

Guerra, predação e alianças no sistema acústico

*tikmũ'ũn*¹

Rosângela Pereira de Tugny²

Universidade Federal do Sul da Bahia / CNPq

José Ricardo Jamal Júnior³

Universidade Federal de Minas Gerais

Resumo: Este trabalho parte da ideia de que as práticas sonoras dos *Tikmũ'ũn-Maxakali* estão implicadas em uma complexa cosmologia. Refletimos, então, sobre o estatuto ontológico desse sistema musical, tendo em vista a modalidade relacional de predação que ele enseja. A guerra é aqui observada enquanto uma positividade agentiva contra o Estado e as forças unificadoras, nos termos de Pierre Clastres. Nesse sentido, analisamos algumas das diferentes modalidades de predação, tais como aquelas presentes nas guerras e vinganças canibais, situadas em um tempo mítico, bem como outras, cuja eclosão se deu no encontro com os brancos e outros tiranos. O texto é permeado por exemplos etnográficos relativos ao contato dos *Tikmũ'ũn*, com as alteridades, no que tange principalmente à música, sejam elas os espíritos ou os brancos.

¹ *War, predation and alliances in the tikmũ'ũn's acoustic system*. Data de submissão: 10/11/2015. Data de aprovação: 05/12/2015.

² Rosângela Pereira de Tugny é professora da Universidade Federal do Sul da Bahia em Porto Seguro e pesquisadora do CNPq. É integrante do INCT de Inclusão no Ensino Superior e na Pesquisa. Realiza desde 2002 pesquisas sobre os cantos dos povos ameríndios e coordena o grupo de pesquisas “O trabalho da memória através dos cantos”, incluindo o registro e documentação sonora entre seis povos indígenas junto ao Museu do Índio-Funai. Realizou em coautoria com os especialistas *tikmũ'ũn* alguns livros/dvds e filmes bilíngues de tradução de seus repertórios míticos poéticos e musicais, bem como publicou outros livros e artigos que envolvem o tema da música e xamanismo, da diversidade musical e dos cantos dos povos *tikmũ'ũn*. Email: rtugny@gmail.com

³ Ricardo Jamal é etnomusicólogo, com pesquisa junto aos *Tikmũ'ũn - Maxakali*. Doutorando em Música pela Universidade Federal de Minas Gerais – UFMG, coordena o projeto *Maxakali*, do Programa de Documentação de Sonoridades Indígenas – ProdocSon, Museu do Índio-Funai. Violonista do quarteto Corda Nova, dedicado à encomenda e estreia de obras do repertório contemporâneo para essa formação. Email: ricardojamal@gmail.com

Palavras-chave: povos *Tikmũ'ũn-maxakali*; cantos ameríndios; guerra; predação

Abstract: This work starts from the idea that the sound practices of the *Tikmũ'ũn-maxakali* people are implicated in a complex cosmology. Then, we reflect about the ontological status of this musical system, considering the relational mode of predation that it entails. War appears here as something positive, acting against the State and the unifying forces, in accordance with Pierre Clastres. In this sense, we analyze some of the different forms of predation, such as those present in revenge and cannibal wars, which took place in a mythical time, and others, which emerge from the encounter with the whites and other tyrants. The text is permeated by ethnographic examples of the *Tikmũ'ũn's* contact with alterity, whether the spirits or the white ones, emphasizing the musical aspects.

Keywords: *Tikmũ'ũn-maxakali* people; Amerindian chants; war; predation

As atividades acústicas que os estudos sobre as musicalidades ameríndias apresentam nos deslocam para um domínio bem distante daquele em que comumente as tomamos, a saber, o da “cultura”. As formas como os cantos aparecem, são capturados, circulam, agem e entram em sistemas de pertencimento, dizem respeito a ordenamentos do cosmos, a noções de corpo, de pessoa e de agência, que nos fazem situar as práticas sonoras no centro de uma complexa sociocosmologia.

A partir da experiência de tradução de cantos realizadas em colaboração com narradores pajés e professores *tikmũ'ũn*, e da aproximação com o complexo sistema cosmológico e ritualístico que este conjunto musical envolve, apresentamos aqui algumas reflexões sobre este estatuto ontológico do que chamamos “música”. Como este sistema musical diz sempre muito sobre as relações entre os múltiplos agentes que compõem o cosmos, buscamos tratar de uma destas modalidades, compreendida por parte considerável da literatura da etnologia indígena como “predação” (VIVEIROS DE CASTRO, 2002, p. 87-180, p. 265-294).

Os *Tikmũ'ũn* encontram-se hoje no estado de Minas Gerais, em quatro distintas localidades, repartidos em número sempre cambiante de aldeias. São falantes da língua *maxakali* (macro-jê) e chegam a uma população de cerca de 2 mil indivíduos. Este quantitativo cresceu vertiginosamente nas últimas décadas, e segue crescendo, em contraste com relatos de dados referentes à primeira metade do

século, quando foram contados como não mais que 59 indivíduos⁴. De fato, a vitalidade das crianças – chamadas por eles de *kaxxop*, um “coletivo sonoro” – a força com a qual a aldeia se engaja no trabalho ritualístico, a riqueza da presença da língua *maxakali* e dos demais léxicos atualizados pelos *Yãmĩyoxop* (povos-outros, povos-espíritos, povos aliados que recebem nas aldeias), e a agência produtiva dos cantos em suas vidas, arrebatam os visitantes e pesquisadores que chegam até eles. Estes povos enfrentaram na sua história constantes fugas, guerras, expulsões, epidemias e sofreram sucessivos massacres (PARAÍSO, 1992, 1994; ROMERO, 2015), tendo perdido o acesso ao uso do território tradicional e de seus recursos. As condições de vida e circulação dos *Tikmũ’ũn* se assemelham às de muitos povos que sofreram o contato precoce com a invasão colonizadora, tendo recuperado um território degradado e muito reduzido, sem acesso aos cursos de água, à pesca, à caça e à coleta de recursos para fazerem casas e seus demais objetos de uso cotidiano.

Os *Tikmũ’ũn* são tidos, apropriadamente, como o “povo do canto”, título dado a um filme realizado por Marcelo Brun em 1994, e alguns autores ressaltaram a relação entre os cantos e os processos de transformação da pessoa em seus ciclos de vida e pós morte (ALVARES, 1992). Encontramos, por outro lado alguns trabalhos voltados para a guerra (LAS CASAS, 2007; BARBOSA RIBEIRO, 2008; VIEIRA, 2006) e relatórios que tratam do tema da “violência” (FIGUEROA, 2002) entre estes povos. Mais recentemente, Romero (2015) trouxe à tona uma leitura dos relatos históricos sobre a guerra e os movimentos dos *Tikmũ’ũn* onde a produção dos cantos e de suas formas estéticas de encontro com os *Yãmĩyoxop* (povos-outros, povos-espíritos) são tomadas dentro de um complexo sistema que não a separa de sua sobrevivência e resistência enquanto povo *Tikmũ’ũn*, e deste regime de produção acústica. Na realidade, o texto de Romero é um exercício de leitura *contra* os historiadores, como ele mesmo diz, retomando a teoria sobre a guerra de Pierre Clastres. No seu ensaio “Arqueologia da violência: a guerra nas sociedades primitivas” ([1980] 2004), Clastres parte da constatação de um contraste entre uma “presença maciça do fato guerreiro” nos relatos dos historiadores e o silêncio da etnologia indígena à sua época, para a qual a violência e a guerra só existiam quando os autores falavam dos meios que os povos ameríndios lançavam para conjurá-la. Tais meios seriam: os rituais, as artes verbais, as etiquetas da conversação, as trocas cerimoniais, os cantos, os jogos, as brincadeiras. Desta forma, segundo o sintoma apontado por Clastres, poderíamos narrar todo o aparato ritualístico *Tikmũ’ũn* e sua força de manutenção como um contrapeso da guerra, um esforço da sociedade por

