

MAXAKALI: A FOME DO YÃMIY E A SUBSTANCIAÇÃO DA MÚSICA

Euridiana Silva
euridiana@yahoo.com.br
Universidade Federal de Minas Gerais

Resumo

O estudo dos rituais Maxakali vem sendo realizado sob a coordenação da Prof^a Rosângela Pereira de Tugny no Laboratório de Etnomusicologia da UFMG desde 2003. Essa comunicação apresenta parte do trabalho desenvolvido sobre esta sociedade indígena, consistindo em observações e análises de um de seus ciclos de rituais – *Xunim*. Busca-se mostrar, ainda, fragmentos da cosmologia desse povo, e uma breve comparação com outro grupo da mesma família (Gê) apontando um possível caminho a ser explorado por esse trabalho ainda em andamento.

Palavras-chave: Maxakali; música indígena; mito

Abstract

The study of Maxakali rituals is being conducted under supervision of Prof. Rosângela Pereira de Tugny at the Laboratory of Ethnomusicology, UFMG, since 2003. This communication presents a fragment of the works developed over this indigenous society, consisting in one of their ritual cycles, observations and analysis. This cycle is called Xunim. This work also shows a brief comparison with another group of the same family (Gê), pointing a possible way to explore in this work-in-progress.

Key words: Maxakali; indigenous music; myth

Da etnografia proposta: a reconfiguração do trabalho de campo

Os projetos de transcrição e tradução dos cantos Maxakali¹ tiveram início à partir de um Laboratório Intercultural Indígena, realizado na UFMG em julho de 2002. Ambos são elaborados e realizados em parceria com os Maxakali.

¹ Mito e Música no Brasil: o registro da música e a estética do mito (FAPEMIG) e Memória Musical indígena no Brasil (CNPq)

“Da parte deles expressam o desejo de registrar em CDs, transcrever na língua Maxakali e traduzir para português os cantos sagrados, gravados *in locu* e durante os rituais considerados por eles mesmos como ‘verdadeiros’. De nossa parte formulou-se o desejo de conhecer as estratégias Maxakali de perenização dos conhecimentos e práticas musicais, cuja transmissão se faz oralmente” (Tugny, 2005:1).²

Aluna da graduação da Escola de Música da UFMG, participei desta pesquisa como bolsista de Iniciação Científica³, atuando no subprojeto *A arte vocal Maxakali: transcrições e estudos comparativos de culturas musicais Gê*. Trata-se de um trabalho de etnografia, porém, não somente na visão de Malinowski, de ida ao campo. Corre-se, como Seeger “entre o gabinete e o campo”, contudo, o gabinete configura-se agora como um ‘campo’: os encontros com os Maxakali se dão não somente com a ida do grupo de pesquisa às aldeias, mas também com a vinda de professores e pajés Maxakalis a Belo Horizonte. Grande parte do trabalho de transcrição das letras e traduções dos cantos ocorreu em Belo Horizonte, acompanhado por eles. A vinda dos Maxakali traz o campo até nós e essa forma peculiar de se estabelecer uma etnografia tem mostrado bons resultados.

Para chegar aos resultados, que aqui se apresentam, analisei fitas do ritual *Xunim* gravados na reserva do Pradinho em 28/10/2003 e da filmagem das sessões de transcrições e traduções de letras realizadas no mesmo local entre os dias 5-7/11/2003. Fiz uso da transcrição e tradução das letras de parte deste ritual, juntamente com o seu mito de origem, que consistem no material de um livro bilíngüe, maxakali-português, que se encontra em preparação para publicação, como resultado do projeto de pesquisa. Pude manter contato com os Maxakali durante algumas reuniões de transcrição e tradução e transcrevi, musicalmente, trechos do ritual citado.

O mito do *Xunim*: uma sociedade baseada nas trocas

Os Maxakali, grupo da família Macro-Gê, utilizam-se da música como meio de comunicação para estabelecer e manter o contato entre os espíritos – *yāmiy* - e os viventes da terra. Segundo Alvares (1992), a realização dos rituais indica a presença dos espíritos na terra, o que implica diretamente em harmonia e felicidade para os humanos. Os Maxakali têm a necessidade de, durante o curso de suas vidas, possuírem cantos e *yāmiy*, para estabelecerem-se enquanto indivíduos: “possuir *yāmiy* é condição básica para se atingir a mai-

² Extraído do relatório da Profª Rosângela Pereira de Tugny, enviado à FAPEMIG e FUNASA em março de 2005.

