

NOTAS SOBRE A MÚSICA E O UNIVERSO MITOLÓGICO MAXAKALI

Douglas Ferreira Gadelha Campelo
gansocampelo@yahoo.com.br
UFMG

Resumo

Este texto aborda observações feitas sobre o universo mitológico, sonoro e poético dos índios Maxakali, grupo pertencente ao tronco lingüístico “macro-gê” situado no norte de Minas Gerais próximo ao estado da Bahia. Pretende-se analisar, à luz de dados etnográficos, como esses índios processam os sons vindos através dos diferentes corpos que os cercam.

Palavras-chave: Etnomusicologia, mitologia, transcrição.

Abstract: This text focuses on the, mytologic universe and poetic of the indians Maxakali, their language belongs to the “linguistics family” “macro-Gê” which lives in the north of Minas Gerais state near from the Bahia State. It will analyse the music through the ethnographics informations. I will try to understand their manner to capture the foreign sounds.

Key words: Ethnomusicology, Mytologic, transcription

Aspectos sobre a experiência etnográfica

O conteúdo deste texto é fruto de uma pesquisa de “iniciação científica”¹. A minha pesquisa é um sub-projeto do projeto “*Memória musical indígena no Brasil*” intitulado “*Memória musical indígena. Transcrição e tradução de cantos Maxakali*” na qual transcrições seriam feitas de cantos que pudessem auxiliar na compreensão de uma parte da prática musical desses índios.

A idéia geral do projeto consiste em ir à aldeia, gravar uma parte do *corpus* de cantos que constituem os seus diferentes rituais. Após essa etapa os índios transcrevem seus can-

¹ Pesquisa realizada sob a orientação de Rosângela Pereira de Tugny, com recursos do CNPQ e FAPEMIG (Fundo de Amparo à Pesquisa do Estado de Minas Gerais)

tos para a escrita maxakali e os traduzem da língua ritualística à língua maxakali corrente e da língua maxakali para o português. Esta parte geralmente é feita em Belo Horizonte, possibilitando que os índios trafeguem pelo distante território da universidade e possam ministrar palestras nas diversas instalações do campus da UFMG². No processo de transcrição-tradução os Maxakali ouvem seus ritos dirigindo-lhes novos olhares e os recriam no sentido de que cada vez que contam uma história ela nunca é a mesma: em diversos momentos passam um longo tempo discutindo sobre o mito, negociando com o xamã qual seria uma versão “mais apropriada” para que possa entrar no livro³. Há discussões intensas sobre o enunciador dos cantos, o tempo todo relembram o nome das espécies da fauna e da flora que têm guardados através da via músico-oral.

A experiência etnográfica não ocorre de forma semelhante a trabalhos etnomusicológicos tradicionais como Seeger (1987), Aytai (1985), Bastos (1978), no qual os pesquisadores passam um longo tempo nas aldeias, quase se tornando um membro do grupo. A experiência se processa diferentemente, na forma de um trabalho mútuo no qual o aprendizado envolve brancos e índios, se instaurando assim uma negociação constante dos resultados, da narrativa e dos textos produzidos. Não está em voga nesse trabalho olhar o outro para escrever sobre ele, mas criar condições onde o outro possa olhar para si mesmo através de seu próprio conhecimento, e, a partir desse ponto, compartilhar esse conhecimento num processo interminável de troca, intensificado no momento em que os índios nos solicitam a experimentar um pouco dos nossos conhecimentos. Faz parte desse processo que a câmera HI-8 permaneça na aldeia para que eles produzam e experimentem a construção de seus próprios filmes, assim como aprendam a digitar textos e documentos. Como já foi mencionado acima, a presença deles em salas de aula de algumas unidades da UFMG faz com que possam experimentar e dialogar com alunos e professores aquilo que lhes interessa enquanto “conhecimento”. Queremos com isso aplicar a tentativa de inseri-los no seio da universidade e do conhecimento de ponta sem mexer na estrutura da pessoa Maxakali. Têm-se como objetivo final a produção de livros e cds dos rituais, que serão utilizados para auxiliar os professores Maxakali em seu trabalho. Tive a oportunidade, em fevereiro de 2005 de passar 7 dias em campo na aldeia Maxakali da reserva de Pradinho⁴, portanto algumas de minhas observações também ocorrerão a partir dessa experiência. Outra parte importante de minha experiência ocorreu em B.H, durante várias estadias de professores e

² Os índios passaram em salas de aula da Música, Antropologia e ICB (Instituto de Ciências Biológicas).