⁴ Conforme dados censitários do Serviço de Proteção aos Índios – SPI, encontrados nos arquivos do Posto Engenheiro Mariano de Oliveira, em março de 1942 a população Maxakali estava reduzida a 59 índios. É possível que este dado tenha sido exagerado. Mas, de qualquer forma, se não tivesse sido instalado o Posto em 1941 e demarcadas as terras desse pequeno grupo de Maxakali, eles teriam caminhado para o desaparecimento total ante a rapidez com que o território tribal começou a diminuir, reduzindo assim as matas de onde eles tiravam, em grande parte, a sua subsistência (RUBINGER, 1963, p. 3).

manter atuantes os laços de cordialidade e troca, ainda que ao mesmo tempo fosse este indicador da sua imanência na sociedade. O que o estudo de Romero nos traz, é uma leitura dos textos históricos a partir do entendimento clastreano da guerra – e portanto da violência guerreira – como uma positividade agentiva: não um defeito social, mas uma forma de conjurar o Estado e suas forças unificadoras, conjurando ao mesmo tempo uma historiografia para a qual o único destino possível para as sociedades indígenas seria o modelo da sociedade europeia:

“Errantes”, “vadios”, “vagabundos”, “corredores”, “índios do curso”, assim viajantes, naturalistas, missionários, comandantes, chefes de índios e administradores em geral costumaram caracterizar os povos que habitavam as extensas faixas de mata entre os Vales do Rio Doce e Mucuri, sempre com imenso desprezo por seu nomadismo, pela impermanência dos seus assentamentos, pela fragilidade das suas habitações, por seu gosto inveterado pela caça, pela pesca e pela vida na mata... Desprezo que, por sua vez, não deixava de ser revelador de um certo apego destes mesmos agentes por suas formas de vida sedentárias, pela rigidez e perenidade de suas edificações, pelas formas centralizadas de organização política, pelas práticas agrícolas e pastoris. Por muito tempo, é verdade, contrastes como esses fomentaram imagens antropológicas assimétricas e hierarquicamente ordenadas, de modo que os valores de uns (dos europeus) fossem projetados enquanto valores últimos dos outros (dos indígenas), isto é, ideais aos quais todos estes povos deveriam naturalmente aspirar ou ascender. O esquema é o evolucionismo clássico: a sociedade europeia como destino inexorável, o colonialismo como catalisador sociológico universal (ROMERO, 2015, p. 13).

A guerra indígena ocupou no discurso dos viajantes a função de indicar a falta do Estado, da lei, a reminiscência técnica, comportamental e até biológica da caça ou o resultado da escassez de recursos (CLASTRES, 1978, p. 138). Desta forma, ela sempre foi alocada no polo oposto ao da produção musical, que desde sempre foi igualmente observada entre os povos indígenas. Era necessário separar os cantos ameríndios da guerra, pois se os primeiros conferiam algum grau de “humanidade” a estes, a guerra era comumente associada às suas condições pré-sociais, às suas carências de alimentos, de lei e de sociedade.

A este respeito Tomlinson (2007) discute o lugar atribuído aos cantos e aos discursos dos cativos de guerra entre os guerreiros Tupinambá, sobretudo nos relatos de Léry e Thévet. Aponta como os autores separavam os cantos – pertencentes ao terreno da cultura – dos ritos canibais, tidos como o protótipo da barbárie. Embora todos tenham apontado a presença insistente dos cantos, dos chocalhos, das danças e de diversas formas de discursos, era para esses autores impossível entender como poderiam fazer parte de um mesmo complexo a música, a guerra e o canibalismo. Tomlinson retoma as análises de Montaigne:

Entretanto, Montaigne também evitou a eficácia dos cantos Tupinambá, mas de um modo diferente que Léry: ele as transformou em poesia. Sua ideia sobre os cantos dos cativos, como temos entendido, não poderia se aproximar à ideia de barbárie. Como para o segundo canto que ele reporta, ele é para o seu modesto julgamento, nada menos do que Anacreôntico. Presenciamos no Capítulo 1, em outro encontro entre europeus e americanos, os efeitos deste mapeamento realizado por uma ideologia europeia sobre poesia com respeito aos cantos dos ameríndios. Isto é acima de tudo um gesto de domesticação do canto dos outros, que os faz

passar por cima do universo obscuro na sua eficácia, nada familiar aos europeus. Os cantos que Montaigne analisa eram para ele canções, bagatelas agradáveis. Sua beleza ingênua e rústica, ele observou em algum texto, lembrava aquelas das canções europeias ou das vilanelas e o permitiam tecer comparações com a mais artística das poesias. Nesta naturalidade, os cantos exalavam graça entre os indígenas, de forma que na ética da argumentação de Montaigne deveriam permanecer opostos, apesar do seu relativismo cultural, ao “bárbaro horror” do canibalismo Tupinambá. Ele, assim como Léry, por diferentes razões, não pôde ouvir os cantos como potentes forças de troca de carne humana (TOMLINSON, 2007, p. 107, tradução nossa).

A avaliação de Tomlinson nos convida a pensar a atividade musical como um sistema dotado de eficácia, da possibilidade de agir sobre corpos, sobre sociedades. Muito embora o poder da música agir sobre os estados de alteração dos sujeitos seja um senso comum nas sociedades ocidentais, desde Platão, mas, sobretudo na releitura que o renascimento e os poetas das Plêiades fizeram de sua teoria (ROUGET, 1990)⁵, a produção acústica foi tomada historicamente como pressupondo pertencer ao domínio da cultura. Não nos esqueçamos, por outro lado, que se o senso comum toma a música na sua eficácia, esta reside naquilo que ela possibilita como pacificação das almas. A noção de “trabalho acústico” cunhada por Samuel Araújo (1992) vem definitivamente deslocar o estudo deste conceito globalizante que tratamos como música para a noção de um labor. Cantar, soprar, dançar, percutir, pode significar para muitos indivíduos ou grupos sociais uma tarefa, um esforço, imbricado em sistema de relações marcado pela predação ou pela “troca de carne humana”. O que podemos acrescentar à observação de Tomlinson é que esta troca de carne humana pode supor um sistema ainda mais complexo que coloca em questão a própria noção de “humanidade”. Assim, interessa-nos discutir como alguns complexos ritualísticos *tikmũ'ũn* estão inseridos em regimes de guerra – que podem ser interétnicas, interespecíficas ou se sobrepõem – ou tratam de estados de violência. Buscamos, ao mesmo tempo, levantar da etnografia alguns elementos que possam nos dizer um pouco mais sobre diferentes modalidades de predação relacionadas ao trabalho acústico.

