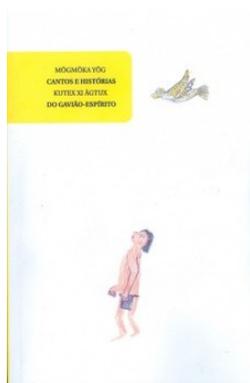


Resenha de livro

TUGNY, Rosângela Pereira et al. *Yãmĩxop Xũnĩm yõg Kutex xi ãgtux xi hemex yõg Kutex/Cantos e histórias do morcego-espírito e do hemex*. Rio de Janeiro: Azougue, 2009a. (Acompanham 2 DVDs)



TUGNY, Rosângela Pereira et al. *Mõgmõka yõg Kutex xi ãgtux/ Cantos e Histórias do gavião-espírito*. Rio de Janeiro: Azougue, 2009b. (Acompanha 1 DVD)



Izomar Lacerda

O conjunto dos dois livros e três DVDs de áudio-imagens resenhados aqui é fruto de um longo projeto de pesquisa coordenado por Rosângela Pereira de Tugny¹, dentro de uma perspectiva de produção de conhecimento compartilhado, realizado por músicos, narradores, escritores e ilustradores maxakali (nome genérico dos autodenominados *tikmũ'ũn*²) de duas terras indígenas, Terra Indígena (T.I.) do Pradinho e T. I. de Água Boa, ambas situadas no nordeste de Minas Gerais. Os trabalhos envolveram o registro, transcrição, tradução e publicação de um expressivo *corpus* de cantos ritualísticos, reunindo: 269 cantos, gravados em áudio *in loco* e traduzidos em Maxakali e em português; um extenso número de pictografias, exegeses e narrativas míticas, elaborados pelos próprios indígenas; além de textos de autoria de Tugny sobre o conjunto do material.

A importância deste trabalho se dá na medida em que consegue reunir e apresentar um número expressivo de material do corpus mito-poético-pictórico-musical de rituais *Tikmũ'ũn* e se debruçar de forma exaustiva sobre esta parte significativa de um complexo sociocosmológico rico e desconhecido do público geral. As possibilidades de trabalhos futuros que se abrem a partir desse empreendimento são riquíssimas devido ao caráter inovador, tanto temático como analítico e metodológico. Ao se propor levar a sério um trabalho de “tradução”, dentro de uma perspectiva colaborativa e compartilhada entre pesquisador e indígenas³, isto implica em repensar questões sensíveis e importantes de ordem teórica, epistemológica, política e ética para o trabalho de pesquisa.

Os livros são divididos em: apresentação; breve narrativa sobre a história dos espíritos *xũnĩm*/morcego-espírito (Livro 1) e *mõgmõka*/gavião-espírito (Livro 2); primeiro caderno de imagens; traduções dos cantos em maxakali e em português; segundo caderno de imagens; exegese dos cantos; notas e histórias sobre os termos não-traduzidos; bestiário; breve texto sobre a ortografia da língua maxakali; notas e bibliografias; índice das imagens, dos cantos e dos DVDs.

¹ Doutora em Música e Musicologia pela Université François Rabelais (1996). Realizou pós-doutorado no Programa de Antropologia Social do Museu Nacional da UFRJ (2007). Atualmente é professora do Departamento de Teoria Geral da Música da UFMG e pesquisadora do CNPq. Coordenou projetos no Acervo Curt Lange da UFMG e criou o Laboratório de Etnomusicologia da UFMG.

² Os *Tikmũ'ũn* são povos indígenas falantes da língua Maxakali, que pertence ao tronco linguístico Macro-Gê. São em torno de 1500 indivíduos que se dividem em quatro terras indígenas localizadas ao nordeste de Minas Gerais: T.I. do Pradinho; T.I. de Água Boa; T.I. Aldeia Verde e T.I. Cachoeirinha.

