

Felipe Munhoz Martins Fernandes

Do parixara ao forró, do forró ao “parixara”: uma trajetória musical

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social da Universidade Federal de São Carlos como parte dos requisitos para a obtenção do título de mestre em Antropologia.

Área de concentração: Antropologia Social, Etnologia Indígena.

Orientador: Prof. Dr. Paulo José Brando Santilli

São Carlos

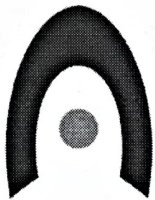
2015

Ficha catalográfica elaborada pelo DePT da Biblioteca Comunitária UFSCar
Processamento Técnico
com os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

F363p Fernandes, Felipe Munhoz Martins
Do parixara ao forró, do forró ao "parixara" : uma
trajetória musical / Felipe Munhoz Martins Fernandes.
-- São Carlos : UFSCar, 2016.
168 p.

Dissertação (Mestrado) -- Universidade Federal de
São Carlos, 2015.

1. Antropologia. 2. Índios. 3. Ritmo musical. 4.
Música. I. Título.



UNIVERSIDADE FEDERAL DE SÃO CARLOS
CENTRO DE EDUCAÇÃO E CIÊNCIAS HUMANAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ANTROPOLOGIA
SOCIAL

Via Washington Luís, Km 235 - Caixa Postal 676
CEP 13565-905 - São Carlos - SP - Brasil
Fone: (16) 3351-8371 - ppgas.coordenacao@ufscar.br



PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ANTROPOLOGIA SOCIAL

BANCA EXAMINADORA DA DISSERTAÇÃO DE MESTRADO DE

Felipe Munhoz Martins Fernandes

11/12/2015

Prof. Dr. Paulo José Brando Santilli
Orientador e Presidente
Universidade Estadual Paulista / UNESP

Prof. Dr. Geraldo Luciano Andrello
Universidade Federal de São Carlos/ UFSCar

Profa. Dra. Nádia Farage
Universidade Estadual de Campinas / UNICAMP

Submetida à defesa em sessão pública
Realizada às 14:00h no dia 11/12/2015.

Banca Examinadora:
Prof. Dr. Paulo José Brando Santilli
Prof. Dr. Geraldo Luciano Andrello
Profa. Dra. Nádia Farage

Homologado na CPG-PPGAS na
_____ª Reunião no dia ___/___/____.

Prof. Dr. Geraldo Luciano Andrello
Coordenador do PPGAS

Resumo

Esta pesquisa tem por objetivo delinear e detalhar o conjunto de práticas e repertórios musicais difundidos entre os Makuxi, população de filiação linguística Karib, que habita os vales dos rios Branco e Rupununi, região politicamente partilhada entre o Brasil e a Guiana. Restrita às populações situadas na porção brasileira do território, e mais especificamente à Terra Indígena Raposa Serra do Sol; e temporalmente à última década (2005-2015) esta pesquisa almeja nuançar os usos, os significados e os sentidos atribuídos aos diferentes ritmos e repertórios musicais dos Makuxi, a fim de compreender quais foram os fatores motivadores da difusão dos ritmos de forró e da re-elaboração dos ritmos musicais tradicionais, notadamente o *parixara*, o *tukui* e o *Aleluia*, em um contexto político no qual tais repertórios musicais passaram a ser resignificados e instrumentalizados em “performances culturais”.

Abstract

This research aims to outline and scrutinize the set of musical practices and repertoires widespread among the Macushi, an indigenous population of Karib linguistic affiliation who currently inhabit the fields and valleys of the basins of Branco and Rupununi rivers, a region that is politically divided between Brazil and Guiana. This investigation is temporally restricted to the last decade – between 2005-2015 –, and geographically restricted to the population situated on the Brazilian side, more specifically on the territory currently known as Raposa Serra do Sol. This study intended to detail the practices, significations and meanings attributed to different musical rhythms and repertoires of Makuxi in order to understand what kind of motivational factors were implicated in the the spread of forró rhythms and in the reworking of traditional musical rhythms, notably the *parixara* and the *tukui*, in a political context in which such musical repertoires were reinterpreted and used as "cultural performances".

Resumen

El objetivo de esta investigación es delinear y detallar el conjunto de prácticas y repertorios musicales difundidos entre los Makuxi, población de filiación lingüística Karib, que habita actualmente los campos y valles de las cuencas de los Ríos Branco y Rupunini, región politicamente compartida entre Brasil y Guyana. Se refiere a las poblaciones ubicadas en la porción brasileña del territorio, más específicamente al área conocida actualmente como Tierra Indígena Raposa Serra do Sol; y se delimita temporalmente a la última década (2005-2015). Esta investigación pretende matizar los usos, los significados y los sentidos atribuidos a los distintos ritmos y repertorios musicales de los Macuxi, con el fin de comprender cuales fueron los factores que motivaron la difusión de los ritmos forró así como la reelaboración de los ritmos musicales tradicionales, especialmente el *parixara* y el *tukui*, en un contexto político en el cual estos repertorios musicales pasaron a ser resignificados y utilizados como “performances culturales”.

Direito de reprodução

Este trabalho é somente para uso privado de atividades de pesquisa e ensino. Não é autorizada sua reprodução para quaisquer fins lucrativos. Esta reserva de direitos abrange a todos os dados do documento bem como seu conteúdo. Na utilização ou citação de partes do documento é obrigatório mencionar nome da pessoa autora do trabalho.

Aos meus pais, Vera e Mauro.

Sumário

Índice de mapas.....	IV
Índice de ilustrações.....	IV
Índice de fotografias.....	IV
 Agradecimentos.....	 VI
 Apresentação.....	 01
Contexto antropológico.....	02
Os Makuxi são Pemon: características demográficas e localização.....	06
Algumas Características sócio-estruturais.....	08
 Capítulo 1 – Das práticas e gêneros musicais tradicionais	
 Parte A – <i>Serenkato'</i> : os cantos das festas de paiwari.....	 12
A.1. – Cantos e danças dos animais.....	18
A.2. – Algumas variações míticas cem anos depois de Koch-Grünberg.....	20
A.3. – O <i>ser</i> porco-do-mato.....	24
 Parte B – “ <i>Piaí</i> ”: os cantos xamânicos.....	 26
B.1. – <i>Yekatón</i> , a sombra que é fala.....	29
B.2. – O traje dos animais e a leveza corporal do <i>piat'zán</i>	30
B.3. – <i>Piat'zán</i> canta, <i>kanaimé</i> cala.....	34
B.4. – Alguns contrastes entre os gêneros musicais	36
 Parte C – <i>Aleluia</i> : cantos divinos e profetismo Makuxi	 37
C.1. – Origens do <i>Aleluia</i>	37
C.2. – As características rituais do <i>Aleluia</i>	43
C.3. – Ressonância do xamanismo.....	44
C.4. – As profecias e os cantos como transporte e transformação.....	48

Parte D – A origem das coisas e o perigo dos Outros.....	51
D.1. – A <i>mimesis</i> Makuxi: o simulacro e a imitação.....	55
D.2. – O forró dos <i>mauarí</i> ou o perigo dos “brancos”.....	61

Capítulo 2 – Do parixara ao forró: difusão de ritmos musicais regionais entre os Makuxi

Parte E – Contexto colonial e influências musicais: a ascensão do forró.....	67
E.1. – Difusões musicais coloniais: entre cornetas de brinquedo, um violino Warao e menestréis do Pirara.....	68
E.2. – A missão beneditina no rio Branco.....	74
E.3. – Do público ao privado: danças “primitivas” e danças “civilizadas”.....	77
E.4. – Rádio, vitrola, instrumentos musicais e os músicos Makuxi.....	79
E.5. – Entre “índios”, “caboclos” e “civilizados”.....	81

Capítulo 3 – Do forró ao “parixara” e ao “forró da maloca”.

Parte F – Conflitos fundiários e a “valorização da cultura”: reviravoltas políticas na segunda metade do século XX	92
F.1. – Conflitos fundiários e as políticas de “resgate”.....	92
F.2. – A estetização da “cultura”.....	95
F.3. – O “forró da maloca” e a estranha “cultura indígena”.....	105
F.4. – O forró como “cultura”	110
F.5. – Uma peculiar inflexão	114

Capítulo 4 – Um tempo de festa

Parte G – O forró nosso de cada dia	117
G.1. – Suporte material e aspectos sonoros do forró contemporâneo	117
G.2. – Circuitos musicais	122
G.3. – A dança na aldeia e na cidade	123
G.4. – O valor da música e o prestígio do músico.....	124
G.5. – Os motivos e a estrutura das festas	126
G.6. – O baile de forró.....	132

G.7. – O que interessa aos Makuxi?	137
Conclusão.....	140
Sociedade, comunicação e transformação.....	141
Repertórios musicais e a alteridade Makuxi.....	143
Repertórios musicais e o “índio”	144
Referências bibliográficas	146
Anexo I – A origem do <i>parixara</i> e do <i>tukui</i> por Paulo José de Souza.....	156
Anexo II – A origem dos cantos tradicionais, por João Batista.....	163

Índice de mapas

1. Bacia do rio Branco e territórios indígenas demarcados (2014).....	07
2. Territórios indígenas ao norte do estado de Roraima, com destaque à Terra Indígena Raposa Serra do Sol (2005).....	08

Índice de Ilustrações

1. “Dançarinos <i>parixara</i> , Taurepáng” (T. Koch-Grünberg 1982, tomo III: p.142).....	17
2. “Maracá de cabaça” (<i>Ibidem</i> : p.322)	69
3. “Cinta chocalho” (Idem).....	69
4. “Semente <i>Thevetia peruviana</i> ” (Idem).....	69
5. “Cinta chocalho, feita de cascos de veado” (Idem)	70
6. “Tambor <i>samburá</i> ” (Idem)	70
7. Capa do álbum musical <i>Makuxi Serenkato</i> ’ (2005).....	100
8. Capa do álbum musical Parichara Wapichan (2006).....	100
9. Capa do álbum musical “ <i>Alegria e força dos avós</i> ” (2005).....	100
10. Capa do álbum musical “ <i>Caxiri na Cuia</i> ” (2005)	107
11. Capa do álbum musical “ <i>Filhos de Makunaim</i> ” (2005).....	110

Índice de fotografias

1. Cristais de quartzo, receptáculo dos <i>mauarí</i> , auxiliares dos xamãs.....	28
2. Caderno de cantos e hinos religiosos vertidos para o Makuxi, entre 1982 a 2008, produzido pelos clérigos da Ordem Missionária Nossa Senhora da Consolata.....	76
3. “Um típico <i>vaqueiro</i> dos ranchos de Roraima” (P. Rivière, 1972: p.36).....	84
4. “Cavalos amarrados fora do ‘barracão’, local de habilitação dos ‘caboclos’”, (<i>Ibidem</i> : 37).....	84
5. “Trabalhando no curral – Close-up da ferra” (<i>Ibidem</i> , 67).....	85
6. “Prancha 12, Lethem, 1949: “Índios Makuxi e um homem branco” (I. Myers, (1993: p.83).....	86
7. “Prancha 17, São Inácio, 1949: ‘Uma jovem família Makuxi’” (<i>Ibidem</i> : p. 88)	87
8. “Aldeia Renascer, 2013: ancião Makuxi, Jesus Floriano Peixoto, demonstrando suas habilidades musicais”.....	88
9. “Willimon, 2014: Orlando Pereira da Silva, tuxaua e sanfoneiro da aldeia Uiramutã, e sua filha Doralice”	89

10. Dança de recepção para convidados da Assembleia Estadual dos Tuxauas, Lago Caracaranã (2014).....	101
11. Apresentação de <i>parixara</i> durante o intervalo da Assembleia Estadual dos Tuxauas, (2014).....	101
12 e 13. Performance organizada para a recepção da comitiva de parlamentares federais – Aldeia Maturua, 2013 (por Paulo Santilli).....	102
14. Apresentação de danças tradicionais. Destaque para as indumentárias masculinas; modelos de “saias”	103
15. Apresentação de danças tradicionais. Destaque para as indumentárias femininas; modelos de “saias”	103
16. Aldeia Willimon (2014), formatura dos estudantes de ensino médio.....	104
17. Aldeia Morro (2014), formatura simbólica dos alunos da primeira série do ensino fundamental.....	104
18. Lago Caracaranã (2014), Assembleia Estadual dos Tuxauas, tecladista makuxi “passando o som”	113
19. Lago Caracaranã, Assembleia Estadual dos Tuxauas (2014): grupo de forró animando os intervalos da reunião	113
20. Aldeia Willimon (2013): Índios Makuxi registrando a formatura dos alunos	119
21. Aldeia Willimon (2013): Índios Makuxi registrando as negociações sobre os repasses de gado relativo ao “projeto do gado”.....	120
22. Vaqueiros Makuxi laçando o rebanho, retiro Areal, 2013	134
23. Vaqueiros trabalhando, retiro Areal, 2013	134
24. Partida de futebol disputada campo adjacente ao curral do retiro Areal (2013)....	135
25. Aldeia Morro (2014): Partida de futebol durante a festa de formatura e Natal.....	135
26 e 27. Aldeia Willimon (2014): banquete servido durante a festa de formatura dos alunos de ensino médio.....	136
28. Aldeia Willimon (2014): baile de forró após a inauguração da nova igreja católica da região e a formatura dos alunos do ensino médio.....	137

Agradecimentos

Esta pesquisa contou, ao longo desses quase três anos de empreitada, com a colaboração e o envolvimento, direto e indireto, de muitas pessoas. Mesmo correndo o risco de cometer injustiças por omitir muitas delas, não posso deixar de mencionar algumas nominalmente, a fim de lhes render uma simples, porém, sincera homenagem.

Nenhuma linha desta pesquisa poderia ter sido escrita sem a colaboração dos Makuxi, povo tão alegre e gentil, a despeito de todos os infortúnios que marcam sua história e sua relação com os “brancos”. Não posso deixar de agradecer expressamente à família de Orlando Pereira, e sua esposa Luiza, pela contribuição valorosa à pesquisa e pela acolhida tão generosa em sua casa; a Osmário Lima, genro de Orlando, que muito gentilmente me guiou pelas veredas serranas da Terra Indígena Raposa Serra do Sol; a Juscelino e Candinha, da aldeia Monte Moriá; a Thiago e sua família, da aldeia Arongaem; a Mathias e sua família, da aldeia São Matheus; ao tuxaua Jaci de Souza; ao piat’zán Romualdo Viriato; a João Batista e sua família, da aldeia Serra Grande; a Alcides Constantino e sua esposa Mariana, da aldeia Barro; a Paulo José de Souza e sua família, da aldeia Willimon; e todos os demais anciãos e anciãs, jovens, crianças, homens e mulheres que, infelizmente, por falta de espaço, ficarão omitidos.

Durante minha estada por Boa Vista conheci pessoas verdadeiramente valorosas, que me receberam de modo muito hospitaleiro e gentil, sendo eu privilegiado por tê-los conhecido e compartilhado de sua convivência. Sou muito grato aos amigos Gabriel Cambraia e Lisa Grund; a Ana Paula Souto Maior; a Ester Tello Ferrer e Luis Ventura Fernández e seus filhos; e a Elaine Moreira e Vincenzo Lauriola, que me receberam em suas casas. Agradeço também a Ed. Andrade Junior e Virgínia Ribeiro do Vale, por terem me socorrido em uma emergência médica. A generosidade e a simpatia de todos vocês não serão esquecidas.

Agradeço também a Francilene Rodrigues, Isabel Fonseca e Fábio de Carvalho pelas conversas prazerosas e pelo auxílio contingencial durante minha passagem pelo rio Branco. Também foi significativa a colaboração de João Carlos Martinez, que me concedeu acesso ao acervo da Missão Nossa Senhora da Consolata; bem como Roque Paloschi e Vanthuy Neto, pela proveitosa interlocução. A Marcos Wesley Oliveira, pela relevante contribuição sobre os repertórios musicais de forró indígena entre os Makuxi, expressei também meu profundo agradecimento.

Não poderia deixar de mencionar o apoio e a autorização imprescindíveis da equipe institucional do Conselho Indígena de Roraima, sobretudo Mário Nicácio,IVALDO ANDRÉ, Mayra Celina, Chloe Hans-Barrientos, e todos os demais membros e funcionários do Conselho.

Quero deixar registrado também minha gratidão aos meus colegas e amigos da Universidade Federal de São Carlos, Luciana de Campos Barbosa, Juliana Spagnol Sechinato, Ayni Estevão, Pedro Mourthé de Araújo, Carolina Capelli e Tarsila dos Reis Menezes, pelo afeto e pelo diálogo prazenteiro que mantivemos ao longo desses anos de pesquisa. Da mesma

maneira, agradeço à colaboração dos professores Geraldo Andrello, Felipe Vander Velden, Marina Cardoso e Marcos Lanna pelas palavras de incentivo e formação intelectual. A Fábio Urban, pelo eficiente e atento trabalho de secretariado, e aos demais funcionários do departamento de Antropologia.

Registro também meu agradecimento aos amigos Djalma Nery, Adriana Maria Azevedo, Estela de Azevedo, Juliana Araújo e Tadeu Kusano, com quem pude conviver e cultivar profunda e sincera amizade ao longo de minha passagem por São Carlos. Nunca esquecerei a hospitalidade e a amizade que me fizeram a honra de conceder.

Agradeço às instituições Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo, ao Programa de Pós-Graduação de Antropologia Social da Universidade de São Carlos e à CAPES, pelo auxílio financeiro imprescindível para o desenvolvimento dessa pesquisa. Sou grato também aos inúmeros anônimos que compartilham suas bibliotecas virtuais através da rede mundial de computadores.

Sou muitíssimo grato à orientação fraterna e especializada de Paulo Santilli, por compartilhar comigo seu conhecimento e paciência. Agradeço aos membros da banca de qualificação e defesa, professora Nádia Farage e professor Geraldo Andrello, pelos perspicazes comentários e contribuições.

Tenho uma dívida com minhas amigas de longa data, Mayara Calqui e Maria Angélica Ciaciulli, pelas palavras de carinho e pela leitura atenta das versões preliminares desse texto. Sou igualmente grato ao amigo e companheiro de remarão, Thomás de Abreu, pela paciência e carinho de todos os dias. E a Paula Bolonha, por iluminar os dias sombrios e por me apoiar nessa dura caminhada.

Meu desejo era compartilhar esse humilde trabalho com os meus avôs e avós, que representam para mim exemplos de vida e resistência ante as mazelas da existência. A maioria deles, infelizmente, não está mais entre nós. Resta-me minha querida avó, Dina Madeira, guerreira até hoje, dona de meu carinho e admiração, e a quem também dedico este trabalho.

Por fim, além da óbvia aliança de sangue, quero demonstrar minha eterna e incomensurável dívida e gratidão aos meus pais, Vera e Mauro, pelo suporte que forneceram aos meus planos, aos meus sonhos. Mesmo não compreendendo muitas de minhas escolhas, sempre foram muito prestativos e atenciosos. A integralidade e singeleza desse trabalho eu dedico a eles.

Apresentação

Esta pesquisa trata de delinear o conjunto de práticas e repertórios musicais difundidos entre os Makuxi, população de filiação linguística Karib, que habitam atualmente os campos e vales das bacias dos rios Branco e Rupununi, região politicamente partilhada entre o Brasil e a Guiana. Essa pesquisa se restringe, entretanto, às aldeias Makuxi situadas na porção brasileira do território, mais especificamente na área atualmente conhecida como Terra Indígena Raposa Serra do Sol, no período de 2005 a 2015.

A região da T.I. Raposa Serra do Sol foi objeto de intensos embates e disputas territoriais entre índios e regionais, desde fins do século XIX. Ao longo desse período, o convívio entre índios e regionais decorreu uma série de mudanças culturais, além de econômicas e sociais. Dentre artigos manufaturados, práticas linguísticas, religiosas e musicais regionais difundidas entre os Makuxi, ou seja, falares regionais, um catolicismo rústico, disseminaram-se também ritmos musicais diversos, dentre os quais, notadamente, os ritmos de forró, que viriam a se consolidar como o ritmo musical preferido dos índios.

O acirramento dos conflitos entre índios e regionais em meados do século XX, decorrente das restrições impostas pelos regionais aos Makuxi – impedidos de exercer suas atividades econômicas tradicionais, como a caça, a pesca com timbó e o acesso às fontes perenes de água, seguido de uma série de violências e intimidações por parte dos fazendeiros –, culminou no surgimento de organizações indígenas, como o Conselho Indígena de Roraima (CIR) e a Associação dos Povos Indígenas de Roraima (APIR), que se constituiriam em instâncias de mediação entre os índios e o Estado, em torno das demandas de resguardo dos territórios tradicionalmente ocupados pelos próprios índios. Nesse contexto de efervescência política, as práticas e os repertórios musicais foram diretamente afetados pelas ações das agências indígenas e indigenistas. Repertórios musicais tradicionais – e já em desuso – foram rememorados e instrumentalizados seguindo fins políticos, como, p.ex., os ritmos de dança de *parixara* e *tukui*, executados tradicionalmente nas antigas festas regadas com bebidas preparadas com mandioca fermentada, tendo sido reelaborados e estetizados no âmbito escolar, transformados em performances culturais e exibidos em reuniões políticas como signo de “indianidade” Makuxi.

De outro lado, simultânea e curiosamente, o forró, com que os índios se habituaram, também acabou sendo objeto de instrumentalização política, além de continuar sendo o ritmo musical preferido para as festas contemporâneas. Como síntese dessa peculiar inflexão das políticas culturais dos Makuxi, em 2005, foi gravado um *Compact Disc* (CD) de forró, concomitante à homologação da Terra Indígena Raposa Serra do Sol, batizado de “*Caxiri na Cuiá: o forró da Maloca*”, marcando assim o ápice das articulações políticas

indígenas no Estado de Roraima e, quiçá, em todo o Brasil. Em decorrência do contexto em que foi lançado, o álbum alcançou grande notoriedade entre as diversas populações indígenas em Roraima e no Brasil, tendo desencadeado uma série de experiências semelhantes locais e alhures.

Em suma, essa pesquisa objetiva detalhar os usos, os significados e os sentidos atribuídos aos diferentes ritmos e repertórios musicais dos Makuxi a fim de compreender quais foram os fatores motivadores da difusão dos ritmos de forró e da re-elaboração dos ritmos musicais tradicionais, notadamente o *parixara* e o *tukui*, em um contexto político no qual tais repertórios musicais passaram a ser resignificados e instrumentalizados em “performances culturais”, dando especial atenção às práticas musicais executadas na última década. Para tanto, abordo, também, as práticas musicais religiosas, como o xamanismo e o *Aleluia* (religião cristã-xamânica), pois acredito que nelas estão contidos elementos que podem auxiliar nosso entendimento acerca do significado da música na cosmovisão Makuxi.

Contexto antropológico

Esta pesquisa compreende uma abordagem característica em antropologia, a qual Anthony Seeger ([1989] 2015) chamou de “antropologia da música”. Tal vertente busca se diferenciar da etnomusicologia *strito senso*, que, por sua vez, privilegia a análise formal das práticas e repertórios musicais, em contraste com uma abordagem relacional, empreendida pelo autor, a qual busca levar em conta os sentidos, os usos e as múltiplas relações implicadas no ato de produzir e apreciar música. Não obstante, a antropologia da música de Anthony Seeger não prescreve a importância da análise formal, própria da etnomusicologia, por compreender que tal escrutínio permanece sendo um rico segmento da investigação musical. É preciso registrar, contudo, que eu não estou habilitado a empreender uma análise dessa monta sobre os repertórios musicais Makuxi atuais. Para as práticas musicais tradicionais dos Makuxi, já foi feita tal análise pelo etnomusicologista, Eric von Hornbostel, contida na etnografia *Do Roraima ao Orinoco* ([1916] 2001), de Theodor Koch-Grünberg, à qual me referenciarei no primeiro e no segundo capítulos. Sobre as práticas atuais, restringir-me-ei a tecer comentários pontuais a respeito das características sonoras das músicas apreciadas e produzidas pelos Makuxi, embora os considere relevantes para compreender a materialidade e os efeitos de tais ritmos nas práticas cotidianas dos Makuxi.

Sob outra perspectiva, ao intencionar compreender as mudanças nas práticas musicais, essa pesquisa compartilha preocupações e paradigmas da teoria antropológica, constituídos especialmente a partir da segunda metade do século XX, quando antropólogos das principais escolas se voltaram para os processos de transformação das sociedades

indígenas que decorreram do período de colonização, isto é, dos processos de adaptação e modificação das sociedades nativas perante uma nova conjuntura político-social. Como formulou Carneiro da Cunha (2009: pp. 313-314) e Marshall Sahlins (1997), trata-se de uma antropologia que tem como propósito apreender os processos de “indigenização da ‘cultura’”, isto é, como se deu e como se dá, ainda hoje, a tradução da “cultura” na cultura, isto é, da *cultura para si* – aquela inventada pelos antropólogos (Wagner, [1975] 2010), que corresponde ao conjunto de saberes, coisas, práticas, objetos, motivos estéticos, línguas, práticas musicais, religiosas, etc., passivos de serem encerrados em um acervo museológico –, em relação à cultura (esta deliberadamente sem aspas) ou *cultura em si* – isto é, o conjunto de preceitos e pressupostos que ordenam e dão sentido à ação humana, e que, na acepção elegida por Manuela Carneiro da Cunha, concebido pelo crítico literário Lionel Trilling, diz respeito a um

complexo unitário de pressupostos, modos de pensamento, hábitos e estilos que interagem entre si, conectados por caminhos secretos e explícitos com os arranjos práticos de uma sociedade, e que, por não aflorarem à consciência, não encontram resistência à sua influência sobre as mentes dos homens. (Carneiro da Cunha, 2009: p.357).¹

Manuela Carneiro da Cunha, Terence Turner, João Pacheco, Marshall Sahlins, dentre tantos outros antropólogos, demonstraram que “cultura” – em sua acepção reificada – não só não estava em vias de extinção (mesmo após o brutal período de colonização dos territórios não-europeus), mas, ao contrário, vicejava, especialmente na segunda metade do século XX, período em que as populações indígenas começaram a se valer de suas próprias “culturas” como principal instrumento político de reivindicação e reparações históricas e territoriais. Como compreendem em suas alegorias metafóricas Carneiro da Cunha (2009) e Pacheco de Oliveira (1998), tratou-se de uma “viagem de volta” às antigas metrópoles coloniais dos conceitos e noções outrora impostos pelos colonos, sendo utilizados contra seus próprios criadores e tornando-se o índice central da distinção entre Ocidente e os outros, *between the West and the rest*. Dissemelhança que passou a ser valorizada no contexto pós-segunda-guerra mundial.

Foi nesse período e contexto que os Makuxi se articularam politicamente e promoveram uma série de ações de “resgate” e “valorização” de suas práticas, costumes e traços “culturais”, como sinais diacríticos, a fim de constituir uma imagem que servisse como signo de “indianidade”, e que, por sua vez, legitimasse as demandas históricas e territoriais, por tratarem-se como populações originárias, merecedoras de resguardo e compensações

¹ É relevante notar que a afirmação de Trilling sobre a suposta inconsciência da cultura é predicado questionável, devendo ser cuidadosamente analisado caso a caso, como assim ressalva Carneiro da Cunha e como diverge Sahlins (ver nota 86), que aponta a possibilidade da existência de exceções em relação a este pressuposto de que, a priori, nenhum conceito ou noção de “cultura” existira antes dos europeus colonizadores.

histórias e territoriais, e, assim, afastando-se da caracterização de “remanescentes” ou “mestiços”, tidos como incorporadas à sociedade nacional, não sujeitas de direitos históricos.

Assim fizeram os Makuxi, rememorando os antigos repertórios de festa, como *parixara* e o *tukui*, mas também – sendo um dos pontos de destaque dessa pesquisa –, valendo-se dos ritmos de forró para performatizar sua “cultura indígena”. Essa peculiar inflexão no plano político-cultural, distingue os Makuxi entre outras populações indígenas no Brasil, que adotaram estratégias políticas-culturais de “resgate” semelhantes. Essa peculiaridade suscitou-me questões de complexidade analítica expressivas, como aquelas esboçadas por Manuela Carneiro da Cunha (2009) e Marshall Sahlins ([1993] 2000; 1997), que focalizam os processos de transformação implicados no ajuste ou tradução das categorias ocidentais pelo pensamento indígena – ou como dito acima, da “cultura” na cultura. Ou, como formulou Sahlins, *como se deu a “indigenização” da cultura?*

Essa pesquisa se dedica a responder tal questão, que, ao meu ver, aponta para a compreensão dos mecanismos de criatividade Makuxi, acionados a todo momento, mas ativos, sobretudo, quando estabelecem contato com os Outros, especialmente os regionais. Para tanto, ao me dedicar aos processos de mudança “cultural”, atentei, a um só tempo, aos fatores internos que conduziram as escolhas Makuxi, isto é, àqueles motivados pela cultura (sem aspas), como também aos fatores decorrentes do contexto histórico em que os Makuxi estavam inseridos ao longo do século XX, isto é, os embates violentos, os constrangimentos e as discriminações impingidas aos índios, em meio às disputas territoriais.

Essa pesquisa almeja apresentar, portanto, uma certa trajetória dos ritmos e práticas musicais de modo contextual e relacional, evitando tratar os Makuxi como sujeitos passivos das ingerências exógenas, isto é, como meros objetos da história, mas, ressaltando, não deixando de situá-los na arena e no contexto dos embates políticos.

Esta dissertação se organiza da seguinte forma: nos capítulos que se seguem, abordo as diferentes práticas e repertórios musicais dos Makuxi de modo cronológico ao mesmo tempo que os distingo segundo seus usos peculiares. No primeiro capítulo, apresento o conjunto de repertórios musicais designado pelos índios “tradicionais”, que compreendem os cantos e danças das festas de *paiwari*, os cantos xamânicos e os cantos e danças do *Aleluia*, que foram registrados por viajantes, agentes coloniais, missionários, cientistas e antropólogos ao longo do último século.² Ao final do primeiro capítulo, faço balanço dos elementos essenciais e recorrentes entre os diferentes repertórios tradicionais,

² Ainda que se saiba que o *Aleluia* teria surgido em razão da influência de missões anglicanas, os Makuxi consideram como práticas religiosas e musicais tradicionais. Não é um equívoco considerá-la como “tradicional”, mesmo compreendendo sua origem mista, por assim dizer. Como se verá ao longo da argumentação, a validade das noções de “tradição” e “cultura” serão postos em cheque. Busco, portanto, tratar o *Aleluia* tal como os Makuxi o tratam.

que nos capítulos seguintes são retomados brevemente, a fim de elucidar possíveis interpretações sobre as mudanças musicais decorrentes do período de convívio mais intenso entre índios e colonos.

No segundo capítulo, abordo o contexto de disseminação dos ritmos musicais regionais entre os Makuxi, resultante do longo convívio entre índios e colonos, sobretudo na primeira metade do século XX. Dou destaque à consolidação do forró como ritmo de preferência aos Makuxi, sendo esse executado durante as festas nas aldeias ou nas fazendas, em que as discriminações e os constrangimentos foram ostensivos.

No terceiro capítulo, refiro-me aos repertórios musicais de *parixara* e de *tukui*, outrora executados nas antigas festas de *paiwari*, que foram “resgatados” pelos Makuxi, ao longo da segunda metade do século XX, para servirem como instrumento político-interétnico. Ainda no terceiro capítulo, remeto-me também à instrumentalização dos repertórios de forró, representando uma guinada *sui generis* nas ações políticas interétnicas das organizações indígenas Makuxi.

O quarto capítulo, por sua vez, é dedicado aos repertórios de forró disseminados em ambientes cotidianos dos Makuxi, especialmente durante as diversas festividades que afluíram no período pós-demarcação da Terra Indígena Raposa Serra do Sol. Nesse capítulo descrevo as festas e seus componentes rituais, dando destaque ao baile como elemento central desses eventos.

Por fim, como conclusão, teço breves considerações, retomando elucubrações e questões centrais da argumentação, seguido pelas referências bibliográficas e anexos.

É preciso que se diga, a título de ressalva, que esta pesquisa deve ser lida como uma reflexão sobre os processos de mudanças culturais decorridos entre as populações Makuxi, sob o viés da música e da antropologia. Não se trata aqui de “falar pelos Makuxi”, mas sim de pensar a partir daquilo que me foi dito e fornecido enquanto material de análise, e, na medida do possível, pensar junto dos Makuxi – pois a eles esta pesquisa é também dedicada e espero que sirva como objeto de reflexão. Portanto, é vital que se tenha claro que estes são apenas questionamentos antropológicos, e que assim devem ser lidos.

Os Makuxi são Pemon: características demográficas e localização.

As populações de filiação linguística Karib, que coabitam a área do Monte Roraima – o divisor de águas que vertem para os rios Amazonas, Essequibo e Orinoco – distinguem-se entre os que se auto reconhecem como Pemon e aqueles Kapon, que se estendem pelas bacias dos rios Orinoco, Branco e Essequibo. Os Kapon englobam os Akawaio, que vivem

nos altos rios Mazaruni e Cotingo, junto às vertentes ao norte e a leste do Monte Roraima, bem como os Patamona, que habitam as cabeceiras dos rios Potaro, Siparuni e Maú (ou Ireng), a leste da cordilheira Pacaraima (Guiana). Já a designação Pemon abrange os grupos a oeste e a sudoeste da cordilheira, isto é, os Kamarakoto, os Arecuna, os Taurepáng e os Makuxi, que se estendem pelos campos e vales dos rios Cuyuni, Caroni, Paragua, Uraricoera, Tacutu e Rupununi, entre a área conhecida como "Gran Sabana" – ao norte e a oeste do Monte Roraima, já na Venezuela – e os "campos naturais" ou *lavrado*, ao sul e a sudeste, dentro do território brasileiro (cf. Santilli, 1997: p.14).

Segundo Paulo Santilli (*Ibidem*: p.20), "Makuxi"³ é a designação corrente para os grupos Pemon que habitam o sul da área circum-Roraima, nas vertentes meridionais do Monte Roraima e nos campos que se estendem pelas cabeceiras dos rios Branco e Rupununi, território politicamente partilhado entre Brasil e Guiana.

Em território brasileiro, estima-se que o contingente populacional Makuxi compreenda aproximadamente entre 30 a 35 mil pessoas (Funasa, 2010; DISEI-LESTE, 2015), enquanto na Guiana aproximadamente 10 mil (Guiana, 2001) e na Venezuela algo em torno de uma centena de pessoas (INEI, 2001). No Brasil, os Makuxi estão dispersos entre Terras Indígenas demarcadas pelo Estado Nacional, compartilhada, por vezes, com outras etnias como os Akawaio (Ingarikó) e, sobretudo, os Wapixana (população de filiação linguística *Aruak*, com os quais compartilham diversos traços culturais).⁴ Dentre as terras indígenas nas quais residem populações Makuxi, a que abriga a maior população é a Terra Indígena Raposa Serra do Sol, que compreende uma extensão territorial de 1.7 milhões de hectares, comportando aproximadamente 21 mil pessoas (DISEI-LESTE, 2015), divididas entre 201 aldeias ou "comunidades".

A área da Terra Indígena Raposa-Serra do Sol, onde esta pesquisa foi desenvolvida, pode ser descrita a partir do limite norte, situado na serra Pacaraima, junto à tríplice fronteira internacional (Brasil/Venezuela/Guiana), sendo o ponto de referência o marco fronteiro estabelecido no alto do Monte Roraima. Assim segue-se por limites naturais que delimitam as fronteiras entre Brasil e Guiana a leste, seguindo por linha seca contínua até o curso do rio Tacutu, ao sul e a sudoeste; a oeste, contorna à montante pelas linhas naturais dos rios

³ Para grafar os etnônimos, preferi utilizar a grafia correntemente utilizada pelos indígenas, isto é, com "ka" e "xis", ao contrário do que fazem antropólogos que me precederam, que grafam segundo a versão aportuguesada, com "cê" dos termos ou antropólogos que grafam segundo a convenção da Associação Brasileira de Antropologia, que prefere grafar conforme a língua inglesa. Como sinal de respeito aos Makuxi, utilizarei sua própria grafia, elegida segundo seus próprios critérios linguísticos.

⁴ Sobre as semelhanças entre os Makuxi e Wapixana, cf. Koch-Grünberg, [1916], 1982, vol. I e III). Ao que se refere às diferentes terras indígenas, o Estado de Roraima compreende cerca de 32 terras indígenas, que correspondem a aproximadamente 4,84 milhões de hectares ou cerca de 46% da área total do Estado. Dentre as terras indígenas habitadas por Makuxi, embora não exclusivamente, estão as Terras Indígenas: Ananás; Aningal; Anta; Araçá; Barata; Bom Jesus; Boqueirão; Cajueiro; Canaunim; Jaboti; Mangueira; Manoá/Pium; Moskow; Ouro; Ponta da Serra; Raimundão; Santa Inês; São Marcos; Sucuba e Raposa Serra do Sol (Instituto Socioambiental, 2011)

savana e a floresta. As aldeias na floresta se caracterizam por habitações comunais nas quais convivem distintos grupos domésticos, compostos por famílias extensas ligadas entre si por laços de parentesco. Na savana, por sua vez, as casas são dispersas e abrigam grupos domésticos cuja composição é análoga às aldeias na floresta. As aldeias com casas comunais apresentavam baixa densidade demográfica, entre cerca de trinta a sessenta pessoas, enquanto as aldeias compostas de pequenas casas, que abrigam famílias extensas, reúnem uma população mais numerosa, estimada entre cem e duzentos habitantes, podendo chegar, inclusive, ao dobro desse montante em aldeias longevas (cf. Santilli, 2001: p.448).

Os Makuxi adotam, preferencialmente, o padrão de residência cujas casas são dispersas, em que as parentelas são interligadas via casamento. Dada a tendência uxorilocal que se verifica nas sociedades dessa região (Rivière, [1984] 2001, p.32ss), onde residência e parentesco estão equacionados e diretamente associados, a chefia se constitui sobre uma figura do líder-sogro, que manipula os laços de parentesco. Com a destituição da liderança, por morte ou pelo declínio de seu prestígio político, o grupo local tende a se desfazer ou tomar outras formas, como, por exemplo, um arranjo de siblings (aldeia composta de famílias nucleares, unidos por laços de parentesco direto, geralmente a associação entre irmãos e irmãs), ou ainda acaba por desfazer-se por completo, decorrendo o retorno dos afins às suas aldeias de origem, levando consigo as respectivas mulheres (cf. Santilli, 2001: p. 489).

Não há um padrão definido da disposição das casas nas aldeias Makuxi, embora seja comum a todas elas um largo terreiro descampado, que serve como “centro” da aldeia. Contemporaneamente, esse “centro” foi destinado à construção do “malocão”, isto é, uma grande edificação, sem paredes, que serve aos Makuxi como local de reuniões da aldeia. Outras edificações importantes para aldeias de grande porte são as escolas, postos de saúde, igrejas e, eventualmente, pistas de pouso.

As cerimônias, eventos formais, rituais coletivos e as festas – conseqüentemente onde se dança e ouve música – são realizados, na maioria das vezes, no Malocão. Eventualmente, apresentações de danças tradicionais podem se estender ao terreiro da aldeia.

As casas makuxi são atualmente muito diversas das antigas habitações. As paredes das edificações costumam ser construídas com madeira trançada, rebocada com barro; a estrutura do telhado é feita de madeira, coberta com palhas de buriti ou, como tem acontecido recentemente, cobertas por telhas industrializadas, de zinco ou amianto. Argumentam os Makuxi que a substituição das coberturas de palha pelas telhas se dá pela dificuldade em se conseguir palhas suficientes para uma boa cobertura tradicional. Embora cada vez menos frequentes, os telhados de palha são unanimemente considerados por suas

qualidades de isolamento térmico, tão necessárias à região predominantemente quente. A organização das casas varia muito, sendo divididas, por vezes, entre uma cozinha e um quarto; uma edificação para os dormitórios e outra própria para a cozinha; ou, mais raramente, uma única edificação que reúne todos os cômodos.

Cada família possui sua própria cozinha, embora haja casos em que uma mesma cozinha pode ser compartilhada por duas ou mais famílias. Os banheiros, compartilhados ou individuais por família, consistem em fossas simples, escavadas no chão cru e tapadas com tábuas de madeiras resistentes à corrosão. Atingida sua capacidade de utilização a fossa é abandonada e nova fossa é escavada.

As roças de mandioca e outros gêneros alimentícios, como o milho e o feijão, são situadas há certa distância das habitações, eventualmente a um ou dois quilômetros da aldeia, quando se trata da região serrana, e, por vezes, muito distantes quando as aldeias são situadas na região do lavrado. As distâncias variam muito conforme os locais de assentamento das aldeias. As roças são geralmente abertas próximo aos rios e igarapés, onde a cobertura de mata ou capoeira torna o solo, que é geralmente pouco fértil, em lugar apropriado para as roças.

Sem mais demora, vamos aos repertórios musicais.

Capítulo 1

Das práticas e gêneros musicais
tradicionais

Parte A

Serenkato': os cantos das festas de *paiwari*.

Em fins do século XVIII e durante o século XIX, a região da Guiana Ocidental recebeu maior número de expedições coloniais com diversos propósitos, sobretudo em razão das disputas territoriais envolvendo as potências coloniais na região. Vindos do Noroeste pela bacia do Orinoco, os espanhóis; os holandeses, posteriormente substituídos pelos ingleses, vindos do mar do Norte, através da bacia do rio Essequibo, e o portugueses, pelo vale amazônico, ao sul. Tais expedições renderam as primeiras descrições pormenorizadas a respeito das populações nativas situadas nesse largo território, das quais são notáveis aquelas redigidas pelos irmãos Schomburgk, na primeira metade do século XIX.

Richard Schomburgk⁶ e seu irmão Moritz Robert Schomburgk passaram pela região da atual Guiana entre as décadas 1830 a 1850, tendo registrado abundantemente a paisagem da região e os encontros com os nativos, descrevendo ricamente os costumes peculiares das populações indígenas, com destaque àqueles considerados exóticos, como, p. ex., os rituais e festas de *paiwari*, que representavam significativo segmento do cotidiano indígena. *Paiwari* (“piawori”, “paricari”, “paracari”, “pajuarú”, “payuá”) é o termo utilizado pelo cronista para designar a principal bebida consumida pelos índios durante as festas, produzida à base da raiz da mandioca “brava” (*Manihot esculenta*), cujo preparo e teor alcoólico se distingue do *caxiri*, igualmente feita à base de mandioca, consumida cotidianamente.⁷ Dos registros de Richard Schomburgk, nota-se que a ocorrência desse tipo de festa se estendia por centenas de quilômetros, desde a Costa Atlântica do território guianense, atravessando as bacias dos rios Orinoco e Essequibo, ultrapassando as cordilheiras do Roraima, sendo executadas por diferentes povos de modo muito semelhante.

⁶ Acompanhado de seu irmão Robert Hermann Schomburgk, Richard percorreu desde o delta do rio Orinoco até a cabeceira do rio Casiquiare, a cargo de uma pesquisa botânica encomendada pela *Royal Geographical Society*, entre os anos de 1835 a 1839 (cf. R. Schomburgk, 1845). Os irmãos Schomburgk voltariam à região anos depois, desta vez a cargo da Coroa Britânica, tendo sido Robert Schomburgk nomeado *Majesty's Commissioner for Boundaries*, e incumbido de delimitar os limites da colônia britânica guianense, até então indefinidos. Assim, Robert e Richard Schomburgk participaram em três grandes jornadas, realizadas entre 1841 e 1844: a primeira saindo da foz do rio Orinoco até o rio Cuyuni, traçando a fronteira sul-oeste; a segunda jornada envolveu o delineamento dos limites com o Brasil, ao sul, das nascentes do rio Tacutu para o norte, até o Monte Roraima; e a terceira expedição veio a reconhecer os limites com a então Guiana Holandesa (atual Suriname), que envolveu uma longa viagem por toda a extensão do rio Corentyne. (Cf. Richard Schomburgk [1847-48] 1922-23; Robert Schomburgk, [1861] 2006)

⁷ O *caxiri* é cotidianamente consumida pelos Makuxi, já o *pajuarú*, com menor frequência, é preparado geralmente para ocasiões festivas. Achei conveniente, portanto, designar o conjunto de repertórios musicais de festas tradicionais pelo nome da principal bebida, ostensivamente consumida durante esses eventos, do mesmo modo também o fizeram cronistas, antropólogos e exploradores ao longo do século XIX e princípios do século XX.

Anota Richard Schomburgk que, através das incontáveis trilhas que riscam os campos e as serras, as “tribos do interior” ([1847]1922: p.157) se deslocavam dezenas de quilômetros em longas caminhadas a fim de festejarem com vizinhos e parentes. Organizadas segundo propósitos muito diversos, e à mercê do estoque de comida e bebida disponível, as festas atraíam quantidade significativa de convidados. Especulava-se que tais eventos podiam reunir mais de mil pessoas – número considerável, tendo em vista o padrão de dispersão e pequenez das aldeias guianenses (cf. Rivière, 1984). As parentelas traziam consigo as parafernalias culinárias e uma provisão de comida correspondente ao tempo que durassem as viagens, ao passo que a bebida e o fornecimento de carnes de caça eram de responsabilidade dos anfitriões; sendo tudo consumido durante os vários dias de festa – ou como diziam os cronistas, “até que a última gota de *pawari* ou caxiri tivesse sido sorvida, nenhum índio arredava o pé”:

[...] *But what are our notorious drinking-bouts as compared with such a feast of these savages! I saw men emptying at one draught calabashes that certainly contained two to three quarts; hurry off to a tree where they will squeeze in their stomachs so as to vomit the contents, and directly afterwards accept from the hand of the woman waiting for them the newly-filled calabash, the contents of which they will again guzzle at one pull. In the drinking of Paiwari, the Indian is never satisfied, and here also the dance and song, if one can still apply that name to a dissolute row, continued until the intoxicating liquor was drained to the last drop.* (Richard Schomburgk, [1847]1922: p.161)

Como notaram posteriormente Koch-Grünberg e I. Myers, as festas serviam aos índios como uma ótima oportunidade para atualizar laços parentais e políticos, ao possibilitarem o reencontro entre amigos, estabelecerem matrimônios; como também serviam para efetuar trocas comerciais (cf. Myers, [1944-46] 1993: p.28)⁸, intercambiar conhecimentos rituais (“*los arcaicos cantos de baile ... novedades, chismes, galanteos y asuntos amorosos más serios de los jóvenes*”, in Koch-Grünberg [1916]1982, vol. III: p.139), e todo tipo de informação ou conhecimento que se desejasse adquirir e compartilhar. Durante as festas, competições esportivas eram organizadas, sendo algumas delas para experimentar a resistência física e a força dos homens, com corridas de longa distância, lutas ou levantamento de peso; outras para demonstrarem a destreza mental, a velocidade de raciocínio e inventividade com disputas de chistes⁹; assim como a mais conhecida disputa da bebedeira coletiva.¹⁰

⁸ Koch-Grünberg ([1916]2006, tomo I:81): “Muitos convidados se despedem cedo, depois de tagarelar monotonamente com o chefe. Os índios, como é costume nessas ocasiões, fizeram todo tipo de pequeno negócio, trocaram flechas para pesca, novelos de fio de algodão, redes de dormir e raladores, entre outras coisas. A retribuição, muitas vezes, só ocorrer meses depois.”

⁹ Como nuançarei no capítulo IV, as competições continuam ocorrendo, embora quase todas foram substituídas pelo futebol. Há outras diversas competições e jogos empreendidos ocasionalmente, por ocasião de alguma

Planejadas com muita antecedência, as festas exigiam o envio de mensageiros até as aldeias convidadas, carregando consigo um calendário rudimentar, feito de um cordão produzido com fibra de palmeira buriti (*Mauritia flexuosa*) ou fios de algodão, no qual se atavam a quantidade de nós correspondentes aos dias ou aos períodos lunares que antecediam as festas, ou ainda eram entregues bastões de madeira, cujas ranhuras inscritas na madeira respeitavam a mesma lógica.¹¹

Um dia antes do início da festa, as caravanas de convidados se acercavam da aldeia anfitriã a fim de afinar os últimos detalhes para sua entrada, dançante, retocando e confeccionando suas indumentárias feitas com folha de *inajá* (*Maximiliana maripa*) ou de buriti (*Mauritia flexuosa*), ou pintando seus corpos com motivos animais e gráficos que lembram arabescos, utilizando para tanto pigmentos do jenipapo (*Genipa americana*) ou do urucu (*Bixa orellana*), ou simplesmente besuntando os corpos com argila branca, o que lhes conferia, conforme escreveu Koch-Grünberg, “um aspecto extremamente selvagem” ([1916]2006, tomo I: p.79)¹². Na chegada, os convidados se apresentavam dançando e cantando, reunindo-se com os anfitriões no terreiro da aldeia, também dançando e cantando músicas de recepção. Abaixo reproduzo um trecho da descrição de Robert Schomburgk para a festa dos índios Taruma, localizados próximo ao médio curso do rio Essequibo:

“... suas danças não diferem muito das praticadas entre outras tribos. Os homens carregavam grandes varas nas mãos, ao redor do qual muitas sementes estavam amarradas, que faziam ruído quando o bastão era golpeado contra o chão. Outros carregavam simplesmente seus arcos e flechas e outros instrumentos de guerra e caça. Em uma palavra, cada um carregava algo. Eles se colocavam ao redor de grandes recipientes com bebidas, emitiam sonoros e surpreendentes berros, seguidos por um assovio estridente que eles produziam soprando através dos dedos, isso os colocava em movimento ao redor do cocho, ora rapidamente, ora mais devagar, pisando ritmado, um após o outro e mantendo a flexão de todo o corpo em cada passo. Depois que isso continuou por algum tempo, outro berro é emitido a partir de uma cabana vizinha, quando chegam as mulheres, que não tinham estado presentes durante a primeira dança, liderada por um deles que carregava na mão um maraca ou chocalho; as mulheres o seguem, cada uma com sua mão direita no ombro de quem vai adiante, todos com olhares voltados ao chão. Algumas carregavam seus bebês, outras carregam filhotes de cachorro ou algum outro objeto em seu braço esquerdo. Elas agora se juntam aos homens na dança, formando um anel interno perto do chocho e indo em sua direção em uma direção contrária à que vão os homens. Seus passos mantêm sempre no mesmo ritmo dos passos dos homens, por vezes rápida ou mais lenta, os homens

atividade com o gado bovino da aldeia, que atualmente marca o cotidiano aldeão, como competições laço, corrida de cavalos, etc.; ou ainda competições mais informais, como disputa de chistes e narrativas cômicas.

¹⁰ Ver: Richard Schomburgk ([1847]1922: p.134), Im Thurn (1883: p.325) e I. Myers ([1944-46]1993: p.13)

¹¹ Ver Richard Schomburgk ([1847]1922: p.157); Im Thurn (1883: p.321); T. Koch-Grünberg ([1916]1982, tomo III: pp.139, 141); I. Myers ([1944-46]1993: p.56)

¹²Ver: Schomburgk (*Ibid.*: p.157-58); Im Thurn (*Ibid.*: pp.319-20); Koch-Grünberg (*Ibid.*: pp.143, 139, 141).

acompanham sua dança com uma canção baixa e monótona”. ([1861] 2006, tomo II: p.152 – tradução minha)¹³

Há apenas uma menção às festas de *paiwari* feita pelo missionário anglicano reverendo W. H. Brett, que percorreu o interior da colônia inglesa, Guiana, durante a primeira metade do século XIX, visitando as missões instaladas em meio às aldeias indígenas. Brett produziu considerável material descritivo acerca dos costumes nativos e sobre a experiência missionária na região, tendo mencionado *en passant* as festas e os bailes nativos, certamente por considerá-las um “vício” ou “mau costume” a ser combatido entre os índios, sendo aos seus olhos muito desinteressantes:

“Alusões foram feitas às danças dos Índios, e às danças Maquarri e Owiarri dos Arawaks já foram descritas [*pelos irmãos Schomburgk, provavelmente*]. Nestas danças há ordem e um certo grau de graça; mas, em geral, a dança dos índios – se é que pode ser chamado como tal –, consiste, principalmente, em estampidos de batidas com o pé no chão, balançando em um só pé, e cambaleando em diferentes posturas como se estivessem embriagados. E “bem, a música e seus trajes de dança” acabam sendo dolorosamente monótono e sem graça. (W. H. Brett 1868: p.349)¹⁴

As menções acerca das “monótonas e melancólicas” músicas e danças das populações nativas são alongadas nas descrições do agente colonial Everard F. Im Thurn, anos depois, entre 1877 e 1879, quando empreende expedição etnográfica pelo território guianense, estando a cargo da curadoria do *British Guiana Museum*, e posteriormente publicado uma série de artigos sobre a cultura material e os costumes dos nativos – dentre os quais as festas e as danças de bailes obtiveram notável destaque. Segundo Im Thurn, cada “tribo” guardaria seu próprio repertório de danças e cantos,¹⁵ reproduzidos fielmente ao

¹³ Excerto original: “[...] *their dancing which did not differ much from the same amusement as practised among other tribes. The men had large sticks in their hands, round which a number of seeds were tied that made a rattling noise when the stick was struck upon the ground. Others had merely their bows and arrows and other implements of war and the chase, in a word, every one carried something. They placed themselves round the large vessels that contained their drink, and having sent forth their loud and startling yells, followed by a shrill whistle which they produced by blowing through their fingers, they put themselves in motion, going round the troughs sometimes slowly sometimes quicker, stepping after each other keeping time and bending the whole body at each step. After this had been continued for some time another yell was set up, when the women, who had not been present during the first dance issued from a neighbouring hut led by one of their number having in her hand a maracca or rattle; the others followed in succession, each having her right hand on the shoulder of the one who went before, and all with looks bent on the ground. Some carried their babies, others a puppy or some other object in their left arm. They now joined the men in the dance, forming an inner ring near the troughs and going round them in a contrary direction to that of the men. Their step remained always the same however rapid or slow that of the men might be, and they accompanied their dance with a low monotonous song.*”

¹⁴ Excerto original: “*Allusion has been made to the dances of the Indians, and the Maquarri and Owiarri dances of the Arawaks have been already described. In these there is order, and a certain degree of gracefulness; but the general dance of the Indians, if it can be called such, consists chiefly in stamping on the ground, balancing on one foot, and staggering in different attitudes as if intoxicated. And “well the music with the dancing suits” being painfully monotonous and dismal.*” (W. H. Brett 1868: p.349)

¹⁵ “*These dances seem to differ in each tribe; and, moreover, each tribe seems to have several dances more or less peculiar to it. In some the body is moved in a slow and stately manner, which contrasts oddly with the*

longo dos anos, os quais se referiam notavelmente aos animais, consideradas interpretações representativas da vida e dos costumes desses:

“Certas danças são imitações dos movimentos dos animais. Uma delas, de tipo unusualmente vívida, imita as algazaras de macacos; outra, chama dança da onça, imita o rastejar lento e furtivo do predador. Nessa última, o homem que representa o jaguar rasteja ao redor dos outros dançarinos, passando entre eles, até que, de repente, surge sobre algum dançarino aos rugidos, e o carrega para fora do círculo; depois retorna e retira outro, e assim continua até que não reste mais ninguém. Os Ackawoi têm uma dança em que cada um dos dançarinos representa um animal diferente; e nessa dança cada um carrega um bastão com a figura do animal que representa”. (Im Thurn, 1883: p.324)¹⁶

A relação entre os cantos e as danças com os costumes dos animais foi retomada pelo etnógrafo e linguista alemão Theodor Koch-Grünberg, a partir de sua expedição científica empreendida entre os anos de 1911 e 1913, em que veio a produzir o mais amplo e apurado registro etnográfico sobre as populações indígenas da região dos campos e vales do rio Branco; atendo-se longa e pormenorizadamente às diversas práticas e concepções peculiares às populações nativas, dentre as quais os cantos e as danças – executadas especialmente por ocasião de sua presença nas aldeias Koimelemóng e Kaualiánalemóng, situadas nos vales dos rios Surumu e Cotingo ([1916] 2006, tomo I: pp.77, 78):¹⁷

grotesque position in which the head and limbs are held.” (Cf. BRETT, Rev. W. H. *The Indian Tribes of Guiana*. Londres: Bell and Daldy, 1868)

¹⁶ Excerto original [...] *Certain of the dances are imitations of the movements of animals. One, of an unusually lively kind, mimics the capers of monkeys; others, called tiger-dances, imitates the slow stealthy gliding of the jaguar. In these last, a man supposed to represent the jaguar, creeps round and round the other dancers, and in and out among them, until he suddenly springs with a loud roar upon some one of them, and carries him off from out of the circle; then he returns and carries off another; and so continues until he himself remains alone. The ackawoi have one dance in which each of the performers represents a different animal; and in this each carries a stick on which is the figure of that animal.*”

¹⁷ Munido de um fonógrafo e uma máquina filmadora – raríssima à época –, Koch-Grünberg chega inclusive a registrar em imagem e áudio as festas dos índios Makuxi, Taurepáng e Wapixana. Infelizmente, parte considerável das gravações em filme fora perdido durante a Segunda Grande Guerra Mundial, restando apenas as canções em áudio, os registros escritos de raro talento descritivo e alguns poucos minutos do antigo material fílmico. Para ver o filme de Koch-Grünberg, acesse o *link*: <https://www.youtube.com/watch?v=GhIWMgHwK5Y> (último acesso 09/10/2015).