Cantando o inimigo

Geralmente os narradores *tikmũ'ũn* relembram as longas histórias de seus povos aliados a partir de um primeiro encontro: uma aldeia se desfaz após uma guerra, realiza-se um deslocamento, constrói-se uma nova aldeia e realiza-se um encontro com alguma forma de alteridade. Outras vezes estes

⁵ “Nunca, tanto quanto no renascimento, músicos, poetas e “humanistas”, unidos na ocasião pôr um único desejo, o de ressuscitar a arte grega, se preocuparam tanto a respeito do poder da música. Na Itália quanto na França não se cogita outra coisa além de reencontrar o segredo da eficácia que ela possuía, como se acreditava, na Antigüidade. Refere-se com a maior seriedade à história de Orfeu domando os animais selvagens pelo charme de seus cantos ou a de Amphion fazendo mover as pedras ao som da lira para construir os muros de Tebas. Até mesmo os reis se intrometem no assunto. Tal qual os imperadores da China, eles tomam a música como responsável da moralidade pública.”(ROUGET, 1990, 415).

encontros ocorrem durante uma caça solitária ou na roça. Os *Putuxop*, que traduzimos como povos-papagaio-espíritos⁶, aparecem nas diversas narrativas como aliados dos *Tikmũ'ũn*, proximidade que nos leva a pensá-los como os seus parentes Pataxó, cuja língua pertence à mesma família “*maxakali*”, e que aparecem nos relatos de viajantes como seus aliados históricos em guerras contra outros povos. Os *Putuxop* trazem cantos frenéticos para as aldeias, mantendo toda a comunidade acordada por toda a noite, enquanto os homens mais experientes estão junto de seu coro em uma prestação sonora incessante. E como surgiram estes cantos? Retomamos aqui fragmentos de algumas destas narrativas:

Os ancestrais *tikmũ'ũn* viviam se mudando, a terra era grande e andavam no mato. Foi no mato que se encontraram com os povos-espíritos *Putuxop*. Pegaram dois deles para viverem juntos, mas a mãe dos *Putuxop* estava sempre chorando, lembrando o marido que foi morto. Os filhos quiseram ir aonde “alguma coisa” havia matado seus pais. Foram e viram o bicho que matou seus pais. Ele vinha gritando atrás de um quati. Era *igual gente*. Os *Putuxop* cortaram um pau e esperaram. Mataram primeiro o quati e quando veio o outro bicho, mataram também. Levaram os dois e deram primeiro o pequeno para a mãe cozinhar. A mãe disse que foi o bicho que parecia gente que havia comido seu pai. A mãe cozinhou o bicho-gente. Os filhos *Putuxop* ficaram em volta, “cantando e contando a história”. “É assim o canto do *Putuxop*. Cada canto conta história do *Putuxop* matando. Por exemplo, canta da anta que ele também matou. Canta a da cobra. Cada letra conta história do *Putuxop* matando. Assim, *Putuxop*, *Xũnĩm*, e outras religiões cantam, contando história⁷ (TUGNY, 2011, p. 33).

A mãe dos *Putuxop* sempre chorava quando eles chegavam em um novo lugar. *Kũ kũ kũm... kũ kũ kũm...*, ela fazia, dizendo que ali alguém havia matado um de seus parentes. Os filhos sempre diziam à mãe que parasse de chorar e dissesse logo *quem encheu barriga comendo o pai*. Primeiro encontraram uma sucuri que matou seu pai. Mesmo que a mãe advertisse sobre os perigos, os irmãos *Putuxop* foram onde ela estava e foram cercados por ela. O mais velho conseguiu, com os dentes de sua flecha fazendo cócegas em seu ventre, fazer com que a sucuri levantasse e todos pudessem sair do círculo fechado por ela. Flecharam a sucuri, cortaram em pedaços e levaram para a mãe cozinhar. Enquanto a mãe cozinhava eles cantavam: *Eu e meu irmão matando a sucuri, estamos matando a sucuri, estamos matando a sucuri, dia rai aa... eu e meu irmão matando a sucuri, estamos matando a sucuri...*

Quando se mudaram novamente, a mãe chorou e contou que a cobra-cega havia matado seus parentes. Os *Putuxop* foram atrás da cobra-cega. Ela saiu de dentro da terra, debaixo de um cará grande. Ela logo matou um dos irmãos *Putuxop*. O irmão mais conhecedor fez vários feitiços e seu irmão ficou bom. Logo atiraram a flecha na cobra-cega e a mataram. Era uma cobra-cega *gente, que parecia índio*. Levaram para a mãe, que cozinhou. Mas mostraram primeiro para a mãe a minhoca pequena e a mãe disse que não era aquela que havia matado o pai. Deram então o “bicho verdadeiro” e enquanto a mãe cozinhava, os *Putuxop* cantavam *Minhoca-gente sai de dentro da terra e mata, a minhoca-gente sai de dentro da terra e mata, ai dia a bia ai...*

Foram embora novamente e a mãe chorou. Disse que foi a lacraia que matou seus parentes. Os *Putuxop* foram procurar a lacraia e a viram correndo atrás dos quatis e das antas. Os *Putuxop* mataram a anta e esconderam da lacraia. Quando ela veio, pediu as partes. Um dos *Putuxop* jogou a cabeça da anta com muita força na cabeça da lacraia e a matou. Levaram para a mãe,

⁶ O termo *Putuxop* designa tanto um grande ciclo ritualístico quanto uma classe de agentes relacionados aos papagaios, mas também a outras aves, como araras, patos, saracuras, garças. Paraíso (1994) “aponta a equivalência existente entre os *Putuxop* e o povo Pataxó, único remanescente de língua pertencente à família *Maxakali* (Macro-Gê). Os *Maxakali* relatam que o ritual do *Putuxop* teria vindo de Itamaraju (Ba) e Porto Seguro (Ba), trazido por seus ancestrais, região onde vivem vários grupos atuais Pataxó.” (TUGNY, 2009, p. 434). O acréscimo do termo “espírito” na expressão “povos-papagaio-espíritos” tem a finalidade tentarmos nos expressar com mais precisão a respeito de seres que são superlativos.

⁷ Narrado por Toninho *Maxakali* e traduzido por Rafael *Maxakali* em junho de 2004.

que cozinhou enquanto eles cantavam: *Filbote de anta-fêmea, todo pintado, filbote de anta-fêmea, patas cozidas todas arregaçadas ...*

Chegaram onde o esquilo matou seus parentes. Viram o esquilo-gente e começaram a quebrar coquinhos para atraí-lo com o barulho. O irmão *Putuxop* flechou o esquilo-gente e um esquilo pequeno, e levou para a mãe cozinhar. A mãe escolheu o esquilo-gente. Enquanto cozinhasse, os filhos cantavam: *Esquilo em cima dos coquinhos com o rabo levantado, esquilo em cima dos coquinhos com o rabo levantado...* [...] (IDEM, p. 33-36).

Esta história foi discutida por Barbosa Ribeiro (2008) que analisa com acuidade os sistemas de guerra e aliança entre os *Tikmũ'ũn*, bem como as formas astuciosas de captura e enfrentamento de desafios que se colocavam nesta saga dos *Putuxop*. Segundo ele, os sucessivos encontros desta narrativa saem do polo da extrema inimizade, onde o inimigo era a presa, a “futura comida”, e passa por situações de aproximação com a comparação alimentar até chegar à comensalidade: ao final da narrativa, os povos encontrados pelos *Putuxop* são saracuras, patos, gaviões, podendo fazer parte de um mesmo “povo *Putuxop*” ou povo-papagaio, como nos oferecem as traduções dos *Tikmũ'ũn*.

