomos”, esta autonomia deve ser pensada a partir de uma certa coordenação ou dependência, no sentido de que o espaço acústico vazio que um plano vai ocupar depende do que o outro plano não ocupa.

Durante um longo período, como já foi dito, os últimos cantos de *xūnīm* se dão de forma paralela aos primeiros cantos de *hemex*. As características sonoras de *xūnīm* durante este momento vão ser mantidas, sem alterações. Ele canta no mesmo registro variado que observamos em “vêm com a onça pintada”, que vai desde uma parte grave (mas mesmo esta parte grave é menos grave que *hemex*, como veremos) a uma outra aguda.

*Hemex*, durante toda a sua “música I”, que acontece paralela aos últimos cantos de *xūnīm* (e que continua ainda um bom momento após o fim deles), vai partir sobretudo de um contraste principal no campo das alturas. Ele vai ocupar um espaço sempre grave, abaixo de *xūnīm*, mesmo extremo grave logo que começar a cantar.

O “ideal” de contraste de registros em relação a *xūnīm* vai ser tão mais acentuado quanto mais próximos estivermos do início da participação de *hemex*. Assim que ele começa a cantar, a “música I” é realmente realizada num registro extremo grave, dando lugar em seguida a uma gradativa subida na afinação. (Após aproximadamente 5 minutos da sua entrada, para se ter uma idéia, *hemex* já transpôs seu canto uma terça maior

ascendente. Dentro de mais 5 minutos a afinação sobe ainda aproximadamente mais um semi-tom.)

O *yãmĩyhex* que acompanha *hemex*, por sua vez, constrói ainda um terceiro pequeno universo dentro da textura global, não a partir de cantos desta vez, mas sim a partir de falas. Na verdade são falas de um *yãmĩy* chamado *imbup*, que acompanha *yãmĩyhex* e que a deseja. *Imbup* fala “desembestado”, falas fortes, gritadas, com uma emissão de grande energia, mas também fortes do ponto de vista “do que” se fala. Por um motivo ou por outro, os pajés nunca quiseram transcrever estas falas. Além do contexto de desejo de *imbup* por *yãmĩyhex*, e da sua raiva por não ser correspondido, parece que pode-se tratar também de insultos, denúncia de atos reprováveis que pessoas da aldeia fizeram relacionados por exemplo a avareza, adultério, etc. Mas eu não teria realmente nenhuma profundidade a mais sobre o assunto.

De toda forma, do ponto de vista sonoro a preocupação em não se misturar aos outros extratos que são cantados paralelamente continua constante. *Imbup* se diferencia pelo fato de ter um material sonoro novo, gritos e falas, em contraste com os cantos de *xũnĩm* e de *hemex*, além de adotar a mesma “não coincidência” rítmica e de registro melódico (*imbup* ocupa um espaço ligeiramente mais agudo que aquele de *xũnĩm*).

CD anexo	faixa
<b>3 extratos sonoros paralelos “xũnĩm/hemexlyãmĩyhex (imbup)” a partir do rítornelo de 74</b>	<b>46</b>

A idéia de uma descoordenação musical construída, de uma independência sonora, é uma estética importante dentro das composições maxakali em diversas circunstâncias. O toque do chocalho, que acompanha por vezes o canto e ou a dança (mesmo que ele quase não apareça nas sessões de *xũnĩm* aqui consideradas) é um excelente exemplo. Não tenho a pretensão de me aprofundar aqui sobre o assunto que, apesar de muito interessante, demandaria todo um estudo fora dos meus limites neste trabalho. Mas naquilo que salta aos ouvidos desde uma primeira escuta do chocalho maxakali é que seu toque raramente constrói um padrão regular, repetitivo. Além disto, ele nunca vai de encontro com o canto - mesmo sendo tocado por homens que freqüentemente cantam ao mesmo tempo em que tocam -, nem com um segundo chocalho, no caso de o haver. Quero

dizer, o chocalho parece nunca acentuar nenhum traço que a voz ou um outro chocalho tenha desenhado, nenhum ponto mesmo. É uma elaboração contínua que garante uma variedade do toque, a sua irregularidade, ausência aparente de padrão.

Isto se confirma com as informações dos pajés, de que os chocalhos realmente não devem coincidir com o canto ou entre si.

Mesmo que utilizemos termos negativos que ajudam na descrição de processos, este tipo de informação direta (um discurso musicológico dos próprios pajés) nos lembra de maneira tanto mais evidente que se trata de uma atitude positiva (coordenada) e não negativa (“des”coordenada) que já era observada na relação entre *xūnīm*, *hemex* e *yāmīyhex*.

\* \* \*

A sessão de sobreposição entre o fim de *xūnīm* e o início de *hemex* é marcada, depois de algum tempo, por um canto solo, contrastante, que é sobreposto por uma flauta (primeiro momento que a escutamos).

Este canto é contrastante em diversos aspectos. Primeiro de tudo, ele é cantado em solo. Segundo, ele não se constrói a partir da fórmula geral dos cantos. Ele é composto de uma só e pequena frase melódica que é repetida 55 vezes, sobre a qual há uma variação de letra. Terceiro, seu conteúdo literário traz um pedido de comida, ao contrário dos temas freqüentes das letras que giram em torno da descrição dos seres ou de episódios acontecidos com eles, como havíamos visto.

Ele marca o fim dos cantos de *xūnīm*, a partir dele *xūnīm* não vai mais voltar a cantar. A flauta que dobra este canto articulatorio, na verdade é uma flauta tocada por *hemex*<sup>40</sup>. Ela constituirá um quarto extrato sonoro diferente na nossa noite (considerando 1- os cantos de *xūnīm*, 2- de *hemex*, e 3- as falas de *imbup* direcionadas a *yāmīyhex*). Após o canto solo, *yāmīy* vão sair do *kuxex* ao pátio dançando e tocando esta flauta. Este evento, somado ao canto solo de pedido de comida compõe então uma articulação importante, o fim definitivo dos cantos de *xūnīm*. Não me aprofundarei neste momento de dança de *yāmīy* no pátio e aparentemente de

<sup>40</sup> Existem outros *yāmīy* que tocam também a mesma flauta. “*The whistle, the xokupxox, (...) is made of one twelve-inch sections of taquara with a piece of wax to deflect the air stream toward the vibrating edge. It is used in the ceremonies of ‘Āmāxux xop (...), Mīxux xop (...), Mōmōkaxop (...), Putuxop (...), Xūnīm xop (...), Yāmīkup xahix xop (...), Yāmīy (...), and Yāmīxop Yīkox (...).*” (H. Popovich 1976: 19)

recebimento de comida em parte por falta de dados (disponho apenas de registros de áudio desta ocasião), mas também porque teremos adiante uma parte especialmente dedicada à observação do desenvolvimento de um movimento de dança.

Finalmente, um último traço que gostaria de levantar dentro do *hemex* se refere à temática da penúltima e última seqüências de cantos mapeadas em nosso quadro (“música IV” e “música V”, *cf* páginas 56-9), cujas letras falam sobre o homem branco assim como do contato com vários “seres” ligados a sua presença. São temas como o ferro do “não índio” (que tem como mote contínuo o trinca-ferro<sup>41</sup> e a araponga<sup>42</sup> - pássaros cujos cantos são metálicos, diríamos do atrito seco do ferro), a cachaça, o estado de humor “bravo” ou “com raiva” do não índio, agressões, tristeza, fome, morte, boi, cavalo, etc.

São cantos que levantam uma história dolorosa, que fazem referência a processos presentes na vida maxakali normalmente causadores de tristeza, impotência, aspectos sempre de perda.

Se por um lado as letras destes cantos vão continuar tratando da descrição de seres e de cenas presentes na socio-cosmologia maxakali de forma idêntica aos cantos e temas anteriores, com um mesmo estilo “poético” que alterna imagens congeladas num ritmo plurilinear, etc., por outro lado esta seqüência temática parece guardar um interesse especial para a compreensão dos processos nativos de entendimento ou de construção da história na medida em que ela trata de eventos ou seres cuja aparição pode ser concretamente delimitada numa linha temporal, de data recente, eventos e seres que nós (brancos) conhecemos e para os quais temos também nossa versão histórica, o que abre a possibilidade de uma abordagem comparativa que será ensaiada na terceira parte deste trabalho.

### **Espaço/tempo aberto**

É muito interessante, pensando na plurilinearidade musical construída a partir de vários aspectos do universo acústico de uma sessão de *yãmĩyxop*, observar como diferentes “ilustradores” maxakali se apropriam do espaço do papel para retratar as cenas que estão sendo descritas nestas sessões. O desenho ou a pintura tal qual ela é realizada nestas ilustrações - figurativa, sobre papel, lembrando mais bem o formato de “quadros” -

---

<sup>41</sup> Saltador Similis.

<sup>42</sup> Procnias Nudicollis.



pode parecer uma prática inusitada para os maxakali.

No entanto, em diferentes grupos de trabalho, de diferentes terras indígenas maxakali, ilustradores produziram composições que põem sistematicamente em prática uma mesma idéia de organização espacial: no interior de um mesmo espaço pictórico teremos uma pluralidade de imagens diferentes que fazem parte da cena que se retrata, imagens que ocupam planos de importância ou perspectiva equivalentes, numa total descentralização da leitura do quadro. O espaço retangular unitário de uma folha de papel é concebido de modo a abranger momentos e personagens (ou facetas de um mesmo personagem) plurais de uma história, descentralizando a idéia de qualquer jogo de uma figura principal para a composição. Por exemplo num desenho de Donizete Maxakali de agosto de 2006<sup>43</sup> encontram-se lado a lado pelo menos três planos diferentes: a) *kāyā* (cobra) que vê *kutekut* (lagarta), b) *kutekut* (uma segunda figuração dela) que sobe no bambu, e c) *yāmīyoxop* que, dançando e cantando conta a história de *kutekut* através de *kāyā* que viu a história. A leitura destas imagens não é linear, não há uma ordem fechada para a sua leitura. Antes, as imagens constroem um tempo aberto no qual a ordem dos acontecimentos ou a ordem da leitura se dá em qualquer direção, ou simultaneamente.

As plurilinearidades apontadas até aqui no desenvolvimento musical podem ser vistas, de um ponto de vista de uma lógica temporal, como estes desenhos, ou seja, percebidas como se fossem objetos pictóricos e estáticos, cuja ordem de leitura é por vezes simultânea, de toda forma não hierarquizada. Há um espaço (em relação ao desenho) ou um tempo (em relação aos cantos, às falas, aos toques) que é congelado (se pensamos na alegoria “quente-frio” proposta por Lévi-Strauss 1962), ou, se preferirmos, um espaço e um tempo que são abertos.

---

<sup>43</sup> Trata-se de um material inédito produzido dentro das atividades do Laboratório de Etnomusicologia da UFMG, que me foi gentilmente cedido para estudo mas cuja publicação será feita em primeira mão pelo próprio laboratório.



## Um movimento de dança

**T**ratamos até aqui principalmente da construção de sentidos operada pelos sons, em especial através do canto, o que representa uma parte importante da linguagem que se estabelece entre os humanos e os *yāmīy*, mas que representa apenas uma parte.

Na verdade, há efetivamente sessões de *yāmīyxop* que se concentram sobretudo numa cena acústica, seja dentro do *kuxex*, onde a atividade do canto se dá quase completamente invisível para o público não cantor - as mulheres -, ou também no pátio, na frente do *kuxex*, mas deixando visível apenas a imagem de homens, imóveis, triviais.

Em ambas as circunstâncias, as mulheres permanecerão sobretudo sentadas no pátio recebendo os cantos como um público. É o caso da ocasião cujo registro nos serviu como fonte principal até aqui, a partir do qual desenhamos o quadro da dinâmica dos subgrupos. Datado de fevereiro de 2004, esta sessão se centrou no canto, com a presença física de um grupo cantor composto de homens que permanecem durante quase toda a noite sentados em torno do *mīmānām*, localizado no pátio em frente ao *kuxex*. Ainda que no momento final (*hemex*) haja alguns *yāmīy* que dançam, trata-se de momentos mais reduzidos e durante os quais os grupos cantores não os acompanham.

Ao contrário, existem também outras sessões sobre as quais a presença física, visual dos “cantos” ou dos *yāmīy* será uma marca fundamental. Em dois outros registros, por exemplo, de outubro de 2003 e de fevereiro de 2005, o *kuxex* serve muito mais como um referencial a partir do qual movimentam tanto *xūnīm* quanto os homens, incessantemente.

De um determinado ponto de vista, este movimento ou esta dança (se consideramos o termo “dança” num sentido geral) se dá de forma paralela ao canto, colada a ele. Não que ela represente uma figuração direta do que as letras dos cantos dizem. Em parte ela faz referência às letras - como vamos ver, diferentes *xūnīm* aparecem de acordo com diferentes temáticas das letras. Mas além disto (e principalmente), a dança adiciona ou reforça outros sentidos, sobretudo a polarização ou oposição entre “*yāmīy* + homens” de um extremo e “mulheres” de outro, pondo em cena a troca ou a pilhagem entre estes dois pólos.

Sabemos que há uma troca entre *xūnīm* e os humanos. Os humanos dão comida a *xūnīm*, em troca do que ele oferece seus cantos, o conhecimento cultural, numa verdadeira fixação do veículo “oral”, da boca, com a qual se canta e se come. No caso em que houver também caça, realizada por outros *yāmīy* e pelos homens, a doação de carne se soma ainda à doação das palavras ou dos cantos.

Os diferentes deslocamentos espaciais marcados em certas sessões de *xūnīmxop* parecem operar todos no seio desta troca. O espaço para se movimentar são os espaços descritos anteriormente e os movimentos principais se fazem entre: 1) as aldeias dos *yāmīy* (situadas num “além”) - *kuxex*; 2) floresta-aldeia (caso haja caça); e 3) dentro da aldeia: *kuxex*-pátio-casas, seguido do caminho inverso, casas-pátio-*kuxex*.

O primeiro movimento, ‘o além dos *yāmīy*’-*kuxex*, tem uma peculiaridade em relação aos outros, não o vemos acontecer de forma direta. Cabe ao *mīmānām* torná-lo “visível”, o símbolo que marca o movimento de chegada dos *yāmīy* ao *kuxex*.

O segundo movimento, da floresta à aldeia, além de sua presença acústica, pode ou não ser também marcado pela presença visual dos *yāmīy*, que chegam com carne à aldeia.

Mas vamo-nos concentrar sobretudo no terceiro movimento, aquele que apresenta um maior acento e que é realizado durante um tempo maior, estabelecendo a troca entre *kuxex* e casas, entre *yāmīy* + homens de uma lado e mulheres de outro, passando pelo espaço intermediário do pátio. Os primeiros dão os cantos, enquanto as segundas oferecem em troca os alimentos preparados.<sup>44</sup>

---

<sup>44</sup> Teria que participar de mais ocasiões rituais para poder propor qualquer generalização, mas as sessões de *xūnīm* que acontecem de tarde, até o anoitecer, parecem ser aquelas que têm como eixo principal a prática da dança, do percurso dos *yāmīy* entre *kuxex* e casas, passando pelo pátio e interagindo fisicamente com as mulheres. As sessões noturnas de *xūnīm* ao contrário, aquelas que vão do início da noite até o amanhecer, parecem-se concentrar no canto sem um acento na presença visual dos *yāmīy*, mas somente na sua presença acústica, ainda que haja momentos de dança.

Não se deve ver com isto uma fatalidade de ordem prática, do tipo “quando ainda é dia, quando se tem luz, dança-se mais pois pode-se ver melhor”. Presenciei sessões noturnas de outros *yāmīy:xop* que não o *xūnīm* onde a movimentação de *yāmīy* no pátio acompanhava uma grande parte da sessão. No entanto, se há uma observação a ser feita, é que não vi durante a noite percursos que fossem até as casas, o que acontece em percursos de dança durante o dia, como veremos à frente. Nas sessões noturnas das quais pude participar, quando houve dança, sua área foi mais restrita, limitando-se ao pátio.

Além desta troca polar, entre *kuxex* e casas, há uma segunda troca intermediária, transversal à primeira, que começa e termina no pátio. Ali *xññim* vão dançar com moças e meninas (púberes ou pré-púberes, moças e meninas solteiras, em oposição às mulheres maduras, casadas, que oferecem os dons alimentares nas casas). Ali, num momento posterior, as moças vão roubar os alimentos que os *xññim* receberam das mulheres maduras nas casas, em conseqüência do que os *xññim* vão roubar o sexo das moças, vão estabelecer com elas um intercuro sexual (simbólico) à força.

Esta etapa, como veremos, está ligada a um jogo ambíguo, a um só tempo de sedução e de rejeição das moças para com *xññim*. Um conflito dúbio - prazeroso, no qual se ri generalizadamente, ao mesmo tempo que se tem uma disputa entre aquelas que roubam alimento e aqueles que roubam sexo.

Todo este roteiro é construído, finalmente, não só através do canto, mas também dos passos e do percurso da dança.

### **A ordem geral dos deslocamentos**

Vamo-nos ater aqui, para falar da dança ou da cena de um *xññimxop*, à observação dos registros em vídeo de uma sessão de *xññimxop* realizada durante uma tarde (até o anoitecer) de fevereiro de 2005. É certo que sua realização se insere dentro de um modelo comum a outras sessões. Mas limitando-me nas relações concretas acionadas nesta tarde (que já não são poucas), fazendo comparações com outras ocasiões mas principalmente me mantendo dentro de um limite interno a esta ocasião, tento garantir uma maior validade das comparações, visto que detalhes, mesmo que não toquem de forma estrutural o desenvolvimento ritual, podem variar de uma sessão a outra, de pajés a outros, etc.

Em relação a seus aspectos visuais, os *yāmñy* são todos eles seres antropomorfos, a caracterização física de cada classe sendo marcada principalmente através dos diferentes padrões de pintura e de ornamentação corporal. Uma mesma forma (humana), mas com várias “roupas” ou “peles” diferentes. Cada classe vai trazer na sua roupa ou pele motivos estilizados que fazem referência à sua versão “não *yāmñy*”, zoomorfa, aquela versão cotidiana que os humanos vêm dos diversos animais e outros seres.