³ Trabalhos com este caráter parecem ser uma tendência positiva nos rumos editoriais brasileiros, haja vista a publicação recente de livros como: CESARINO, Pedro de Niemeyer. *ONISKA: Poética do Xamanismo na Amazônia*. São Paulo: Perspectiva: Fapesp, 2011, 423pp; MONTARDO, Deise Lucy Oliveira. *Através do “Mbaraka”: música, dança e xamanismo Guarani*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2009. 304 p. (Inclui um CD); e MENEZES BASTOS, Rafael J. de. *A Festa da Jaguatirica: Uma Partitura Crítico-Interpretativa*. (no prelo).

Resenhar este trabalho foi um desafio. A riqueza e complexidade de seu conteúdo compilado nos dois volumes impuseram-me a necessidade de adentrar intensamente no mundo *Tikmũ'ũn* e de seus aliados povos-espíritos e demais seres. Isto se deu na medida em que a tarefa demandou um acompanhamento minucioso dos cantos em horas de escuta (os DVDs contam com quase 15 horas de gravações de áudio), conjuntamente com o deslocamento do olhar buscando seguir as demais traduções/transcrições relativas aos cantos, sobretudo as narrativas e imagens-cantos, estas entendidas como presentificações pictográficas dos cantos.

O tema central da obra são os cantos dos povos-espíritos (ou povos-imagens) – os *yãmĩyxop* e outros seres – que ao visitarem os *Tikmũ'ũn*, ensinam-lhes este repertório mito-poético-pictórico-musical⁴, a partir do qual se constroem as relações sociocosmológicas do universo indígena em questão. Ponto chave da socialidade *Tikmũ'ũn*, o estabelecimento de relações com estes povos, aponta para o caráter não essencialista do pensamento *Tikmũ'ũn*, que para além de um mundo e de coisas ontologicamente reificadas, tem seu conhecimento pautado pelo âmbito relacional que implica na atenção à multiplicidade. Conhecer o mundo – essencialmente como variação – é proliferar multiplicidades e experimentar perspectivas⁵.

O ensaio que apresenta a obra, escrito por Tugny, é basicamente o mesmo para os dois livros, apenas diferenciando nas partes finais em que a autora comenta sobre os espíritos específicos tratados em cada livro: *yãmĩyxop xũnĩm* e *hemex* (2009a) e *yãmĩyxop mōgmōka* (2009b). O texto traz informações essenciais para um contexto geral sobre os *Tikmũ'ũn*, além de situar de forma analítica alguns dos aspectos conceituais do universo sociocosmológico do grupo, o que potencializa e dá subsídios a uma escuta-visão mais aprimorada do restante das obras. Tugny descreve o processo de contato dos *Tikmũ'ũn* com os brancos como marcado pelo quase extermínio deste grupo. Vários eventos dramáticos como a ocupação mineradora, a presença de desbravadores, missionários, frentes de expansão, acabaram com os territórios do grupo e minoraram suas possibilidades de sustento e de vida, numa situação de dificuldades históricas que correspondem as realidades da grande maioria das populações indígenas brasileiras. No entanto, a autora chama a atenção de que a permanência e vitalidade dos que se autodenominam *Tikmũ'ũn* hoje, não pode ser entendida como por muito tempo o foi: como uma totalidade social estanque – tribo, povo -, avaliada pelo óculo de uma historiografia linear e unívoca, da graduação de “resistência cultural”. Pelo contrário, as origens dos povos *Tikmũ'ũn* contam com elaborações históricas de uma complexa rede

⁴ Vale destacar este aspecto especificamente rico de continuidade e transformação intersemiótico dos rituais.

⁵ O ensaio de apresentação de autoria de Tugny tem filiação teórica clara ao “perspectivismo ameríndio” na concepção de Eduardo Viveiros de Castro, onde são caras as noções de transformação, tradução e equívoco. EVC parafraseia Walter Benjamin ao afirmar que traduzir é sempre um ato de traição. Neste sentido, a tradução é deformadora e subversiva do dispositivo conceitual, tanto original quanto do tradutor. “O perspectivismo ameríndio é uma doutrina do equívoco, é dizer, da alteridade referencial entre conceitos homônimos; o equívoco aparece ali como o modo de comunicação por excelência entre diferentes posições perspectivas” (Viveiros de Castro, Eduardo B. *Métaphysiques Cannibales: Lignes d'anthropologie post-structurale*. Paris: Presses Universitaires de France, 2009: 54) (tradução minha).

de relações, encontros, alianças, guerras e trocas permeadas por uma infinidade de povos e seres, sendo os “brancos” mais um termo nessa rede, com os quais também se buscaram alianças e relações, ou seja, “nós” somos apenas mais um entre vários termos de alteridade⁶.