Mas aqui, o que nos interessa é pensar o quanto estes cantos emanam do cozimento, da fumaça dos inimigos mortos. Ao cozinhar, os *Putuxop* cantam suas vítimas e futuras comidas:

Eu e meu irmão matando a sucuri, estamos matando a sucuri, estamos matando a sucuri, dia bai aa... eu e meu irmão matando a sucuri, estamos matando a sucuri...;
Minboca-gente sai de dentro da terra e mata, a minboca-gente sai de dentro da terra e mata, ai dia a bia ai...;
Filbote de anta-fêmea, todo pintado, filbote de anta-fêmea, patas cozidas todas arregaçadas...;

“Qualquer bicho que eles matavam, tiravam o canto da história. Cantam a história, comem e cantam a história.” Cantar a história não significa neste caso narrar um acontecimento *a posteriori*, ou não apenas: os cantos são extremamente econômicos, se resumem muitas vezes a um instante da captura, evocando a potência animal da presa ou uma posição de seus corpos. Capturam qualidades específicas dos bichos-gentes comidos, ou de apenas um instante do encontro dos *Putuxop* com seus inimigos. “Cantar a história” é então assimilar o inimigo. A narrativa silencia sobre as qualidades nutritivas e gastronômicas dos bichos-gente que comiam os *Putuxop*. A saga dos *Putuxop* em nada se assemelha a uma caça puramente alimentar. ‘Comer’ parece ser antes de tudo ‘cantar o inimigo’. Ao ingerirem os corpos desses inimigos cozidos pelo fogo, os *Putuxop* assimilam igualmente suas qualidades, suas potências. Os *Tikmũ'ũn* sempre explicam: “eles mataram e ficaram com eles, passaram a andar juntos”. Para eles, ter cantos advindos deste sistema de guerras é motivo de orgulho. A pessoa se torna mais “espiritada”, como disse certa vez uma mulher. Este termo soa como uma excelente apropriação do português, para se referir a pessoas cuja composição supõe idealmente um acúmulo de subjetividades. Ter cantos capturados na fumaça do inimigo é ter mais potências, mais possibilidades corporais, mais acúmulo de subjetividades. É, ao mesmo tempo, ser mais xamã, estar mais próximo de

uma disponibilidade para tornar-se outro.

Tal sistema nos evoca um belo texto de Eduardo Viveiros de Castro intitulado “Imanência do Inimigo” (VIVEIROS DE CASTRO, 2002, p. 267-294) remetendo à saga do matador *araweté* e às relações que se constroem entre o guerreiro e sua vítima. Fundadas em um sistema quase generalizado de inimizade – pois que os deuses, ainda que esplendorosos, detentores da ciência de ressuscitar vidas, são canibais que consomem os humanos quando chegam em sua morada celeste – estas relações têm como objetivo último a captura de cantos. Como coloca Viveiros de Castro:

O xamanismo *araweté* é essencialmente um dispositivo de intercâmbio entre os vivos e os *Maiï*. Os humanos dão de comer aos deuses, no sentido alimentar como sexual, recebendo em troca cantos (a “música dos deuses” cantada pelos xamãs) e outros bens espirituais: a vida póstuma nos céus, bem entendido, mas também a persistência no mundo, pois a consumação canibal e sexual dos mortos impede que os *Maiï* façam cair o firmamento, esmagando a terra.” (IDEM, p. 269).

Os cantos aparecem aqui como bens supremos nas trocas realizadas com os *Maiï*. Esta consumação que os deuses fazem sobre os humanos é replicada na relação que o guerreiro estabelece com sua vítima. Para os *araweté* os seus inimigos terrestres não serão acolhidos entre os *Maiï*, nem para serem devorados, e são arremessados de volta à terra. Mas, ao serem mortos pelo matador *araweté*, suas almas passam a formar uma entidade dual digna de receber uma acolhida privilegiada entre seus deuses canibais. Segundo Viveiros de Castro, um estado de morte sucede ao matador após matar ou apenas ferir sua vítima. Seu corpo passa a sofrer os mesmos estados de decomposição que sua vítima, e cai em um “estupor, permanecendo imóvel e semiconsciente por vários dias, durante os quais nada come”. Chegaria mesmo a “ouvir o barulho das asas dos urubus que se reúnem à volta do ‘seu’ corpo morto – isto é, o corpo de seu inimigo deixado na floresta - ; sente-se ‘como se apodrecendo’, seus ossos amolecem, ele cheira mal” (IDEM, p. 272). O matador é privado de certos alimentos e de ter relações sexuais. Toda esta passagem de quase morte e este período de abstinência cessa

“quando o espírito da vítima decide ir aos confins da terra “buscar cantos”. Ao retornar, transmite esses cantos ao matador durante o sono, bem como uma série de nomes pessoais que serão conferidos aos recém-nascidos”. Certa noite, o espírito do inimigo acorda bruscamente o matador, exortando-o: “vamos, *tivã*, ergue-te e dançamos!” (IDEM, p. 273).

Viveiros de Castro nota que os inimigos *araweté* recebem como epíteto *marakã nin*, “futura música”, indicando sua função primordial de trazer novos cantos para o grupo.

Entre os *Tikmũ’ũn* palavras muito semelhantes, *ketet*, *ketex*, glosam respectivamente “cozinhar” e “cantar”, ambas formadas do mesmo radical que também forma a palavra “fogo”, *kuxap*. Uma série de termos portando o radical *ku* parece reunir, em um universo de proximidade, os cantos, o fogo, o cozimento, a casa dos cantos, e as taquaras, transformadas em instrumentos acústicos. Uma outra

palavra para se referir ao cozimento, *puk*, é o radical que forma *puknôg*, que se refere ao inimigo, assim como a um aliado potencial. *Puk* é algo que se queima. *Nôg*, por sua vez, é o termo relacionado a consumir, concluir. Se não estivermos aqui praticando um abuso da etimologia, novamente o inimigo parece pensado como aquele que é consumido no fogo.

Os *Putuxop*, eles mesmos defumados na fumaça do cozimento dos inimigos, proferem seus cantos. O que a história que os *Tikmũ'ũn* nos narram acrescenta, neste contexto, é que, se os Tupinambás comiam “gente” como nos traz a observação de Tomlinson, nem sempre o que eles entendiam como “gente” era assim entendido pelos europeus. Ao contrário. Os *Putuxop* comiam lacraia-gente, sucuri-gente, tatu-gente, cobra-cega-gente, etc. Todos ou quase todos os povos-animais possuem uma porção de humanidade, e desta forma o canibalismo pode ser um complexo sociológico muito mais generalizado do que podiam pensar todos os antropólogos e pensadores que se dedicaram a essa questão desde os séculos XVI e XVII. Estamos diante de um tema que foi relevado a partir de um grande número de etnografias e mitos ameríndios, tratando da troca de corpos, tomados sob a noção de “perspectivismo ameríndio” (VIVEIROS DE CASTRO, 1996, 2002 e LIMA, 1996). Vários outros pressupostos – o multinaturalismo sendo talvez o mais importante deles – formam este complexo conceito. Viveiros de Castro o resume nos seguintes termos:

[o perspectivismo ameríndio] é a concepção segundo a qual as diferentes subjetividades que povoam o universo são dotadas de pontos de vista radicalmente distintos. Tal concepção, extremamente difundida nas culturas ameríndias, sustenta que a visão que os humanos têm de si mesmos é diferente daquela que os animais têm dos humanos, e que a visão que os animais têm de si mesmos é diferente da visão que os humanos têm deles (VIVEIROS DE CASTRO, 2002b, p. 467).

Todo este material ressoa na forma como os *Tikmũ'ũn* tratam com desenvoltura as passagens de protagonistas dessa e várias de suas narrativas entre estados de humano e animal. Em cada episódio guerreiro, é o chefe da matilha, o ‘bicho-gente’ que os *Putuxop* devem levar para a mãe. Algumas vezes a mãe, quando os recebe, reclama pelo ‘bicho-grande’, ou ‘verdadeiro’. Nesta narrativa, quase sistematicamente esses bichos grandes foram traduzidos como “lacraia-gente”, “esquilo-gente”, etc. São estes ‘bichos-gente’ que a mãe dos *Putuxop* esperava a cada um dos episódios para cozinhar. Não os bichos ordinários.