“Os dançarinos chegam numa longa fila, vindos de longe na savana. É uma espécie de dança de máscaras. Usam singulares *adornos* de cabeça, feitos de folha de palmeira inajá, que cobrem parte do rosto. Longos penduricalhos do mesmo material envolvem o corpo e cobrem as pernas. Eles tiram abafados sons uivantes de tubos feitos de leve madeira *ambaúva*, que têm na parte da frente todo tipo de figuras de madeira, peixes também, pintadas de várias cores, enquanto agitam os instrumentos para cima e para baixo. Chegam dançando, dobrando os joelhos. A cada dois passos, batem com o pé direito no chão, dobrando ligeiramente o tronco para frente. Assim, movimentam-se sempre um trecho mais longo para a frente, um mais curto para trás e chegam, pouco a pouco, à praça da aldeia. Cada divisão tem o seu primeiro dançarino, que vai batendo e chocalhando, no compasso das batidas dos pés, o longo bastão de ritmo, cuja extremidade superior é envolta com pingentes de casco de veado ou metades de cascas de frutos. Moças e mulheres pintadas de vermelho e preto, vestindo somente a graciosa tanga de miçangas, juntam-se a eles. Com a mão direita no ombro esquerdo do parceiro, seguem, a passos miúdos, numa segunda fila ou dos lados, assim como numerosos adolescentes. As mulheres jovens e as moças estão ricamente adornadas. Usam na cabeça um bonito diadema de cana trançada com flocos de algodão colados ou de fina penugem branca. Os dançarinos formam uma roda grande e aberta e se

movimentam balançando-se alternadamente para a direita e para a esquerda, ora para frente, ora para trás. Após cada volta, batem várias vezes o pé onde estão e gritam alto: ‘hë – hü – haí-haí-haí-haí-haí-jü – juhü’. A um sinal do primeiro dançarino, ficam parados o rosto voltado para o centro do círculo, segurando, com uma das mãos, os instrumentos diante de si ou apertados debaixo do braço, e cantam suas canções simples, bem ritmadas, e melodias graves. O primeiro dançarino canta alguns compassos, a seguir, os outros entram. Começam baixinho, sua voz vai crescendo cada vez mais e, pouco a pouco, perde-se no refrão monótono, repetido inúmeras vezes: ‘haí – ä – ä hái – ä – ä’.”

[Ilustração: dançarinos *parixara*, Taurepáng – T. Koch-Grünberg 1982, tomo III: p.142]

A abordagem de Koch-Grünberg difere dos viajantes, missionários e agentes coloniais que o precederam no que diz respeito ao tratamento dedicado às práticas e concepções nativas, especialmente por não o ter legado tom pejorativo ou depreciativo a tais práticas e concepções, mas registrado os costumes e as práticas indígenas com esmero e riqueza de detalhes. Tal abordagem se justifica por sua formação intelectual, pautada pela valorização da variação da experiência humana, e pelos objetivos da profissão de etnógrafo à época, quais sejam, de inventariar as expressões próprias das culturas humanas, para, posteriormente, desvendar suas recorrências e, assim, formular teorias gerais. Naturalmente, seguindo os cânones teóricos de sua época, Koch-Grünberg restringiu sua

coleção aos elementos culturais considerados “originais” daqueles povos, desprezando quaisquer fenômenos ou características identificados como possíveis frutos de interferências exógenas. Isto fez com que o etnógrafo menosprezasse os cantos e as danças executados no mesmo dia em que registrara os cantos e danças de *parixara* e de *tukui*, isto é, aquilo que veio a denominar “Aleluia”. Como supôs à época, estes cantos e danças teriam surgido como fruto da influência dos missionários anglicanos entre os Makuxi, em fins do século XIX. Voltarei ao *Aleluia* mais adiante.

A.1. – Cantos e danças dos animais

De acordo com Koch-Grünberg (*Ibid. tomo III*), existe uma série de danças e cantos – *eserenkanto*’ – executados pelos Makuxi (como também pelos Taurepáng e Wapixana), por ocasião das festas de *paiwari*. As preferidas pelos índios Makuxi eram os repertórios de *parixara* (“pariserá”, “parizerá”, “pariselá”, “parizelá”, “parischara”, “parischerá”), e de *tukui* (“tukuíd”, “tikuzi”). Segundo anotou o etnógrafo alemão, o repertório de *parixara* era dedicado a todos os animais de caça, principalmente os quadrúpedes; já o *tukui*, o canto do “beija-flor”, era dedicado a todas as aves e a todos os peixes. O repertório das festas, contudo, era mais amplo, compreendendo cantos e danças como o *oarebá* (“oalebá”, “oarebán”), o *mauarí* (“mauali”), o *oaré* (“calé”, “oalê”)¹⁸, o *mara’pá* (“mala’pa”), o *murú’á* (“mulu’á”)¹⁹ e o *mauará* (“maulá”).

Segundo observou Koch-Grünberg, todas as danças e os cantos tradicionais dos índios conservam íntima relação com as narrativas míticas – *pandon* – e os personagens animais a que se referem, sendo os cantos seriam, de acordo com o etnógrafo, tal como “*relatos poéticos dos mitos*” ([1916]1982, tomo III: p. 144). Para o repertório de *parixara*, haveria dois mitos correspondentes: o mito “*Wewé e seus cunhados*”²⁰ (Koch-Grünberg, [1916] 1982, tomo II: p. 90) e o mito “*Eteto. Como Kasana-Podole (ou como o urubu-rei obteve sua segunda cabeça)*” (*Ibidem*: p. 85). O primeiro mito trata de um azarado caçador-

¹⁸ Como veremos de maneira mais apurada para o *parixara* e o *tukui*, os cantos e as danças têm profunda relação com o complexo mítico as populações indígenas aos quais se referem. Para os outros cantos, como *Oaré*, basta mencionar que Koch-Grünberg considera que este se relaciona com o conto *Kone’wó*, em que o herói engana sucessivas onças que caem em suas trapaças e mentiras (cf. Koch-Grünberg, 1982, tomo II: p.151).

¹⁹ Segundo Koch-Grünberg, este baile se originou do conto “*El juego de los ojos*”, em que um camarão ensina a onça a fazer seus olhos viajarem, mas quando o faz, o pai das traíras engole os olhos da onça. O urubu-rei encontra a onça cega e lhe devolve a visão pingando goma de *jataí* em seus olhos. O chamado do camarão aos olhos da onça é provavelmente o trecho cantando deste conto (ver 1982, Tomo II: p. 181)

²⁰ Diz Koch-Grünberg que *Wewé* significa um quadrúpede lendário, que come *tudo*; um fantasma. Traduzido em português por “guloso”.

xamã,²¹ que obtém utensílios mágicos dos animais que lhes facilitam a pesca e a caça. Tais utensílios são sucessivamente perdidos pelo herói em razão da ação de seus cunhados invejosos. O mito conta, ao final, que Wewé – o personagem central do mito – transforma-se no “pai dos porcos-do-mato”, *Zauelezáli*, e com aqueles tem de “*danzar diariamente [...] como primer bailador y hacerse como ellos [...]*” (Koch-Grünberg, [1916]1982, tomo III: p.366). O mito *Etetó* também tem como personagem principal outro caçador azarado,²² que, assim como no primeiro mito, furta e perde sucessivamente os utensílios mágicos para caça, igualmente adquiridos dos animais, pela mesma razão do mito anterior.²³ Após ter perdido todos os objetos mágicos, Etetó, transforma-se no famélico monstro Wewé, que persegue os animais, impedindo-os de comer. Como desfecho, Wewé aterrissa no ombro do urubu-rei, Kasana-podole, e se transforma na segunda cabeça do mitológico urubu.

Para o *tukui*, por sua vez, o mito de referência, de acordo com Koch-Grünberg, é “*Wazamaíme, el padre de los peces*” ([1916]1982, tomo II: p.100). Este mito também trata de um xamã malquisto pelos seus parentes, que ao cavar um buraco muito fundo, acaba por atingir o céu que se encontra abaixo da terra. Para esse plano Wazamaíme é lançado em decorrência de um forte golpe de vento. O herói se transforma em passarinho na travessia, Sekéi, encontrando-se, por conseguinte, com a filha do gigante tatu, Mauraíme, e com ela casando-se. O xamã Wazamaíme decide voltar à casa de seus parentes para uma visita, mas, antes de partir, é advertido por seu sogro que não revelasse o seu paradeiro aos seus cunhados invejosos, posto que, caso o fizesse, aqueles matariam a si e sua filha. Wazamaíme não obedece Mauraíme e acaba revelar o lugar da morada de sua esposa e sogro durante uma canção, estando completamente embriagado. Como consequência, seus ex-parentes conseguem matar Mauraíme, enquanto sua filha e esposa de Wazamaíme logra fugir. O herói toma conhecimento do assassinato, e, como vingança, resolve destruir a casa de seus parentes humanos. Para tanto, pede auxílio dos peixes, transformando-se, ao final, em Moró-podole, “o pai dos peixes”, e junto deles permanecendo dançando como “primeiro dançarino”.

²¹ Originalmente, diz Koch-Grünberg, “*todos estos bailes parecen ser medios mágicos para lograr mucho éxito en la pesca y en la caza.*” ([1916]1982, tomo III: p.143)

²² Este também é o nome da cabeça esquerda de Kasana-podolé, o urubu-rei, no mito “A visita ao céu” ([1916]1982, Tomo II: p.76).

²³ (É notável que alguns desses utensílios mágicos roubados são também instrumentos musicais, como o maracá *kewei*, utilizado durante as danças de *paiwari*).

A.2. – Algumas variações míticas cem anos depois de Koch-Grünberg.

A fim de refletir sobre o processo de mudanças ocorridas nas práticas musicais entre os Makuxi, ao longo do século XX, resgatei algumas das antigas indagações, outrora formuladas por Koch-Grünberg (1911-13), acerca da origem dos cantos e das danças tradicionalmente executadas nas antigas festas de *paiwari*. Levei-as uma vez mais aos Makuxi, não a fim de efetuar alguma espécie de verificação – mesmo porque seria descabido empreender semelhante empresa, e porque, cabe destacar, as narrativas míticas são convencionalmente variáveis, prestando-se a modelações segundo a destreza fabuladora de seus narradores (cf. Armellada,[1964] 2013; Santilli, 1997) –, mas porque almejava obter outras informações que pudessem clarear as relações inscritas entre os mitos e os repertórios musicais, e a relação com os animais, aos quais o gênero musical das festas se refere. Intencionando, por último, lançar luz sobre a relação atual que os Makuxi mantêm com a música. Essa digressão pareceu acrescentar relevantes informações acerca do processo de mudanças havidas durante esses anos, e que se tornará evidente ao longo da argumentação.

Como era esperado, as respostas obtidas para as antigas questões foram surpreendentes e reveladoras. As variantes e o ineditismo de algumas versões coletadas durante minha em relação àquelas coletadas por Koch-Grünberg merecem algumas observações. Pude reunir três novas versões de mitos que versam sobre a origem do *parixara* e do *tukui*, entre os anos de 2013 e 2015. Essas foram narradas, respectivamente, por Paulo José de Souza, makuxi habitante da aldeia Willimon (situada na região serrana da Terra Indígena Raposa Serra do Sol, próximo ao curso do rio Uailán); por Mathias, makuxi habitante da aldeia São Matheus (próxima ao baixo curso do rio Cambarú, ainda na região serrana); e, finalmente, por João Batista, filho de mãe Wapixana e pai Makuxi, habitante da aldeia Serra Grande (localizada próximo à margem do baixo curso do rio Maú). As três versões tratam de diferentes maneiras sobre a origem dos cantos e danças *parixara* e *tukui*, valendo-se de mitos completamente distintos daqueles originalmente coletado por Koch-Grünberg e elementos e narrativas não indígenas.

A origem do *parixara* e do *tukui*, nas versões de Paulo e Mathias, está referenciada ao mito “A visita ao céu”, também coletado por Koch-Grünberg ([1916]1982, tomo II: p.76), contendo, entretanto, algumas divergências em relação à versão coletada pelo etnógrafo alemão. A narrativa de João Batista, por outro lado, não parece se referir ou se assemelhar a qualquer mito coletado pelo etnógrafo ou por outros pesquisadores, mas alude a uma

fábula europeia, mesclada com motivos e elementos de caráter indígena, constituindo a origem dos cantos e danças *parixara* e *tukui*. Vamos às versões.

O mito “A visita ao céu”, coletado por Koch-Grünberg, refere-se à trajetória do herói Maitxaúle. O último sobrevivente de sua aldeia dizimada pelos Kuyálakog (Ingarikó) – população vizinha aos Makuxi que, ao que tudo indica, teria entrado em guerra com os Makuxi em algum momento de sua história. Ao voltar de uma viagem, Maitxaúle encontra sua aldeia queimada pelo Kuyálakog, e todos seus parentes assassinados e empilhados no terreiro. Desolado, o herói deita sobre a pilha de cadáveres desejando morrer. Subitamente, um bando de urubus pousa sobre os cadáveres a fim de devorá-los. O herói, enfurecido, espanta os urubus, agarrando um deles. Maitxaúle mantém esse urubu em cativeiro, quando é então surpreendido por este, que se transforma em uma mulher. O herói toma esta mulher-urubu como esposa, passando a viver uma vida conjugal normal. Porém, passados alguns meses, a mulher-urubu, saudosa de sua família, persuade o herói a viajar com ela para o céu, morada de seus irmãos e seu pai, o urubu-rei. O herói aceita o convite e viaja ao céu para conhecer seu sogro. No céu, Maitxaúle conhece seu sogro e com ele rapidamente se desentende. O antagonismo corpóreo mutante entre ambos acaba por deflagrar tentativas de assassinato mútuo, que resultam, por fim, na fuga de Maitxaúle de volta à terra. O herói deixa sua esposa urubu para trás, mas consegue trazer consigo sementes de milho, que por ocasião de uma visita à casa celeste dos periquitos, conseguiu escondê-los em seus dentes. O mito se encerra fazendo clara referência à origem do milho nas roças Makuxi.²⁴

A versão de Paulo e Mathias sobre o mesmo mito diverge em alguns detalhes daquela versão coletada por Koch-Grünberg. O detalhe mais importante é a completa omissão do milho nas narrativas atualizadas. Em seu lugar, o herói adquire os cantos e as danças *parixara* e *tukui* dos urubus, por ocasião do banquete pútrido, mencionado no início do mito. Diz Paulo que os urubus teriam chegado para comer os cadáveres, dançando e cantando o *parixara* e o *tukui*, enquanto o herói, por sua vez, diferentemente do mito antigo, estaria escondido embaixo de uma grande panela de barro, observando a movimentação das aves carniceiras.

A única divergência entre a narrativa de Mathias em relação àquela de Paulo refere-se à personagem que executa as danças e cantos *parixara* e *tukui*, que seriam memorizadas pelo herói. Na versão de Mathias, a Osga (*Tarentola mauritanica*) é quem fornece os cantos e as danças. Esta personagem auxilia o herói durante a fuga do céu, a descer a grande árvore Samaúma carregando-o em suas costas. A Osga desce a árvore dançando e cantando o *parixara* e o *tukui*, regozijando-se pela oportunidade de poder

²⁴ De acordo com C. Lévi-Strauss ([1964] 2010: 219), este mito corresponde a um conjunto de mitos ameríndios que tem como principal razão dar sentido à origem das plantas cultiváveis.

devorar sua preza facilmente. Porém, antes de levar a cabo seu plano, o herói salta de suas e se safar da morte, trazendo consigo os cantos e as danças do *parixara* e *tukui*.

Reproduzo em anexo o mito narrado por Paulo José de Souza, mas destaco dois trechos das versões coletadas por mim e por Koch-Grünberg, as quais considero chave.

[“A visita ao céu”, narrado pelo índio taulipáng Mayuluaípu, e anotada por Koch-Grünberg]

“[...] El [Maitxaúle] se fue a la casa de su suegro. Kasana-pódole le dio kaschirí. Fueron todos los animales podridos del lago, peces, caimanes, culebras, llenos de gusanos. Este es el “payuá”²⁵ para los reyes zamuros. El no bebió nada de esto sino que se lo dio todo a su mujer. Ella bebió el payuá. El tomó kaschirí de maíz en la casa de los periquitos, los ararás y papagayos. También bebió kaschirí de yuca en la casa de los patos. Estos tenían plantaciones de yuca. Maitxaúle escondió en secreto un grano de maíz en su boca y se lo llevó cuando volvió a la tierra. En aquel entonces los hombres en la tierra aún no conocían el maíz [...]” ([1916]1982, tomo II: p. 83)

[“A visita ao céu”, narrado pelo índio makuxi Paulo José de Souza, e anotado por mim]

[...] Aí, já antes, quando eles [os urubus] chegaram, Maishipã [ou *Maitxaúle*] viu como os urubus estavam dançando e cantando o *parishara*, o *tukui*. Enquanto comia os mortos assassinados pelos Koia [*Kuyálakog*]²⁶. Eles dividiam o grupo em dois: um pra cá, outro pra lá, para poder se encontrar, para surgir esses *parixaras*. Então, lá em cima [no céu], [dançavam] do mesmo jeito também. [...]

Se as versões de Paulo e Mathias já trazem elementos inovadores, a versão de João Batista configura-se como de magnífica genuinidade. Essa retrata a trajetória de duas aranhas crianças, abandonadas na mata por seus pais, por serem incapazes de alimentá-las apropriadamente – “*porque aranha tem muitos filhos, né*”, como argumenta João Batista. Abandonas na mata densa por seus pais, as pequenas aranhas, famintas e sedentas, acabam por encontrar o beija-flor – *tukui* –, que as ampara, dando-lhes água e indicando a direção a qual deveriam seguir a fim de voltarem à casa de seus pais. Mas antes de partirem, *tukui* ensina sua dança e seu canto, a fim de que se alegrem em momentos sombrios. O beija-flor adverte que as pequenas aranhas encontrariam pelo caminho uma velha sapa, que as tentaria devorar. E assim como havia predito *tukui*, ao seguir o caminho indicado, as pequenas aranhas encontram uma velha sapa, que como pretexto de lhes ensinar a dançar e a cantar o *parixara*, incentiva as pequenas aranhas a

²⁵ Bebida de mandioca, também chamado *pajuarú* pelos Makuxi, cujo prepara consiste em queimar beijos e molhá-los com água, acrescentando condimentos variados. Sua coloração é escura e sua consistência densa. O teor alcoólico é suficientemente embriagante.

²⁶ Como identifica Koch-Grünberg (1982, vol. III:171), populações vizinhas eram incorporadas nos mitos, mesclando história (guerras antigas) e fabulações. Para este mito, os *Kuyálakog* era um dos nomes atribuídos aos Ingarikó, vizinhos a noroeste dos Makuxi.

dançarem sob um cadafalso, que ocultava um caldeirão de água fervente, onde as pretendia cozinhar. Precavidas, porém, as pequenas aranhas ludibriam sua algoz e fazem com que a sapa caia em sua própria armadilha. Ao cair no caldeirão, a sapa incha e explode, revelando de seu corpo despedaçado todas as plantas cultiváveis.²⁷ As aranhas voltam para casa e, posteriormente, ensinam os humanos a dançar e a cantar o *parixara* e o *tukui*, como também a cultivar todas as plantas encontradas nos destroços da sapa.

Notemos alguns aspectos das narrativas, anterior e posterior. Equiparadas as narrativas, salta aos olhos a procedência dos implementos culturais, isto é, todos, invariavelmente, são provenientes dos animais – e em alguns casos (embora não mencionados) oriundos dos *mauarí* – espíritos da natureza.²⁸ É também patente que os seres que transferem os implementos culturais sejam frequentemente apresentados como seres eminentemente perigos, os quais, inclusive, valem-se da música e da dança como subterfúgio para atrair os humanos ao alcance de seus nefastos objetivos. Adiante que esses dois aspectos serão recorrentes acerca da origem dos outros repertórios musicais tradicionais, e como se verá na última seção deste capítulo, estão inscritas no complexo cosmológico e ideológico da sociedade Makuxi. Por fim, nota-se a recorrência do modo de “transferência” ou “aprendizagem” dos repertórios musicais oriundos dos animais ou espíritos, se dá, no mais das vezes, através da apropriação por imitação. Imitação esta que também está implicada, por exemplo, no modo de fabulação dos mitos – *pandon* –, como assim se viu em relação à narrativa de João Batista, ao incorporar a estrutura narrativa da afamada fábula fantástica “João e Maria”, registrada no continente europeu por Jacob e Wilhelm Grimm (1812) entre os séculos XVIII e XIX.²⁹ Porém, imitando-a de modo “infiel”, pois mescla termos, elementos e motivos, alóctones e autóctones, numa síntese narrativa original.³⁰

²⁷ Na fábula europeia, *João e Maria*, as crianças encontram pedras preciosas após a morte da bruxa, substituído pelas plantas cultiváveis na narrativa de João Bastista.

²⁸ Ver, por exemplo, o mito 46 “*Asi empezó el baile Mara'pá*” (Armellada, 2013: p.306) ou ainda “*Cómo se originó el baile 'sapala-lemu*” (Koch-Grünberg, 1982, vol. II: p.104), “*Cómo se originó el maile 'kukúyikog*” (Ibidem: p.106), “*Cómo se originó el baile 'muruá*” (ibídem: p.109)

²⁹ Cf. GRIMM, Jacob. ([1812-1815]2014)

³⁰ C. Lévi-Strauss ([1991]1993), já apontava duvidoso acerca das ocorrências de “concordâncias” entre mitos indígenas e contos maravilhosos de origem europeia – tal como fizera Dumézil, antes dele. Lévi-Strauss se atem detidamente acerca da concordância dos mitos relativos à *história de lince* e à semelhança que este apresentava com o conto maravilhoso francês *Jean le Teigneux*. Sobre esta concordância, descarta de que seria fruto tão somente de “empréstimo puro e simples”, pois sua difusão no tempo e no espaço, atravessando toda a América em diversas formas, levou-o a argumentar que tal ocorrência decorresse “de propriedades inerentes ao pensamento mítico, dos constrangimentos que limitam e orientam seu poder criativo” (: p.171). Não teríamos tempo neste trabalho para apresentar esmerada investigação sobre a concordância da versão narrada por João Batista acerca da origem do mito e dos cantos *parixara* e *tukui*, que muito se assemelham à narrativa fantástica europeia de “João e Maria”, com outros contos e mitos que assim pudessem compreender a “adoção” e “reinvenção” do conto indígena para além do “puro empréstimo”. Por hora, nos ateremos aos sentidos que tais reinvenções proporcionam aos propósitos de nossa análise sobre as práticas musicais. Mas, tal como Lévi-Strauss, não entendo as concordâncias como mera “adoção” ou “reprodução”, mas como algo mais.

A “imitação” praticada pelos Makuxi, sobretudo em relação aos cantos e danças dos animais, não parece estar assentada, como sugerem Im Thurn e Koch-Grünberg, no campo da “representação” da vida dos animais, mas, ao contrário, da reprodução da vida, ou do *éthos* daquele que se quer “imitar”. Esse foi um ponto sugerido por Eric von Hornbostel, o etnomusicologista alemão encarregado por realizar a análise formal dos repertórios musicais dos índios do Roraima. Detemo-nos nesse ponto por um instante.

A.3. – O ser porco-do-mato

Como assim descreve Koch-Grünberg para as danças *parixara*, “*la larga fila de danzantes que llega con la sorda música de las trompetas de madera representa la manada de jabalíes que pasa con gruñidos sordos*” ([1916]1982, tomo III: p.143, grifo meu); já para o agente colonial Im Thurn, que havia ressaltado esta relação entre animais e danças alguns anos antes, aponta que há danças “[...] *nas quais cada performance representa um animal diferente; em que cada qual carrega um bastão em que há uma figura animal*” (1883: p.324). Esta representação da vida dos animais estaria inscrita, portanto, no caráter formal das danças, dos cantos e das músicas, isto é, tanto nos meneios das danças e nos objetos carregados pelos índios, como nos aspectos sonoros das músicas.

Os interlocutores Patamona (Akawaio) e Makuxi de Im Thurn, contudo, não diziam “representar” os porcos-do-mato enquanto dançavam, mas que estavam *sendo* eles próprios, isto é, “*pisoteamos el suelo como jabalíes*” (Im Thurn *apud* Koch-Grünberg [1916]1982, tomo III: p.143), ou que “*habían llegado para beber como jabalíes*”.

Estas afirmações foram levadas em consideração pelo etnomusicologista Erich von Hornbostel, que procurou apreender literalmente a argumentação dos Akawaio. O etnomusicólogo assevera que as danças e os cantos não são meras “representações” do comportamento dos animais, nem tampouco os mitos são simples “explicações” dos cantos e danças, mas, diferentemente, que as danças e os cantos dos índios são os próprios mitos “reavivados”:³¹

“El cuento es sólo la historia de la creación, el mito, en cambio, es la palabra viva, la creación misma y, al mismo tiempo, la institución de las nuevas creaciones, las ceremonias. Por eso el canto se transmite en la forma más fiel en su lenguaje antiguo, más fiel que en el cuento más reciente que sí es entonces real explicación del mito y cuyo texto puede cambiar, ya que no es

³¹ A autoria coletiva e imemorial dos cantos, transmitida fielmente ao longo dos anos, levou Richard Schomburgk a afirmar que algumas de suas letras musicais não eram compreendidas nem mesmo pelos próprios índios tendo em vista a antiguidade do vernáculo, que os índios atribuíam à língua dos humanos primordiais. Essa característica, isto é, a transmissão das letras de modo fiel, cujos cantos são de autoria coletiva, se assemelham, por convenção, às fórmulas mágicas – *tarén* –, cuja eficácia e potência estão associadas a fidedignidade com que são reproduzidas e transmitidas.

esencial ni eficaz. Pero el mito original no es prosa narrativa: se canta y se danza" (Hornbostel *apud* Koch-Grünberg, [1916]1982, tomo III: pp. 365-66).³²

Destarte, cantar e dançar para os índios Pemon e Kapon parece estar além de uma simples "representação" da vida dos animais, mas sugere que durante as performances era possível reviver o tempo mítico, em que humanos e animais não diferiam enquanto constituição física, e, efetivamente, podiam *ser* tal qual um porco-do-mato, *ser* um beija-flor, *ser* um *mauarí* – *ser* um Outro, em síntese.³³

³² Eric von Hornbostel se baseia nas elucubrações de K. Theodor Preuss (*Die Nayarit-Expedition*, Teubner: 1912) para formular sua argumentação acerca do verdadeiro sentido da execução dos cantos e das danças de *Paiwari*.

³³ É possível identificar este mesmo tipo de afirmação na etnografia de Anthony Seeger sobre as práticas musicais festivas/rituais dos Kísêdjê (2015). Como afirma Seeger, os Kísêdjê (ou *Suyá*) se transformam, por ocasião da execução da festa do Rato, em meio homens meio-ratos, destacando o potencial de transformação dos homens em ratos e dos ratos em homem; algo que realmente ocorrera nos tempos míticos, quando não havia distinção entre humanos e animais. Aqui também o processo de "imitação" dos ratos não parece dizer respeito à representação da vida do rato, mas de um simulacro daquela vida.

Parte B

“*Piai*”: os cantos xamânicos.

O xamã – *piat'zán* – é uma das figuras de maior proeminência nas sociedades indígenas guianenses. De acordo com Koch-Grünberg, o destaque adquirido pelos xamãs se sobrepunha, muitas vezes, aos dos grandes chefes – os “*principaes*” ou “*capitanes*” –, que frequentemente intermediavam as relações com os europeus ([1916]1982, tomo III: p.167).³⁴ Sua proeminência está relacionada à sua investidura, isto é, à capacidade de empreender viagens espirituais, comunicar-se com espíritos e empregar “terapias” às vítimas de ataques de *mauarí* (espíritos, alguns deles malévolos, que habitam as serras, rios, lagos, matas, etc., e que estabelecem com os humanos uma relação de predação). A capacidade de se comunicar com os *mauarí* confere ao xamã a possibilidade de curar, mas também de infligir doenças. Essa habilidade provoca receio frente aos oficiantes, o que implica uma relação bastante tensa entre os xamãs e os demais membros da sociedade.

A terapêutica xamânica consiste, em síntese, na execução ritual de um sem número de cantos – *piai*. Esses servem ao xamã como evocativos aos espíritos auxiliares que os acompanham em suas viagens espirituais e, através de sua boca, cantam.³⁵ Fechado em uma habitação completamente escura, estando sentado em um pequeno banco de madeira talhado com formas animais e munido com feixes de folhas especialmente colhidos, o xamã principia a sessão de cura tomando sumo de tabaco pela narina. Segundo afirmam os Makuxi, o tabaco é o elemento que permite com que a alma do xamã se desprenda do corpo e possa empreender viagens espirituais sem que o xamã pereça no processo. A ingestão do sumo de tabaco, peculiarmente (e não à toa) ministrado pelas narinas propicia ao xamã uma espécie de narcose, que o leva, consecutivamente – e através da execução dos cantos –, ao estado alterado de consciência, o transe ritual. Segundo interlocutores,³⁶ o

³⁴ Como se viu posteriormente, entre o chefe de guerra e o xamã, sendo este último o mais proeminente entre os dois, surgiria o *ipuke'nã*, o profeta do *Aleluia*, que exerceria influência ainda maior que os dois anteriores. Algumas discussões sobre política na Guiana – principalmente Thomas (1982) –, voltaram-se à reflexão do surgimento desta nova chefia. Falarei disso em algumas ocasiões mais adiante.

³⁵ Tive a oportunidade de dialogar com três xamãs makuxi, em que cada um exercia (ou exercera) diferentes formas de xamanismo, empregando diferentes procedimentos rituais, embora coincidissem em diversas concepções sobre o complexo de terapias e “viagens espirituais”. Foram eles: Orlando Pereira (aldeia Uiramutã), Mathias (aldeia São Matheus) e Romualdo Vitoriano (aldeia Santa Liberdade). *Xerimbabo* é a palavra aportuguesada de *xereimbawa*, que em Tupi significa “animal de criação”, ou o conhecido em antropologia *wild pet* (animal de estimação selvagem, no inglês).

³⁶ Refiro-me aos xamãs Romualdo Vitoriano (aldeia Santa Liberdade), Mathias (aldeia São Matheus) e diversos outros Makuxi, que embora não sendo *piat'zán* muitos sabiam sobre os “trabalhos” do xamã por ouvirem falar, presenciarem ou terem parentes que executam tais atividades.

tabaco – que também é um espírito – é o único que permanece no corpo do xamã enquanto este “viaja pelas serras”, isto é, enquanto seu corpo está temporariamente sem alma, o tabaco permanece como guardião do corpo do xamã. Após a ingestão do sumo de tabaco, seguem alaridos ininteligíveis, que logo se convertem em longos e langorosos cantos – sempre acompanhados do silvo dos feixes de folhas que o xamã choca contra o piso, alternando o ritmo e a intensidade do ruído em correspondência às etapas da viagem espiritual. Durante a sessão, a voz do xamã se altera diversas vezes, variando segundo quais espíritos cantam e falam através de sua boca (cf. Koch-Grünberg, [1916]1982, tomo III: pp. 171-173).

A sensibilidade musical aguçada, sobretudo dos xamãs, é fato notório entre diversos cronistas, missionários e exploradores, ao exemplo do missionário anglicano W. H. Brett (1840: pp.346-47), que em suas anotações grafou acerca d’ “o *agudo conhecimento [dos índios] sobre a natureza e os hábitos dos animais*”, em especial os caçadores, tendo estes desenvolvido uma incrível habilidade de “*imitar o canto de diversos pássaros e animais*”, atraindo-os ao alcance de suas armas. De modo similar, o geógrafo George H. Tate (1930: p.593 *apud* Abreu, 1994: p.55) escreveu que “os *índios são capazes de imitar o som dos pássaros e animais quase exatamente. Com efeito, eles parecem compelidos a tentar copiar qualquer som que escutem*”. A mesma capacidade mimética foi destacada por Koch-Grünberg no começo do século XX, porém, diferentemente de Brett, atribuindo-a às destrezas próprias dos xamãs, que, segundo anotou, podiam reproduzir de modo perfeito tanto os mais diversos sons da natureza quanto os cantos e as prédicas dos missionários (in Koch-Grünberg, 1982, tomo III: pp.107-109-168).³⁷

A habilidade ventríloqua característica do xamã é desenvolvida, principalmente, durante a fase de iniciação xamânica, caracterizada por um longo e rigoroso período de preparação do corpo e da voz do oficiante. O processo de treinamento do xamã consiste, especialmente, na sucessiva ingestão de eméticos à base de plantas e cascas de árvores e da ingestão abundante de água das cachoeiras, até a sua conseqüente regurgitação, a fim de “absorver as diferentes vozes da queda d’água” (*Ibid.*, tomo III: p.177). Tais procedimentos são acompanhados por uma rigorosa dieta alimentar, restrita a alimentos leves, como pequenas aves e peixes, e bebidas não alcoólicas, como sa’burú, isto é, *caxiri* pouco fermentado (*Ibid.* pp.180-81). O objetivo do treinamento é conferir ao neófito uma “bela voz” (*Ibid.*, tomo III: p.179), tal como *Piai’mã*, o primeiro e mitológico xamã, o fez com

³⁷ O repertório de cantos de um xamã é próprio para cada oficiante, tendo este sido coligido durante o processo de iniciação. Embora próprio a cada xamã, o seu reconhecimento como gênero xamânico é frequente, como assim pude notar em minhas incursões a campo, pois, ao reproduzir aos Makuxi os cantos xamânicos registrados por Koch-Grünberg, a partir de um computador portátil, estes foram facilmente reconhecidos, apesar da sua antiguidade, ainda que alegassem não compreender seus significados – pois “só pajé entende”, diziam. (Pajé, do Tupi, *pa’ye*, significa “feiticeiro”, “curandeiros”. Os Makuxi utilizam extensamente o vocabulário tupi aporuguesado, veiculado pelos regionais.

seus primeiros aprendizes, e como assim está descrito no mito de origem do xamanismo e do tabaco:

“Ele deu água para eles até vomitarem. Então lhes disse: ‘Vou educar vocês pra não ficarem andando por aí como bichos, depois vou levá-los de volta para o seu pai e sua mãe pra vocês não morrerem. Vou educá-los. A água que dei para vocês vomitarem vai deixá-los com a voz boa e bonita, pra poderem cantar bem e bonito, e dizer sempre a verdade e nunca mentirem! [...] Então fez deles *piasán*. Disse: ‘O vomitório que estou dando não é só pra vocês nem só pra hoje, mas é pra sempre e pra todos os pajés. Quando eles vomitam, reconhecem o que é justo no mundo’.” (*Ibid* tomo II: p.63, tradução minha)

Durante o processo de treinamento, os neófitos atraem os espíritos cantando – “*amistosamente siéntate en mi hombro, mauarí, tú debes ser mi compañero*” (Koch-Grünberg, *Ibidem*: p.179) – imitando suas vozes e cantos evocativos. Ao final do processo de iniciação xamânica, quando o corpo do xamã está finalmente preparado para recebê-los, os *mauarí* achegam-se ao neófito, cantam através de sua boca, e tornam a habitar pedras de cristal (ver fotografia número 1) que o xamã irá carregar consigo para o resto da vida. Por ocasião dos rituais, os espíritos que residem nesses cristais cantam através do xamã e retornam para sua mora mineral (*Ibid.*: p.180).

Além dos espíritos *mauarí* invocados pelos xamãs, há também espíritos de xamãs falecidos, que os auxiliam igualmente em suas viagens e terapias de cura. Esse fato evidencia uma das principais características dos cantos xamânicos, em contraste com os cantos de regozijo das antigas festas de *paiwari*, isto é, que os cantos xamânicos são, em certa medida, personalizados por cada oficiante, diferenciando-se assim dos repertórios musicais festivos, cuja autoria é coletiva e despersonalizada.



(Fotografia 1- Cristais de quartzo, receptáculo dos *mauarí* auxiliares dos xamãs)³⁸

Segundo interpreta Koch-Grünberg (*op. cit*), as sucessivas regurgitações decorrentes da ingestão continuada de eméticos têm por finalidade “limpar” o corpo do xamã, bem como,

³⁸ Os cristais da fotografia pertencem ao *piat'zán* Romualdo Vitoriano, habitante da aldeia Santa Liberdade situada na região do baixo rio Cotingo.

segundo considera Nádia Farage ao se referir ao mesmo processo de iniciação xamânica dos Wapixana (vizinhos a leste e sul dos Makuxi) (1997: p.274), este processo consiste em adquirir “leveza”, que, por sua vez, é o próprio canto. Voltarei a isso mais adiante.

No xamanismo, como também na concepção escatológica dos Makuxi, a noção de alma é chave para que possamos compreender os sentidos atribuídos aos cantos xamânicos, bem como o gênero musical das antigas festas de *paiwari*, e, como veremos mais adiante, também para os cantos do *Aleluia*.

B.1. – *Yekatón*, a sombra que é fala

Para os Makuxi, existe “algo” indeterminado, que vivifica o corpo e resiste a ele após a morte. Na falta de um termo melhor, habituou-se em chamá-lo de “alma”. Para os Pemon e os Kapon, o homem é composto por, ao menos, cinco “almas” ou “sombas” – *yekatón* – diferentes, “[...] *son como las sombras de un fuego, una es la más oscura, la segunda menos oscura, la tercera casi clara, la cuarta muy clara, pero quedan siempre en sombra, y la quinta es la que habla*” (Koch-Grünberg, [1916]1982, tomo III: p.153). A quinta “sombra”, justamente aquela que fala, é também a que se aparta do corpo enquanto dormimos; e que, durante o ritual xamânico, viaja para outros planos de realidade. Na morte a *yekatón* abandona definitivamente o corpo sucumbido e atravessa a Via Láctea (*Ibid.*: p.154), até chegar no “além”: “*un lugar no muy distinto a una gigantesca casa de familia grande en algún sitio al Este, al salir de la Vía Láctea*” (*Ibid.*: pp.155-156). No “além”, a alma do morto encontra as almas de seus antepassados e com elas bebe, come, dança e canta; permanecendo junto delas, desse modo, por toda a eternidade (cf. Butt Colson, 1977).

Assim como os humanos, os animais e as plantas também possuem alma – “*yei-yekatón*” –, o que lhes confere a capacidade de falar. A fala articulada é a condição e o índice de humanidade – mesmo que sua voz seja inteligível e audível apenas aos xamãs ou apenas através dos sonhos (cf. Koch-Grünberg, 1982, tomo III; Farage 1997: p.59). De acordo com Farage, determinadas plantas mágicas – *wapananinao* em Wapixana – são comumente usadas pelos xamãs em razão de sua potência fônica vocal; estas plantas se manifestam, sobretudo, pelo canto: “*são alma que, por sua vez, é a potência da fala em grau eminente, o canto*”, ou seja, “*em canto os wapananinao se manifestam, e mesmo no interior de um maracá vivem, falam e sobretudo cantam*” (1997: pp.76-77). E assim como é para o Wapixana, considero recorrente entre os Makuxi. Pois, além do canto, a alma se manifesta no bocejo, no sopro e na voz (Koch-Grünberg, *Idem*). O que nos indica que há uma espécie de gradação potencial das manifestações da alma: a um só tempo é sopro, fala e canto. O

grau zero de manifestação da alma é a mudez, isto é, se não há alma, não há fala e, por consequência, não há vida – ainda que o coração pulse.³⁹

B.2. - O traje dos animais e a leveza corporal do *piat'zán*

Os Makuxi e, sobretudo, os xamãs, insistem na assertiva de que os animais e as plantas são “gente”, que como tal vivem à semelhança dos humanos, prestando-se e possuindo tudo o que nós possuímos e fazemos, isto é, habitam casas iguais às nossas, dormem em redes, possuem arcos e flechas, espingardas, roupas, rádios, fazem fogueira, *caixiri*, veneno para pesca, dirigem carros, motos, bicicletas, dançam e cantam, executam rituais, oram, etc. Somente aos xamãs está investida a capacidade de ver tais espíritos e animais como gente, de vê-los tal como eles se veem a si mesmos, ou seja, como humanos. As viagens espirituais são, essencialmente, a possibilidade de alternância controlada de enxergar o mundo de modo diverso, de alternar o ponto de vista, conferindo ao xamã a habilidade apreender as múltiplas dimensões do mundo.

A capacidade de controlar a voz, que, por sua vez, permite ao xamã operar tais mudanças de perspectivas, está diretamente associada à principal habilidade para a qual o oficiante é treinado: cantar. Ora, se a iniciação xamânica consiste no treinamento vocal e também corporal – em que se ambiciona tornar a voz/alma/corpo algo maleável, por assim dizer, podendo se transformar em outros seres quando assim a ocasião necessitar –, é possível compreender que a assertiva de que os xamãs podem vestir o “traje dos bichos”. Pois, para realizar as viagens espirituais, o xamã busca dotar o próprio corpo e a alma/voz da qualidade de “leveza” a partir de um processo que impele a ingestão consecutiva de eméticos, acompanhada de uma dieta restritiva rigorosa, baseada em alimentos entendidos como “leves” – *ami'mîn*.

³⁹ É preciso que se esclareça, antes de mais nada, a maneira como os Makuxi dividem o mundo, ou para dizer de outra maneira, como compreendem as múltiplas possibilidades ontológicas. Para os Makuxi, a superfície terrestre, onde vivemos, é o plano de existência intermediário, habitado por seres visíveis e invisíveis; abaixo da superfície, há um plano subterrâneo, habitado pelos *Wanabaricon*, seres semelhantes aos humanos, porém, de pequena estatura, que plantam roças, caçam, pescam e constroem aldeias, à semelhança dos humanos. O céu da superfície terrestre é a base do plano superior, *kapragon*, povoado, por sua vez, por diversos tipos de seres, incluindo os corpos celestes, os animais alados, dentre outros, que também vivem à semelhança dos humanos. Os humanos não mantêm qualquer relação com os seres habitantes desses outros planos do universo, que tampouco interferem em seus destinos. Já o plano intermediário não é domínio exclusivo de humanos e animais, mas também de outras duas classes de seres, *omá:kon* e *makoi*. Os seres categorizados como *omá:kon* habitam, preferencialmente, as serras, em particular, as áreas rochosas e mais áridas da cordilheira, bem como as matas. Sua aparência, ainda que diversa, é geralmente selvagem: têm unhas e cabelos longos e fala inarticulada e estranha. Manifestam-se sob a aparência de animais de caça, mantendo uma relação de predação com os homens, na qual são, contudo, os predadores. Já os seres *makoi* são predominantemente aquáticos, habitam as cachoeiras e poços profundos. Via de regra, manifestam-se sob uma gama variada de cobras aquáticas; são considerados os seres mais nefastos aos homens, atraindo-os para seu domínio e devorando-os (cf. Santilli, 2000).

Durante minhas incursões a campo, ouvi por repetidas vezes que a leveza é uma qualidade do xamã, enquanto que a qualidade do que é “pesado” – *ami’ne* – era atribuída às pessoas leigas, como assim, p. ex., relatou-me Juvêncio Afonso Batista, makuxi habitante da aldeia Willimon, localizada próximo ao alto curso do rio Maú. Segundo Juvêncio, quando ainda era jovem, almejou tornar-se xamã, logrando empreender algumas viagens espirituais com o auxílio de um tio xamã, mas desistindo em seguida. Aquele dizia não poder levar Juvêncio muito longe nas viagens, pois este estava muito pesado:

Juvêncio – Eu estava começando. Com alguns pajé eu tomava tabaco. Assim, com o finado Adão. É pelo nariz [que é ministrado o sumo de tabaco], não é pela boca, não. Aí a gente fica tonto. Assim, tipo a gente tá de cabeça para baixo, rodando. Aí ele leva o espírito da gente andar por ali, nas serras, no ar... É assim. Uma vez, com o finado Euclides, aqui, com meu tio, tomei também. Só que ele não conseguiu me levar. Ele disse que eu estava muito pesado.

Leveza é, portanto, uma das qualidades da alma do xamã, que, por sua vez, é seu próprio canto – potência máxima da voz/sopro. Ser “leve”, isto é, ter a alma e o corpo dotado desta qualidade, é também ser “maleável” corporalmente. Não é incomum, por conseguinte, ouvir alegações de que xamãs podem se transformar em pássaros, onças ou qualquer outro animal. Alegações estas outrora anotadas por Koch-Grünberg ([1916]1982, tomo III: p.174):

Los piaches están firmemente convencidos de que pueden convertirse en jaguares con ponerse ‘el traje de jaguar’, ‘kaikusé’ ‘zamatale’. En esto ellos vuelven todo el cuerpo de modo que su abdomen quede para arriba. La espalda queda hacia abajo como barriga. Las manos y los pies se ponen redondos, armados de garras, como las patas de un jaguar y se vuelven hacia atrás.

A iniciação xamânica não é apenas um treinamento vocal, mas também corporal, posto que ambos estão ligados de maneira indissociável. Essa capacidade de “enxergar” o mundo de diferentes perspectivas, confere aos xamãs a capacidade emular a constituição física dos demais seres que habitam os diferentes planos de existência.

A emulação da alma e corpo de outros seres deve ser, entretanto, controlada e consciente; o que nem sempre acontece quando leigos acabam por se aventurar em viagens espirituais. Cantar ou falar como os animais é uma transformação parcial, regida pelo xamã para que esta não se torne uma transformação completa – o que poderia vir a oferecer perigo para a sociedade, uma vez que, enquanto animal, o xamã poderia atacar e talvez devorar seus próprios parentes, crendo ver neles animais de caça ao partilhar de uma perspectiva que não é a sua, originalmente.

Ver animais como humanos para pessoas não iniciadas no xamanismo é, frequentemente, compreendido como um sintoma decorrente de ataques de espíritos *mauarí*. Os ataques de *mauarí* atingem diretamente a *yekatón* da vítima, interpretados pelos

xamãs como “flechadas” ou “mordidas” invisíveis, ou simplesmente como rapto da alma por espíritos malévolos. Uma vez atingida ou raptada a *yekatón*, a pessoa atacada apresenta sintomas de seu padecimento, como febre, dores pelo corpo (especialmente na cabeça), falta de apetite, fraqueza, alucinações e delírios. Caso não seja amparada por um xamã, o destino do moribundo é, certamente, a morte.

A captura da alma por um *mauarí* pode ocorrer de diversas maneiras, mas frequentemente é associada aos efeitos posteriores da aparição de um “bicho”, que se manifestam sob a forma de um animal de caça, de proporções descomunais, surgindo em meio à mata, estático, a encarar o humano desguarnecido.⁴⁰ Segundo Candinha e Juscelino, índios Makuxi habitantes da aldeia Monte Moriá, próximo ao alto curso do rio Maú, o rapto da alma pode ocorrer quando uma pessoa empreende uma viagem prolongada, como uma caçada na mata, ou desempenha alguma atividade cotidiana, como ir à roça, não tendo se alimentado corretamente – ou, como dizem os Makuxi: “*sem arder a boca antes de sair*”. “Arder a boca” refere-se ao principal condimento da culinária Makuxi, a pimenta, que também serve aos Makuxi como elemento mágico, usualmente empregado pelos xamãs em procedimentos terapêuticos. Os Makuxi alegam que “*bicho não gosta de pimenta*”, e que, por isso, alimentar-se com pimenta proporciona proteção aos seus ataques:

Juscelino – [...] Por isso que dizem, o cara tem que se alimentar bem. Porque isso daí é mãe do mato, mãe da serra que existe, mãe d’água – tudo existe. Então tem que se alimentar bem, arder a boca com isso daqui [pimenta jiquitaia].⁴¹ Eles não gostam de pimenta. O índio gosta mais. Damorida que chama né. Ele [o índio] não come aquele [caldo] sem pimenta não. Vai e arde logo. Ao levantar, tem que arder a boca, porque tem bicho que gosta das pessoas, daqueles que não comem pimenta. Aí vai embora. Lá o cara fica leso, fica assim, volta de lá [do mato] que não fala mais, não se alimenta mais. Por quê? O bicho da mata, o bicho da serra, os bichos, que estão por aí fazendo barulho, eles dão alimento pra ele. Então, para não ocorrer isso, daí faz assim. Por isso que as velhas dizem, “cuidado com o bicho aí. Vai arder a boca. Vocês se alimentam aí, comem damorida”, aí o cara já vai tranquilo. Aí se você chegar, sair daí sem arder a boca, pode acontecer isso. Aí leva o espírito duma pessoa para a Serra. Daí tem a mãe d’água, se for ela, aí é sofrimento maior. Aí nem médico não dá jeito. Aí quem pode dar jeito é só o pajé [piat’zân]. Aí pode procurar o pajé lá que ele bate folha e descobre. Porque pajé é quem fala. Tem que falar com ele [espírito que roubou a alma]: “Devolve isso assim, assim”. Aí logo o cara tá bonzinho. É assim.

Felipe – O animal rouba o espírito?

⁴⁰ Um relato como este foi coletado por Santilli (1997: p.187) quando por sua estada na aldeia Guariba, próximo ao médio curso do rio Maú. Ao indagar os índios sobre o uso que faziam da serra que fraldeava a aldeia, Santilli anotara de que os indígenas não exploravam as serras, pois lá era a morada de *mauarí* maléficos, argumentaram, e que atacavam a quem lá entrasse. Gabriel, um dos moradores mais antigos da aldeia, conta que, durante uma caçada, vira um animal de proporções agigantadas, e que neste animal havia fixado o olhar. Ao voltar para casa, Gabriel caíra doente; dizia que, enquanto seu corpo estava deitado na rede, sua alma estava festejando com os *mauarí*, e com eles bebia, comia, dançava e cantava.

⁴¹ Jiquitaia é comumente conhecida como um coquetel de pimentas nativas da Amazônia, da família *Capsicum frutescens*, cuja “origem” é atribuída aos povos Baniwa do alto rio Negro.

Juscelino – É!

Felipe – Volta falando estranho, é?

Juscelino – É, não fala direito. Porque o cara não se alimentou bem. É um negócio que o cara já tá querendo falar [como] bicho, já. Tá virando bicho. Isso acontece.

Indivíduos que tiveram sua alma raptada por *mauarí* e conseguiram se restituir contam que quando estavam “andando por aí”, nas serras e matas, sentindo fome e sede, encontravam, de repente, uma grande festa, surgida do nada, na qual ofertavam-lhes comida e bebida, e na qual os festejadores os convidavam para dançar. Dizem os Makuxi que no instante em que o indivíduo aceita comer, beber ou dançar (o que sugere o estabelecimento de relações sexuais), sua alma se desprende do corpo de modo permanente, levando-o, quase sempre, à morte. Enquanto sua *yekatón* participa da festa, seu corpo começa a perecer. Se um xamã não intercede a tempo, dizem os Makuxi que a pessoa fica “apegada” ao lugar dos animais, “*pois acha tudo muito bonito e muito bom [...] não quer mais voltar. Acaba ficando por lá mesmo*”.⁴²

Como apontou Juscelino, o indivíduo que teve sua alma raptada apresenta variação no modo de falar – começa a “falar como bicho”: um dos principais sintomas do ataque espiritual, isto é, a perda da inteligibilidade da fala. Como assim entendem os Makuxi, as vítimas de *mauarí* “já [estão] *virando bicho*”. Pois se a fala é signo de humanidade, a perda da inteligibilidade significa a perda da identidade e da familiaridade com o plano humano. Esses casos de “rpto de almas” parecem confirmar a associação entre a noção de transformação corporal e emulação da fala, isto é, *falar como é*, também (ou quase), *ser como*.

A capacidade transformativa implicada no canto e na fala pode ser aferida também nas práticas rituais do *Aleluia*, as quais se valem amplamente do canto como elemento central em seus rituais. Faz-se relevante mencionar brevemente que a ação mais temida pelos Makuxi – àquela praticada pelos *kanaimé*: assassinos feiticeiros, que atacam suas vítimas em segredo, movidos pela vingança ou pela inveja – está, também, diretamente associada à significação do canto/fala.

⁴² Há relatos ainda mais radicais, em que se conta que algumas pessoas são raptadas completamente, isto é, os *mauarí* levam também os corpos dos indivíduos. São recorrentes nestes relatos que o desaparecimento das pessoas ocorre quando algum dos demônios que habitam o plano aquático sequestram suas vítimas, levando-as para suas moradas, algum rio, igarapé, rego, poço, etc. Caso algum xamã consiga descobrir o paradeiro do desaparecido e conseguindo trazê-lo de volta, este surgirá no lugar de onde havia sumido, e caracteristicamente estará completamente coberto de lama. Relatos assim me foram descritos por Paulo (aldeia Willimon), Juscelino (aldeia Monte Moriá) e Orlando (aldeia Uiramutã).