Há *yāmñy* de todas as idades, adultos como crianças.

Uma característica marcante que é mais ou menos exagerada

dependendo dos casos mas que é comum a todos os *yāmīy*, é o rosto tampado, em especial os olhos. Todo *yāmīy* tem uma máscara sobre o rosto, que o deixa com uma visão muito bloqueada, limitada. As mulheres, de um modo geral não devem olhar diretamente para o rosto dos *yāmīy*. Além disto, lanternas (no caso noturno) ou fotos que apontam diretamente para o rosto dos *yāmīy* são igualmente indesejadas. Se por um lado a obstrução do rosto contribui com o impedimento de ser observado cara a cara pelas mulheres, por outro lado ela opera quase como uma inversão do impedimento, sendo eles, os *yāmīy*, impedidos de ver quase tudo, tamanho pode ser o bloqueio dos olhos. Como consequência, os *yāmīy* não parecem ter o mesmo olhar das pessoas comuns presentes no ritual. Eles não olham as mesmas coisas, ou pelo menos não olham as mesmas coisas do mesmo jeito, o que dá uma sutil impressão de ocuparem um espaço diferente.

Esta separação visual, assim como o contraste das suas aparências físicas em relação aos humanos, são certamente fatores que contribuem na construção de uma separação entre planos diferentes para os *yāmīy* e para os humanos. Esta separação, mesmo que conte com vários outros fatores complexos que eu não saberia objetivar completamente, é no entanto uma marca geral que me parece das mais importantes na “cena” dos *yāmīy*. Durante a presença deles, tem-se a certeza de que se trata de um outro plano, de seres que contrastam com o ambiente ou o tempo humano.

A adoção de diferentes pontos de vista e a metamorfose pela qual *xūnīm* pode passar em função do sujeito sobre o qual seu canto fala foram processos que já começamos a observar no interior das letras dos cantos. Durante um movimento de dança eles serão ainda mais evidentes, na medida em que a pele de *xūnīm* vai-se apresentar diferentemente de acordo com o ponto de vista que ele adota. Teremos *xūnīm* diferentes, com corpos diferentes que correspondem cada um a um repertório, mas que são, mesmo assim, sempre *xūnīm*.

Quando *xūnīm* aparece, ele vem freqüentemente em pares, *xūnīm xatix* (*xūnīm* ‘dois’). Nesta tarde específica, a presença de *xūnīm* se deu sob duas identidades, um par chamado de “*xūnīm* homem branco”, e outro par chamado simplesmente de “*xūnīm*”, genérico, preto. Para ambos os pares e durante todo o tempo, trata-se de *xūnīm*.

Do ponto de vista físico, se consideramos a plasticidade de cada par, se consideramos seus corpos parados, vamos ver claramente suas diferenciações sob as diferentes “roupas” ou “peles”.

O *xūnīm* que estou chamando de “genérico”, ou seja, o *xūnīm* com a sua própria pele, tem os aspectos do morcego. Corpo preto, totalmente

pintado com carvão, com exceção de uma parte de baixo de vestimenta e da cabeça, que nesta tarde foi coberta com uma máscara de tecido vermelho, cuja amarração lembra a amarração do tecido que compunha a parte de baixo. É interessante notar que, embora extremamente variáveis e com materiais muitas vezes aparentemente improvisados, estas duas peças têm no entanto um caráter sempre estilizado ou codificado, ao contrário da roupa dos homens. Quero dizer com isto que, embora a roupa de *xũnĩm* possa ser (e é freqüentemente) reciclada a partir de uma camiseta ou de outra peça de roupa qualquer que os homens utilizam (de maneira trivial), a forma como *xũnĩm* se apropria deste material resulta numa roupa que é formal, não-trivial. A parte de baixo do *xũnĩm* preto que estou descrevendo, por exemplo, é realizada a partir da amarração de um tecido, ao contrário das partes de baixo dos homens, muito mais variáveis e menos sofisticadas.

Em outras ocasiões, este mesmo *xũnĩm* pode portar ainda, além das duas partes em tecido, adornos de folha de bananeira sobre estas peças, a de baixo e a da cabeça.

O *xũnĩm* homem branco, com um certo contraste, será caracterizado pela “pele” ou “roupa” do homem branco regional, dos fazendeiros ou agricultores nacionais vizinhos. Se consideramos que o que é absorvido aqui é a roupa do modelo ‘homem branco’, vemos que se a pele (dos animais) é uma roupa (dos *yãmĩy*), então a roupa também é uma pele (dos homens brancos inclusive). Para *xũnĩm*, a “pele” seria menos da ordem do dado que do construído.

Enfim, o *xũnĩm* homem branco é vestido acentuando os traços dos fazendeiros. Calças compridas, chapéu, camisa ou camiseta, botas ou sapato. Tecidos com estampa em xadrez são bem-vindos para a camisa ou, como foi o caso de um dos *xũnĩm* homem branco nesta tarde, para um lenço amarrado sobre o rosto. Os trabalhadores rurais “nacionais” absorvidos aqui por *xũnĩm* utilizam às vezes realmente um lenço cobrindo o rosto (mas não os olhos) durante determinados trabalhos. Mas no caso do *xũnĩm*, esta referência vem apenas se somar a um traço mais importante, de que todo *yãmĩy* porta um “véu”, uma peça que cobre a cabeça, em especial o rosto, e mais especificamente ainda os olhos, como vimos. O lenço de homem branco que *xũnĩm* traz no rosto, está por cima da máscara de *xũnĩm*, uma pele por cima de outra pele.



*Xũnĩm*  
(com a sua própria  
pele, de morcego,  
preta)



*Xũnĩm*  
homem branco

Finalmente, resta dizer que nenhum *xũnĩm*, mesmo num mesmo par, nunca será completamente idêntico a um outro. Se eles possuem gramáticas especiais da aparência corporal, trata-se sobretudo de um acento sobre processos do que sobre resultados específicos.

Porém, se os corpos dos diferentes *xũnĩm* - o preto e o homem branco - mostram uma diferença flagrante, a essência *xũnĩm* que está por trás deles transparece em parte no que concerne à forma muito semelhante como estes corpos se movimentam. Do ponto de vista do movimento, vamos ver mais uma vez transparecer uma unidade identitária pois ambos os pares realizam exatamente o mesmo percurso, com suas várias etapas, e de dois passos de dança diferentes, têm um em comum.

Limitando-nos por enquanto apenas aos passos de dança, trata-se de dois passos diferentes, que chamaremos de passo A e passo B. Enquanto



A é uma diferenciação entre os *xūnīm* na medida em que é adotado apenas pelo preto (e mesmo assim de maneira esporádica, como veremos, sendo freqüentemente substituído pelo andar normal), o passo B é usado por ambos, e caracteriza uma situação específica dentro do percurso.

A ênfase maior destes passos está voltada para as pernas, visto que o resto do corpo não contribui de maneira substancial para a diferenciação de cada um deles.

Se tentarmos reduzir os quadros ou *frames* mínimos do movimento das pernas, teríamos a seguinte descrição:

### **Passo A**

(*ver vídeo em anexo*)

- Posição inicial: um pé para frente e outro para trás, ambos no chão.
- Pulo para frente com impulso nos dois pés, caindo com os dois simultânea e paralelamente.
- Novo pulo para frente com impulso nos dois pés, caindo desta vez com a posição inicial (um pé para frente e outro para trás), sendo que aquele que cai para trás toca o chão ligeiramente antes do que o que cai para frente.

Movimento lento, curto, rente ao chão. O corpo permanece sempre ligeiramente curvado. Há um acento quando se cai com os pés paralelos, marcado com um impacto mais forte no chão e com uma curvatura maior do corpo, ao contrário da queda com os pés decalados, que é suave e durante a qual o corpo se mantém menos curvado. Movimento não simétrico, o pé que fica atrás será sempre o mesmo, sem alternância.

### **Passo B**

(*ver vídeo em anexo*)

Podemos pensar na estrutura do andar normal para ajudar na descrição deste passo. É como se fosse um andar rápido, com o acréscimo de que cada vez que se fica com um só pé em contato com o chão realiza-se um pequeno pulo para frente tendo este pé como impulso e caindo igualmente com ele em primeiro lugar. Vejamos.

- Posição inicial: a mesma do passo A (um pé para frente e outro para trás, ambos no chão).
- O pé de trás se levanta e vai passando para frente.
- Quando ele está mais ou menos no meio do caminho (no ar mas paralelo ao que está no chão), o pé que permaneceu no chão serve de impulso para um pequeno pulo para frente.
- Cai-se primeiro com um só pé, o mesmo que serviu de impulso, e em seguida com o pé oposto, mais à frente, o que restabelece a posição inicial, embora com inversão lateral (o que era direita agora é esquerda e vice-versa).

É um movimento mais solto, com aspecto de corrida, corpo erguido.

Uma observação a ser feita em relação ao *xūnīm* homem branco é que, apesar de fazer o mesmo percurso e de ter as mesmas etapas dos outros *xūnīm*, ele pode ter um comportamento ligeiramente diferente. Numa

sessão ritual vespertina de *xũnĩm* da qual pude participar em agosto de 2006 (diferente desta privilegiada em nossa análise), quando além dos pares de “*xũnĩm* preto” e “*xũnĩm* homem branco”, havia também um terceiro, de “*xũnĩm* da beirada do rio, enlameado”, o comportamento diferente do “homem branco” era muito acentuado, flagrante. Na sua dança com as moças e meninas, apesar de ter o mesmo passo que os outros, ele investia muito mais em direção a elas, de forma mais ousada, mais malandro. Enquanto no jogo de sedução e rejeição das mulheres os outros *xũnĩm* respeitavam um limite de proximidade no qual não se chega a tocá-las, o *xũnĩm* homem branco por vezes ignorava esta barreira, esbarrando deliberadamente.

Portanto, se os diferentes tipos de *xũnĩm* guardam, do ponto de vista do movimento, certas peculiaridades que diferenciam um do outro (só *xũnĩm* preto faz às vezes o passo A enquanto só *xũnĩm* homem branco é ousado, desrespeitoso), em traços gerais eles se mantêm no entanto bem próximos, na medida em que o passo B e sobretudo o percurso de dança são idênticos aos dois *xũnĩm*.

Saindo justamente dos passos para ampliar as observações em relação ao movimento mais geral, vamos ver que cada um dos dois pares de *xũnĩm* presentes na tarde cujos registros nos servem como fonte principal vai sempre corresponder a um grupo cantor, formado por homens, que o acompanha andando. Cada par de *xũnĩm* tem portanto um grupo de homens que o acompanha, que se posiciona e anda atrás de *xũnĩm*, ao mesmo tempo em que canta. A posição de cada homem dentro destes grupos é relativamente livre (não parece haver uma posição, uma organização interna, um olhar, etc., previstos), e a única premissa do ponto de vista corporal de seus integrantes é que estejam mais ou menos aglomerados. O que contrasta completamente com a postura dos *xũnĩm*, que é toda prevista, formalizada.

Um homem pode alternar de grupo, parar de cantar, etc.<sup>45</sup> No meio

---

<sup>45</sup> É possível parar de cantar, recomeçar, etc. (o que é igualmente válido para as sessões noturnas ou de outros *yãmĩyop*). O mais importante é que haja o canto (e não o cantor). Desde que haja sempre um certo número de homens e ou *yãmĩy* que cante, é de menor importância se individualmente alguém pare ou não.

Um fato que nos diz talvez algo de base, que possui uma implicação com a natureza da atividade do canto. Cantar é uma atividade impessoal para os homens na medida em que eles não se distinguem enquanto indivíduos, “não há assinatura nas obras de arte”. (Os *yãmĩy*, apesar da formalidade contrastante de seus atos - eles nunca param enquanto eles estiverem num espaço público -, tampouco assinam pois não possuem uma identidade como os homens, eles não possuem nem mesmo rostos que os distingam.)

deste grupo pode haver um homem que traz consigo flechas e um arco, armas de caça, para as quais no entanto não tenho maiores informações<sup>46</sup>.

Há uma grande diferença ou uma complementaridade entre o par de *xūnīm* e seu grupo cantor. Os movimentos dos *xūnīm* são codificados, enquanto o dos homens que os acompanham é um movimento descuidado, o mesmo do dia-a-dia, “normal”. Em relação ao som, passa-se o completo oposto pois o par de *xūnīm* não canta. Mesmo que se veja o grupo cantor, ele não tem uma importância cênica específica. Deste ponto de vista, os homens é que parecem espectadores, externos a uma cena que se passa entre *yāmīy* e mulheres. Tudo se passa como se o grupo cantor fosse transparente, uma nuvem ou um fantasma que acompanha *xūnīm* cuja única importância é o som. Por isso eles são complementares, a imagem e o som de *xūnīm*.

E é o grupo cantor, o “som”, que vai servir como um motor para o movimento. A música parece animar os *xūnīm*, ela diz como eles devem se movimentar. A dinâmica da dança é inteiramente dependente dos cantos. Vejamos como.

Os *xūnīm* saem de dentro do *kuxex* em par, de mãos dadas, seja andando seja com o passo A no caso do *xūnīm* preto. É de mãos dadas que vão permanecer a maior parte do tempo. (Talvez a única exceção seja o momento em que “roubam o sexo” das moças, o que fazem individualmente, inclusive por terem que correr e lutar com elas - mas veremos tudo isto adiante.)

O par de *xūnīm* vai na frente do grupo cantor que os acompanha. Mas o grupo cantor “acompanha” *xūnīm* apenas do ponto de vista visual pois, cada etapa nas ações de *xūnīm* é dada ou definida através do que o grupo de homens canta. Neste sentido, seria *xūnīm* que acompanha os cantos. O mais adequado a dizer seria que ambos se acompanham mutuamente, que funcionam de maneira colada.

Há uma matriz musical para cada par de *xūnīm* que será muito sutilmente variada a cada primeira parte de um novo percurso para compor um canto sem substância que caracterizará o movimento de saída do *kuxex*. Cada vez que um par de *xūnīm* sai do *kuxex*, teremos um canto construído

De qualquer maneira, talvez o mais importante seja lembrar que a ênfase é dada ao “além”, ao canto e aos *yāmīy*, que não devem parar e que são formais, e não aos cantores, aos homens, que podem parar, que são informais.

<sup>46</sup> Nos velórios também é normal que haja homens que portam armas. Vale lembrar que um velório traz em comum com uma sessão de *yāmīy:hop* o fato de haver uma presença intensa de *yāmīy*, fisicamente visíveis ou não.

a partir de um número limitado de sílabas que não têm conteúdo semântico. Este processo já foi visto na construção das introduções e das codas dos cantos, que tinham no entanto durações mais curtas se comparadas ao tempo que se passa aqui cantando “sem substância”. É uma duração bem maior, equivalente à de um canto inteiro.

Desprovido de conteúdo semântico, e conseqüentemente impossibilitado de ter uma parte central, o canto inicial com o qual *xũnĩm* sai do *kuxex* e começa seu percurso de dança não se enquadra na fórmula geral presente no caso dos cantos com substância. Aqui, ao contrário, teremos uma unidade composta mais bem de uma só parte principal, cantada algumas vezes consecutivas até que *xũnĩm* e o grupo cantor cheguem ao meio do pátio, quando este canto sem substância fará uma pausa.

Teremos início ao segundo trecho do percurso, aquele onde o par de *xũnĩm*, com o passo B, vai dançar com um ou dois grupos de moças e meninas, quer dizer, de mulheres solteiras, que se mantém, cada um, em fila lateral, braços dados sobre os ombros umas das outras.

A música e a ação dos *xũnĩm* vão mudar simultaneamente. O grupo cantor, agora parado no meio do pátio, vai iniciar um novo canto, desta vez com letra, que corresponderá à dança entre *xũnĩm* e moças.

Elas se põem em fila lateral no pátio, aguardando pela vinda do par de *xũnĩm* em sua direção. Elas “chamam”, atraem corporalmente *xũnĩm* para dançarem com elas, fixam o olhar e se movimentam para frente em sua direção. Embora seja o par de *xũnĩm* quem vai decidir o momento de avançar de frente para elas bem como de deixá-las de lado, são elas que se põem a postos num convite a este jogo, a esta investida, assim como são elas que vão desenhando o percurso enquanto estão frente a frente com *xũnĩm*.

Durante toda a interação direta entre moças e *xũnĩm*, os deslocamentos são realizados com uma proximidade das duas partes, que elas permitem mas controlam. Uma vez que *xũnĩm* começa realmente a se aproximar muito, elas se afastam, impedem *xũnĩm* de chegar muito perto, de tocá-las.

Dentro desta dinâmica, as filas laterais femininas vão-se movimentar para frente e para trás, e ainda com um caráter semi-circular que pode ser somado ao andar para frente ou para trás das moças.

O par de *xũnĩm*, de forma contrastante, só se desloca para frente.

Este momento de dança com as moças é a única exceção na independência dos pares de *xũnĩm* diferentes. *Xũnĩm* preto e *xũnĩm* homem branco não se misturam, não realizam percursos juntos, cada um tem seu

próprio grupo cantor, etc. Cada par de *xũnĩm* nunca se encontra junto do outro, isto é, com exceção deste momento de dança com as moças. Aqui, caso esteja disponível dentro do *kuxex*, o par que não está realizando um percurso pode vir e virá, na maior parte das vezes, ao pátio para aproveitar a ocasião e também dançar com as moças, que são numerosas.

Mais que simplesmente acontecer durante um canto que tenha conteúdo semântico, este *ballet* vai ser acionado, se prestarmos atenção ao nível do detalhe, sempre em torno da “sessão” musical que comporta o conteúdo semântico. Quer dizer, ainda no mesmo canto durante o qual se dança com as moças e meninas, se se canta uma sessão “introdutória” ou de “coda”, durante as quais como sabemos o canto é articulado sobre as sílabas sem substância, nota-se que os *xũnĩm* se afastam automaticamente do(s) grupo(s) feminino(s).