Nesta gama de contatos é que se dão os encontros com os povos-espíritos *yãmĩyxop*, que trazem e transmitem aos *tikmũ’ũn* os seus cantos, com especificidades de acordo com os enunciadores e seus regimes de enunciação, nas diversas situações que envolvem processos de cura, parentesco, diplomacias, festas e guerras. De acordo com Tugny, registram-se dez conjuntos de cantos: *xũnĩm*, *mõgmõka*, *koatkuphi*, *putuxop*, *kõmãyxop*, *tatakox*, *ãmãxux*, *po’op*, *yãmĩy*, *yãmĩyhex*. No entanto, para se compreender a potencialidade das relações com os povos-espíritos, é preciso percebê-los enquanto materialidades, pura imagem e canto, acontecimentos no tempo e espaço. Seus cantos portanto não são virtualidades, mas efetivos e intensos modos de experimentar, conhecer, trocar e se relacionar com “outros”. Portanto, “música” – termo que comumente não há correspondente nas línguas ameríndias – tratar-se-ia de formas de multiplicação de relações com mundos, e não tentativas de elaborações formais de intenções de sínteses. Nestes termos, o complexo mito-poético-pictórico-musical a que se referem os *tikmũ’ũn* em suas relações com os povos-espíritos, não é reflexo da “cultura”, mas potência de sua invenção e transformação. Os repertórios sonoro-musicais, como pivô do complexo ritualístico-pictográfico, ao invés de narrar ou representar visões, são antes de tudo experiências visionárias elas próprias, acontecimentos, percursos, corpos, imagens e trajetos percorridos simultaneamente por uma multiplicidade de sujeitos enunciadores. Mais que visões, os cantos-imagens são “capturas de forças”.

Yãmĩyxop Xũnĩm e seu hemex – a aliança com o “morcego-espírito”, os cantos e o mĩmãnãm

A glosa *tikmũ’ũn*, *xũnĩm* se refere ao “morcego-espírito”. Este *yãmĩyxop xũnĩm*⁷ mantém uma relação de aliança com os *tikmũ’ũn*, vindo a suas aldeias trazendo os seus cantos-imagens, e o *mĩmãnãm* (“pau de religião”, artefato que é hasteado no centro da aldeia e marca a presença do *xũnĩm*), elementos imprescindíveis e poderosos em processos xamânicos de cura. A especificidade do *xũnĩm* é seu caráter viajante que, ao narrar seus voos e trajetos, traz ao xamã *tikmũ’ũn* por ele afetado, uma dissolução da configuração da pessoa *tikmũ’ũn* na multiplicidade de corpos/povos/eventos, abrindo a experiência do xamã a novas configurações. Portanto, ao ouvir e acompanhar as gravações do *xũnĩm*, o que sobressai como experimentação é o deslocamento, expresso na longa série de “viagens-transformações” nas visões e experiências do morcego voador. O que melhor

⁶ Inclusive o “Estado” – que também deve ser pensado de modo desessencializado - deve ser entendido como um termo nesta rede. Isto aponta minha discordância com Tugny quando afirma que “esses povos recusam sistematicamente as estruturas consensuais controladas pelo Estado”. Antes que uma recusa, poderia ser mais uma relação, ainda que com implicações específicas.

⁷ Vale ressaltar que os *yãmĩyxop* não são entidades singulares, mas agrupamentos. Os *xũnĩn*, portanto, são como bandos – múltiplos corpos e qualidades -, mas quando se fazem presentes na aldeia, vêm como *koxux* (imagens) e não como corpos.

explicita o caráter de especificidade dos cantos *xũnĩm* é a multiplicação de devires, um movimento de tornar-se outros numa viagem disjuntiva. Ao experienciar os cantos-imagens do *xũnĩm*, os *tikmũ'ũn* conseguem notar a multiplicação de enunciadores desencadeados no ritual, percebendo através de uma sensibilidade acústica minuciosa as variações mínimas, quase imperceptíveis à audição comum, mas que ali são plenos de imagens e operadores de sentido.