B.3. – *Piat'zán* canta, *kanaimé* cala

Desejado e temido, benfazejo e repudiado, o xamanismo é recorrentemente inscrito na mitologia ameríndia de modo dúbio. Investido do poder de curar, o xamã também guarda para si a capacidade de ceifar vidas. Esse temor está refletido nos mitos que tratam do primeiro e mitológico xamã, *Piai'mã*⁴³ (*piai* – “xamã”; e *imá* – “grande”, “poderoso”), grande conhecedor das potencialidades das plantas e notório acumulador de objetos e palavras mágicas (Koch-Grünberg, [1916]1982, tomo II: p.20). Temido por sua potência magia poderosa, ao *Piai'mã* é imputado o predicado de antropófago – o mesmo predicado dedicado ao *kanaimé*, que, por sua vez, é uma espécie de xamã maligno, que se vale dos mesmos procedimentos mágicos do xamã para causar malefícios às suas vítimas.

São frequentes acusações de *kanaimé* serem dirigidas aos xamãs, pois, segundo N. Farage, os *kanaimé* estão “em relação simétrica e inversa aos xamãs”, isto é, enquanto estes “*ingerem os wapananinao [espíritos das plantas e cascas de árvores] e os fazem cantar pela sua boca*”, “o [*kanaimé*] *guarda seus wapananinao dentro de si*”, e ao contrário dos xamãs, “usam o ânus como entrada e saída dos animais de seu corpo” (1997: p.114). Assim, para os Wapixana (e também para os Makuxi): “[*kanaimé*] *não é planta, não. É gente mesmo. É gente, mas planta já entrou no corpo dele*”. A transformação em *kanaimé* se inicia quando os espíritos auxiliares do xamã, ou mesmo de pessoas leigas (que introduziram plantas/espíritos em seus corpos como puçangas para serem hábeis na pesca ou na caça – *mu'ran*) provam, então, do sangue d'alguma vítima. Isso desperta a sanha sanguinária (cf. Farage, 1997: p.87) que não podendo mais serem controlada, impele o indivíduo a cometer assassinato e devorar a *yekatón* de outras pessoas. O *kanaimé* é, assim, um meio-humano em processo de transformação: não é gente, mas também não é completamente animal. O *kanaimé* é um ser em estado de transformação intermediária e irreversível – ao contrário do xamã, que treina seu corpo e sua alma para que a transformação seja conversível e controlada.

A ação de *kanaimé* subentende também uma dimensão política, que excede as acusações dirigidas ao xamã. Isto é, todos podem ser acusados de ser *kanaimé*, embora esta acusação seja comum entre adversários ou inimigos, potenciais ou efetivos. De acordo com Koch-Grünberg, acusações de *kanaimé* surgiam sempre quando havia certa animosidade entre os índios, e, principalmente, quando se trata de alguma vingança levada a cabo:

Kanaimé puede ser determinada persona. El vengador de una ofensa, ejecutor de la venganza de un asesinato, que muchas veces persigue a su

⁴³ Ver Koch-Grünberg ([1916]1982, tomo II: p.49 [Makunaíma y Piai'má] – 50 [Muerte y revivificación de Makunaíma] – 73 [La muerte de Piai'má]) para termos alguns exemplos de mitos sobre Piai'má.

víctima durante años hasta lograr su objetivo, el asesino clandestino que vaga especialmente de noche, algún hombre malo que perjudica a otros con sus hechicerías, todos ellos “hacen Kanaimé”, que es como dice el indio. (_____) Tribus enteras pueden ser Kanaimé. Tribus vecinas hostiles, tribus cuya enemistad anterior se ha convertido en una amistad dudosa, son abiertas o secretamente consideradas como Kanaimé. Siempre una tribu llama a otra de este modo. Los Yekuaná alegan que existen muchos Kanaimé entre los Arekuná, los Taulipáng y los Makuschí y naturalmente, ni uno solo en su propia tribu. Entre los Makuschí y los Taulipáng, en cambio, son los Ingarikó y Seregóng considerados como malignos Kanaimé. ([1916]1982, vol III: p.186)

Esta dimensão política da ação dos *kanaimé* também foi explorada por A. Butt Colson (2001), que argumenta que os ataques de *kanaimé* podem ser compreendidos como um mecanismo de evitação da demasiada concentração de poder e prestígio conferido ao chefe aldeão. O Ataque de *kanaimé*, segundo considera a autora, acaba por promover a dispersão econômica e a instabilidade social através do assassinato de um líder local.

O que nos interessa aqui, todavia, não se refere propriamente à dimensão política da ação do *kanaimé*, mas o sentido da ação como avessa àquela ação do xamã ao que diz respeito ao ato de falar/cantar.

A transformação parcial do *kanaimé* em “bicho” implica na inversão de sua condição humana, pois, como assim compreende Farage (1997: pp.114-115), “(...) se as boas palavras e, em seu limite, o canto, saem pela boca, em exata contrapartida, a vingança, e o silêncio que a cerca [do vingador como para a vítima], releva do baixo corporal, produzindo animais pelo ânus. Inversão que se inscreve igualmente [...] no corpo da vítima” (Farage 1997: pp.114-115).⁴⁴ Para os Wapixana, as falas, sobretudo as ditas públicas, têm especial importância – estética e ética –, na constituição da sociedade Wapixana, e são, por essa razão, cuidadosamente enunciadas. Até mesmo aquelas falas proferidas em meio a discussões ou queixas públicas são sempre emitidas com absoluto rigor. O silêncio, ao revés, é evitado e mal visto, pois o silêncio é signo de perigo, especialmente em ocasiões de divergência, peleias ou contendias. Aquele que silencia, segundo Farage, medita vingança. O *kanaimé*, assassino silencioso, caracteriza-se por “negar o diálogo” (*Ibid.*: p.116) tanto de si como para o outro, pois devora a alma que fala, *yekatón*. Após um ataque definitivo de *kanaimé*, o corpo pode ainda resistir alguns dias, mas um corpo sem alma, isto é, sem fala, padece e morre.

⁴⁴ Farage (1997: p.115) esclarece o teor dos ataques de *kanaimé*: “Atiçadas, ávidas por sangue, as plantas od *kanaimo* atacam certamente sua vítima, que passará a exibir sintomas como febre, retenção fecal e urinária, dores violentas no baixo ventre. Morrerá dentro de alguns dias, mas, para os Wapishana, [ela] já se encontra, de fato, morta desde a agressão sofrida. Isto ocorre porque, no ato de seu ataque, *kanaimo* já levou sua alma; atesta-o o fato de que a vítima não consegue falar da agressão sofrida, muito menos apontar o agressor. As tentativas de fazê-la falar incluem dar-lhe água de pilão, método dito infalível para soltar a língua; porém é raro que surta efeito no caso de *kanaimo*.”

Nas festas de *paiwari*, os Makuxi dançam e cantam as músicas e as danças dos animais, e assim são como eles. Nos rituais de cura, o *piat'zán* canta os cantos dos *mauarí*, podendo vir a se transformar em animal ou *mauarí*, sendo o inverso do *kanaimé*, que não canta, mas cala (a si mesmo e a sua vítima).

B.4. – Alguns contrastes entre os gêneros musicais

Creio ser interessante sublinhar alguns contrastes entre os gêneros musicais até aqui referenciados, a fim de os tornarem mais claros ao leitor acerca de suas semelhanças e diferenciações. É possível contrastá-los, por exemplo, segundo os elementos envolvidos durante os rituais de execução dos cantos, bem como as convenções relacionadas a tais cantos. Se de um lado os cantos e as danças das antigas festas de *paiwari* implicavam necessariamente na ingestão vultuosa de bebidas, sendo assim condição para a realização das danças e cantos, de outro lado, para o xamanismo, também há a ingestão de líquidos, em especial o sumo de tabaco, ingerido pelas narinas, e que dá início ao ritual e à viagem xamânica.⁴⁵ Por contraste, se os cantos das festas são executados coletivamente e entoados sobretudo durante o dia, os cantos xamânicos, por sua vez, são entoados em solo, necessariamente durante a noite. Outra característica divergente refere-se à possibilidade de (re)elaboração dos cantos segundo os performances, isto é, os cantos das festas são reproduzidos fielmente, como assim foram transmitidos entre os cantores, de modo que algumas de suas letras são tão antigas que, alega-se, os índios não compreender a que se referiam suas letras (cf. Richard Schomburgk, 1922: p.160); ao passo que os cantos xamânicos são próprios para cada oficiante, ainda que possa haver (e frequentemente haja) semelhanças entre si, pois são transmitidos entre os xamãs iniciados e os neófitos, contendo, portanto, certa continuidade entre os cantos.

⁴⁵ Cabe notar, também, que a iniciação xamânica é caracterizada por um longo e rigoroso processo de ingestão de eméticos, isto é, sua principal característica é a expulsão de líquidos do corpo.

Parte C

Aleluia: cantos divinos e profetismo Makuxi

Nesta seção tratarei especialmente das características musicais do *Aleluia*, religião semi-cristã (Butt, 1960), cujo surgimento ocorreu na segunda metade do século XIX, sob influência de missionários anglicanos, e cuja prática religiosa envolve ostensivamente a execução de cantos e danças atribuídos a divindades cristãs. Darei destaque nessa seção ao histórico de surgimento do *Aleluia* entre os Makuxi, assim como a noção de profetismo associado à religião, os procedimentos e meios pelos quais os profetas – *ipuke'nã* – obtêm os cantos e danças dos cerimoniais – sendo esses centrais para a religião, evidenciando sua estreita inspiração no xamanismo. Parto de um rápido sobrevoo sobre a literatura colonial e as etnografias produzidas ao longo do século XX dedicadas ao *Aleluia* e, de modo mais genérico, ao profetismo Pemon e Kapon na região do Roraima. Menciono, ainda que de passagem, o surgimento de outras variantes religiosas posteriores ao *Aleluia*, fixando-me mais detidamente sobre a variante originária – pois, além de fundante, creio conter os elementos centrais que permitem elucidar os sentidos de seu surgimento e os desdobramentos sociais e simbólicos decorrentes deste fenômeno religioso e suas variantes semelhantes.

C.1. – Origens do *Aleluia*

Segundo se depreende do compulso de registros históricos coloniais (cf. Farage, 1984, 1991; Dreyfus, 1993), a bacia do rio Branco e as cabeceiras das bacias dos rios Essequibo, Mazaruni e Orinoco foram objeto de crescente interesse (e contendas) entre as três principais potências coloniais durante o período que vai do século XVII ao XIX.⁴⁶ As

⁴⁶ De acordo com Butt-Colson (1994-96), a região circum-Roraima recebeu a primeira missão cristã em meados do século XVII, encabeçadas por missionários jesuítas para a região do Orinoco, sendo sucedidos, em 1680, por missionários capuchinhos, que, por sua vez, não encontraram ambiente favorável à catequização dos índios, posto que sofriam constantemente ataques dos povos Caribe (Karynia), aliados importantes para os holandeses (cf. também Dreyfus, 1993). Somente a partir da década de vinte do século XVIII, os capuchinhos conheceriam algum sucesso em suas missões; concentrando-se entre o Orinoco e o baixo Caroni, e na bacia do alto Cuyuni; embora conseguissem abarcar um território muito mais extenso, abarcando uma população de aproximadamente 20 mil índios, aldeados em 27 missões. O florescimento capuchinho se perpetuou até o ano de 1817, quando foram então expulsos pelas forças republicanas da Venezuela. Somente na primeira metade do século XX os capuchinhos voltariam a empreender missionamentos na região, gozando de grande êxito para esta oportunidade. Já a colonização holandesa evitou a presença de missionários em seus territórios coloniais, com exceção dos Irmãos Morávios, que desembarcaram no Suriname em 1735, e se dirigiram a Oeste, para o rio Berbice e Corentyne, onde fundaram duas missões, aruak e aruak-carib. Contudo, estas missões foram

tentativas de ocupação da região comumente denominada Guiana Ocidental, do século XVII ao século XIX, foram todas praticamente fracassadas, pois não conseguiram se consolidar e alcançar perenidade ao longo dos séculos.

A penetração colonial mais ostensiva, e que logrou algum sucesso para a região, foi organizada pelos ingleses, tendo esses recebido o território colonial da Holanda em decorrência de tratados de proteção no contexto das guerras napoleônicas. A fixação inglesa no território guianense decorreu de um intensivo trabalho de evangelização junto às populações indígenas, ao longo do século XIX, sob comando de missionários anglicanos. Na década de 1831, como primeira grande investida anglicana, foi erigida na confluência dos rios Cuyuni, Mazaruni e Essequibo, a *Church Missionary Society*, denominada missão Bartica, de onde se articularam outras missões. Poucos anos depois, os anglicanos atingiram o extremo sul da colônia guianense, mais especificamente a região fronteira com o Brasil, onde erigiram uma missão às margens do rio Pirara, a leste na savana Rupununi. Outras inserções anglicanas em território guianense ocorreram durante todo o século XIX, tendo assim exercido significativa influência nas áreas mais recônditas da colônia, como se pode verificar nos relatos dos membros da expedição científica McConnell, que, ao se passarem por uma aldeia Taurepáng, em direção ao Monte Roraima, em 1894, encontraram um livro da *Service of the Church of England*, escrito em Akawaio, nas mãos do chefe aldeão, Jeremiah.

Anos mais tarde, já em 1911, o mesmo chefe Akawaio haveria de mostrar outro livro religioso, desta vez a Theodor Koch-Grünberg, intitulado *Church Service for the Muritaro Mission*. É provável que tais livretos foram difundidos como parte da estratégia dos missionários anglicanos, notadamente, William H. Brett, que esteve entre os índios guianenses desde a década de 1960, e intencionava expandir a influência missionária sobre as populações índias da região (cf. Brett 1868; Butt-Colson 1994-96; V Amaral, 2014). Como assim destaca o reverendo Brett (1868), a aceitação da presença missionária pelos índios era notável entre os Makuxi, em especial pelo grande afinco e fervor com que se dedicavam às “coisas de Deus”, conforme afirma ao fazer referência à missão do Pirara, comanda por seu irmão de fé, reverendo Youd:

“Speaking of Mr. Youd, he says: ‘The Indians soon collected around him, and evinced the greatest desire to be instructed in the Word of God, and our language. I have seen from 300 to 400 on a Sabbath, dressed according to their circumstances, and in an orderly manner, assembled within a rude house of prayer, built by their own hands, to receive instruction in the Holy ‘Word of God’.” (1868: p. 61)

Por volta da década de 1940, a missão do Pirara receberia a visita de Richard Schomburgk, tendo o autor notado, com espanto, o que reconheceu como “florescer” das missões anglicanas na região em razão do ritmo acelerado com que as conversões do gentio ocorriam, e, especialmente, pela incrível predisposição dos índios às atividades eclesíásticas. Transcrevo abaixo um curto excerto no qual Richard Schomburgk descreve uma cerimônia religiosa comanda por Reverendo Youd, por ocasião de sua visita à missão Pirara e ao posto militar Warauta, localizado nas nascentes do rio Essequibo:

We all attended the Sunday service which must have proved a trying ordeal for the brave missionary, for he held this first of all for us in English, then for the Macusi Indians in their own language, and lastly in Creole Dutch for the benefit of the Brazilians and coloured people. A horn instead of a bell called the congregation to church, where split trunk-stems formed the benches, and neither glass nor shutter, closed the window-spaces, and I must admit that it formed a strange spectacle when this small band of worshippers in diverse coloured costume, or only half covered, took their seats in this simple edifice. Only a few were entirely, the greater number hardly half, clothed. Without altering their countenances in the slightest degree, they all sat in the little chapel like statues, with their eyes directed steadfastly on the missionary. As there is but little singing, according to the ritual of the English Established Church, the frequent pauses in the liturgy were filled by the help of a barrel-organ that played several choral melodies, until the soft and melodious strains of the devout gathering again chimed in. The chieftain of the village, the Carib Irai-i, the last descendant of the once notorious Kazike of the tribe, Mahanarva, sat dressed in blue on a seat in the middle of the church. ([1947]1922: pp.246-47)

Apesar de ter conhecido significativo sucesso, e sobretudo em razão deste súbito triunfo, a missão do Pirara não logrou se perpetuar no tempo. No mesmo período em que Schomburgk visitou a missão, os missionários anglicanos foram expulsos da região por iniciativa do governo colonial brasileiro, que destacou um contingente militar a partir do Forte São Joaquim a fim dissolver o empreendimento missionário com a alegação de que os clérigos estariam aliciando os índios em favor da expansão bretã (cf. Farage, 1991). Após o esfacelamento da missão, a região do Pirara foi mantida relativamente isolada até fins do século XIX, quando finalmente voltaria a conhecer novas iniciativas coloniais e missionárias. Entretanto, ainda que a missão do Pirara tenha sido breve, seus efeitos sobre os índios foram decisivos.

Segundo Sir. Everard Im Thurn, que fraldeou o Monte Roraima em fins do século XIX, o agente colonial escreve em seus relatos de viagem que os índios daquela região demonstravam “*uma extraordinária mania eclesíastica*”; e que por ocasião de sua estadia em uma aldeia Akawaio (Kapon) acabou testemunhando a execução de uma grande festa no período de natal, em que pôde registrar as prolongadas danças e bebedeiras dos indígenas, e que, segundo conta, eram acompanhadas por incessantes gritos de “*Aleluia, Aleluia*”:

The closing day of my stay there was last Christmas day, he wrote a year later, which we spent at Teroota, the Arecoona village at the foot, and from which is the most astoundingly magnificent view of the twins mountains of Roraima and Kookenaam... Then, when night fell and hid this, the Indians around us, under the influence of a most remarkable ecclesiastical mania which had just then spread in a wonderful way into these distant parts, raised – as they kept Christmas with much drinking, without intermission from sunset to the next dawn – an absolutely incessant shout of "Hallelujah! Hallelujah!" (Im Thun 1885: p.501)

Segundo Audrey Butt (1960: p.67), este teria sido o primeiro relato na literatura sobre a prática do *Aleluia*. Entretanto, somente no início do século XX, a partir dos registros etnográficos de Theodor Koch-Grünberg (1911-13) é que teríamos a primeira menção explícita sobre as danças e os cantos os quais os índios chamavam *Ararúya*, *Alälúya*, *Areruya* ou *Aleluia*. Segundo etnógrafo alemão, essas danças e cantos teriam se originado entre os “*Taulipáng das montanhas*”, os quais mantinham “*uma lembrança em estilo indígena [das práticas rituais] dos missionários ingleses que atuaram outrora junto a essa tribo*”:

No fim da tarde — o caxiri é servido só em pequenas quantidades — todos dançam, a meu pedido e por ordem do chefe, o chamado ararúya ou alälúya; os Wapischána em separado, os Taulipáng e Macuschí juntos, primeiro diante da casa de Teodoro, depois na frente de minha cabana. A dança é própria dos Taulipáng das montanhas, especialmente daqueles das proximidades do Roraima, uma lembrança em estilo indígena dos missionários ingleses que atuaram outrora junto a essa tribo, mas sem deixar vestígios “cristãos” perceptíveis. Os dançarinos formam uma roda fechada. Em grupos de dois ou três, aos pares ou, na maioria das vezes, separados por sexo, eles andam de braços dados ou com a mão direita no ombro esquerdo do parceiro, um atrás do outro, batendo com o pé direito no chão. Como acompanhamento, são cantadas diversas melodias com letra indígena ou num inglês degenerado, breves melodias marciais com andamento ligeiro de marcha, pelo visto hinos religiosos ingleses. Sem dúvida, essas melodias, comparadas com as melodias de dança originais dos índios, como parischerá e tukúí, entre outras, ‘dão uma triste impressão de semelhança, como os farrapos de chita em corpos acostumados ao ar livre’, para usar as palavras do Sr. von Hornbostel”. ([1916] 2006, tomo I: p.80)

O caráter esporádico das missões evangelizadoras e a rarefeita e intermitente ocupação colonial na região, que divide os territórios controlados pelas diferentes potências coloniais, teria possibilitado aos índios o distanciamento oportuno à livre fabulação, tendo se valido dos conhecimentos religiosos e rituais apreendidos dos clérigos segundo seus próprios propósitos.

Somente em meados do século XX, a partir das pesquisas empreendidas pela antropóloga britânica Audrey Butt [Colson] junto aos Kapon Akawaio da região circum-Roraima, é que o fenômeno religioso *Aleluia* receberia a atenção devida. Butt viria a nuançar em diversos trabalhos qual teria sido o provável início do *Aleluia*, e quais teriam sido os

percursos pelos quais a religião se expandiu entre as aldeias *Kapon* e *Pemon*, assim como detalhar as principais características rituais e cosmológicas dessa religião.⁴⁷

De acordo com A. Butt (1960: pp.84-85), estabelecer uma datação precisa acerca da origem do *Aleluia* é praticamente impossível, embora considere seguro afirmar que sua origem tenha se dado, provavelmente, entre os anos de 1845 a 1885, confirmando a influência das missões anglicanas instaladas no interior da Guiana. A difusão entre os Akawaio, por sua vez, estaria estimada entre os anos 1885 a 1905, tendo sido transmitida aos Akawaio pelos Makuxi das Montanhas Kanuku, localizados a leste na savana Rupununi – onde possivelmente a religião teve origem.

Além do *Aleluia*, a autora pôde registrar o surgimento de outra vertente religiosa de inspiração cristã: o “*Chimiding*” ou “*Chimiting*” (segundo Butt, possivelmente a corruptela das palavras inglesas *Church meeting*), que, assim como o *Aleluia*, também teria sido fruto das influências missionárias, por sua vez, adventistas. Essa variante religiosa, conforme Butt (1960: p.99), encontrada entre os Taurepáng do rio Yuruani (“Eruwani”), manteve apenas o conjunto de cantos que evocavam vivas semelhantes aos hinos religiosos adventistas, embora não guarde nenhum conjunto complexo de conhecimentos ou interpretações religiosas. Tal variante religiosa teria se originado a partir das missões adventistas instaladas próximo às cabeceiras do rio Paruima, afluente do rio Kamarang, em princípios do século XX. Há indícios, por outro lado, de que o *Chimiding* poderia ter surgido a partir das visitas do missionário anglicano Rev. Smith aos Taurepáng (Pemon), em um *tour* evangelizador pela região circum-Roraima, articulado a partir da sede da missão anglicana em Bartica no mesmo período. É notável que quase quatro décadas depois de Audrey Butt, o *Chimiding* voltou a ser registrado entre os índios Pemon, desta vez por G. Andrello (1993: p.143), que empreendeu pesquisa etnográfica junto dos índios Taurepáng situados em território brasileiro.

Há ainda outras duas variantes religiosas, identificadas, por sua vez, pelo antropólogo estadunidense D. Thomas (1974) que entre os Pemon das savanas venezuelanas. Estas variantes seriam o *Chochimuh* e o *Movimento San Miguel*. A variante religiosa *Chochimuh* (corruptela das palavras “*church men*”, segundo G. Andrello 1993: p.141 e Butt Colson 1994: p.04) fora encontrada por D. Thomas na região Wonkén, embora o autor argumente que tal vertente já existia desde a instalação da missão adventista em Akurimã (hoje a cidade de Santa Helena de Uairén), erigida pelo missionário A. W. Cott na confluência dos rios Icabaru e Caroni, em fins da década de 1920. Conforme Thomas

⁴⁷ Sobre os trabalhos de Audrey J. Butt [Colson], podemos citar os mais importantes para esta pesquisa, como *The Birth of a Religion* (1960), *Hallelujah among the Patamona Indians* (1971), *Routes of knowledge: an aspect of regional integration in the circum-Roraima area of the Guiana Highlands* (1985) e “*God’s Folk*”: *The evangelization of Amerindians in western Guiana and the Enthusiastic Movement of 1756* e “*Itoto (Kanaima) as Death and Anti-Structure*” (2001).

(1974), esta variante não apresenta uma elaborada estrutura religiosa que lhe confere sustentação e status enquanto religião, como assim também ocorre com o *Chimiding*. Os Pemon, porém, já haviam tido contato com o *Aleluia* dos Akawaio, o que poderia ser provado por algumas das características dos hinos musicais do *Chochimuh*. Destarte, Geraldo Andreello (1993: p.146) viria a afirmar que o *Chochimuh* teria sido a forma “amena” dada pelos Tarepáng ao *Aleluia*, de um lado, sobre o peso da missão adventista e de outro lado, das missões capuchinhas. Neste contexto, para Thomas (1976: p.13), decorreu a “suavização” do complexo religioso do *Aleluia*, resultando nos repertórios musicais do *Chochimuh*.

Finalmente, a variante denominada “Movimento de San Miguel”, igualmente registrada por D. Thomas na década de 1970, teria surgido neste mesmo período entre os Pemon, mas, desta vez, pelos habitantes da região do médio Caroni, sob a influência de missões capuchinhas na *Gran Sabana*.⁴⁸ A começar pela missão de Akurimã (hoje Santa Helena de Uairén), erigida por volta de 1931, e seguida pelas missões Mavanayén, fundada em 1942, e Kamarata, em 1954 e, finalmente, pela missão Uonkén, estabelecida em 1959 (Thomas, *Ibid.*: p.7).

Das quatro variantes mencionadas, ater-me-ei à única que permanece ativa nos dias de hoje: o *Aleluia*. Meu objetivo nesta seção é exemplificar os usos e os sentidos atribuídos à dança e ao canto nos rituais religiosos do *Aleluia*, os quais, de certa maneira, podem ser estendidos às outras variantes religiosas. Para tanto, irei me valer das etnografias de A. Butt [Butt-Colson] (1960, 1971, 1998, etc.), bem como trabalhos posteriores, como de D. Thomas (1976), G. Andreello (1993), Abreu (1995) e Amaral (2014) a fim de destacar os elementos centrais dos cerimoniais, somado ao pouco material etnográfico coletado por mim, por ocasião de minha estadia na aldeia Arongaem (ou “Arongarem”, “Aronganhem”), junto à família de Thiago, que permanece praticando o *Aleluia*, estando sob forte influência dos Ingarikó, que mantém a tradição religiosa do *Aleluia*.

⁴⁸ Sabe-se que na Venezuela o missionário adventista O.E.Davis teria percorrido a Gran Sabana a fundar ao menos três missões entre grupos Taurepáng (Pemon) e Arekuna, por volta de 1911. Contudo, sua morte naquele mesmo ano interrompeu a expansão missionária adventista, que só seria retomada em 1926 e perpetuada até 1931, quando os adventistas foram expulsos pelo governo venezuelano. Subsequentemente, foram substituídos por missionários capuchinhos (que permanecem até hoje). Após serem expulsos, os adventistas restringiram sua atuação às aldeias indígenas localizadas na então Guiana Inglesa, instalando-se no médio rio Kamarang, onde os wesleyanos da *Pilgrim Holiness* vieram também a se estabelecer em 1940, tendo prosperado significativamente ao longo da segunda metade do século XX (cf. Butt Colson 1994-96). Já na década de 1980, um boletim da Diocese de Roraima menciona a presença da Assembleia de Deus e da Missão Evangélica da Amazônia (MEVA) em aldeias Makuxi e, na década de 1990, Butt Colson (1994-96) informava que, nas imediações do rio Kukui, conviviam missionários anglicanos, adventistas e wesleyanos da *Pilgrim Holiness*; empenhados em dissuadir os índios à sua estranha religião, o *Aleluia*.

C.2. – As características rituais do *Aleluia*

As cerimônias do *Aleluia* são compostas, em síntese, por cantos, frequentemente acompanhados (embora nem sempre) por danças. Há também a execução de prédicas individuais e orações coletivas. No geral, o cerimonial do *Aleluia* tem início ao alvorecer, estendendo-se por longas horas pela manhã e, em ocasiões especiais, alcançando dias inteiros. O número de indivíduos mobilizadas para as cerimônias é variável, a depender da relevância do encontro. Isto é, em se tratando de uma data comemorativa ou da dimensão pretendida pelo organizador da cerimônia, o encontro religioso pode durar até uma semana, atraindo mais de mil fiéis.

Os cantos do *Aleluia* soam bastante peculiares aos ouvidos leigos. Estes são caracterizados por estender as vogais ao final das estrofes, em ritmo lento e lastimoso; a repetição ostensiva de algumas frases e estrofes é uma de suas características mais marcantes. O procedimento repetitivo, registrado por Abreu (1995: p.77) entre os Ingarikó, apresenta um padrão impressionante de cinquenta ciclos de repetição para uma mesma frase, intercalada por outras frases mais curtas, mais ou menos repetidas.

As danças coletivas, por sua vez, são executadas em cirandas, nas quais os fiéis se dão os braços e giram em passadas coreografadas, expandindo e contraindo os círculos da dança cirandada. As danças são geralmente guiadas por uma espécie de “mestre de cerimônias” – *ina epuru* ou *ebulu* –, que canta a primeira estrofe e é secundado pelos fiéis ao longo do canto. Toda a cerimônia tende a ser executada dentro da *sochi* (do inglês *church*, “Igreja”), ao seu redor ou no meio do terreiro da aldeia. A *sochi* é, geralmente, a maior edificação da aldeia, erigida em formato circular, cuja única função é abrigar as cerimônias do *Aleluia*.

As repetitivas danças, acompanhada dos ritmados e langorosos cantos do *Aleluia*, levam seus praticantes à exaustão, tanto física quanto mental. Neste limiar, físico e psíquico, os fiéis são induzidos a um estado alterado de consciência, estando suscetíveis a experiências alucinógenas como delírios e, não raro, síncope. O transe proporcionado pelos rituais fornece aos seus adeptos material fresco para fabulação, sobretudo a partir das “visões” de entidades celestiais, resultantes da experiência ritual.⁴⁹

As danças são seguidas por prédicas proferidas pelo “mestre de cerimônia”, que geralmente é o “profeta”, *ipuke'nã*. As prédicas, segundo Abreu (1995), consistem na repetição de fragmentos dos cantos e na enunciação de discursos sobre como se comportar de maneira adequada à doutrina religiosa.

⁴⁹ Para ver descrições dos transe causados por cerimônias do Movimento San Miguel e do *Aleluia*, ver Thomas (1974) e Abreu (1994), respectivamente.

Diferentemente das antigas festas de *pawiari*, não há qualquer parafernália ritual, nem instrumentos musicais ou atavios durante os cerimoniais do *Aleluia*. E como assim pôde registrar Abreu (1995: p.79), o único objeto manipulado pelos índios é um chifre de boi, que em geral serve ao oficiante para convocar os fiéis com um sinal sonoro.

Atualmente concentrada entre os Ingarikó próximos ao Monte Roraima, o *Aleluia* é registrado e transmitido de forma muito diversa do que ocorria no passado. Um dos meios de registro mais comuns são os cadernos de anotações, onde são registrados e difundidos os cantos do *ipuke'nãñ*. Há também o uso ostensivo de aparelhos eletrônicos para registrar em áudio e vídeo os cantos e as coreografias das danças. O uso desses aparelhos eletrônicos, especialmente dos aparelhos de telefonia móvel (*smartphone*), tem dado maior dinamicidade à religião, que atualmente se difunde com maior rapidez entre os Ingarikó, tendo ultrapassando os limites dessas aldeias e alcançado os Makuxi e os Pemón nos dias de hoje.

C.3. – Ressonância do xamanismo

Assim como no cristianismo – do qual em parte se origina –, no *Aleluia*, o desejo e o destino final dos adeptos da religião é o paraíso: lugar de abundância e de vida eterna, morada de seres divinos e do criador. O acesso ao paraíso, somente *post mortem*, é franqueado àqueles que, em vida, empenharam-se no exercício dos cantos e rezas trazidas do paraíso pelo *ipuke'nãñ*, e àqueles que seguiram uma vida reta, orientada pelos dogmas da religião semi-cristã. O *ipuke'nãñ* é o único capaz de alcançar o éden em vida, embora o faça apenas fortuitamente. No paraíso, os profetas estabelecem contato com seres divinos, com quem obtêm objetos, palavras mágicas e, sobretudo, cantos. O conjunto de conhecimentos sagrados coligidos pelos profetas são transmitidos aos seus seguidores.

Os procedimentos de aquisição do *Aleluia* estão parcialmente descritos nas narrativas coligidas por A. Butt (1960; 1972) junto dos índios Akawaio e Patamona. Essas narrativas versam sobre a origem do *Aleluia*, as quais estão associadas às trajetórias individuais de cada profeta do *Aleluia*.⁵⁰ Abaixo, reproduzo de modo sintético as narrativas coletadas por Butt. A primeira, relativa ao primeiro profeta do *Aleluia*, o Makuxi Bichiwung (Pichiwung, Bisiwung ou Pisiwung), habitante das montanhas de Kanuku; a segunda, acerca do profeta Abel, da aldeia Akawaio Amokokupai, situada na cabeceira do rio Kukui. Na sequência apontarei, em breves comentários, a relação estabelecida entre os procedimentos de aquisição de cantos sagrados pelos profetas à semelhança com os

⁵⁰ Como notou P. Santilli (1997: p.44), cada profeta recria um início para o *Aleluia*, tecendo correspondências em termos de espaço e tempo com sua própria trajetória pessoal.

procedimentos xamânicos de obtenção de cantos e conhecimentos mágicos, etc., a fim de destacar os significados e usos dos repertórios musicais do *Aleluia*:

O jovem makuxi Bichiwung foi trabalhar na casa de um pastor anglicano (*parson*) instalada numa missão/escola nas imediações de Georgetown [capital da então Guiana Inglesa]. De lá, Bichiwung viajou para Inglaterra para que trabalhasse, novamente, na casa do pastor.⁵¹ Na Inglaterra, Bichiwung aprendera um pouco de inglês, de modo que quando o pastor falava com seus parentes, ele ouvia e compreendia o que havia sido dito. Bichiwung havia entendido que “as pessoas brancas estavam orando por ele” e dando-lhe “a mensagem de Deus”. Ele percebeu, então, que Deus dera ao pastor força para distribuir o *Aleluia* a quem quer que seja.

Os brancos diziam que Bichiwung tinha “alguma coisa boa para Deus”, e por isso merecia ser batizado. Após o seu batismo, os brancos deixaram Bichiwung sozinho em casa, enquanto iam a outras vilas. Foi nesta ocasião que Bichiwung, estando sozinho e triste, “viu Deus e pegou o *Aleluia*”.

Quando o homem branco falou com sua família, Bichiwung ouviu dizer que o pastor estaria enganando-o, e que ele não iria lhe mostrar Deus e deixa-lo pegar “a Palavra de Deus”. Bichiwung compreendeu que o homem branco estava escondendo “a Palavra de Deus” e resolveu pegá-la por si mesmo.

Estando sozinho na casa do pastor, Bichiwung se encontrou com Deus; e quando o encontrou, disse que ele queria entrar no céu. Deus, contudo, não permitiu; disse que ele não poderia entrar, e perguntou o porquê tinha vindo até ele. Bichiwung disse que queria ter certeza se o que os homens brancos diziam era verdade. Deus então permitiu com que entrasse no céu.

Deus falou que os brancos estavam lhe enganando, e que os brancos tinham dificuldade em ensinar o *Aleluia*. Deus entregou a Bichiwung o *Aleluia* e também um frasco de remédio de cor branca e um pedaço de papel, que deveria ser a “Bíblia do Índio”. Bichiwung guardou tudo isto em sua canastra, e foi prevenido por Deus de que só deveria abri-la quando retornasse à sua terra natal. Bichiwung gostara muito do céu, e queria ficar, mas Deus disse que ele não havia morrido ainda. Deus lhe disse para voltar pelo mesmo caminho que havia percorrido, e que não deveria mostrar aos brancos as coisas que havia ganhado; e deveria voltar para casa e ajudar sua família, ensinando-lhes o *Aleluia*.

De volta da Inglaterra, Bichiwung trouxera o *Aleluia* e outros objetos preciosos, como uma arma de fogo e tecidos. Bichiwung começou a ensinar sua mulher sobre o *Aleluia*. Começou dizendo-lhe que ela não deveria trabalhar aos sábados. Ela, todavia, não lhe dava ouvidos, e ia também aos sábados à roça colher mandioca. Quanto sua mulher se ausentou, Bichiwung trancou-se em casa e adormeceu. Seu espírito foi novamente à presença de Deus. Ao retornar à casa, a mulher de Bichiwung encontrou a porta trancada, e notou que Bichiwung não a respondia. Sua mulher o acusou de incesto, pois havia se trancado em casa com sua filha, mas Bichiwung argumentou que estava visitando Deus no paraíso, e que ensinava sua filha sobre o *Aleluia*. Convencida, a mulher de Bichiwung começou a acompanhá-lo e em suas pregações.

Muitos acreditaram em Bichiwung, mas outros não: o chamavam de mentiroso e desejando seu mal. Não demorou para que Bichiwung conseguisse reunir muitos parentes em torno de si, esperando conseguir aprender o *Aleluia* dele, rezando com Bichiwung continuamente. Ademais, a horta de Bichiwung abundava: havia muitas mandiocas, bananas e todo tipo de alimento. A fama de Bichiwung se espalhou e gente de toda parte começou a visitar Bichiwung. Mas isso fez também com que pessoas invejosas desejassem o mal a Bichiwung.

⁵¹ Em suas crônicas de viagem, Richard Schomburgk escreve que seu irmão, o explorador Robert Schomburgk, teria levado consigo três índios habitantes das missões anglicanas de Mr. Youd para Londres, no ano de 1839; tendo estes índios permanecido na capital da Inglaterra por um ano, retornando ao final para a Guiana. É provável que viagens como esta, relatada por Richard Schomburgk, não fossem apenas fabulações indígenas, mas fato verídico: “Mr. Youd told us that one of the three Indians who had accompanied my brother to London in 1839 and spent a year there had come and settled here on his return.” (1922: p.245)

Assim, Bichiwung foi atacado três vezes por *edodo* [*kanaimé*].⁵² A primeira vez, voltando de sua roça, Bichiwung foi assassinado; mas sua mulher se valeu do remédio dado por Deus para ressuscitar o profeta, esfregando o bendito líquido branco em seu corpo. Dias depois, Bichiwung sofreu outro ataque, que resultou na partição de seu corpo em três pedaços. Novamente, sua mulher se valeu do remédio divino, unindo e colocando o corpo do profeta, que então, uma vez mais, ressuscitou. O terceiro ataque foi definitivo, em que o corpo de Bichiwung foi picado em pequenos pedaços, inviabilizando a reconstituição posterior. Desde então, Bichiwung vive no céu.

Seus ajudantes prosseguiram com as pregações e as orações deixadas por seu mestre, mas as palavras originais foram perdidas. O povo de Bichiwung continuou a dançar o *Aleluia*, mas com o tempo começaram a esquecer a dança ensinada por Deus e voltaram a dançar as antigas danças, *parixara* e *tukui*.⁵³

A trajetória de Abel, registrada por Audrey Butt e narrada por Aibilibing (“*I believe in him*”), profeta Akawaio, em 1950 (1960: pp. 78-81):

Abel (“Apel”, “Abelu” ou “Apelu”) queria descobrir de onde o *Aleluia* veio. Ele sonhou continuamente a fim de encontrá-lo. Abel queria procurar no céu, mas não conseguiu passar por causa do vento forte. Quando estava sonhando, Abel viu animais no caminho, como bugios, jaguares. Sonhou de novo, e viu um grande mar. Abel atravessou o grande mar e encontrou muitos espíritos da natureza – *imawali*⁵⁴ –, com bons instrumentos musicais – *liga*. Esses espíritos tinham seu próprio *Aleluia*, mas Abel não deu atenção. Então ele sonhou de novo e viu um rio – *Igök* –, em algum lugar na Inglaterra. Abel viu uma grande aldeia em *Igök*, onde encontrou Noah (Noé), que tinha um grande barco com muitos animais.⁵⁵

Abel sonhou de novo; e então, o seu espírito – *akwalu* – caminhou e encontrou duas trilhas: uma ia para o Oriente e outra para o Ocidente. Ele seguiu a trilha oriental, e ao subir uma colina, encontrou muitas pessoas dançando o *Aleluia*. Abel se juntou a elas; e enquanto elas dançavam, Abel viu uma grande cabaça se mover por conta própria, sem ser carregada. Todo mundo bebeu dela, mas antes que ele pudesse tomar da cabaça flutuante, Abel foi embora. Ele não era capaz de beber porque alguém estava falando para ele para não fazer isso.

Abel sonhou outra vez e viu uma porta aberta à sua frente. Ele tentou entrar, mas a porta estava travada, com apenas uma pequena fresta aberta. Abel tentou empurrar com a cabeça, mas não conseguiu passar. Então Abel rezou e conseguiu passar sua cabeça pela fresta, mas não conseguiu ir mais adiante. Uma voz falou com Abel, mas ele não podia ver quem falava. A voz era de Deus, que pediu a Abel que orasse pelas mulheres, pois os homens podiam orar por si mesmos, mas as meninas não sabem nada sobre oração.

Através da fresta na “porta do céu”, Abel viu todo tipo de coisas. Ele não queria voltar para a Terra depois de visto todas as coisas boas do céu. Ele chorou sobre todos os chefes (*ebuludong*) que vivem na Terra, os Chibanioli (espanhóis), os Coolie, todas as pessoas. Ele estava triste por eles, porque ele tinha encontrado o céu diante dele, mas

⁵² *Edodo* é a palavra em akawaio para *kanaimé* (como assim é conhecida entre os Makuxi e os Arekuna) a qual se refere ao feiticeiro ou assassino secreto. (Butt Colson 1960: p.103)

⁵³ Decidi fazer uma transcrição e tradução não literal das narrativas coletadas por Audrey Butt (1960: pp.74-77), pois gostaria de resumir e dar maior fluidez ao texto, sem, contudo, que a narrativa perdesse o sabor do caráter oral.

⁵⁴ *Imawali* (ou *Mawari*) é o termo dado aos espíritos que habitam as serras, os rios, lagoas, florestas, etc. Koch-Grunberg registra (1982, vol II:167; vol III: p.162) entre os Akawaio, que os “*Immawari*” são considerados uma espécie peculiar de espírito, tal como entre os Makuxi (Santilli, 1997: pp.188-189), são espírito malignos, perigosos, que estabelecem com os humanos uma relação de predação.

⁵⁵ Koch-Grunberg ([1916]1982, vol II: p.18) relata em sua etnografia que as histórias bíblicas estavam já se misturando com as narrativas míticas dos Makuxi, encontrando justamente a fusão do mito indígena do grande dilúvio e, muito provavelmente, os índios terem encontrado sua referência na história de Noé e do dilúvio do Velho Testamento.

não podia ficar. Então Abel acordou e disse à sua esposa para acender o fogo, enquanto todos estavam dormindo.

Das narrativas sintetizadas acima, diversos pontos podem ser destacados como reflexos óbvios dos procedimentos xamânicos em relação aos procedimentos do profeta no *Aleluia*: pois, como aponta Butt, “o uso da palavra certa, da canção certa, ganhando assistência de espíritos ajudantes e guias [...] sublinha a fundamental similaridade de método entre a nova e a antiga forma de contato espiritual” (1960: p.102). A autora britânica (*Ibidem*: p.80) se refere, por exemplo, ao sono e ao sonho como meios dos profetas se encontrarem com Deus, ao empreenderem viagens espirituais e receberem objetos divinos e cantos.⁵⁶ (O sonho, para os Pemon e Kapon, tem relação direta com a vida real, sobretudo para os xamãs, posto que através dos sonhos se mantém “*ininterrumpidas comunicaciones com el mundo de los espíritus*” (Koch-Grünberg, [1916]1982, tomo III: p.168). Os sonhos são entendidos como agência objetiva, extrapolando o universo onírico, incidindo sobre a realidade empírica, ou, melhor dizendo, sobre *uma* das realidades possíveis.)⁵⁷ Durante a viagem espiritual, o xamã interage com os espíritos dos animais – “*mauarí*”, “*immawal*” –, com quem obtém objetos, cantos, etc. Já para os profetas, a interação se estabelece com as divindades, as quais lhes rendem substâncias medicinais, palavras, orações, papéis grafados e perfumados⁵⁸ e, sobretudo, cantos. Esse procedimento é estritamente comparável à aquisição de poderes mágicos pelo xamã através de seus espíritos auxiliares, em sonho ou em transe (Butt-Colson, 1971: p.51).

Outros pontos reforçam as evidências dos procedimentos xamânicos dos profetas. Sobressai-se o fato de que Abel teria jejuado a fim de alcançar o éden; jejum que, por sua conta, é também uma maneira tipicamente xamânica para atrair os *mauarí* durante o processo de treinamento xamânico (ver Koch-Grünberg, [1916]1982, tomo II: p.177-178).

Notadamente, tamanha semelhança corrobora o argumento de que, segundo Butt (*op. cit. Idem*), “os primeiros e mais antigos profetas do *Aleluia* eram xamãs treinados”.

⁵⁶ No caso do Movimento San Miguel, as revelações podiam se dar em meio ao transe - *aponok*, que, de certa maneira, se assemelha ao sono pois ambos são a suspensão da consciência. Ver Thomas (1974: p.15), a respeito do estado de frenesi e transe característico das cerimônias religiosas desta variante religiosa.

⁵⁷ Koch-Grünberg (*Ibid.*: p.144) exemplifica tal suposição ao relatar o sonho de um de seus acompanhantes Taupéang, que certa noite havia sonhado com “*una gran cantidad de gente bailando el parischerá*”, vindo a crer que, por isso, no outro dia, toda a comitiva iria se deparar com uma manada de javalis; o que, segundo relata o alemão, infelizmente, não ocorreu.

⁵⁸ Colson (1971: pp.36-37) coleta uma versão da origem do *Aleluia* por Henry, um Patamona (Kapon) de Kaibapura, na qual diz que o makuxi Bichiwung, o primeiro profeta do *Aleluia*, teria recebido um papel perfumado de Deus. E que ao chegar em casa, Bichiwung mostrando a sua filha o presente de Deus, enquanto sua mulher ia à roça colher mandiocas. O profeta sente a fragrância do papel e cai sono profundo, empreendendo nova viagem espiritual até o paraíso. A presença de um novo elemento, o odor, parece apenas reforçar o caráter xamânico da viagem espiritual, posto que o xamã queima resinas e ervas que exalam forte odor em suas sessões de cura.

C.4. – As profecias e os cantos como transporte e transformação

Não me cabe reconstituir a trajetória do profetismo entre as populações Pemon e Kapon – como assim já foi realizado por outros pesquisadores –, mas apenas pontuar os sentidos e fundamentos do discurso profético em seu contexto histórico. Tendo isso em vista, creio que os significados implicados na prática do *Aleluia* poderão ser melhor matizados, revelando sentidos subjacentes às danças e aos cantos da religião, meu verdadeiro interesse sobre esta prática religiosa.

De acordo com os autores que se dedicam a compreender o profetismo na região circun-Roraima (Butt 1960, 1972, etc.; Thomas 1974, 1982, etc., Abreu 1995; Amaral 2014), o *Aleluia* irrompeu como uma reação, política e cosmológica, ao aparecimento dos europeus. Segundo consideram os autores, o profetismo Pemon e Kapon – e, de modo geral, pode-se dizer para todos os movimentos proféticos ameríndios⁵⁹ –, carregaria o sentido de subversão da ordem de dominação colonial através da inversão das posições, resultante de um evento cataclísmico, no qual, conseqüentemente, um novo mundo surgiria, onde os índios ocupariam a posição de superioridade frente aos “brancos”.

O entendimento de que haveria uma assimetria entre “brancos” e “índios”, nos quais os últimos ocupariam uma posição de inferioridade, estaria inscrita, segundo compreendem interpretações antropológicas, na profusão de objetos técnicos em posse dos europeus – sobre os quais os índios mantinham grande estima e fascínio. Mas mais do que isso, pela aparente imortalidade dos forasteiros. Segundo parece convergir as interpretações de antropólogos, a imortalidade dos brancos estaria associada à frequência com que estes trocavam suas roupas, e que, por analogia para a lógica selvagem, isto equivaleria à troca de pele e, por conseqüência, à longevidade (cf. Lévi-Strauss, 1993). Tudo isso pensado em um contexto colonial de imensa conturbação, tendo em vista as grandes guerras, as epidemias, a escravidão que dizimavam aldeias indígenas inteiras em um piscar de olhos.

O quadro catastrófico de fragmentação social e morte parece ter favorecido interpretações e fabulações dignas da calamidade e desgraça na qual viviam os índios, somado à influência da inserção dos missionários – com suas prédicas que vaticinavam um período benfazejo pós-apocalíptico, entusiasticamente aceito pelos índios.

O cataclismo profetizado pelos clérigos não era, contudo, algo novo no imaginário Pemon e Kapon. Pois segundo consta na mitologia desses povos, a Terra já fora destruída uma vez; curiosa e coincidentemente, por um imenso dilúvio (cf. Koch-Grünberg, 1982, tomo II: pp. 39 a 43 – os mitos “*El arbol del mundo y el gran diluvio*”), seguido de um grande incêndio (ver “*El gran incendio*”, *Idem*). Especula-se que, por razões lógicas, o que diziam os

⁵⁹ Cf. Amaral (2014).

missionários era consequentemente associado a seus próprios conhecimentos e interpretações sobre a história e o destino do mundo. Assim, nota-se que houve uma fusão entre personagens e motivos exógenos, fundidos às narrativas indígenas autóctones, como, por exemplo, nas narrativas coligidas pelo missionário C. Cary-Elwes entre os Akawaio (Kapon), em que nalgumas profecias indígenas se destacava o aparecimento da entidade celestial *Noah* (Noé), que teria o papel de resgatar aqueles que estivessem seguindo os ensinamentos de Deus para levá-los ao paraíso:

"(..) se o povo Akawaio perseverar em executá-lo, ele (Noé) virá um dia do Céu, em um navio, e trará tudo o que mais apreciam: armas e munição, cutelos, facas, roupa, etc. etc. - para cada tribo. Noé irá juntar-se à sua dança e depois de um tempo todos eles serão rapidamente transportados para o Céu. Ninguém mais será salvo" (Cary-Elwes 1985: p.105 apud Abreu 1995: p.47)

De modo correlato, os depoimentos coligidos por Im Thurn entre os Makuxi de Konkarmo – aldeia provavelmente se situava na savana Rupununi – parecem elucidar o fundamento do profetismo Pemon e Kapon, intimamente relacionado à troca de pele e, como veremos mais adiante, à troca de língua; algo que, por sua vez, está intimamente relacionado à concepção xamânica de transformação.

Nos escritos de Im Thurn ([1893]1934: pp.88-89 *apud* Abreu 1995: p.41) aparece uma menção sobre um movimento profético liderado por dois índios, que se diziam serem brancos, e que estariam ensinando aos seus seguidores um novo idioma. Os líderes religiosos também estariam vestindo seus seguidores com indumentárias europeias, a fim de que fossem eles também “homens brancos”, diz Im Thurn:

“[Os líderes religiosos] eram obrigados a confessar [aos demais habitantes daquela aldeia] que suas peles ainda eram vermelhas, não brancas - mas talvez aquela troca levaria algum tempo para se efetuar. E, de qualquer modo, eles mostraram que tinham se tornado como os dois homens brancos no que tange à fala.”

Como vige nas profecias Kapon, anotada recentemente por Abreu (1995) entre os Ingarikó, no instante do juízo final, aqueles que se dedicaram ao *Aleluia* deverão ser salvos ao serem levados ao céu por um “banco de Jesus Cristo”. Segundo a autora, a referência ao “banco” parece aludir ao artefato xamânico bastante comum entre os Kapon e Pemon (e na Amazônia com um todo), que consiste em um banco talhado em formas animais – *yapón* – sobre o qual o xamã parte em suas viagens espirituais. O banco é compreendido pelos índios, numa acepção genérica, por ser “aquilo que dá suporte à viagem xamânica”, isto é, a plataforma de mediação entre humanos, *mauarí* e xamãs falecidos (Butt 1962: pp. 24, 38

apud Amaral 2014: p.108). Desta forma, não por acaso, os índios dizem que o banco de Jesus irá transportá-los ao paraíso quando houver o apocalipse.⁶⁰

Como argumentou Butt Colson (1998: p.130 *apud* Amaral 2014: p.108), o verdadeiro propósito das práticas rituais do *Aleluia*, “(...) é a comunicação direta com Deus e outros espíritos divinos”. Isto só ocorre quando “quando a força vital ou o espírito (*a'kwari*) [ou *yekaton*] de um indivíduo ascende ao mundo celeste, numa viagem semelhante aos voos xamânicos”.

No *Aleluia*, cantar, dançar e rezar, obstinadamente, tem por finalidade tornar o corpo luminoso e leve, como assim parecem ser as características dos corpos dos seres celestiais. Desse modo, atingir o paraíso (Abreu 1995; Butt Colson 1998; Amaral 2014) é adquirir tais qualidades, que estão diretamente relacionadas àquelas dos xamãs.

São coincidentes as habilidades de modulação da alma/voz/corpo pelo xamã e pelo que se espera que ocorra com os adeptos do *Aleluia*. Em uma palavra, trata-se do “transporte” e “transformação”. Na prática xamânica, o *piat'zán* empreende individualmente a mediação entre humanos e *mauari*, transformando seu corpo – ainda que parcialmente e temporariamente – em animais e nos espíritos dos animais. No *Aleluia*, por sua vez, a transformação que se deseja é completa, definitiva e, sobretudo, coletiva. Seu sentido último ultrapassa o objetivo de estabelecer comunicação com as divindades e de empreender uma “transformação” parcial e temporária, como a do xamã. Em outras palavras, os adeptos do *Aleluia* almejam em cada cerimônia a transformação de si mesmos em seres celestiais, em anjos e arcanjos, em seres semelhantes a Deus, e, simultaneamente, o transporte ao paraíso.

Sendo o *Aleluia* “a verdadeira palavra de Deus” – pode-se dizer que também é a “fala de Deus” ou ainda a “língua de Deus”. Isto implica que, ao cantar como Deus, emula-se sua alma e, desse modo, sua forma (cf. Amaral, 2014: p.137). Cantar como Deus é, no limite, transformar-se em criaturas divinas – ao menos em tese.

⁶⁰ Cabe aqui tecer breve remissão ao componente político associado à figura do *ipuke'nãn*, posto que, segundo afirma Thomas (1982), este se apresenta à sociedade Pemon como uma conjunção inédita de tipos de prestígio dispersos entre “tipos de lideranças”. D. Thomas (1982) trata especialmente das relações de hierarquia entre os membros das sociedades Pemon em relação aos xamãs, aos chefes-de-família (*household*), aos bons comerciantes, e, por fim, também em relação aos profetas. Todas estas posições sociais têm destaque na sociedade Pemon, sendo cada uma delas atribuída a uma espécie de “liderança”: espiritual, parental, cerimonial e econômica; podendo ser algumas delas conjugadas em um mesmo indivíduo. Segundo Thomas, o profeta é justamente aquele que concentra em si diversos destes componentes, mantendo-se em uma posição de superioridade hierárquica, posto que, ao contrário das outras lideranças, o profeta não desfruta da prerrogativa poligâmica – ponto de contrapartida dos líderes para com a sociedade. Desse modo, mantendo-se como doador de mulheres, além de liderança espiritual (que, conseqüentemente, proporciona a proeminência econômico e parental), o profeta surge à sociedade Pemon como um líder hierarquicamente perigoso, pois que concentra em si tanto a liderança ritual como as outras espécies de autoridade.