Ao fim do baile, no caso do par de *xũnĩm* que apenas pegou uma “carona” para dançar com as moças, ele volta direto para o *kuxex*. Quanto ao par da vez, ele vem-se deter próximo do seu grupo cantor, ou circular em torno dele até a retomada do primeiro canto (sem conteúdo semântico) e faça a segunda metade do trajeto até uma das casas na periferia da aldeia, oposta ao *kuxex*. Este trecho é simplesmente uma continuação do primeiro, que havia sido interrompido para a dança com as mulheres no meio do pátio, e que agora é retomado, sendo a movimentação de *xũnĩm* feita como no princípio, com um andar normal, ou, para *xũnĩm* preto, opcionalmente com um andar ou com o passo A.

Ele leva até uma das casas cuja dona vai realizar uma oferta alimentar a cada um dos dois *xũnĩm*<sup>47</sup>. Esta oferta, que tem como símbolo

---

<sup>47</sup> Segundo de Tugny (2005: 6) “Quando se canta, por exemplo, o canto da borboleta, que integra o repertório do ritual do Xunim, este canto pertence a um homem presente. Ao ser cantado este canto, é a sua mulher que oferecerá comida ao espírito correspondente. Cada esposa sabe ouvir quando é o seu momento de dom ou de troca. Desta forma, é de interesse de todos os homens Maxakali, a preservação de uma rede de alianças consistente suficientemente para que uma seqüência representativa do ritual possa acontecer. Se há uma ruptura entre o promovedor de um ritual com o detentor de um conjunto de cantos que deveria integrá-lo, o ritual é enfraquecido. Se não existem conflitos, mas apenas impossibilidades de comparecimento ao ritual, o dono do canto pode enviar seus filhos - aos quais transmitiu a posse dos cantos - para cantarem com os espíritos.” (Grifos meus.)

Trata-se do movimento de *xũnĩm* aqui descrito, de seu percurso de dança. Mesmo que não entremos realmente nesta questão, parece que o canto com letra que acompanha a dança com as moças é o indicativo de a qual casa se está indo, ou de qual mulher deverá realizar a oferta que se segue.

ideal a banana (a comida privilegiada do morcego), pode se constituir de uma garrafa de suco, de balas, de um prato com arroz e carne. O mais importante, globalmente, é que se trata sobretudo de alimentos preparados, prontos para o consumo, e em pequena quantidade, que serão levados por cada um dos *xũnĩm*.

Este dom alimentar marca uma articulação importante no percurso como um todo. A partir dali, o deslocamento do par de *xũnĩm* à frente do grupo cantor se fará em direção contrária. Se até ali o movimento geral foi em sentido a uma casa, agora ele vai-se inverter, vai-se fazer de volta ao *kuxex*. Paralelamente a esta, vamos assistir a uma outra inversão. Desde o momento em que *xũnĩm* recebe alimento feminino, o seu canto passa por uma mudança qualitativa, ele ganha “substância”, conteúdo semântico. Isto já tinha acontecido no meio do caminho de ida, durante a dança com as moças e meninas. Mas a marca geral da “ida” reside na ausência de letra. Tanto é que, quando a letra é presente, o grupo cantor não se movimenta, não “caminha”, pelo menos não com *xũnĩm*.

Finalmente, no meio da etapa de retorno ao *kuxex*, existe ainda uma operação que por vezes vai acontecer. Trata-se do roubo do alimento que traz um dos *xũnĩm* por parte de uma mocinha do mesmo grupo daquelas que dançaram com eles.

Ela (ou às vezes duas delas, uma para cada *xũnĩm*) chega sorrateiramente, por trás, lança mão na oferta alimentar e foge repentinamente, correndo para que *xũnĩm* não a alcance.

Na verdade *xũnĩm* tenta alcançá-la não para reaver sua comida. O produto do furto, independentemente da ladra ter sido ou não pega, será dela. O que *xũnĩm* se sente no direito de praticar em troca do furto, é um segundo furto, amoroso. Ele vai tentar alcançar a moça que o roubou, ou mesmo outra que estiver eventualmente por perto e desprevenida, para ter à força uma relação sexual com ela. Trata-se de uma relação, pelo menos neste momento, apenas simbólica<sup>48</sup>. *Xũnĩm*, caso alcance alguma moça ou menina, agarra-lhe por trás, contra a vontade dela (o que não é apenas

---

<sup>48</sup> “Several men have reported that some sexual intercourse accompanies certain rituals. A costumed actor, after he has performed his ritual duties, may slip out of the religious house, to go to the house of an unmarried girl and there have sexual intercourse with her. In the *Kũmẽ’ẽm* (...) ritual, one man sings in the dance area while single women dance around him trying to arouse him sexually. He then goes to one of their houses and has sexual intercourse. Also in that ritual, four supernatural beings are said to have relations with unmarried women. In this case, it is said that no pregnancy results.” (H. Popovich 1976: 39)

simbólico, há verdadeiras, ainda que pequenas e controladas, lutas corporais), e deita-a no chão encenando movimentos sexuais, de coito. O que pode fazer também em pé, se conseguir. Ou ainda mesmo, como aconteceu uma vez quando *xūnīm* não parecia satisfeito, com um homem, situação limite e motivo de muitos risos.

Neste momento, o que se deve ressaltar é que, se de uma forma geral uma sessão de *yāmīyxop* significa festa - euforia, abundância, um arrebatamento dos sentidos, uma estimulação sensorial em excesso através da comida, dos sons, da beleza visual dos *yāmīy* -, as situações em que existe a dramatização direta de um conflito entre *yāmīy* e mulheres são momentos de riso e euforia particularmente mais intensos. Os roubos que se seguem e se equivalem - a moça que rouba alimento de *xūnīm*, seguido de *xūnīm* que rouba por sua vez o sexo dela -, dispara uma grande onda hilariante, de gargalhadas tanto de um lado (masculino) como de outro (feminino) da platéia. Esta mesma onda será característica durante as injúrias de *imbup* em direção a *yāmīyhex*, dentro de *hemex* que vem finalizar um ciclo de *xūnīm*, como vimos, ou ainda o que veremos mais tarde, durante o conflito ambíguo entre *xupapox* (lontra) e moças. A construção codificada de conflitos, principalmente entre os dois gêneros, é algo engraçado, causador de um bom humor, ao contrário de outras cenas construídas ainda em contexto dos *yāmīyxop* que podem ser acompanhadas de silêncio, tensão, ou falta de atenção, etc.

Fica também muito claro durante os momentos de rivalidade entre mulheres e *yāmīy* que na verdade trata-se neste caso de um jogo entre classes, categorias, muito mais que entre indivíduos. Quer dizer, uma mocinha que não conseguir fugir de um *xūnīm* após o roubo de um alimento, contará com a ajuda (a força, os socos, os gritos) de quaisquer outras moças (ou mesmo mulheres casadas) que estiverem por perto, ao contrário de um conflito da vida cotidiana, onde o que conta é a família, a proximidade dentro de uma esfera do parentesco.



1



2



3



4



5



6



7



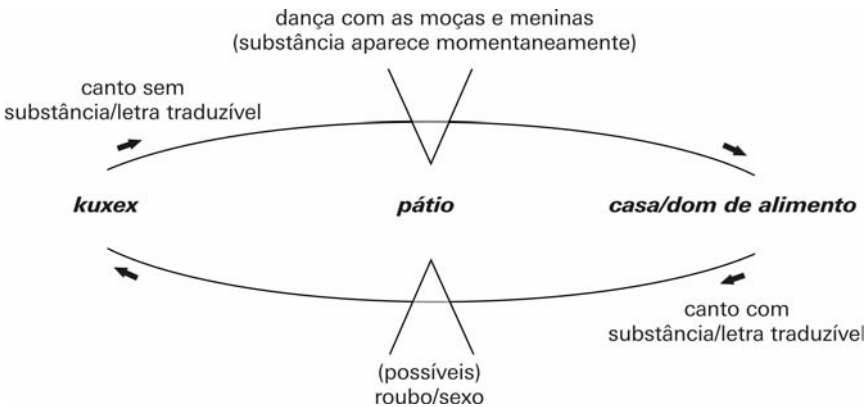
8

Sorrateiramente uma mocinha toma, no meio do pátio, a garrafa de suco que *xūnīm* homem branco havia ganhado de uma mulher madura em uma casa. Em reação, *xūnīm* toma à força o sexo da ladra, deixando-a, em seguida, partir com seu furto.



Enfim, durante os roubos, e dependendo da intensidade da euforia levantada, o grupo cantor pode ou não interromper brevemente o canto. O que não é muito importante pois, no caso de o ter interrompido, o grupo vai retomar o canto daí um instante e de onde havia parado. Em ambos os casos, grupo cantor e *xūnīm* vão terminar o caminho até o *kuxex* de forma independente, cada um por si, marcando o fim do percurso.

Cada percurso pode ter durações diferentes, maiores ou menores, mas todos vão compartilhar de uma mesma estrutura comum. Resumindo o percurso como um todo, teríamos então o seguinte deslocamento:



- do **kuxex** ao **pátio**: *xūnīm* anda (ou pode também realizar o passo A, no caso de *xūnīm* preto). Canto sem substância/conteúdo semântico.
- no **pátio**: grupo cantor parado. *Xūnīm* realiza o passo B dançando com as moças. Canto com substância/conteúdo semântico.
- do **pátio** a uma **casa**: retoma-se o trajeto tal qual havia sido começado no trecho do *kuxex* ao pátio.
- na **casa**: *xūnīm* recebe comida de uma mulher madura.
- da **casa** ao **kuxex**: canto com conteúdo semântico. Pode ou não haver um parêntese no meio do caminho, uma moça que rouba o alimento de *xūnīm*, e este que se serve sexualmente dela à força.

Vale lembrar que, assim como o episódio do “roubo/sexo” acontece numa forma de parêntese em relação ao trajeto de uma casa ao *kuxex*, a dança entre *xūnīm* e moças também acontece como um parêntese dentro do trajeto *kuxex*-casa. Este trajeto, apesar de aparentemente fragmentado (uma parte do *kuxex* ao pátio e outra do pátio a uma casa),

constitui na verdade uma só coisa. Poderíamos mais uma vez acionar a imagem de uma sobreposição, a dança com as moças constituindo um evento que se superpõe à linha do trajeto *kuxex*-casa.

Após se realizar várias vezes todo este percurso, as moças finalmente deixam os *xññim* voltar para o *kuxex* sem ter seus alimentos roubados.

Resumindo ao máximo uma estrutura do percurso, teríamos então a saída de homens e *xññim* do *kuxex* em direção às casas onde vão receber comida das mulheres. Em troca da comida que recebem, seu canto passa a oferecer palavras, passa a contar, a ter “substância”, conteúdo semântico. Num momento anterior, vimos que as palavras já haviam começado a surgir durante a dança com as moças no pátio. Na verdade parece que o que é fundamental para a “substância” dos cantos é uma interação feminina. Sempre que ela existe, os cantos adquirem substância. Mas é na comida que esta substância vai ter seu equivalente simbólico mais importante, após o qual ele será cantado em maior quantidade, durante um tempo maior, no trajeto casa-*kuxex* que segue o recebimento de comida.

A dança reforça a polarização entre dois gêneros, feminino e masculino. Aqui, as moedas principais são o alimento feminino (comida ou alimento “amoroso”) e o canto de *xññim* e dos homens.

Esta troca entre as duas partes, mesmo que passando por formas e dinâmicas diferentes, acontecerá de forma geral durante qualquer *yãmĩyoxop* (e mesmo nos tratamentos de doença ao que corresponde à troca de comida e de cantos, como vimos na primeira parte do trabalho).

### **Cantos sem e com substância**

Quando o antepassado mítico que teve suas bananas comidas por *xññim* pergunta: “Você tem alguma música?”, *xññim* responde diretamente com um “*Ak, hak hak hak*” - sílabas sem conteúdo semântico.

São estas sílabas que compõem caracteristicamente as introduções e codas dos cantos cuja substância se concentra sobre a parte central, ou ainda como acabamos de ver para os percursos de dança, são elas que compõem inteiramente os cantos que precedem a interação feminina, cujas substâncias se reservam para os momentos posteriores à troca com as mulheres.

Na verdade a semelhança entre estas duas construções - as introduções (e codas) dos cantos com substância e os cantos inteiramente

sem substância - vai além do simples material comum que as sílabas sem conteúdo semântico constituem.

Os cantos inteiramente sem substância são também “introdutórios”, eles representam verdadeiras introduções ampliadas aos diálogos com as mulheres.

Além disto, e principalmente, há tanto para as introduções quanto para os cantos inteiramente sem conteúdo semântico uma taxa de estabilidade muito importante. Ao contrário das partes centrais que estão constantemente se renovando - a grosso modo cada novo canto com substância traz uma nova parte central - as introduções (e as codas) têm uma tendência estável - uma só introdução serve a vários cantos diferentes.

A mesma tendência é observada para os cantos inteiramente sem substância característicos da ausência do “alimento” e do movimento *kuxex*-casa. Aqui, cada par de *xũnĩm* tem uma matriz musical a partir da qual, a cada novo percurso, se vai cantar uma variação. Mas as diferentes variações são muito próximas umas das outras, as mudanças são extremamente sutis. Todas as variações terão uma mesma duração, as mesmas alturas, na mesma ordem. O que muda se localiza sobretudo no nível do detalhe, por exemplo no lugar de se articular duas vezes sobre uma dada altura num dado momento, articula-se três vezes, etc.

Existe ainda um outro aspecto a se levantar a respeito das sílabas sem substância. Durante o trabalho de transcrição e tradução das letras dos cantos, os pajés classificaram ocasionalmente algumas sílabas sem substância como as vozes características ou onomatopéias (mesmo que bastante estilizadas) dos sujeitos dos cantos em sua forma cotidiana ou animal.<sup>49</sup> Como se uma introdução e suas sílabas pudesse também ser a voz dos *yãmĩy* mais próxima de um estado animal, uma língua estrangeira, enquanto que as partes centrais, com substância, seriam a voz dos *yãmĩy* num estado humanizado, na língua humana.

De uma forma condensada, no interior de cada canto com substância, a transposição de um registro ao outro se faz constantemente entre a introdução (mais a coda) e a parte central.

De forma mais geral, e dentro do percurso de dança, a operação de um registro ao outro se dá através da interação com as mulheres. A presença de substância - ou de referência semântica - é a marca registrada

---

<sup>49</sup> Por exemplo, em um canto do *yãmĩy po'oh* (o macaco muriqui - brachyteles arachnoides) presente em uma sessão de *xũnĩm*, na seqüência de sílabas sem conteúdo semântico “*Hax, hax, hax. / Ni ni ni ni ni, ni ni ni ni ni ni*”, o “*ni ni ni ni ni*” corresponde à voz característica de *po'oh* enquanto macaco.

do diálogo com as mulheres.

Esta transformação, a transposição “sem - com substância” é repetida então de diferentes formas e constantemente, como se fosse realmente uma marca de base, o estabelecimento de uma via de comunicação com um plano estrangeiro, este dos *yāmīy*, através da assimilação de suas palavras, de sua “tradução”, uma assimilação do que era a diferença através do estabelecimento de uma linguagem comum, mas também através da partilha de substâncias, de comida, e da assimilação parental, a ligação de *xūnīm* às jovens moças, o estabelecimento de uma situação de cunhadagem (visto do ponto de vista dos homens).

### “Polidança”

Uma vez compreendendo como acontece um ciclo do percurso de dança, vamos diminuir nosso “zoom” e passar à repetição dos vários ciclos, assim como da relação entre os percursos do *xūnīm* preto e os de *xūnīm* homem branco.

No início desta tarde que constitui o ponto de partida para nossas observações, cada par de *xūnīm* realizava um ciclo completo do percurso de forma alternada com o outro par. Quer dizer, *xūnīm* preto realizava todo o trajeto entre *kuxex*-casa-*kuxex* enquanto *xūnīm* homem branco permanecia dentro do *kuxex* (excetuando-se como vimos o momento da dança com as moças). Em seguida, era a vez de *xūnīm* homem branco realizar o trajeto enquanto *xūnīm* preto permanecia dentro do *kuxex*.

Esta alternância simples e excludente (somente um par por vez), no entanto, rapidamente começou a ser trocada por uma alternância embricada, isto é, antes de um par terminar seu trajeto o segundo começava já o seu.

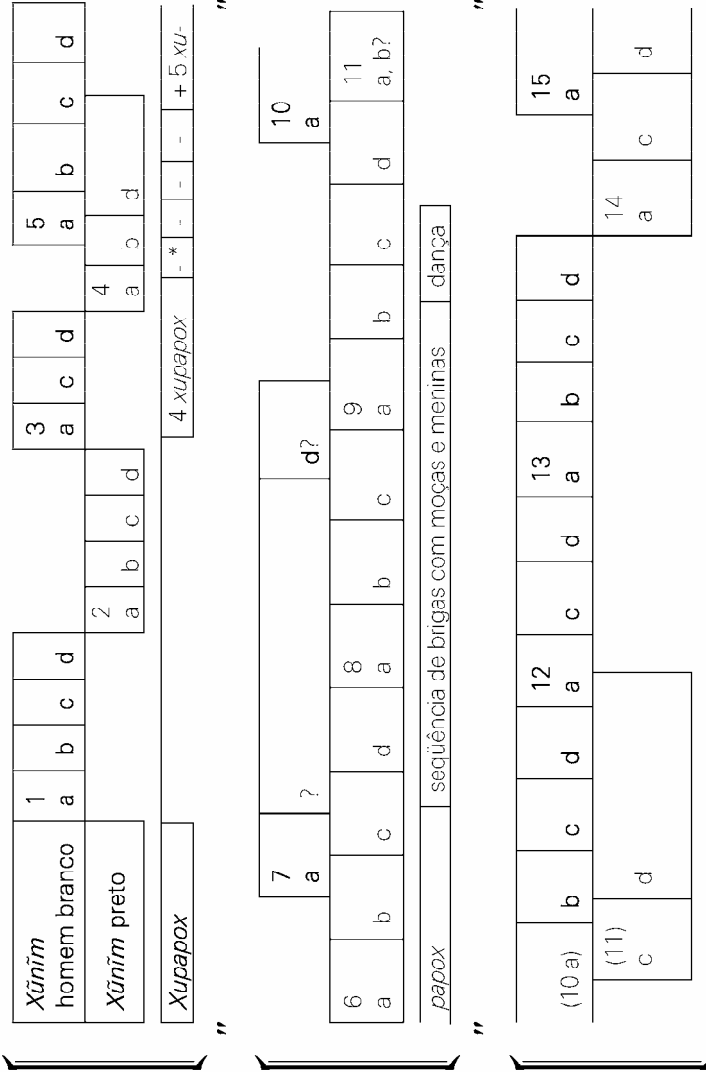
É uma dinâmica, se quisermos fazer uma analogia ao termo “polimúsica” adotado para falar apenas dos cantos, de uma “polidança”.