Minha experiência de ouvir as gravações⁸ e acompanhar as transcrições das letras, indo e vindo nas ilustrações pictográficas, proporcionou situações interessantes. Nas primeiras audições, sentia uma angústia terrível por não conseguir ao menos acompanhar as canções com as letras que estavam na minha frente. Tudo indicava que aqueles textos correspondiam ao que eu estava escutando, mas não conseguia encontrar tal conexão. Segui insistindo na tarefa quando, de repente, como num destapar dos ouvidos, as letras começaram a se conectar com a audição e novas configurações de sentido começaram a surgir. Voltei atrás nas canções que havia passado, e elas também agora soavam e correspondiam as transcrições. Este processo não deixa de ser um modo de aprendizado que possibilitou o acesso aos cantos. O segundo momento foi, então, começar a identificar operações de transformações, repetições e diferenças, expressões de rupturas, variações de acentos, enfim, toda uma gama de agenciamentos sonoros – numa relação de continuidade/ruptura entre o canto e a fala, passando por onomatopeias e outros recursos – postas em jogo nos cantos. Neste processo de aprendizado foi prazeroso poder perceber o período limiar de transição do canto do *xũnĩm* para a chegada do *hemex*, por exemplo. Este espírito-imagem traz consigo uma variedade de outros grupos de *yãmĩxop*, o que produz uma intensa trama de sonoridades. Mas os cantos finais do *xũnĩm* apresentam um aumento de intensidade sonora, apontando para a dramaticidade temática do momento ritual, concomitantemente entrecortado pelo som grave do *hemex* e seus acompanhantes⁹. Esta transição é descrita por Tugny como demonstrativo do aspecto qualitativo do tempo-espço *tikmũ'ũn*, marcado pelos percursos múltiplos e intensos e da diversidade de corpos que nele transitam. Este tempo-espço se opõe, segundo Tugny, àquele “espço recortado, (...) o tempo-espço do modo capitalista de ser” (2009a: 35), fundado na ordem mensurável.

⁸ As gravações do espírito-morcego foram realizadas em dois momentos, primeiramente em outubro de 2003, captadas durante o dia, na Aldeia Vila Nova da T.I. do Pradinho, e depois em março de 2004, captadas à noite, na Aldeia Bom Jesus da T.I. do Pradinho.

⁹ Esta concomitância sonora de cantos *xũnĩm* e do *hemex* podem ser ouvidos a partir das duas últimas faixas do DVD1 (2009a). No fim do canto 93, *mãmxeke xop* (traduzido por “peixes grandes” na tradução da letra na página 243, e como “piabinha” no índice final do DVD, ao que parece ser um erro de digitação), ouve-se a introdução dos assobios. Mas é no final do canto 94, *mãncoxox kutok* (“filhotes de traíra”) que o som grave do *hemex* se faz presente, concomitantemente ao *xũnĩm*, juntamente com o aumento gradativo dos assobios, onomatopeias, e sonoridades mais agudas das *yãmĩyhex*, sem dizer da interessante participação de um cão latindo com vigor. Na sequência dos cantos os aspectos do *hemex* vão se estabelecendo como centrais.