³ Geralmente vêm a Belo Horizonte um pajé e dois professores

⁴ Os Maxakali possuem duas reservas a de Água Boa e Pradinho

pajés nas quais acompanhei longas sessões de transcrição e tradução das letras dos cantos. Ao longo do texto utilizarei a primeira pessoa do plural para designar que a experiência não é exclusiva de quem escreve o texto, mas do autor, da orientadora e dos índios.

Espíritos mediadores

Após 6 meses de relação com os índios, começamos a elaborar algumas perguntas sobre a presença de diversas vozes dentro das canções e dos mitos. Algumas pistas foram reveladas aos poucos pelos índios e pelo nosso olhar que não podemos deslocar por completo. Segundo Álvares (1992: 88-90) os Maxakali concebem a terra (*hãmhãm*) como uma plataforma plana e circular, coberta pelo céu em forma de cúpula (*pexkox*). Os *Yãmiyxop* habitam em todo o *hãmnõgnõy*- da superfície da terra até a face interna do céu. Cada *yãmiyxop* possui um nome próprio assim como os sub-grupos de *yãmiy*. Estes grupos estão relacionados aos elementos da natureza - como o sol, a lua, as estrelas, as cachoeiras, o fogo e às espécies vegetais e animais, principalmente pássaros. Parece-nos que já é possível dizer que existe uma grande predominância de cantos envolvendo pássaros.

Os pássaros são figuras centrais em alguns rituais como, *Mõgmõka* (o gavião), *Xunim* (o morcego)⁵, *Putuxop* (o papagaio). Acredito que esses seres são figuras importantes dentro do universo mitológico, pois quando não são atualizados na forma de espíritos, eles têm a possibilidade, através do vôo, de transitar entre o mundo dos *tikmu'um* (humanos) e dos *Yãmiyxop*. Já que estes habitam em todo o *hãmnõgnõy*. São seres passíveis de imanência entre um mundo e outro. Na etnografia de Feld (1982) sobre os Kaluli, pássaros são “mediadores” porque são tanto seres naturais quanto *ane mama* que são os “reflexos que se partiram” dos kaluli, que deixaram o mundo visível através da morte e reapareceram *abemise* na forma de pássaros. O *mõgmõka*, é, segundo narram, aquele que vem à terra levar os *tihik* (homens) para o céu e depois os traz de volta. Assim, o *Mõgmõka* assume uma postura de “mediador”, para usarmos o termo acima citado por Feld. Lévy-Strauss (1963:229) concebe o mundo das aves como uma sociedade humana metafórica, análoga à nossa sociedade, pelo seu anseio à liberdade, por manter uma casa onde vive com a família e alimenta seus filhotes. Muitas vezes mantém relações sociais com os outros membros de uma espécie e se comunica com eles por meios acústicos que evocam uma linguagem articulada. Voltando à mitologia maxakali percebe-se em um determinado momento do ritual

⁵ Segundo o pajé Toninho o morcego é um pássaro e não um mamífero como a ciência ocidental conceitua

do *Mõgmõka* que os pássaros passam a assumir dentro do mito atitudes pertencentes ao universo dos *tihik*, “os humanos”. Algumas canções narram estas atitudes e familiaridade dos pássaros com o universo dos humanos- o “tovacuçu⁶ (*Grallaria Varia*) estava fazendo a roça , tropeçou e ficou olhando para o céu” (*îypatayîxikok nûy hãm kunuxi mõ*).