Parte D

A origem das coisas e o perigo dos Outros.

Dentre as características destacadas acerca das diferentes práticas musicais dos Makuxi, duas delas foram recorrentes e amplamente exemplificadas ao longo deste capítulo, merecendo atenção especial. Quais são elas: a origem exótica dos repertórios musicais e o procedimento de imitação associado.

Sobre a origem, como intencionei demonstrar ao longo deste capítulo, os repertórios musicais “tradicionais” foram todos, sem exceção, adquiridos fora da sociedade Makuxi: os repertórios de baile de *paiwari* têm sua origem nos animais e nos espíritos da natureza, os *mauarí*; o repertório dos xamãs, que são os próprios *mauarí*, são transmitidos por outros xamãs iniciados, que no mito teriam sido ensinados pelo primeiro xamã Piai'mã; e, finalmente, os cantos do profeta *ipuke'nãñ*, coletados e assimilados de entidades divinas, como anjos, arcanjos e o próprio Deus.

Acerca dessa origem exótica, como bem notou Viveiros de Castro (2004), não só as práticas e repertórios musicais são oriundos do exterior das sociedades ameríndias, mas todos os implementos culturais:

“Na mitologia ameríndia, a origem de implementos ou instituições culturais são canonicamente explicados como um empréstimo – transferência (violenta ou amigável, por roubo ou por aprendizagem, como um troféu ou como um presente) de protótipos já possuídos por animais, espíritos ou inimigos. A origem e essência da cultura é *aculturação*.” (: p.477 – grifo do autor)

A eloquente afirmação de Viveiros de Castro encontra lastro também no material mitológico Makuxi, parte dele mencionado neste capítulo. Os possuidores das práticas musicais e demais implementos culturais – isto é, o “Outro” – estão inscritos no complexo cosmológico da sociedade Makuxi de modo notável, merecendo nossa atenção.

Tal estrutura cosmológica se reflete (ou é refletida) pela forma como se organiza a estrutura social, que ordena e é ordenada (ou ambas simultaneamente) pelo complexo ideológico que a acompanha. Interessa-me, especialmente, o modo como a alteridade é tratada na sociedade Makuxi, pois justamente através do contato, da troca e, como argumentarei mais detidamente, da imitação, a sociedade se reproduz e se dinamiza.

O conjunto de características sociológicas dos Makuxi a que me refiro está condensado no estudo comparativo empreendido por Peter Rivière, em *O Indivíduo e a*

Sociedade na Guiana ([1984] 2001),⁶¹ tendo esta tipificação sido habilmente sintetizada por Eduardo Viveiros de Castro (1986), ao destacar as seguintes características genéricas das populações indígenas da Guiana, que detém:

“(...) uma estrutura social caracterizada por uma morfologia não segmentar de pequenos grupos locais idealmente endógamos — onde a co-residência é equacionada à consanguinidade, englobando-a hierarquicamente —, de composição instável e centrados na figura de um líder-sogro; pela filiação indiferenciada (*cognatic descent*) e por uma regra positiva de casamento, que se exprime em terminologias de “duas seções” , mas que não define grupos de troca matrimonial, e sim, recorta categorias dentro de parentelas ego-orientadas; por uma tendência uxorilocal, raramente explicitada como regra, dependente de conjunturas concretas, sobredeterminada pela endogamia local e racionalizada de modo muito variável [...]; por um complexo ideológico de “negação da afinidade”, ou melhor — e isto é uma observação importante de Rivière —, pela subordinação da diferença consanguíneo/afim (neutralizada pela ficção endogâmica e a aliança cumulativa) àquela entre afim aparentado e afim não aparentado, esta última categoria sendo o lugar da ambiguidade e da tensão, e o nexa crítico da estrutura política, seu único instrumento e sua limitação essencial: de modo mais geral, o tamanho dos grupos locais e suas linhas de fissão são função das relações de afinidade. Por fim (ou primeiro? ou ao mesmo tempo?), tal estrutura se desdobra em uma cosmologia que traça fronteiras rigorosas entre o interior e o exterior da sociedade, manifestando um horror de mônada ao “fora” e uma vontade sempre irrealizada de autonomia (matrimonial, política, cósmica) — a ‘xenofobia típica da região’ ([Rivière 1984]: p. 61).” (Viveiros de Castro, 1986: pp. 273-274 – grifos meus)

Deste *pot-pourri* de traços sócio-estruturais, faz-se pertinente deter-nos sobre dois pontos, conexos e complementares, que implicam (ou são implicados) no complexo ideológico-cosmológico de negação da hierarquia. Este complexo ideológico, por sua vez, dá sentido e lógica à dinâmica social e à estrutura social das sociedades guianenses e,

⁶¹ A “Ilha Guiana” compreende um largo território amazônico, cujos limites estão circunscritos pelos rios Amazonas, Negro, Casiquiare, Orinoco e pelo Oceano Atlântico; abarcando uma extensão de aproximadamente 1.920 quilômetros no sentido leste-oeste e 1.280 quilômetros no sentido norte-sul; dividido, politicamente, por Brasil, Guiana, Venezuela, Suriname e Guiana Francesa. Esta extensão de terra Rivière chamou de “Ilha Guiana”, por determinar uma distinta etno-região no quadro sócio-amazônico. Tal etno-região se distingue das demais por acolher sociedades fundamentalmente “pequenas, dispersas, endogâmicas, fechadas e fluidas ao mesmo tempo” (Viveiros de Castro, 1986: p.273) e, por isso, qualificadas como sociedades “minimalistas” (Overing Kaplan, 1975) e “atomistas” (Rivière, *Ibidem*); operadas sobre uma tendência igualitária e autonômica. Segundo Rivière, a abordagem etnológica dedicada às sociedades guianenses na maior parte do século XX, assegurou-lhe algumas caracterizações que aludia às primeiras especulações europeias acerca das sociedades ameríndias das *terras baixas* (em contraposição às sociedades andinas), pautadas sobre o signo da ausência – de que eram povos “sem rei, sei lei, sem fé” (Ver também Pierre Clastres ([1974] 2007)) – isto é, para as sociedades guianenses faltavam-lhes “agrupamentos sociais, tais como linhagens, clãs, metades, grupos de idades” (cf. Steaward, 1946-50), e cuja “filiação [aos] agrupamentos [era] definida pela descendência unilinear, [pela] transmissão de nomes, idade, sexo e assim por diante” (Rivière 2001:p.22). Superadas essas primeiras caracterizações, as definições se tornaram mais específicas – embora nem sempre esclarecedoras – como, por exemplo, de que eram “sociedades individualistas” (cf. Arvelo-Jimenez, 1971: p.112; Gillin, 1936; Koehn, 1975: p.100; Lapointe, 1970), ou de “grande independência” (cf. A. Butt, 1954: pp. 33,44,46), de “frouxidão social” (cf. Gillin, 1936), ou ainda “amorfas” (cf. Thomas 1982: p.1). E embora Rivière (*Idem*) argumente que a época em que empreendeu sua comparação não havia material etnográfico suficiente disponível sobre as populações Makuxi e Wapixana, habitantes dos campos e vales do Rio Branco, creio que os autores que vieram a empreender pesquisas junto a estas populações pouco divirjam das qualidades destacadas por Rivière ao longo de seu esforço comparativo.

evidentemente, também para os Makuxi. Tais disposições ideológicas se espraiam no modo como a sociedade lida com o Outro, isto é, com a alteridade, e como esta dinamiza a “cultura” – na acepção aspeada de Carneiro da Cunha.

O primeiro ponto diz respeito ao complexo de “negação da afinidade”, notadamente exemplificada na tensão que se estabelece entre afins não genealogicamente relacionados (não-cognáticos). Tensão essa relacionada com a ideologia anti-hierárquica das sociedades guianenses, que apresenta um padrão de supressão do acúmulo de poder, esteja ele associado à riqueza material, prestígio ou conhecimentos/saberes. O segundo ponto, refere-se às rigorosas “fronteiras” estabelecidas entre o exterior e o interior da sociedade, estando o “exterior” categorizado como perigoso e indesejável (embora indispensável para sua perpetuação), enquanto o interior é o domínio do familiar e da segurança. Estes dois pontos me parecem auxiliar o entendimento acerca do modo como as sociedades guianenses lidam com o Outro e, conseqüentemente, acerca da concepção de exterioridade dos implementos culturais.

Sobre o primeiro ponto, pode-se dizer que o complexo ideológico da negação da hierarquia implica, dentre outras coisas, em um complexo de negação da afinidade, exemplificada na tensão que se estabelece entre afins não genealogicamente relacionados. Esta tensão está circunscrita nas obrigações pós-maritais (do genro para com o sobro), que, por sua vez, decorrem no estabelecimento de uma relação de assimetria entre os “doadores de mulheres” e os “tomadores de mulheres”.

A dívida entre os afins, gerada através da cessão de uma mulher no casamento, e cujo débito se efetiva nos compromissos relativos aos serviços pós-maritais, é o cerne dessa relação de subordinação do genro para com o sogro,⁶² estando inscrita a superioridade dos “doadores de mulheres” em relação à inferioridade dos “tomadores de mulheres”. Essa relação entre afins está recorrentemente inscrita no conjunto de mitos das sociedades ameríndias, como, p.ex., no mito “A visita ao céu”, coletado por Koch-Grünberg (1982, tomo II: p.77) e “A mulher onça”, por sua vez, coletado por Thomas (1982: p.110-

⁶² De acordo com David Thomas (1982: p.104ss), os Pemón, parentes próximos dos Makuxi, apresenta uma tendência prescritiva a casamentos espacialmente orientados (sendo o mais próximo espacialmente melhor), há também, tipicamente, três modelos distintos de união matrimonial, mais ou menos recorrentes: o casamento (i) entre cônjuges genealogicamente não relacionados, (ii) entre primos-cruzados e (iii) o casamento avuncular. A essas três modalidades de casamento estão implicadas duas normas básicas: onde a coresidência é equacionada à consanguinidade, englobando-a hierarquicamente, somada à tendência uxorilocal de assentamento. A essas três modalidades de união matrimonial está implicada um contínuo de obrigações pós-maritais (do genro para com o sogro), a depender da posição que os afins ocupam no arranjo do parentesco, que vai do máximo de obrigações pós-maritais (quando os afins não são genealogicamente relacionados), passando pelo ponto médio (em que o sogro é também o tio de Ego-masculino), atingindo o mínimo de obrigações (quando o sogro é também o cunhado de Ego, em que a união matrimonial se dá entre Ego e a filha da irmã). Os Pemón orientam o parentesco segundo as prescrições espaciais e vice-versa. Assim, quando o afim é vizinho, mas não cognático, os Pemón lhe atribuem designativos próprios aos afins potenciais, tornando-o cognático a partir da terminologia.

111), para citar apenas dois.⁶³ A evitação da hierarquia e a da assimetria, exemplificada na preferência por casamentos endogâmicos, ressalta o sentido cosmológico Makuxi de “quanto mais próximo mais seguro”,⁶⁴ posto que as obrigações pós-maritais são mais severas à medida que o afim se torna mais distante no quadro genealógico. Esta preferência por casamentos endogâmicos (ainda que apenas ideais) evidencia o complexo ideológico de “negação da afinidade”,⁶⁵ e o ideal guianense de autonomia.⁶⁶

Redunda (ou origina-se, ou reage simultaneamente) dessa ideologia da negação da afinidade, inscritas nas preferências por casamentos endogâmicos, a demarcação das fronteiras entre o exógeno à sociedade, qualificado como perigoso, enquanto o endógeno é qualificado como seguro. Essa condição das instituições e estruturais sociais guianenses parece colocar em foco um aparente impasse: se no âmbito das relações de afinidade os Outros representam uma ameaça em decorrência das potenciais e efetivas assimetrias que possam gerar, estes, por outro lado, são imprescindíveis para a dinamização da sociedade à medida que fornecem mulheres.

⁶³ Conforme registra David Thomas (1982: p.100ss), para os Pemón da Venezuela, ao afim potencial, o “genro”, atribui-se o termo *Uipotolü*. Esta categoria, segundo consideram Rivière (1977) e Thomas (1982) e Farage (1985), *poito* (variante gráfica de *uipotolü*) também pode ser utilizado como categoria hierárquica, que conotaria inferioridade. A categoria *upoitolü* é recorrente entre outras populações de filiação linguística caribe, cuja grafia pouco difere em outras etnias – *paito* (para os Macuxi, Farabee, 1924 *apud* Farage 1985: p.179); *peito* (para os Wayana e Caribe do rio Barama, Gillin 1936 *apud* *Idem*); *pito* (para os Tyrió, Rivière, 1969, 1977 *apud* Farage *Idem*). Para os Caribe do Suriname, segundo tal categoria também é adjetivo masculino, “belo”, “jovem” (Ahlbrinck, 1956, 1: p.85; 111: p.390 *apud* Farage *Idem*). Segundo N. Farage (1985: p.179), a categoria *poito* (ou *poyto*) também veio a designar aos homens cativos e invariavelmente mortos nas guerras intertribais Caribe. Segundo argumenta a autora, ao contrário dos Tupi da Costa Atlântica, que empreendiam guerras para capturar genros, “cujas devoração representaria a contrapartida da obrigação real de trocar mulheres”, os Caribe, por sua vez, empreendiam guerras para captura-las, o que corresponderia – segundo assertivas de Hélène Clastres (1972: p.81 *apud* *Idem*) acerca do padrão guerreiro Jivaro e Yanomami – a uma clara e direta *negação da reciprocidade*.

⁶⁴ Outra prescrição normativa (ou tendência normativa, a depender do autor que analisa) relacionada à axiomática de quanto mais próximo mais seguro, refere-se à já mencionada equalização da co-residência à consanguinização. Segundo Thomas (1982: p.105), os Pemon, vizinhos próximo dos Makuxi, dão precedência aos casamentos consagrados entre indivíduos espacialmente próximos, o que implica em “manobras terminológicas” a fim de conferir a categoria consanguínea correspondente à distância espacial do(a) pretendente. Trata-se de um “jeitinho” de tornar os casamentos “seguros”. Vale notar que a preferência espacial é prescritiva e se sobrepõe às preferências consanguíneas, portanto, o subterfúgio parece bastante frequente entre os Pemón.

⁶⁵ Este temor da assimetria, em última instância, segundo argumentaria Pierre Clastres (cf. [1974] 2005), assenta-se sobre o receio de que o poder do sogro ou do possuidor degradingo em poder coercitivo – algo que prenunciaria a origem do Estado.

⁶⁶ Negação essa que, segundo alude Farage (1985), teria motivado, por exemplo, guerras intertribais, sobretudo em período precedente à chegada dos europeus no continente americano, pois seu principal objetivo, segundo aventa a autora, era a captura de mulheres. Esta “negação da reciprocidade” pode ser contestada, segundo argumenta Lévi-Strauss (cf. [1942] 1976), posto que a máquina de guerra indígena faria com que os raptos de mulheres fossem recíprocos, de modo a estabelecer um perpétuo desequilíbrio de reciprocidade a ser gerenciado pela empresa guerreira. Segundo o autor, mesmo no âmbito da guerra, a troca, fulcro de toda sociedade, se perpetua em sua aparente negação. E mesmo o *kanaimé*, figura negadora da reciprocidade, gera em suas ações a continuidade do que o move, isto é, a vingança. Embora não se possa saber ao certo quem é ou são *kanaimé*, a vingança sempre se efetiva contra o inimigo suposto, gerando em moto-contínuo a vingança. Guerra esta que podia eclodir por vários fatores mal resolvidos pacificamente, por uma troca comercial ruim, por vingança, ou justamente por roubo de mulheres.

De acordo com Overing, a repulsa da assimetria no plano do parentesco, para os índios, ao temor acerca do domínio exclusivo das forças culturais, das coisas, instituições, conhecimentos, etc. pelos “Outros”. Segundo a autora, esta diferença “*está associada ao perigo e, por isso, deve ser compreendida, em última instância, como variação no conjunto de forças na cultura e do poder em geral controlado*” (J. Overing, *Ibidem*: p.123). Se no âmbito sociológico, o procedimento das sociedades Makuxi (Pemon) para adequar as relações de afinidade consiste, dentre outras coisas, em manipular o quadro terminológico com o sentido de tornar “viáveis” e “seguros” os matrimônios (ver nota 63), observando as prescrições espaciais e genealógicas, no âmbito cultural, por seu turno, o modo pelo qual os Makuxi neutralizam as assimetrias e, conseqüentemente, o perigo que os Outros encarnam, passa a ser a aquisição desses elementos, de modo violento ou pacífico.

Segundo Overing, a igualdade característica das populações guianenses resulta do balanço entre diferença e identidade, ou da “*adequação de elementos e forças*”, que coloca as populações guianenses voltadas para um horizonte de reciprocidade generalizada. Desse modo, estas sociedades tenderiam a “*suprimir as diferenças*” (Overing, 2002: p.124)⁶⁷ – enquanto em outras partes, como entre as populações Jê e Bororo as diferenças tenderiam a ser enfatizadas.

Contudo, considero que, para além do desejo de neutralizar as desigualdades, as populações guianenses almejem invertê-las, mesmo que essa inversão se mantenha, no mais das vezes, num plano ideal – pois seriam reprimidas pelos mesmos mecanismos que combatem tais assimetrias e desigualdades. Arrisco a dizer que o desejo último das sociedades guianenses não é o da reciprocidade e da simetria ou da supressão das diferenças, mas da negação da reciprocidade e da inversão da assimetria a seu favor. Este procedimento de inversão parece estar inscrito, no plano sociológico, na guerra e no rapto de mulheres (ver nota 63), e no plano da cultura, nos procedimentos de “imitação”.

D.1. – A *mimesis* Makuxi: o simulacro e a imitação.

Recordemos que, no plano dos relatos míticos, a aquisição de implementos culturais decorre, à miúdo, pela via da rapina e da gatunagem, aludida comumente aos procedimentos imitativos operados pelos personagens míticos – ao exemplo dos mitos de origem dos repertórios musicais de *baile* –, ou ainda na ação dos primeiros profetas, que empreenderam viagem ao paraíso para “pegarem o *Aleluia*” por conta própria. Este mesmo procedimento mimético aparece, também, no modo de fabulação dos mitos – *pandón* –,

⁶⁷ Ainda que a intenção seja de “suprimir as diferenças”, no limite, as “diferenças” continuariam perpetuamente se reproduzindo, como assim C. Lévi-Strauss (1951) provavelmente argumentaria, ao mencionar os “afastamentos diferenciais”.

como no mito de João Batista, ou naqueles coletados pelos clérigos Cary-Elwes (1985: p.105) ou Cesário de Armellada ([1964] 2013), em que surgem personagens míticos oriundos das fábulas bíblicas. A imitação também surge como um fundamento do processo de iniciação do xamã, que emula a voz – e, portanto, a alma – dos espíritos auxiliares.

Parece haver na imitação dois sentidos básicos, que diferem essencialmente da acepção conferida por viajantes, colonizadores, missionários e antropólogos do século XIX e da primeira metade do século XX. A imitação enquanto resultante da interação entre dissemelhantes aparece nos discursos desses agentes, em geral, com sinal negativo, de degenerescência e perda. O tema da imitação surge nos argumentos de cronistas, missionários e antropólogos até a metade do século XX, ora de modo positivo – relacionado à capacidade dos Makuxi em imitar os sons da natureza –, ora, e muito frequentemente, de modo negativo, referindo-se à adoção de costumes exógenos como sinal de “aculturação”.

A imitação dos Makuxi parece estar, contudo, distante do éthos ocidental conferido a este procedimento de “transferência”. Trata-se de algo peculiar, recorrentemente referenciado ao conjunto de mitos, ou ao modo como constituem e operam a alteridade. Neste subitem almejo requalificar a imitação, buscando alternativas possíveis para pensá-la. Para tanto, valho-me, especialmente, da filosofia de Gabriel Tarde e Gilles Deleuze. Meu propósito não é projetar as acepções de “imitação” concebidas por esses autores aos Makuxi, mas me valer delas para pensar novas possibilidades que poderiam melhor se adequar ao que os Makuxi promovem ao lidar com sua própria cultura e a cultura dos Outros.

Não parto, propriamente, de um ponto de vista nativo acerca do tema da imitação – embora essa questão da originalidade e da autenticidade seja recorrentemente pautada nos debates políticos, decorrentes da arena de enfrentamentos discursivos e conceituais nas quais os Makuxi precisam lidar o tempo todo. Mas parto de um ponto reverso, “nada antropológico” – diriam alguns –, partindo da oscilação conceitual e ideológica de cronistas, viajantes e antropólogos, para reconsiderar a questão da imitação. Desse modo, tecer considerações ad hoc sobre esse tema da imitação me parece pertinente na medida em que ao apontar possibilidades de compreensão das qualidades e sentidos da imitação Makuxi por meio do que a própria filosofia Ocidental produziu, pode contribuir para a reflexão dos próprios Makuxi sobre seus processos de invenção e criatividade.

Em princípio, considero pertinente e proveitosa a acepção audaciosa de Gabriel Tarde ([1907] 2000), em *As Leis da Imitação*, acerca do lugar da “imitação” nas sociedades humanas. Para Tarde, imitação é, em uma palavra, sociedade. Sociedade que, por sua vez,

refere-se a um grupo de pessoas que apresentam entre si semelhanças produzidas por imitação ou por contra-imitação,⁶⁸ isto é:

Partilhar uma mesma fé ou ainda colaborar no mesmo desígnio patriótico, comum a todos os associados e profundamente distinto das suas necessidades particulares e diversas para a satisfação das quais eles se entreadjudam ou não, pouco importa: estaria aí a verdadeira relação de sociedade. (: p.84)

Tarde postula que a essência do ser social é ser um imitador, e que a imitação desempenha nas sociedades um papel análogo ao da hereditariedade nos organismos ou da ondulação dos corpos brutos (: pp.31-32). Isto posto, pode-se dizer que a acepção tardiada sobre imitação parece relacionar-se com a ação imitativa dos Makuxi, na medida em que imitar é estabelecer sociedade, seja com humanos ou não humanos. Imitar, no limite, é estabelecer semelhança, familiaridade, comunicação e, portanto, sociedade.

A imitação para Tarde é procedimento de transmissão e difusão de conhecimentos, é o dinamizador das novas experiências, é a comunicação por excelência.

Contudo, a imitação Makuxi parece não se restringir à sua intenção de alargar os domínios da sociedade, em difundir conhecimentos, etc. – mesmo porque esta característica conflitar-se-ia com a condição da estrutura social das populações guianenses, sendo elas endógamas, pequenas e dispersas, as quais demarcam de modo salutar as fronteiras entre o exterior e o interior da sociedade. Há ainda uma questão política e cosmológica relacionada à imitação: e esta está relacionada à ideologia Makuxi (guianense) de anulação das hierarquias, seja no plano sociológico e econômico, como no plano cultural. Desse modo, certas imitações Makuxi teriam um sentido político específico, de inverter as assimetrias e, no limite superá-las, equilibrando as “forças da cultura” – nos termos de J. Overing (*Ibidem*).

Para compreender a qualidade e a intenção do procedimento mimético Makuxi, creio ser pertinente as reflexões do filósofo Gilles Deleuze (1925-1995) sobre a noção de representação na filosofia de Platão, tendo este privilegiado à noção de simulacro, cunhado por Platão, em detrimento da noção de “original” e “ícone”.

O conceito de *mimesis*, que originou o conceito de “imitação”, foi utilizado pela primeira vez por Platão em *A República*, em que o filósofo trata, dentre outras coisas, do procedimento de criação dos poetas. Estes reproduziriam ou “imitariam” – em dimensões reduzidas, como toda arte –, a vida ou a realidade (“modelo”) em suas “obras” (“cópias”). O conceito de *mimesis* platônica foi amplamente aproveitado no pensamento Ocidental ao longo dos séculos, como na crítica literária, em expoentes como Erich Auerbach, em seu

⁶⁸ Segundo compreende Gabriel Tarde, a “contra-imitação” é fazer exatamente o contrário do modelo, e, portanto, imitar de modo reverso.

estudo *Mimesis: A Representação da Realidade na Literatura Ocidental* ([1946] 2013), que resgataria o conceito platônico de representação e *mimesis* para empreender profundo estudo sobre a representação nas principais obras literárias do Ocidente; ou ainda o percussor da sociologia, Émile Durkheim (1858-1917), que em suas análises aborda o que chama de “representações sociais”, isto é, os fenômenos oriundos das ideias (modelos) religiosos, sociais, etc., assim como uma infinidade de outros autores.

Gilles Deleuze, por sua conta, ao tratar da filosofia de Platão, dá ênfase na problemática da noção de representação derivada da filosofia clássica, da qual o filósofo francês constituirá sua filosofia anti-platônica, privilegiando aquilo que Platão quis negar, isto é, o *simulacro*.

Segundo interpreta Deleuze ([1968] 1988; [1969] 2007) a noção de representação se origina da distinção do mundo platônico em dois planos: o mundo supra-sensível e imutável, que é o mundo verdadeiro das essências, dos modelos, e o mundo sensível e mutante, das cópias e aparências. Este mundo bipartido opera segundo suas dualidades constitutivas: essência e aparência, inteligível e sensível, original e cópia, ideia e imagem (cf. R. Machado, 1990: p.27). Segundo a lógica platônica, somente do mundo inteligível, das essências e das ideias, é possível haver verdadeiro conhecimento; enquanto que no mundo das aparências só pode haver opinião – conjectura ou crença – e não saber, conhecimento, ciência.

Essa primazia do mundo das essências sobre o mundo das aparências corresponde, para Platão, a uma relação de hierarquia entre os domínios, na qual, a filosofia – hipotética e cujo objetivo é alcançar o inteligível superior, tão claro que prescindiria de explicações –, que não se pauta por imagens para se propulsar enquanto pensamento (mas sim por ideias, hipóteses), estando assim em domínio “superior”, à diferença, por exemplo, da matemática, que se vale de imagens e almeja uma resolução (R. Machado, *Ibidem*: pp. 25-26). A noção de superioridade do domínio das “essências” será retomada por Deleuze acerca da relação entre modelo e simulacro.

Para Deleuze, a filosofia platônica, contudo, não se encerra na distinção entre mundo das essências e mundo das aparências. Para o filósofo francês:

“É exato definir a metafísica pelo platonismo, mas insuficiente definir o platonismo pela distinção da essência e da aparência. A primeira distinção rigorosa estabelecida por Platão é a do modelo e da cópia; ora, a cópia não é de modo algum uma simples aparência, visto que ela mantém, com a ideia considerada como modelo, uma relação *espiritual, noológica e ontológica*. A segunda distinção, ainda mais profunda, é a da própria cópia e do fantasma [o simulacro]. É claro que Platão só distingue e mesmo opõe o modelo e a cópia para obter um critério seletivo entre as cópias e os simulacros, umas sendo fundadas pelas suas relações com o modelo, *as outras desqualificadas porque não suportam nem a prova da cópia nem a exigência do modelo*. Se portanto existe aparência, trata-se de distinguir as esplêndidas aparências apolíneas bem fundadas de outras aparências, malignas e maléficas, insinuantes, que não respeitam nem o fundamento

nem o fundado. É essa vontade platônica de *exorcizar o simulacro que acarreta a submissão da diferença*. (1988: p.340, grifos meus)

A principal ou a “verdadeira” distinção de Platão, é entre dois tipos de imagens ou dois tipos de cópias: a boa cópia, a cópia bem fundada, o “ícone”, que é uma imagem dotada de semelhança, e a má cópia, a cópia que implica uma perversão, o “simulacro-fantasma”, que é uma imagem sem semelhança (R. Machado. *Ibidem*: pp. 29, 30). Entende-se que uma boa cópia, dotada de semelhança, é aquela que mantém uma relação *espiritual, noológica e ontológica* com o modelo, e cuja equivalência, segundo Deleuze, não é externa, mas interna, no sentido em que a ideia encerra o que é constitutivo da essência interna da coisa, isto é, a cópia só se assemelha verdadeiramente a alguma coisa na medida em que se assemelha à ideia da coisa (cf. R. Machado, *Ibidem*: p.30). O modelo, por seu turno,

[...] intervém para se opor ao mundo das imagens em seu conjunto, mas para selecionar as boas imagens, as que se lhe assemelham do interior, os ícones, e eliminar as más, os simulacros. *Todo o platonismo é construído sobre esta vontade de expulsar os fantasmas ou simulacros* (G. Deleuze, 1988: p.166, grifos meus)

A filosofia antiplatônica de Gilles Deleuze busca, justamente, sustentar aquilo que o filósofo grego gostaria de extirpar de sua República: estas má-cópias ou cópias-fantasmas, que colocam em dificuldade a *démarche* platônica, colocam também em risco a existência das dualidades constitutivas do pensamento platônico. Pois, a um só tempo, negaram o mundo da essência e da aparência, o modelo e a cópia, pois das “*séries divergentes [...] interiorizadas no simulacro, nenhuma pode ser designada como o original, nenhum como a cópia*” (G. Deleuze, 2007, p. 357; cf. 1988: p.95). Como assevera R. Machado, a glorificação deleuzeana dos simulacros consiste em considerá-los não como simples imitações, como uma cópia da cópia, uma semelhança infinitamente diminuída, um ícone degradado, mas como uma “*máquina dionisíaca*”, uma “*potência positiva*”, “*potência primeira*” que, “*quando não é mais recalcada pela ideia*”, é ela a própria coisa. Pois, se no platonismo a ideia é a coisa, na “*subversão do platonismo cada coisa é elevada ao estado de simulacro*” (1990: p.34).

Há ainda outro ponto a destacar: o modelo platônico, em síntese, tende a privilegiar e positivar a semelhança, a identidade ao confrontar modelo e cópia, ideia e imagem, e, por consequência, negar e anular o simulacro, instância da diferença.

Em outras palavras, o antiplatonismo de Deleuze não trata apenas de “*virar a pretensão do pretendente contra a fonte da pretensão*” – o simulacro contra o modelo –, mas sua intenção última é abolir as noções de original e derivado, de modelo e cópia, “*e a relação de semelhança estabelecida entre esses termos na medida em que tal tipo de*

pensamento reduz necessariamente a diferença à identidade” (R. Machado, *Idem*). O simulacro, a “imagem demoníaca”, a “imagem sem semelhança”, ou que coloca a semelhança no exterior, é a libertação desse modelo dicotômico de Platão, pois é a própria diferença (cf. G. Deleuze, 1988: pp.167-168), que repele a identidade, a analogia, a semelhança encerrada na representação (cf. G. D. *Ibidem*: pp.41, 45).

Em síntese, a filosofia anti-platônica de Deleuze abole a distinção entre modelo e cópia ao eleger o simulacro o resultante de toda imitação. Não há cópia perfeita, nem modelo perfeito, mas apenas simulacro. O simulacro é equiparado ao modelo, pois se torna ele próprio um modelo sem cópia. Toda a imitação, portanto, resulta na produção de simulacro, na produção da diferença e não na produção da semelhança e da identidade. Nesta acepção deleuzeana a imitação, portanto, não cria semelhantes, mas diferentes.

Assim, chegamos a duas definições de “imitação”: de um lado a imitação de Gabriel Tarde, de outro a imitação “simulacral” de Gilles Deleuze. O que tem elas de comum?

O simulacro de Deleuze parece dialogar com a ideia imitação de Gabriel Tarde na medida em que, no limite, as imitações sempre se ocultam um *continuum* de invenção, de diferença, que na aparência e na exterioridade podem não a evidenciar, mas que em sua interioridade, na relação espiritual com o modelo, a “cópia” é sempre modificada, sempre dissemelhança (cf. Tarde, 2000: p.05ss; Deleuze, 1988:pp. 41, 45).

É interessante notar, como consequência dessa reflexão, que a abolição da noção de representação, ou de original, como postula a filosofia anti-platônica de Deleuze, parece dar sentido à reflexão de Eric von Hornbostel ao tratar os argumentos dos Akawaio, que diziam *ser* os próprios animais ao dançarem, e não estarem representando a vida daqueles. Na esteira do raciocínio de Deleuze, o que poderia haver ali, durante a dança, não era nem humano, nem animal, mas outra coisa, uma condição ambígua, distante do modelo e do ícone. Não sendo animais dançando suas danças, nem tampouco humanos representando os animais dançando suas danças, mas algo intermediário: meio-humanos meio-animais. Faz sentido dizer, como assim o fez Hornbostel, que as danças dos Makuxi são o reavivamento do tempo mítico, em que humanos e animais eram seres ambíguos, onde não se podia distinguir com exatidão quem era humano ou animal.

Outro ponto importante a ser destacado é, que através da lente deleuzeana, torna-se possível compreender algumas das imitações Makuxi em seu sentido político-cosmológico, associadas à sua ojeriza para com qualquer tipo de hierarquia. O *Aleluia* é, nesse caso, um exemplo esclarecedor: pois o fato de que os Makuxi tivessem imitado dos missionários revela seu desejo de equilibrar as forças culturais desbalanceadas pelo fato de que os missionários monopolizavam o saber religioso e o canal para estabelecer contato e comunicação com as divindades, fonte de objetos, cantos, saberes, medicamentos, etc.

Esse mesmo desejo de superação das assimetrias parece também estar relacionado às outras práticas musicais, adotadas pelos Makuxi ao longo do convívio secular com os brancos, colonizadores, regionais, etc., notadamente, o forró, objeto do escrutínio desta pesquisa – e como veremos a seguir.

A partir da segunda metade do século XX, a operação mimética Makuxi – que aparente despreza a noção de origem (ou “modelo”) e que permite com que as operações de transferência (e transformação) sejam efetuadas sem a manutenção de vínculos estritos com sua fonte –, conflitaria com as concepções ocidentais de “cultura” e “tradição”, sustentadas pelas noções de “representação” e inculcadas nas legislações e nos discursos políticos das instituições estatais com os quais os Makuxi tiveram que lidar ao longo do embate político da segunda metade do século XX.

O processo de articulação política incidiria de modo significativo sobre as práticas musicais dos índios, como assim veremos nos capítulos subsequentes, fazendo com que as operações miméticas fossem enviesadas segundo demandas políticas específicas.

D.2. – O forró dos *mauarí* ou o perigo dos “brancos”

Antes de encerrar este longo capítulo, faz-se útil demarcar o lugar do “branco” (não índio) na cosmologia Makuxi, posto que, como se verá nos próximos capítulos, os impactos do convívio desses com os índios, sobretudo ao longo do século XX, decorreu em significativas mudanças culturais, evidentemente nas práticas e repertório musicais. Para tanto, retomarei alguns aspectos da constituição da sociabilidade Makuxi a fim de evidenciar a qualidade conferida aos “brancos” na estrutura cosmológica.

Como aludi na primeira parte deste capítulo, um dos eventos catalisadores da sociedade Makuxi é a festa, na qual inúmeras trocas são empreendidas entre anfitriões e visitantes. Para Lévi-Strauss (1949), a troca é o princípio fundante das sociedades humanas, podendo também ser compreendida como ato de comunicação, pois o ato de “comunicar” e “trocar” designam a busca de elementos exteriores ao campo social de pertença, e que intencionam um alargamento do mundo, sendo esse seu sentido.⁶⁹ Deste modo, segundo Lévi-Strauss (1949; 1954) a troca pode ocorrer por meio de três níveis distintos de comunicabilidade: o matrimonial, o linguístico e o econômico. A comunicação nesses três níveis, que tendem a gerar a identificação ou o estranhamento entre as partes, é objeto de receio e cuidado entre os Makuxi.

⁶⁹ Para Gabriel Tarde, em contraposição, deixa expresso que, em sua interpretação, não é a troca o fundamento da sociedade, mas a imitação, sendo a troca apenas uma modalidade de imitação: “I do not date the birth of society from this idea, for society undoubtedly existed before exchange. It began on the day when one man first copied another”. (1903:28)

O perigo associado à comunicação assenta-se na incerteza em se saber das reais intenções do Outro, podendo este estar motivado por fins pacíficos e sociais, como pode ocultar um desejo anti-social, de predação. O exemplo da caça parece adequado neste caso, pois o canto tanto pode ser executado para agradar o Outro e assim estabelecer uma relação pacífica e amistosa, como também pode ser um artifício para ludibriar, atrair e subjugar uma presa.⁷⁰

É patente que os elementos de comunicação elencados estão reunidos frequentemente nas festas, como assim figura recorrentemente nas narrativas míticas, lendas e anedotas Makuxi, ao exemplo das histórias sobre os raptos de alma por espíritos *mauarí*, em que se relata que a *yekatón* raptada permanece em meio a uma grande festa com os espíritos, enquanto seu corpo define sem alma.

Em outra modalidade de “viagem espiritual”, como os sonhos, a interação com seres é sempre perigosa, como assim notou Nádia Farage (1997: p.68) para os Wapixana, que “*comer em sonho, fazer sexo em sonho, estabelecer, enfim, o convívio com os panaokarunao [equivalente aos mauarí] em estados oníricos ou febris, nos retira da realidade dos vivos*”. A interação e a identificação (familiarização) com os elementos oferecidos no momento em que a alma se aparta do corpo estabelece laços difíceis de romper, pois (dizem os Wapixana): “*tudo eles [panaokarunao] têm, por isso pegam a gente e dão comida, mingau, [então] a gente não quer comer mais [na “terra”], [pois] comemos em sonho*”. A atração exercida pelos *panaokarunao* através da alimentação e do sexo é fatal, conclui a autora, pois faz com que desistamos da existência humana e, conseqüentemente, sejamos levados à morte.

Entre os Makuxi, Paulo Santilli (1997) anotou uma dessas pitorescas narrativas sobre raptos de alma por espíritos *mauarí*, em que Gabriel, habitante da aldeia Guariba, localizada na região da Raposa, ao ter escapado das garras dos *mauarí*, diz ter permanecido durante algum tempo na morada dos espíritos e lá visto coisas muito aprazíveis:

Com os mauarí, dancei; me deram roupa, chapéu, daqueles chapéu, chapéu de macho, daqueles grande, chapéu preto né? Colocaram aqui na cabeça, eles trazem perfume de todo tipo, aí, cheiroso né, passaram por

⁷⁰ Diversos exemplos de comunicação “mal intencionada” estão inscritos na mitologia Makuxi, ao exemplo do mito “*Como se originou o canto de baile sapala-lemu*” (Kock-Grünberg, 1982, vol II: p.104), ou sua variante, “*A origem do canto Mara’pá*” (Armellada, [1964]2013: p.306). Ambos os mitos falam da origem de um canto que os Pemon teriam aprendido de um cachorro, que por sua vez teria imitado dos *mauarí*. Conta-se nestes mitos que durante a ausência dos homens, por ocasião de uma caçada, demônios *mauarí* foram visitar as esposas dos caçadores, tendo com elas dançado, cantado e bebido todo o *caxiri* preparado justamente para recepcionar os caçadores. Porém, enfeitadas pelas performances dos *mauarí*, as mulheres são levadas para o lago Zalalaní e carregadas para a morada dos *mauarí* dentro do lago. Ao retornarem à aldeia e nada encontrando, os caçadores teriam resolvido seguir o rastro deixado pelos *mauarí* e suas esposas, que os levou até o lago Zalalaní, onde um cão gania ruidosamente.⁷⁰ O cão contou aos caçadores o que se passou com suas mulheres. O cão teria ensinado aos caçadores a dança e o canto dos *mauarí*, que assim reproduziram a fim de adentrar o lago e tomar de volta suas esposas. Porém, depois disso, conta o mito que ninguém mais foi visto, e que o cachorro teria contado esta história e ensinado aos Saporá o canto *sapalá-lemu*.

aquí, eu dançando lá, não tava nem aí, e tá tranqüilo... Prá mim tá tudo bem ali, aí tem tudo, seu Paulo, alí tem as coisas dele, coisas que ele vende... Não sei se ele vende, ou prá ele, de uso dele mesmo. Miçanga, tem tudo, tem gravador, tem toca disco: aí, o forró, toca direto.... Tem forró direto, toda hora, num para não... (Santilli, 1997: p.187)

Além da dança, dos perfumes, etc., Gabriel recorda também que comeu muito, “*comida do branco*”, “*é sardinha, é tudo, assim mesmo. Você vê, eles – parece que, não sei se é parente seu, parente do senhor*” (Santilli, *Idem*).⁷¹

Durante minhas incursões a campo entre 2013 e 2015, também pude registrar notáveis relatos sobre raptos de almas, dentre os quais um, digno de nota. Este relato me foi transmitido por Candinha, uma destacada liderança da aldeia Monte Moríá, localizada próximo ao alto curso do rio Uailán. Segundo contou-me Candinha, certa vez uma prima sua havia ficado muitíssimo doente de modo súbito e aparentemente inexplicável. Os sintomas da doença haviam deixado todos seus parentes assombrados: além da febre e da fraqueza corporal – decorrente da interrupção da alimentação –, a moribunda delirava, às vezes beijava seu próprio braço como se estivesse beijando o de outrem; ria-se à toa e falava sozinha em uma língua ininteligível e grotesca. Em vista disso, seus parentes já davam como certo que a causa da doença de sua prima era o ataque de um *mauarí*.

O marido da moribunda chamou, então, um xamã para que pudesse averiguar o que havia ocorrido. Diz Candinha que o xamã recrutado para atender sua prima doente “trabalhou muito” para descobrir o que havia acontecido, e que durante a sessão, o *mauarí* causador da doença se manifestou dizendo ao marido da moribunda que havia levado a alma da pobre mulher e que a tomara como esposa. Disse que havia se comovido com a penúria frequente da moribunda, sempre a encontrando com fome, pescando no igarapé onde ele habitava. Ele a via desamparada pelo marido, que não lhe prestava as devidas obrigações matrimoniais e por isso a havia raptado. Segundo Candinha, terminada a sessão, o xamã não conseguiu restituir a alma da paciente, vaticinando que, infelizmente, ela morreria e que ele não podia fazer mais nada para salvá-la.

Conta Candinha que o marido da moribunda, muito contrariado com o desfecho da história, resolvera inaugurar com uma festa o piso recém reformado de sua casa, mesmo com o estado periclitante de sua esposa. Aquele mesmo xamã, chamado para “trabalhar” na curar da doente, por coincidência era também um bom sanfoneiro, e foi naturalmente convidado para animar o festim.

⁷¹ Recordemos do exemplo da narrativa que conta sobre a trajetória do primeiro profeta Akawaio do *Aleluia*, Abel, que durante o percurso até o paraíso é tentado por uma festa, na qual lhe servem *caxiri* e na qual os espíritos dançam e cantam o *Aleluia*. Antes de aceitar beber e dançar, Abel recusa sabiamente e prossegue em sua jornada (cf. A. Butt, 1960: pp.78-81)

Prestes a iniciar a festa, apiedado acerca do trágico destino de sua paciente, o xamã e sanfoneiro teria dito ao marido da moribunda que iria empreender uma última e derradeira tentativa para salvar a alma de sua mulher, tocando “*músicas românticas para ela se apaixonar*”. Nas palavras de Candinha, eis o que sucedeu:

Eu sei que a mulher não comia nada. Aí, diz que ela dançava lá, namorava lá [na morada do mauarí]. Diz que ela pegava o próprio braço e ficava beijando e beijando. Disse [o xamã] que eram os bichos que estavam fazendo isso com ela. Aí esse pajé, ele tocava sanfona; aí ele puxou [o fole do acordeão] e foi cantando e tocando... E não é que naquela hora a mulher levantou? Porque ela não estava bem, nem andava direito, só conseguia apoiada, porque estava magra demais... Aí ela tinha roupa [de festa], daí ela disse para filha mais velha: “Me dá minha melhor roupa”; aí sua filha entregou; ela se vestiu. Então ela disse: “Me dá pente”, e a filha entregou o pente. Ela se perfumou todinha. E aí, levantou; segurou o marido dela e aí - não sei como -, pegou o marido dela e começou a dançar. Dançou. Aí esse pajé disse: “É! Agora ela tá de volta. Ela tá aí já. O bicho não levou”. Foi assim.

O resgate atípico, empreendido por um igualmente atípico xamã sanfoneiro, evidencia, uma vez mais, o papel proeminente desempenhado pela música e pela dança na interação entre os seres. Mas mais do que isso, sublinha o aparecimento do forró como repertório musical festivo ao invés do *parixara* ou do *tukui*.

O relato pitoresco, tanto esse coletado por mim, como aquele coletado por Santilli, revelam claras aproximações entre os espíritos *mauarí* e os “brancos” (não índios), cuja associação já havia sido registrada por Santilli (2002: p.500) em outra oportunidade, ao referir-se à interpretação dos índios sobre as práticas escravagistas dos brancos, em que estariam “comendo gente” após “caçá-los” e “capturá-los”, conduzindo-os ao extermínio através da escravidão. Pois, como se sabe, o canibalismo e a predação são o atributo e relação estabelecida entre os humanos e os *mauarí*.

Esta aproximação entre os “brancos” e os *mauarí* parece aludir à superioridade atribuída aos “brancos”, supostamente referenciada à profusão de objetos técnicos, à abundância de alimentos, saberes musicais, e pelas qualidades sobre-humanas de imortalidade. Ambos, *mauarí* e “brancos”, em síntese, são os “Outros” arquetípicos – apetecíveis e perigosos, indesejáveis e indispensáveis, *locus* do desejo e do receio.⁷²

Veremos no próximo capítulo, o componente histórico da construção dos repertórios e práticas musicais Makuxi, sobretudo ao longo do século XX, tendo como pano de fundo todo o complexo cosmológico e ideológico – e, por que não, filosófico – explicitado neste capítulo.

⁷² Segundo considerou a banca avaliadora desta dissertação, pode haver nesta formulação alguma semelhança com o que assevera Eduardo Viveiros de Castro para os Araweté, em sua célebre obra *Araweté: os deuses canibais* (1986). Esta coincidência que me leva a crer que a construção da alteridade na Amazônia indígena, a despeito de seus detalhes diferenciadores, parece apresentar certa sintonia neste quesito.

Capítulo 2

“Do *parixara* ao forró”: difusão dos ritmos musicais regionais entre os Makuxi

Parte E

Contexto colonial e influências musicais: a ascensão do forró.⁷³

Desde a primeira metade do século XX, os ritmos de forró são preferenciais entre os Makuxi, especialmente para a maior parte da população Makuxi que habita a área brasileira do território indígena. A origem da disseminação dos ritmos musicais nordestinos nos campos e vales do rio Branco remete a fins do século XIX, estando diretamente associada ao avanço da pecuária extensiva e, eventualmente, do garimpo diamantífero sobre a região.

Neste período, a pecuária surgia como alternativa de trabalho aos seringueiros ociosos do baixo rio Branco em razão da derrocada da indústria de borracha, acompanhado da chegada de contingentes de migrantes nordestinos que acorriam à região em razão das prolongadas estiagens que assolavam o nordeste brasileiro. Esse contingente de migrantes nordestinos, formadores da sociedade regional de Roraima, foram responsáveis por difundirem seus costumes, crenças e falares peculiares entre os índios, dentre os quais os ritmos musicais de forró com os quais se habituaram.

Outra significativa influência musical sobre os Makuxi refere-se à presença dos missionários beneditinos na região, que atuaram ao longo da primeira metade do século XX. Atuação marcada pela ênfase dada ao componente ritual da liturgia cristã, valendo-se da música, através de hinos religiosos, dada a maior atenção e aceitação dos índios às práticas rituais, em detrimento de procedimentos exegéticos.

Neste capítulo empenhar-me-ei em circunscrever as influências musicais sobre os índios Makuxi entre a segunda metade do século XIX e a primeira metade do século XX. Para tanto, parto da análise etnomusicológica de Eric von Horbostel (in Koch-Grünberg, [1916]1982) acerca das características musicais das populações indígenas situadas na bacia do rio Branco e das prováveis influências musicais, endógenas e exógenas, sobre elas. Consecutivamente, faço breves remissões ao material histórico e antropológico relativos a esse mesmo período, a fim de situar o contexto em que diferentes ritmos e

⁷³ Forró: contração do termo *forrobodó*, que segundo o gramático Evanildo Bechara, é variante atual do galego *forbodó*, termo privativo da região, mas comum a todo o Portugal. Associando-o, Joseph Piel, a *farbodão*, do francês *faux-bourdon*, figuradamente 'sensaboria, desentoação'. A acepção mais geral de *forró*, segundo o dicionário Houaiss (2014) é: baile popular, em que se dança aos pares com música de origem nordestina; arrasta-pé; essa música, de gêneros variados (coco, baião, xote etc.); baile popular, com músicas de gêneros variados, especialmente sertanejas e gerado ao som de sanfona; festejo ruidoso; badalação, movimento; compreendendo ainda as variações e sinônimos: arrasta, arrastado, arrasta-pé, assustado, bachinche, bailarico, baile, baileco, bate-chinela, bate-coxa, bate-pé, biqueiro, bleforé, bochinche, bochincho, chinfrim, fobó, forrobodó, fuzo, gafieira, pagode, rala-bucho, samba, serra-osso, sorongo, sovacada, subacada, sumpes, surungo.

práticas musicais foram difundidas entre os índios, assim como as consequências, políticas e culturais, implicadas nesse processo.

E.1. – Difusões musicais coloniais: entre cornetas de brinquedo, um violino Warao e os menestréis do Pirara

A primeira análise formal acerca das práticas musicais tradicionais dos índios Makuxi, Taurepáng, Wapixana e Ye'kuana foi empreendida pelo etnomusicologista alemão Eric von Hornbostel. O autor pormenoriza em sua análise os aspectos formais e técnicos dos repertórios e instrumentos musicais indígenas, sobretudo os repertórios de cantos das festas de *paiwari*. Valendo-se de procedimentos comparativos, Hornbostel circunscreve traços formais que indicam prováveis influências musicais intra continentais – fruto dos intercâmbios entre as etnias vizinhas; algumas bastante distantes no espaço –, como também de influências extracontinentais – estas oriundas do contato com os colonizadores europeus, que se faziam sentir em certos elementos e aspectos identificados, à primeira hora, como “tradicionais”.

O segmento proeminente na análise de Hornbostel são os instrumentos musicais. O etnomusicologista salienta as diversas recorrências entre características técnicas dos instrumentos musicais das variadas populações ameríndias, tais como o “maracá de cabaça” (*maraká* - ver ilustração 2), o “maracá de sementes” (*kewey*, feito de sementes *Thevetia peruviana*, ver ilustrações 3 e 4) e ainda o maracá de “cascos de veado” (ver ilustração 5) – mais raro entre populações do noroeste amazônico, encontrados entre os povos do Chaco (Koch-Grünberg, 1982, vol.III: p. 332, nota 2). Todos esses são considerados de grande difusão intra-continental, não podendo, portanto, ser atribuído exclusivamente aos Makuxi. De outro lado, Hornbostel se depara também com instrumentos incomuns, aos quais o autor atribui ao contato dos índios com os colonizadores, seja em tempo recente ou recuado, ao exemplo do tambor “*samburá*” (ver ilustração 6) e algumas flautas e clarinetes, que, segundo o etnomusicólogo, teriam sido “*trazidos da Europa, talvez pelos conquistadores espanhóis*” (*Ibidem*: pp. 332, 336, 337), isto é, no início da colonização da região guianense.