O canto do *hemex* vem acompanhado das sonoridades dos demais *yãmĩxop*, *yãmĩ*¹⁰ e *yãmĩhex*¹¹, estas últimas sempre perseguidas pelos *ĩmhup*. Esta congregação de cantos-espíritos repercute acusticamente numa profusão intensa de sonoridades distintas. Ouve-se o som em tom grave do *hemex*, contrastado pelas vocalizações agudas dos múltiplos *yãmĩhex*, conjuntamente aos sons de gritos, injúrias e clamores dos *ĩmhup* - que estão sempre buscando relações com as *yãmĩhex* -, além de flautas, assobios e onomatopeias. Como bem sinaliza Tugny, diferenciando os cantos *xũnĩm* do *hemex*, o primeiro aponta para os deslocamentos do morcego-voador, e o segundo para a congregação dos povos-espíritos na aldeia. Para a promoção deste encontro profícuo, o papel do *mĩmãnãm* – “pau de religião” – seria o de, ao ser afetado pelas sonoridades, fazer chegá-las até os povos alhures, numa espécie de “auto-falante cósmico”. Mas este procedimento de afetação pelo som-imagem é o mesmo modo pelo qual os corpos dos *tikmũ’ũn* se tornam pura vibração, abrindo-se às multiplicidades tornando-se corpos-afetos.

***Yãmĩxop Mõgmõka* – o povo-gavião, corpo espiritado, parentesco e a saudade**

O *Yãmĩxop Mõgmõka* é traduzido como povo-gavião-espírito. O mito de origem do *mõgmõka* narra sequências de eventos da transformação corporal de um xamã *tikmũ’ũn* ancestral no povo-gavião. A elaboração narrativa do mito reafirma possibilidades de suplementação e diluição pelos quais se desdobram os vínculos de parentesco e a constituição do *sócius tikmũ’ũn*. Como afirma Tugny, “os mitos e os cantos do *mõgmõka* agem como uma verdadeira máquina de dissolução da humanidade e efetivação do parentesco” (2009b: 34), sendo o tema centralizador a saudade. O ancestral ao comer carne “espiritada”¹², torna-se gavião e passa a voar e caçar outros corpos, que são adicionados a si como subjetividades capturadas, possibilitando novas experimentações, outras vozes.

Os cantos do gavião-espírito passam, portanto, pela descrição da movimentação dos *mõgmõka* para o *kuxex* (“casa de religião”) da aldeia. Os *mõgmõka* são chamados pelos *tikmũ’ũn* a habitar a aldeia, visitando seus parentes/aliados, sendo este momento de chamado e consequente atendimento, marcas do primeiro conjunto de cantos¹³. Na descida na aldeia, dançando com os parentes, sobretudo as mulheres, o repertório de

¹⁰ Possuem grupos, mas não possuem agências animais ou corpos multiplicados, como os *yãmĩxop*. Vêm para as aldeias como “imagens-vozes” (*koxuk*).

¹¹ São de certa forma o feminino de *yãmĩ*, mas têm especificidades outras, sendo fundamentais nos processos de cura.

¹² “Espiritado” se refere a qualidade de assumir múltiplas perspectivas, abrir-se a novas possibilidades de acontecimentos. Esta capacidade pode ser nata ou adquirida pelos cantos, pela ingestão de carne de um parente morto ou a inalação da fumaça, mas também no estado de *paptox*, de “ver mais longe”.

¹³ No decorrer do ritual são recorrentes momentos de doação de alimentos aos espíritos. Os cantos que dão início ao ritual dentro do *kuxex* não foram gravados. As gravações realizadas e editadas no livro foram realizadas em outubro de 2003 na Aldeia do Gilmar, na T.I. de Água Boa.

cantos se intensifica em euforia, sendo marcantes os gritos e assobios dos gaviões¹⁴. Na audição das gravações são identificáveis momentos limiares da chegada dos espíritos-imagens à aldeia, como no canto *mõgmõka pet yũpi* (“*mõgmõka* vê sua casa”), onde se ouvem a participação das crianças em estado eufóricos. Mas a euforia segue até o canto *olilião*, onde *xokanitnãg* (um *yãmĩyhex*) lembra ao fim do canto, “vamos embora”. A sequência ainda conta com todo o processo de doação de comida para os espíritos-gavião e a execução de longos “cantos-listas” antes da efetivação da partida dos espíritos, mas o que é significativo é a presença da nostalgia e da saudade¹⁵ interrompendo o fluxo da euforia. O conjunto de cantos chamados “cantos-listas” são procedimentos mnemônicos realizados pelos *yãmĩyhop* como formas de revitalização do espírito e das vozes, mas, sobretudo, como técnica de desenvolvimento da memória. Nestes são listadas inúmeras espécies de árvores, animais, raízes, corpos, espíritos, procedimento que sugere uma prática que revitaliza a sociocosmologia *tikmũ’ũn*. Mas a ênfase geral do corpus musical está mobilizada para o vínculo de parentesco e a presentificação do sentimento da saudade. É um refazer do caminho de volta do ancestral e de sua transformação em gavião e posterior partida em novos voos.