Acredito que, além de “mediadores” entre o mundo dos humanos e dos espíritos, os pássaros condutores dos rituais assumem a função de observadores. Eles são figuras poderosas capazes de contar histórias. Talvez pela sua capacidade de observar o mundo em um patamar elevado, enxergar eventos que acontecem num plano infinito, que a capacidade de observação humana não dá conta. Assumem assim a posição de interlocutores mitológicos e de potencialidades xamânicas. Com isso quem conta as histórias de alguns *Yãmiyxop* são o gavião, o morcego e o papagaio. Um filho de um pajé, ao desenhar algumas histórias das canções transcritas do ritual do *xunim*, sempre coloca no alto da folha um morcego, e embaixo o que o mito contava. Se no mito um sapo atravessou o lago abraçado com uma perereca, no desenho isso é retratado com a imagem de um morcego no alto da folha, como narrador da história ou como observador de um plano superior. Um dos professores de Água Boa foi bem enfático ao dizer sobre a posição do sapo (*Hoknut*) no mito “esse aqui (o sapo) não sabe nada não, quem sabe é o *mõgmõka*”.

Pude presenciar durante o ritual do *Komayxop*⁷, em fevereiro de 2005, que havia na aldeia um *mimanãm* (um “pau de religião”) cujo topo consistia numa coruja esculpida. Ela pode assim fazer um elo entre o mundo dos espíritos e dos humanos ocupando o cume do pau de religião e, ao mesmo tempo, observar todo o universo mitológico. Para os *Kaluli* na Nova Guiné transformar-se num pássaro é a passagem da vida à morte. Comportamentos, atitudes, formas de cantar são colocadas de forma análoga aos afetos humanos. Categorias dos pássaros irão refletir em afetos (sentimentos) humanos . No ritual do gavião há momentos em que estes se potencializam em humanos. No canto “*Minoxop Yãiy*” o gavião conta que sentia saudades da árvore comprida que habitava. Ainda não percebi esse tipo de sentimento ou característica humana em outros animais como os sapos, jacarés, capivaras ou em canções nas quais o gavião narra histórias de outro pássaro como o urubu.

⁶ Sick (1997: 551-552) aponta algumas características da ave: “19,5 cm, altura da ave de pé 20 cm, 125g. Uma das maiores espécies, terrícola, de cabeça e olhos grandes, corpo relativamente pequeno, cauda rudimentar, pernas longas, fortes e esbranquiçadas. Pula pelo solo em postura ereta e de cauda levantada, às vezes anda e corre, é cauteloso, o que dificulta muito sua observação.”

⁷ É um ritual associado a relações de troca, traduzido como “comadre e compadre” e à colheita do amendoim.

Aspectos gerais do ritual e o conjunto de canções do *mõgmõka*

Como já foi dito anteriormente tenho centralizado minha atenção sob o ritual do *mõgmõka*, que está associado à divisão da carne, por ser um grande caçador. O encadeamento das canções se estruturam a partir dessa divisão. As realizações dos ciclos ritualísticos podem ocorrer durante duas épocas: entre setembro e outubro e, caso não venha neste período, entre janeiro e fevereiro (Alvarez 1992: 103). Ou quando alguém “precisa” e manda chamar.

Ao longo do ritual do *mõgmõka* observamos conjuntos de canções cujas estruturas são bem distintas do resto das outras canções. Segundo os Maxakali elas são o canto do *Mõgmõka* e possuem uma unidade fixa que as diferencia das outras canções. Elas pontuam o início, o meio e a finalização do ciclo. Sugerem-nos uma idéia de “conjunto de canções”. Após escutar o material transcrito e gravado pode-se notar que, fenômeno semelhante não acontece ao longo do ritual. Ou seja, não existem “conjuntos de canções” com estruturas fixas do curiango, da anta ou do urubu, apenas do *Mõgmõka*.

A “ouverture”, ou seja, a seqüência inicial, do ritual se dá com 5 desses cantos que, somados, têm duração de 7 minutos e ocorrem às 5 horas da madrugada. Esse é o momento que, através do canto do *Mõgmõka* o espírito do gavião é chamado para habitar a aldeia. Mas para isso é preciso que haja uma troca de substâncias entre os *tihik* e o *Mõgmõka*, efetivada pela doação de comida ao *Yãmiy*. Os cantos do gavião cessam quando dá-se início a outro canto completamente diferente dos anteriores: agora quem canta é o *mãnmãn* (o pica-pau), dentro do *kuxex* (casa de religião) este pedindo para *yãmiyxop* (espíritos) irem caçar. Enquanto a caça não chega, o *mimanãm* (pau de religião) não é colocado no pátio da aldeia. No outro dia por volta de 6 horas da tarde o pica-pau volta a cantar e os *tihik* trazem comida para o *yãmiyxop* e o *mimanãm* é colocado na aldeia.