Para descrever mais concretamente todo o complexo de movimentos estabelecidos pelos *yāmīy* a partir de então, vamos chamar cada etapa do percurso da seguinte forma:

- a - do *kuxex* ao pátio
- b - baile no pátio com as moças
- c - do pátio a uma casa
- d - da casa de volta ao *kuxex*

Mapeando um fragmento de aproximadamente 1h de duração desta tarde (através de registos de vídeo), teríamos o seguinte plano:

**Mapeamento dos movimentos de um fragmento de xūnīm/xupapox**



\* - = Troca de injúrias com moças e meninas, ou assustar uma criança, ou ainda chamar outros xupapox pelo telefone.

Além dos percursos dos diferentes *xũnĩm*, temos ainda um terceiro extrato em nossa textura cênica geral, o movimento marginal dos *xurapox* que mantêm, sem oferecerem música e sem receberem comida (pelo menos não a recebem de uma maneira marcada, formal), uma ondulante atividade de briga com o grupo das moças solteiras.

*Xurapox* é o *yãmĩy* lontra. Por ter hábitos fluviais, por gostar da beirada do rio, ele tem o corpo completamente coberto por uma camada de lama<sup>50</sup>. A quantidade de lama é especialmente grande sobre a cabeça. Uma máscara de tecido e de lama cobre o cabelo, testa, olhos, nariz, bochechas e dependendo do caso também a boca. No nível da boca e das bochechas, há um enxerto massivo de lama.

Os *xurapox* portam ainda consigo um bolo de lama, que é utilizado freqüentemente na manutenção da camada sobre a pele mas também, como veremos, para fazer um telefone celular ou para enlamear as suas “inimigas”, as moças solteiras, adolescentes ou pré-adolescentes.

Além da lama, finalmente, os *xurapox* podem também trazer adornos na cabeça e na cintura, feitos de elementos vegetais - nesta ocasião, de folhas grandes e verdes<sup>51</sup>.

Nesta tarde tivemos tanto *xurapox* jovens, crianças, quanto adultos, o que é normal de acontecer para qualquer outro tipo de *yãmĩy*.

Eles não estiveram presentes durante toda a sessão ritual. Um primeiro grupo de quatro *xurapox* chegou quando *xũnĩm* já realizava plenamente seu percurso. Os primeiros *xurapox* contataram outros, principalmente através de um telefone celular, o que fez com que uma segunda leva de mais cinco *xurapox* chegasse mais tarde. A fala de *xurapox*, seja para chamar outros companheiros seja para injuriar o grupo de moças/meninas, não é uma fala com uma sonoridade usual como a dos humanos. Ela permanece num registro mais de cabeça, com o nariz obstruído, num ritmo relativamente regular e numa altura bastante fixa,

---

<sup>50</sup> Assim como *puxō’ōy* - minhoca, que vive dentro da terra - ou o *yãmĩy* já citado na primeira parte do trabalho, *ĩnyika’ok* - “corpo forte”, uma espécie de *xũnĩm* responsável pelo bom crescimento das crianças -, que têm ambas caracterizações físicas muito próximas à do *xurapox*.

<sup>51</sup> Lembro-me de um *ĩnyika’ok* muito parecido que vi na terra Duas Lagoas, em agosto de 2006, coberto de lama e com adornos na cabeça e na cintura, com as diferenças que a lama era preta (e não marrom) e os adornos florais e alaranjados. Além disso, este *ĩnyika’ok* se retirou do pátio em direção ao *kuxex* exatamente com o mesmo passo característico de *xurapox* - agarrados um por trás do outro em coluna, e deslocando-se lateralmente. Portanto, seres diferentes, morcego e lontra, mas que têm aparentemente muito em comum.

monótona (no sentido acústico do termo). Além disto, eles sempre põem a mão sobre a boca para falar, o que, somado à camada de barro, obstrui ainda mais o som.

As injúrias em direção das moças que são na verdade recíprocas, fazem parte de uma rivalidade marcante. Durante todo o tempo em que *xññim* fazia seu percurso entre *kuxex* e casas, em coordenação com os cantos, *xupapox* desenvolvia várias atividades de rivalidade com as meninas e moças de forma paralela, sem relação direta com os movimentos e os cantos de *xññim*.

Na verdade a participação de *xupapox* nesta sessão ritual se centralizou na sustentação desta relação conflituosa com as moças e meninas. Segundo H. Popovich (1976: 15), num contexto mítico, “Xupapox (I-9) send women to the forest and then kill their cats, dogs and chickens, and cut down their banana trees.”, o que nos dá a impressão realmente de um conflito previsto entre *xupapox* e mulheres. Nesta tarde eles mantiveram uma pequena guerra. *Xupapox* insultam-nas, elas se mocam deles. Brigam corporalmente. *Xupapox* tenta sujá-las de lama. Elas respondem com murros. No entanto, todo este conflito (com pequenos momentos de exceção ou de “excesso”) é previsto, controlado, motivo de graça, de risos. Podemos compará-lo à dança dos *xññim* com as mesmas moças. Por trás de ambos existe uma mesma ambigüidade, disputa e prazer. Voltaremos a isto.

Depois de várias trocas de injúrias, de combates físicos, etc., e antes do fim da tarde de *xññimxop*, *xupapox* realizou sua saída, marcada por um passo característico (único momento nesta sessão em que podemos falar propriamente de dança para *xupapox*, ou seja, em que se movimentaram de forma codificada, diferente do andar normal, cotidiano). Trata-se do agrupamento de um certo número de *xupapox* em colunas, cada um colando o peito nas costas do seguinte e passando-lhe os braços pela cintura. Nesta formação, e ligeiramente curvados, deslocam-se lateralmente com a sucessão de pequenos saltos, rentes ao solo, sendo que o pé de impulso, apenas um e sempre o mesmo, deixa e toca o solo alternadamente com o pé oposto.

Seria interessante fazer uma comparação não só entre a disputa dos “*xupapox versus* meninas” e a “dança dos *xññim* preto e *xññim* homem branco com as meninas”, mas também com o “roubo de alimento e de sexo”. Mesmo que no caso dos *xupapox* a guerra seja deliberada, ela não deixa tampouco de existir na dança e no roubo. Na dança, as mulheres ao mesmo tempo que convidam os *xññim* (masculinos) não os deixam alcançá-



*Xupapox* fala com a mão sobre a boca. A rivalidade entre ele e as moças é um “motor” a mais de euforia, de risos.

-las. Ao mesmo tempo que as mulheres maduras lhes dão comida, as mulheres jovens roubam-na.

Uma outra comparação possível a ser feita com *xupapox*, desta vez extrapolando o conflito com as mulheres, seria a presença de *imhup* que fala forte e que deseja *yãmÿhex* (*yãmÿ* mulher), no interior do *hemex* do qual tratamos anteriormente. Além do conteúdo de sua fala, *imhup* representa um nível a mais na “textura ritual”, e que não é composto com cantos. Exatamente o que realiza também *xupapox*, um nível a mais na textura cênica, e que não é composto de percursos de dança/*kuxex*-casas-*kuxex*.

Portanto, ainda que com uma dinâmica diferente, *xupapox* age como uma linha a mais a se seguir dentro dos acontecimentos paralelos que compõem nossa tarde, ao lado dos percursos de dança dos dois pares diferentes de *xũnĩm*. É por isto que, ainda que ligeiramente à parte dos percursos de dança, ele é grafado no esquema da página 103 dentro de um mesmo “sistema” (se pensamos em uma partitura) lado a lado aos percursos de *xũnĩm*.

A “polidança”, ou os sentidos que se constroem (além dos sons) também através da cena e do movimento, será uma constante de toda esta sessão de *xũnĩm*.



Não vou-me prolongar ainda mais sobre comentários a respeito da “polidança” ou dos percursos e atividades que se desenvolvem ao mesmo tempo e de forma consideravelmente independente em uma mesma sessão ritual. Em tudo esta paisagem se parece ao funcionamento da polimúsica observada anteriormente. Os diferentes grupos, que constroem os diferentes objetos de nosso cenário, são sempre muito “coordenados” justamente para garantirem uma independência ideal. Os *xũnĩm* se esperam para não irem ou passarem por um mesmo lugar ao mesmo tempo. Os *xupapox* circulam sobretudo periféricamente aos movimentos dos *xũnĩm*, etc.

<b>DVD em anexo*</b>	
<b><i>xũnĩm</i> preto exemplo dos trajetos “a” e “c”</b>	<b>0min00s - 1min35s</b>
<b><i>xũnĩm</i> homem branco exemplo do trajeto “d”</b>	<b>1min35s - 2min45s</b>
<b><i>xupapox</i></b>	<b>2min45s - 3min44s</b>
<b>exemplo do trajeto “b”</b>	<b>3min44s - 4min08s</b>
<b><i>xupapox</i> com as moças</b>	<b>4min08s - 7min49s</b>
<b>percursos simultâneos dos <i>xũnĩm</i> preto e homem branco</b>	<b>7min49s - 11min43s</b>

\* As imagens citadas provêm do Laboratório de Etnomusicologia da UFMG e foram realizados por Rosângela Pereira de Tugny e Laudelino Maxakali.



**parte III**



## Convergência e expansão de *xũnĩm*

Recentemente os Maxakali escolheram alguns cantos como ponto de partida para refazerem as viagens do espírito-morcego, buscando os territórios onde terá visto as cachoeiras, os boqueirões, os pássaros e demais animais e as matas. Na realidade, prepararam uma viagem para as terras onde viveram seus ancestrais mortos já sabedores de que o território intenso que os cantos fazem presente não mais existe. Não há mais florestas nestas regiões. Estes percursos pelas terras vizinhas e distantes demonstraram, reforçando apenas o que seus cantos e mitos dizem insistentemente, como o território para os Maxakali não é um espaço marcado, fechado, recortado. Ainda que convivam com um longo e violento histórico de expulsões e de lutas entre as fronteiras, ainda que conheçam os processos de demarcação e as cercas que os separam dos fazendeiros, a vivência que têm eles do espaço onde transitam é o resultado de relações. O espaço é aquilo que as relações constituíram. Os locais que procuramos encontrar a partir dos cantos são resultantes de um percurso afetivo, relacional. Talvez por isto pareça que os Maxakali não reivindicuem explicitamente a ampliação de suas terras, o restabelecimento das condições sanitárias mínimas por meio de projetos de recuperação das matas, das cabeceiras dos rios e dos animais. O que sempre ressaltam diante das autoridades são seus problemas relacionais com outros grupos maxakali, com vizinhos, entre famílias, ou com os fazendeiros mais próximos que soltam gado em suas terras. O território para os Maxakali é um espaço liso, desenhado e preenchido pelos encontros que fazem e fizeram com todas as espécies com as quais mantêm a possibilidade de se comunicarem. (de Tugny 2007, no prelo)

**A**s viagens às quais se refere este parágrafo resultam de uma idéia conjunta entre o LE-UFGM e representantes maxakali que surgiu em decorrência dos trabalhos de transcrição dos cantos diante do fato de que alguns destes cantos realmente constituíam uma cartografia, uma memória geográfica de terras ocupadas por antepassados maxakali que ficaram registradas através da descrição de lugares e cenas ali acontecidas. Verifica-se desde já um contraste inicial entre de um lado a prática humana, cuja memória destas terras (fora do domínio dos cantos) não é alvo de investimento em especial uma vez que a concepção espacial maxakali é

aberta<sup>52</sup>, e do outro lado os cantos, que mostram uma fixação maior destas qualidades que a vida social dos humanos parece não privilegiar. É neste contexto que um conjunto de cantos pode servir atualmente como meio de identificação de terras anteriormente ocupadas por grupos maxakali. Eles permitiram que algumas pessoas revisitassem lugares concretos ocupados por gerações passadas. Trata-se de uma situação nada prevista nas circunstâncias tradicionais de funcionamento dos cantos, mas que surge em meio a um quadro no qual a ampliação de terras é algo pertinente e importante dentro das relações com a sociedade envolvente.

Diante desta postura humana “nômade” - em oposição à fixação dos *yãmĩy* -, seria interessante observar se uma tendência refratária à fixação poderia ser característica de um pensamento mais geral da sociabilidade humana, observada também em outros domínios da vida maxakali.

Certa vez um colega maxakali da mesma faixa etária que eu, numa conversa corriqueira, me disse não saber sua própria idade. Para isto, segundo ele, deveria ir ao posto da FUNAI, onde tem um registro. Lá o pessoal saberia informar. Este pequeno incidente parece apontar na verdade para uma postura de maior profundidade, que se observa no dia a dia humano e que contrasta dentro de um quadro mais amplo, quando se inclui a convivência com os *yãmĩy*.

Quero dizer, não parece haver um pensamento “dissecador” do território, um plano geral dentro do qual se localizaria cada espaço em compartimentos. Há antes uma abertura, o espaço não pode ser um fator que delimita o movimento porque ele é antes uma consequência do movimento, que se dá principalmente em função da sociabilidade entre os

52

Segundo Viveiros de Castro, “Falar de ‘fronteiras’ Araweté, contudo, só faz sentido de um ponto de vista exterior. A concepção Araweté de território é aberta. Eles não têm a noção de um domínio exclusivo sobre um espaço contínuo e homogêneo. (...) não parecem ter uma geografia mitológica ou sítios sagrados. O movimento objetivo e subjetivo dos Araweté, quanto ao território, é o de um constante ‘ir adiante’, um deixar para trás os inimigos e os mortos. A noção de reocupação de uma área antiga lhes é estranha - o que se constata mesmo dentro dos limites da bacia do Ipixuna.

No entanto, as guerras em que estiveram envolvidos nunca foram concebidas como disputas territoriais, e as tribos que invadiam ‘suas’ terras eram percebidas menos como ameaça à integridade territorial que à sobrevivência física dos Araweté.” (1986: 135)

O que é em tudo semelhante à situação maxakali. Ao contrário dos cantos (*yãmĩy*), que congelam imagens, os humanos deixam para trás inimigos e mortos: uma morte violenta é razão para, como presenciei uma vez em campo, se deixar completamente a aldeia queimando a casa e os bens do(s) morto(s). Bem como, o que veremos adiante, a distância é uma grandeza diretamente proporcional à inimizade.

grupos não parentes, das suas alianças, da manutenção da possibilidade de realização de *yāmīyoxop* e de tratamento dos doentes (o que sugere concentração); ou desgaste, conflitos, sociabilidade centrada apenas dentro dos grupos familiares (o que sugere dispersão). A distância a se guardar será tão maior quanto for a tensão entre os grupos. Como vimos muito rapidamente na introdução deste trabalho, foi através de um estado de guerra generalizado que dois grupos foram expulsos das terras maxakali então existentes. Segundo um interlocutor envolvido, os dois grupos expulsos deveriam ser levados para longe, muito longe, para outro país.

Neste sentido, de não se “dissecar” o território, não “possuí-lo”, não o pensar “objetivamente” (“objeto” dado isento de subjetividade, capacidade de ação como “sujeito”), nos aproximamos mais uma vez da imagem de um diálogo simétrico entre partes que ocupam um mesmo nível epistemológico (esta é a marca do xamanismo, que põe num mesmo plano de interação *xūnīm*, sapos, humanos, e conseqüentemente também o território). É por isso que, como diz de Tugny, “O espaço é aquilo que as relações constituíram”.

Enfim, quando pergunto a um jovem homem quantos anos tem e ele me responde apenas que não sabe, será que sua maneira de pensar a idade parte também de uma tendência geral em não dissecar/discriminar o tempo em unidades fixas, unidades extrínsecas à atividade humana? Sabemos por exemplo que a maturidade de um jovem é reconhecida com o recebimento da posse de cantos, uma maturidade menos dada que construída. Será que a ocupação do espaço temporal poderia no contexto humano apresentar também algum tipo de abertura? O que o nomadismo poderia dizer em relação a isto?<sup>53</sup>

Uma coisa seria já inicialmente certa, no domínio dos *yāmīy* as dinâmicas sempre abertas e movediças, como é o caso do nomadismo, parecem ter um lugar consideravelmente menor. Não se “nomadiza” de

---

<sup>53</sup> Como veremos, tempo e espaço serão aqui tratados principalmente como dois conceitos em uníssono, que confluem numa mesma direção. Ora, uma ótima sugestão colocada por Rosalia Martínez durante a defesa desta dissertação (14/11/2007) consiste exatamente em que eu tentasse pensar estes dois conceitos também separadamente, mesmo que fosse para confirmar ou retornar finalmente em direção ao uníssono inicial: momentos em que o tempo passa e um espaço (geográfico, ecológico, cosmológico) permanece; outros possíveis momentos nos quais a passagem do tempo não apresentaria importância em especial (um tempo achatado), ao mesmo tempo em que o espaço seria dinâmico, em mutação, etc. Resta a sugestão, a ser amadurecida num trabalho posterior.

cantos (ou nos cantos<sup>54</sup>), durante eles existe ao contrário uma tendência muito maior à fixação. Quero dizer, o repertório pode crescer, e neste sentido ele também é suscetível de mudança. Mas, além desta mudança ser muito mais tímida que aquela cotidiana da sociabilidade humana (portanto quantitativamente menor), o mais importante, o que realmente a diferencia da tendência cotidiana, é o fato de que ela se dá numa esfera temporal alheia ao dia a dia, ao presente, ao encadeamento temporal pois este repertório é sempre transmitido pelos *yāmīy* aos homens no “antigamente” (portanto qualitativamente avessa ao “nomadismo” humano).

