

See discussions, stats, and author profiles for this publication at: <https://www.researchgate.net/publication/370750922>

# Cantos do Salomã. Um projeto de documentação.

Chapter · March 2023

---

CITATION

1

READS

387

1 author:



Ana Paula Lima Rodgers

Federal University of Rio de Janeiro

16 PUBLICATIONS 18 CITATIONS

SEE PROFILE

poéticas

memórias

ameríndias

territórios

organização

Rosângela de Tugny

Eduardo Rosse

Bernard Belisário



poéticas  
ameríndias  
memórias  
territórios

**organização**

Rosângela de Tugny

Eduardo Rosse

Bernard Belisário



poéticas  
ameríndias  
memórias  
territórios

**organização**

Rosângela de Tugny

Eduardo Rosse

Bernard Belisário

Editora Escola de Música da Universidade Federal de Minas Gerais  
Belo Horizonte, 2023

**Ilustração da capa** - José Antoninho Maxakali, 2011.

**Universidade Federal de Minas Gerais**

Reitora Profa. Dra. Sandra Regina Goulart Almeida  
Vice-reitor Prof. Dr. Alessandro Fernandes Moreira  
Pr.-reitor de P.s-gradua...o Prof. Dr. Fabio Alves da Silva Junior  
Pr.-reitor de Pesquisa Prof. Dr. Mario Fernando Montenegro Campos

**Escola de Música da UFMG**

Diretor Prof. Dr. Renato Tocantins Sampaio  
Vice-Diretor Prof. Dr. Carlos Aleixo dos Reis

**Minas de Som**

Coordenadora Geral Prof. Dra. Luciana Monteiro de Castro Conselho Editorial  
Prof. Dr. Carlos Aleixo dos Reis (Universidade Federal de Minas Gerais)  
Prof. Dr. Clifford Hill Korman (Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro)  
Prof. Dr. Fausto Bor.m de Oliveira (Universidade Federal de Minas Gerais)  
Prof. Dr. Flavio Terrigno Barbeitas (Universidade Federal de Minas Gerais)  
Profa. Dra. Luciana Monteiro de Castro (Universidade Federal de Minas Gerais)  
Profa. Dra. Margarida Maria Borghoff (Universidade Federal de Minas Gerais)  
Prof. Dr. Mauro Camilo Chantal Santos (Universidade Federal de Minas Gerais)  
Profa. Dra. Mônica Pedrosa de Paula (Universidade Federal de Minas Gerais)

P745 Poéticas ameríndias [recurso eletrônico]: memórias territórios /  
organização Rosângela de Tugny, Eduardo Rosse, Bernard  
Belisário. -- Belo Horizonte : Escola de Música da UFMG, 2023.  
1 recurso on-line (316 p.) : pdf.

Inclui bibliografias.

Publicação Selo Minas de Som, Centro de Formação em Artes &  
Comunicação - UFSB, Grupo de Pesquisa Poéticas Ameríndias.  
ISBN: 978-65-88804-27-8

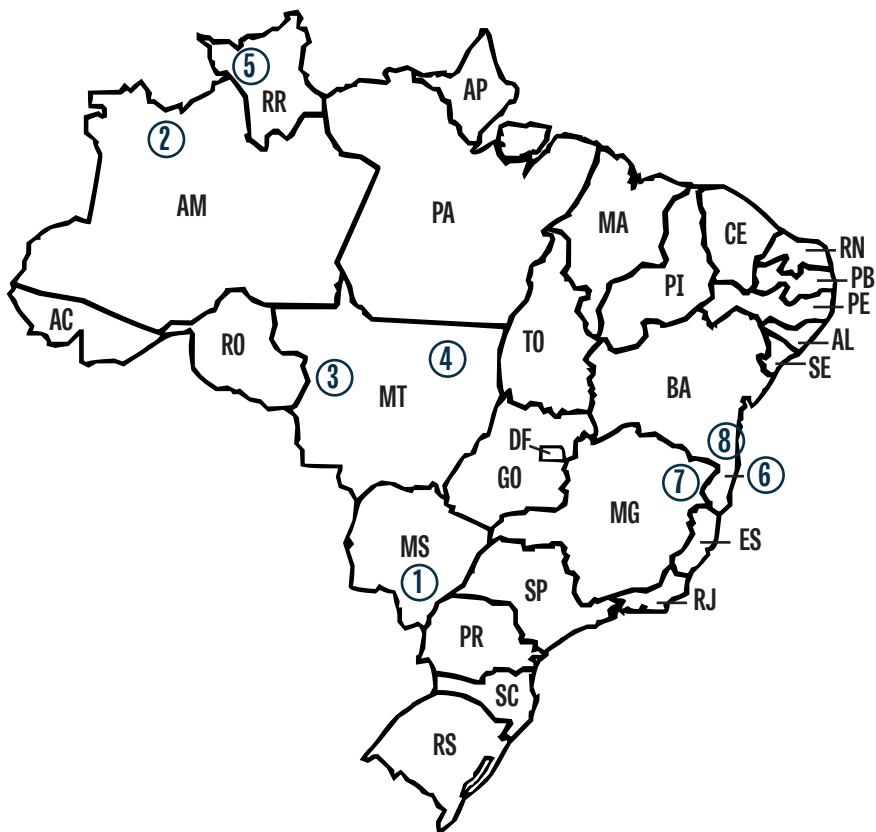
1. Indígenas - Brasil. 2. Arte indígena - Brasil. 3. Indígenas -  
Canções e música. I. Tugny, Rosângela Pereira de. II. Rosse, Eduardo  
Pires. III. Belisário, Bernard.