Seguem-se 5 canções relacionadas ao *Mãnmãn* (pica-pau), ao *Kuptap* (urubu), ao *Mã'ãy* (jacaré), e ao *kupumõg* (papa-mel), este último contando com duas canções. Com o início de outro ciclo de canções do *mõgmõka*, instala-se uma grande euforia, pois o espírito já chegou na aldeia. Um dos chefes nos explicou que, diferentemente do início do ritual, no qual só os homens podiam cantar, dentro do *Kuxex*, agora eles cantam do lado de fora do *Kuxex* brincando com as crianças e a participação delas não se resume à brincadeira pois estas também cantam junto com os homens.

O que acima mencionamos como o “conjunto de canções” marca três importantes etapas: a invocação do espírito à aldeia, a sua chegada e a sua partida – a falta, a euforia e a tristeza respectivamente. Esse é o momento na qual o espírito “contador das histórias” conta a sua própria história, e é refletido em estruturas musicais. As temáticas das canções são bem distintas mas as estruturas asseguram-lhes coesão e nos dão a idéia de um “conjunto de canções” com uma unidade própria.

“Saudades da árvore grande e comprida”

A primeira característica evidente nesses cantos, que não acontece em nenhuma outra canção, é a interjeição “*hox hax moh*”, um ponto de articulação que demarca o fim de uma canção. Após essa interjeição, um ser capaz de se comunicar com os *yāmiyxop*, através da intermediação de um espírito, anuncia o material temático da próxima canção -entenda-se como material temático a letra, a história da canção e a melodia. O fato do *Yāmiyxop* “soprar” este material, já é suficiente para que os outros espíritos cantem o resto da canção. Geralmente os pajés param de cantar após a entrada mas não é sempre que isso ocorre.

A primeira canção por nós gravada correspondente à seqüência que denominamos “ouverture” é constituída da letra “*Mimnoxop yāy*” que, traduzida literalmente corresponde a “árvores compridas saudades”. A canção se refere à história do “gavião que vivia em uma árvore muito grande e comprida e sempre pousava nessa árvore. Então ele mudou para uma outra árvore e ficou olhando para a antiga e ficou com saudades”.

Entendemos uma repartição formal da canção em 5 unidades distintas, segundo motivos básicos e formas de variações a eles aplicadas:

- A unidade formal-1 (U.F.1) que tem um caráter introdutório, possui características bem específicas:

1.) apresentação de um motivo, prosseguido de um salto de oitava. Este mesmo motivo é futuramente utilizado com novas formas de variação;

2.) na parte central desta unidade formal, a vocalização “cantada/falada” se realiza entre uma tênue fronteira destes dois modos de emissão. Esta forma de vocalização permeia todas as canções deste conjunto identificado ao *mogmoka*.

- A unidade formal 2 pode ser dividida em duas partes:
 - 1.) a primeira, que traz elementos melódicos novos;
 - 2.) e a segunda que retoma o material já exposto na U.F.1 com variações na parte que caracterizei como parte “cantada/falada”. Essa unidade formal repete duas vezes (ver figura).

- A unidade formal 3 consiste na retomada do primeiro motivo da U.F.1 com novos elementos. Estes podem ser associados à introdução de novas sílabas, que, pelo momento, entendemos como onomatopéias que parecem significar o canto do *mōgmōka* transformado numa língua apenas entendida pelos espíritos⁸. Esta unidade aparenta ter uma função de transição (ver figura), pois retoma os elementos da introdução, traz novos motivos e conduz a um retorno da U.F. 2, seguida da U.F. 1 (com pequenas variações) e a finalização do canto com a interjeição “*Hox Hax moh*”!.

Em resumo, a estrutura da canção pode ser descrita da seguinte forma:

U.F.1 - U.F.2 - U.F.3 - U.F.2 - U.F.1 – interjeição

O entendimento da estruturação e as formas de variação que se acrescentam aos motivos de cada unidade formal, permite-nos esboçar a compreensão de conjuntos, ou gêneros de cantos em suas relações com a posição do narrador, sua funcionalidade afetiva e sua capacidade de mediação.