³ PIBIC-CNPq

oridade Maxakali. Os velhos dão seus cantos e *yāmiy* porque ‘não precisam mais deles’, ou seja, já se transformaram em pessoas completas” (Alvares, 1992). Ressaltando a importância da música na vida social Maxakali, Alvares destaca ainda que “a prática musical é associada à manutenção da saúde e doença pela comunicação que estabelece entre o mundo dos humanos e dos espíritos” (1992).

Os *yāmiy* são os responsáveis pelo fluxo das palavras no meio Maxakali. É um importante processo na cosmologia desse povo, fundamental para a construção da pessoa, do corpo. “Este fluxo relaciona-se com o processo de transformação do *koxux* em *yāmiy* – da palavra em canto”(Alvares, 1992). O fluxo não é necessariamente um dom da parte dos espíritos, mas sim um sofisticado sistema de trocas entre os dois mundos, principalmente da troca de alimentos. Essa troca pode ser exemplificada no mito do *Xunim* (morcego), que resumirei aqui:

“Antigamente, não tinha religião de morcego. O antepassado estava plantando banana. Ele colheu um cacho e deixou na roça para amadurecer. Quando voltou para buscar só encontrou as cascas, porque *xunim* tinha comido. O antepassado deixou outro cacho na roça, quando voltou viu o *xunim* comendo (...) O *xunim* falou pro antepassado que só comia banana. O antepassado perguntou: Você tem alguma música? *Xunim* respondeu que sim: *Ak, hak hak hak*. O antepassado falou para ele sair do mato e vir morar na aldeia, na casa de religião. *Xunim* chamou os companheiros, cortou o pau para fazer *mīmānām*. Cada *xunim* pintou um pedaço do *mīmānām*, cantando sua música. Quando terminaram foram levando *mīmānām* para aldeia (...)⁴”

Nessa narração podemos perceber importantes elementos presentes no decorrer do ritual, mas, relevantemente, percebemos que os humanos receberam a música quando, em contrapartida, eles doaram alimento – bananas – aos *yāmiy*. Essa troca de alimentos se dá em todos os rituais.

“(...) pela importância simbólica que os alimentos possuem na diplomacia entre homens e espíritos, é comum encontrarmos os Maxakali mendigando comida para serem ofertadas aos *Yāmiyxop* (rituais) a todos aqueles que adentram seu território despido de mata e bichos” (Tugny, 2005:7).

Outro elemento que deve ser destacado é o conjunto de *mīmānām*, que são mastros devidamente pintados segundo alguns rituais, objetos portadores de uma carga simbólica densa no trânsito dos *yāmiy*. Foi, por influência de um lingüista protestante, traduzido como “pau de religião”. Aliás, tudo relacionado ao contato com os *yāmiy* foi traduzido, à

eles, como religião: a casa de religião, a religião (espírito), a religião (canto)... o que pode causar-nos um certa confusão. Destacarei também a música que o *Xunim* deu ao antepassado: *Ak, hak hak hak*.

Um *yāmiy* com fome: do ‘vocalize’ à substanciação da música

A aproximação do *yāmiy* às aldeias de dá pelo mato, ou seja, fora da aldeia, enquanto, tal como no mito, os espíritos do morcego pintam o *mīmānām*. Durante o percurso até a aldeia, os *xunim* cantam a música dada ao antepassado: *Ak, hak hak hak*. Durante o trabalho de transcrição e tradução percebeu-se que, uma boa parte dos cantos era cantada com *Ak, hak hak hak*. Em um dos trabalhos um professor Maxakali declarou⁵: “O *hak hak hak* é como os ‘lá lá lá’ dos brancos”, o que acabou por ficar convencionado entre nós e eles como sendo vocalizes.

O que despertou um maior interesse foi o fato de que todos esse ‘vocalizes’ possuem letras. No dizer Maxakali: ‘possuem história’. “Antes de receber comida, o *yāmiy* está triste, com fome, então ele não usa palavras”,⁶ o que acaba por legitimar o sistema de trocas: geralmente, a mulher do dono do canto oferecerá o alimento ao *yāmiy* antes ou durante a execução do canto do seu marido.⁷ Por essa troca de alimento, os espíritos, muitas vezes ajudam os homens na caça e, em alguns rituais fica observável a troca entre o alimento cru e o alimento cozido. Contudo, segundo Alvares, o *Xunim* não é um espírito caçador (Alvers, 1992).