Vejamus ainda duas outras citações que vão-nos ajudar a continuar nossa reflexão:

Há uma reciprocidade por sua vez dos humanos com os espíritos. Os espíritos trazem as belas palavras, *yiā max*, que permitem a realização da caçada e do conhecimento, enquanto os humanos oferecem humilde alimentação e acolhimento. (...)

(...) Na concepção dos *tihik* [maxakali], são os espíritos que realizam estas caçadas, pois são eles grandes caçadores, e os homens sozinhos não saberiam caçar. (...)

Os *Yāmīy xop*, espíritos cantores, são grandes caçadores, e pouco necessitam plantar para alimentar-se. Onde eles vivem há muita caça. Os parentes vivem todos na mesma aldeia, e os outros vivem em aldeias separadas e distantes. Este é o ideal da economia e da sociedade Maxakali.

(...)

Importante salientar uma resistência dos índios Maxakali ao trabalho em larga escala e contínuo na agricultura e na criação de gado. O trabalho realizado para o branco, considerado penoso, recebe o mesmo nome do trabalho na roça, chamado de *yhāp*. Este é visto diferente da caça, que é considerado uma atividade alegre, ritual e coletiva. (Thurler Nacif 2005: 16 e 18)

Todo o conhecimento, seja este do domínio do sagrado ou não [distinção que poderia no entanto ser problematizada], pertence aos espíritos, são eles que o trazem aos humanos. Idealmente apenas os *yāmīy*

---

<sup>54</sup> O mesmo processo de reconhecimento de áreas ocupadas por gerações passadas a partir do registro que fazem cantos/*yāmīy* aconteceu também com um segundo grupo maxakali (diferente daquele que agiu junto ao LE-UFMG). Uma família teve nas letras dos cantos a fonte de fundamentação/legitimidade do seu direito à área que hoje constitui uma fazenda vizinha à terra de Água Boa pois fatos acontecidos nesta área estão preservados nos cantos que, herdados familiarmente, descrevem o encontro de um homem com uma cobra no mato e a perda de seu cachorro (Nacif 2006: 11). Mais um exemplo que mostraria o poder de fixação característico dos *yāmīy*, pouco “nômades” neste sentido.



sabem fazer os instrumentos musicais (...), e até mesmo o arco e flecha de caça, as casas, redes, assim como caçar, pescar e cozinhar - ou seja, todas as atividades culturais. (...)

Os *yāmīy* levam uma vida no além muito semelhante à dos humanos. (...) fazem roça, *yhāo*, caçam, pescam e cozinham seus alimentos\*. Constroem aldeias, casas e *kuxex* (...).

Contudo, o além é um lugar livre de todo o mal, onde a morte não existe, não há doenças, velhice e tampouco conflitos. Os *yāmīy* são imortais, não adoecem ou envelhecem. E os *yāmīy pukhōy* (estranhos) ou *kibok* (ruins), transformação do *koxuk* [espírito] dos inimigos, moram em aldeias separadas dos *yāmīy Max* (bons), transformação do *koxux* dos parentes ou daqueles incorporados ao grupo de parentesco - os afins consangüinizados. (...) O problema da constante tensão das relações entre afins e consangüíneos é, finalmente, resolvido no além. Lá os 'bons', os parentes e os afins consangüinizados e os 'maus', os afins inimigos, são definitivamente separados em aldeias distantes.

\* *yhāo* recobre dois significados - o de fazer roça e o de realizar as tarefas que os Maxakali executam para os '*āynhuk* [não índios]. Portanto os Maxakali consideram fazer roça como uma atividade penosa e cansativa em oposição à caça, a pesca e a coleta, consideradas atividades prazerosas, embora todas estas atividades sejam igualmente de subsistência [a noção de "subsistência" também poderia ser problematizada, a partir mesmo dos dados que a autora acaba de levantar<sup>55</sup>, o que não tira o grande interesse desta nota]. (Álvares 1992: 56)

Vemos portanto que, além de não se nomadizar de cantos ou nos cantos, os *yāmīy* não partilham da mesma erraticidade dos humanos também (e talvez sobretudo) por não conhecerem a morte nem o conflito com os inimigos. Sem envelhecimento ou doença, não precisam deixar para trás os mortos (que não possuem). Tampouco precisam deixar para trás os inimigos, visto que estes já se encontram a uma distância ideal. A vida dos *yāmīy*, semelhante à vida humana, apresenta no entanto a situação ideal, onde existe abundância de caça<sup>56</sup>, onde os inimigos estão distantes, e, logo,

---

<sup>55</sup> Pelo simples fato de uma atividade ser prazerosa, característica dos *yāmīy*, e a outra penosa (podendo ainda subentender um caráter de alienação, de trabalho para outros e não para si), vemos que existem valores muito diferentes para cada uma, o que extrapolaria já uma vocação puramente econômica contida numa noção de "subsistência". Para uma crítica abrangente sobre o valor pessimista que subentende a noção de subsistência - tão empregada na descrição das sociedades primitivas - ver Sahlins 1976 [1972], capítulo I.

<sup>56</sup> Se a caça for pensada como guerra, o que não é raro no contexto amazônico - para os Yudjá, Stolze Lima 2005: 216, para os Araweté, Viveiros de Castro 1986: 209, para os

onde cada aldeia é composta apenas por consangüíneos, por parentes. Tudo isto resulta numa estabilidade subjacente ao plano dos *yãmĩy*, mais uma vez contrária à instabilidade humana.

Vamos prosseguir nesta diferença. Uma gafe não isenta de interesse se deu certa vez quando um colega da equipe do LE-UFMG, em meio a uma pergunta que começava com “quando *tibi* [maxakali] canta...”, tão logo interrompida pelo comentário de um anfitrião maxakali dizendo que “*tibi* não canta, quem canta é *yãmĩy*”. Mesmo se sabemos que os homens cantam juntamente aos *yãmĩy*, o esclarecimento de que “quem canta é *yãmĩy*” mostra o quanto a primeira noção (de canto) subentende a segunda. Mas esta passagem pode-nos dizer também que os cantos são essencialmente dos *yãmĩy* em contraposição aos homens. Como vimos, todo conhecimento de uma forma generalizada, incluindo a caça, a confecção dos utensílios diários, as casas, etc., provém eminentemente dos *yãmĩy*. Sem eles os humanos não saberiam realizar estas atividades.

Segundo os pajés, realmente a origem ideal dos cantos não reside nos humanos. Não são eles, em última instância, que os criam. Os cantos surgem de uma relação com um *yãmĩy*. É *xũnĩm* quem transmite diretamente seus cantos aos humanos, fato narrado no episódio mítico inaugural.

Ainda neste sentido, os cantos não são um terreno para alterações. Um canto deve ser performado sempre exatamente o mesmo, sem modificações, como o uníssono entre os vários cantores nos assegura. Seja em seus *ritornelos*, como pudemos verificar, ou no decorrer de ocasiões distantes, mesmo através das gerações pelas quais a posse do canto vai passar, o canto não é um espaço para alterações. (Talvez por isso os cantos se utilizem freqüentemente de palavras que, embora tenham equivalentes na língua falada cotidiana, não se encontram nela. Pode-se tratar de estruturas arcaicas que se congelaram mais intensamente nos cantos<sup>57</sup>.)

---

Wayãpi, P. Grenand 1982: 208 (*apud* Viveiros de Castro 1986: 209) - talvez a guerra dos *yãmĩy* estaria então apenas canalizada na forma de caça.

<sup>57</sup> “(...) suas cantigas [Yudjá] a meu ver remetiam a uma língua arcaica” (Stolze Lima 2005: 233). Ou ainda:

“(...) *almost all song had syllables with no direct semantic referent (although of course their performance itself signals something, including the type of song being performed). (...) The words that did have semantic referents were often pronounced quite differently from their present usage, but similar to the phonetics described by Karl von den Steinen for the Suyá in 1884.*

(...) *If recently composed songs are easy to understand, songs the Suyá said were quite old might defy interpretation altogether. When pressed, the Suyá would say*

Não que os maxakali tenham alguma predileção pela ancestralidade geracional. Como a maior parte dos ameríndios das terras baixas, dificilmente se pode remontar a uma linha de descendência minimamente profunda (mais profunda que as gerações que foram conhecidas mais diretamente por ego). “Tais sociedades, indiferentes como sabem ser ao tempo genealógico ou à profundidade temporal, mais que à sua perpetuação ao longo do tempo, dedicavam-se, frisava ela [Overing Kaplan], a recriar-se de novo a cada geração, contando, para isso, com um sistema de categorias, não com um sistema de grupos.” (Overing Kaplan 1977 *apud* Stolze Lima 2005: 111)<sup>58</sup>.

Mas os cantos maxakali, ao contrário dos grupos sociais humanos que estão sempre a se recriar, são cantos fundamentalmente fixos. Pertencendo a uma esfera de um “tempo eternitário” - para adotar uma expressão de Stolze Lima (2005: 26) - os cantos permanecem justamente fixos e alheios à questão linear geracional ou temporal, assunto ao qual voltaremos.

De toda forma, vemos que as ações junto aos *yāmīy* compõem um campo rigoroso ou fixo por excelência. As fórmulas musicais pré-existem. Os cantos são fixos, cantados num uníssono e num sistema de repetições que confirmam esta fixidez. Os movimentos completamente codificados dos *yāmīy* confluem igualmente à sua vocação formal por natureza.

O que é radicalmente diferente do lugar ocupado pelos humanos, seu completo oposto. O contraste visual entre o grupo de homens que acompanha *xūnīm* nos percursos de dança serve neste sentido como ótima ilustração. Mesmo estando em plena e intensa atividade ritual, eles são simplesmente homens, humanos, cuja aparência visual é muito mais apenas uma consequência circunstancial que o objeto de um investimento significativo.

---

*that the only ones who still knew what they meant were the beings that taught the songs to the Suyá in the first place. One can go no further, for it is hard to an anthropologist to get translations directly from jaguars, birds, bees, and extinct enemies.”* (grifos meus) (Seeger 1987: 45-6).

<sup>58</sup> A mesma idéia é levantada por Calavia Sáez (2005: 42) segundo o qual “O ‘nós’ Yaminawa - *yura*, *yurawo*, isto é, o ‘corpo’, o grupo de parentes/co-residentes que troca alimentos e substâncias corporais - é um sujeito sociológico, mas não um sujeito histórico. Não poderia sê-lo, porque uma sociedade cognática como a Yaminawa necessariamente vê esse Yura se cindir ou pelo menos se diluir geração após geração caminho ao passado; segmentos inteiros de uma sociedade ‘misturada’, que são partes constitutivas do seu aqui e agora, formam o exterior no passado recente.”

Pouco importa a aparência dos homens numa sessão de *yāmīyxop*, mas sim a dos *yāmīy*. Eles sim têm corpos definidos, exuberantes, seus movimentos são previstos, pré-existent, e não apenas conseqüências circunstanciais. Claro que exagero. Alguns homens podem-se enfeitar, outros nem tanto. Mas seus enfeites, fora do(s) centro(s) de atenção e em qualquer caso sempre muito aquém da exuberância dos *yāmīy*, são de outra natureza. São os mesmos usados no contexto extra-*yāmīyxop*. Não têm portanto nenhum peso estrutural durante estes momentos, e é neste sentido que digo que pouco importa a aparência dos homens.

Este caráter circunstancial e de pouco investimento dos humanos é na verdade algo que intuitivamente percebemos de uma forma geral nas atividades maxakali corriqueiras. Cultura material razoavelmente limitada, pouco variada, e não “ortodoxa” (não há quase nada que um maxakali porte consigo de que ele não possa-se desfazer em 1 minuto). O mundo material dá uma impressão não rara de fragilidade, de despojamento, uma utilização freqüente de objetos ou processos improvisados (sacola plástica utilizada para tampar uma panela que está no fogo, sendo que o plástico pode derreter, cair na comida, ou um rapazinho que, numa noite ritual especialmente fria, queima a própria camiseta para se esquentar mais, mas por apenas 20 segundos, etc., etc.). Em parte este despojamento é uma constante nas culturas ameríndias, incluindo as terras altas, no sentido da absoluta ausência de acumulação material. Parece existir sempre e de forma quase sistemática um processo de consumo imediato de qualquer bem material que pode-se apresentar durável. Mas o despojamento maxakali ao qual me refiro aqui tem ainda uma característica suplementar. Além de pouco duráveis, parece não existir uma valorização ou uma codificação especial de artefatos ou processos materiais - arte plumária, pintura corporal, objetos sagrados, etc. - que podem ser tão caros a outros povos ameríndios, inclusive de língua jê.

O despojamento maxakali parece mesmo transcender os bens apenas materiais para se aplicar igualmente aos corpos (principalmente masculinos), que dão muitas vezes a impressão de não constituírem objeto de “ vaidade”, de preocupação com uma “pureza”, uma integridade, um zelo para que sejam “bem definidos”, “naturais”, “duráveis”. Ou, finalmente, a rigorosa “inconstância” diante de qualquer projeto de planejamento objetivo, de meta, de especulação futura, poupança, economia. Tudo isto mesclado a uma abertura (pelo menos aparente, ou relativa) em direção ao novo.

Estas afirmações, tão sérias quanto curtamente enunciadas, deveriam ser tratadas ao contrário com muita etnografia e reflexão paralela, o que estaria fora dos limites deste trabalho (e principalmente dos meus limites). É por isto que prefiro descartá-las no momento, para me concentrar apenas no conteúdo dos contextos de *yāmīyxcop* descritos, sobre os quais teríamos dados mais concretos para esboçar comparações minimamente conseqüentes. Voltemos à imagem do grupo cantor que acompanha *xūnīm*, um contraste radical entre o estado de humanidade e o estado *yāmīy*.

O grupo cantor, do ponto de vista de seus corpos, forma uma massa que por vezes se torna amorfa, se rarefaz, desaparece. Enquanto os homens se movimentam de qualquer jeito, com qualquer roupa, em qualquer posição, as mulheres são parcialmente produtoras de cena, uma vez que vêem suas ações condicionadas, mesmo que seja apenas durante os intervalos em que dialogam diretamente com os *yāmīy*<sup>59</sup>. Estes últimos,

---

<sup>59</sup> É interessante sublinhar que as roupas das mulheres (mesmo cotidianamente, fora de um contexto formal de contato com os *yāmīy*) são alvo de um formalismo muito mais importante que o dos homens. As mulheres usam todas e sempre um vestido de um modelo específico, característico, com algumas possibilidades de variação de cores. Elas são então mais estáveis neste sentido ao mesmo tempo que elas são as únicas a realmente “dialogarem” com os *yāmīy* no sentido de falar “contra”. Os homens estão sempre em uníssono com os *yāmīy*, as mulheres não, elas agem simetricamente contra (contrastando com) eles. O que pode sugerir uma diferença importante em relação aos homens. Elas são humanas, mas talvez com um estatuto diferente, em todo caso, com um comércio diferenciado junto aos *yāmīy*.

Falei na primeira parte deste trabalho de um intermédio dos homens entre o estrangeiro e a aldeia/mulheres, do qual a arquitetura da aldeia - a posição das casas e do *kuxex* - seria um bom símbolo. Há desde então uma associação entre o feminino e a aldeia, em contraposição aos homens, que estariam do lado dos *yāmīy*, dos estrangeiros. O que importa para os *yāmīy* não é os homens. Estes são apenas intermediários. O que importa é as mulheres. Somente quando há presença feminina, seja através da comida seja através da dança/sedução, os cantos ganham palavras (substância). Viveiros de Castro (1986) aponta para o fato de que, diante da cosmologia Araxeté, a mulher é o alimento por natureza no banquete canibal dos deuses, que imortaliza os humanos recém-mortos, os transforma também em deuses. As mulheres são as únicas a não terem nenhuma possibilidade de escapar a este processo. Além disto, mesmo na terra, elas são o interesse constante dos deuses, que tentam levá-las consigo. O caso maxakali pode-se aproximar um pouco desta matriz. Os *xūnīm* trocam “substâncias” com as mulheres, substância dos cantos (deles) contra a dança e a comida (delas), e em seguida comida (deles) contra substância sexual (delas).

É quase como se as doadoras da comida fossem sogras e as moças as esposas oferecidas aos *xūnīm*. Os *xūnīm* seriam (como bem me lembrou de Tugny) não só os

finalmente, são completamente estáveis, se movimentam de um jeito específico, com uma roupa (ou pele) específica, com posturas e posições específicas. O contrário de uma imagem que o cenário humano pode constantemente sugerir, de que tudo é passível de mudança.

Falo de “estados” humano e *yāmīy* pensando nas proposições realizadas por Stolze Lima em relação aos Yudjá, para os quais “(...) vida e morte não são (...) categorias discretas” (2005: 259) ou por Viveiros de Castro (1986) na conceituação de “Pessoa” araweté que não se conclui na vida, só encontrando sua completude após a morte e a metamorfose em um outro, que é inimigo, em um deus.

Se houver sentido em pensar que para os maxakali não apenas a sociedade se estende para além dos limites do mundo cotidiano mas também a própria formação da “Pessoa”, que encontra sua continuação no “além” dos *yāmīy*, e cuja passagem não subentende categorias discretas, reencontraríamos então um sentido novo para as afirmações de que “a possibilidade de interagir junto aos espíritos e notadamente de realizar os ciclos de *yāmīyxop* constituem o principal fator responsável pela união e identidade de diferentes grupos aliados enquanto grupo social ‘maxakali’”.