A transcrição compartilhada

Ao longo do texto busquei apontar alguns caminhos que a pesquisa em andamento percorreu e percorrerá. A experiência com a transcrição musical pouco a pouco ilumina nossas escutas deste imenso e refinado repertório. No entanto, gostaria de ressaltar uma outra natureza de experiência que a transcrição me proporcionou e que chamamos de “transcrição compartilhada”, aplicando aqui o termo desenvolvido por Jean Rouch (1964) da “câmera compartilhada”. Desde o início deste percurso os Maxakali têm desenvolvido uma metodologia própria de sua escrita, visto que pouco foi feito a respeito de transcrever

⁸ Em outro contexto, vimos esta eventualidade destacada por G. Maspero “...[os deuses] exigem, para serem alcançados, uma linguagem ininteligível para o resto dos humanos e querem ser interpelados por nomes que não sejam aqueles que os vulgares os atribuem”. (*appud*, Schaeffner, 1936 : 23)

as letras de seus cantos. Paralelamente, vivo situação parecida ao tentar transcrever os cantos para a notação musical tradicional, e isso têm acarretado uma forma diferente de comunicação com eles.

Em 1º lugar a transcrição me proporcionou o aprendizado das canções. Não há como detalhar nestas páginas a experiência vivida diante da reação de vários *Maxakali* ao me escutarem pela primeira vez cantar um dos cantos do ritual do *Mõgmõka*. A expressão que mais escutei foi *xehe!*, *xehe!* (de novo!de novo!) . Quando fui à aldeia pela primeira vez, eles me interpelavam várias vezes e diziam *kutex*, *kutex!* (cante! cante!). Inicialmente fiquei extremamente envergonhado creditando o meu desconforto à terrível posição de “observado” em que passei a me sentir. No entanto, um dia resolvi mostrar para um senhor da reserva do Pradinho, como eu fazia para memorizar alguns dos cantos. Mostrei então meu caderno de transcrições e cantei alguns cantos. Após escutar atenciosamente ele pediu meu caderno e começou a transcrever letras de alguns cantos do ritual do *Komayxop* que tinha acontecido na noite anterior. Na última noite de minha estadia na aldeia esqueci meu diário de campo dentro da casa de religião e depois o encontrei coberto de canções transcritas pelos índios. Até hoje não sei quem escreveu essas canções. Segundo a minha orientadora são os espíritos, que querem nos enviar palavras. Palavras semelhantes às que no dia em que viajávamos de volta para Belo Horizonte, junto do pajé, seu filho e de um professor, foram-nos também enviadas: o pajé que estava dormindo, acordou de forma brusca, chegou bem perto de meu ouvido e disse “*Kotkuphi*⁹ acabou de cantar pá mim”, virando o rosto em seguida continuando a dormir...

U.F 1 

U.F 2 



U.F3 





Figura: transcrição de *Mimnoxop yāiy*

⁹ Kotkuphi é um espírito guerreiro

Bibliografia

ALVARES, Myriam. Yãmiy, os espíritos do canto: A construção da pessoa na sociedade Maxakali. Campinas. Unicamp (Dissertação de Mestrado) 1992

LÉVI-STRAUSS, Claude. O pensamento selvagem; tradução Tânia Pellegrini –Segunda edição Campinas-SP 1962

FELD, Steven. Sound and Sentiment; Birds, Weeping, poetics and song in Kaluli expression. Philadelphia: University of Pensilvania 1983

AYTAI, Desidério. O Mundo sonoro Xavante. Coleção Museu Paulista, Etnologia, vol5. São Paulo. Usp 1985

BASTOS, Rafael. A Musicológica Kamaiurá. Para uma Antropologia de comunicação no alto Xingu. Brasília 1978

SCHEFFNER, André. Origine des instruments de musique. Introduction ethnologique à l'histoire de la musique instrumentale. Paris, Payot, 1936. Réédition : Éd. De l'École des Hautes-Études en Sciences Sociales. Paris, 1994

SEEGER, Anthony. Why Suya sing Cambridge University Press 1987

SICK, Helmut. Ornitologia Brasileira Nova Fronteira, R.J., 1997