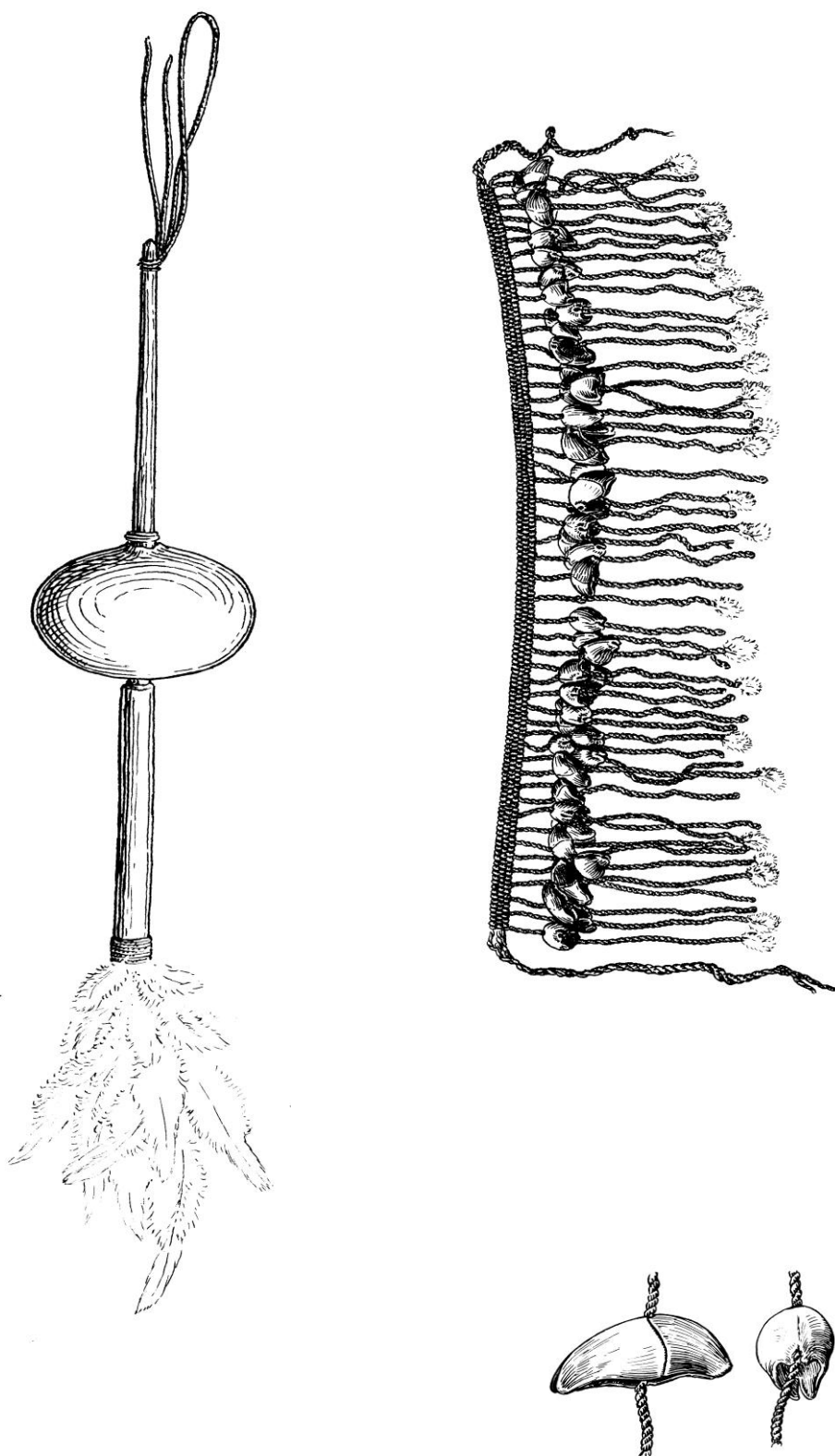


Ilustração 2 – à esquerda: “Maracá de cabaça” (Koch-Grünberg 1982, tomo III: p. 322)

Ilustração 3 – à direita (superior): “Cinta chocalho” (K-Grünberg, Idem)

Ilustração 4 – à direita (inferior): “Semente *Thevetia peruviana*” (K-Grünberg, Idem)

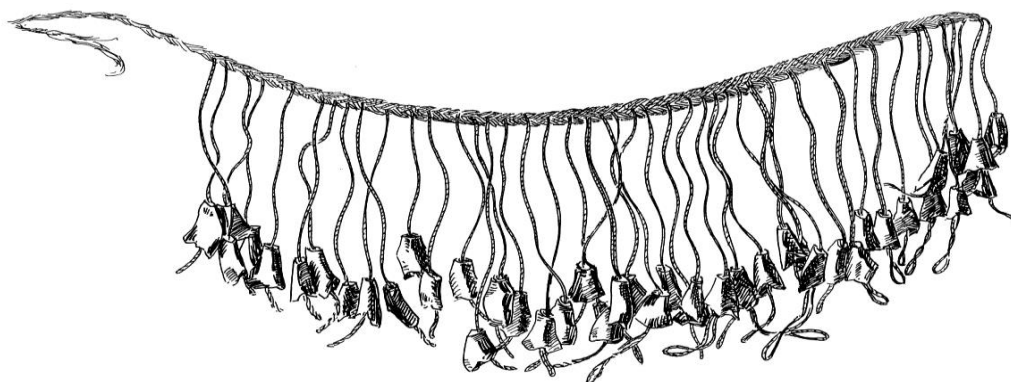


Ilustração 5 – “Cinta chocalho, feita de cascos de veado” (Koch-Grünberg, Idem)

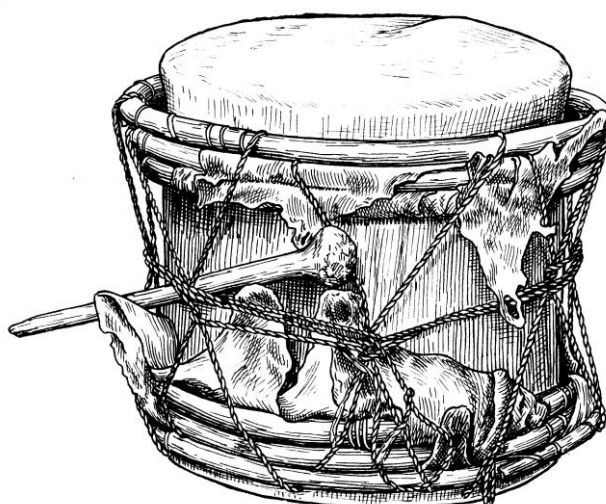


Ilustração 6 – “Tambor samburá” (Koch-Grünberg, Idem)

Seguindo na mesma linha, Hornbostel sublinha o aparecimento de práticas musicais inéditas, especialmente entre os Makuxi e os Wapixana, em que Koch-Grünberg registra como *kesékeyelemú*, isto é, “cantos de ralar mandioca”, que seriam entoados para embalar os afazeres domésticos, como, p. ex., a abertura, o preparo e o plantio de uma roça, o preparo da alimentação, etc. Por ter sido encontradas exclusivamente entre tais etnias, e por manterem semelhanças melódicas com cantigas de ninar europeias (e mesmo a despeito dos cantos *kesékeyelemú* estarem versados no vernáculo nativo), Hornbostel in Koch-Grünberg ([1916] 1982, vol. III: p.364) atribuem-nas às influências exercidas pelos brasileiros, com os quais os índios mantinham já longo convívio.

Conclui-se da análise de Hornbostel (sustentada teoricamente pelo paradigma difusionista, muito em voga no século XIX), que as influências musicais, especialmente distantes no espaço e no tempo, insinuam acerca da existência de uma extensa rede de troca estabelecida entre as populações indígenas da região, e que abarcaria toda a Guiana

Ocidental e, especula-se, mais além.⁷⁴ Essa hipótese, subentendida na abordagem do etnomusicologista, seria confirmada décadas depois a publicação de seus trabalhos – ainda que com algumas ressalvas –, por antropólogos que teriam reunido fragmentos documentais probatórios acerca da efetiva existência de uma extensa rede de comunicação e comércio articulada no território guianense.⁷⁵ Um desses autores foi a antropóloga britânica Audrey Butt [Colson] (1960, 1971; Butt-Colson 1985), que ao reunir narrativas indígenas, cotejadas à memória oral, conseguiu rastrear e reconstituir os percursos pelos quais, por exemplo, o conjunto de saberes e práticas rituais-musicais da religião *Aleluia* teria se disseminado pela região circum-Roraima, chamando-as de “rotas de conhecimento”. De modo semelhante, Nádya Farage (1984) e Simone Dreyfus (1993), ao tratarem do tráfico de escravos empreendido pelos holandeses e índios Karynia (Caribe) no século XVII e XVIII, evidenciaram a amplitude e o alcance dessa rede de trocas, por sua vez, promovida pela guerra e pelo comércio.⁷⁶

Dessarte, em meio aos objetos comercializados entre índios e europeus, alguns deles arrolados por N. Farage (1984), a partir dos registros coloniais espanhóis sobre o comércio entre holandeses e índios Karinya (Caribe), ao longo do século XVIII, como panos de brim, pentes, contas e espelhos ofertados aos índios, em troca de cativos de guerra, surgem também “cornetas de brinquedo” (cf. N. Farage, 1984: p.185).

Outro registro histórico acerca do aparecimento de instrumentos musicais europeus em mãos índias é escrito, dessa vez, por Richard Schomburgk (1840-44), de passagem pelo delta do rio Orinoco, onde o explorador testemunha um índio Warao a manipular um violino durante uma grande festa promovida por aldeias Arawak e Warao; o qual o autor supunha ter sido adquirido juntos aos espanhóis no médio rio Caroni:

⁷⁴ A região da “Guiana Ocidental”, que abrange o território atualmente compartilhado por Brasil, Venezuela e Guiana; compreendendo as bacias dos rios Negro e Branco (BRA); a bacia do rio Orinoco (VEN); e as bacias dos rios Essequibo e Corentino (GUI); que outrora estavam sob o domínio colonial de Portugal, Espanha e Holanda/Inglaterra, respectivamente (cf. Dreyfus, 1993).

⁷⁵ Evidentemente, provou-se que a extensa rede de trocas operativas desde o período pré-colombiano, não confirma a teoria difusionista que apregoava um centro comum de difusão de elementos culturais, nem exclui as inconsistências do método comparativo.

⁷⁶ “Os indígenas eram utilizados por cada uma das nações europeias contra a outra” (Dreyfus, 1993: p.31), servindo tanto para expandirem e consolidarem os domínios coloniais, bem como para abastecer o tráfico de escravos índios, capturados em guerras intertribais. Farage e Dreyfus destacam dos registros históricos o notório caso do chefe Manao Ajuricaba, que ao navegar no alto Rio Negro na década de 20 do século XVIII, levava hasteada em sua canoa uma bandeira holandesa, tendo assim alardeado os portugueses acerca da suposta ocupação flamenca em seus domínios, e conseqüentemente direcionado maiores esforços para a ocupação da região do Rio Branco na segunda metade do século XVIII (Farage 1984: p.175; Dreyfus 1993: p.32). Porém, como assim apontam as autoras através das documentações, não eram propriamente os holandeses que, com efeito, percorriam a região do alto rio Negro, mas sim seus objetos, levados pelos índios por impressionantes extensões territoriais via comércio. Casos como este indicam que antes mesmo que os europeus pudessem alcançar as regiões mais recônditas do território colonial, seus objetos e saberes (e muito frequentemente suas doenças) chegavam primeiro.

The next troop of Warraus that followed the Arawaks was led by an Indian who, to my surprise, carried on his arm a violin set, it is true, with only two strings. After the newcomers had built their benab, the musician sat in the middle of it and commenced playing his beloved instrument, on which however he never produced a modulation of note by pressure of the left-hand fingers, but just drew the bow over the free strings in longer or shorter sweeps. He had probably bought the instrument in town. Alongside the old violinist the "whole assemblage manifested the utmost gaiety, which particularly of an evening after sundown increased to wild delight when old and young commenced dancing to this beautiful music: it was all the more interesting to me because I had never yet been able to watch the Indians taking their pleasure. The perseverance of the aged musician exceeded all my conceptions of patience for hours at a time without a moment's pause he sounded his two notes without moving a muscle of his face, or any other portion of his body but his arms. When he finally came to a standstill, he crossed over to us and asked for a glass of spirits as a stimulant: if he did not receive it straight away no power could make him start playing again, whereupon the whole crowd of dancers naturally came up every time in a body to prevail upon us with their combined entreaties, to satisfy the obstinate old artist's demands. (Richard Schomburgk [1947]1922: p.117)

Tempos depois da atípica performance Warao no delta do Orinoco, o mesmo pesquisador e explorador testemunharia outro curioso acontecimento, dessa vez localizado na fronteira sul da colônia guianense, mais especificamente a leste da savana Rupununi, por ocasião de uma visita à missão anglicana situada próxima ao curso do rio Pirara. Na missão, organizada e dirigida pelo Reverendo Youd, os irmãos Robert e Richard Schomburgk teriam presenciado a chegada de um destacamento militar brasileiro, incumbido pelo governo colonial de expulsar os missionários ingleses daquela região, sob a alegação de que estariam aliciando os índios para fins expansionistas. Como anotou Richard Schomburgk, a aproximação do destacamento militar causara grande rebuliço entre os índios, agitados pela expectativa e pelo temor que nutriam dos militares brasileiros, afamados por serem cruéis escravocratas. Entretanto, o destacamento causou-lhe uma impressão reversa aquela dos índios, pois lhes parecerem mais uma “tropa de menestréis” do que como uma escolta militar – “*em uma missão não exatamente pacífica*”. Pois os militares vestiam trajes típicos de vaqueiros e carregavam consigo, em meio às suas tralhas de viagem, um violão.

With the exception of four soldiers his mounted escort consisted of vaqueiros in short brown leather jackets and trousers, the head covered with a broad straw hat. The wild-looking horses were of medium size and carried saddles, also covered with brown leather: a guitar hung from some of the latter so that the riders could have been taken at first sight for a troupe of wandering minstrels rather than for the military escort of a high officer on a not exactly peaceful mission.(...) ([1847] 1922: p.312)

Mesmo após terem comunicado a forçosa dissolução da missão anglicana naquela região, os militares brasileiros teriam ainda pernoitado algumas noites junto dos missionários, soldados, exploradores alemães e índios convertidos, até que a completa dissolução da missão fosse cumprida. Essa presença não apareceu nas descrições de

Schomburgk como algo absolutamente tenso, mas ao contrário, acompanhada por jantares coletivos embaladas por inesperadas cantorias.⁷⁷

O violão carregado por um dos soldados, assim como o violino encontrado por Richard Schomburgk, de posse de um Warao, são apenas alguns indícios das primeiras influências musicais sobre os índios durante o período de expansão colonial sobre a região, especialmente da ascensão da atividade pecuária sobre os prados do rio Branco. É notável o fato da indumentária dos militares aludir claramente à atividade econômica que se desenvolvia na região do Branco naquele período: a pecuária.⁷⁸

A intensificação do convívio entre índios e colonos em fins do século XIX, em decorrência da expansão da pecuária, seria precedida por fracassadas políticas de aldeamento para a região do Branco, empreendidas pelos portugueses até fins do século XVIII e, posteriormente, pela ascensão e declínio do extrativismo de borracha, em especial, na extração de caucho e da balata nas matas do baixo curso do rio Branco.⁷⁹ Em ambos os empreendimentos coloniais, o apresamento de indígenas para servirem de mão de obra na extração de borracha – tendo sido praticado no século pregresso (Santilli, 2002: p.491) –, teria alcançado o extremo norte do território luso-brasileiro (Santilli, *Ibidem*: p.492).

⁷⁷ “As the Commandant and the Friar were our guests during their stay, the officers like ourselves supplied the table with all the delicacies in their possession so as to make the first meal as sumptuous as possible which we absolutely succeeded in doing. The Friar became especially lively after the emptying of only a few bottles of champagne, which, as he asserted, he had not tasted for 30 years. Stiff ceremony relaxed more and more with every bottle of wine until at last the guitar was sent for and Aberisto came forward with several vaqueiros to play and sing: striking some simple chords on his instrument for half an hour at a time he accompanied the jubilant Friar and Captain Leal as they relieved one another by turns with their songs of folk and freedom, and improvised sentimental ditties respectively. Any stranger who might have noticed us would have had difficulty in imagining two hostile parties at this free and easy dinner party. (*Ibidem*: p.313)

⁷⁸ Contudo, ainda que os prados do Branco fossem favoráveis à atividade criatória, esta tardaria a deslanchar, restringindo-se ao abastecimento de Manaus durante o período de cheia dos rios, quando assim o transporte dos animais até a cidade amazônica se fazia viável. O isolamento sazonal da região, provocado pela baixa da vazante nos períodos de estiagem, impedia que a economia se desenvolvesse de modo dinâmico, mantendo-se relativamente pequena até princípios do século XX (cf. Rivière, 1972; Diniz, 1972; Santilli, 1991).

⁷⁹ A política portuguesa de aldeamento, encerrada em fins do século XVIII, já vinha sendo implementada na bacia do Rio Negro desde o século XVII como estratégia de colonização nas regiões amazônicas. Os aldeamentos prestavam-se a dois propósitos: como arregimentação de mão de obra indígena; que nas capitâneas do Maranhão e Grão-Pará eram empregadas na extração das chamadas “drogas do sertão” – baunilha, salsaparrilha, cacau, além de madeiras resinas (cf. Farage, 1991: p.55); e como contenção de avanços estrangeiros sobre o território português. Nas capitâneas do Maranhão e Grão-Pará, a mão de obra índia era dividida em duas categorias, a escrava e a livre: a escrava era arregimentada, através de duas modalidades: (i) a captura de escravos índios através das chamadas *guerras justas*, isto é, o aprisionamento legítimo pelo governo colonial de índios que fossem julgados empecilhos aos interesses da colônia, variando segundo suas motivações jurídicas (*guerras justas defensivas, ofensivas/preventivas*) (cf. Farage, 1991: p.27); outra modalidade conhecida era a arregimentação através dos (ii) “resgates”, que consistiam na “*compra (...) de prisioneiros de guerra entre as nações indígenas*” (Farage, *ibid*:28), sendo os procedimentos tanto dos regastes como das guerras, atestados e legitimidade por agentes designados pela coroa portuguesa, dentre funcionários militares ou clérigos – o que tornava todo o processo fraudulento e viciado, “*intensificando o escravismo ilegal*” (Farage, *ibid*:29-30). Por fim, a obtenção de mão de obra livre consistia na arregimentação de índios aldeados por missionários; prática que ficou conhecida como “descimentos”: isto é, tratava-se de atrair os índios e convencê-los, por meio das armas ou de presentes, a deslocarem-se de suas aldeias para locais pré-estabelecidos pelo governo colonial, servindo tanto para a economia extrativista como para a manutenção da infraestrutura colonial (cf. Farage, 1991:31) Sobre remissões históricas a este período, ver Myers ([1946] 1991), Rivière (1971), Farage (1984, 1991), Santilli (1991), Dreyfus (1993), Farage & Santilli (2000).

Em vista disso, as relações entre índios e colonos, na maior parte do século XIX, foram caracterizadas pela evitação: inicialmente motivadas pelas violências decorridas durante as iniciativas de aldeamentos dos índios em fins do século XVIII (cf. Farage, 1991: p.155), tendo perdurado e se intensificado durante o período em que vicejou o extrativismo de caucho e balata na Amazônia (cf. Santilli, *Ibidem*: p.493). A estratégia de esquiva dos índios era a fuga: pois assim que tinham notícia sobre a aproximação das escoltas militares, eles abandonavam suas casas em apurada evasão, deixando para trás apenas aldeias queimadas (cf. Farage, 1991; Santilli & Farage, 1992).

A expansão da pecuária, sobretudo nas últimas décadas do século XIX, proporcionou maior interação entre índios e regionais, especialmente através do emprego dos nativos nos serviços pesados e fastidiosos na lida com o gado; fato este registrado pelos irmãos Schomburgk ([1947]1922) de passagem pelas Fazendas Nacionais⁸⁰ e pelo Forte São Joaquim, onde teriam encontrado índios Makuxi trabalhando como vaqueiros para os colonos, e até mesmo registrado casos de miscigenação. Anos mais tarde, de modo semelhante, o geólogo Charles Barrington Brown (1870), em 1868, e, dez anos depois, o agente colonial E. Im Thurn (1878), também encontrariam índios Makuxi trabalhando nas fazendas de gado, nestas ocasiões, localizadas na junção do rio Tacutu e Cotingo, formadores do rio Surumu. E ainda, o explorador Henri Coudreau (1887) registrou o mesmo fato nas fazendas de gado bovino na junção dos rios Uraricoera e Amajari, provavelmente também vista por Im Thurn dez anos antes (cf. Myers, 1944: p.74). O convívio interétnico entre índios e colonos rendeu influências musicais significativas, anotadas por Koch-Grünberg no começo do século XX, tais como os “cantos de ralar mandioca”, mencionados anteriormente.

E.2. – A missão beneditina no rio Branco.

No início do século XX, outra significativa influência musical sobre os índios, além do convívio entre esses e os colonos em meio às fazendas de gado, foi a presença de missionários beneditinos no Branco – que, segundo Iris Myers ([1944/46] 1993) foi um dos mais expressivos da primeira metade do século XX. Instalados às margens do rio Surumu desde 1909, os missionários beneditinos permaneceram entre os índios até meados do século XX, quando então foram substituídos pela Ordem Missionária Nossa Senhora da

⁸⁰ O fracasso da política de aldeamentos para o rio Branco, em fins do século XVIII, levou a coroa portuguesa a vislumbrar na atividade pastoril meio alternativo à ocupação do Branco, buscando aproveitar os campos naturais característicos da região, relativamente propício à pecuária. Desse modo, o governo colonial formou, na passagem do século XVIII para o XIX, as chamadas “Fazendas Nacionais” – denominadas São Bento, São José e São Marcos – com o intuito de atrair colonos para ocuparem a suscetível região, assim como criar uma fonte de carne bovina que pudesse sustentar o crescimento da cidade de Manaus.

Consolata.⁸¹ Nesse período, os missionários difundiram uma variedade considerável de ritmos musicais, que permanecem como parte significativa dos repertórios musicais dos Makuxi ainda hoje, como hinos e cânticos de cunho religioso.

Porção relevante desses ritmos foram registrados em formato de libretos, escritos em português e no vernáculo nativo, distribuídos aos índios a partir da missão São Inácio. Tal prática permanece ativa entre os clérigos ainda hoje, como assim pude averiguar ao acessar o acervo da missão da Consolata na cidade de Boa Vista, no qual encontrei uma série de cadernos de cantos contendo canções e também exegeses rituais, sendo o mais antigo datado de 1970. Contudo, é possível afirmar que a produção e distribuição de semelhante material tenha ocorrido muitas décadas antes, produzido e distribuído, também, por outras ordenas religiosas, como, p. ex., os missionários anglicanos.

Depreende-se dos relatos da expedição científica do geólogo McConnel, que, de passagem pela região do Roraima, em 1894, teria encontrado um livro de pregações da *Service of the Church of England*, escrito em Akawaio, em uma aldeia Taurepáng (Colson, 1998 *apud* Amaral, 2014: p.38). Anos depois, Koch-Grünberg voltaria a encontrar semelhante material com os Makuxi e Taurepáng de Komelémong, desta vez, um livro intitulado *Church Service for the Muritaro Mission* (Georgetown, 1885), igualmente escrito em Akawaio (1982, vol.I e III). Especula-se que a difusão desses livretos se refira à estratégia do missionário anglicano William H. Brett para atrair os Akawaio e os Arekuna para as missões que fundou, entre 1863 e 1866 (Brett 1868: pp. 264, 414), e que provavelmente teria sido continuada por outras missões e missionários anglicanos que atuaram no território guianense.

⁸¹ Para a colonização portuguesa, os carmelitas foram pioneiros na região do Branco, tendo participado ativamente na formação dos aldeamentos ao longo do século XVIII e na arregimentação de mão de obra escrava ao acompanhar as “tropas de resgate” nos “descimentos”, como assim também faziam os jesuítas antes de serem expulsos da colônia (Farage 1991). A partir do desmembramento da região do Rio Branco da Diocese de Manaus em 1908, e elevada à categoria de prelazia nullius, subordinada à Abadia do Rio de Janeiro, foi assim formada a Prelazia do Rio Branco, tendo sido cedida pelo Papa Pio X a Dom Gerardo Van Caloen, que, por sua vez, levaria à região uma missão beneditina, não acostumada à ordenança missionária. Fundada em 1910, a missão São Inácio obteve grandes dificuldades de prosperar na região do Branco, tanto pela dificuldade de implantar uma missão em local tão afastado da vila Boa Vista e da cidade de Manaus, quanto pela oposição que exerciam parte dos regionais em relação ao trabalho missionário. Sob forte pressão política, a missão beneditina foi extinta em 1948, tendo sido imediatamente substituída pela ordem missionária da Nossa Senhora da Consolata, que perpetuaria o trabalho evangelizador até os dias de hoje. Os irmãos da Consolata se envolveram significativamente nos processos de articulação política em torno das disputas territoriais entre índios e posseiros na região do Branco, tendo sido igualmente perseguidos pelos regionais ao longo do século XX (Santilli, 1991, 1997, 2014).



(Fotografia 3 - Cadernos de cantos e hinos religiosos católicos vertidos para o Makuxi, entre 1982 a 2008, produzido pelos clérigos da Ordem Missionária Nossa Senhora da Consolata)

Dos registros de cronistas e antropólogos, Paulo Santilli (1999, 2014) verificou que os missionários beneditinos teriam privilegiado o componente ritual da liturgia cristã (cf. Demuynek, 1910; Limbour, 1908; Barbier, 1911), como assim também se compreende das descrições de Koch-Grünberg (1981) e Myers (1944/46); sublinhando o incentivo musical da catequese beneditina:

“Crianças e mocinhas, parte das quais já passaram uma temporada na missão, ajuntam-se ao redor do padre Adalbert. Oram o “Pai Nosso” em Makuschí e cantam alguns hinos religiosos com letra em Makuschí, canções de Natal. Fico comovido ao ouvir aqui, entre os índios nus, as belas e antigas melodias nas vozes claras das crianças: *Stille Nacht, heilige Nacht* (Noite feliz), *Am Weihnachtsbaum die Lichter brennen* (As luzes brilham na árvore de Natal)”. (Koch-Grünberg, [1916]2006, vol.1: pp. 53-54)

O interesse musical e ritual dos índios, que correspondia às iniciativas clericais, se exemplifica, igualmente, nos relatos do monge Dom Alcuíno Meyer: o primeiro monge a dominar o idioma nativo, tendo por isso recebido a alcunha de “padre Makuxi”. Este clérigo esteve entre os índios no período de 1926 a 1948, e anotou em seus diários que durante suas longas viagens de evangelização, a pedido dos índios, teve de cantar, repetidas vezes, hinos religiosos *ad nauseum*, e até mesmo esgotar seu repertório de canções profanas, dada a gana indígena por músicas. É notável ainda que D. Alcuíno tenha restringido seu trabalho evangelizador à execução de ritos e enunciações canônicos, em detrimento das exegeses catequéticas, posto que, como assim argumentava, eram-lhe difíceis e praticamente ineficazes as tentativas de transmitir aos índios a mensagem das sagradas escrituras, porquanto, para o índio, “*tudo parece natural e nada é impossível*”; e que os

milagres narrados pela bíblia pareciam insignificantes comparados às transformações contadas nas lendas indígenas. Deste modo, a celebração de rituais – o que o clérigo chamou de “catequese primitiva” – fazia-se mais eficaz no intento de convertê-los à fé cristã, como assim notou Santilli (1999: p.144).⁸²

E.3. – Do público ao privado: danças “primitivas” e danças “civilizadas”

Para além de uma expressão de regozijo, a execução das danças e cantos das festas de *paiwari*, notadamente o *parixara* e o *tukui*, eram um sinal de boas-vindas a visitantes e convidados, como assim notaram os irmãos Schomburgk, Koch-Grünberg e George H. Tate, os missionários beneditinos, dentre outros viajantes, sobretudo por terem sido saudados pelos índios com semelhantes apresentações.

Dom Acher Demuynck, o cronista da primeira missão beneditina entre os Makuxi, descreve essa recepção indígena, seguida daquela “à brasileira” (nos termos do cronista), isto é, com aperto de mãos e oferecimento de comida e bebida:

[...] os índios formar[a]m um círculo, eles encenam sua dança na esplanada diante da porta [...] Num círculo externo, os maridos marcam o passo com o pé e deixam as mulheres por dentro, colocando a mão direita sobre a esquerda dos respectivos cônjuges, as mães de mãos dadas com os filhos que circulam pelo seu lado esquerdo. As crianças desacompanhadas de seus pais formam um círculo interior. Um chefe comanda a alternância entre três movimentos: o primeiro que descrevemos, o segundo movimento difere apenas por uma meia-volta à direita, a fim de dar o sinal de breque às crianças, que fecham o círculo do primeiro movimento; finalmente, o terceiro movimento, de quando em quando formam uma única linha voltada para o centro do círculo e dão dois passos à frente e dois passos para trás. Em todos estes movimentos a gente não os vê, jamais, cometer qualquer atropelo, ou correria, com exceção das crianças, fora dos giros cadenciados. Toda sua dança consiste em um passo sequenciado que eles marcam batendo fortemente o pé direito no solo e inclinando todo o corpo sobre ele em cada movimento. Eles animam esta dança em marcha com um canto monótono e langoroso de alguma canção popular, cujo ritmo, se não o sentido, se harmoniza com os mesmos movimentos [...] de tempos em tempos, em dado momento eles se voltam para o centro do círculo e servem caxiri. Nem neste momento a dança é interrompida, senão por

⁸² O notável interesse dos índios por conhecimentos rituais e musicais foi extensamente explorado pelas companhias religiosas que pelas Américas se estabeleceram. O primeiro século de incursões missionárias na América, como assim notou Wittman (2001), intensificaram o emprego da música como método de evangelização dos nativos, como assim se depreende da documentação jesuíta relativa ao período, ao exemplo do célebre “Regimento das aldeias”. Nota-se nesse documento a orientação explícita do jesuíta Antonio Vieira acerca da eficácia dos cantos e das récitas na conversão dos índios, vindo, assim, a estabelecer procedimentos rigorosos dos cerimoniais e da catequese, que deveriam, dali em diante, serem seguidas pela ordem inaciana e, inclusive, por outras ordens religiosas ao longo do período colonial. A recomendação musical dos cerimoniais, certamente difundida, também pode ser exemplificada pelo trabalho de K. Thomas (2014), ao analisar o “encontro musical” entre os índios astecas e os missionários da “Nova Espanha”.

aqueles que bebem. Todos estes movimentos são repetidos indefinidamente até que os dançarinos fiquem exaustos ou inebriados. Hoje tem pouco caxiri e não está muito fermentado [...] os índios se dispõem a terminar a festa com um simples aviso, *pois a dança acontece em nossa homenagem*. Tudo se passa com decência e sem excessos. (DEMUYNCK *apud* Santilli 2014: pp. 38, 39; grifo meu).⁸³

As danças eram muito mal vistas pelos missionários, que as associavam às “orgias e [a]os horrores [das] festas” (Demuynck, 1910, p. 171s), bem como às “terríveis bebedeiras”, que, durante as festas, frequentemente desencadeavam brigas, mortes e vinganças continuadas, consideradas pelos clérigos, portanto, como elementos que dificultavam o trabalho evangelizador (ver, p. ex., W. H. Brett, 1968: p.105).

Consoante a tais repressões, os migrantes nordestinos que se avolumavam na região, atraídos pela expansão da pecuária e do garimpo, reforçavam o desprezo pelas danças e cantos indígenas, ridicularizando e desqualificando-os ao caracterizarem tais práticas como “primitivas” e “selvagens”, exortando os indígenas a adotarem os costumes “civilizados”, isto é, os seus próprios.

As renitentes repreensões dos clérigos, somado ao desprezo e a discriminação dos regionais, fizeram com que os ritmos musicais de festas de *paiwari* fossem, paulatinamente, restritos ao ambiente privado e exclusivo aos Makuxi, até finalmente desaparecerem dos registros históricos em meados do século XX. O último registro em que pude encontrar referência a tais danças em festa foi grafado por Iris Myers, no qual a autora já anunciava a substituição dos ritmos de *parixara* e *tukui* por ritmos musicais regionais:

Nowadays [1944], with the great decrease in numbers of the tribe, and the sadness and social disorganisation which has fallen upon them, the old dances are passing. Men, women and children still take part in them on rare occasions, but more and more frequently the younger folk call loudly for a cessation of what they consider the “old-fashioned” dances, which with their strange rhythms and melodies, their wealth of lore and poetic felling, give place to the sounds of the harmonica reeling out insidious plaint of desire and repression, to the strains of the latest carnival hits from Rio [*de Janeiro*], and the tight embrace of inebriated couples turning in the pantomimic posturing of the waltz, the foxtrot, the scotch and the samba. (Myers, 1993: p.38)

⁸³ Como argumentou Paulo Santilli (1997; 2001; 2014), os índios demonstravam significativo interesse na presença dos “padres barbados”, pois, além das mercadorias que poderiam adquirir através dos religiosos, os conhecimentos rituais que detinham, de grande valor e importância para os Makuxi, eram agenciados pelas lideranças locais – no caso da primeira visita dos religiosos, pelo tuxaua Idelfonso –, que segundo os missionários teria sido o principal responsável pela grande recepção organizada para receber os missionários, bem como pelo estabelecimento de aldeias indígenas nas cercanias da missão, que viria a ser instalada nos anos subsequentes. O componente político relacionado ao domínio de conhecimentos rituais já fora apontado por D. Thomas (1982), que vislumbrou na figura do profeta do *Aleluia* a conjunção de diferentes tipos de liderança, concentrando assim diferentes forças políticas, configurando-se, como assim supõe, a emergência do Estado. Santilli (1997) veio a reafirmar esta articulação entre conhecimento ritual e poder político, igualmente pelo *Aleluia*, e mais recentemente (2014) entre os missionários beneditinos.

A decadência das “*old-fashioned*” danças de *paiwari* e sua consequente substituição pelos ritmos musicais de *valsa*, *foxtrote*, *scotsch* e *samba*, em voga no período a que Myers se refere, com exceção da *valsa* (e, quiçá, do *samba*),⁸⁴ supõe-se que se deveu-se à expansão da radiodifusão na região, pois tais ritmos estariam em voga especialmente nos grandes centros urbanos do Brasil no período, ou mesmo através dos migrantes e viajantes que traziam consigo semelhantes repertórios. Porém, é provável que os ritmos musicais conhecidos na região do Branco fossem mais diversos do que aqueles mencionados por Myers, incluindo também os ritmos de *quadrilha*, *umbigada*, *batuque*, *cantoria sertaneja* ou *desafio*, e também, embora mais raramente, o *côco* e a *embolada*, ritmos esses intimamente associados às populações nordestinas, entre fins do século XIX e início do século XX, e que teriam sido trazidas por parte da população sertaneja que migrara para a Amazônia no período referido (cf. Câmara Cascudo, 1939 e 1954; R. Almeida, [1926]1942).

De modo que, quando Peter Rivière empreende pesquisa etnográfica na região do Rio Branco na década de 1960, o antropólogo não registra mais nenhuma dança ou canto tradicionalmente executados pelos índios, tendo estes sido completamente substituídas por ritmos musicais nordestinos, dessa vez pelo *xote*, *baião*, *xaxado* etc., em voga no interior do Brasil nas décadas de 1950 e 1960 (cf. D. Dreyfus, 2012).

E.4. – Rádio, vitrola, instrumentos musicais e os músicos Makuxi.

O rádio foi, sem dúvida, um dos principais (e talvez o mais eficaz) meios técnicos para a difusão de ritmos e repertórios musicais entre os Makuxi. Os rádios, assim como instrumentos musicais, eram raros e muito cobiçados pelos índios. Esses raramente eram comprados pelos Makuxi, posto que sua aquisição, geralmente opera através do escambo, era muito dispendiosa, habitualmente realizada através da troca com animais bovinos, como assim conta Juscelino, Makuxi habitante da aldeia Monte Moriá, próxima ao alto curso do rio Maú:

Então hoje, nessa época, depois que os brancos dominaram a gente, aí entraram com os instrumentos deles aí: a sanfona, o gravador, aquele toca disco, que existia antigamente. Aí quando os índios compraram e começaram a mudar. [...] “Radinho” era difícil. Tinha poucos disso daí. [...] É, só os fazendeiros [tinham]. Ninguém [índio] tinha não. Era difícil. [...] A vitrola também, nessa época tinha. Eu ouvi aqui na casa do meu sogro. Eles compravam [em] troca de gado. Era caro. O cara vendia rádio também, [em] troco de gado.

⁸⁴ Não é possível nuançar exatamente de qual *samba* Myers se referia, posto que o designativo foi atribuído a uma série de variados ritmos musicais que influenciaram o *samba* do início do século XX. É provável, porém, que Myers esteja se referindo ao início do *samba canção* ou *samba de gafieira*, que estaria em voga sobretudo no Rio de Janeiro no período a que ela se refere, isto é, década de 1920 e 1930.

Há relatos curiosos que atribuem o princípio da difusão de aparelhos de reprodução e instrumentos musicais entre os índios à passagem da Comissão de Inspeção de Fronteiras, em 1927,⁸⁵ instituída pelo Ministério da Guerra e comandada pelo General Cândido Mariano Rondon, como alude Mariana Constantino, habitante da aldeia Barro, localizada próximo ao alto curso do rio Surumu, nas imediações da antiga missão beneditina:

Aí o que vocês estão falando, o rádio. O rádio não tinha. O rádio apareceu no tempo do General Rondon, quando ele veio com os Tuxaua demarcando a terra Raposa Serra do Sol. Aí alguns Tuxaua ouviram (e perguntaram): “O que que era isso daí?”, daí ele (Rondon) dizia assim: “Tuxaua, isso daqui é muito bom para a gente ouvir as notícias, o que que está acontecendo no jornal”, foi explicando para eles. Daí um Tuxaua encomendou um rádio para ele. Aí ele disse que ia mandar rádio para alguns Tuxauas. Ele mandou sim. Para ouvir notícias, né? Que ano que ele chegou, tu [Alcides, seu esposo] lembra? Eu lembro só quando eu vejo aquele mapa que ele fez. Então, isso daí meu tio falou, que foi ele que chegou com esse “radinho”, para ouvir notícias. Isso que meu velho [Alcides] estava falando: toca disco, vitrola, isso daí veio pelos fazendeiros. Daí quando o General Rondou [foi embora], foi invasão. [...] Daí ele mandou esse “radinho” para eles. Não foi para todos os tuxauas. Ele mandou para Raposa, mandou aqui para o Limão e para as Serras, uns três rádios, né? A minha tia, que é mais velha que minha mãe, ela conta isso daí, né, que ela ainda chegou a ver um desses “radinhos”. E hoje já tem muito rádio no mundo; rádio que já é diferente como aquele, que usava pilha. E naquele tempo não tinha lanterna também, foi ele (Rondon) que trouxe. Ele andava com a “lanterninha” dele, né. Trouxe também e deu para os tuxauas. Assim foram vendo as coisas do branco, que ele trouxe para fazer o trabalho dele da Raposa Serra do Sol.

O rádio, a vitrola e outros aparelhos de reprodução musical também serviram aos Makuxi como meio pelos quais foram memorizando os repertórios musicais que, consecutivamente, reproduziam nos instrumentos musicais regionais que conseguiam obter, como assim conta Orlando Pereira, tuxaua da aldeia Uiramutã, próxima ao alto curso do rio Maú:

Eu estava com 14, 15 ou 16 anos. Aí eu já comecei, com 15 anos, já comecei a pegar nos instrumentos, na vialeja⁸⁶ – eu tinha uma “vialejinha” –, eu fazia forró nas aldeias, por aí, só na vialeja. Depois comprei uma maior. Aí, daí pra lá, eu já comprei um acordeão, uma sanfoninha pequenininha assim. Comecei por aí nas festas, animava o pessoal. Sempre me dei

⁸⁵ Essa Comissão teve incumbência, na ocasião, em estabelecer os marcos fronteiraços com a então Guiana Inglesa e Venezuela, tendo percorrido o curso dos rios Tacutu, Surumu, Cotingo e Maú (Ireng), por onde teria encontrado diversas aldeias Macuxi, além daquelas Ingarikó, Patamona e, ao sul, Wapixana. Os Makuxi se referem à passagem do General Rondon como a primeira demarcação de terras produzidas pelo Estado brasileiro para a região atualmente conhecida como Terra Indígena Raposa Serra do Sol (ver Santilli, 1997: p.109).

⁸⁶ “Vialeja” refere-se ao instrumento musical também chamado de gaita de boca, gaita de beijos, gaita harmônica, gaita de foles, soprete, pífaro, concertina (Dicionário Houaiss, 2014 e Dicionário Online Priberam, 2015), e suspeito que talvez possa ser a corruptela da palavra “realejo”, que se utiliza de instrumento musical de características semelhantes à gaita de boca.

assim, com todo mundo. Aí eu comprei um acordeão, e já tocava nas fazendas, tocava nos casamentos. O pessoal me convidava, os não-índios, né. [...] Eu aprendi sozinho. Eu tinha um rádio, comprei um rádio. Na época, tinha uma tal de rádio Marajuara, né – eu acho que é a [rádio] Amazonas, né? Nessa rádio Marajuara, de madrugada, era só forró que a gente escutava, de sanfona ainda. Era Luiz Gonzaga, eram todos esses sanfoneiros assim, né? Os antigos. Abria o rádio e ficava ouvindo. Pela madrugada, eu pegava o acordeão e começava... Aí eu fui aprendendo. Pra sair, pra tocar acordeão foi quanto eu estava com 16 músicas – pra não ficar repetindo só umas, né. Quando você tá aprendendo, com 4 ou 5 músicas, você toca até numa festa. Mas, daí, já enjoa. Aí eu fiquei aprendendo. Passei uns quatro mês dentro de casa. Nunca saí por aí com ela não. Primeira vez que eu saí foi para um casamento da filha de um fazendeiro. Fui tocar lá para ela, porque ela era muito minha amiga. Aí ela viu onde eu estava tocando, aí ela me ouviu e não queria mais outros sanfoneiros que tinha aí. Ela disse “Eu não quero mais esse pessoal, eu vou querer que você toque na minha festa. Eu disse, “Tá bom, eu toco no seu casamento”. “Tu vai, Orlando?” Eu disse, “Vou”. “Pois eu vou te pagar, não com dinheiro, mas eu vou te dar um boi no valor de 500 reais. Na época era 500 conto, né?”

Ainda que, em geral, de modo autodidata, os músicos makuxi eventualmente complementavam seu aprendizado de modo diverso, ao exemplo de Jesus Floriano, habitante da recente aldeia Renascer (localizada próximo ao baixo curso do rio Cotingo), que obteve lições de música na missão beneditina São Inácio, onde aprendeu a tocar valsa com um clérigo chamado “Bindo”:

Jesus Floriano - De lá pra cá, no ano de 1970, logo que eu me casei, eu comprei uma sanfona [...]. Aí comecei a lembrar, pois já sabia um pouquinho e tal... Ai comecei a tocar os forró né. O forró pra mim era assim: na época, os fazendeiros e os garimpeiros rodeavam a área, uns só pra conhecer, outros vieram para morar. Daí eu fazia assim, tocava forró para eles, nas fazendas. E foi assim que eu fui aprendendo a dedicar na música, né. Aí assim, desde pequeno, com onze, doze anos, eu tinha na minha mente que eu ia fazer música, que eu sentia aquela vontade, assim, aquela força, aquela coragem para fazer música. Cantava, treinando, à toa mesmo, brincando, né? Como é que se diz? Mexendo com as ideias. Inclusive eu tenho até uma música chamada “mexendo com as ideias”. E assim foi, né. Riscava um pouco aqui, riscava um pouco ali. Daí fui fazer a montagem, né. Fazia a primeira música. Pra eu firmar a carreira, quer dizer, pra eu firmar no fazer música, eu aprendi mais um pouquinho do eu sabia. Eu estudei quatro meses de aula com o Padre Bindo – ele também era sanfoneiro, daí eu tive aula com ele durante quatro meses, na missão Surumu. Daí ele me ensinou, né. Mais valsa, né; ficava só na valsa, “tcham tcham”. Ajudou muito né. [...] Aprendia vendo os outros tocando, né? Aí eu imitava também.

E.5. – Entre “índios”, “caboclos” e “civilizados”.

De acordo como Santilli (1997), o período de convívio com os regionais é representado pelos índios como um período de violências, mas também de intercâmbios, isto é, em troca do consentimento e da eventual colaboração deles próprios diante da

ocupação dos campos adjacentes às aldeias com os rebanhos bovinos (e, eventualmente, com o garimpo), “os posseiros lhes ofereciam bens industrializados – especialmente tecidos, ferramentas, utensílios de pesca, aguardente, sal, açúcar –, além de carne e leite” (:39). Outro expediente pelo qual os regionais se valiam para arregimentação de mão-de-obra índia era o recrutamento de crianças indígenas para serem criadas junto às famílias “civilizadas” sob o pretexto de, supostamente, aprenderem a lidar com a criação bovina. Esses procedimentos deram ensejo às relações de compadrio, que revestiram e reforçaram os laços clientelistas estabelecidos entre índios e posseiros, como assim tratou longamente Peter Rivière (1972).

Peter Rivière, ao empreendeu pesquisa na região do Branco na década de 1960, destacou que a sociedade regional de Roraima se organizava naquele período em três classes ou categorias sociais distintas: de um lado os ditos “civilizados” ou “brancos”, habitantes da vila de Boa Vista e das sedes das fazendas, de outro lado, os “índios”, que correspondiam à população aldeada, arredia ao contato. Entre ambas, enquanto categoria “intermediária”, os ditos “caboclos”: índios empregados nas fazendas e nos garimpos, e entendidos como aculturados ou mestiços, por terem adotado costumes e práticas próprias da população regional, embora não necessariamente miscigenados. A mobilidade das classes era permitida somente entre a classe dos índios e dos caboclos, e interdito o acesso à classe dos “civilizados”. Impedimento que exibiu um profundo preconceito e discriminação para com os *caboclos* e os índios.

Conforme relata Rivière, especialmente durante as festas, organizadas nos últimos meses do ano e dedicadas a celebrar os dias de santos padroeiros de vilas e fazendas, que o preconceito e discriminação dos “civilizados” para com os “caboclos” se fazia mais evidente, sobretudo durante os bailes

[...] onde, se aos *caboclos* era permitido assistir (e mais frequentemente eram excluídos da festa), eles não podiam dançar com mulheres brasileiras. De outro lado, as *caboclas* eram encorajadas a dançar com os brasileiro, e quando a dança era na *maloca*, os jovens dançavam, uma vez que, como é comum em classes amplamente subordinadas, eles proviam os músicos.” (1972: p.29-30)

Tais discriminações são marcantes na memória dos índios de maior idade, como assim pude constatar durante minha estada junto aos Makuxi. Dentre os relatos que coletei, destaca-se o testemunho de Orlando Pereira, habitante da aldeia Uiramutã, próximo ao alto curso do rio Maú; um esmerado sanfoneiro e uma proeminente liderança indígena da região serrana da Terra Indígena Raposa Serra do Sol:

Pra lá do Flechal [houve uma festa]. Pra li assim, praquela região. Aí passei duas noites, tocando lá. Tinha lá outros sanfoneiros. Eu entregava para eles tocarem também, mas na maior parte da festa foi eu que toquei. Quando eu

fui embora, me entregaram uma res de 150 quilos. Pedi para um rapaz trazer, ele trouxe para mim. E aí assim eu já comecei a tocar, nos bares, lá nos garimpos, e assim [já] tocando e vendo como é que era as coisas. E por aí, essas coisas me trouxeram muitos pensamentos; me deixaram muito pensativo; de ver aquelas coisas de sofrimento, através da bebida, das festas. Já era [mais] fácil ver a índia dançar com filho de fazendeiro, do que um índio dançar com filha de fazendeiro. Sabe como é que né? Diziam, “É, não dança com esse índio não. Tu não sabe nem se ele banhou”, não sei o quê – aquelas coisas ruim que a gente sentia, né? Às vezes tinha menina que tinha vontade de brincar com aquele índio, mas os irmãos, às vezes tio, tia, não deixava. Mas antes, estava a indiazinha no colo do cara... Aí isso daí era minha revolta. Sabe como é que é? E quando eu chegava numa aldeia, quando eu tocava na aldeia, era todo mundo brincando. Desde tio, tia, irmão, primo, sobrinho, tudo. E dentro de nossa aldeia não tem negócio de fulano não pode dançar, tal – essas coisas. E era assim. E até hoje é assim. [...] Eu, na sanfona, percebia tudo. O sanfoneiro, ali tocando, no meio da multidão, ele tá ali percebendo tudo. Tem índia, né – coitadinha – que fica lá, toda agarrada. Mas a branca... Tem índio que é bacana também, né; que quer dançar, que quer brincar – com muito respeito –, mas já o irmão, ou mãe, não sei quem, pai, vê e diz “Não! O que que é isso? Dançando com um índio! Não sabe nem se ele banhou”. [Eu] ouvia aquele recado, né. A vontade que eu tinha – me subia um negócio –, a vontade que eu tinha era pegar a sanfona e sapecar no chão.

Curiosamente, além dos trabalhos pesados reservados aos *caboclos*, a “classe subordinada” era também, de acordo com Rivière, a principal “provedora de músicos para as festas dos ‘civilizados’” (1972: p.30) – ao exemplo da trajetória de Orlando, Floriano e tantos outros músicos Makuxi.

Com efeito, em razão de sua posição social intermediária, é possível aventar que foram justamente os *caboclos* os principais vetores de disseminação dos repertórios musicais exógenos entre as aldeias Makuxi, posto que a eles era conferida a possibilidade – ainda que restrita, de transitar entre os distintos ambientes sociais, entre as aldeias e as fazendas. Por estarem em posição intermediária – ou sujeitos “liminares”, para utilizar a terminologia de Victor Turner (1969) – os “caboclos” Makuxi se tornaram os catalizadores das influências musicais regionais, especialmente na primeira metade do século XX.

Já na segunda metade do século passado, o acirramento dos conflitos entre índios e regionais em torno de disputas territoriais mudaria o cenário musical dos Makuxi, visto que o surgimento de agências indigenistas, como o Conselho Indígena Missionário (CIMI), articulados com organizações indígenas, como o Associação dos Povos Indígenas de Roraima (APIR) e o Conselho Indígena de Roraima (CIR), valeram-se amplamente de estratégias culturais e econômicas a fim romperem os laços de dependência entre índios e regionais e, ao mesmo tempo, estimular uma política de afirmação étnica que pudesse desfazer a conotação mestiça atribuída pelos regionais aos Makuxi, como tratarei no próximo capítulo.

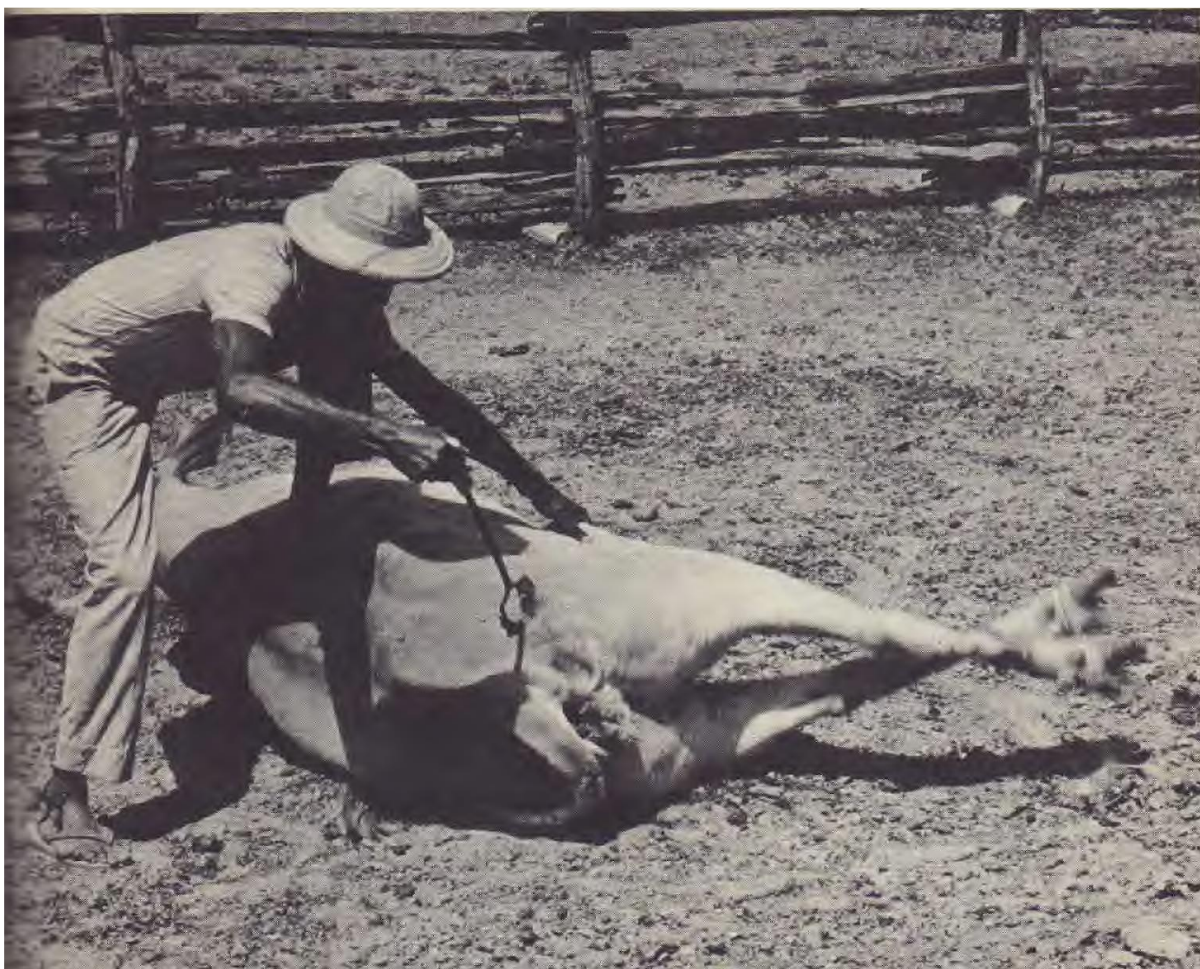
Abaixo, reproduzo algumas fotografias de outros trabalhos, como de I. Myers, Peter Rivière, e fotografias de alguns dos indivíduos mencionados neste capítulo.



[Fotografia 3 – “Um típico *vaqueiro* dos ranchos de Roraima”; P. Rivière (1972: p.36)]



[Fotografia 4 – “Cavalos amarrados fora do ‘barracão’, local de habitação dos ‘caboclos’”, Peter Rivière (1972: p.37)]



[Fotografia 5 - “Trabalhando no curral – Close-up da ferra”; Peter Rivière (1972: p.67)]



[Fotografia 6 – Prancha 12, Lethem, 1949: “Índios Makuxi e um homem branco”; I. Myers, (1993: p.83)]



[Fotografia 7 – Prancha 17, São Inácio, 1949: “Uma jovem família Makuxi”. I. Myers (1993: p.88)]



[Fotografia 8 – Aldeia Renascer, 2013: ancião Makuxi, Jesus Floriano Peixoto, demonstrando suas habilidades musicais]



[Fotografia 9 – Aldeia Willimon, 2014: Orlando Pereira da Silva, tuxaua e sanfoneiro da aldeia Uiramutã, e sua filha Doralice]

Capítulo 3

Do forró ao “*parixara*” e ao “forró da maloca”

Parte F

Conflitos fundiários e a “valorização da cultura”: reviravoltas políticas na segunda metade do século XX.

F.1. – Conflitos fundiários e as políticas de “Resgate”

O crescente cerceamento da mobilidade dos índios ao longo do processo de expansão da pecuária e do garimpo sobre o território indígena impediram com que esses exercessem suas práticas de exploração econômica tradicional, isto é, impedidos de pescar utilizando veneno timbó e de acessar lagos e outras fontes perenes de água, cercados pelos regionais; bem como o progressivo escasseamento da caça; somado à depredação constante das roças indígenas pelo gado; e à frustração com a suposta educação das crianças indígenas em troca do emprego nas fazendas – que, via de regra, “se revelava em regime servil de trabalho” (Santilli, 1997: p.39). O conjunto desses fatores acabaram por promover o acirramento dos conflitos entre índios e regionais ao longo do século XX.

Desses enfrentamentos entre índios e regionais, constituiu-se a principal reivindicação das populações indígenas, isto é, o resguardo de seus territórios tradicionais, dentre os quais o mais conhecido e atualmente chamado Terra Indígena Raposa Serra do Sol. O processo de delimitação e resguardo territorial da Terra Indígena Raposa Serra do Sol foi emblemático para a região em razão do longo processo de demarcação, tendo se arrastado por décadas, ostensivamente judicializado por posseiros e fazendeiros. Foi somente em 2009, com o julgamento do caso no Supremo Tribunal Federal brasileiro, que a terra indígena foi demarcada, dada causa ganha aos Makuxi.

Durante o período em que se formaram as articulações políticas em torno da demarcação da Terra Indígena Raposa Serra do Sol, as agências indigenistas, como a Fundação Nacional do Índio e, sobretudo, não governamentais, como o CIMI, valeram-se de procedimentos análogos àqueles utilizados pelos regionais a fim de romper os laços clientelistas estabelecidos entre índios e regionais, tornando-se elas próprias as fornecedoras de bens industrializados. Subsequentemente, buscavam implantar os chamados “projetos”, de cunho econômico, que visavam fomentar a autonomia financeira das comunidades, dentre os quais o mais notável e relativamente bem-sucedido “projeto do

gado”.⁸⁷ Ademais ao esforço de minorar as influências econômicas exercidas pelos regionais sobre os índios, as agências indigenistas apostaram em políticas de “resgate” das tradições indígenas, com o fito de minar as influências culturais dos regionais sobre aqueles, assim como constituir subsídio simbólico às reivindicações históricas e territoriais.