Quero dizer, os humanos tornar-se-ão *yāmīy*. A natureza eminentemente dispersa dos grupos familiares ou mesmo internamente a eles (haja visto a autonomia radical que cada indivíduo apresenta, compondo um quadro realmente avesso a qualquer vaga imagem de “Estado”), tem no entanto um ponto de convergência na atividade ritual, principalmente através dos *yāmīyxop*, que desde a raiz do seu mecanismo de funcionamento obrigam os humanos a se aglomerarem - quanto mais numerosos forem os laços entre diferentes possuidores de cantos, mais *yāmīy* estarão presentes, mais euforia tende a ter um festival.

Ao mesmo tempo, partindo desta raiz em direção ao tronco, aos galhos, às folhas do mecanismo de um *yāmīyxop*, assistimos a toda uma delicada construção que vai novamente de encontro à autonomia (a imagem de ramificação de uma árvore tendo sido sugerida inclusive por uma interlocutora maxakali). As diversas plurilinearidades encontradas em diferentes níveis em meio ao texto de um *yāmīyxop* constituem cada uma um obstinado trabalho de afirmação da descentralização, da liquidação das eventuais acumulações (acumulação de comida, acumulação de pessoas,

---

consangüíneos ou parentes que se afinizaram após a morte, mas também os afins que se tornam parentes nesta troca de substâncias. Vista através desta dinâmica, a aldeia como um todo se torna fundamentalmente feminina.

ênfase em uma primeira pessoa enunciativa em um canto, ênfase em uma única cena principal).

Um *yãmĩyxop* é realmente algo do domínio da atualização. Tão logo uma ordem coletiva seja estabelecida, o próprio *yãmĩyxop* que a estabeleceu parece lutar para desfazê-la, para restabelecer a pluralidade de vozes, de sujeitos, de autonomias. Ele trabalha portanto sempre num nível do atual, não do adquirido e estático, mas da aquisição e do móvel. Uma eterna atualização onde o mais importante parece ser justamente fazer que não haja uma estabilidade. Esta estabilidade (se é que ela existe) se encontra alhures, não no futuro mas em outro tempo. O que poderia ser uma ótima analogia da “Pessoa” maxakali, ou mesmo da sociabilidade humana.

Como vimos, poderíamos enxergar vários processos de afirmação de multiplicidade no complexo do *xũnĩmxop*:

- A pluralidade enunciativa das letras dos cantos e a simultaneidade de planos independentes diferentes nestes textos (que não exprimem simplesmente um diálogo ordenado cujos enunciadores se alternam, mas uma profusão de imagens independentes), processos acentuados pelas técnicas de composição melódica.

- As diversas linearidades sonoras que se constroem de forma virtualmente paralela como os subgrupos dentro de *xũnĩm* ou de *hemex*, cada qual caracterizado internamente por uma continuidade musical e de temática das letras, mas cuja integridade enquanto bloco é submetida a recortes e alternâncias com outros subgrupos.

- As linearidades sonoras que se constroem de forma “realmente” paralela como a estratificação do espaço acústico entre o fim de *xũnĩm*, o começo de *hemex* e a presença de *imbup* e *yãmĩybex* (estratificação construída principalmente através da diferenciação de registros de alturas, de técnicas vocais e de tempos musicais).

- As diferentes identidades físicas com a qual *xũnĩm* se apresenta (ligadas também à pluralidade enunciativa dos cantos de *xũnĩm*) e a convivência de diferentes planos cênicos que se observam durante uma sessão marcada pela dança de *xũnĩm*: um par de *xũnĩm* (preto), um par de *xũnĩm* homem branco e um grupo de *xupapox* convivem dentro de uma mesma unidade mas cada um de forma autônoma ou independente.

- E finalmente (ou talvez melhor seria dizer “o que é o início de tudo”), a pluralidade de pajés, de donos de *yãmĩy*, cuja quantidade é diretamente proporcional à alegria ou ao sucesso de um *yãmĩyxop*.

Tudo isto construído de forma cuidadosa e positiva<sup>60</sup>, para que a gramática da multiplicidade seja garantida.

Se existe portanto uma instabilidade ou uma tendência “amorfa” humana oposta à estabilidade e ao formalismo dos *yāmīy*, e se a manutenção de boas condições de comunicação com os espíritos é o principal agente de concentração social humana, existe aí uma observação a ser feita. Se a instabilidade se torna estabilidade e se a efemeridade se torna eternidade, a inimizade no entanto não se torna amizade. O valor do conceito de “inimigo” prevalece. Esta constante pode indicar algo, uma valorização da diferença. Se não há mais guerra no plano dos *yāmīy*, no entanto os inimigos continuam existindo.

E é pelo fio da diferença que talvez se possa subir à sociabilidade maxakali, aos estados humano e *yāmīy*. Pois os *yāmīy* são os diferentes dos humanos. Há mesmo um *yāmīy* “homem branco”, há também um *yāmīy* “hex”, quer dizer, *yāmīy* mulher, mas não existe *yāmīy* “tibi”, ou “maxakali” masculino<sup>61</sup>. Os *yāmīy* não cobrem esta parte masculina e talvez mais característica da humanidade justamente porque eles são seu contraponto, sua miragem.

Além disto, os *yāmīy* habitam distante, no “além”, o que lembra muito a posição ideal dos inimigos, os contrários, que devem-se encontrar também distantes.

---

<sup>60</sup> Uma crítica que eu modestamente colocaria em relação ao pequeno texto de apresentação do grupo de pesquisa “polimúsica” do Laboratório de Etnomusicologia - CNRS (Centro Nacional da Pesquisa Científica - França), se endereçaria justamente ao acento ali dado a um caráter “negativo” das construções de uma multiplicidade de vozes que, mesmo que intencionalmente, por mérito, etc., seria no entanto uma “ausência”, uma negatividade em relação a determinados valores. Lê-se na página “(...) uma produção voluntariamente não coordenada. Esta ausência de coordenação, esta desorganização intencional, expõe, produz, afirma um gosto pela multiplicidade e às vezes pela a-coerência.” (grifos meus) (Beudet, Martínez, Rappoport & Salivas 2005)

Limitando-me ao caso maxakali, preferiria falar de uma atitude positiva, uma presença de coordenação para que se tenha a garantia de uma diferenciação de vozes, para que não haja o risco que duas vozes se misturem, (penso em *xūnīm*, *hemex* e *yāmīyhex*). Uma organização complexa que faz com que dois pares diferentes de *xūnīm* não se encontrem jamais no mesmo momento com o mesmo trecho do percurso de dança. Enfim, uma grande coerência, à qual se guarda uma atenção constante para garantir a continuidade da multiplicidade.

<sup>61</sup> O que também vai em direção a uma vocação feminina mais identificada aos *yāmīy* em contraposição aos homens. A “pele” de *yāmīyhex* é o vestido das mulheres. Os homens não teriam nem mesmo exatamente uma pele característica para ser adotada caso os pensássemos como *yāmīy*.



E a diferença que os *yāmīy* representam em relação aos humanos está longe de ser uma diferença projetada num futuro objetivo (acento num destino pós-morte - aliás não se observa em nenhum maxakali qualquer “desejo ou nostalgia da morte”<sup>62</sup>), ela é antes uma diferença paralela, que se encontra em estado latente e que se aciona constantemente através do contato com os *yāmīy* (desejo de *yāmīyoxop* sim, é comum de ser observado).

Ainda, o fato de posicionar a diferença sobre os seres ideais, de pensar tudo o que está “em torno” dos humanos como “o centro” mostra uma valorização do diferente muito importante (diria mesmo o contrário de nós, dos não índios vizinhos). E as práticas rituais constituem o veículo das relações com a diferença. Os aliados, na vida cotidiana, são aqueles com quem as relações são sobretudo impessoais. Os momentos de diálogo com os *yāmīy* são os momentos de afloramento do pessoal. Os humanos têm no contato com os *yāmīy* a projeção e a assimilação ideal da diferença, seu investimento mais importante, mais agradável, mais desejado. O contrário do contato com os aliados que é extremamente fluido, visto em grande parte como uma maneira de viabilizar o primeiro. Em compensação, se pensarmos na situação social dos *yāmīy* eles mesmos, vemos uma interessante simetria: eles tampouco se interessam à semelhança mesmo se a semelhança representa, neste caso, os *yāmīy*, os seres ideais. No além dos *yāmīy* interessa-se ao “aquém”, aos humanos, à diferença. Os *yāmīy* são distanciados de seus aliados de mais ainda de seus inimigos. Eles vivem em aldeias exclusivamente com seus parentes, sem uma freqüentação dos afins. Mas, o que é importante, eles passam temporadas constantes junto aos humanos, eles habitam períodos no *kuxex*, durante os quais mantêm uma intensa atividade com os homens e mulheres.

Quando falo de uma projeção identitária em direção a um “Outro”, à diferença, e a um “além”, me situo até aí no limite de um plágio (muito mais pobre que o original) do conceito deleuze-guatariano de “devir” tal qual ele foi utilizado etnologicamente por Viveiros de Castro (1986) diante dos tupi, ou mesmo de caracterizações propostas para os guarani, para quem “toda a vida mental (...) é virada para o Além” (Schaden 1954, *apud* H. Clastres 1975: 11)<sup>63</sup>.

Acentuaria no entanto uma vocação ritual quase ambígua no caso maxakali, este ritual que está no meio - entre o estado humano, que é

<sup>62</sup> A não ser que a embriaguez pelo álcool represente “morrer um pouquinho”

<sup>63</sup> As citações tiradas de textos em francês serão aqui apresentadas numa tradução livre para o português.

móvel, circunstancial, e o estado *yãmĩy*, que é estável, definitivo. Ele está no meio não porque sucede o primeiro estado e antecede o segundo, mas porque ele é a mediação no diálogo que se estabelece entre os dois, e que se faz ininterruptamente. A dispersão humana dos grupos familiares encontra na atividade ritual um pólo de concentração social, que é o intermédio com a outra paisagem da sociabilidade, o “além” dos *yãmĩy* onde a vida é muito semelhante à dos humanos, com a diferença de que não se envelhece, há abundância de alimentos, e, o que é principal para nós neste momento, não há conflitos pois as aldeias são formadas apenas por parentes. A dispersão das famílias tem sua exceção na prática ritual, quando se unem aos aliados em torno dos *yãmĩy* (como sabemos, a individualidade no que se relaciona aos *yãmĩy* acarreta em doença e morte), estes seres ideais que refletem uma organização social perfeita, estável, isenta de tristeza e de conflitos (mas não de caça nem de inimigos), onde cada aldeia abriga exclusivamente parentes, e onde a distância em relação às aldeias dos não parentes é tida em função proporcional à inimizade.

Uma convergência seguida de uma explosão. Um sistema portanto que converge as pessoas para garantir a sua divergência ideal no além.

\* \* \*

‘O executor de uma tarefa atroz deve imaginar que já a cumpriu, deve impor-se um futuro que seja irrevogável como o passado’.  
(Borges, O jardim de veredas que se bifurcam, 2000 [1941])

Quando a gente anda sempre para frente, não pode mesmo ir longe...  
(O Pequeno Príncipe em Saint-Exupéry, 1943)

Uma segunda questão que surge então de forma saliente a partir do contexto estabelecido pelas formas de comunicação com os *yãmĩy* e de suas implicações subjacentes entre humanidade e atualização cosmológica gira em torno de idéias já há muito tempo debatidas no seio da antropologia e que dizem respeito às formas de compreensão do tempo e da história.

Vemos surgir em meio aos cantos de *hemex* toda uma série de temas que fazem referência a um contato com os homens brancos - o ferro, a cachaça, o boi, etc. São personagens que poderiam ser - do ponto de vista

de uma história pretensamente “neutra”, ou linear - datadas, mesmo recentes.

Talvez o não-índio, o ferro, o boi, a cachaça das letras destes cantos sejam nossos exemplos mais sólidos. Extrapolando as letras dos cantos porém, encontramos o telefone celular de *xupapox* (que não deixa de evidenciar uma certa relação provocadora entre um celular e um *yāmīy*, que desperta o desejo das moças de o roubarem e que é motivo de graça, uma caricatura). Finalmente, os *xūnīm* homem branco eles próprios.

Estes complexos aparentemente de fácil classificação numa categoria de “históricos”, pois “não existiam num passado” e “passaram a existir num determinado momento” são no entanto absorvidos pelas estruturas maxakali lado a lado ao contexto do “antigamente” mítico. Eventos novos são incorporados não a uma noção temporal exatamente “passada” (o que nos levaria de volta a uma linearidade “histórica”, os tempos se organizando em seqüência linear, o passado precedendo o presente, etc.), mas antes a um nível atemporal, congelado ou aberto, realmente tendendo a uma estrutura fixa que abrange a história, e neste sentido os eventos novos são incorporados como tendo sempre existido.<sup>64</sup>

Para prosseguir, voltemos a uma proposição clássica: Lévi-Strauss nos sugere a respeito de considerações sobre história e mito (ou rito) que haveria no pensamento selvagem uma predominância da história que se subordina a uma estrutura limitada, enquanto as sociedades que se pensam fundamentalmente inovadoras são exatamente aquelas onde o que prevalece seriam estruturas ilimitadas, cujo corpo se constitui em função dos acontecimentos, da história. Ser levado pelo fluxo da história teria como conseqüência, neste segundo caso, a ausência de um modelo, de um limite estrutural, ou mesmo a ausência de uma estrutura (1962: 278-81, 307-8).

Em suma, num caso a estrutura seria mais importante que uma “história”. Imanente ao homem, a história (o passar do tempo) teria porém suas conseqüências reduzidas na medida em que ela seria constantemente absorvida pelas estruturas fixas.

---

<sup>64</sup> “Assim, a interferência sincrônica entre humanos e animais (mais geralmente, não-humanos) que se exprime nos conceitos de xamã e de espírito possui uma dimensão diacrônica fundamental, remetendo a um passado absoluto (isto é, um passado que nunca foi presente, e que portanto nunca passou como o presente não cessa de passar) em que as diferenças entre as espécies ‘ainda’ não haviam sido atualizadas.” (grifos meus) (Viveiros de Castro 2004: 7)

No outro caso, haveria uma tentativa de guardar a história, tendo em consequência estruturas numa permanente mudança acionada pelos fatos que se renovam, portanto estruturas ilimitadas<sup>65</sup>.

A etnografia maxakali está abundantemente fazendo referência ao primeiro tipo de relação com a história. Como nos diz Calavia Sáez, assistimos com o florescimento da “história indígena” a uma aspiração dos povos em “assumir como própria, e não mais como resultado de uma intromissão, a capacidade de mudança” (2005: 39). Por este simples fato, caso formos sensíveis aos pontos de vista nativos, vemos que a história “universal” (aquela pretensamente neutra) passa no mínimo a “particular”, se encaixando em moldes culturais nativos, que possuem formas próprias.

Como o tema mítico da má escolha tão disseminado pela América do Sul (que os maxakali também conhecem), ou a opção por explicar como de origem xamânica e inimiga as baixas demográficas posteriores às epidemias de doenças contraídas pelos brancos (caso de um senhor Wayãpi - Beaudet, comunicação pessoal, 2005), ou ainda a célebre chegada do capitão Cook ao Hawaii, recebido - e morto - como um deus (Sahlins, 1989 [1985]), assistimos a processamentos particulares de eventos “históricos”, que são compreendidos dentro dos termos de uma estrutura local, processados por uma máquina cosmológica (ou mítica) que os classifica dentro de uma esfera temporal distante como o “antigamente” dos maxakali, mas cuja distância descarta uma diacronia que a noção de “novo”

---

<sup>65</sup> É claro que este modelo teórico deve opor “estrutura” e “história” não como duas categorias fechadas, mas antes como dois pólos de atração. A oposição constituiria uma ferramenta para tentarmos entender uma realidade que (caso ela exista) estaria sempre além de qualquer modelo. Sahlins nos lembra das limitações às quais esta oposição pode levar. “O que os antropólogos chamam ‘estrutura’ - as relações simbólicas de uma ordem cultural - é um objeto histórico.” Quer dizer, a cultura (ou as estruturas) também se “transforma historicamente na ação” (1989 [1985]: 7).

No caso dos maxakali, para os quais sem dúvida houve (e continua havendo) uma enorme mudança das condições de vida e atividades “tradicionais”, é especialmente interessante notar no entanto justamente como, diante de toda uma “transformação histórica”, estruturas próprias não cessam de ser utilizadas e criarem diferença em relação à sociedade envolvente (para uma concepção de cultura e identidade como processos muito mais que objetos, ver Carneiro da Cunha 1994). Não quero dizer que as estruturas não mudem, que a história não interfira sobre elas. Antes, creio que na observação desta dinâmica - de como acontecem eventuais mudanças e continuidades entre modelos culturais pré-existentes e eventos permanentemente novos - pode residir um caminho para a investigação justamente do que seria mais subjacente, de quais seriam os valores mais fundamentais dentro do jogo, como (re)age um determinado pensamento. É este nosso problema.

ou de “antigo” podem-nos sugerir. Trata-se de uma distância que se funda antes numa sincronia que numa diacronia. Falando desta esfera temporal, do “passado mítico”, Calavia Sáez aponta que “os fatos extraordinários narrados, e que os Yaminawa sabem muito distantes da experiência cotidiana, se identificam mais com uma distância sincrônica do que diacrônica; o tempo em que os animais falam é um outro tempo atual, o do xamanismo” (2005: 43).

Estamos próximos, por exemplo, da reflexão temporal que se desenvolve por trás de um título como “jamais fomos modernos”. Latour nos mostra que a “constituição” temporal moderna infere aos acontecimentos uma sucessão, uma discriminação e categorização em períodos, que se sucedem numa linha/flecha única em sentido ao futuro, cujo passo nos separa inexoravelmente cada vez mais do passado.