Talvez seja agora possível propor um paralelo com um estudo realizado por Seeger nos anos de 1970 sobre uma sociedade da família Gê, os Suyá. Eles também possuem uma música essencialmente vocal, aprendida com animais, os quais, como os *yāmiy*, possuem língua própria, o que requer um dom especial para ouvir. Seeger, em seus estudos comentou dois gêneros da música Suyá. Um deles, a *akia* compreende em sua estrutura um trecho escasso de palavra, cantado apenas com as sílabas ‘te-te-te-te’.

“O termo *kaikaw* é usado para transmitir a palavra ‘pobre’ e significa ‘sem coisas, ou ‘sem posse’(...) Quando empregado para descrever uma das partes da *akia*, o termo se traduziria melhor como ‘sem substância’”(Seeger, 1977:50).

⁴ Resumo livre da tradução coletiva do mito realizada sob a orientação da Profª. Maria Inês de Almeida (Faculdade de Letras da UFMG).

⁵ Trabalho de transcrição na aldeia, 05/11/2003.

⁶ Comunicação pessoal de Rosângela Pereira de Tugny.

⁷ Esse sistema “garante uma sofisticada trama de alianças: os cantos possuem donos. O ritual possui uma seqüência previsível e desejável de cantos. Para que o ritual aconteça e dure muito tempo é necessário que os donos dos cantos previstos naquele repertório estejam presentes” (Tugny, 2005:7).

Para os Suyá a ‘substanciação da música’, o acréscimo de palavras, ocorre quando há nominação, isto é, quando o cantor se aproxima do seu nominado, geralmente um animal. O nome do animal é a substância. Para os Maxakali essa substanciação ocorrerá no momento da troca, quando o espírito tiver recebido a comida será possível o fluir da substância – a palavra.

As palavras são introduzidas, aos poucos na música pelo *xunim* assim que ele adentra o espaço da aldeia, carregando o *mîmânäm*. Na realidade ele ainda não recebeu o alimento, mas já está no espaço potencial da troca. A partir do momento que ele recebe o alimento as palavras terão um maior fluxo e os ‘vocalizes’ estarão presentes, a meu ver, caracterizando as músicas do ritual.

Da análise das transcrições: a caminho de um possível gênero musical maxakali

Ao transcrever musicalmente os seis ‘primeiros’ cantos do *Xunim*, cantados essencialmente com ‘vocalizes’ – *Yamiynox*; *Mimxux’ña*; *Kukniik*, *Kanepa*, *Yamitnox* e *Îyxax Ñanã* - pude perceber uma semelhança rítmica, melódica e formal muito grande. Durante análise dos cantos, percebi algumas partes que, pra mim são relevantes. Sem conhecer os termos musicológicos Maxakali para descrever essas sessões, propusemos uma articulação em cinco partes.

Seguem as transcrições de dois cantos como exemplo:

Yamiynox (Dió Maxakali)

The musical transcription for *Yamiynox* (Dió Maxakali) consists of five parts:

- Introdução:** The first section, indicated by a bracket above the staff. It features a steady eighth-note pattern on the canto part.
- Parte 1:** The second section, indicated by a bracket above the staff. It follows the same eighth-note pattern as the introduction but includes vocalizations labeled 'a' and 'b' above the staff.
- Parte 2:** The third section, indicated by a bracket above the staff. It continues the eighth-note pattern with vocalizations 'a' and 'b'.
- Improvisação:** The fourth section, indicated by a bracket above the staff. It shows a more自由的 rhythmic pattern than the previous sections.
- Final:** The fifth section, indicated by a bracket above the staff. It concludes with a final vocalization.