Tendo em vista o suposto cenário de “aculturação” que acometia os Makuxi e Wapixana, marcadamente aqueles que habitavam o *lavrado*, e que, portanto, conviviam mais longamente com os regionais, as agências indigenistas propunham consolidar uma identidade étnica que, de um lado, pudesse solapar a influência regional sobre os índios, e de outro, que pudesse abarcar a categoria genérica “índio”, manipulada pelos órgãos oficiais e pelo Estado, em detrimento da pejorada categoria de “caboclo”, associada à noção de “aculturação”, “mestiçagem” e “reminiscência étnica”, as quais não seriam portadoras de direitos históricos. A intenção das agências indigenistas era, portanto, de encorajar os Makuxi a se valerem de seus atributos culturais com a finalidade de traçar dissemelhanças em relação à sociedade regional, e, consecutivamente, advogar a sua autonomia e a aplicação da legislação própria às populações indígenas, sobretudo a partir da promulgação da carta constitucional do Brasil de 1988.

As políticas de intervenção cultural, pautadas por uma trágica concepção acerca do processo de contato interétnico, cujas consequências “aculturantes” só poderiam ser detidas com ações afirmativas de “valorização” e “resgate” da cultura tradicional, parece estar inscrita, de modo embrionário, no que anota a antropóloga e psicóloga britânica Iris Myers (1944-46), segundo a qual:

“O processo de desorganização social agora tem ido tão longe que para uma tribo como os Makuxi, onde o efeito do contato com a cultura [regional] foi tão marcante que existe agora uma necessidade urgente de uma educação ampla e eficaz, que incorpore o melhor da velha cultura Macuxi, com base em parte nas tradições Macuxi, mas adequada também para lidar com as rápidas mudanças de condições da vida na savana [lavrado]. Em outras palavras, os Macuxi agora devem ser ensinados a entender seus próprios problemas e estarem equipados pela educação para encontrá-los. Algum tipo mais útil de educação tem um grande papel a desempenhar na futura orientação desse povo perplexo com as influências que temos inconscientemente ou deliberadamente exercido sobre eles”. (Myers, 1946: pp.31-32; ou 1993: pp.42-43).

⁸⁷ Com o apelo *Una muca perl'indio*, os missionários da Consolata angariaram recursos econômicos através de uma campanha pela região de Turim, na Itália, onde a ordem religiosa desfrutava de maior lastro político, com o objetivo de adquirir rebanhos bovinos e cedê-los às aldeias indígenas em um regime de rotatividade, na qual o saldo positivo da criação bovina permaneceria nas aldeias como forma de estimular a autonomia financeira dos índios. Os rebanhos eram compostos por 52 animais, sendo dois machos e 50 fêmeas, que eram deslocados entre aldeias findo cinco anos de cessão. O “projeto” foi o que conheceu melhor resultado, tendo sido de grande importância no decorrer do processo de demarcação da Terra Indígena Raposa Serra do Sol, como meio de sustentação econômica e ocupação do território invadido por posseiros.

Ao adotar uma proposta muito semelhante àquela descrita por Myers, missionários e lideranças indígenas promoveram a construção da primeira “Escola de língua e cultura Makuxi” em fins da década de 1980, tendo sido erigida na aldeia Maturuca, situada na região serrana da atual Terra Indígena Raposa Serra do Sol – e a qual, anos mais tarde, teria seu modelo reproduzido no internato situado na missão São Inácio, às margens do alto curso do rio Surumu. Tais escolas buscavam coadunar o ensino básico formal com o ensino da “cultura” e da “língua” Makuxi, organizando-as em disciplinas. A instalação dessas escolas foi destinada, preferivelmente, à região serrana da Terra Indígena Raposa Serra do Sol, pois entendiam os missionários que os índios serranos se mantinham mais “puros” do que aqueles que habitavam o *lavrado*, estando aqueles sob maior influência dos regionais.

A partir da promulgação da Carta Constitucional Brasileira de 1988, e aperfeiçoada com a publicação das “Diretrizes para a Política Nacional de Educação Escolar Indígena”, em 1993, consecutivamente incorporada à Lei de Diretrizes e Bases da Educação Nacional, de 1996, as “Escolas Indígenas”, foram significativamente difundidas e expandidas entre as populações indígenas no Brasil, sendo o modelo de formação de Maturuca replicado em diversas outras aldeias Makuxi.⁸⁸

Em síntese, o “resgate cultural” consistiu na eleição de determinados objetos, práticas e saberes próprios dos Makuxi, que pudessem servir tanto como estímulo econômico – tratando-se de determinadas práticas de exploração do território –, como também para a formação de uma identidade étnica, ao estabelecer sinais diacríticos diferenciadores em relação à sociedade nacional, e que pudessem servir como argumento político central para as reivindicações territoriais.

Como assinalou Sahlins (1988, 1993, 1997), essas ações de “resgate cultural” ocorreram em todo o mundo pós-colonial, incidindo sobre os aspectos mais exóticos e performáticos das “culturas tradicionais” dos povos nativos, dentre os quais, as práticas musicais foram privilegiadamente destacadas. No caso dos Makuxi, como mencionado na apresentação, os repertórios musicais instrumentalizados politicamente foram aqueles relativos às antigas festas de *paiwari*, com especial ênfase aos repertórios de *parixara* e de *tukui*. A opção pelos cantos e danças não foi, contudo, mero acaso. Sua escolha buscou refletir as expectativas da sociedade nacional acerca da imagem dos “índios”, isto é, o estereótipo de uma gente que detêm uma indumentária diferenciada, que fala uma língua peculiar, que executa rituais e danças coletivas e que usa adornos rituais exóticos;

⁸⁸ É importante notar que as ações e políticas de “resgate cultural”, pautadas sobre o signo da “perda cultural”, têm grande influência no plano pedagógico das instituições educacionais de ensino superior no Estado de Roraima, que atualmente proporcionam formação pedagógica aos professores indígenas, responsáveis exclusivos para a formação educacional média e básica dos jovens e adultos nas aldeias.

emblemática pelas populações Tupi seiscentistas, tal como descritas pelos cronistas daquele século.⁸⁹

À vista disso, ironicamente, é possível dizer que, se durante a primeira metade do século XX, os Makuxi foram incitados pelos regionais e clérigos a se tornarem “civilizados”, com a promessa de serem incorporados à sociedade nacional, durante a segunda metade do século XX, por sua vez, parcela dessa população regional – especialmente os missionários da Consolata – acabaram por exortar os Makuxi a se tornarem, dessa vez, “índios”, a fim de garantirem sua existência.

F.2. – A estetização da “cultura”.

Elegidos os repertórios de *paiwari* como sinais diacríticos, esses passaram por um processo de reelaboração e estetização, decorrido, especialmente, no âmbito escolar. Tais sinais constituíram-se, portanto, como a expressão pública da “cultura makuxi”. Tais “performances culturais” eram, e ainda são, invariavelmente executadas durante as reuniões políticas de caráter interétnico, ou como forma ritualizada de recepção de agentes do Estado, de agências indigenistas, etc. A execução dos cantos e danças, especialmente o *parixara* e o *tukui*, na abertura, nos intervalos e no encerramento de eventos e reuniões de caráter político interétnico, tornou-se uma espécie de “vinheta cultural” – como assim pude averiguar durante minha estadia entre os Makuxi. Dentre os eventos em que pude constatar a preparação e execução de “danças tradicionais”, estão as Assembleias Estaduais dos Tuxauas; as Assembleias Regionais dos Tuxauas; as Assembleias dos Professores Indígenas; as Assembleias dos Agentes de Saúde Indígena, bem como formaturas escolares, feiras e eventos promovidos por agências indigenistas e indígenas.

O significado da performatização das danças e cantos antigos nesses encontros, além do significado de boas-vindas – tal como ocorriam nas antigas festas – indica um sentido político subjacente.

⁸⁹ Para referenciar outro caso em que a performatização de práticas rituais se constitui como um expediente político das populações, cito o caso dos índios Atikum da Serra do Umã, em Pernambuco, que embora difira do contexto de contato no caso dos índios da bacia do Rio Branco, as semelhanças estratégicas são semelhantes. Como discorrem João Pacheco de Oliveira (2004) e Rodrigo Grunewald (1993; 2000), os Atikum se valeram de um ritual xamânico denominado Toré como meio de convencer os agentes do Serviço de Proteção ao Índio (SPI) de que eles eram mesmo índios, e que, deste modo, mereceriam obter os resguardos legais reservados às “populações originárias”. O *toré*, contudo, não era um ritual praticado pelos Atikum, e não se sabe ao certo se um dia foi praticado por aquela população. Contudo, os Atikum tomaram de empréstimo os conhecimentos de execução do *toré* de outras populações indígenas adjacentes a fim de constituírem os signos de “indianidade” necessários para convencer os agentes do SPI. A performance cumpre, neste caso, um importante papel na constituição de estratégias políticas que operam em estreita relação com a noção de “exótico” estampada às populações tradicionais. Algo semelhante pode ser dito a respeito dos havaianos e fijianos, que segundo Sahlins ([1993] 2000; [1996] 2000), valeram-se dos estereótipos criados em torno de suas práticas cotidianas para destaca-los ainda mais, demarcando sua dessemelhança cultural e social em relação aos colonizadores.

Esses eventos são iniciados, invariavelmente, pela execução de danças e cantos, desempenhados por crianças e adolescentes. A chegada e a partida de representantes de órgãos estatais e agências não-governamentais são sempre demarcadas pela execução de danças, cantos ou outra atividade tradicional, como alguma reza de xamã, ou pintura corporal, etc. Os discursos das lideranças desempenham o papel verbal da demarcação das posições antagônicas de poder, que complementam as performances culturais.

Em uma das Assembleias Estaduais dos Tuxauas que pude participar, a recepção da então presidente interina da Fundação Nacional do Índio (FUNAI), Maria Augusta Assirati, foi exemplarmente grandiosa. A Assembleia dos Tuxauas, que tem sido alocada em uma outrora hospedagem turística, às margens do lago Caracaranã (no *lavrado*), estava repleta de pessoas; mais de mil convidados, entre índios Makuxi, principalmente, mas também Wapixana, Taurpáng, Ingarikó e Yanomami; e com a chegada da presidente da Funai, grande parte dos convidados se mobilizaram para dar uma imponente saudação à representante máxima da Fundação diretamente relacionada às demandas dos índios. Já na entrada do local, ela foi cercada por lideranças indígenas, que a acompanharam até a mesa dos convidados, sendo o trajeto ladeado por duas filas extensas de crianças e adolescentes que cantavam e dançavam o *parixara*. Chegando à mesa de discussão, seu rosto foi pintado, como também foram pintados os rostos de outros representantes estatais. Ao final do encontro, depois de ter ouvido longos discursos reivindicatórios, a presidente recebeu objetos artesanais e foi igualmente acompanhada por lideranças interétnicas em sua saída.

Tais encontros apresentam uma estrutura de execução recorrente, e a forma como se organizam esses encontros parece refletir as formalidades praticadas pelas instituições e órgãos oficiais para encontros e reuniões com entidades da sociedade civil, bem como confrontar, através da performatização da “cultura”, isto é, da “essência diferenciante” de cada sociedade, as posições de poder postas em jogo. Com as performatizações e discursos, os Makuxi objetivam inverter a posição de autoridade ao conferir aos agentes estatais a posição de devedores por excelência, colocando-os num lugar hierarquicamente inferior nos espaços de poder interno à sociedade indígena. A recorrente estrutura desses encontros com representantes de entidades estatais alude à sua significância enquanto ritual, através utilização de objetos, performances e gestos como meio de definir posições, como assevera Turner (1967; 1969).

Os objetos, performances, gestos, etc. utilizados pelos Makuxi para esse intento foram, quase todos, “estetizados”, isto é, reformulados e transformados em signos da “cultura tradicional”, conferindo atualidade para algo pouco usual, ao exemplo dos traços e características das indumentárias próprias dos bailes das antigas festas de *paiwari*, bem como a execução das danças de bailes, tendo sido amplamente reelaboradas.

É evidente que, se comparadas, as indumentárias e os atavios utilizados nos antigos bailes, tal como registrado por Koch-Grünberg, sofreram significativas variações no modo de confecção. Por exemplo, as “saias” tradicionalmente utilizadas pelos homens durante os antigos bailes. Outrora produzida com folhas de inajá, segundo uma determinada disposição, e que cobriam o rosto, o peitoral e as pernas dos indivíduos (ver ilustração 1), hoje foram substituídas por saias feitas de palha de buriti, restringindo-se apenas às pernas dos dançarinos (ver fotografia 12). As mulheres, que não utilizavam vestimenta específica para os bailes, mas apenas a usual “tanga” de algodão trançado, cobrindo-se apenas com adereços, como braceletes, colares e cintas-chocalho, durante as performances contemporâneas utilizam saias confeccionadas com pequenos tubos de madeira semelhantes às “taquarinhas” ou “taboquinhas” (*Equisetum hyemale*), entremeadas por sementes de “capiá” (também conhecida por “lágrima de nossa senhora”, *Coix lacryma-jobi*), e miçangas de plástico ou vidro, ligados por cordões de algodão cru e variando segundo diferentes colorações e motivos gráficos (ver fotografia 14 e 15). Os mesmos materiais das saias também são usados para produção de bojos e sutiãs, peça da indumentária inexistente outrora, mas hoje indispensável. Ainda no que se refere à indumentária, existe outro tipo de “saia” de *parixara*, embora mais rara, confeccionada unicamente com algodão cru tingido, exibindo motivos gráficos diversos, e que pode ser utilizada tanto por homens como por mulheres (ver fotografias 14). Além das saias, diademas e cocares são, também, atavios indispensáveis, confeccionadas com o mesmo material das saias e chocalhos, mas acrescentados também de penas de aves nativas (ver fotografia 16 e 17).

Alguns instrumentos de percussão, tal como as cintas-chocalho, tradicionalmente atadas nos calcanhares e antebraços, e confeccionadas com sementes de *Thevetia nereifolia*, deram lugar aos chocalhos confeccionados com sementes *Coix lacryma-jobi* e com nacas de *Equisetum hyemale*, igualmente utilizada nas saias femininas.

Durante os antigos bailes de *parixara* e *tukui*, os Makuxi costumavam carregar instrumentos musicais diversos, como a trombeta feita de madeira “embaúba” (*Cecropia angustifolia*) ou o tambor *zamburá* (ver ilustração 6), ou ainda utensílios de caça ricamente adornados, especialmente o arco-e-flecha e bordunas. Já nas performances contemporâneas, além dos instrumentos musicais e utensílios de caça e guerra, os bailarinos carregam todo tipo de objetos da cultura material, como aqueles de uso doméstico, cuias de cabaça (*Lagenaria siceraria*), cestos cargueiros (*jamanxins*), espremedor de mandioca (“tipiti”), abanadores, cestarias, dentre outros tantos objetos, frequentemente em miniatura, e eventualmente vendidas como artesanato indígena.

Outro elemento que foi claramente reformulado são as pinturas corporais dos dançarinos. Um dos significativos adornos, que outrora eram inscritas em grandes porções do corpo dos bailarinos de *parixara* e *tukui* (ver. Koch-Grünberg, 1982, vol. III: pp. 51ss),

pouco se assemelham às contemporâneas inscrições, estando muito aquém do antigo refinamento e elaboração, restringindo-se apenas a inscrições singelas de motivos gráficos ou à pintura de uma tarja vermelha na altura dos olhos feita com pigmento de urucum (*Bixa orellana*).

A execução das danças e dos cantos de *parixara* e *tukui*, que outrora envolviam toda a aldeia e os convidados em longas performances, atualmente restringem-se a apresentações curtas, executadas, exclusivamente, por adolescentes e crianças em fase escolar. De modo geral, as danças ocorrem de maneira um tanto atabalhoada, em decorrência da desatenção dos pequenos bailarinos. Nota-se que não há grande interesse dos jovens e crianças nas performances tradicionais – pois os bailes de forró são os preferidos –, o que se percebe pela falta de prática dos bailarinos, que não chegam a dominar todos os meneios das danças ou a memorizar os cantos no vernáculo nativo.

O esmero na confecção das indumentárias e atavios para as danças “culturais”, mormente para a execução dos cantos e danças de baile de *paiwari*, bem como dos objetos da cultura material e instrumentos musicais, depende, principalmente, do empenho dos professores indígenas, responsáveis por ministrar a disciplina de “cultura e língua materna” nas escolas indígenas. Tais iniciativas foram somadas aos esforços das organizações indígenas e indigenistas, ao exemplo das ações do Conselho Indígena de Roraima e a Diocese de Roraima, que, em 2005/06, valendo-se do auxílio dos produtores musicais da Oficina Tobagulê (que, posteriormente, se tornaria a Associação Som das Aldeias), produziram álbuns musicais de cantos tradicionais de *parixara* e *tukui*, em *Compact Disc* (CD), denominados “*Makuxi Serenkato*” (O Canto dos Makuxi) – iniciativa também estendida aos Wapixana, “*Parichara Wapichan*” (*Parixara Wapixana*) –, além do registro fonográfico de cantos tradicionais diversos, como cantos de ninar e cantos de trabalho, no álbum “*Uyaseru’kon ta komanto’: Yamí’ Mernti’kon Taxinpîsa*” (Vivendo a cultura na língua makuxi: Alegria e força dos avós) cantadas, principalmente, pela anciã Makuxi, Bernaldina, habitante da aldeia Maturuca. Tais álbuns serviram como fontes para os professores de cultura e língua Makuxi para prepararem suas performances culturais.

As variações e reelaborações nos aspectos estéticos dos atavios e indumentárias etc., para as performances de bailes tradicionais são bem-vistas e estimuladas pelas lideranças locais, cuja criatividade na confecção dos adornos e o empenho nas performances são avaliadas pelas lideranças interétnicas em disputas empreendidas durante as reuniões políticas. Soube das lideranças interétnicas do Conselho Indígena que as escolas que melhor se apresentarem nas reuniões acabam por receber novos convites para outras apresentações. Esses convites representam, para os jovens Makuxi, o deleite de novas viagens.

Além das reuniões políticas, todos os outros eventos de caráter formal, tais como formaturas escolares e datas comemorativas (como o dia do índio, o dia da homologação etc.), ou ainda, festivais musicais, eventos culturais urbanos, etc. nos quais os Makuxi participam, se as danças e cantos tradicionais de baile não são executados – em ocasiões raras –, ao menos a indumentária, os atavios e objetos de adorno próprio das danças ou relativos à cultura material Makuxi são destacados (ver fotografias 10, 11, 12, 13, 14).

Ao serem deslocadas para o âmbito da escola, as danças de *parixara* e *tukui*, bem como todos os outros traços culturais, adquiriram, portanto, um tom peculiar. Em um paralelo comparativo, as populares festas juninas das regiões Sudeste e Nordeste do Brasil são exemplares nesse sentido, pois intencionam emular o ambiente e os costumes de um passado eminentemente rural, exibindo traços da cultura material, da culinária e de performances que possam suscitar uma clara ideia de “tradição cultural”. Lembremos das danças coletivas, *quadrilhas*, executadas, quase que exclusivamente, por crianças e adolescentes, enfeitadas e aparamentadas de modo “tradicional”, acompanhada pela culinária e os adornos festivos “tradicionais”.

Assim como há semelhanças com as “festas juninas” no que diz respeito ao trato estético das danças, parece haver semelhança também quanto ao aspecto formal dos eventos citadino, ao exemplo das formaturas escolares. Assim como nas formaturas escolares cidadinas, as cerimônias Makuxi contam com uma extensa solenidade, organizada no “malocão” da aldeia”, e conduzida por um orador eloquente e falastrão, que orienta as formalidades do evento. Há discursos e homenagens destinadas ou proferidas pelas lideranças locais e interétnicas, pelos professores, paraninfos, oradores da turma, representante dos pais dos alunos, assim como sessão de fotos, baile de formatura, etc. Tudo é praticamente idêntico aos eventos citadinos, à exceção dos ornamentos que enfeitam o cerimonial. Isto é, no lugar de arranjo de flores, cortinas, emblemas, etc. põe-se os objetos da cultura material indígena, como cestarias, objetos domésticos, instrumentos musicais, instrumentos de caça, etc.; no lugar das becas ou togas europeias, os formandos Makuxi trajam suas próprias vestes de bailes de *paiwari* (ver fotografia 16 e 17).

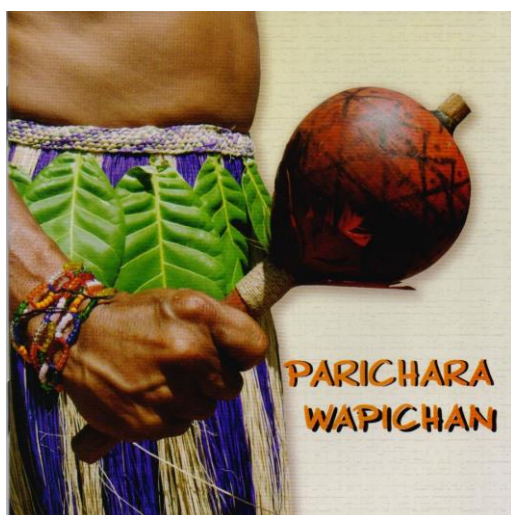
A simetria estrutural entre esses eventos executados nas cidades e nas aldeias segue o mesmo princípio: ressaltar os traços da especificidade do que se compreende como “cultura”. Emula-se, portanto, o *modus operandi* da sociedade nacional no que se refere ao tratamento conferido à “cultura”, isto é, “imitando” os procedimentos rituais de eventos como formatura escolar, por exemplo. Desse modo, ao se apropriarem do modo de manipulação do conceito de cultura, os Makuxi sedimentaram a base simbólico-discursiva capaz de sustentar as reivindicações políticas durante a segunda metade do século XX.



(Ilustração 7 – Capa do álbum de músicas tradicionais, *Makuxi Serenkato*, [literalmente “cantos dos Makuxi”], lançado em 2005, com promoção do CIR, Diocese de Roraima e *Som das Aldeias*)



(Ilustração 9 – Capa do álbum Musical “*Alegria e força dos avós*”, lançado em 2005, com promoção do CIR, Diocese de Roraima e *Som das Aldeias*)



(Ilustração 8 – Capa do álbum musical *Parichara Wapichan*, 2006, produzido tal qual o álbum *Makuxi*, desta vez para os Wapixana, com promoção do CIR, Diocese de Roraima e *Som das Aldeias*)



(Fotografia 10 - Dança de recepção para convidados da Assembleia Estadual dos Tuxauas, Lago Caracaranã, 2014).



(Fotografia 11 - Apresentação de *parixara* durante o intervalo da Assembleia Estadual dos Tuxauas, 2014)



(Fotografias 12 e 13 – Performance organizada para a recepção da comitiva de parlamentares federais – Aldeia Maturua, 2013 – foto: Paulo Santilli)



(Fotografia 14 – Nesta foto é possível notar três diferentes vestimentas masculinas, a primeira [à esquerda] confeccionada com folhas de buriti, a segunda [central] e a terceira [à direita] confeccionadas com algodão, variando em forma e coloração)



(Fotografia 15 – Na fotografia acima é possível notar a variabilidade de cores, formas e motivos utilizados na confecção da indumentária feminina para a execução das danças tradicionais)



(Fotografia 16 – Formatura dos estudantes de ensino médio e básico da aldeia Willimon, dezembro de 2014).



(Fotografia 17 – Formatura simbólica dos alunos da primeira série do ensino fundamental, aldeia Morro, dezembro de 2014).

F.4. – O “forró da maloca” e a estranha “cultura indígena”.

As ações de “resgate” e “valorização” cultural promovidas pelas lideranças indígenas e, de modo particular, pelos clérigos da Consolata, implicavam o afastamento do convívio nas fazendas, garimpos e festas regionais, e, como consequência, de seus costumes. Ainda que tenham logrado sucesso em uma série de proposições culturais e econômicas, os clérigos não conseguiram dissuadir os Makuxi a abandonarem os ritmos de forró com os quais haviam se habituado ao longo do processo de ocupação colonial.

Frequentemente associados pelos clérigos ao consumo excessivo de bebidas alcoólicas, típicos dos festins regionais, os ritmos de forró foram relacionados à dificuldade de articular politicamente os índios em torno das reivindicações territoriais ante o avanço da pecuária extensiva e as violências decorridas da ocupação colonial. Algo semelhante ao que ocorreu com as festas de *paiwari*, igualmente associada pelos clérigos ao exagerado consumo de bebidas e, por consequência, à dificuldade de evangelização do gentio índio.

De fato, o alcoolismo foi um dos graves problemas explorados pelos fazendeiros como meio de manutenção das relações de subserviência e do controle territorial. O quadro de desagregação social decorrente do alcoolismo indígena, segundo interpretações clericais, já se esboça nas décadas de 1930 e 1940, como assim descreve I. Myers:

The Makushi reaction to the disintegration and despair following on the rapid and alarming decrease in numbers within the present generation seems to have been an Epicurean one. The paiwari spree has become almost continual, in a very degenerated form. As long as there is cassava in the fields, it is made into paracari, with no thought for the morrow; and in every house small groups continually gather to drink and to dance to 'Brazilian' dances. Cowboys from the neighbouring ranches will attend, taking often bottle of cheap spirits, to dance, and secure a girl for the night, and though marriages are still made these sprees are now more often occasions for temporary amorous adventures. The mania has become so strong that many individuals seem to live only for pleasure and the excessive drinking and fatigue caused by junger on these occasions help to swell the death-rate.” (1993: p.29)

Além do estigma oriundo da associação entre os ritmos regionais de forró e o alcoolismo, estes foram malquistos pelos missionários também por serem considerados ritmos musicais “imorais”, tendo em vista o caráter licencioso dos meneios das danças e dos jogos de duplo sentido de suas letras musicais, que aludem costumes lascivos.

Apesar de lograrem sucesso na proibição, ou ao menos coibindo a produção, o comércio e o consumo de bebidas alcoólicas nas aldeias (até mesmo da tradicional bebida *paiwari*, de considerável teor alcoólico, e com exceção do *caxiri*, de baixo teor alcoólico), os missionários não puderam deprimir o gosto musical dos Makuxi pelo forró, que mesmo

durante as reuniões políticas se fazia presente, “animando o encontro das lideranças” – como, deste modo, relatou-me Jaci de Souza, partícipe das primeiras reuniões de lideranças Makuxi na década de 1970.

Com efeito, foram os próprios missionários convencidos a tolerar o forró, embora o tenham consentido sua perpetuação nas reuniões políticas com a condição de que o teor das composições fosse dedicado a versar sobre os conflitos políticos, os casos de violência, discriminações e desmandos envolvendo índios e regionais. Deste modo, por volta da década de 1970, por ocasião das primeiras reuniões políticas entre lideranças indígenas locais e os missionários da Consolata, segundo contam Jaci de Souza, surge então o “forró da maloca”, como assim os próprios Makuxi o chamaram.

Muitas composições foram produzidas ao longo das décadas de disputas territoriais, sendo algumas delas registradas no primeiro álbum musical de forró indígena, denominado “*Caxiri na cuia: o forró da maloca*”. Lançado em 2005, o *Caxiri na Cuia* marca o auge das articulações políticas indígenas e indigenistas em âmbito local, ao coroar a homologação da demarcação da Terra Raposa Serra do Sol, assinada pelo então presidente da República do Brasil, Luiz Inácio Lula da Silva.

Algumas dessas composições de forró eu transcrevo abaixo.⁹⁰

⁹⁰ Segundo conta Marcos Wesley, um dos idealizadores e articuladores da produção do álbum *Caxiri na Cuia*, a ideia do registro fonográfico surgiu durante a 34ª edição da Assembleia Estadual dos Tuxauas, na qual se anunciava a homologação da Terra Indígena Raposa Serra do Sol. O álbum contou com a participação de um grupo de ao menos duas dezenas de componentes, entre músicos, cantores e compositores, tratando-se, portanto, de uma coletânea de músicas. Vale notar que as composições reunidas no álbum *Caxiri na Cuia* são apenas algumas das várias dezenas de composições produzidas por habilidosos instrumentistas Makuxi que nunca vieram a ser fonografadas, perdidas na vagueza memorial, ou perecidas com seus criadores. A título de exemplo, transcrevo abaixo algumas das composições reunidas no referido álbum musical.



(Ilustração 10 – 2005; foto: Rodrigo Baleia; Paula Brenha; Martinho Alves Jr. Gravação: Oficina Tobagulê; Produção Geral: Marcos Wesley de Oliveira. Realização: Conselho Indígena de Roraima; Oficina Tobagulê)

Nós Queremos Nossa Terra

Homologada (04:04)

Autor: Agnaldo Francisco da Silva
 Agnaldo Francisco – voz
 Genisvan da Silva André – Teclado
 Odílio José de Souza – Sanfona
 Marcos W. Oliveira – Triângulo e Maracas

*Nós queremos nossa terra homologada
 Lula presidente assina!
 Assinando vamos juntos convidamos
 Lula presidente festejar (bis)*

*Nós queremos nossa terra homologada
 Chega meus parentes festejar
 Nós queremos nossa terra homologada
 Lula presidente assinar!*

*A terra, a serra, chega para nós festejar
 Não esqueça, minha terra chega para nós
 produzir.*

Nossa União (03:52)

Autor: Jesus Floriano Peixoto
 Gabriel Nascimento Peixoto – voz
 Lilair Nascimento Peixoto – voz
 Neube Nascimento Peixoto – Teclado
 Jesus floriano Peixoto – Sanfona

*Aí, sim valeu nossa união
 Junto à organização
 Foi tomada a decisão*

*Valeu a pena, senhor Ministro da Justiça
 Com a assinatura da nossa demarcação
 Os povos índios comemoram o lindo dia
 Os povos com alegria
 Gritam e choram de emoção
 Filhos da terra somos nós, os povos índios
 Do rio Maú e Tacutu e Surumu
 Rio Miang, rio Cotingo que caminham
 Suas águas com carinho*

E dão água pro povão

*A nossa terra AIRASOL nós conquistamos
Com sacrifício dia 11 de dezembro
Em meses e anos foram chegando
Tudo se realizando
O dia da demarcação*

Sufrimento é demais (03:56)

Autor: Odílio José de Souza
Laudicéia André Souza – voz
Genisvan da Silva André – voz e teclado
Odílio José de Souza – guitarra

*Sufrimento é demais
Já não dá para suportar
Queremos nossa paz
A nossa terra homologar*

*Homologação, homologação
Terra Indígena Raposa Serra do Sol (bis)*

*Não queremos nenhum posseiro
Que só trazem destruição
Chega de sermos enganados
Pois só queremos a homologação*

*Não queremos área bloqueada
Nós temos filhos para trabalhar
Só queremos a nossa terra
Área contínua Raposa Serra do Sol*

Dom de Índio (03:26)

Autoria: Vamilton Santana Servino
Vamilton Santana – voz e violão
Audenice Júlio dos Santos – voz
Keitiane Servino – voz
Renato Costa – zabumba
Edson Sato – violão e viola
Albertino Rocha Peixoto - triângulo
Marcos W. Oliveira - harmônica

*Agora sim, Jacir esfria a cabeça
Tá decretada a nossa libertação
Vamos chegando para o centro Maturuca
Quem tá na luta venha para o malocão (bis)*

*Eiá, eiá, eiá
Esse índio tem o dom
Que os jovens têm que seguir
Eiá, eiá, eiá
Ele nunca se envergonha
Da cultura macuxi (bis)*

*É um exemplo
De quem luta a vitória alcança
São trinta anos de terror e opressão
Mas com coragem, paciência e união*

*Está nas mãos
A nossa homologação (bis)*

*Tem capivara
Jacaré na damorida
Tem tapioca com vinho de buriti
Vem festejar
A vitória tão sofrida
De bem com a vida
Tomando um bom caxiri*

Terra é mãe (03:34)

Autor: Vamilton Santana Servino
Vamilton Santana Servino – voz e violão
Audenice Júlio dos Santos – voz
Keitiane Rodrigues Servino – voz
Edson Sato – violão
Renato Costa – zabumba, triângulo, maracas e agogô

*Eu tenho alegria
No meu coração
Saiu a portaria
Da homologação*

*Venham todos índios
É nossa vez agora
E vamos gritar
Vitória, vitória (bis)*

*Terra é mãe
Mãe amada
Índio sem terra
Índio não é nada*

*Terra é tudo
Bem-vinda é essa hora
E vamos gritar
Vitória, vitória*

A Luta Contínua (04:06)

Autor: Sócrates da Silva Simão
Francisdalva André Souza – voz
Laudicéia André Souza – voz
Genisvan da Silva André – voz e teclado
Odílio José de Souza – voz e guitarra

*Eita que beleza,
Da natureza desse lugar,
Povo índio constrói,
Homem branco destrói,
Oh! Mãe AIRASOL,
Sei que vou te conquistar,
Raposa Serra do Sol*

Quero Urgente!

*Homologação, homologação
Lula presidente (bis)*

*Nós aqui vivemos,
E morreremos neste lugar,
A luta continua até o último índio,
Sei que vou te conquistar,
Raposa Serra do Sol*

Vovozinho (06:18)

Autor: Gilberto Oliveira Mota
Gilberto Oliveira Mota – voz
Juberli Oliveira Mota – voz
Antonio Lira – sanfona
Sérgio Barros – baixo
Renato Costa – Zabumba e Triângulo
Júlio Mota – Guitarra

*Quanta injustiças no mundo
Já não mais para viver neste chão
Quanto violências que passam
E todo ano perdendo um irmão
Mas somos fortes guerreiros
E juntos vamos tomar decisão
Somos filhos desta terra
Com ela vivemos sem poluição*

*Vovozinho já se foi,
Lutando, lutando
Sem deixar poluição,
Amando, amando
Cuidando dos seus direitos,
Falando, falando
Vai chegar a homologação (bis)*

*Dessa vez pra mim não passa
Deixar de graça sem perdão
Quando sofreu Aldo Mota
Ferido e morto por grande canhão
Deixou sua família em casa
Triste chorando, que decepção
Deixaram de luto os serranos
Baixo Cotíngio e toda a região*

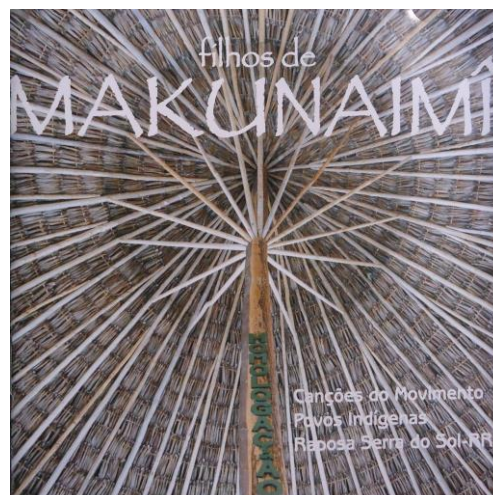
*Essa é a grande verdade
Com seriedade fiz este refrão
E a dor que sinto no peito
Não tem remédio para dar solução
As serras e matas choraram
E os passarinhos perderam as canções
E agora que essa luta não para
Vamos em frente com animação*

As composições transcritas versam, especialmente, sobre as reivindicações e as celebrações relativas à homologação da Terra Indígena Raposa Serra do Sol – também chamada de Área Indígena Raposa Serra do Sol (AIRASOL). A canção “Vovozinho” é a única que diverge das demais canções, ainda que trate do ambiente de disputa em torno da questão territorial. Essa é dedicada a Aldo da Silva Mota, makuxi assassinado em 2003, a mando do fazendeiro Francisco das Chagas de Oliveira, o “Chico Tripa”. Segundo Elias Souza, habitante da aldeia Maturuca, essa como outras tantas semelhantes constituem um “gênero” específico dentre as composições de “fórró da maloca”, que tratam, especificamente, de acontecimentos historicamente demarcados, relativos aos conflitos violentos decorrentes das disputas territoriais.⁹¹

Posteriormente ao lançamento do álbum *Caxiri na Cuia*, produziu-se outro álbum de fórró indígena, denominado “*Filhos de Makunaimi*”, como resultado da oficina de formação de técnicos em áudio, promovida pela Oficina Tobagulê e patrocinada pelo Conselho Indígena de Roraima, com verba do governo federal pelo Projeto Demonstrativo de Povos Indígenas (PDPI).

⁹¹ O número de composições produzidas é expressivo, segundo argumentou Elias Souza. Contudo, muitas composições se perderam e seus compositores, pereceram. Os que restaram estão difundidos entre as mais de trezentas aldeias Makuxi, espalhadas nas diversas terras indígenas da região. Por essa razão, me foi impossível coletar outras composições que não estivessem registradas em CD.

(Ilustração 11 – Capa do álbum “*Filhos de Makunaimi*”, lançado em 2005, promovidos pelo Conselho Indígena de Roraima, Som das Aldeias e Diocese de Roraima)



Após a demarcação da Terra Indígena Raposa Serra do Sol e o conseqüente arrefecimento dos conflitos e dos ânimos, as composições foram diversificadas, dedicadas, por sua vez, ao registro de temas relativos ao atual contexto político, sobretudo no tocante à manutenção e ao cumprimento dos direitos sociais garantidos na Carta Constitucional brasileira. Atualmente, novas composições de forró indígena podem ser ouvidas durante as reuniões políticas indígenas, como a Assembleia Estadual dos Tuxauas. Essas versam sobre os debates políticos em voga, como, p.ex., as renitentes tentativas de desmonte da legislação indigenista por parte da classe política regional e brasileira, inscritas na famigerada Proposta de Emenda Constitucional 215/2000, ou ainda portaria 303 da Advocacia Geral da União, ou até mesmo acerca da intenção expressa de mineradoras e empreiteiras de explorarem territórios indígenas demarcados viram temas de canções.⁹²

F.5. – O forró como “cultura”.

Em meio ao repertório de “forró engajado”, que trata explicitamente sobre questões políticas, há também composições que, embora tenham sido produzidas em um ambiente de afirmação étnica, não versam explicitamente sobre questões políticas. Algumas delas versam, peculiarmente, sobre a “cultura indígena”.

Transcrevo abaixo as três únicas composições registradas no álbum *Caxiri na Cuia* deste tipo:

⁹² Após a gravação em 2005 do álbum “Caxiri na Cuia”, a iniciativa mais curiosa de registro fonográfico foi a produção de um álbum musical de forró denominado “Saúde em nossas mãos” (2007), resultante de encontros de formação de agentes indígenas de saúde. Nesse álbum, as músicas de forró buscavam apontar os cuidados específicos com questões relativas à saúde indígena os quais a população Makuxi deveria se atentar, servindo assim como uma espécie de cartilha em forma de músicas de forró.

Caxiri na Cuiá (03:35)

Autor: Bento Pereira da Silva
 Bento P. S. - voz
 Maria H. P. Silva - voz
 Genisvan da Silva André – teclado
 Odílio J. de Souza – guitarra

*É com vocês o Caxiri na Cuiá
 É com vocês o xote da alegria*

*É com vocês o Caxiri na Cuiá
 É com vocês o xote da alegria*

*Bebe caxiri, bebe Macuxi
 Bebe Macuxi, bebe caxiri*

*Come malagueta
 E come murupi
 Quem sabe do sabor
 É o índio Macuxi*

A seca e a queimada (03:30)

Autor: Jesus Floriano Peixoto
 Lilair Nascimento Peixoto – voz
 Jesus F. P – sanfona
 Neube N. Peixoto – teclado

*Pelo amor do nosso pai não toque fogo
 rapaz
 Que o prejuízo está demais
 A seca e a queimada andam juntas
 E a fome vem atrás*

*Olhando os campos, olhando as serras
 Olhando as matas, é só fumaça
 Olhando os rios, olhando os lagos
 Já não tem água, é só fumaça
 Gritam os povos, não temos roça
 Não temos nada
 E o tempo é só fumaça*

Água de beber (05:20)

Autor: Gilberto Oliveira Mota
 Gilberto O. Mota: voz; Juberli O. Mota: voz; Renato
 Trajano - teclado; Júlio Mota – guitarra.

*Sou serra sou mata sou campo
 Sou água de beber
 Me usam, me queimam e me destroem
 Chega de sofrer*

*Choro quando queimam a minha vida
 Vendo ela assim tão destruída
 Não quero a minha vida tão sofrida
 Preciso viver
 Eu ajudo todas as criações
 Sou terra e não quero invasão
 A vida preservada com amor em ti
 meu coração*

*Eu quero ter paz
 Eu quero ser flor
 Eu quero a minha vida
 Bem preservada pela força do amor*

É interessante mencionar que a música que dá nome ao álbum fonográfico tornou-se o símbolo do sucesso político das populações indígenas de Roraima, sobretudo dos Makuxi, e que mesmo após mais de dez anos de sua publicação tal música continua sendo exaustivamente executada durante as reuniões políticas, tornando-se parte indissociável do que chamei de “vinheta cultural”. Essas três composições transcritas acima, que versam sobre aspectos da “cultura Makuxi”, costumes culinários e práticas cotidianas, são apenas amostras de uma intenção mais difusa dos músicos e lideranças Makuxi, que almejam tornarem-se protagonistas na produção de “cultura artística” em âmbito regional.⁹³ Os Makuxi – e também os Wapixana – ambicionam abrir uma frente própria de produção artística regional, a fim de disputar os espaços e recursos até então praticamente restritos aos artistas regionais; tendo em vista que a fronteira da “cultura tradicional” fora simbolicamente ultrapassada com a divulgação do *Caxiri na Cuia*.

O desejo explícito de disputar a produção de “fórró regional” – como assim os Makuxi chamam os repertórios de fórró – tem sido bem recebido pelas lideranças indígenas mais antigas e pelos anciãos, que consideram a sua produção coerente com os desígnios das organizações indígenas, ao desempenhar um papel de valorização da “cultura” e da história Makuxi – como considera, p. ex., Alcides Constantino, proeminente liderança indígena, habitante da aldeia Barro:

Recentemente, começou a música regional. Eu dou graças a Deus [...] que tem os jovens que pensaram em fazer essas músicas. Que deu certo, né? É por aqui mesmo. Porque se a gente não pensa, eu acho que nós vamos esquecendo, né? Mas, realmente, como tem [grupos musicais] hoje na região das Serras, e aqui também no Baixo Cotingo já estão fazendo música regional mesmo, da escola do Amogô Prurumã. Eles vão trabalhar isso. Os tuxauas e os professores estão pensando em fazer isso, esse trabalho; para que fique registrado no conhecimento dos jovens e das crianças que vêm aí.

Como se pode notar na fala de Alcides, a principal preocupação refere-se à produção de registros históricos que possam ser utilizados na educação dos jovens Makuxi. Outro ponto significativo ressaltado pela liderança é seu entendimento sobre a equivalência entre a “música regional” (leia-se “fórró da maloca”) e o repertório de *parixara*, posto que, para Alcides, “o *parishara* [canta] o *igarapé*, o *peixe*, a *Serra*, o *pé de inajá*, *tudo*. É [assim] como quem [está] cantando o *canto regional*”. É provável que esta associação entre “música regional” e o repertório do *parixara* reforce a preocupação intrínseca às ações “culturalistas” relacionadas à memória/história Makuxi e, conseqüentemente, à distinção sócio-cultural ante à sociedade regional. E, por fim, a fala de Constantino faz menção ao referencial ao

⁹³ Esta que esteve sob a predomínio de grupos artísticos não índios, organizados desde a década de 1980, autodenominado *Roraimeira*, tendo se valido da exaltação de traços culturais da variada composição étnica de Roraima para suas produções artísticas, subentendendo a constituição de uma espécie de regionalismo tardio.

qual ambas as práticas se inspiram, isto é, nos elementos da paisagem natural, segmento amplamente explorado pelos compositores Makuxi e regionais, e que também está inscrito nos tradicionais cantos de baile de *paiwari*.



(Fotografia 18 – Lago Caracaranã, Assembleia Estadual dos Tuxauas, 2014: tecladista makuxi “passando o som”.)



(Fotografia 19 – Lago Caracaranã, Assembleia Estadual dos Tuxauas, 2014: grupo de forró animando os intervalos da reunião)

F.6. – Uma peculiar inflexão

Como destacam Sahlins (1997), Carneiro da Cunha (2009) e Pacheco de Oliveira (2004), as ações de “valorização” e “resgate cultural” promovidas pelas populações indígenas outrora submetidas à colonização refletem um período de efervescência política global, em que noções e conceitos como “cultura” e “tradição”, inventadas por antropólogos e agentes coloniais (cf. Wagner ([1975] 2010; Carneiro da Cunha, 2009), foram instrumentalizadas pelas populações nativas segundo seus próprios propósitos. Tratou-se, segundo esses autores, de um período de “despertar para a cultura”, outrora desprezadas ou ignoradas pelas populações indígenas.⁹⁴

No caso dos Makuxi, a instrumentalização da “cultura” foi ampliada, de modo peculiar, ao forró – à “cultura do branco” – e através de tais ritmos buscaram enfatizar sua existência, emulando a operação dos compositores regionais, isto é, sem se apegar unicamente à “tradição”, mas valendo-se dela como ponto de partida para suas produções culturais-artísticas. Essa inflexão caracteriza o procedimento de bricolagem composicional dos Makuxi enquanto instrumento criativo e equalizador de “forças culturais” e como modo de criação por imitação.⁹⁵

E para além do forró político e culturalmente engajado, há ainda o forró apreciado e executado no âmbito cotidiano, que pouco tem a ver com as intenções dos repertórios os quais tratei neste capítulo. O forró produzido e apreciado em espaços domésticos e eventos aldeãos, distante dos ditames das agências indígenas e indigenistas, e que embalam especialmente as festas será tratado no próximo capítulo.

⁹⁴ Nota-se que, segundo argumenta Sahlins, a “tomada de consciência” em relação à “cultura” pode ser questionável como um fenômeno estritamente decorrente da colonização. Como o autor demonstra, os fijianos já entendiam o *kerekere* como um costume diferenciante, antes mesmo do domínio britânico (Sahlins, [1993]2000: p.508-509).

⁹⁵ Existem outras iniciativas semelhantes em usar ritmos musicais não tradicionais para se referir à identidade étnica e à cultura tradicional, ao exemplo do grupo musical Brô MCs, composto por cantores Guarani Kaiowá de Rap (do inglês *rhyme and poetry*, “ritmo e poesia”).

Capítulo 4

Um tempo de festa

Parte G

O forró nosso de cada dia

No capítulo anterior, discorri sobre os repertórios musicais que foram instrumentalizados politicamente pelos Makuxi, sendo aqueles preferencialmente publicizados em ambientes político-interétnicos, como nas assembleias e reuniões políticas – sobretudo quando se fazem presentes representantes oficiais do Estado e agências indigenistas. Neste capítulo, trato dos repertórios musicais de forró que se mantêm restritos ao espaço aldeão, onde a influência das organizações indígenas e indigenistas sobre as práticas cotidianas não as condicionam.

O forró produzido nas aldeias está particularmente associado à execução de festas nas aldeias, nas quais a música e a dança estão implicadas no complexo de trocas e intercâmbios entre anfitriões e convidados, entre parentes e afins, constituindo-se como a mediação mais potente da interação entre os indivíduos.

G.1. Suporte material e aspectos sonoros do forró contemporâneo

Os repertórios de forró contemporâneo, comumente produzidos nas cidades do estado de Roraima, são ostensivamente consumidos pelos índios, que tem acesso às vilas e cidades adjacentes às terras indígenas através das rodovias federais, como as (BR) 174 e 401, e outras de domínio estadual, como as (RR) 319, 342, 343, 400, 202, 171, etc., que conectam os territórios indígenas às cidades de Boa Vista, Normandia, Pacaraima e Bonfim. Nas cidades, os Makuxi costumam adquirir produtos industrializados variados, dentre vestuário, produtos alimentícios, CDs e DVDs de música. Esses últimos são vendidos por ambulantes ou pequenos comércios, cujos CDs e DVDs são, à miúdo, de produção caseira ou de reprodução ilegal (*piratas*) de baixo custo, estando, por isso, ao alcance financeiro dos Makuxi. Nos últimos anos, contudo, os Makuxi têm dispensado os CDs e DVDs e preferido adquirir *pendrives* e cartões de memória, cuja capacidade de armazenamento de dados em relação aos CDs e DVDs é muito maior, além de serem muito mais resistentes e de fácil transporte se comparado aos CDs e DVDs. Tais cartões e *pendrives* costumam ser vendidos em uma grande variedade de comércios de miudezas e são “carregados” de musicais pelos mesmos antigos vendedores dos CDs e DVDs, que, evidentemente, cobram pelo serviço.

Nas aldeias, os álbuns musicais armazenados nesses dispositivos são replicados e difundidos entre parentes, amigos e vizinhos que também dispõem de cartões de memória além de algum aparelho que possa realizar a operação de replicação, sendo estes, frequentemente, telefones móveis (*smartphone*) ou, mais raramente, computadores portáteis (*laptops*). Vale notar que alguns bailes makuxi são musicados exclusivamente por meio dos repertórios armazenados nesses diminutos dispositivos – isso quando não há músicos com instrumentos que possam substituir as gravações por uma apresentação ao vivo, preferível para os Makuxi.

Os modernos dispositivos de armazenamento e reprodução sonora surgem nas aldeias aos borbotões. A afluência desses dispositivos tem acelerado a disseminação de novos ritmos musicais, permitindo que volumes maiores e mais variados de repertórios musicais possam ser compartilhados entre as aldeias. Durante minhas viagens de campo, pude testemunhar jovens Makuxi ouvindo hip-hop, rap, rock, pagode, samba, reggae, até funk carioca, sertanejo universitário e tecno-brega a partir de seus aparelhos telefônicos e minis caixas de som.

O uso dos aparelhos de telefonia móvel (*smartphone*) pelos Makuxi é muito semelhante ao uso dado pela sociedade regional – a despeito da inutilidade como meio de comunicação telefônica, tendo em vista a ausência de antenas transmissoras em território indígena. Além de reproduzidor musical, esses aparelhos servem como gravador de voz, máquina fotográfica e máquina filmadora, utilizado ostensivamente para registrar tudo que se possa considerar relevante. O registro em vídeo é peculiarmente frequente em se tratando de negociações políticas, sobretudo quando envolvem compromissos relacionados aos serviços públicos e aos projetos econômicos nas aldeias. Também são frequentes registros fotográficos, em vídeo e áudio para cerimônias menos políticas, como aniversários, formaturas, casamentos, batismos, etc. (ver fotografias abaixo)

O rádio, que fora muito relevante para a difusão dos repertórios regionais em meados do século XX, atualmente, é dispositivo cada vez menos usual, tendo sido substituído por dispositivos de reprodução musical eletrônicos, alimentados por cartões de memória e *pendrives*. As poucas estações de rádio existentes, e que se dedicam à transmissão de programas musicais – sem contar as rádios comunitárias, ainda mais raras -, são a Rádio Roraima (AM-590), Rádio Folha (AM-1020), Rádio 93 (FM-93.3), Rádio Tropical (FM-94.1), Rádio Boa Vista (FM-99.3), Rádio Monte Roraima (FM-107.9), Rádio Transamérica (FM-94.9 ou FM-95.7), Rádio Alto Astral (FM-91.9).⁹⁶ Com as exceções da Rádio Monte Roraima e da Rádio Roraima, a primeira vinculada à Diocese de Roraima e a segunda estatal, a mais antiga emissora de rádio da região. Praticamente todas as rádios

⁹⁶ Dizem os Makuxi (e até mesmo os regionais), que quase todas as emissoras de rádio do Estado pertencem a políticos da região –, algo proibido pelo artigo 54 da Constituição Federal Brasileira.

veiculam as composições musicais regionais, assim como nacionais e internacionais. A Rádio Monte Roraima é a mais seletiva delas, evitando transmitir composições musicais que possam atentar contra os valores cristãos. Tal prescrição impede que a grande maioria das composições regionais sejam veiculadas nessa rádio.

Dessas emissoras, até onde eu pude saber, apenas a Rádio Monte Roraima e a Rádio Roraima têm programas dedicados ao público indígena, embora sejam programas breves, com aproximadamente meia hora por semana. Nesses programas, o repertório musical é restrito às composições tradicionais, oriundas dos registros fonográficos já mencionados no capítulo anterior, como os álbuns musicais “*Makuxi Serenkato*” (2005), “*Parichara Wapichan*” (2006), “*Yamî Merunti’kon Taxinpîsa*” (2005) e outros álbuns de música tradicional de outras populações indígenas, ou ainda composições contidas nos álbuns “*Caxiri na Cuia: o forró da maloca*” (2005) e “*Filhos de Makunaimî*” (2006).



[Fotografia 20 – Aldeia Willimon, 2013: Índios Makuxi registrando a formatura dos alunos]



[Fotografia 21 – Aldeia Willimon, 2013: Índios Makuxi registrando as negociações sobre os repasses de gado relativo ao “projeto do gado”]

Consolidado como ritmo musical preferido entre os Makuxi, o forró contemporâneo é, contudo, muito diverso daquele outrora produzido e disseminado durante a primeira metade do século XX, ainda que alguns significativos traços sonoros tenham permanecido relativamente inalterados. Antes de prosseguir, vale frisar que, como dito no preâmbulo desta pesquisa, eu não estou habilitado a fornecer uma análise formal dos repertórios musicais Makuxi. É certo que uma análise desta envergadura certamente acrescentaria à compreensão das preferências e modos de criatividade Makuxi, porém (e, por conseguinte), reservar-me-ei a tecer alguns apontamentos e impressões superficiais a respeito dos aspectos elementares do forró apreciado e produzido pelos Makuxi.

A respeito do forró citadino contemporâneo, parece não haver grandes dificuldades em atinar sobre suas características sonoras – sobretudo se comparado ao forró produzido durante a primeira metade do século XX. Esse se distingue pela modéstia das composições, tanto nos aspectos harmônicos como melódicos, bem como no que refere às letras musicais. Ao se ouvir algumas composições de forró contemporâneo, tem-se a impressão, para um ouvinte não experimentado, de que se ouve quase sempre a mesma música. Os ritmos de forró contemporâneo estão restritos, na maioria das vezes, aos ritmos de *xote* e *baião*, em versões simplificadas, com variações tonais mínimas, diferindo apenas em

nuances de timbre que, via de regra, são modulados pelo teclado eletrônico, o principal instrumento do forró contemporâneo. A incorporação de instrumentos musicais (e conseqüente mudança timbrística) é também uma característica marcante dos modernos ritmos de forró. Diferentemente da clássica formação dos grupos musicais de forró, em que o acordeão (“sanfona”), a zabumba, o triângulo e, eventualmente, o pandeiro formavam o conjunto trimbrístico básico (cf. D. Dreyfus 2012), os atuais grupos de forró incorporaram o teclado eletrônico, a bateria (com ao menos 5 tons), o contrabaixo elétrico e a guitarra elétrica, tendo mantido da formação tradicional o acordeão e a zabumba. Atualmente, o teclado eletrônico figura como o principal instrumento musical dos Makuxi. São frequentes os “grupos” musicais, indígenas ou não, constituídos unicamente por um teclado. A possibilidade de emular a sonoridade de todos os instrumentos musicais de uma moderna banda de forró parece-me a razão da preferência por esse instrumento. Esta preferência também é clara para os Makuxi, mesmo a despeito da relativa dificuldade de disposição de energia elétrica necessária para alimentar toda a parafernália técnica envolvida (caixas amplificadoras, mesas de som, microfones e o próprio teclado), pois nem todas as aldeias costumam dispor de energia elétrica. Tal dificuldade é superada com geradores de energia movidos à gasolina ou diesel, à miúdo deslocados até o local onde são realizadas as festas, caso a aldeia anfitriã não disponha de um.