Retomando o viés da leitura de Pierre Clastres sobre a guerra como um sistema indígena de conjuração do Estado, leiamos as narrativas sobre os *Putuxop* na sua atualidade. Elas nos elucidam a estratégia de ocupação territorial, plena de ciência ambiental e técnicas bélicas. Tal ciência ainda é operante entre os povos *Tikmũ'ũn* e os povos Pataxó, que, a despeito da impossibilidade de percorrem seus territórios originários, praticam ativamente um nomadismo ao mesmo tempo precário e intenso. É interessante ver como as aldeias se desdobram em sub-aldeias, como estes grupos tendem a evitar as

grandes aglomerações, como suas formações são dinâmicas e servem nos dias atuais como forma de sobrevivência. Se por um lado parte importante da sociedade nacional observa as cisões entre grupos e aldeias como “conflitos”, sinais de “desordem social” e fonte de preocupação, reside nesta atividade uma recusa ativa ao perigo sempre constante de serem assimilados por alguma espécie de síntese, ou pelo discurso da miscigenação, ou ainda pela força de algum chefe que os tome como um grupo homogêneo. Ao contrário, a guerra é produção de dissenso, de disparidade como algo constitutivo dos sujeitos e das sociedades. Mantendo o desequilíbrio permanente como estrutura do *socius*, ela constrói outras estéticas narrativas: aquelas da multiplicação, da diferenciação localizada e contínua. A guerra aparece aqui e também na atualidade destes povos como uma cartografia, um movimento sobre o território, uma forma de recuperar pontos nevrálgicos de uma geografia ancestral. Neste contexto, cantar é eminentemente uma atividade guerreira. Cantar significa aguentar com seu corpo toda uma noite de lembranças, de esforços, de vigília. Existe no gesto da memória do cantor uma atitude de resistência muito próxima daquela que vimos na mãe dos *Putuxop* chorando suas lembranças. Nos territórios que hoje ocupam, ainda que tendo perdido uma série inumerável de seres que estão presentes em seus cantos, os *Tikmũ'ũn* os enunciam em longas listas durante estas noites de vigília. O que significaria mantê-los vivos? Seu canto guerreiro consiste em impedir que a diferenciação cesse de existir, é uma forma de criar abundância. Cantar é um instante da guerra sempre presente em suas vidas. Geralmente, os rituais possuem momentos e jogos de preparação bélica, e reavivam um entusiasmo que é da mesma ordem que aquele que percebo em suas narrativas sobre guerras (TUGNY, 2011, p. 59-60).

Kotkuphi: a ferocidade controlada

Outras modalidades de predação ou violência podem ser o objeto de outros complexos ritualísticos presentes e ativos entre os *Tikmũ'ũn*, não necessariamente remetendo às guerras de vinganças canibais.

Algumas delas podem reportar-se, não ao “tempo em que os homens e os animais ainda não se distinguiam” (LÉVI-STRAUSS & ERIBON, 1988 *apud* VIVEIRO DE CASTRO, 2002, p. 354) ou ao tempo dessa divisão, mas ao tempo em que os *Tikmũ'ũn* encontraram-se com os brancos e se confrontaram com sua tirania, sua monstruosidade (WRIGHT, 2005). Alguns mitos⁸, que hoje supomos reportarem-se a esse segundo momento, narram situações de grande tirania, diante da qual, um antepassado reagiu com o suicídio. Os *Tikmũ'ũn* possuem um complexo ritualístico muito forte,

⁸ Ver: “A mulher que ficou com vergonha” publicado em *O livro que conta histórias de antigamente* (MAXAKALI, 1998), e *Yãmihex* (TUGNY et al., 2009, p. 422-425).

relacionado a um herói caçador, o *Kotkuphi*⁹, também relacionado à mandioca (*Kot*), mas sobretudo à sua fibra interna não comestível (*kot* = mandioca; *kup* = pé, pau; *hi* = fibra). Os *Kotkuphi* ajudam os homens a caçar, os pintam, cortam seus cabelos, ensinam-nos a fazer flechas. Antes de deixarem as aldeias, trocam suas flechas com presentes confeccionados pelas mulheres. São donos de longos repertórios de cantos. Quando estão nas aldeias são erguidas estruturas suplementares diante da casa dos cantos, *Kotkuphi pa'ak*, formando uma espécie de paravento que separa os homens com os espíritos das mulheres e crianças¹⁰. Tal estrutura estabelece uma cena dramática nas aldeias, enfatizando ainda mais a proibição que estes *Kotkuphi* impõem às mulheres de fitá-los. Quando partem das aldeias, este paravento passa a ser um *locus* de trocas de objetos, de choros, de demonstração dos homens e crianças formados por eles¹¹. As mulheres entregam os objetos que confeccionam amarrados em varas e os *Kotkuphi* entregam-lhes suas flechas, a partir de uma coreografia que se faz no cruzamento dos braços esticados. Ao final, os macacos – aqueles que *Kotkuphi* teriam matado para o seu “dono”, e nos quais os homens da aldeia se tornaram por terem se transformado em suas presas – andam entre os longos galhos que se envergam sobre este magnífico paravento. Todos estes movimentos acontecem dentro de um espaço acústico denso, formado de coros alternados de vozes masculinas, assovios, choros coletivos e gritos. Retomamos aqui uma longa narrativa de Toninho *Maxakali*, traduzida por Rafael *Maxakali*, que reporta aos primeiros encontros dos *Tikmũ'ũn* com estes *Kotkuphi*

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

Era a religião que chama *koatkuphi* que fez aquilo para ele. Era para encontrar o homem. *koatkuphi* não existia antes. Tinha *Putuxop*, *Môgmôka*, *Po'op*. Então *koatkuphi* veio e deixou gavião na armadilha para encontrar o homem e marcar um dia em que iria à aldeia dele. O

⁹ Uma versão deste mito é transcrita ao final da dissertação de Alvares (1992).

¹⁰ Nesses instantes finais do ritual, os homens e alguns meninos estão na companhia de *Kotkuphi* dentro do *kuxex*, a casa dos cantos. Lá, são pintados e têm seus cabelos cortados por *Kotkuphi*. As mulheres, as meninas e ainda outras crianças permanecem do lado de fora preparando os presentes que irão trocar com *Kotkuphi* pouco tempo depois, bem próximas a esse paravento e por cima dele.

¹¹ Logo após as trocas dos objetos, *Kotkuphi* é erguido por cima do paravento de tal forma que as mulheres os vêem. Os meninos e os homens que se encontram no interior do *kuxex* também são erguidos.

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

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

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

não ficou no meio da religião. Não sentava. Ficava em pé, porque estava muito bravo com *koatkuphi*. Aí ele disse ao *koatkuphi* assim (quando *koatkuphi* vai embora, ele joga flechas no passarinho): “Ah, vocês estão arrumando as flechas todas. Podem arrumar tudo e na hora que forem embora, não joguem nos pássaros, joguem todas as flechas em mim. Eu vou subir em cima da casa e ficar em pé. Se vocês não jogarem em mim eu venho aqui na casa de religião e vou matar vocês todos”. Os *koatkuphi* então se pintaram e arrumaram tudo, arrumaram as flechas estragadas. Estava chegando a hora deles embora. O irmão sabia que ele iria embora. *koatkuphi* começaram a cantar o canto de quando vão embora. Pararam o canto, já iam embora. O irmão então saiu e subiu em cima de sua casa. Estava na hora do *koatkuphi* jogar flecha em algum pássaro. O irmão subiu lá em cima e ficou em pé. Todo pintado. Aí *koatkuphi* olharam e todos pegaram flechas de uma vez só. Todas as flechas foram juntas e acertaram. Jogaram três vezes as flechas. O homem ficou em pé. Não caiu. Depois que jogaram as flechas, os *koatkuphi* entraram de novo na terra de onde vieram saindo. O homem ficou em pé depois que o *koatkuphi* foi embora. Acho que ficou dois minutos, três minutos. Morreu, caiu junto com as flechas e ficou deitado em cima da casa dele. Os outros subiram e tiraram ele de lá. Deixaram no chão. Ficaram todos chorando. Essa história é do *koatkuphi* e do ancestral. Ela aconteceu. Toninho contou. Quando as crianças crescerem nós contaremos a elas e elas contarão aos seus filhos e irão passando. (TUGNY et al., 2009, p. 428-432).