Uma proliferação de híbridos entre as categorias básicas de “natureza” e “cultura” sobre a qual a objetividade moderna se sustenta é responsável no entanto pela sua auto implosão. Se rompemos portanto com a constituição moderna, não podemos conceber esta ruptura como sucedendo a modernidade pois é justamente a lógica de sucessões e de evolução que menos nos interessa. Entre outros motivos, este é um pelo qual Latour não diz “não somos mais modernos” no presente, mas sim “nunca fomos modernos” no passado simples, uma ação que muda o passado, o passado é acessível pois ele apresentaria uma distância antes sincrônica que diacrônica.

Para o homem moderno, ao contrário, não existe passado, só existe o futuro. “[Os antimodernos] aceitam mesmo dos modernos sua principal bizarrice, a idéia de um tempo que passaria irreversivelmente e que anularia atrás de si todo o passado.” (1997 [1991]: 70)<sup>66</sup>

---

<sup>66</sup> O puxão de orelha talvez mais sério que tomei durante a defesa desta dissertação se relaciona à superficialidade com a qual contrapus alguns traços da “modernidade” ao desenvolvimento principal do nosso assunto. Tento amenizar a situação defendendo-me (já que preferi não cortar estes trechos do texto).

Na verdade acho que fui mais breve do que exatamente superficial. Continuo achando (talvez por simples burrice e teimosia) que o contraponto com a modernidade é importante.

Primeiro gostaria de deixar claro que considero aqui o termo “modernidade” não apenas como o período classicamente estabelecido como moderno - do séc.XV à Revolução Francesa -, ou os modernismos do início do séc. XX. Considero antes um pensamento moderno que engloba todos estes momentos, que têm em comum o fato do sentido do tempo não ser mais divino nem teológico mas simplesmente humano, o que viabiliza a idéia de uma abertura e uma direcionalidade ao futuro (Hansen 2002). Uma

Visto que os fatos científicos são separados da sociedade, “porque não fazemos nada mais que descobrir as leis da natureza”, o homem moderno pode viver uma ideologia da evolução. A natureza pode sofrer revoluções, pois isto não implica em nenhum risco para a ordem social, da mesma forma que a sociedade pode evoluir, pois isto não implica em nenhum risco para a natureza (pelo menos até que os buracos na camada de ozônio comecem a proliferar, ou que uma riqueza natural como o petróleo seja a causa de várias guerras e interferências sociais).

Realmente a nossa retórica musical moderna<sup>67</sup> pode ser vista como um acompanhamento ou sujeito da construção exatamente deste fio condutor. A música terá uma linha unidirecional de desenvolvimento. O tema será desenvolvido, transposto, fragmentado, de maneira que cada revolução ultrapasse as anteriores. No entanto, parece haver uma natureza transcendente e que garante todas estas transformações: o “tema” (juntamente com a “tonalidade” principal). Existe uma identidade original do tema que pertence a outro plano, que é intocável, que não se mistura ao desenvolvimento, a “natureza” de cada música, a partir da qual se pode variar cumulativamente, evoluir.

---

concepção temporal em flecha, unidirecional e em direção ao futuro. É o grande período do sistema musical (harmônico mas também formal, rítmico, de texturas, etc.) que chamamos de tonal, que só sofreu suas maiores críticas após a Segunda Guerra, principalmente a partir da década de 1960.

Esta modernidade continua tendo profundas ressonâncias em nosso pensamento contemporâneo. E este pensamento é o que utilizamos (é o pensamento do qual dispomos) quando começamos a tentar entender um pensamento estrangeiro.

Para compreender ou apreender conceitos antropológicos de um determinado “nativo” (o que tentamos fazer aqui com o material maxakali) estamos sempre observando a partir de um sistema cultural pré-existente, aquele do “pesquisador”. O nosso esforço não deve ser o de tentar neutralizar seja a parcialidade do antropólogo (o que seria impossível) seja a parcialidade do “nativo” (o que seria insensato). O interesse deve ser antes o de tentar fazer dialogar estas duas parcialidades, aprender com a distância e neste sentido a diferença (noção *sine qua non* da antropologia) que existe entre elas.

Opor alguns traços modernos meio ao desenvolvimento que tem como motor principal a etnografia maxakali pode servir neste sentido como uma forma de apontar em direção desta impossibilidade de neutralidade, de tomar consciência dela e tentar aproveitar do seu potencial.

É por isto que prefiro manter as referências à modernidade mesmo sabendo que elas precisam ser tratadas com muito mais detalhe, o que reservo para uma próxima ocasião.

<sup>67</sup> Não me refiro aqui à música moderna do séc.XX. Refiro-me sim às músicas do “pensamento moderno”, tributárias do sistema tonal, se preferirmos.

Tudo o que não se pode ouvir nos *yāmīy*. Seu material sonoro não apresenta evolução nem do ponto de vista de um processo de variação acumulativa, nem hierarquizada, nem funcional.

Esta contraposição praticamente “metódica” que se observa na comparação com a modernidade nos leva de volta, e com um novo olhar, ao pensamento maxakali. A polarização entre natureza e cultura é responsável pela “objetividade” das sociedades modernas que pensam em termos evolucionistas em direção ao futuro na medida em que a natureza pode ser o “objeto” da cultura. O que é completamente avesso aos casos amazônicos. Como nos diz Descola:

“A homeostasia das ‘sociedades frias’ da Amazônia resultaria então menos da refutação implícita da alienação política com a qual Clastres creditava os ‘selvagens’<sup>68</sup> que do efeito de inércia de um sistema de pensamento que não pode se representar o processo de socialização da natureza senão através das categorias em norma com o funcionamento da sociedade real.” (grifos meus, 1986: 405)

Aqui a natureza seria compreendida, ao contrário, através da sua incorporação social. Ela é tida portanto, e é este o caso do xamanismo amazônico, como fazendo parte do coletivo social, na sua aceção mais geral.

O “novo” ou o “Outro”, sejam eles entendidos como “história” ou como “natureza”, são portanto sempre processados por um mesmo modelo social ou humano pré-existente, dentro do qual é impossível uma “objeto”ivação (só há sujeitos). A oposição entre natureza e cultura perde força neste diálogo de “sujeitos” (ausência de “objetos”) ao mesmo tempo em que implica numa “homeostasia” ou “inércia” da sociedade pois o pretense novo ou a pretensa natureza são entendidos dentro dos limites pré-estabelecidos pela sociedade.

Não tenho nenhuma pretensão de fazer um apanhado geral ou exaustivo de debates entre antropologia e história que remontam dos inícios da própria antropologia e o evolucionismo histórico. (Para uma tal introdução, ver Moritz Schwarcz 2005.) Quero aqui apenas tentar fazer dialogar o material maxakali com idéias que podem sugerir semelhanças (e distâncias) que ajudem no desenvolvimento do seu material etnográfico.

---

<sup>68</sup> Com toda honestidade, não consegui entender exatamente por que uma “socialização da natureza” impediria ou seria contrária a uma “refutação da alienação política”. Para mim eu enxergaria bem o contrário, as duas coisas podendo funcionar exatamente em direção uma da outra, o que veremos mais adiante neste trabalho (cf. páginas 133-4).

Retornemos a ele. O tema do não índio está presente no repertório ritual, mas não difere em nada na forma como são trabalhados quaisquer outros subgrupos de *yāmīy* que cantam através de *xūnīm*.

Neste sentido, e limitando-nos a um contexto de *yāmīyxop*, poderíamos pensar de fato na idéia de uma “estrutura” que absorve a “história”. Refiro-me aqui às estruturas poéticas, musicais, cênicas, etc., que constroem o conteúdo que os *yāmīy* transmitem aos humanos (o conhecimento cultural), que são as mesmas para os mais diferentes sujeitos ou temas abordados por *xūnīm*, seja o “homem branco”, os “anuros” ou a “onça”.

Além do “não índio” apresentar estruturas idênticas àquelas dos outros subgrupos temáticos, vemos ainda que internamente a estas estruturas não existe uma vocação para contar “histórias” no sentido do caráter único ou transformador que um pensamento moderno exigiria. O *xūnīm* homem branco (para parafrasear Lévi-Stauss 1962: 276) não tem nenhum caráter etiológico, uma vez que ele não explica nenhuma origem ou causa. Assim como nas letras dos cantos dos sapos citadas, o que existe é apenas uma situação que não se modifica, que não é causal ou funcional em relação a um período posterior a ela<sup>69</sup>.

As plurilinearidades, de um ponto de vista “retórico”, vão de encontro a esta idéia. Não existe um plano principal sobre o qual os textos (literários, pictóricos, cênicos, musicais) se desenvolvem numa sucessão. São sempre imagens que, mesmo quando se sucedem, não guardam relações funcionais entre si num sentido acumulativo, gradativo, hierárquico, etc. Estas imagens podem sem problema ser enunciadas em ordens diferentes, ou simultaneamente, sem que isto implique num enfraquecimento ou numa mudança qualitativa dentro da inteligibilidade do desenvolvimento como um todo.

O que acontece é muito mais uma variação infinita ou aberta dentro dos limites de determinados processos, ligada a outras mas todas autônomas. Quando uma parte musical é mantida em contraposição a outras que mudam, seja ela a identidade entre diferentes cantos de um mesmo subgrupo ou o refrão muito pouco variado característico da

---

<sup>69</sup> Lembremo-nos que a família maxakali que reivindica o direito a uma terra onde seus antepassados viveram, legítima esta reivindicação através do registro de um encontro no mato entre um homem e uma cobra e pelo desaparecimento do cachorro deste homem, acontecimentos que em relação à sua ausência de caráter inovador não teriam uma historicidade de um ponto de vista evolutivo, progressista. É exatamente este o caráter “não etiológico” ao qual me refiro.



primeira parte dos percursos de dança, esta parte musical, este “objeto”, ou ele praticamente não é variado - não havendo uma forma original a partir da qual mudar progressivamente -, ou ele realmente não é variado de jeito nenhum - repetido sempre exatamente o mesmo - e nos dois casos se exclui uma hierarquização, se exclui um desenvolvimento de “objetos”.

Poderíamos entrar mesmo dentro na composição melódica mais pontual, do tempo musical liso (de Tugny 2007: 7-8) dentro do qual há verdadeiras variações “sobre variações” (variações portanto de processos e não de objetos como seria o caso de variações sobre um “tema”) que vão desencadeando partes que, mesmo que organizadas dentro de uma fórmula esquemática (fórmula geral dos cantos proposta anteriormente), apresentam no entanto um desenvolvimento interno que é aberto, que é a conseqüência do que se canta e não um limitador do canto.

Outras ilustrações poderiam ser levantadas:

- Cada *xurapox* (ou *xūnīm*), por exemplo, será reconhecido como tal - com determinadas características obrigatórias - ao mesmo tempo que nunca será idêntico a um outro *xurapox* pois não se tem um objeto fechado ou final como referência. Eles são sempre variações de um processo, são cada um o modelo ideal deste processo ao mesmo tempo que não há ao menos dois casos idênticos.<sup>70</sup>

- O mesmo se pode aplicar a diferentes sessões de *xūnīm*, sempre “*xūnīmxor*”, mas nunca idênticas, algumas vezes mesmo muito diferentes. Duas das sessões sobre cujos registros me dedico aqui, mesmo que sejam ambas igualmente classificadas como “*xūnīm*”, transcritas pelos pajés e professores maxakali lado a lado formando um único volume escrito, coeso e coerente, tiveram no entanto uma diferença flagrante em relação a suas durações. A primeira destas sessões durou em torno de 2 horas (20 cantos), enquanto a segunda durou toda uma noite (aproximadamente 12 horas, 139 cantos).

- A letra de um canto, se pensarmos em seu estilo poético condensado, sempre denso e curto mas que é ao mesmo tempo cantada durante durações consideráveis, enriquecida de palavras ‘sem substância’ e de repetições, parecem apresentar igualmente uma abertura. Há uma economia aparente de palavras que, no entanto, através da própria fixidez que a condensação poética constrói, se abre em direção a um tempo mais largo, não só da duração ‘física’ ou acústica do canto, mas um tempo mais

<sup>70</sup> Aparentemente a mesma filosofia composicional está por trás da confecção de bolsas, de colares, de vestidos, da pintura facial, constantemente (para não dizer compulsivamente) refeitos, sempre iguais, mas radicalmente sempre diferentes.

largo sobretudo no sentido de haver todo um contexto mítico subjacente (como vimos precedentemente), que não é dito diretamente através das letras condensadas dos cantos, mas que é sempre acionado através delas.

E é esta abertura que será a condição da sensibilidade temporal de uma “infinitude”. O próprio repertório de *xũnĩm* é infinito. Se quiséssemos escrevê-lo todo, como nos disse um pajé especializado, dormiríamos em pilhas e pilhas de livros. Ou ainda, como nos disse uma outra interlocutora para explicar o encadeamento dos diferentes subgrupos no interior de um *yãmĩxop*, “*xũnĩm* é uma árvore só, um tronco, mas que depois tem muitos galhos”<sup>71</sup>.

O fato das sessões de *xũnĩmxop* onde a presença visual de *xũnĩm* é marcante se sustentarem principalmente num mesmo percurso de dança que se repete não necessariamente sempre o mesmo, mas sempre necessariamente a partir de uma mesma estrutura e possibilidades de variação, mostra uma inteligência temporal que preza por um tipo de congelamento, uma reincidência sobre si sustentada por uma duração qualitativamente infinita.

A repetição é um dos princípios fundamentais comuns a todas as formas estéticas wayãpi e em particular à música. Do mesmo modo, encontramos-a no conjunto das músicas gũiano-amazônicas. Trata-se da sucessão de um número não finito do mesmo objeto, visual - motivo de cestaria, pérola para os colares -, sonora - tema de uma peça -, gustativo -

71

A imagem da arborescência sugerida por esta interlocutora para explicar o encadeamento dos subgrupos no interior de um *yãmĩxop* - “um só tronco, mas que depois tem muitos galhos” - dá lugar na verdade muito mais a uma imagem rizomática. Existe menos uma linearidade ou uma linha hierárquica (arborescentes) no encadeamento dos diversos subgrupos dentro de um *xũnĩmxop* que plurilinearidades ou a possibilidade de cada subgrupo se comunicar com vários outros (rizomáticos) (ver “mapeamento dos cantos de um fragmento de *xũnĩm*, cf páginas 51-59). Mesmo nos momentos onde *xũnĩm* é o tronco, vê-se que ele dá lugar às vozes de outras primeiras pessoas, vários troncos, uma floresta. A forma aberta da construção de uma sessão de *yãmĩxop*, contrária à reiteração ou ao decalque e que faz com que uma sessão dependa diretamente de seus materiais mínimos, sobretudo dos cantos, a ausência de um estriamento ou de uma compartimentação temporal no lugar da qual encontramos muito mais um turbilhão ou uma “geografia temporal”, um tempo aberto, apontam igualmente em direção a uma forma rizoma.

Resta dizer que, para Deleuze e Guatarri (1980) o rizoma seria efetivamente uma estrutura própria ao nomadismo, às ciências nômade - o que tem um sentido enorme para os maxakali -, em contraposição à arborescência própria às ciências reais ou de Estado.

cabaça de cerveja... Para todas estas formas, as práticas, os valores e os discursos amalgamam repetição e quantidade: *iyati* ("tem muito!"). Esta acumulação do idêntico não é associada aqui a um estado de transformação da consciência (transe), mas antes a um prazer dos sentidos. Adição não finita do mesmo, a repetição é nesta região uma forma estética, uma estrutura cognitiva e um prazer físico.

Uma peça musical, como os motivos trançados dos objetos domésticos (cestos, peneiras...), não descrevem um sujeito/tema da peça ao longo de todo o espaço sonoro ou visual que lhe é fixado, mas repete um número teoricamente ilimitado de vezes uma mesma imagem estilizada e curta. (Beudet 1997: 114-5)

Dançar ou olhar a dança, soprar ou ouvir um mesmo e tão grave motivo durante toda uma noite cria um estado emocional e se associa a um pensamento musical que dão, visam a dar uma sensação e uma inteligência do tempo diferentes. (*idem*: 119)

Diante dos maxakali percebe-se sem dúvida uma estética da repetição quando por exemplo num baile de forró uma única música é tocada repetidamente durante três horas seguidas, ou ainda quando uma mesma fita cassete (com músicas regionais dos não-índios) é escutada por uma aldeia todos os dias durante semanas (talvez mesmo meses).<sup>72</sup>

Mas o que mais nos interessaria dentro desta citação, o que parece reverberar com mais força na presente reflexão a partir do material maxakali, seria menos a noção de "repetição" (*strictu sensu*) e mais a noção de "infinitude", esta "sensação e uma inteligência do tempo diferentes".

Existe uma retórica ritual - musical, literária, visual, coreográfica, gustativa - que parece estabelecer uma constante experiência aberta ou infinita do discurso.

Se "A morte [é] outro nome do Tempo" (Viveiros de Castro 1986: 608), se nosso horizonte temporal está sempre relacionado à concepção de Pessoa (os limites da vida circunscrevendo ao mesmo tempo a "Pessoa" e o "Tempo") colocamos então estas duas idéias principais até aqui levantadas - Pessoa e Tempo - lado a lado, num mesmo complexo.

A abertura da sociabilidade humana, as movediças dinâmicas de aliança, guerra, aproximação e distanciamento, apontam para uma concepção de sociedade e de pessoa que ultrapassam os limites visíveis no

---

<sup>72</sup> É interessante notar que para exemplificar ocorrências de repetição *stricto sensu* eu tenha citado duas vezes seguidas, sem perceber antecipadamente, práticas que se fundam na apropriação de materiais estrangeiros mecanicamente reproduzidos - fita cassete.

dia a dia, que se completam apenas num Outro, seja um Outro tempo ou um estado *yāmīy*.<sup>73</sup>

<sup>73</sup> É engraçado que se pensarmos juntas estas duas vocações observadas na prática ritual maxakali, as plurilinearidades que descentralizam um *socius* (por trás da concepção de pessoa) e a absorção da história pelo tempo mítico (a historicidade não-linear), nos aproximamos muito (mesmo que através de caminhos diferentes) de uma síntese de P. Clastres segundo a qual “(...) o poder político como coerção ou como violência é a marca das sociedades *históricas*, ou seja das sociedades que trazem nelas a causa da inovação, da mudança, da historicidade. E poderíamos assim dispor as diversas sociedades segundo um novo eixo: as sociedades com poder político não coercitivo são as sociedades sem história, as sociedades com poder político coercitivo são as sociedades históricas.” (1974: 22).