Em síntese, no que diz respeito às características sonoras, os únicos traços musicais do forró contemporâneo que permaneceram mais ou menos inalterados em relação ao forró tradicional são o timbre do acordeão, frequentemente emulado pelo teclado eletrônico, e o ritmo sincopado das composições, característicos das variantes *xote* e *baião*.

Ao que diz respeito ao teor das letras musicais, as mudanças também são sensíveis. A singela elaboração musical se reflete na composição das letras musicais, que, em sua grande maioria, têm como mote o amor romântico, descrito de modo estereotipado, eventualmente associado às descrições praticamente pornográficas dos impulsos sexuais ou ainda, referem-se à exaltação dos valores relativos ao apreço à riqueza material e ao consumo, à miúdo aludido à satisfação dos prazeres corporais – como assim pude constatar através da audição de diversos álbuns musicais de forró citadino.⁹⁷

Parece haver uma implicação entre a exaltação dos prazeres corporais inscrita nas letras musicais com a forma como são compostas, harmônica e melodicamente, as canções de forró. A preferência por ritmos intensamente sincopados e o privilégio dado aos tons

⁹⁷ Durante o período da pesquisa, reuni pouco mais de uma dezena de álbuns de forró citadino durante minha estada em Boa Vista, entre os anos de 2013 e 2015, adquirido de comerciantes ambulantes especializados na venda de CDs de música. As bandas regionais “Pegada”, “Remela de Gato”, “Arretadões do Forró”, “Gaviões du Forró”, “Forró Xinelada”, “Forró Lapada”, “Empurra Whisky Nela!”, “Forró do Patrão” e “Pipoquinha de Normandia” são conhecidas pelos jovens Makuxi, que, por sua vez, reproduzem suas composições nos bailes das aldeias.

graves, denotam ao forró um forte apelo corporal. O ímpeto rítmico do forró contemporâneo tende a reverberar de modo dominativo sobre os corpos de dançarinos ou ouvintes.⁹⁸

Essas mesmas características estéticas insculpidas no forró citadino são reproduzidas pelos Makuxi, tanto em termos musicais como também os aspectos linguísticos e simbólico, isto é, nos falares regionais, na indumentária dos músicos e intérpretes do forró, nos objetos dignos de exibição. Isto é, preza-se trajar indumentárias cuja grife é comumente reconhecida como luxuosa, como calças *jeans* “de marca”, sapatos e tênis caros; utilizar adornos que sejam signos de opulência, como colares dourados e prateados, relógio de pulso de grifes caras, etc.

G.2. – Circuitos musicais

O circuito musical Makuxi se restringe, basicamente, às festas nas aldeias e, eventualmente, às reuniões políticas. Nas festas – sobre as quais me referirei detidamente mais adiante –, os jovens Makuxi se empenham em performances musicais de modo a obterem prestígio e, conseqüentemente, mais convites para outras festas. Além das gratificações recebidas pelas performances, em dinheiro ou em mercadorias – dentre animais bovinos e gêneros alimentícios –, os jovens músicos se engajam nas performances de forró almejando desfrutar das inúmeras viagens, amizades e aventuras amorosas que as festas podem proporcionar.

Atualmente, o espaço aldeão se tornou exclusivo aos músicos Makuxi, embora nem sempre tenha sido assim, segundo meus interlocutores de maior idade. Relatam os mais velhos que as festas nas aldeias contavam com a presença eventual de músicos não índios para animar os bailes – algo praticamente impensável nos dias de hoje.

Não posso afirmar com certeza se houve um aumento, na última década, no número de músicos ou bandas de forró, pois a esse respeito os meus interlocutores Makuxi nunca souberam precisar. Porém, se houve um acréscimo no número de músicos e bandas nos últimos anos, é possível aventar que esse fato tenha decorrido em razão do crescente poder aquisitivo dos Makuxi, acompanhado da instalação dos “projetos” das agências indigenistas

⁹⁸ Pode-se dizer que este é um fenômeno musical comum nos diferentes gêneros musicais contemporâneos, não só brasileiro, mas em escala mundial. A meu ver, trata-se da exacerbação de tendência profundamente corporal da sociedade ocidental, e que está refletida poderosamente sobre o fenômeno musical, por sua vez, voltada à construção de composições direcionadas exclusivamente às sincronizações com ritmos fisiológicos, isto é, o batimento cardíaco, a respiração, os movimentos peristálticos, etc. e que, para tanto, valem-se extensamente de técnicas eletrônicas de modulação rítmica na busca por ritmos musicais que sincronizem com as frequências rítmicas fisiológicas. A música eletrônica surgida durante por volta da década de 1970, e posteriormente incorporada, mais ou menos, em todos os gêneros musicais é o grande exemplo deste tipo de direcionamento. Para maiores informações, ver José Miguel Wisnik ([1989] 2011 - *O Som e o Sentido*), Victor W. Turner (1988 – *The Anthropology of Performance*), Pedro P. Ferreira (2006 – *Música eletrônica e xamanismo: técnicas contemporâneas do êxtase*)

e pelo alcance dos programas assistencialistas do Governo Federal do Brasil, previdenciários e de fomento à agricultura, que ampliaram sensivelmente o leque de consumo dos índios, que destinam parte desses recursos à aquisição de instrumentos musicais.

Pude contabilizar cerca de oito grupos de forró indígena constituídos ao longo de meu trabalho de campo (*Makuxizinhos do Forró; Nativos de São Marcos; Filhos de Maruwai; Forró duas Canaimé; Beijo Coladinho; Panela de Barro; Caxiri na Cuia; Filhos de Makunaima*) e cerca de três dezenas de instrumentistas indígenas, entre guitarristas, sanfoneiros, tecladistas, zabumbeiros, contrabaixistas e bateristas. É seguro afirmar, contudo, que deve haver muito mais bandas e músicos indígenas do que aqueles que pude contabilizar, tendo em vista o número de aldeias e indígenas no Estado de Roraima.

Inspirados pela notoriedade alcançada pelo álbum “*Caxiri na Cuia*”, e dado o maior acesso às novas tecnologias instrumentais, os jovens músicos Makuxi vêm demonstrando uma patente ambição em acessar os circuitos urbanos de música (as festas, shows, boates noturnas) a fim de disputar o mercado e o prestígio das bandas regionais profissionalizadas. Algumas bandas indígenas, inclusive, têm logrado produzir seus próprios álbuns musicais – ainda que de modo bastante amador – e podido circular tais exemplares nas aldeias e entre o público não índio. Somente alguns poucos jovens makuxi lograram adentrar o circuito urbano de música, participando de grupos e bandas de forró citadinos como músicos. Tudo indica, porém, que esse cenário esteja prestes a mudar, e que o intento de profissionalização das bandas Makuxi esteja próximo de ser atingido.

G.3. – A dança na aldeia e na cidade.

Acerca da dança de forró, essa também conheceu significativas mudanças ao longo de sua existência secular entre os Makuxi. As danças de forró contemporâneo, conhecidos regionalmente como “arrocha” ou “bate-bate”, diferentemente da música, não tem sido fielmente reproduzidas nas aldeias. As danças citadinas de forró são atualmente mal vistas pelos anciãos e anciãs Makuxi, que as consideram muito sexualizadas, qualificando-as como “desrespeitosas” e “imorais”. A dança nas aldeias tem permanecido diferenciadas, reproduzindo modalidades mais antigas do forró, comumente conhecida como “forró coladinho”.

As modalidades de dança de forró nas cidades são determinadas, grosso modo, pela exuberância de meneios, marcado por seus passos largos, abertos, ágeis e repleto de rodopios. Em geral, os Makuxi preferem manter os modos de dançar mais comedidos, caracterizado por seus passos curtos e lentos, com poucos ou ausente de rodopios,

pontuado pela proximidade corporal do par de dançarinos e pelo notório molejo dos quadris, especialmente da dama.

Poucas vezes pude notar o modo de dançar forró em voga nas cidades durante os bailes nas aldeias. Nas vezes em que presenciei semelhante performance, notei que a dança causava certo embaraço na audiência, especialmente nos mais velhos, e admiração nos mais novos. Tais performances não duravam muito, sendo rapidamente recalçadas pelos anciãos.

G.4. – O valor da música e o prestígio do músico.

A admiração que os Makuxi sentem por instrumentistas é muito semelhante à nossa. Fato esse que pude averiguar em diversas ocasiões, sendo uma delas durante minha estada na casa de Orlando Pereira, tuxaua de Uiramutã, proeminente liderança indígena e sanfoneiro muito habilidoso. Por diversas vezes, testemunhei visitantes que se dirigiam à casa de Orlando para cumprimentá-lo, em cujas conversas sempre havia menção às ocasiões em que tocara quando um jovem músico. Orlando praticava seu repertório sentado em um largo banco, situado no terreiro da aldeia, adjacente à sua casa. Suas execuções musicais ao ar livre atraíam transeuntes que não hesitavam em estender a passada para ouvi-lo tocar algumas de suas antigas e animadas composições.⁹⁹

A admiração dos Makuxi por conhecimentos musicais (e rituais), como já mencionado em capítulos anteriores, tem relação com o âmbito político da sociedade Makuxi, especialmente da constituição da chefia (cf. também Santilli, 2014). O prestígio de um chefe está diretamente relacionado, dentre outras coisas, à frequência com que esse promove festas, que, por sua vez, implicam a mobilização de sua parentela para a produção de alimentos e bebidas suficientes para abastecer os convidados. Assim como, convidar (ou contratar) músicos para os bailes.

Ao longo de minhas viagens entre os Makuxi, pude averiguar esse poder da música quando eu atendia a pedidos de replicação de álbuns musicais a partir de meu computador portátil. Cheguei a replicar antigos álbuns de forró para os Makuxi de maior idade, como também álbuns de jazz, rock and roll, hip-hop, samba e até música flamenca para os mais jovens. Em algumas dessas oportunidades meus interlocutores se mostravam

⁹⁹ A admiração dos Makuxi em relação aos músicos é notória também entre outras populações indígenas, ao exemplo do que escreveu o cronista Gabriel Soares de Sousa (1584-1590) acerca dos Tupinambá da costa brasileira, asseverando que “*Os tupinambás se prezam de grandes músicos [...], mui estimados, e por onde quer que vão, são bem agasalhados, e muitos atravessam já o sertão por entre os seus contrários, sem lhe fazerem mal*” (apud Câmara Cascudo, 1944: p.32). Semelhante prestígio atribuído aos músicos Tupinambá encontra recorrência nos saltimbancos e artistas mambembe de *Comédia del’Arte* na Europa medieval, que percorriam países inimigos livremente a promover suas apresentações dramáticas e circenses (cf. M. BERTHOLD, 2004).

profundamente gratos e surpresos pelo meu gesto, especialmente pela gratuidade da replicação. E assim decorria que, se antes a minha presença na aldeia causava algum desconforto por sua aparente indeterminação – afinal, o que faz um jovem branco, de São Paulo, a quase cinco mil quilômetros de sua casa, interessado em músico indígena, e sobretudo “fórró indígena”!? – após as replicações musicais, minha presença se tornava, se não bem-vinda, ao menos aceitável. A possibilidade de compartilhamento de conhecimento musical tornava-me algo além de um antropólogo xereta.¹⁰⁰

Outro caso ocorrido durante minha passagem juntos aos Makuxi parece ilustrar bem a importância dada ao conhecimento musical e sua difusão, que se refere a uma pitoresca visita ocorrida na aldeia Morro, por ocasião das festividades de formatura escolar e natal na aldeia, em dezembro de 2014. Durante o evento, fui convidado por um simpático agente de saúde indígena para visitar sua casa, que se encontra um pouco retirada do núcleo da aldeia. Na sua residência, que já encontrava cheia de convidados, fui recebido, como é de praxe entre os Makuxi, com uma enorme cuia de *caxiri* e *pajuarú* (ou *pawari*), café, e um prato de *damorida* com beiju.¹⁰¹ Sem demora, fui indagado acerca do propósito de minha visita à aldeia. Subsequentemente à resposta da primeira pergunta, indagavam-me se eu era músico. Como sempre contestava a pergunta com uma negativa, embora não deixasse de mencionar que arriscava algumas notas ao violão. Nem logo terminei de responder as questões, meu anfitrião se embrenhou no interior de sua casa, retornando com um violão, pedindo para que eu tocasse algo. Tímido, eu hesitei ante aos convidados silentes. Não demorou, porém, um rapaz sentado próximo a mim pediu o violão e assumiu o desafio. Este se mostrou muito habilidoso, reproduzindo diversas canções, algumas muito antigas, dentre as quais uma em minha homenagem: *Trem das Onze*, de Adoniran Barbosa. Passado mais de três quartos de hora, e o repertório do jovem músico já dava sinais de esgotamento, solicitei o violão e reproduzi uma versão do chorinho *Carinhoso*, do músico e compositor carioca Pixinguinha. Ao executá-lo, notei ter causado grande impressão ao público Makuxi, que se quedou paralisado, atento aos acordes e ao ritmo que eu empregava ao violão. Findada a música, recebi palmas e cumprimentos. E a atmosfera sisuda e refreada que anteriormente marcava presença foi convertida em ruidosa e relaxada conversação. Todos se sentiam mais confortáveis com a minha presença e interagem espontaneamente.

¹⁰⁰ Um aspecto notável da relação de trocas de conhecimentos e repertórios musicais que se depreende de minhas experiências em campo é a monetarização das relações. Esta mudança também é notada, sobretudo pelos Makuxi de maior idade, que se lamentam pelo “encarecimento” das mercadorias. A monetarização das relações de comércio e troca têm acompanhado a expansão dos programas sociais do governo federal relativos à previdência social, bem como programas de desenvolvimento agrário e programas assistencialistas, que através da transferência de recursos tem estimulado a monetarização das relações.

¹⁰¹ *Damorida* é um prato típico Makuxi, que consiste em um caldo bastante apimentado, no qual são misturadas carnes diversas, quase sempre acompanhado de biscoitos de beiju.

Naquele instante, como em outros, notei o poder da sociabilidade causada pela música, algo também muito recorrente em nossa própria sociabilidade ocidental. O prestígio conferido ao músico, creio estar diretamente associado à sua capacidade de promover interação social, seja durante as festas, seja em ambientes descontraídos e despropositados. Trata-se da eficácia da música na produção da sociabilidade.

G.5. – Os motivos e a estrutura das festas.

Encerrado o processo de demarcação da Terra Indígena Raposa Serra do Sol há dez anos, tendo os conflitos fundiários entre índios e regionais amainado, certa normalidade tem sido restituída ao cotidiano Makuxi. Essa relativa calma tem se refletido no crescimento demográfico da população e na multiplicação das aldeias circunscritas aos territórios indígenas demarcados.¹⁰² Outro indício de que os Makuxi têm vivido vigorosamente e em relativa opulência nos anos posteriores à demarcação da Terra Indígena Raposa Serra do Sol é a frequência com que inúmeras festas têm sido realizadas, pois a organização de uma festa impõe, necessariamente, grande mobilização das aldeias envolvidas, tanto na produção de bebidas e alimentos para anfitriões e convidados, como na imprescindibilidade de excedentes das roças (cf. Im Thurn, 1883; I. Myers, 1993).

Atualmente, os motivos para execução das festas variam grandemente, como assim ocorria nas antigas festas de *paiwari*. De acordo com I. Myer (1993: p.38), as antigas festas podiam ser executadas em comemoração à inauguração de uma nova casa, ou por ocasião de uma grande corrida, ou ainda como incentivo ao trabalho agrícola, a fim de arregimentar mão de obra para a coivara, o plantio e a capina das roças (1993: p.39). Im Thurn (1883: p.319), por sua vez, destacou que as festas também podiam ser organizadas por ocasião de um casamento, ou até mesmo por um funeral, ou ainda para marcar a fundação de uma nova aldeia. Frequentemente, porém, as festas não tinham qualquer motivo especial: o simples desejo de um chefe, inclinado a “entreter os seus vizinhos”, já era motivo suficiente para a realização de uma festa.

¹⁰² Além da liberdade de exploração econômica do território devolvida aos Makuxi, a ampliação dos serviços públicos de saúde e o estímulo das organizações indígenas em multiplicar as aldeias e ocupar o território então demarcado foram algumas das significativas razões para o crescimento populacional. Segundo dados do Ministério da Saúde, representado pelo Distrito Sanitário Especial Indígena Leste, no ano de 2005, havia 78 aldeias na T.I. Raposa Serra do Sol, constando de uma população de 8449 índios, dentre Makuxi, Wapixana, Taurepáng, Ingarikó. Já em 2015, o número de aldeias chegou a 201, contabilizando uma população de 23.119 índios. Segundo relatório da Distrito Sanitário Indígena do Leste de Roraima, Fundação Nacional de Saúde e Conselho Indígena de Roraima, entre o ano de 2000 a 2008, houve um crescimento de 58% de postos de saúde instalados nas aldeias, passando de 68 postos de saúde para 149; o que correspondia à época 80% das aldeias com estrutura básica de saúde. Segundo o relatório de 2008 sobre estatísticas da saúde pública indígena, a taxa de mortalidade infantil segue uma tendência de decréscimo: em 2000 era de 45,2 mortes a cada 1000 nascidos vivos, enquanto que em 2008 foi registrado 27,4 mortes a cada milhar nascido vivo. Outras medidas sanitárias foram expandidas, como vacinação, controle epidemiológico, programas de controle de doenças venéreas, dentre outras iniciativas que resultaram em significativo crescimento populacional.

Alguns desses antigos temas para as festas se extinguíram e novos surgiram. Ao longo do século XX, celebrações cristãs, como o natal, a páscoa, os dias de santos padroeiros, etc., foram adotados ao calendário Makuxi, e mais recentemente, datas comemorativas institucionais, como ano-novo, celebrações de aniversários, formaturas escolares, etc. também foram acrescentadas. Outros diversos motivos surgiram, que vão desde a implantação de “projetos” nas aldeias – como a construção de postos de saúde, escolas, igrejas, o recebimento de rebanho bovino pertencente ao “projeto do gado”, “feiras de produção” –, até celebrações de transmissão de cargo de tuxaua, etc.

A duração das festas parece variar entre um a dois dias, podendo se estender até uma semana, caso o festim seja de grandes proporções. O número de convidados é bastante variável, podendo alcançar mais de mil pessoas, eventualmente.

Algumas dessas festas têm sido programadas com muita antecedência, geralmente no início de cada ano, e divulgadas na Assembleia Estadual dos Tuxauas ou durante as Assembleias Regionais, tradicionalmente realizadas no mês de março e junho, respectivamente. As lideranças que assim o fazem têm a intenção de angariar apoio financeiro e logístico para grandes festas.¹⁰³ O que confere uma dimensão política muito mais abrangente para a execução das mesmas, e que excede as mobilizações políticas locais para sua realização.

Em verdade, motivos para festa não faltavam, havendo sempre alguma em vista. O seu sentido, contudo, permanece o mesmo: a celebração coletiva das trocas e dos encontros entre amigos e parentes.

As festas subentendem múltiplas relações de trocas que dão dinamicidade à sociedade Makuxi, e que segundo Myers, Im Thurn e Koch-Grünberg se inscrevem na oportunidade de renovar, criar e manter os laços de hospitalidade entre grupos vizinhos, parentes e amigos, que se materializa no oferecimento de comida, bebida e performances

¹⁰³ A partir do entendimento de que a festa é, sobretudo, momento de troca, compreende-se mais claramente a afirmação de A. Colson (2001), de que a festa é um dos principais fatores na construção da chefia Pemon, posto que a realização de uma festa depende diretamente da habilidade e prestígio de um chefe local ao acionar suas alianças políticas e parentais para assim promovê-la. Esta reputação, segundo Audrey Colson (2001:228), é um dos elementos que sustentam a liderança local, sobretudo pela criação, renovação e manutenção dos laços com vizinhos, aliados e parentes através das dádivas ofertadas pelo chefe e pela obrigação de retribuir – assim me refiro a M. Mauss ([1925]2009), segundo sua proposição da lei universal das prestações e contraprestações. Contudo, para Colson, ao mesmo tempo que a festa (e, portanto, a troca) é a fortuna da chefia, esta pode ser também sua ruína. Pois, segundo a autora, a festa é o meio pelo qual o chefe se vale para manter seus laços de prestígio e o desejo colateral da sociedade de manter o chefe destituído de poder, através da dispersão de suas riquezas. Um prestigioso chefe é aquele que realiza muitas festas, e assim compartilha com seus aliados e parentes o acúmulo material. Mas o homem muito prestigioso é alvo dos feiticeiros *kanaimé*, que além da vingança, movem seus ataques pela inveja, direcionando-se assim para as chefias. Os ataques de *kanaimé* são frequentes durante as festas, como assim já registram cronistas desde o século XIX (ver cap. I), pois tais eventos reúnem grande número de indivíduos, dentre amigos, parentes, vizinhos e, eventualmente, inimigos potenciais. Os ataques de *kanaimé*, que suscitam vinganças sucessivas, e por fim, acabam por minar os laços que sustentam a chefia. (Ver também D. Thomas [1982] e P. Santilli [1997; 2014] a respeito da conjugação de elementos de poder em diferentes âmbitos, ritual e religioso, político, e econômico entre os Taurepáng e Makuxi).

musicais.¹⁰⁴ Como bem observou Olendina Cavalcante (2010: p.77), as antigas festas de *paiwari* se “*modificaram para continuar existindo [...]: a carne de caça foi substituída pela de gado, as danças tradicionais, tukui e parixara (danças da caça), deram lugar ao forró*”. Ou seja, o banquete, a bebedeira, a dança, as competições entre os comensais, e as diversas trocas, econômicas, matrimoniais e linguísticas continuam ocorrendo, a despeito das variações estéticas e “superficiais”.¹⁰⁵

As festas seguem, mais ou menos, a mesma sequência de eventos, isto é, desde a preparação das bebidas e comidas, dias ou até semanas antes do início do festejo, até a realização dos longos e animados bailes, que os encerram.

Ao longo das três incursões a campo, empreendidas entre os anos de 2013 e 2015, pude participar de ao menos seis festas Makuxi, realizadas exclusivamente no ambiente aldeão. Estas foram realizadas segundo diferentes propósitos, desde a inauguração de uma igreja, a comemoração de aniversário, comemoração pelo recebimento de rebanhos bovinos relativos ao projeto do gado, festa em celebração à troca de tuxauas, formatura escolar, natal, até comemoração de ano novo. De todas elas, as festas mais singelas, e que podem diferir quanto à estrutura, são as comemorações de aniversário, que a depender da condição financeira do(s) anfitrião(ões), podem se restringir apenas ao baile – embora uma festa completa, com todas as etapas, seja sempre o desejável.

Cada festa tem sua peculiaridade e especificidade em decorrência dos propósitos pelas quais são organizadas. A festa organizada em decorrência do repasse do gado bovino entre aldeias, sendo o rebanho parte constituinte do Projeto do Gado, foi uma das primeiras e peculiares festividades que pude registrar. Assim como em outras festividades, no dia anterior ao festim, os convidados começam a chegar, vindos de carro, caminhão, motocicletas, bicicletas, a pé e, mais raramente, a cavalo. Por vezes, os convidados surgem no decorrer do festejo, caso sua aldeia seja próxima à festa. Para a festa da ferra, eu e meu

¹⁰⁴ Ao compreendermos a festa como instante de troca, alinhemo-nos ao entendimento de C. Lévi-Strauss (1949), que compreende a troca como valor fundante das sociedades indígenas, e princípio mecânico das cerimônias e rituais. Segundo o autor, a troca também pode ser compreendida como comunicação, pois o ato de “comunicar” e “trocar” designam a busca de elementos exteriores ao campo social de pertença, e que intencionam um alargamento do mundo, sendo assim seu sentido. A comunicação em rituais coletivos ou festas, como sugere Lévi-Strauss (1949; 1954), pode compreender três níveis distintos comunicabilidade: o matrimonial, o linguístico e o econômico. Na festa temos os três níveis intensamente acionados e relacionados: a negociação matrimonial, dada a circulação de cônjuges potenciais; mensagens linguísticas afloram nas diversas *performances* (entre piadas, histórias, danças, cantos, discursos, etc.); e, enfim, a troca material intensificada, uma vez que visitantes e anfitriões desejam beneficiar-se cada qual com as prestações de dádivas mútuas excitadas no evento.

¹⁰⁵ É interessante observar que a adoção de novos motivos para festas, referenciados ao calendário ocidental, evidencia a mudança no modo como os Makuxi pensam e organizam seu tempo. Segundo D. Thomas (1982: pp.36-37), os Pemon – e, evidentemente, também os Makuxi – divisavam o ciclo anual em dois períodos: *konokdatai* – tempo de chuva – e *weipechi* – sol alto –, o período de estiagem. Para acompanhar o decorrer dos períodos, bastava recorrer à trajetória de Tamekan [conhecida como a Plêiade, ou a constelação de Touro no zodíaco grego] no céu noturno, isto é, se Tamekan desaparecia a leste, isto marcava o início do período das chuvas; quando ressurgia a leste, marcava o auge do período chuvoso; já quando Tamekan aparecia no céu às 4 ou 5 horas da manhã, sabia-se, portanto, que o período de estiagem tinha início (Koch-Grünberg, 1982, III: p.283).

companheiro de viagem, Osmário Lima, fomos de motocicleta ao Retiro, acompanhados de outros viajantes oriundos de diferentes aldeias, mas sobretudo da aldeia Willimon, para onde o rebanho bovino seria enviado após o procedimento de marcação do gado.

A festa de ferra do gado foi realizada nos primeiros dias de junho de 2013, na sede do retiro Areal, pertencente à aldeia Caxirimã, situada na região serrana da Terra Indígena Raposa Serra do Sol. Os retiros são locais onde permanecem o rebanho da aldeia, localizados em lugares afastados daquelas, e que possa prover pastagem abundante para os animais. A distância entre o Retiro e a aldeia costuma ser razoavelmente larga, por vezes ultrapassando uma dezena de quilômetros, sendo estabelecida em razão das invasões dos bovinos nas roças adjacentes às aldeias, especialmente no período de estiagem, quando o capim dos campos seca e os rebanhos invadem as roças em que as folhagens continuam tenras e verdejantes. Nos Retiros são construídos, geralmente, uma casa para o vaqueiro e sua família, e um curral, que serve para reunir o rebanho quando há necessidade de vacinação, contagem e marcação à ferro.

O trabalho de vaqueiro não é muito apreciado pelos Makuxi, pois, além do estigma de ter sido um dos principais trabalhos disponíveis durante o período de convívio entre índios e posseiros em meio às fazendas de gado, o isolamento do retiro é pouco desejado. A remuneração do vaqueiro, sendo este da própria aldeia dona do rebanho ou de outra qualquer, reproduz o antigo regime de rendimento empregado pelos fazendeiros, comumente conhecido como “a quarta” ou “a quinta”, isto é, a cada quatro ou cinco animais nascidos vivos, o último torna-se o pagamento do vaqueiro. A remuneração, que não é muito atrativa, soma-se as outras condições de trabalho indesejáveis, tornando o posto muito rotativo.

A realização da ferra, algo burocrático no processo de transferência dos rebanhos de uma aldeia a outra, no âmbito do Projeto do Gado, não implica, necessariamente, a realização de uma festa. Porém, os Makuxi costumam apreciar sua realização, a despeito do bom ou mau rendimento do projeto na aldeia. Tais festividades podem ser alusivas às antigas festas de *paiwari*, posto que naquelas, as celebrações ocorriam em decorrência do retorno dos caçadores, que traziam a carne para o festim, ao passo que as festas organizadas para receber os rebanhos bovinos associa-se, também, à chegada “da carne” à aldeia, por assim dizer.

Acompanhados por cerca de doze pessoas, dentre elas uma criança de colo, chegamos de motocicleta ao retiro do Areal, após mais de três horas de viagem, passando por trilhas tortuosas e muitíssimo pedregosas. A viagem foi imensamente exaustiva para todos, à exceção de uma única passageira, que, abrigada confortavelmente no colo de sua mãe, dormiu praticamente todo o trajeto, ignorando de modo surpreendente todos os solavancos incessantes que os obstáculos impunham durante o caminho. Na chegada,

todos perfilaram suas motocicletas, esperando para cumprimentar o tuxaua do Caxirimã e o vaqueiro, dono da casa.

Os recém-chegados eram saudados por esses, que imediatamente mandavam trazer *caxiri* para refrescar os viajantes. A etiqueta makuxi impõe o oferecimento de bebida aos viajantes, que na região serrana da Terra Indígena Raposa Serra do Sol, geralmente é oferecido *caxiri* ou o *pajuarú*; enquanto no lavrado, café ou suco de fruta, às vezes, industrializado. Se a hora é oportuna, serve-se também uma refeição composta por beiju, acompanhados por um caldo apimentado de peixe ou carne (de caça ou de vaca), denominado *damorida*, e também guarnições, como arroz e feijão – herança da culinária regional.

Combinadas as acomodações logo após a chegada, e já no início da madrugada, todos se recolhem. Se a festa é realizada nas aldeias os convidados são hospedados nas chamadas “casas de apoio”, isto é, malocas simples, apenas com telhado, destinadas especificamente para receber visitantes. Convidados cuja relação de parentesco é direta tendem a se hospedar na casa dos seus familiares. No retiro haviam duas casas de apoio, relativamente grandes, que conseguiram abrigar todos os convidados para a festa, que consistia algo em torno de quarenta indivíduos.

Às 5 horas da manhã do dia seguinte, antes mesmo do sol nascer, uma enorme caixa amplificadora é disposta defronte à casa do vaqueiro, e dela hinos religiosos rompendo o silêncio da madrugada. Esta caixa é alimentada por um pequeno gerador de energia, ambos trazidos pelos anfitriões da aldeia Caxirimã. E enquanto muitos convidados permanecem em suas redes, despertando lentamente, o tuxaua anfitrião realiza chamamentos, entre uma música e outra, incitando os convidados a despertar, orientando-os sobre as atividades que serão realizadas ao longo do dia. As falas são sempre seguidas, precedidas ou entremeadas por gracejos bem-humorados, como também por notícias sobre o jejum, o almoço ou o jantar, também servindo como matéria para os discursos espirituosos. O mesmo procedimento se repete em todas as festas, com exceção da trilha sonora, que varia grandemente.

Entre as 6 e 7 horas da manhã o jejum é servido. Este consiste em um mingau de arroz ou batata doce, café fraco e muito adoçado, beiju com *damorida* e, muito raramente, pão de trigo ou milho. Findo o jejum, alguns discursos são proferidos pelos anfitriões e pelos convidados, geralmente agradecendo o convite e desejando um bom encontro para todos.

No caso da festa de festa, antes mesmo de ser servido o jejum, uma vaca adulta é abatida para servir como alimento para os festejadores. Em festas maiores, como na formatura dos alunos indígenas da aldeia Morro, coincidindo com as celebrações natalinas, em que também pude participar e notar que a quantidade de carne disponível era

impressionante maior: para cerca de 600 pessoas, a festa contou com o abate de quatro vacas adultas, pesando por volta de 300 quilos cada uma; mais 100 quilos de peixe; e várias dezenas de galinhas, em parte compradas congeladas nos comércios próximos às terras indígenas ou abatidas na própria aldeia. A quantidade de carne disponível nas festividades é um sinal de opulência que traz prestígio ao tuxaua que promove a festa.

Além da quantidade de carne, outro importante aspecto da alimentação makuxi é o volume de bebida disponível nas festas. Na região serrana da Terra Indígena Raposa Serra do Sol, o *caxiri* e o *pajuarú* continuam sendo as principais e as mais apreciada bebidas das festas, diferentemente do que ocorre em aldeias no *lavrado*, em que a produção dessas bebidas costuma ser menor, tendo sido, por vezes, substituídas por bebidas regionais industrializadas, como a cerveja ou a cachaça.¹⁰⁶

Como o encontro festivo no retiro do Areal tinha como propósito primeiro a contagem, marcação e o repasse do rebanho bovino pertencente ao Projeto do Gado, a parte da manhã foi dedica quase que exclusivamente a este fim. Os procedimentos para a realização da ferra e do repasse do rebanho têm início dias antes, quando o vaqueiro responsável pelo rebanho recolhe os animais dispersos pelo campo e os confina no curral, até que sejam realizadas as marcações. Para realizar a derrubada e a marcação dos animais com ferro incandescente, diversos vaqueiros são convidados para auxiliar o trabalho. Como me informou Osmário, os vaqueiros convidados para participarem da ferra acabam por disputar entre si quem logra laçar e derrubar a maior quantidade de animais, por vezes, empreendendo pequenas apostas entre si.

Como o expediente da ferra terminou rapidamente nesta ocasião, parte da manhã foi dedicada à disputa de um pequeno campeonato de futebol. Atividade esta que sempre marca presença durante os festejos, não importa a razão da reunião. As equipes são formadas, geralmente, pelos membros das respectivas aldeias convidadas, distinguidos por sexo ou por idade, a depender do número de competidores. Os vencedores recebem premiações diversas, dentre as quais, as mais frequentes, em dinheiro – arrecadado na “inscrição” do campeonato por cada equipe –, ou animais bovinos, cedidos pela aldeia anfitriã.

Outras competições podem ser organizadas, a depender do gênero da festa, como corrida de cavalos, corrida pedestre, competições de tiro ao alvo, de laço de bois, etc. Pude registrar ainda uma disputa informal, que ocorre geralmente durante os intervalos das festas, como os jogos de piadas, que alguns Makuxi chamam “*malinação*”. Segundo meu companheiro de viagem, Osmário Lima, estas casuais são uma espécie de passa tempo,

¹⁰⁶ Eu não pude acompanhar nenhuma festividade em aldeias situadas na região de campos da Terra Indígena Raposa Serra do Sol. Minhas considerações acerca de tais festividades nessa região se pautam nas informações fornecidas por interlocutores Makuxi que, se vivem nas aldeias do *lavrado*, alguns deles chegam a admirar as aldeias serranas por manterem a produção e o consumo do *caxiri*.

que consiste na produção instantânea de narrativas, frequentemente de caráter escatológico e obsceno, que têm por objetivo expor o oponente ao ridículo ao descrevê-lo como protagonista em situações embaraçosas.¹⁰⁷ Essas insólitas histórias são contadas de modo muito vivaz, repletas de gestos, falsetes vocais, imitações e interpretações, configurando-se como verdadeiras performances narrativas. A audiência elege o vencedor de acordo com a intensidade das gargalhadas desencadeadas pelos chistes.

Durante a festa, além das competições e dos banquetes, os Makuxi desfrutam da oportunidade do encontro para promover pequenos comércios, seja de objetos manufaturados adquirido nas cidades próximas, seja de produções artesanais, como venenos de caça, peneiras, raladores, etc. Em meio a tudo isso, convidados e anfitriões buscam se inteirar a respeito de todo tipo de informação que lhes possa interessar: os futuros casamentos, separações recentes, nascimentos, sobre o desenvolvimento dos “projetos” nas aldeias, fofocas, etc.

G.6. – O baile de forró

O momento crucial e mais aguardado de toda a festa é, sem dúvida, o baile: instante extraordinário em que anfitriões e convidados se reúnem numa interação generalizada e intensificada, sob a forte influência da dança, da bebida e da música em altíssimos decibéis.

O baile realizado no retiro do Areal parece ilustrar bem a ânsia que os jovens Makuxi nutrem pela sua realização: primeiro, pelo enorme esforço em trazer por longa distância uma enorme caixa amplificadora de som, bem como um aparelho eletrônico de reprodução e um pequeno, porém pesado, gerador de energia elétrica; segundo, porque o esforço foi ainda maior, pois, ao entardecer, uma chuva torrencial surpreendeu a todos, transformando o terreiro da casa do vaqueiro em um verdadeiro lamaçal. Isto não impediu, porém, o baile de acontecer, pois nem bem a chuva deu trégua, os jovens rapidamente limpam o terreiro, raspando a lama que havia se formado com enxadas, decorrente do vai e vem de pessoas na terra molhada. E mesmo ainda sobre um fino chuveiro, o baile ocorreu sem interrupções até a manhã do dia seguinte. Esse enorme esforço é repetido, quase sempre, em todas as festividades, especialmente aquelas em que a estrutura da aldeia é mais rudimentar.

Pode-se dizer, contudo, que a despeito a importância dos outros elementos constituintes de uma festa, tive a clara percepção de que uma festa só é considerada uma festa quando há baile.

¹⁰⁷ Segundo o dicionário Houaiss (2015) “malinar”, palavra de caráter regional nordestina, significa “fazer maldades, travessuras”; seus sinônimos são “caçoar”, “zombar”, “gozar”, “zombetear”, etc.

O baile detém um elemento fundamental de interação entre os indivíduos, que proporciona uma euforia coletiva – o que Émile Durkheim chamou de “efervescência social” –, e que tem a capacidade de congrega indivíduos, movidos por uma “energia emocional” de unificação (cf.[1912] 2009: p.213). De acordo com Joel Robbins (2010: p.97), tal congregação é desencadeada pelo sentido de comunhão proporcionada, especialmente, pela sincronização corporal dos indivíduos, que no caso da festa Makuxi é acompanhado ou provido pela dança e pela música.

Com efeito, outro tipo de “interação”, e um importante aspecto dos bailes, gerador de grande ansiedade especialmente entre os jovens núbeis, refere-se à copiosa circulação de cônjuges potenciais. A respeito dessa interação, há aí uma notável mudança de costume. Segundo contam os Makuxi de maior idade – e como assim também registrou Koch-Grünberg ([1916]1982, vol. III) –, durante as antigas festas de *paiwari*, os galanteios e os cortejos entre os jovens núbeis se restringiam a gestos singelos, embora cheios de significância, como sinal de estima: o rapaz oferecia à sua pretendente um pedaço de carne de caça por ele abatida, enquanto a moça, caso houvesse interesse recíproco, oferecia-lhe uma cuia de *caxiri* ou *paiwari*. Tais dádivas aludem ao papel desempenhado por marido e mulher em um relacionamento conjugal, no qual o marido deve fornecer o alimento e a mulher deve prepará-los. O intercuro sexual, anunciado pelos pais, configurava-se como o compromisso de casamento. Com o passar dos anos, porém, o flerte entre os jovens núbeis se modificou, e atualmente ocorre durante a festa e, notadamente, durante o baile. O convite para uma dança tomou o lugar dos antigos presentes, e os namoricos, ainda que reprimidos por anciãos, são hoje mais comuns. Tal mudança de costume tem desagradado os Makuxi de maior idade, que associam o suposto ineditismo do aumento de mães solteiras com as aventuras amorosas decorrentes das festas.

O fim do baile marca, frequentemente, o fim da festa. Grandes festas costumam durar entre dois a três dias, sendo todos os dias de festejo finalizado, quase sempre, por um baile, que se estende até o início da madrugada ou termina na manhã do dia seguinte.



(Fotografia 22 – Vaqueiros Makuxi laçando o rebanho, retiro Areal, 2013)



(Fotografia 23 – O curral do retiro Areal, 2013)



[Fotografia 24 – Partida de futebol disputada campo adjacente ao curral do retiro Areal, 2013]



[Fotografia 25 - Aldeia Morro, 2014: Partida de futebol durante a festa de formatura e natal]



[Fotografias 24 e 25 – Aldeia Willimon, 2014: banquete servido durante a festa de formatura dos alunos de ensino médio]



[Fotografia 26 – Aldeia Willimon, 2014: baile de forró após a inauguração da nova igreja católica para a região e a formatura dos alunos do ensino médio]

G.7. – O que interessa aos Makuxi?

Após ter permanecido dez anos com os Makuxi da então Guiana Inglesa (1933-1944), Iris Myers formulou uma opinião bastante pessimista sobre o contato entre os índios e os regionais, especialmente no que diz respeito às consequências “aculturantes” desse contato. Segundo compreendia Myers, o convívio como os regionais produziu uma “*classe de pessoas destribalizadas*”, que despreza sua cultura e língua original, sem, contudo, ter adquirido plena fluência em outra língua e cultura (1993: p.42). Como consequência, os Makuxi teriam constituído um “deturpado ideal de boa vida”, que segundo a autora, consiste na projeção de uma vida de “*abundância de danças, abundância de perfumes, brilhantinas e roupas novas*” (1993: p. 43).

A despeito do tom pejorativo e pessimista adotado por Myers acerca do contato, os quais não compartilho com a autora, o “ideal de vida” supostamente arrogado pelos Makuxi, parece coincidir, essencialmente, com o que pude constatar como sendo uma provável projeção de um “ideal de vida Makuxi”. Isto é, aos elementos arrolados pela autora – abundância de danças, perfumes, brilhantina e roupas novas” –, eu acrescentaria, ainda, a

abundância de comida (especialmente de carnes), a profusão de músicas e a abundância de bebida (*caxiri* ou de outras espécies). Em poucas palavras, trata-se de um ideal de vida em que a afluência de festas configura-se como sua síntese. Essa “vida em festa” ideal está inscrita, por exemplo, nos relatos de viagens xamânicas, em que as vítimas de sequestro de alma descrevem aldeias de animais e espíritos sempre em festa, ou as descrições dos sonhos dos xamãs ou dos profetas, que igualmente encontram ambientes festivos em suas viagens espirituais, ou ainda na ideia que se tem da existência *post mortem*, em que a *yakatón* do indivíduo falecido se encontra com seus parentes também falecidos numa grande casa, a beber, a comer e a dançar, e com eles permanecendo eternamente (Koch-Grünberg, [1916]1982, tomo III: p.153; ver também Butt Colson, 1977; ver capítulo 1: p.29ss).

Assim, a dança e a música, unidas pelo substantivo que as abrangente, o “forró”, são o que desperta interesse nos Makuxi hoje, sendo assim parte de seu ideal de vida.

É preciso que se diga que, embora o registro etnográfico de Myers seja importante, não posso concordar com a autora no que diz respeito à trágica visão acerca do contato. É verdade que os Makuxi muito sofreram com as consequências, muitas delas nefastas, que o choque entre as sociedades proporcionou. Mas é notório que os Makuxi têm se recuperado muitíssimo bem desse período conflituoso, não podendo ser categorizados como “destruídos” ou “aculturados”. É compreensível, porém, que antropólogos daquele período vivido por Myers pudessem produzir semelhante juízo de valor, pois, como sarcasticamente pontuou Sahlins, havia um tremendo “pessimismo sentimental” ante à aparente evanescência da “cultura”. Porém, a história e as populações indígenas de todo o mundo, felizmente, mostraram que não, que elas continuam existindo e reproduzindo sua nova-velha cultura.

Conclusão

O importante é o enquadramento. De qualquer coisa. Quando tiro uma fotografia, pergunto-me se irei revelá-la ou não. Normalmente hesito, mas depois acabo por fazê-lo de qualquer maneira. No instante preciso em que coloco o instantâneo em uma moldura com um passe-partout, ele se torna subitamente mais atraente, e quando olho para ele através do vidro da moldura acho-o perfeitamente plausível. Portanto, creio que a ideia de enquadrar um objeto numa imagem é tão importante quanto o conteúdo. Ao escolher e enquadrar alguma coisa, nós lhe damos a dimensão da importância que provém do fato de a termos selecionado. No momento em que se seleciona algo, lhe conferimos um valor adicional que o distingue de toda e qualquer outra coisa.

Abbas Kiarostami

Este trabalho objetivou tratar de “uma [certa] trajetória musical” dos índios Makuxi, referenciada à crítica de fontes documentais, aliada à interpretação de narrativas colhidas junto de músicos, lideranças rituais, cantores e instrumentistas Makuxi, com a intenção de evidenciar as características comuns e dissemelhantes de suas mais variadas práticas musicais. A eleição do objeto dessa investigação – os diversos cantos, danças e músicas, em seus mais variados usos – foi inspirada, de início, em múltiplas evidências de sua importância na vida cotidiana nas aldeias. Considerá-las, ou em outras palavras, apreender sua importância e significado ao longo do tempo, requereu remissões a contextualizações mais amplas, cosmológicas e sociológicas, em grande parte já delineadas por outros autores. Desse modo, resolvi apresentá-las a partir de um esboço de sua classificação taxonômica, traçado com as próprias categorias operantes entre os Makuxi para a distinção de gêneros ou variantes musicais. Tratei de rever os registros dos (i.) repertórios musicais das antigas festas de *paiwari*, *serenkanto'* (ii.) como também dos repertórios de cantos xamânicos, *piai* ; (iii.) dos repertórios de cantos e danças do *Aleluia*; (iv.) dos repertórios musicais de forró, executados por ocasião das festas; (v.) dos repertórios de *parixara* e *tukui*, estilizados no âmbito escolar; e, por fim, (vi.) dos repertórios de forró politicamente engajados,¹⁰⁸ esforçando-me por estar sempre atento às possíveis recorrências que me

¹⁰⁸ É preciso que se diga, antes do fim, que estes não são os únicos repertórios existentes entre os Makuxi. Há, ainda, cantos de trabalho, *kesékeyelemú*; canções de ninar, cantos de *vaqueiros*; e cantigas jocosas. Os cantos de *vaqueiro* parecem ser de origem relativamente recente, tendo em vista a ausência de registros a respeito desse tipo de repertório na literatura antropológica, e evidentemente resultante das influências regionais pecuaristas sobre os índios. Já as cantigas jocosas são oriundas, em grande medida, das aldeias Makuxi

parecessem conexas o suficiente para justificar sentidos comuns; ou ainda, às suas dissemelhanças substanciais, que pudessem desvendar razões e sentidos ocultos. Alguns desses termos serão retomados nessa breve conclusão.

Sociedade, comunicação e transformação.

Para apresentar os repertórios musicais das festas – sejam aqueles das antigas festas de *paiwari*, ou os repertórios musicais modernos, sobretudo de forró –, procurei demonstrar o caráter central desses eventos, isto é, tratando-os como instantes de troca generalizada, atribuindo-lhes uma importância chave para a reprodução da sociedade Makuxi; se assim aceita a tese de Lévi-Strauss (1949) de que a troca é o fulcro de toda sociedade. Na esteira de Lévi-Strauss (ver nota 94, capítulo 4, p. 128), apontei a festa como um evento de troca e de comunicação, posto que “comunicar” e “trocar”, como já dito, constitui a perseguição de elementos exteriores ao domínio social de origem. As festas como comunicação, ainda no sentido levistraussiano, acionam três níveis comunicativos: o matrimonial, o linguístico e o econômico (Lévi-Strauss 1949; 1954). As danças, os cantos e as músicas, dessa maneira, estariam associados ao nível linguístico, enquanto a afluência de cônjuges potenciais no plano matrimonial e a troca material intensificada entre anfitriões e convidados no plano econômico. Portanto, as práticas musicais nas festas podem ser compreendidas como elemento de reprodução da sociedade. Mas isso não é tudo.

A relevância e a ansiedade com que os Makuxi aguardam os bailes são dignas de nota. O Baile proporciona uma contagiante euforia, que decorre, especialmente, da sugestão sensual derivada da dança, acrescida da permissividade e excitação desencadeadas pela embriaguez e, finalmente, pelo impulso corporal e mental ressonante da música. Relacionados, estes elementos culminam na generalizada e intensificada interação social; ponto potente dos bailes, de modo que, se a festa é o instante de reprodução da sociedade Makuxi, o baile é, sem dúvida, o seu tônico.

Por conseguinte, a comunicação, operada através dos códigos musicais e corporais do canto, da dança e da música, não é via restrita às festas, mas se estende ao plano religioso da sociedade Makuxi. Nos rituais xamânicos e nos rituais do *Aleluia*, como se viu, o canto é o elemento central, que proporciona ao xamã (*piat'zán*) e ao profeta (*ipuke'nãñ*), de

localizadas na Guiana, especialmente a aldeia Karasabai: famosa por promoverem festivais de música e “cultura”, com motes semelhantes àqueles que orientam as organizações indígenas interétnicas no Brasil. Todos esses repertórios musicais surgiram de maneira fortuita durante minha estadia junto aos Makuxi, e que muito provavelmente estejam em desuso ou florescendo; sendo assim pouco conhecidos pelos Makuxi. Nesse sentido, em razão da pouca informação reunida em relação a esses repertórios, decidi suprimi-los do escopo desta análise. Evidentemente, dada a dimensão desta pesquisa de mestrado, é necessário deixar claro que haverá lacunas inevitáveis a esta investigação, e que deverão ser superadas.

certa forma, a possibilidade de empreenderem viagens espirituais, comunicarem-se com seres diversos e mesmo intangíveis aos leigos – espíritos dos animais (*mauarí*), xamãs ancestrais, divindades –, com eles obterem objetos, novos cantos, plantas mágicas, etc., e assim se transformarem.

Comunicação também pode ser compreendida, no sentido dado por Gabriel Tarde (2000), como imitação, pois, para Tarde, como assim foi exposto no capítulo primeiro, imitar é estabelecer sociedade, seja entre humanos ou não humanos. Essa imitação não está necessariamente relacionada a uma imitação absoluta, mas uma imitação que sempre há de ser acrescida por novos elementos, como na acepção de produção de simulacros dada por Gilles Deleuze (1988), e que, portanto, pode ser compreendida como transformação, como *démarche* cultural.

A noção de comunicação por imitação está inscrita, também, na comunicação estabelecida entre o *piatzán* e os *mauarí* e entre o *ipukenã* e a divindades, isto é, no xamanismo e na religião *Aleluia*. Pois cantar, para o xamã e para o profeta, bem como para os adeptos do *Aleluia*, tem por finalidade ou alcance almejado, a modificação da natureza da existência: no xamanismo, a intenção de poder transformar-se e reverter tal processo; no *Aleluia*, por sua vez, a intenção é de transformação permanente. Em ambos os casos, o treinamento corporal aparece diretamente relacionado às práticas musicais: o xamã treina seu corpo, e sobretudo sua voz, para adquirir leveza – a qualidade dos espíritos *mauarí* –, imitando-os, e fazendo com que cantem pela sua boca, para que possa estar apto a empreender viagens espirituais. Torna-se, conseqüentemente, um ser ambíguo, meio-humano e meio *mauarí*. De outro lado, o profeta e os adeptos do *Aleluia*, que se empenham na prática dos cantos e das danças a fim de adquirir luminosidade (que pode ser correlacionada à ideia de leveza) para, enfim, alcançar a divindade. Imitando os missionários, os Makuxi estabeleceram sociedade tanto com esses, como com Deus. (Viu-se que tanto o xamã como o profeta, conseguem operar essas transformações, porém, na maioria das vezes, de modo temporário e incompleto. Lembremos aqui das afirmações dos xamãs de que eles detêm a capacidade de “vestir o traje dos animais” quando assim o querem.

Foi visto também que o canto, o sopro e a fala são a própria alma (*yekatón*) – ou melhor, a mais consistente emanção de princípio vital, dentre as cinco almas concebidas pelos Makuxi: aquela compreendida como índice de humanidade – e que a ação sobre a alma implica na ação direta e indireta sobre o corpo. Não à toa, o treinamento do xamã consiste em treinamento corporal e vocal. Como ilustração dessa afirmativa, recordemos os relatos acerca do rapto de alma por espíritos *mauarí*, em que tais predadores humanos utilizam os códigos comunicativos da alimentação, do sexo, econômicos e linguísticos para atrair e ludibriar suas vítimas – como assim também o fazem os caçadores humanos, por

exemplo, ao emularem o canto e o convite sexual de determinado animal durante uma caçada.

Repertórios musicais e a alteridade Makuxi

Como se argumentou no primeiro capítulo, todos os cantos e as danças dos Makuxi têm origem exógena, oriundas dos animais, dos espíritos *mauarí*, das entidades divinas ou dos “brancos”. E não só os saberes musicais, mas todos os implementos culturais são adquiridos (ou transferidos), de modo pacífico ou violento, por doação ou gatunagem. E aqueles de quem se consegue os implementos culturais são comumente considerados perigosos, pois acumuladores das “forças culturais”. Dotados de conhecimentos e habilidades esotéricas, tornam-se presumivelmente ameaçadores, disruptivos, por potencialmente transitarem e acionarem proveitos escusos em esferas alheias à maioria das pessoas.

No caso da transferência de saberes musicais, a sua ocorrência aparece à miúdo associada à imitação, a qual preferi compreendê-la segundo a acepção tardiana de imitação, em contraste com a noção negativa e “aculturante” da imitação, segundo cronistas, viajantes, missionários e antropólogos até a primeira metade do século XX. Busquei também compreender os procedimentos imitativos segundo uma noção político-cosmológica de superação das assimetrias no plano da cultura, segundo a noção de *simulacro* resignificada por Gilles Deleuze. Esta acepção deleuzeana de “imitação”, que compreende a superação do modelo copiado, torna compreensível o surgimento e o procedimento adotado no *Aleluia*, mas não parece servir de todo, por exemplo, para o xamanismo, cuja imitação é, propriamente, o estabelecimento da comunicação e da sociedade, sendo assim mais próximo da acepção tardiana.

Ao adotar as acepções de Tarde e Deleuze, pareceu-me, então, cognoscível a enunciação de Eric von Hornbostel acerca das danças de *paiwari*, isto é, que tais danças não eram uma “representação” da vida dos animais, mas sim, *eram* a própria vida, a atualização da existência humano-animal, posto que, não haveria mais representação nesse tipo de “imitação”. Nesse sentido, tanto a acepção de imitação de Gabriel Tarde, como o simulacro De Deleuze, pareceram-me úteis para pensar o processo de mudança cultural entre os Makuxi, do estabelecimento de sociedade e comunicação, e na superação de todas as relações assimétricas, estejam elas no âmbito do parentesco ou da cultura, entre possuidores de implementos culturais e despossuídos. Porém, para além de uma superação das assimetrias e hierarquias consequentes, arrisco conjecturar que, ao menos em tese, a ambição da superação das assimetrias extrapola o mero objetivo de anulá-las, mas

intenciona sua inversão, embora esta não possa ser alcançada, pois os mesmos mecanismos cosmológicos que tencionam a anulação das assimetrias com o Outro tendem a anular assimetrias internas, resultando, desse modo, em um perpétuo desequilíbrio entre possuidores e despossuídos de implementos culturais.

Repertórios musicais e o “índio”

A inflexão cultural dos Makuxi, e, em específico, no que diz respeito a práticas musicais, teve suas causas também no contexto histórico colonial, sendo esta estimulada violentamente por missionários e regionais, que impingiam aos Makuxi a adoção da cultura ocidental de que eram os portadores.