Este povo *Kotkuphi* – pois a cada vez que nos referimos a estas alteridades que chamamos “espíritos” trata-se na realidade de uma legião – os *Tikmũ’ũn* relembram como tendo sido contatado posteriormente pelos seus xamãs: “Antigamente tinha *Môgmôka*, *Xunim*, *Po’oh*, mas não tinha *Koatkuphi*?”. No início do contato, ele favorece a caça ao seu “dono”, o homem que o recebe na aldeia, e traz cantos para a casa de religião. Mas nesta história, este herói caçador inverte o lugar da presa e do predador, levando seu dono a se encontrar sobre o galho da árvore onde estava o macaco. Esta categoria de povo-espírito parece se investir em uma outra modalidade de violência entre os *Tikmũ’ũn*. Não se trata aqui de uma guerra no tempo e no espaço, onde o inimigo é a alteridade a ser capturada pelo matador que adquire assim mais cantos e mais espíritos. Ao que parece, os povos *koatkuphi* fazem agir um outro tipo de relação e uma outra forma de violência quando estão entre os *Tikmũ’ũn*. Recebem em suas aldeias exímios caçadores, cantores, de quem se despedem com muito choro compartilhado, mas cuja braveza é sempre motivo de um trabalho de calibragem. Os *Tikmũ’ũn* sempre ressaltam esta braveza absurda, esta tirania dos *koatkuphi*, e é comum suas histórias emergirem em momentos em que alguns interditos devem ser lembrados, ou quando querem nos advertir sobre a seriedade e perigo que reside no aprendizado dos seus sistemas sociocosmológicos. Segundo relatos de uma mulher, os *koatkuphi* foram aos poucos amansados pelas mulheres que durante muito tempo lhes alimentaram com comidas que preparavam enquanto estavam menstruadas.

Pareceu-nos que esta potência feroz, tirana e arbitrária com que estes povos-espíritos trataram os *Tikmũ’ũn* podia ser pensada em analogia com uma certa estrutura presente nas suas relações com o homem branco: o provimento da caça na supressão do confronto guerreiro com os bichos, o interdito aos seus conhecimentos, a tirania e, por fim, a reação suicida daquele que sofreu e não se conformou

com a violência¹². Neste caso, o *kotkuphi* assumiria a função do homem branco enquanto um potencial e absoluto predador: *kuphi* é também a fibra interna da mandioca, aquilo que não é comestível. Durante nossos estudos com os *Tikmũ'ũn*, fomos levados a pensar sobre as repetidas guerras entre grupos familiares, os homicídios ocorridos entre parentes muito próximos, muitas vezes atribuídos ao consumo elevado de bebidas alcoólicas fortes. A estreita relação dos cantos com a percepção do corpo, da doença e da cura, fez com que por vezes alguma interlocução acontecesse entre nossos trabalhos e segmentos da FUNASA, (hoje SESAI, Secretaria de saúde indígena), o órgão da administração pública encarregado da assistência à saúde dos povos indígenas. Embora os *Tikmũ'ũn* encenem grande violência em situações de conflitos, principalmente relacionados à FUNASA, causando medo a muitos que trabalham com eles, segundo nossas primeiras pesquisas junto aos postos indígenas da FUNAI e por meio de relatos de antigos funcionários dessa instituição, não se tem conhecimento de mais que um homicídio cometido por um *Tikmũ'ũn* contra um homem branco. Ao contrário, embora sem os dados numéricos, a maior frequência de assassinatos ocorre entre maridos e esposas e entre filhos e pais. Isto nos leva a pensar que há entre eles, de fato, certo risco, sempre presente, de suicídio étnico, no qual se repete alguma cena, indizível, não simbolizada, onde a tirania de atos cometidos pelos regionais tenha paralisado um tempo, recorrente, traumático, hipnótico. Assim os vemos, mesmo antes de beber, como em um estado hipnótico, aptos a tais encenações.

Comensalidade e trocas de cantos (ou a ferocidade incontrolável)

Mas esse tempo “hipnótico” não é da mesma qualidade que aquele construído musicalmente, onde as performances se reelaboram, reelaborando as afecções, os afetos, as relações sociais e até mesmo suas críticas ao homem branco, esta categoria de Outros que eles denominam como *ãyuhuk*. Vimos rituais nos quais este é caracterizado pela incontinência urinária, pelo roubo de mulheres, ou pela dentadura mal ajustada. São vários cantos trazidos pelos povos-espíritos cantores que os visitam

¹² A este respeito, interessa-nos a leitura de Marc Richir quando reflete sobre o “Corpo do Tirano” e o “Corpo dos Deuses” na mitologia grega que acarretaria um estado de hipnose, de paralisação “medusada” que provoca este suposto encontro/evento da tirania: “Em outros termos, se existe uma hipnose transcendental, ela é primeiramente, pelo menos em nosso “mito” fenomenológico, a apercepção “medusada”, “hipnotizada”, de uma espécie de monstruosidade original (penso na cabeça da Medusa do mito), e é nela, neste “momento” de emergência do déspota, que a sociedade aparece. Como se o homem, reenviado *desta maneira* às suas origens, se percebia ele mesmo como um *monstro polimórfico e proteiforme* que pode afogar sua humanidade ao transbordá-la por todos lados. (...) Basta levar esta análise ao extremo para perceber que este “momento” da catástrofe simbólica, se pode ser pensado como absoluto, só pôde ter acontecido de forma excepcional, fugitiva, e se concluir, seja pela morte do tirano, seja pela autodestruição da sociedade, mas ainda, e de qualquer forma correlativamente, que ele é, por sua rapidez, pela brutalidade deste suposto “acontecimento” que teria surgido do nada para ir ao nada, um “momento” propriamente “mítico” que pode converter fenomenologicamente em uma psicose transcendental” (RICHIR, 1998, p. 170-171, tradução nossa). Resguardando qualquer abuso comparativista, o que nos parece provocar Richir é a existência, não de um evento trágico e uma reação “medusada” a ele, mas a existência e o reconhecimento de uma estrutura da tirania, ao qual a sociedade está sempre sujeita.