Below the staff, the lyrics are written in Maxakali:

- Parte 1: ya - yax ak hak hak hak ak hak hak hak ak hak hak hak hak ak hak hak hak hak
- Parte 2: ak hak hak ya - yax ak hak hak hak ak hak hak hak ak hak hak hak hak ak hak hak hak hak
- Improvisação: ak hak hak ya - yax hakhak...
- Final: ak hakhakhak hak ak hakhakhak hak ak hak hak ak ya-yax

Kanepa (Toninho Maxakali)

Canto

Introdução

Parte 1

ya - yax hak hak ak hak hak ak hak hak ak hak hak hak hak ak hak hak hak hak

Parte 2

ak hak hak hak ya yax ak hak ak ak hak hak ak hak hak hak hak hak ak hak hak hak

7 Improvisação

ak hak hak hak ya yax hak hak... ak hak ak hak

10 Final

ak hak hak hak hak ak hak hak hak ya yax

Não tenho pretensões de, com essas divisões fazer associações como as de Seeger, que a partir dos termos nativos, verificou a dicotomia da música na vida social dos Suyá. Dei um valor a essas divisões por elas poderem ser verificadas com uma certa recorrência. O que chamei *Introdução*, é cantando antes de todas as músicas, não só do início, mas de todo o ritual. As células musicais foram divididas segundo a respiração, em pequenas frases, unidades do plano sintático mais amplo. As partes 1 e 2 são às vezes idênticas ou se diferem em uma das frases. O que chamei *Improvisação* consiste num trecho de variação rítmica sobre uma mesma nota.

A forma de finalizar as canções, sempre com um glissando, é recorrente. “Um dos traços do enunciado como unidade da comunicação discursiva, segundo Bakhtin, é a sua conclusividade específica, que por sua vez ajuda a caracterizar um gênero” (Montardo, 2002: 139). E é a partir desse conceito que caminho para um possível gênero musical. Os ‘vocalizes’ se enquadraram em um padrão formal que não é observável após a ‘substanciação’ em todas as outras músicas subsequentes. Talvez, esses ‘vocalizes’ *Ak, hak hak hak* representem o ‘gênero musical do *xunim*’, um gênero que precede a substanciação da palavra no sistema de trocas. Por se tratar de uma pesquisa em andamento não posso afirmar a ‘descoberta’ de um gênero, aponto apenas, para observações feitas a partir da análise dos cantos.

Conclusão

A pesquisa tem nos levado a perceber o quanto rico é o sistema social Maxakali, baseado sempre na troca e na percepção do outro. “Os homens e o mundo social são circunstanciais e transitórios, o que permanece para os Maxakali são sempre os outros” (Alvares, 1992); ficam as trocas com os outros, sejam eles desse ou do ‘mundo de lá’.

O que percebemos é que a música estrutura essa vida social e através dela se dão as trocas das substâncias essenciais à vida : saúde, alimento e comunicação. E é, provavelmente, através dela que conseguiremos entender melhor essa sociedade que resistiu ao contato com o branco, sendo a única em Minas Gerais a preservar sua língua.

Referência bibliográfica

- ALVARES, Myriam Martins. *Yāmiy, os Espíritos do canto: a construção da pessoa na sociedade Maxakali*. Campinas: Unicamp, 1992.
- ALVAREZ-PEREYRE, Franck; AROM, Simha. “Ethnomusicology and Emic/Etic Issue” in *The worls of music* 35(p. 7-33).
- CAMÊU, Helza. *Introdução ao estudo da música indígena brasileira*. Rio de Janeiro: Conselho Federal de Cultura, 1977.
- LÉVI-STRAUSS, Claude. *O cru e o cozido (Mitológicas v.1)*. Tradução de Beatriz Peronne-Moisés. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.
- MONTARDO, Deise Lucy Oliveira. *Através do Mbaraka: música e xamanismo Guarani*. São Paulo: USP, 2002.
- SEGER, Anthony. “Por que os índios Suyá cantam para suas irmãs?” in *Arte e Sociedade*. Rio de Janeiro: Zahar, 1977.
- _____. *Os índios e nós: estudos sobre sociedades tribais brasileiras*. Rio de Janeiro: Campus, 1980.
- _____. “Correndo entre gabinete e campo: o papel da transcrição musical em etnomusicologia” *Revista do Museu Paulista XXXIII*, p.173-191. São Paulo: USP,1988.
- TUGNY, Rosângela Pereira. Notas sobre a sociedade Maxakali e suas práticas musicais. Belo Horizonte, 2005 – Relatório fornecido à FAPEMIG (não publicado).