Como se viu no capítulo terceiro, a performatização dos repertórios musicais das antigas festas de *paiwari*, notadamente dos cantos e danças *parixara* e *tukui*, serviram aos Makuxi como um dos principais elementos simbólicos para a constituição de um discurso político interétnico. Tal performatização no contexto da segunda metade do século XX, foi estimulada pelos mesmos agentes que outrora perseguiram a “cultura indígena” – especialmente os missionários da Consolata –, correspondendo também a uma espécie de imitação. Como ocorrera com outras populações, subjugadas pelo colonialismo europeu, os aspectos “tradicionais” da “cultura” foram “resgatados” e reproduzidos em um contexto político, para servirem de suporte simbólico às reivindicações de direitos históricos e, sobretudo, territoriais.

Pode-se dizer que o sentido dos estímulos direcionados aos Makuxi, ao menos para parte dos membros da sociedade regional de Roraima, se inverteu ao longo do século XX, isto é: se desde fins do século XIX posseiros e missionários incitavam os Makuxi a se tornarem “civilizados”, a partir da segunda metade do século XX, viriam a encorajar os Makuxi a tornarem-se, desta vez, “índios”, ante o avanço das fazendas de pecuária sobre seus territórios. Para tanto, os Makuxi valeram-se de seus próprios cantos e danças “tradicionais”, adormecidos na memória dos mais idosos, a fim de que se tornassem os signos da “indianidade makuxi”.

A reprodução dos próprios repertórios musicais tradicionais, reelaborados no âmbito da escola, correspondeu ao tratamento conferido às práticas e saberes identificados pela sociedade regional como “culturais”. A reelaboração e performatização estereotipada dos cantos e danças imitaram a abordagem convencional (ou nacional) acerca da “cultura”. Em outras palavras, basta lembrarmos, a título de exemplo, das festas de São João ou Festas Juninas, realizadas em diversos estados do Brasil para celebrar uma certa tradição cultural rural, nas quais, com frequência, crianças e adolescentes executam as danças

“tradicionais”, vestem trajes “tradicionais”, produzem músicas “tradicionais”, etc. Entre os Makuxi se passa exatamente a mesma coisa quando performatizam o *parixara* e o *tukui*.

Não seria “menos” Makuxi, por assim dizer, que a linguagem política, afeta às operações “culturalistas” terem sido imitadas – mesmo a despeito da inoperância das noções de “cultura” e “tradição” na concepção transformativa da sociedade Makuxi, em que toda a cultura é propriamente exógena (ver capítulo 1, parte D). A adoção de um trato político para a “cultura”, ao reelaborar certos traços e expressões culturais tradicionais, especialmente os repertórios de *parixara* e *tukui*, assim como projetar semelhante tratamento na produção de repertórios de forró engajado politicamente, a fim de evidenciar sinais diacríticos que denotassem a diferença étnica, não significou uma contradição aos Makuxi, pois reproduzir tal tratamento vai ao encontro das suas intenções de superação das assimetrias de toda sorte, bem como do estabelecimento da comunicação-sociedade.

Enfim, a trajetória cambiante dos ritmos e práticas musicais entre os Makuxi – tal como inscrito no título dessa dissertação, entre o *parixara* e o forró e vice-versa –, é parte constitutiva de sua identidade étnica, e apenas marca o período aqui considerado, no processo de sua constante reformulação.

Referências Bibliográficas

ABREU, Stela Azevedo de.

(1995) *Aleluia: o Banco de Luz*. Dissertação de Mestrado, Campinas, Unicamp.

ALMEIDA, Renato.

(1926) *História da Música Brasileira*. Rio de Janeiro. Briguiet & Comp Editores, 1946.

AHLBRINCK, W.

(1931) *L'Encyclopédie des Caribes*, 3 vols., Paris, 1956.

AMARAL, Maria Virginia.

(2014) *A caminho do mundo-luz celestiao: os profetismos Pemon e Kapón*. Dissertação de Mestrado. Rio de Janeiro, Museu Nacional.

ANDRELLO, Geraldo L.

(1993) *Os Taurepáng: Memória e Profetismo no Século XX*. Dissertação de mestrado, UNICAMP.

ARMELLADA, Cesareo.

(1964) *Tauron Panton: Cuentos y Leyendas de los Indios Pemon*, Caracas; Ediciones del Ministerio de Educación. 2013.

ARVELLO-JIMENEZ, Nelly.

(1971). *Political relations in a tribal society: a study of the Ye'cuana Indians of Venezuela*. Latin American Studies Program. Dissertation Series, Nº 31. Ithaca: Cornell University.

AUERBACH, Erich.

(1946) *Mimesis: a representação da realidade na literatura ocidental*. São Paulo: Perspectiva, 2013.

BARBIER, Bonaventure.

(1911) *Exploration Apostolique Dans Les Régions du Haut-Surumu*. Bulletin des Ouvres et Missions Benedictines au Brésil et au Congo, Lophem-lez-Bruges, Tome IV, p. 45-61.

BUTT, Audrey.

(1954) *System of Belief in Relation to Social Structure and Organization with Reference to the Caribes-speaking Tribes of Guianas*. Tese de Doutorado, University of Oxford.

(1960) "The birth of religion." *Journal of the Royal Anthropology*. 90(1): 66-106.

BRETT, Rev. W. H.

(1868) *The Indians Tribes of Guiana*. Londres: Bell and Daldy.

BROWN, Charles Barrington.

(1876) *Canoe and camp life in British Guiana*. London, Edward Stanford.

CAVALCANTI, Olendina.

(2010) *A política da memória Sapará*. Campinas, Unicamp, tese de doutorado.

CAMARA CASCUDO, Luis da.

(1939) *Vaqueiros e Cantadores*. Rio de Janeiro, Livraria Globo.

(1944) *Antologia do Folclore Brasileiro*. São Paulo: Livraria Martins.

(1954) *Dicionário do Folclore Brasileiro*. Rio de Janeiro: Instituto Nacional do Livro.

CARNEIRO DA CUNHA, Manuela.

(2009) *Cultura com asas*. São Paulo: Cosac Naif.

CARY-ELWES, Cuthbert.

(1909-1923) *Rupununi Mission*. Londres: Jesuit Mission, 1985.

CLASTRES, Hélène.

(1975) *La Terre sans mal – le prophétisme tupi-guarani*. Paris: Éditions du Seuil.

CLASTRES, Pierre.

(1974) *A Sociedade conta o Estado*. São Paulo: Cosac Naif, 2007.

COLSON, Audrey Butt.

(1971) "Hallelujah among the Patamona Indians. Caracas: *Antropológicas*, 28: 25-58.

(1973) "Inter-tribal trade in the Guiana Highlands. Caracas: *Antropologicas*, 34: 05-70. 19

(1977) "The Akawaio Shaman", in Basso, Ellen B., *Carib-speaking Indians: culture, society, and language*. Tucson: University of Arizona Press, pp. 43-65

(1985) "Routes of knowledge: an aspect of regional integration in the circum-Roraima area of the Guiana Highlands". Caracas: *Antropologicas*, 63-64: 103-149.

(1994) "'God's Folk': The evangelization of Amerindians in western Guiana and the Enthusiastic Movement of 1756. Caracas: *Antropologicas*, 86: 3-111.

(2001) "Itoto (Kanaima) as Death and Anti-Structure – in: RIVAL, Laura; WHITEHEAD, Neil. *Beyond the Visible and Material*. New York: Oxford Univesity Press, cap. 11

COUDREAU, H.

(1887) *La France Equinoxiale, II: Voyage à travers les Guyanes et l'Amazonie*. Paris.

DELEUZE, Gilles.

(1968) *Diferença e Repetição*. Rio de Janeiro: Graal, 1988.

(1969) *A Lógica do Sentido*. São Paulo: Perspectiva, 2007.

DEMUYNCK, Achaire

(1910) *De Rio de Janeiro à Boa Vista*. Bulletin des Ouvres et Missions Benedictines au Brésil et au Congo, Lophem-lez-Bruges, Tome III, p. 32-245.

DINIZ, Edson Soares.

(1972) *Os Índios Macuxi de Roraima: sua instalação na sociedade nacional*. Marília: FFCLM, Tese de doutorado.

(1993) [2000] "Adeus aos *tristes tropos*: a etnografia no contexto da moderna história mundial" In: *Cultura na Prática*. Rio de Janeiro: UFRJ.

DREYFUS, Dominique.

(1996) *Vida do viajante: a saga de Luiz Gonzaga*. São Paulo: Editora 34.

DREYFUS, Simone.

(1983-84) Historical and political anthropological inter-connections: the multilingual indigenous polity of the "Carib" Islands and Mainland Coast from the 16th to the 18th century. *Antropológica*, n°59-62: pp. 39-55.

DURKHEIM, Émile.

(1912) *Formas elementares da vida religiosa*. São Paulo: Martins Fontes, 2009.

FARABEE, W.

(1924) *The Central Caribs*. Anthropological Publications. Vol. X, Filadélfia.

FARAGE, Nádia.

(1984) "De guerreiros, escravos e súditos: o tráfico de escravos Caribe-Holandês no século XVIII." *Anuário Antropológico*, n. 85. Brasília, UNB, p. 174-187.

(1991) *As muralhas dos sertões: os povos indígenas no Rio Branco e a colonização*. São Paulo: Paz e Terra.

(1997) *As Flores da Fala: práticas retóricas entre os Wapishana*. Tese de doutorado. São Paulo: FFLCH, USP.

FARAGE, Nádia; SANTILLI, Paulo.

(1992) "Estado de Sítio: Territórios e identidades no vale do rio Branco". In: CARNEIRO DA CUNHA, Manuela. (org.) *História dos índios no Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

FERREIRA, Pedro Peixoto.

(2006) *Música Eletrônica e Xamanismo: técnicas contemporâneas do êxtase*. Tese de doutorado, IFCH – Unicamp.

GILLIN, John.

(1936) *The Barama River Caribs of British Guiana*. Papers of the Peabody Museum of American Archaeology and Ethnology. Harvard University, vol. 14.

GRIMM, Jacob.

(1812-1815) *Contos maravilhosos, infantis e domésticos* (tomo 1 e 2). São Paulo: Cosac Naif, 2014.

GRÜNEWALD, Rodrigo.

(1993) *Regime de índio e faccionalismo: os Atikum da Serra do Umã*. Dissertação de Mestrado, PPGAS/Museu Nacional/UFRJ.

IM THURN, Everaldo F.

(1883) *Among the Indians of Guiana*. Londres: Kegan Paul, Trench.

INSTITUTO SOCIOAMBIENTAL

(2011) *Diversidade socioambiental de Roraima: subsídios para debater o futuro sustentável da região*. São Paulo: Instituto Socioambiental.

KAPLAN, J. Overing.

(1975) *The Piaroa: A People of the Orinoco Basin*. Oxford: Clarendon Press.

KOCH-GRÜNBERG, Theodor.

(1916) (2001) *Do Roraima ao Orinoco*. vol. 1. São Paulo: Editora UNESP.

(1916) (1982) *Del Roraima al Orinoco*. Tomo II e III. Caracas: Ediciones del Banco Central de Venezuela.

KOEHN, Sally S.

(1978) "Apalaí kinship and social behavior". *Arquivos de Anatomia e Antropologia*, 1:79-108.

LAPOINTE, Jean.

(1970) *Residence pattern and Wayana Social Organization*. Tese de Doutorado, Columbia University.

LÉVI-STRAUSS, Claude.

(1942) “Guerra e comercio entre os índios da América do Sul”. In: SCHADEN, Egon. *Leituras de Etnologia Brasileira*, 1976.

(1949) *As estruturas elementares do parentesco*. Petrópolis: Vozes, 2003.

(1952) “Raça e História” In: *Antropologia Estrutural II*. São Paulo: Cosac Naif, 2013.

(1958) *Antropologia Estrutural*. São Paulo: Cosac Naif, 2008.

(1991) *História de Lince*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

MACHADO, Roberto.

(1990) *Deleuze e a filosofia*. Rio de Janeiro: Graal.

MAUSS, Marcel.

(1925) *Antropologia e Sociologia*. São Paulo: Cosac Naif, 2009.

MYERS, IRIS.

(1944-46) “The Makushi of the Guiana – Brazilian Frontier in 1944: A Study of Culture Contact”. *Antropologica*, 1993, n. 80: 03-99

OLIVEIRA, João Pacheco de.

(1998) Terras indígenas, economia de mercado e desenvolvimento rural. In: Oliveira, João Pacheco de (org.) *Indigenismo e territorialização: poderes, rotinas e saberes coloniais no Brasil contemporâneo*. Rio de Janeiro: Contra Capa Livraria, 1998, p.43-68.

OVERING, Joanna.

(1983) “Estruturas elementares de Reciprocidade: uma nota comparativa sobre o pensamento socio-político nas Guianas, Brasil Central e Nordeste Amazônico” *Cadernos de Campo*, n.10, 2002, pp. 331-348.

RIVIÈRE, Peter.

- (1969) *Marriage among the Trio*. Oxford: Oxford University Press.
- (1972) *The Forgotten Frontiers*. New York: Cambridge University Press.
- (1977) "Some problems in the Comparative Study of Carib Societies" In (E. Basso, org.) *Carib-speaking Indians: Culture, Society and Language*. Arizona: The University of Arizona Press.
- (1984) *O Indivíduo e a Sociedade na Guiana: Um estudo comparativo sobre a Organização social Ameríndia*. São Paulo: Edusp, 2001.

ROBBINS, Joel

- (2010) "If there is no such thing as society, is ritual still special? On using The Elementary Forms After Tarde". In: CANDEA, Matei (ed.) *The Social After Gabriel Tarde: Debates and assessments*. Routledge Press.

SANTILLI, Paulo.

- (1994) *As Fronteiras da República: história e política entre os Macuxi do vale do Rio Branco*. São Paulo: NHII-USP/FAPESP.
- (1997) *Pemongon Patá: território makuxi, rotas de conflito*. São Paulo: Editora Unesp, 2001.
- (2000) "Trabalho escravo e brancos canibais. Uma narrativa histórica Macuxi". In: Bruce Albert & Alcida Ramos (Org.). *Pacificando o Branco: cosmologias do contato no Norte-Amazônico*. São Paulo: Ed. Unesp/Imprensa Oficial/IRD.
- (2014) "Política e Ritual: a faina missionária beneditina entre os Makuxi no Vale do Rio Branco". *Patrimônio e Memória*, vol. 10 (2):35-61.

SAHLINS, Marshall.

- (1993) [2000] "Adeus aos *tristes tropes*: a etnografia no contexto da moderna história mundial" In: *Cultura na Prática*. Rio de Janeiro: UFRJ.
- (1997) "O 'pessimismo sentimental' e a experiência etnográfica: por que a cultura não é um 'objeto' em via de extinção". In: *Mana*, nº3 (vol. I e II).

SEEGER, Anthony.

(1987) *Por que cantam os Kîsêdjê. Uma antropologia musical de povo amazônico*. São Paulo: Cosac Naif, 2015

SCHOMBURGK, Moritz Richard.

(1847) *Travels in British Guiana – 1840-44*, vol. I. Ed. by Walter Roth, Georgetown, 1922.

(1848) *Travels in British Guiana – 1840-44*, vol. II. Ed. by Walter Roth, Georgetown, 1923.

SCHOMBURGK, Robert Herman.

(1845) "Journal of an Expedition from Pirara to the Upper Corentyne." *The Journal of the Royal Geographical Society of London*, vol. 15 :pp. 1-104.

(1861) *The Guiana Travels of Robert Schomburgk 1835–1844* (ed. by Peter Rivière), vol II: "*Boundary Survey 1835-44*". University of Oxford, UK: 2006.

(1903) "Reports to Royal Geographical Society" (1836-1839). In: *Question de La Frontière entre La Guyane Britannique et le Brésil, Annexes au Mémoire Présenté par le Gouvernement de Sa Majesté Britannique*, vol. III. Londres, Harrison & Sons.

SWAN, Michael.

(1961) *The Marches of Eldorado*. Harmondsworth, Middlesex: Penguin books.

TARDE, Gabriel.

(1907) *As Leis da imitação*. Lisboa: ed. Red, 2000.

THOMAS, David.

(1976) "El movimiento religioso de San Miguel entre los Pemon" – *Antropologica*: 43, 1976: 3-52.

(1982) *Order without Government*. Illinois: The Illinois University.

THOMAS, Kaitlin.

- (2014) “El encuentro de dos culturas musicales. Colaboración selectiva musical y social entre los astecas y los pueblos de misión de Nueva España, 1530-1630.” *Delaware Review of Latin American Studies*. Vol. 15, n. 2; December 31.

TURNER, Victor W.

- (1967) *A Floresta de Símbolos*. Niterói: Ed. Universidade Federal Fluminense, 2005.
- (1969) *O Processo Ritual: estrutura e anti-estrutura*. Petrópolis: Vozes, 1974.
- (1988) *The Anthropology of Performance*. New York: PAJ Publications.

VIEIRA, Jaci Guilherme. (org.)

- (2008) *O rio Branco se enche de História*. Boa Vista: Editora UFRR.

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo Batalha.

- (2004) “Exchanging Perspectives: The Transformation of Objects into Subjects in Amerindian Ontologies”. *Common Knowledge*, Volume 10, Issue 3, Fall 2004, pp. 463-484.
- (1986) “Sociedades Minimalistas: A propósito de um livro de Peter Rivière” *Anuário Antropológico* 85, Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, pp.265-282.

WAGNER, Roy.

- (1975) *A Invenção da Cultura*. São Paulo: Cosac&Naif, 2010.

WHITEHEAD, Neil.

- (1992) ‘El Dorado, Cannibalism and the Amazons – European Myth and Amerindian Praxis in the Conquest of South America’ In: PANSTERS, W. WEERDENBERG, J. (eds.), *Beeld en Verbeelding van Amerika*, University of Utrecht Press. pp. 53-70.

WISNIK, José Miguel.

- (1989) *O som e o Sentido. Uma outra história das músicas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

WITTMANN, Luisa Tombini.

(2011) “La música en las aldeas de la Amazonia portuguesa (siglo XVII)”
VIBRANT v. 8, n°1.

Fontes Oficiais

Censo 2008 e 2015 – Distrito Sanitário Especial Indígena Leste – Ministério da Saúde

Projeto de Atenção Básica à Saúde Indígena Convênio CIR-FUNASA (2000-2008), incluindo recenseamento populacional.

Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE) – Dados censitário (1940 a 2010) para o Estado de Roraima.

Anexo I

A origem da mulher e dos cantos e danças *parixara* e *tukui*, por Paulo José de Souza (aldeia Willimon), coletado em julho de 2013.

Paulo José de Souza – O povo né, ficava contra seus parentes, né? Chamados *koiwá* (*korá* ou *kowrá*). Quando vieram que tinha muita gente nessa região, aqui, desde lá da Venezuela pra cá, eles combinavam para acabar com o povo. O que aconteceu? Saíam de casa e vinham caminhando, noticiando por aí, quando eles chegavam no local, pernoita por lá, aí à noite, eles atacavam. Chegavam numa casa, com moradores – maloca, né? – aí acendiam fogo nas casas. Eles ficam (*esperando*) na porta, na janela; quando o pessoal saía da casa, aí que vão matar de cacete, e acabar com o pessoal. Desde o começo eles vieram. Pra saber se estão tudo (*se está todo mundo morto*), eles amontoam – esses pessoal, né, esses *koiá* que chama. Eles amontoam e ajunta pedra (*uma pedra para cada morador, com o sentido de contar quantos eram*), cada pessoa ajunta pedra para encarreirar assim. Eles ficam encarrerado assim, cada qual coloca sua pedra assim para ver quem que tá faltando, se não mataram um ou estavam todos. Desde começaram de lá, que acertaram tudo, não morreu ninguém, iam começar indo embora. Esses que começou aqui, da Venezuela para cá, *Arecuan* (*Arecuna*), *koiá*, vieram por aqui, por ali, chegaram aqui bem atrás. Nessa subida aqui, atrás dessa serra, tem um lugar limpo, aí aonde que meu finado vô, meu tio, meu sogro contou, que tinha acontecido. Desde que meu pai me contou essa história, que eu vi, me contou lá, ó: “Este daqui, faz tempo que estes *koiá* chegaram pra acabar com nós, com nossos bisavôs, chegaram. Tá aqui as pedras. Não é mentira. Tá aqui, as pedras tudo encarrerada assim, ao redor deles assim”. Então, tudo isso que aconteceu, aí foram daqui, passaram pelo pedaço daqui e já acabaram com esses pessoal. Tem todas essas painéis velhas por aqui, espalhada por aí aonde atacaram os pessoal, enterraram num buraco, jogaram no rio. Foi indo. Os poucos atravessaram para a Guiana. Lá, no fim, as malocas, no tempo que eu fui pra cá pra Guiana, tem um local, no fim das comunidades, depois de Willimon, Laje, Canã, Kaparo, Kuricaparu, por aí assim até chegar ao fim. Lá acabaram de matar o resto que estavam lá. Chegaram ao monte, acenderam fogo – as casas aí tudo espalhado, são um bocado, né, a onde dois casais fugiram. Correram. Enquanto que eles estavam matando os outros para lá. Aí eles fugiram os dois casais.

Aí eles subiram um pé de árvore, no caminho mesmo, na estrada. Ficaram no alto, para ver quem eram essas pessoas. Aí eles conheceram. Amanheceram lá com um tição de fogo, pegado no sabugo de milho. Era só isso daí que era a luz deles. Eles subiram lá no pé de

árvore. Lá vem esses *koiá*, que chama, que acabaram os pessoal lá tudo. Ficou olhando lá, contando, conferindo eles aí passando (*em baixo*). Até que terminou de passar, aí desceram lá e “E agora, o que nós vamos fazer?” la fazer nada, “acabaram com nossos pais, com nossas mães, nossos vós e vós. A gente vai ficar por aqui mesmo”. Aí eles ficaram, tiveram filhos, aumentaram um pouco (*a aldeia*).

Aí esse menino, esse homem, esse rapaz¹⁰⁹ – mas não sabia que tinha esses dois casais (*e que as pessoas foram mortas e assassinadas*) -, esse rapaz tinha ido viajar muito longe, conhecer lugares diferentes, sozinho. Ele passou uns anos para lá, aí depois ele lembrou da mãe, do pai que estavam lá, e voltou (*pra casa*) do *Waikada* – que chama Georgetown, pra cá, né. Aí já, depois de chegar de lá. Aí na hora de chegar, viu que os *koiá* tinha matado eles. O que que ele pensou agora? Ele não podia fazer nada, ele estava sozinho. Ele via os urubus, o urubu rei, e todos os urubus, camiranga, tudo. Aí tinha panela, de barro, bem grande, ele se escondeu por baixo da panela. Nessa panela, ele viu. (*Eles*) não sabiam que tinha uma pessoa lá (*na aldeia*), mas esse chefe deles, o urubu-rei, dizia que não, “Tem alguma pessoa aí, que tá ouvindo nós e tá vendo nós, o que que nós estamos fazendo”.

Ele (*o rapaz*), viu que eles estavam chegando, de cima. Eles (*os urubus*) sentaram lá e despenaram e jogaram as penas tudinho para poder aproveitar. Ficaram ali comendo, comendo, comendo... Aí desconfiaram: “Tem alguma pessoa aí”.

Esse (*rapaz*) fez um buraquinho por baixo da panela, para poder pegar o vento (*respirar*). Assim que fez isso, viu que mexeu um pouco na panela, os urubus perceberam: “Tem gente aí. Vamos embora! Coloca as penas de vocês aí para nós poder voar”. Eles foram lá, colocaram as penas. O último a colocar as penas, colocando as penas devagar, ele (*rapaz*) emborcou a panela em cima dele assim. O último que ficou ele agarrou e pegou esse urubu.

Aí tá bom. O que que ele fez? “Vou amarrar. Este daqui talvez tenha alguma história que ele vai me contar”. Aí amarrou na perna dela. Aí, não tinha ninguém para fazer alimento para ele: nem *caxiri*, nem *beiju*, nada. Então, o que que ele fez? Ele amarrou o urubu e deixou dentro da casa dele. Foi caminhar para a roça. Pegou mandioca na roça. Depois de chegar com mandioca, ele foi pegar água. Ele não tinha nem raspado mandioca ainda. Quando ele chegou, a mandioca já tinha sido um pouco ralada... Ele não pensava nesse (*que era esse*) *camiranga*. Aí, tornou de novo, foi pegar lenha. Foi lá, cortou, juntou, amarrou lenha e voltou. Se esse urubu via que ele tava vindo, ele parava também. Quando ele voltou, a mandioca já estava ralada, posta na bacia. Aí ele foi, de novo, para a roça. Quando voltou, o *caxiri* estava pronto: cozido, peneirado, colocado no balde. Aí, no outro dia, ao amanhecer,

¹⁰⁹ No final da narrativa, Paulo nomeia “o rapaz”, *Maishipã*.

foi novamente para roça. Tava faltando beiju, então foi arrancar mais mandioca. Foi de novo. Aí, do mesmo jeito, foi pegar água, só para ver (*se era verdade*), ele foi rápido e voltou. Aí ele viu que era ela que estava fazendo as coisas de casa. Ele pegou na hora, em cima. Aí falou: “Olha, se tu quiser fazer minha comida, se transforma em uma pessoa”. Naquele momento, o urubu se transformou em uma mulher, como gente mesmo. – O que que ele disse, agora? Ai a *Camiranga* disse para esse homem: “Tá bom. Eu fico aqui, morando contigo aqui, mas dia que eu for viajar, nós vamos visitar meu pai, e eu vou te levar”. Aí ele não sabia para onde ela ia levar ele.

Passaram alguns meses. Enquanto isso ia trabalhando, fazendo comida e tudo. Aí ele disse, “Quando chegar a hora eu vou te avisar”. Falou ela assim para esse homem. Já tá chegando o dia que nós vamos viajar para onde mora meu pai. – “Pra onde?”, ele perguntou. – “Para cima”, ela disse. Aí ele começou a perguntar: “Como é que eu vou, agora?” – “Não, depois tu vai ver como é que eu vou te levar”.

Quando chegou a hora, ela disse “Chegou a hora, amanhã nós vamos viajar. Eu vou te levar. Agarra nas minhas costas que eu vou te levar. Agora, você não vai de olho aberto, vai *piscado*. Nós vamos subir. Eu vou te levar. Quando chegar lá na terra do meu pai, eu vou mandar tu acordar, mas enquanto nós não chegarmos, não abre o olho, senão você vai cair das minhas costas.” Viajaram então. Aí, quando chegou lá, disse “Abre seu olho, então.” Ele estava lá em cima. Aí ela falou “Agora, eu vou te levar lá para o meu pai, porque meu pai é perigoso. Às vezes ele pode acabar te matando e te comendo. Eu vou só avisar ele eu trouxe genro. Tu vai ficar aqui.” – Ele disse, “Tá bom.”

Aí foi. Ela foi lá com o pai, abraçou ela, beijou o pai, abraçou o pai. Aí falou, “Pai, trouxe genro para o senhor.” – “E cadê ele ?” – “Tá lá.” – “Bom, filha, primeira coisa, eu quero que meu genro faça trabalho pra mim: tem que construir a casa em cima da laje, em cima da rocha”. Aí disse “Tudo bem”. Ela voltou para avisar o marido. – “Meu pai falou para construir a casa para ele aí.” – “Onde?” – “Aqui.” Daí mostrou o local.

Aí ele ficou para construir, mas não sabia como fazia para cavar na pedra, porque pedra é dura e difícil de furar. Aí ele ficava rodando só fazendo as medidas da casa, ao redor. Aí ele ficou fazendo as medidas do *tukuishipãñ*, que são as madeiras da armação da casa. Aí ele ficou perambulando por aí, triste. Chorava e dizia “Como eu vou fazer casa em cima da pedra? Não tem como cavar”.

Aí chegou uma pessoa. Uma pessoa que eu digo é a minhoca *kumossu*. Aí foi a procura dele e disse: “E aí, cunhado, o que que está acontecendo? Por que você está triste?” – “Não, cunhado, estou aqui – em macuxi *lagô* – procurando um jeito pedra pra fazer casa

aqui em cima”. – “Não, eu vou te ajudar. Isso não é nada. Não fica triste porque eu vou te ajudar.” Aí começara a cavar buraco.

Mas tinha um vigia. Logo o vigia encontrou eles – um anum preto. Quando a mulher dele vem para ver como anda a construção, o anum preto assobia e avisa, aí eles se escondiam. Aí eles cavaram, cavaram.

Daí tudo bem caibrado, aí precisava tirar a palha para cobrir a maloca. Daí não tinha como, porque para cortar a palha não é nada, mas para carregar é muita distância. Daí ficou do mesmo jeito, chorando, *aperreado*.

Daí os pássaros, umas rolinhas que estavam passando por ali, encontraram ele: “Cunhado, o que tá acontecendo, porque está triste?” – “Nada não... é que estou aqui precisando cobrir a casa, mas não tem ninguém pra me ajudar...” – “A gente vai ajudar você. Nós vamos carregar essa palha.”

Assim foram. Essas rolinhas, a gente caça, elas ficam cantando assim “*ei, ei, ei*”, como se estivessem com palha chegando. Aí chegaram com essa palha.

Aí, depois de carregar a folha de inajá, com a ajuda das rolinhas, começaram a cobrir. Sempre vigiado, assim. Aí terminaram de cobrir a casa. Aí, depois de terminar a casa, eles foram em um lago. (*aparece um lago do nada*).

Tinha um lago grande ali perto, grande, cheio de peixe, cheio de *jacareuçu*, cheio de cobra grande. Aí o sogro mandou esgotar o lago (*secar*), para poder pegar os peixes. Então ele começou a derramar, derramar, mas não conseguia secar o lago. Aí ele tava triste, chorando que não conseguia. Aí o *jacinto*, um besouro, chegou lá procurando ele (*o rapaz*), “Por que você está triste?” – “Ah compadre, o sogro mandou eu secar este lago aqui para poder juntar os peixes e tudo que tem dentro: sucurijú, peixe, jacaruáçu, todo tipo de bicho.” – “Tá bom. Eu vou te ajudar. É fácil fazer isso.” Isso tudo sempre vigiado pelo anum preto. Aí começaram a tirar água, ajudando ele.

Aí secaram o lago. Aí a mulher dele sempre vem para ver o que ele está fazendo, né? Aí sempre que ela estava vindo, o anum avisava e eles se escondiam. Aí chegou lá e disse que o lago já estava seco. Aí disse “Tá aí. Já terminei de jogar a água fora. O lago está seco. Tem os peixes aí.”, disse para ela. Aí ela foi contar para o pai: “Pai, ele já secou; tá no jeito; os peixes já estão tudo boiando, as cobras, tudo”.

Aí o sogro mandou ele juntar todos os animais em um monte. A filha do urubu rei então voltou e avisou o seu marido: “Papai falou para você ajuntar os peixes todos”. Aí tem que

fazer, né. É obrigação a cumprir com o sogro, né. Aí ele pediu para jogar folha em cima dos peixes, para eles apodrecerem. “Aí, quando apodrecer, pode ir me avisar.”

Ele fez e mandou avisar o sogro. Então o sogro disse, “Tá bom, agora eu quero que ele faça um banco pra mim, com o formato da minha cabeça”, o urubu rei falou para a filha, né. Porém, o rapaz não tinha visto a cabeça do Urubu-Rei, que tinha três chifres.

O rapaz ficou, então, pensando como seria o formato da cabeça de seu sogro. Pensou muito, mas não encontrou solução. Aí chegou a Osga, que fica sempre pelo teto da casa. A Osga então perguntou, “E aí, compadre, porque você está triste?” – Ao que ele responde “Não, compadre, estou angustiado. Meu sogro mandou eu fazer um banco assim como ele, com a cabeça dele. Mas eu nunca vi a cabeça do meu sogro”. Aí disse a Osga: “Tá bom, cunhado, isso daí não é nada não. Você fica aí e eu vou me esconder para ver a cabeça do seu sogro.” Aí, a Osga subiu na palha, onde ela faz sua casa. Lá ele ficou embrulhado na palha, sem ser percebido. Aí a Osga, de repente, cagou em cima da cabeça do urubu-rei, que andava coberto, assim como a gente se enrola no lençol. Aí ele disse “Olha meus filhos e minhas filhas, a Osga cagou em cima de mim”. Daí, quando ele abriu, a Osga viu a cabeça dele com os três cifres.

Osga foi então contar para o rapaz: “Não, cunhado, agora eu vi. Agora nós vamos fazer o banco”. Aí fizeram um banco bem grande. Aí o rapaz avisou a mulher que o banco está pronto, que era para avisar o pai. Ela foi ao encontro do pai e avisou “O banco está pronto, está como o senhor pediu”. – “Tá bom, agora pede para ele dar uma olhada nos peixes, se estão podres. Estão prontos?” Aí foi, o rapaz avisou: “Tá tudo pronto.”

Nesse trabalho todo ele não comeu não. Sua mulher lhe enviava comida, porém toda comida estava podre. Quem o alimentava eram os seus companheiros anum, rolinha, minhoca, jacinto, osga.

“Agora, eu quero que meu genro me espere no malocão”. Ele enviou então o sumo dos bichos podres para ele beber, de maneira que gozasse com a cara dele. O Urubu-Rei estava querendo matar e comer o rapaz. Mas, as pessoas que estavam do lado dele, aquelas que eu falei – que já eram pessoas, assim como a gente. Quando o céu “estrandou” (*trovejou*), disse “Lá vem ele”.

Aí a Osga falou “Cunhado, vou te avisar logo: cuidado contigo, que ele quer te atacar, quer te comer. É para isso que ele tá fazendo isso. Aí quando ele chegar, quiser sentar logo de uma vez no banco, você embocar esse banco em cima dele, para acabar com ele”. Aí, quando ele chegou, virou o banco em cima dele e matou esse Urubu-Rei.

Aí já, antes, quando eles chegaram, o rapaz viu como os urubus estavam dançando, cantando, *parishara, tukui*. Enquanto comia os mortos assassinados por koia. Eles dividiam o grupo em dois, um pra cá, outro pra lá, para poder se encontrar, para surgir esses *parisharas*. Então, lá em cima (*no céu*), do mesmo jeito também. Eu me esqueci que aconteceu isso daí primeiro.

Depois, para voltar pra cá, não tinha como vim. Ficou rodando por ali, mas não achava o caminho para a terra. Aí ele encontrou a aranha, que fazia teia. Aí a aranha disse: “Cunhado, o que você está fazendo?” – aí ele disse “Cunhado, estou aperreado, não sei como voltar para minha terra”. – “Cunhado, não tem nada não. Eu vou te levar. Eu vou te levar como sua *camiranga*. Tu vai agarrar nas minhas costas, mas você tem que fechar teu olho. Quando eu chegar na terra, você vai poder abrir o olho.”

Aí foram descendo. Mas antes de chegar na terra, ele abriu os olhos e caiu das costas da aranha em uma *samauma* muito grande e lá ficou. Ele não tinha como descer, pois a árvore era cheia de espinhos incrustados no tronco.

Aí ele ficava lá, procurando como descer, mas não conseguia. A Osga encontrou ele de novo, e perguntou “Cunhado, não tem como eu descer”. Essa Osga então disse “Não liga, não. Eu vou te levar de volta. Eu vou pegar daqui e te descer no chão. Pega nas minhas costas.” Mas a Osga também queria comer ele também. Enquanto ela descia, vinha cantando, subindo e descendo a árvore, “Encontrei boia boa pra mim, etc.”

O rapaz então foi dizendo “Cunhado, estou gostando, cante mais.” Quando a Osga se aproximou do chão, ele pulou das costas dela e escapou. A Osga então esbravejou e contou que ele haveria de morrer em breve, vaticinando ao rapaz o mesmo destino de seus parentes.

Quando ele chegou na aldeia, encontrou o casal que tinha sobrevivido à guerra. Eles então formaram uma aldeia, o casal e seus filhos mais o rapaz. Aí ele contou toda a história.

Daí, para surgir esses cantos, eles fizeram o *pajuarú* para poder tomar e dançar. Aí ele cantou as músicas que foram cantadas pelos Urubus. Aí começaram a dançar e ensinar as outras pessoas a recepcionar e chegar nas aldeias.

Finado meu pai me falou, me contou um pouco de onde que veio essas coisas para surgir esse *parishara*. Surgiu por causa desses caras aí, como dizem, tribo *Arecuna*. Eles são muito perigosos. Esses tempos diz que estão se prevenindo pra cá, para novamente com os povos. Agora nós somos, como diz, os bisnetos dessas pessoas. Meu pai morava para o

rumo da Venezuela. Nós fomos os últimos que já não viram eles. Só meus pais, meus tios que viram eles. O Tuxaua Raimundo, ali do Barreirinha, ele em contou também. Então, com todos esses cantos, eu gravei dançando junto com os velhos, ali na Guiana, por aqui mesmo. Dançava e ia gravando na minha cabeça. Sem escrever nada e sem gravar no coisa, no gravação (*gravador*). Comecei a cantar e até agora eu canto. Como meu filho falou, esse canto que eu cantei de noite, é uma coisa dá tristeza, né, que a gente fica emocionado. Por quê? Aquele homem (*da história*) ficou sem ninguém para ajudar ele, mas vieram algumas pessoas que vieram para ajudar ele. Porque, como eu tava dizendo, essa casa a gente faz marcar, tudinho, cavando na terra. Lá ele ficou aperreado pra cavar em cima da pedra... Mas chegaram aquelas pessoas para ajudar ele. Então, isso que aconteceu anos atrás. Então isso é história do *Maishipã*. A mulher dele, o urubu, chamava *Atunai*, que era *camiranga*.

Então esse Urubu-Rei cantou e o *Maishipã* ouviu e aprendeu. Quando ele chegou e não conseguiu fazer a casa ele cantou. Eu fico triste, eu choro quando canto. Ele chorando. Cantando e contando porque que ele encontrou aqueles casais que sobraram. Então isso daí traz tristeza e aí não aguento. Porque, minha voz, como o senhor está pegando, porque eu estou sentido de mim, porque sou atentado de bala, né. Então já foi, meus cantos, os que estão por aqui, meus netos que estão por aqui, para eles ver isso daí que eu canto, para eles aprender história, como eu canto; o que cada canto significa, o que que tá dizendo. Porque é triste, né.

Porque foi assim que surgiram esses cantos do *parishara*. Tem muitos cantos: tem *parishara*, tem *tukui*, tem *ximidim* (canto de natal, né?). Eu canto! Mas se o senhor for gravar, tem que ter o *kewei*, que tá lá na casa da minha filha. Não sei se o senhor quer gravar, mas... esse daí é *parishara* também, mas é canto de tristeza, porque ele cantou que estava querendo acabar com ele; então ele chorava, com medo, que ele emocionou, que ficou preocupado. Assim como eu estou dizendo, eu estou sentindo.

ANEXO II

“A origem dos cantos *parixara* e *tukui*”, João Batista da Silva (aldeia Serra Grande), coletado em janeiro de 2015.

JB – Então começa assim: a aranha tinha muitos filhos – e tem ainda, até hoje. Sempre, naquele tempo, a aranha conversava, os animais falavam. E nesse meio, a aranha tinha muita despesa, os filhos comiam muito. O pai não comia mais. Aí a esposa falou “O que nós podemos fazer? Nós podemos começar a perder eles, para poder comer”. Então, eles resolveram pensar, como fazer aquilo lá. Diziam que iam sentir falta dos filhos. “Já criamos bem, já”. “Ah, mas não tem problema”, disse a mulher. “O que você faz – vamos enganar eles – você vai... (porque o pai gostava de mel) tirar mel. Então você leva, engana eles. Mande eles pegarem baldezinho – e tem canto disso daí também, *parixara*. Aí a menina, com o pai, diz que eles já sabiam andar, mais com cavalo, que já sabiam voltar para casa. Então, o pai pegou eles e disse “Não, minha filha, pega balde pra você que nós vamos tirar mel de abelha lá no mato.” Aí o irmão perguntou, “Onde é que é essa abelha?”, “Eu não sei. Lá no mato”. Aí o velho levou os filhos, o casal.

Entraram na mata. Aí foram mais adiante, foram olhando... E o menino sempre perguntando “E onde é que é a abelha, papai?”, “É mais lá na frente”, respondia o pai, “Vamos lá na frente”. Aí o pai foi enganando eles todo o tempo. Depois que ele chegou no meio da mata, que ele viu que eles não podiam mais acertar voltar, aí o pai disse: “Rapaz, vocês ficam aí; vocês já estão cansados, já é meio-dia – eles tinham levado um ranchinho, beiju, xibé. Vocês ficam aqui que eu vou procurar a casa de abelha. Quando eu gritar, vocês vão pra lá me encontrar.” Aí disseram, “Tá bom.” Aí os meninos acreditaram.

Aí, depois de mais ou menos uns 200 metros ele gritou... “Ah!.....Tá aqui!”, aí os meninos saíam pra lá. Aí chegava lá e nada. Não encontravam nada. Aí, mais lá na frente, ouvia “É aqui!”... Aí o tempo foi indo. Foi quatro horas, cinco horas... Aí o velho já estava voltando, pois lá pelas cinco horas parou [de gritar]. Aí o pai voltou para casa. Aí quando chegou na casa [a mãe] “Cadê eles?”, “Tão lá no mato; se perderam lá” [disse o pai], Eles vão ficar perdido.

Aí foi escurecendo, aí eles começaram a ficar triste. Choraram. “Papai... Papai...” Aí começaram a gritar. E nada. Aí subiam na árvore, gritavam e nada. O irmãozinho que era mais esperto, disse “Não, maninha, nós vamos dormir”. Aí procuraram aquelas árvores mais altas, que tem raízes grandes para fora, assim. Encostaram lá em dormiram.

Aí amanheceram. Aí começaram a gritar de novo, o dia todinho. Aí foram andando e procurando para ver se acertavam o rumo. O pai deles não deixou, nem nada assim que pudesse ver.

Passaram um dia, dois dias, três dias. Os irmãos iam daqui pr'acolé, pra lá. Aí eles foram chegando, entrando no lavrado, mas tava longe ainda. Aí eles foram dormir. Na terceira noite, eles dormiram numa árvore muito grande. Mas não sabiam se o beija-flor tava lá em cima. Porque era lugar do beija-flor.

Quando ele [o beija-flor] viu eles chorando – ele gostava muito de criança – aí ele foi pra lá, quando amanheceu... e disse para eles: “O que vocês estão fazendo aqui?” Ele era vovô, pequeno, mas tinha uma voz grossa. “Ei, rapá, tá chorando por quê?”. Aí eles olharam e disseram “Não, porque estamos perdidos. Estamos com três dias andando. E não encontramos mais nosso pai, nem um assopro, nem nada. Porque assoprava; assoprava a mão; às vezes eles gostavam de assoprar a mão assim. Tem gente que assopra a mão. Ali ele falou: “Vocês têm água aí?” “Não temos mais água”. “Tá bom, eu vou arrumar água para vocês”. Aí ele encheu o balde deles. Aí ele falou: “Olha, vocês vão nessa direção. Não olhem para trás.” Ele colocou eles no caminho certo. “Vão nessa direção, aqui. Eu conheço essa região. Eu moro aqui. Se vocês não se encontrar, mas eu vou estar atrás de vocês. Aí saíram.

Mais um dia, eles já tinham água, que o beija-flor tinha dado... Mas aí, antes de dar para eles, ele [o beija-flor] começou a cantar, para eles não se sentirem sozinhos, para alegrar o coração deles. Aí ele disse “Eu sou o beija-flor, moro aqui, sempre eu danço aqui, vamos dançar!” Aí dançou com eles. Pr'aqui, pra lá. “Essa daqui é a música. Não vão esquecer de cantar, porque isso daqui vai fazer com que vocês vão se animar...” Aí começaram: “Mais uma vez, vovô.” Aí ele repetia. Aí, não sei quantas vezes ele repetiu. Amanheceu cantando com eles.

Aí a menina sempre batia palma e cantava essa música que o beija-flor tinha ensinado para eles. Aí o irmão dela, curioso, quis fazer instrumento. Aí pegou uma taboquinha e assim serviu. Aí ia tocando “Tum... tum... Tum...” Aí ela ia cantando.

Aí anoiteceram mais uma noite [no mato].

Era quinto dia. Aí começaram a cantar, ela com o irmão dela. Começaram a cantar a música que o beija-flor tinha ensinado. Aí ele disse para nós cantar. Nós estamos perdidos, então vamos ver no que vai dar. Vovô disse que ia ajudar nós. Sempre o irmão mais velho consolava a irmã. No quinto dia já foram perdendo a lembrança, foram perdendo a tristeza que tinham. Então, essa música, dizem que eles cantavam ali. *Tukui*. Quando a pessoa tá muito triste, serve também. Pra aqueles que perderam família.

Então, eles foram andando, no quinto dia, dormiram de novo. Quando, de madrugada, o vovô encontrou eles de novo. “Tão dormindo? Acordem. Vocês estão dormindo demais.” Aí ele ensinou mais uma música para eles. Aí eles foram andando.

Aí, no sexto dia, aí vovô disse: “Lá na frente, no campo, tem uma casa. Mas cuidado! Vocês chegam lá escondido. Porque lá está uma dona, uma Sapa, viúva. Ela gosta de engordar as pessoa para comer. “Vocês tem que ficar.”

Aí ele [o beija-flor] ensinou ele e ela [os irmãos aranha] a como tomar muito cuidado. “Ela vai prender vocês, ela vai dar comida para vocês. Vocês vão ficar bem gordo. Aí, depois de bem gordos, ela vai botar vocês para dançar, pra ensinar música para vocês. Não tem problema vocês aprender música dela. Ela vai fazer esse *parixara* para vocês.” Aí, eles não sabiam o que era. “Ela vai dançar o *parixara*, vai ensinar. Mas ela tem uma prancha, que é uma armadilha. Ela vai botar uma armadilha para vocês dançar em cima. Aí, na hora que ela pisar aqui na ponta – e que vocês estão dançando do outro lado -, do outro lado tem um forno, com água quente. E lá ela vai derrubar vocês. Aí vocês vão ser cozido e comido por ela. Ela vai comer vocês. Aí vocês fazem o seguinte” – antes deles saírem, né? – aí, andando, de manhã, ele ensinou como eles poderiam se salvar; “Quando ela voltar de novo [de dançar], vocês manda ela dançar mais uma vez. Deixa ela ensinar. Aí vocês pedem: ‘Ensina vovó; mais uma vez.’ Aí, quando ela for direito do tacho, vocês pisa na tábua que ela vai cair dentro. Vocês vão pegar ela assim. Aí vocês estão salvo.” Aí, tá bom, foram.

Aí saíram logo. Assim como vovô disse, apareceram lá e tinha uma casa mesmo. Aí vieram por trás, andando. Diz que a dona sapa tava lá aprontando a comida ela. Mas ela era cega. Ela tinha o olho piscado, assim. Aí no outro dia, já com fome... Aí o irmão falou “Bora pegar a carne, sem fazer zoada”. Aí a irmã foi, mas a dona sapa sabia. Tirava a carne, aí ela botava a mão [a sapa] procurava, mas a carne tinha sumido. Aí ela perguntava: “Quem foi?” procurava. Passava a mão assim, pra ver se pagava. Aí foi assim. Até que, numa hora, essa menina foi pegar a carne, aí ela [sapa] ficou parada. Daí, quando bateu no prato, ela pegou a mão dela. Ai disse: “Ah, é tu!”

Aí disse: “Quem é você?” Aí eles contaram. “Estamos perdidos. Tem meu irmão aqui”. “Ah, tem irmão é?”. Disse, “Tem, tá por ali.” Aí a velha tratou bem, né. Mas o coração era outra coisa, né? “Ah, tá bom demais! Fiquem aqui. Agora vocês vão dormir comigo. Eu moro sozinha. Agora eu vou cuidar de vocês.” Conforme o *Tukui* tinha contado.

Tem um canto dessa armadilha também. Se tivesse um aparelho desse aí também, eu tinha gravado a hora que o sapo pegou a criança. Ela cantou, né, alegre.

“Aí, vocês vão dormir aqui mesmo, nesse quartinho.” Aí eles lembraram do que o *Tukui* falou, que o vovô ensinou. Aí eles disseram: “Agora nós estamos presos”. Aí, de manhã,

cedinho, botavam eles para fora, dava comida para eles. Aí, depois de dar comida, botava eles para dentro e trancava. Era todo o tempo assim. Aí foram crescendo, crescendo. Aí sempre ela dançava, a velha.

Depois da comida, dançava ao redor deles. Aí o menino disse, “Ah, ensina mais, vovó, para nós aprender. Nós vamos cantar com a senhora”. Aí passaram um tempo assim nessa dança. Aí eles disseram: “Tem uma música também, que o vovô beija-flor ensinou nós.”

Aí, ela disse: “Ah, esse beija-flor é meu inimigo. É fofoqueiro ele.” – Ela sabia, né? “Ainda bem que vocês vieram aqui, porque ele é uma pessoa ruim, ele gosta de comer pessoas, ele gosta de matar gente, ele chupa o sangue das pessoas.”

(Então, diziam, essas pessoas fofoqueiras, já aconteceu entre o beija-flor, o sapo, falando um do outro. Então, já veio de lá essa coisa. Aí sempre acontece essa briga, essa confusão. Você é beija-flor, você é sapo, você fala muito.)

Aí a dona Sapa parou e disse que o *Tukui* era uma pessoa ruim. Aí dizia: “Essa música não serve para mim. A música dele não serve. O que ser é a minha música. Eu danço melhor que ele.” “Aí ia dançar, sempre *parixara* que dançava.”

Aí diz que *parixara* é assim, do sapo, que tem aquele salto que ele faz [JB levanta-se e põe-se a imitar o passo do *parixara*, inclinando-se para frente a cada passada, assim simulando um possível salto do sapo]. Já o *tukui*, não, ele faz com aquele cheque-cheque dele, aí ele bate assim, tchã-tcha-tcha-tcha [simula o passo do *tukui*, que move-se rápido para frente e, de costas, para trás]; daí quando termina faz esse som, que é o som da asa dele. Então, tem esse significado.

Aí chegou tempo deles dançarem. Aí a velha cismou deles. Pegava o braço das crianças e dizia: “Mas você tá gordo, meu filho! Tá bom! Tá no jeito...” Mas diz que eles não sabiam o que significava “tá no jeito”, então virou para a menina e disse “Ah, minha filha, você vai passar por cima da prancha, pois eu vou ensinar vocês aqui, porque é onde eu danço; eu venho, volto... É uma festa que a gente faz assim. Aí tem que passar por cima. O melhor ganha prêmio.” Aí ela disse, “Tá bom, eu vou dançar.” Ela dançou. Mas ela tinha que fazer cinco voltas, ir lá e voltar cinco vezes. Na quinta vez, ela ia pisar na ponta da prancha, e ela caía dentro da panela. Aí, o beija-flor já tinha informado que ela ia fazer isso. Aí a menina dançou *parixara*, mas na terceira volta, a menina disse “Ah, vovó, não é bom a senhora ensinar nós mais uma vez, como é que a gente faz lá?”. Aí, então, quando a sapa estava dançando, a menina disse para o irmão, como o beija-flor tinha contado, que na quinta volta ela vai empurrar a gente. Aí, de novo, eles pediram para vovó ensinar a dança. Aí vovó disse brava, já: “É assim...”

Mas antes disso, a menina já tinha colocado um pote grande com água e o menino já tinha juntado lenha. Eles trabalharam para eles mesmo se acaba. A menina tinha posto água, o menino tinha acendido o fogo. Antes dessa dança. Aí, antes dessa dança, perguntaram dela para quê era aquela água. Aí ela disse “Não, minha filha, eu tenho um porquinho pra matar, aí nós vamos comer porco.” Aí era eles, né. Até eles já sabiam... “Ela tá fazendo fogo pra matar a gente”.

Então chegou a vez deles dançarem. Aí a menina foi, e na terceira vez ela disse que não sabia dançar direito. Aí na quarta ela disse que queria aprender mais. Aí ela [sapa] foi cantando outras músicas dela, né? Dançando para lá e para cá. Aí quando ela foi para lá, na terceira vez, aí o menino foi lá e pisou onde ela ia pisar para eles caírem.

Aí, quando ela caiu dentro d’água quente, diz que ela gritou: “Ah!...” Aí os dois se espantaram, porque nunca tinham visto isso. Aí a dona sapa inchou, inchou, até que a dona sapa explodiu! Aí voou pedaço dela para tudo quando era lado. Aí, nesse meio, dentro dela tinha alguns tipos de plantas. Aí os dois olharam e disseram: “Que o pedaço de vovó seja balde, seja milho, seja tudo que nasce aí. Não vai estragar nada. Vai nascer planta.” Diz que onde caiu pedaço dela que explodiu, nasceu isso daí. Aí, depois que ela explodiu, aí festejaram os dois, né. Aí o irmão cantava a música da vovó, ele cantava o *tukui* lembrando do vovô beija-flor.

Aí, como não tinha alguém para se casar com o irmão e com a irmã, aí os dois se casaram. Aí tiveram filhos. Aí passaram essa história assim. Aí tiveram muitos filhos e ensinaram os filhos a cantar o *tukui*, o *parixara*. Aí começou essa dança, indígena, desde aquela época.

Tem uma aranhazinha que faz o *parixara*, que ela faz o desenho da dança. É verdade, tá na natureza. Aí foi. Ele catando faz aquela teia, assim, pra lá, pra cá, rodando assim, aí vai fazendo a trancinha dele. Toda essa volta tem um canto, um canto de aranha. Então, missionário que vai viajando, vai chegando, recebendo.... Daí, por isso que canta essas músicas de recepção, assim, *Tukui*. É muito bonito assim, quando se dança essas músicas. São uns dançando *Tukui*, outros dançando *Parixara*.

Cada um tem o seu [passo].

Então essas coisas assim. Na hora da dança mesmo, assim, aí eles (crianças) vão dormir. Tem manzinho que pega o filho e põe pra dormir. Aí a mãe o pai continuam dançando.

Lá na Pedra Branca tem um velho que sabe muito dançar *parixara*, *tukui*, *areruya*. Eu pedi para vir para ensinar os parentes a dançar. Nós passamos uns três dias dançando. Um dia e meio de *parixara*, um dia e meio de *tukui*. Aí ele termina com *areruya* é já mais para louvar a deus e agradecer para a festa. O *areruya* ele começa e finda. No meio é *tukui* e *parixara*. Ali

na Placa tinha também. Aí as criança entrava no círculo, com círculo no meio só de criança. Muito bonito! De um ia assim [sentido horário] e assim [sentido anti-horário].

Então é assim a história do *Tukui*, *Parixara*, mais ou menos tirando o modelo daqueles cantos. Cantavam mais outras músicas dos elementos da natureza.

Então era assim a história da aranha, onde começou esse canto de *Tukui*. Parece que ela cantava bem, dona Sapa. Porque até hoje, no inverno, dá pra ouvir bem, eles cantando por aí. Só vai parar meia-noite. Como dizem, esses daí, chamado cururu.

Então é assim, a história dessa música. Eu fico imaginando assim, como as crianças tiveram cabeça. Decoraram a música. Então assim a história.