que trazem encontros com estes *ãyubuk*, como seres vorazes, mas ao mesmo tempo desprezíveis. Para os *Tikmũ'ũn* há formas devidas – a forma coletiva, ritualizada, processada pela casa dos cantos – e indevidas – a forma solitária, não ritualizada, na espreita das casas ou em um caminho perdido dos sonhos – de comparecimento dos espíritos nas aldeias, podendo elas causarem alegria ou doença. Os diferentes complexos ritualísticos tratam, por sua vez, de diferentes questões, removem distintas categorias de potências, estabelecem vínculos e sistemas de parentesco diversos. Assim, se *kotkuphi* é um povo-espírito, ao mesmo tempo um complexo ritualístico e mitológico de grande impacto e força, ele não representa, ou atua como o *ãyubuk*. Mesmo porque, como dizem os narradores, não há troca possível com estes *ãyubuk*. Ainda não foi possível amansar sua braveza, pois ao contrário dos *kotkuphi*, os *ãyubuk* não aceitaram seus alimentos. A mais importante sinalização da possibilidade de troca, ou de engajamento em algum vínculo e aproximação é justamente o labor acústico. Os *kotkuphi*, ainda que muito bravos, ainda que relembrando esta tirania original, trazem cantos aos povos *Tikmũ'ũn*. Cantam com eles na casa de religião e recebem os alimentos das mulheres das aldeias. Os *ãyubuk* possuem sua música, é bem certo. Os homens mais velhos escutam em seus antigos rádios portáteis alguns cantores românticos e os jovens se mobilizam em bandas de forró e arrocha, comprando teclados e grandes caixas de som. No entanto, o que parece surpreendente é que os *Tikmũ'ũn* não situam os cantos dos seus complexos míticos e ritualísticos como pertencendo à mesma classe ontológica que os cantos dos *ãyubuk*. Se, como dissemos acima, os cantos dos *Putuxop*, dos *Kotkuphi* e de todo um panteão de povos aliados dos *Tikmũ'ũn* são denominados “*kutex*”, trazendo, o radical “*ku*”, que além de formar palavras como *kutet* e *kuxap* (cozimento e fogo), também forma *kuxex*, o nome da casa dos cantos, ou “casa de religião” como glosam os *Tikmũ'ũn*, estas músicas dos *ãyubuk* são apenas “CD”, ou “forró”, ou *kaxyãhã* (*kax* = som/ *yãhã*= provocar, podendo ser contraído para *kãyhã*) que corresponde também ao termo utilizado para “ligar um aparelho” ou tocar um instrumento. *Kãyhã* é um atributo do *ãyubuk*, assim como o são seus cabelos enrolados. É comum os desenhos destes não indígenas apresentarem-nos tocando a sanfona, bebendo cachaça, ou escrevendo em um papel. Esta música não aparece aqui como um bem a ser trocado ou capturado na guerra canibal ou no encontro comensal. Não aparece tampouco como parte deste sistema de vigilância guerreira que evocamos acima, onde os *Tikmũ'ũn* proferem com estes povos cantores os nomes das coisas, mantendo-as vivas, promovendo a multiplicação e o dissenso. Não providenciam, como fazem os cantos *Putuxop*, esta construção densa da pessoa que acumula as subjetividades, e se torna mais espiritada, mais apta ao devir, à transformação.

Se há, portanto, uma posição mais bem identificada com os *ãyubuk* em todo esse contexto de guerra e predação que vimos descrevendo é a de *ĩnmõxa*, que também diz respeito aos processos de construção da pessoa. Um deles é o cuidado com o corpo após a morte. *Ĩnmõxa* é uma pessoa que não se transformou em *yãmĩy*, espírito, ou – se é que podemos dizer – em canto. Saído de dentro da terra,

sua pele amolecida torna-se dura, impenetrável, ao entrar em contato com o sol. Suas mãos transformaram-se em facas com as quais matam inclusive os parentes mais próximos. Há ainda outros fatores que ocasionam a transformação de um corpo em *ĩnmõxa*, como, por exemplo, a quebra de regimes alimentares, como o resguardo que deve ser praticado pelos pais de uma criança recém-nascida, bem como anteriormente ao nascimento, períodos cuja duração pode variar. Além disso, expedições perigosas de pesca e colheita de mel – que de alguma forma podem estar vinculadas a uma predação desmedida e à relação em si mesma com outros povos donos dessas coisas – também podem culminar com a transformação da pessoa em *ĩnmõxa* (TUGNY, 2013). “Não canta, não dança, não vive em aldeias. Suas mãos cortantes não recebem e não trocam” (IDEM, p. 60). Não ter canto, não se relacionar... tais características não por acaso estão juntas aí, pois a música, como vimos, está muitíssimo atravessada pela possibilidade da troca. No entanto, está também pelo que os *Tikmũ’ũn* apontam como *ĩn yĩ ka’ok*. É esse o nome de um *Xũnĩm*, morcego-espírito, que vêm às aldeias cuidar dos corpos das crianças para que elas cresçam logo. O termo pode ser traduzido como “corpo-fala forte”, já que corpo/carne/fala têm a mesma origem (*yĩy* = falar; *yĩn* = carne, músculo, corpo). Eles chegam com seus corpos cobertos de barro, vindos do rio. Dispostos no pátio, pedem comida para as mulheres que os alimentam com biscoitos, sucos, arroz e feijão cozidos, dentre outras coisas. Em troca, besuntam os corpos das crianças com esse mesmo barro que recobre sua pele, esticando-as delicadamente. Após essa manipulação, a criança é devolvida para uma mulher que seja responsável por ela. Observamos outros cuidados corporais dedicados às crianças *tikmũ’ũn* durante a fabricação de seus corpos enquanto corpos que devem ser sonoros, reverberantes. Tal é o caso do corte de cabelo efetuado por *kotkuphi* quando também pintam as crianças e os homens. Os *Tikmũ’ũn* já nos disseram que a criança que tem seu cabelo cortado por *kotkuphi* saberá os cantos deles durante a vida adulta. Note-se, mais uma vez, que estamos diante de um cuidado corporal que pretende criar um corpo acústico. Ainda outro exemplo é o batismo a que os *yãmĩy* conduzem as crianças, na beira do rio.

Os *Yãmĩy* saem de dentro do kuxex com as crianças nas costas, seguradas pelos pés, com a cabeça para baixo. Vão acompanhados dos pajés até o rio. *Yãmĩy* estão vestidos com um traje de entrecasca de embira, ou mesmo cobertores. (...) Esses *Yãmĩy* levam as crianças para tomarem banho no rio. Eles soltam gritos agudos enquanto carregam os pequenos. Já no rio, é preciso que executem um canto, ao modo de um recitativo. Às vezes precisam repeti-lo, se não tiver sido satisfatória a execução. São os pajés que estão ao lado dos *Yãmĩy* ensinando-os como fazer. Assim que o canto é executado a contento dos pajés, as crianças correm em debandada em direção ao rio. (...) O que o *Yãmĩy* pronuncia é como um encantamento para que o rio não cause doenças como coceira, febre ou dor em ninguém. Uma produção sonora que age no sentido de neutralizar possíveis males presentes naquelas águas. (...) Em seguida, todos – homens e crianças – vão para o kuxex. (...) Essas coberturas [entrecasca de embira ou cobertores] metamorfoseiam a voz, decerto. Mas não nos esqueçamos de que estamos, nesse contexto, diante de um procedimento que prima igualmente pela boa saúde do corpo das crianças. Controlar a transformação desses corpos, mantendo-os saudáveis em sua constante metamorfose. Os *Yãmĩy* estão como que adotando as crianças como seus filhos, cuidando

delas. Mas a relação que está posta, se lançarmos um olhar mais detido, é uma dupla relação de adoção. Isso ocorre na medida em que essas crianças, ao crescerem, serão os mesmos pajés que estão ensinando aos Yãmĩy como cantar corretamente o encantamento para as águas. Diz-se mesmo que os pajés são os Yãmĩytak, ou seja, “pais de Yãmĩy” (JAMAL JÚNIOR, 2015, p. 777).

Ressaltamos que, a partir dessa relação de dupla adoção, as crianças batizadas serão, mais adiante, os pajés cantores, *yãmĩytak*, isto é, os xamãs. Portanto, o cuidado dos *yãmĩy* é um cuidado que também resultará, futuramente, em corpos que cantam.