Este mesmo pensamento é ainda reformulado por Clastres sob a ótica da importância que a guerra ocupa na etnografia das sociedades primitivas. Lê-se que “o estado de guerra é tão durável quanto a capacidade das comunidades primitivas em afirmar sua autonomia umas em relação às outras.” (2005 [1977]: 81) “(...) a refutação da alienação (econômica ou política) pertence ao ser mesmo desta sociedade, ela exprime seu conservadorismo, sua vontade *deliberada* de continuar Nós não dividido. (...) os Selvagens sabiam bem que toda alteração de sua vida social (toda inovação social) só poder-se-ia traduzir por eles pela perda da liberdade.” (*idem*: 87-88)

Na verdade, se for para continuar esta comparação - e se pensamos que “fazer antropologia é comparar antropologias” (Viveiros de Castro 2006: 1) -, parece haver uma oposição interessante a se notar entre a postura maxakali e uma postura moderna. Como vimos, para a primeira o ritual pode sugerir uma preocupação constante em atualizar, em trabalhar sempre diante de uma instabilidade proporcional ao caráter não definitivo, não acabado, do estado de humanidade. O que contrasta radicalmente com a “domesticação” que este mesmo pensamento selvagem faz da história. O tempo é uma constante, uma casa que se revisita regularmente, estável. Há uma inversão entre a “fração humana da sociedade (que tende ao móvel)” e a “historicidade (que tende ao imóvel)”.

O que é quase o contrário, uma imagem espelhada, o negativo de um retrato da sociedade moderna, aquela que se constrói num status privilegiado da renovação histórica, cuja constante seria a concepção de que “se deve variar”. Ao mesmo tempo trata-se de uma humanidade cujo ideal de vida é uma estabilidade constante. O outro lado da balança moderna é uma segurança máxima do Eu através de uma identidade estável. O homem moderno é sedentário, acumulativo e seguro, protegido através de uma máquina impessoal, estatal. Ele tenta manter uma situação estável durante sua vida pois este já seria o seu ideal, ele já estaria completo. Portanto, “sociedade humana tende ao imóvel”, “história tende ao móvel”.

Enquanto a Pessoa e o *socius* humano maxakali são móveis, a mitologia tende a mostrar estruturas imóveis. Para o homem moderno, há um paralelo exatamente oposto. Seu ideal de Pessoa é imóvel enquanto sua “mitologia” (seja sua história\* ou sua ciência) se baseia num ideal móvel.

\* “As distintas historicidades peculiares a cada sociedade ou cultura constituem a forma particular através da qual elas reagem ao fato

A experiência destes Outros é sem dúvida um dos traços mais marcantes no convívio com os diferentes grupos maxakali. O seu prazer (deles) mais acentuado parece ser sempre aquele ligado à realização de *yāmīyhop*, durante os quais uma enorme mobilização de energia, de atenção, de euforia, etc. é dispensada.

É dos *yāmīy* que vêm todos os conhecimentos culturais de uma enorme profundidade. Como vimos, e creio que estamos realmente muito perto de uma imagem “literal”: “se quiséssemos escrever todos os cantos de *xūnīm*, dormiríamos em pilhas e pilhas de livros”.

---

inelutável de que estão no tempo ou no devir. (...) O que significa simplesmente dizer que da nossa forma de reagir à temporalidade faz parte um certo tipo de reflexão sobre ela. Talvez aqui resida um dos sentidos da aproximação entre mito e história, ou da hipótese de que a história funciona, entre nós, como nosso mito.” (grifos meus) (Goldman 1999)



**bibliografia**  
**anexos audiovisuais**





**ÁLVARES, Myriam Martins**

1992 *Yãmiy, os espíritos do canto: a construção da pessoa na sociedade maxakali*. Belo Horizonte/Campinas. Dissertação de Mestrado, Programa de Pós-graduação em Antropologia Social - UNICAMP.

**BEAUDET, Jean-Michel & MARTÍNEZ, Rosalia & RAPPOPORT, Dana & SALIVAS, Pierre**

2005, *Groupe «polymusique»* disponível *online* no endereço <<http://www.ethnomus.org/recherche/polymusique.htm>>. Acesso em: 02 de Maio de 2007.

**BEAUDET, Jean-Michel**

1997 *Souffles d'Amazonie. Les orchestres tule des Wayãpi*. Nanterre, Société d'Ethnologie, Hommes et Musiques.

**BOULEZ, Pierre**

1966 *Relevés d'apprenti*. Paris, Editions du Seuil.

1967 *Pli selon pli, I. Don*. Londres, Universal Edition. Partitura.

**CALAVIA SÁEZ, Oscar**

2005 “A terceira margem da história: estrutura e relato das sociedades indígenas”; *Revista Brasileira de Ciências Sociais*. São Paulo, Vol.20 N° 57: 39-51. Também disponível *online* no endereço <[http://www.scielo.br/pdf/rbc\\_soc/v20n57/a03v2057.pdf](http://www.scielo.br/pdf/rbc_soc/v20n57/a03v2057.pdf)>

**CARNEIRO DA CUNHA, Manuela**

1994 “O Futuro da Questão Indígena”, *Estudos Avançados*. São Paulo, Apr., vol. 8(20): 121-136. Também disponível *online* no endereço <<http://www.scielo.br/pdf/ea/v8n20/v8n20a16.pdf>>

**CARNEIRO DA CUNHA, Manuela & Eduardo VIVEIROS DE CASTRO**

1985 “Vingança e Temporalidade”, *Journal de la Société des Américanistes*. Paris, Musée de L'Homme, Tome LXXI : 191-208.

**CLASTRES, Hélène**

1975 *La terre sans mal: le prophétisme tupi-guarani*. Paris, Éditions du Seuil.

**CLASTRES, Pierre**

1974 *La Société conte l'état*. Paris, Les Editions de Minuit.

2005 [1977] *Archéologie de la violence : La guerre dans les sociétés primitives*. La Tour d'Aigues, Éditions de l'Aube.

**DELEUZE, Gilles & Félix GUATARI**

1980 *Mille Plateaux - capitalisme et schizophrénie 2*. Paris, Les Éditions de Minuit.

**DESCOLA, Philippe**

1986 *La nature domestique. Symbolisme et praxis dans l'écologie des Achuar*. Paris, Maison des Sciences de l'Homme.

**GOLDMAN, Marcio**

1999 "Lévi-Strauss e os sentidos da História"; *Revista de Antropologia* vol.42 n°1-2. São Paulo. Também disponível *online* no endereço <[http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0034-77011999000100012&lng=en&nrm=iso](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0034-77011999000100012&lng=en&nrm=iso)>

**HANSEN, João Adolfo**

2002 "A temporalidade na cultura contemporânea" in: Vera Pallamin & Joaci Pereira Furtado orgs., *Conversas no Ateliê. Palestras sobre artes e humanidades*. São Paulo, Faeusp: 11-26.

**LATOUR, Bruno**

1997 [1991] *Nous n'avons jamais été modernes : essai d'anthropologie symétrique*. Paris, Éditions La Découverte & Syros.

**LATOUR, Bruno & Steve WOOLGAR**

1996 [1979] *La vie de laboratoire : la production des faits scientifiques*. Paris, Éditions La Découverte.

**LÉVI-STRAUSS, Claude**

1962 *La pensée sauvage*. Paris, Plon.

**MAGNANI, Diogo de Mattos**

2005 *O Movimento dos Maxakali*. Belo Horizonte (manuscrito).

**MAXAKALI, Zé Antoninho**

2005 desenho sem título (excerto de *mĩmãñãm*) realizado dentro do projeto de “Transcrição e Tradução de Cantos Sagrados Maxakali” do Laboratório de Etnomusicologia da UFMG. Belo Horizonte, UFMG. No prelo.

**MAXAKALI, Donizete**

2006 desenho sem título (de *kutehet* e *kutekut*) realizado dentro do projeto de “Transcrição e Tradução de Cantos Sagrados Maxakali” do Laboratório de Etnomusicologia da UFMG. Belo Horizonte, UFMG. No prelo.

**NIMUENDAJÚ, Curt**

1958 [1939] “Índios Machacali”; *Revista de Antropologia* 6 (1). São Paulo. Republicado em 1982 sob o título “Os Índios Maxakali”; *Textos Indigenistas: relatórios, monografias, cartas/Curt Nimuendaju*. São Paulo, Ed. Loyola: 209-118.

**OTONI, Teófilo**

2002 [1858 et 59] *Notícia sobre os selvagens do Mucuri*. Regina Horta Duarte org.. Belo Horizonte, Editora UFMG.

**PARAÍSO, Maria Hilda Baqueiro**

1992 “Os Botocudos e Sua Trajetória Histórica” in Manuela Carneiro da Cunha org., *História dos Índios no Brasil*. São Paulo, Companhia das Letras/SMCSP: 413-30.

**POPOVICH, Harold**

1976 *Maxakali Supernaturalism*. Summer Institute of Linguistics.

**POPOVICH, Frances Blok**

1994 [1980] *A Organização Social dos Maxakali*. Arlington, Universidade do Texas. Dissertação de Mestrado. Traduzido do inglês por Helena Vera Flor, revisão de Edith Maria Abreu Garcia de Oliveira. Também disponível *online* no endereço  
<<http://www.sil.org/americas/brasil/PUBLICNS/ANTHRO/MXSocOrg.pdf>>

**PÉRÈS, Marcel** (org.)

1991 *La Rationalisation du Temps au XIIIe Siècle - Musique et Mentalités*. Royaumont, actes du colloque de Royaumont.

**RUBINGER, Marcos Magalhães**

1963 *Projeto de Pesquisa Maxakali, Grupo Indígena do Nordeste de Minas Gerais*. Belo Horizonte, Imprensa da Universidade de Minas Gerais, Publicação n° 282.

1980 “Os índios Maxakali e a Questão das Frentes de Expansão da Sociedade Neobrasileira” in Marcos Magalhães Rubinger, Maria Stella de Amorim & Sônia de Almeida Marcato, *Índios Maxakali: Resistência ou Morte*. Belo Horizonte, Interlivros: 11-13.

**SAHLINS, Marshall**

1976 [1972] *Âge de Pierre Âge d'Abondance : L'économie des Sociétés Primitives*. Paris, Gallimard. Traduzido do inglês por Tina Jolas.

1989 [1985] *Des Îles dans l'Histoire*. Paris, Hautes Etudes, Gallimard, Le Seuil.

**SCHWARCZ, Lilia K. Moritz**

2005 “Questões de Fronteira - Sobre uma Antropologia da História”; *Novos Estudos* 72: 119-135. Também disponível *online* no endereço <<http://www.scielo.br/pdf/nec/n72/ao7n72.pdf>>

**SEEGER, Anthony**

1979 “What can we learn when they sing? Vocal genres of the Suyá Indians of central Brazil”; *Ethnomusicology* Vol. 23, n° 3: 373-394.

1987 *Why Suyá sing: a musical anthropology of an amazonian people*. Cambridge, Cambridge University Press, Cambridge studies in ethnomusicology.

**STOLZE LIMA, Tânia Stolze**

1996 “O dois e seu múltiplo: reflexões sobre o perspectivismo em uma cosmologia tupi”; *Mana* 2 (2): 21-47. Também disponível *online* no endereço <<http://www.scielo.br/pdf/mana/v2n2/v2n2a02.pdf>>

2005 *Um peixe olhou para mim: o povo Yudjá e a perspectiva*. São Paulo, Editora UNESP: ISA; et Rio de Janeiro: NuTI.

**de TUGNY, Rosângela Pereira**

2005 *Notas sobre a sociedade Maxakali e suas práticas musicais*. Belo Horizonte, manuscrito.

2007 *Nomadismo musical entre os Maxakali*. Belo Horizonte, no prelo.

**THURLER NACIF, Rodrigo**

2005 *Diagnóstico Fundiário da Etnia Maxakali*. Belo Horizonte, FUNAI. Relatório antropológico.

2006 *Relatório para Estabelecimento de Reserva Maxakali*. Belo Horizonte, FUNAI. Relatório antropológico.

**VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo Batalha**

1986 *Araweté: os deuses canibais*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editor / ANPOCS (Associação Nacional de Pós-Graduação em Ciências Sociais).

1992 *Araweté: o povo do Ipixuna*. São Paulo, CEDI (Centro Ecumênico de Documentação e Informação).

1996 “Os Pronomes Cosmológicos e o Perspectivismo Ameríndio” *Mana* vol. 2, n° 2: 115-144. Também disponível *online* no endereço <http://www.scielo.br/pdf/mana/v2n2/v2n2a05.pdf>

2002a *A Inconstância da Alma Selvagem - e outros ensaios de antropologia*. São Paulo, Cosac & Naify.

2002b “O Nativo Relativo” *Mana* vol. 8, n° 1: 113-148. Também disponível *online* no endereço <http://www.scielo.br/pdf/mana/v8n1/9643.pdf>

2004 “A floresta de espelhos: notas sobre a ontologia dos espíritos amazônicos - os deuses minúsculos” *Enciclopédia virtual Wikipedia*, endereço [http://amazone.wikia.com/wiki/A\\_Floresta\\_de\\_Cristal](http://amazone.wikia.com/wiki/A_Floresta_de_Cristal) ou em inglês em [http://amazone.wikia.com/wiki/The\\_Forest\\_of\\_Mirrors](http://amazone.wikia.com/wiki/The_Forest_of_Mirrors)

2006 “Equívocos da identidade” in: J. Gondar & V. Dobedei orgs., *O que é memória social?*. Rio de Janeiro, Contracapa: 145-160.

### **Discografia**

1992 *Brésil : musique du Haut Xingu*. CD Audio. Paris, Radio France - Collection Ocora Radio France, Edition Harmonia Mundi.

1989 *Brésil Central : chants et danses des indiens Kaiapó*. CD Audio. Genève, AIMP XIV-XV, Archives Internationales de Musique Populaire.

CD áudio*	
exemplo	faixa
1 - <i>hoknut / untanha</i> (ver página 38)	1-10
2 - <i>'āmet xop xa ih / fazendo casinha</i> (ver página 38)	11-20
3 - <i>yāy ānanā / pintado de urucum</i> (ver página 38)	21-34
4 - <i>yāy 'ānet nānūh / vêm com a onça pintada</i> (ver páginas 68-71)	35-45
5 - três extratos sonoros paralelos: <i>xūnīm/hemexlyāmīyhex (imhup)</i> (ver páginas 53-54)	46

\* Todos os registros de áudio citados provêm do Laboratório de Etnomusicologia da UFMG e foram realizados por Leonardo Pires Rosse.

DVD vídeo*	
exemplo	localização
<i>xūnīm</i> preto, exemplo dos trajetos "a" e "c"	0min00s - 1min35s
<i>xūnīm</i> homem branco, exemplo do trajeto "d"	1min35s - 2min45s
<i>xupapox</i>	2min45s - 3min44s
exemplo do trajeto "b"	3min44s - 4min08s
<i>xupapox</i> com as moças	4min08s - 7min49s
percursos simultâneos dos <i>xūnīm</i> preto e homem branco	7min49s - 11min43s

\* As imagens citadas provêm do Laboratório de Etnomusicologia da UFMG e foram realizadas por Rosângela Pereira de Tugny e Laudelino Maxakali.





# Livros Grátis

( <http://www.livrosgratis.com.br> )

Milhares de Livros para Download:

[Baixar livros de Administração](#)

[Baixar livros de Agronomia](#)

[Baixar livros de Arquitetura](#)

[Baixar livros de Artes](#)

[Baixar livros de Astronomia](#)

[Baixar livros de Biologia Geral](#)

[Baixar livros de Ciência da Computação](#)

[Baixar livros de Ciência da Informação](#)

[Baixar livros de Ciência Política](#)

[Baixar livros de Ciências da Saúde](#)

[Baixar livros de Comunicação](#)

[Baixar livros do Conselho Nacional de Educação - CNE](#)

[Baixar livros de Defesa civil](#)

[Baixar livros de Direito](#)

[Baixar livros de Direitos humanos](#)

[Baixar livros de Economia](#)

[Baixar livros de Economia Doméstica](#)

[Baixar livros de Educação](#)

[Baixar livros de Educação - Trânsito](#)

[Baixar livros de Educação Física](#)

[Baixar livros de Engenharia Aeroespacial](#)

[Baixar livros de Farmácia](#)

[Baixar livros de Filosofia](#)

[Baixar livros de Física](#)

[Baixar livros de Geociências](#)

[Baixar livros de Geografia](#)

[Baixar livros de História](#)

[Baixar livros de Línguas](#)

[Baixar livros de Literatura](#)  
[Baixar livros de Literatura de Cordel](#)  
[Baixar livros de Literatura Infantil](#)  
[Baixar livros de Matemática](#)  
[Baixar livros de Medicina](#)  
[Baixar livros de Medicina Veterinária](#)  
[Baixar livros de Meio Ambiente](#)  
[Baixar livros de Meteorologia](#)  
[Baixar Monografias e TCC](#)  
[Baixar livros Multidisciplinar](#)  
[Baixar livros de Música](#)  
[Baixar livros de Psicologia](#)  
[Baixar livros de Química](#)  
[Baixar livros de Saúde Coletiva](#)  
[Baixar livros de Serviço Social](#)  
[Baixar livros de Sociologia](#)  
[Baixar livros de Teologia](#)  
[Baixar livros de Trabalho](#)  
[Baixar livros de Turismo](#)