Na experimentação de escuta do *corpus* de cantos do *mõgmõka* e acompanhamento das traduções e pictografias dos cantos-imagens, tem-se a noção da fecundidade das operações de repetições e diferenciações que o sistema articula. A estrutura que se apresenta aponta sempre para graus de variações e transformações, repetições que implicam diferenciações, movimentos de tempo-espço. Esta dinâmica se dá na medida da proliferação de sujeitos enunciativos, que têm duração de deslocamentos tempo-espaciais diferenciados. O mesmo dito, será outro tempo. Repetição e diferença. Tudo se passa como se o sistema buscasse uma estética musical de evitação da uniformidade¹⁶.

O anúncio da saudade através das vozes dos pássaros acionados pelo *corpus* dos cantos, proporciona a expressão reforçada e deslocada do lamento nostálgico a outras vozes enunciadoras. Assim como se faz com os laços de parentesco, dissolvidos e reativados em outros lugares, a saudade aciona processos de diferenciação, tornando os integrantes do *sócius*, distantes e diferentes, ainda que com um passado comum de fundo. É neste sentido que trabalha os cantos do *mõgmõka*, capturando “os afetos não-humanos, a potencialidade dos seus corpos, o que permite entre as diferentes corporalidades sua continuidade” (Tugny, 2009b: 36). A gravação do último canto do *mõgmõka*, o *ãtãm* (“João-porca”), traduz de forma singular o sentimento estético da saudade, numa longa despedida permeada de lamento. Aqui se ouve a distância sendo articulada numa dinâmica da espacialidade onde o canto vai se afastando, até sumir ao fim do *mõgmõka*.

¹⁴ Gavião resume uma gama de outros pássaros que estão juntos, como uma multiplicidade constitutiva.

¹⁵ Há aqui certa aproximação da ideia de nostalgia (*oniska*) na poética xamanística marubo, conforme apresentada por Cesarino (2011).

¹⁶ Menezes Bastos (no prelo) apresenta de forma consistente e precursora, as relações de homologias nos planos sequenciais do ritual do *Yawari* entre os Kamayurá, como explicitações por excelência de processos de repetições e diferenças.

Cantos: substâncias, caminhos, distâncias, corpos, devires e imagens.

A título de conclusão, remarco o valor inegável dos livros-DVDs, que repousam sua densidade de conteúdo, significativamente, na própria matéria etnográfica, numa opção de narrativa que põe no plano discursivo nativo o principal foco reflexivo. A exposição e disposição dos cantos-imagens e narrativas, em conjunto com a tradução e as gravações, trazem em si potência conceitual, que não pode ser resumida (e aqui confesso a dificuldade de se fazer esta resenha), pois sua eficácia argumentativa depende dos atos de ler-ouvir-olhar, que por si só, são uma experiência com o pensamento e conhecimento *tikmũ'ũn*. A fenda aberta neste emaranhado conceitual que são os mundos ameríndios, através de um esforço de abordagem virtuosa dos aspectos da mito-poética-pictórica-musical xamânica, possibilita um amplo e fecundo caminho para novos estudos e aprofundamentos, envolvendo, por exemplo, a questão da dança neste complexo multissemiótico. O encontro entre os *yãmĩxop* e demais espíritos e seres com os *tikmũ'ũn* (maxakali) não são apenas estabelecimentos de comunicação entre âmbitos diferentes (humanos/não-humanos) mas eventos de afetação mútua que aponta para a formação de coletivos-devir, constituição de alianças e parentesco. Deixar-se afetar pelo complexo dos cantos-espíritos *tikmũ'ũn* é um modo de experimentar intensivamente a alteridade.