O aprendizado dos cantos ocorre cotidianamente nas aldeias, mas a iniciação das crianças por *tatakox*¹³ é um momento mais inaugural da formação de um cantor, de um xamã. Quando os meninos têm por volta de seis anos, são levados por *tatakox* para o *keuxex*, casa dos cantos, onde ficarão instalados para uma fase intensa de aprendizado, idealmente durante 30 dias, até que possam novamente ver suas mães. Ao saírem, também devem ficar distantes das meninas, para que não compartilhem com elas algo do que aprenderam diretamente dos *yãmĩyxop*, os espíritos. É curiosamente *tatakox* – que opera na manutenção dos trabalhos acústicos dos *Tikmũ'ũn*, através da iniciação das crianças – o responsável por cuidar do bom apodrecimento dos corpos mortos e ainda aquele que pode matar *ĩnmõxa*. Com sua taquara, agência da qual se desprende som através do sopro, matéria de apitos e trompetes, é que perfura orifícios como os olhos e o umbigo do monstro feroz, único meio de aniquilá-lo. Impermeabilidade corporal e impossibilidade da troca, corpo sem qualidades transformacionais, que não pode assumir outros pontos de vista – o que equivale a dizer: que é não fabricado para reverberar, pois o que o faz reverberar é sempre o canto que vem de fora, como aquele trazido pelo inimigo, pela alteridade. Por essas razões, evidenciamos como estando próximas as posições de *ãyubuk* e *ĩnmõxa*, na cosmologia *tikmũ'ũn*. Desse modo é que a música dos brancos é *kãyãhã* e não *keutex*. Dizem-nos, mais claramente, os *tikmũ'ũn* que

Os brancos nasceram dos *ĩnmõxa*. Como antigamente os *Tikmũ'ũn* andavam muito, deixavam suas aldeias com os mortos ali enterrados, não zelavam pelo destino dos cadáveres. Saíam da terra alguns *ĩnmõxa*. Quando retornavam nestas terras, encontravam seus filhos, os brancos peludos. Hoje, quando vêm em Belo Horizonte, os *Tikmũ'ũn* estão sempre a escrutar o jardim do Hospital Militar, onde alguns deles assistiram aos assaltos furiosos do *ĩnmõxa* contra as grades até que fosse controlado pelo seu dono - um soldado da Polícia Militar que lá trabalha - e levado para a sua casa, uma capela florida onde jaz uma imagem de Nossa Senhora (TUGNY, 2013 p. 62).

Apesar da braveza de *kotkuphi*, ele se tornou uma relação possível, passível de amansamento. Os

¹³ Tatakox são espíritos que tocam aerofones. É também uma lagarta de pele listrada. Os tatakox têm a função de realizar como que um segundo funeral das crianças mortas, por trazerem-nas para junto das mães, que choram de saudade. (TUGNY, 2013, p. 60).

brancos, até então, temos nós próprios nos reservado esse lugar de *ĩnmõxa*, por nossa ferocidade incontrolável. E não é possível declarar guerra a seres insaciáveis porque a guerra é relacional. A guerra não é apenas a violência. Como vimos, ela pode ser constitutiva mesma na luta pela conjuração do Estado, se colocar contra as forças unificadoras, contra a história unilinear. Nesse sentido, sim, a guerra permanece declarada. Podemos, finalmente, pensar que existem formas de violência, formas de predação calibradas, controladas, e interessadas na coexistência das multiplicidades. Isso quer dizer que as formas de acabar com o outro podem ser diversas, e os *Tikmũ'ũn* estão lidando com elas imemorialmente em seus cantos. Por isso cantar é um instante de guerra sempre presente em suas vidas. Para nós, cabe seguirmos os rastros do que precisamos fazer para não perdermos ainda mais a capacidade de assumirmos outros pontos de vista, de reverberarmos outros sons, pois o destino de *ĩnmõxa* consiste no silenciamento, no apagamento, na voracidade sem limites, na solidão, ou seja, na morte absoluta.

REFERÊNCIAS

- ALVARES, Myriam Martins. *Yãmij, os espíritos do canto: a construção da pessoa na sociedade Maxakali*. Dissertação. (Mestrado em Antropologia Social). Instituto de Filosofia e Ciências Humanas. Unicamp, Campinas, 1992.
- ARAÚJO JUNIOR, Samuel M. *Acoustic Labor in the Timing of Everyday Life: a Critical Contribution to the History of Samba in Rio de Janeiro*. Tese. (Doutorado em Musicologia). University of Illinois at Urbana-Champaign, Urbana, 1992.
- BARBOSA RIBEIRO, Rodrigo. *Guerra e paz entre os Maxakali: devir histórico e violência como substrato da pertença*. Tese. (Doutorado em Ciências Sociais). Ciências Sociais. PUC, São Paulo, 2008.
- CLASTRES, Pierre. *A sociedade contra o estado*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1978. *La société contre l'État*. Paris: Les Éditions du Minuit, 1974.
- _____. *Arqueologia da violência*. São Paulo: Cosac & Naify, 2004. *Recherches d'anthropologie politique*. Paris: Seuil, 1980.
- FIGUEROA, Alba. Levantamento antropológico da situação do povo Maxakali e do funcionamento dos serviços de saúde. DSEI Minas/Espírito Santo. Relatório, abril de 2002.
- JAMAL JÚNIOR, José Ricardo. De corpos e artefatos sonoros: exemplos etnográficos tikmũ'ũn-maxakali. In: ENCONTRO NACIONAL DA ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE ETNOMUSICOLOGIA., VII, 2015, *Redes, Trânsitos e Resistências*. Florianópolis: 2015. 771-781.
- LAS CASAS, Rachel de. 2007. *Saúde maxakali, recursos de cura e gênero: análise de uma situação social*. Dissertação (Mestrado em Saúde Coletiva). Instituto de Medicina Social, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2007.
- LIMA, Tânia Stolze. 1996. *O Dois e seu Múltiplo: Reflexões sobre o Perspectivismo em uma Cosmologia Tupi*. *Mana*. 1996. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0104-93131996000200002&lng=en>. Acesso em 10 dez 2015.
- MAXAKALI, Professores. *O livro que conta histórias de antigamente*. Belo Horizonte: MEC/SEE-MG, 1998.

PARAÍSO, Maria Hilda B.. Amixokori, Pataxo, Monoxo, Kumanoxo, Kutaxo, Kutatoi, Maxakali, Malali e Makoni: povos indígenas diferenciados ou subgrupos de uma mesma nação? uma proposta de reflexão. *Revista do Museu de Arqueologia e Etnologia*, São Paulo: USP / MAE, n. 4, p. 173-87, 1994.

_____. 1992. Relatório Antropológico sobre os Maxakali. Salvador: FUNAI, 1992.

RICHIR, Marc. *La naissance des Dieux*. Paris: Hachettes, 1998.

ROMERO, Roberto. *A Errática tikmũ'ũn_maxakali*: imagens da Guerra contra o Estado. Dissertação (Mestrado em Antropologia). Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social do Museu Nacional, UFRJ, Rio de Janeiro, 2015.

ROUGET, Gilbert. *La musique et la transe. Esquisse d'une théorie générale des relations de la musique et de la possession*. Paris: Gallimard, 1990.

RUBINGER, Marcos Magalhães. O desaparecimento das tribos indígenas em Minas Gerais e a sobrevivência dos índios Maxakali. *Revista do Museu Paulista*, São Paulo, v. XIV, p.233-261, 1963.

TOMLINSON, Gary. *The Singing of the New World*. Indigenous Voice in the Era of European Contact. Cambridge: Cambridge University Press, 2007.

TUGNY, Rosângela Pereira de. *Escuta e poder na estética tikmũ'ũn*. Rio de Janeiro: Museu do Índio-Funai, 2011.

TUNGY, R. P. Um fio para o ãnmõxa. In: I COLÓQUIO DE ETNOMUSICOLOGIA DA UNESP/FAP, I, 2013, Curitiba. *Etnomusicologia, universidade e políticas do comum*. Curitiba: 2013 p. 58-76.

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

VIEIRA, Marina Guimarães. *Guerra, ritual e parentesco entre os Maxakali*: um esboço etnográfico. Dissertação (Mestrado em Antropologia). Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social do Museu Nacional, UFRJ, Rio de Janeiro, 2006.

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. Os Pronomes Cosmológicos e o Perspectivismo Ameríndio. *Mana*, 2(2), 115-144, 1996.

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. *A inconstância da alma selvagem*. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.

WRIGHT, Robin M. (Ms.) “As formações sócio-religiosas na Amazônia Indígena e suas transformações históricas”. (aula titular, Unicamp, 2005).