CDD: 980.41

Ficha catalográfica elaborada por Rachel Mariana Mateus de Oliveira CRB/6 1417

Minas de Som  
Escola de Música - UFMG  
Campus Pampulha - Av. Antônio Carlos, 6627  
31270-010 Belo Horizonte - MG

## Referências de localização



- 1 - Kaiowa
- 2 - Baniwa
- 3 - Enawanê-Nawê
- 4 - Kuikuro
- 5 - Yanomami
- 6 - Pataxó
- 7 - Tikmũ'ün / Maxakali
- 8 - Tupinambá da Serra do Padeiro



- 9 Memórias territórios**  
Eduardo Rosse, Rosângela de Tugny, Bernard Belisário
- 21 Por que Ñamoi Ataná escolheu os cantos *gahu* dos animais para se tornarem livro?**  
Izaque João, Spensy Pimentel, Tatiane Klein
- 39 O *Podáli* baniwa - ritual de trocas através do tempo**  
Deise Lucy Montardo, Moisés "Baniwa" Luiz da Silva, Naiara Bertoli
- 59 Cantos do *Salomã* - um projeto de documentação**  
Ana Paula Lima Rodgers
- 91 Flautas dos homens, cantos das mulheres. Imagens e relações sonoras entre os Kuikuro do Alto-Xingu**  
Bruna Franchetto, Tommaso Montagnani
- 119 Cantar para curar a terra - algumas notas sobre o filme yanomami Urihi Haromatimapë / Curadores da Terra-Floresta (Morzaniel Yanomami, 2014, 60min)**  
Cristiane Lima

- 135 O movimento dos matos: a medicina poética pataxó**  
Japira Pataxó/Antonia Braz, Victor André Miranda
- 165 Polifonia e deslocamentos territoriais: sonhares e cantares pelos caminhos pataxó e maxakali nos sertões do leste**  
Douglas Campelo, Mayá/Maria Muniz Andrade
- 197 Memória indígena e registros sonoros: à escuta de documentos tikmũ'ün**  
Eduardo Rosse, José Antoninho Maxakali, Ricardo Jamal, Toninho Maxakali, Sueli Maxakali, Isael Maxakali, Mamed Maxakali, Marilton Maxakali, Dona Célia Maxakali, Valdomiro Maxakali, Fernando Maxakali
- 235 Um “museu indígena” em Coroa Vermelha: qual é o lugar dos Pataxó?**  
Augustin de Tugny, Júlio Chaves
- 257 As muitas voltas dos mantos tupinambá**  
Augustin de Tugny, Glicéria Tupinambá, Juliana Caffé, Juliana Gontijo
- 289 Criar mundos - entrevista com Arissana Pataxó**  
Arissana Braz Bomfim de Souza, Juliana Gontijo, Augustin de Tugny



# MEMÓRIAS TERRITÓRIOS

Eduardo Rosse  
Rosângela de Tugny  
Bernard Belisário

Neste início de 2023, quando assistimos a cenas dramáticas do genocídio na Terra Indígena Yanomami, nos deparamos de forma mais crua à clara política anti-indígena e anti-ambiental desenvolvida nos últimos anos pelo governo executivo federal que acaba de deixar o cargo. Frases como “Nem um centímetro a mais para terras indígenas” ou “índio é nosso irmão, quer ser reintegrado à sociedade” e “(...) vamos tratá-los como seres humanos, (...) não quer[em] viver em um zoológico” foram marcos políticos do então candidato a presidente que viria a ser eleito em 2018. Elas mostram o quanto, aos olhos de uma parcela da população, a imagem de um outro modo de vida remete deploravelmente ao isolamento, ao passado, à não-humanidade, justificando um verdadeiro projeto de eliminação<sup>1</sup>.

Assistimos também, nesse mesmo início de 2023, a cenas da cerimônia de posse do novo presidente, eleito em 2022, investindo a rampa da sede do Poder Executivo Federal na companhia de uma criança negra, de um ativista da inclusão de pessoas com deficiência, de um professor, de um metalúrgico, de uma catadora de materiais recicláveis, de dois participantes da vigília mantida durante a prisão anterior desse mesmo novo presidente, além de uma liderança indígena, o notável cacique Raoni Metuktire, do povo Mebêngôkre (conhecido como Kayapó). Foram essas representantes simbólicas da população subalternizada que lhe transmitiram, no alto da rampa, a faixa presidencial.

Vivemos assim um momento de explicitação de posições em um embate entre visões inconciliáveis de mundo. O universo ameríndio, para quem esse embate parece nunca ter deixado de ser explícito, é por isso mesmo um daqueles campos estratégicos de onde emergem possibilidades de relações alternativas às construções ideológicas do tipo: “maioria vs minoria” (afinal de

---

1 Essas e muitas outras foram falas amplamente reverberadas em jornais e mídias afins. Consultamos aqui o registro <<https://deolhonosruralistas.com.br/2018/02/08/nem-um-centimetro-mais-para-terras-indigenas-diz-bolsonaro/>>. Consulta de 08/02/2023.

contas, vivemos em um país e em um mundo onde as minorias são amplamente majoritárias...), “progresso” (ainda em estilo colonial), “centro-periferia” (as cidades tomadas como modelo exclusivo de cosmopolitismo ou de contemporaneidade), “aculturação” (como se apenas alguns tivessem o direito à cultura como fluxo). A lista poderia continuar *ad infinitum*.

O volume que temos aqui a alegria de apresentar parte da própria possibilidade da diversidade de modos de vida e da tentativa de diálogo entre eles, de forma mais simétrica e mutuamente afetante. A diferença, muitas vezes radical, se torna assim o próprio motor da troca. As contribuições deste livro surgem do, ou atravessam o trabalho do grupo de pesquisa Poéticas Ameríndias, focado nas experiências do sensível dentro de um horizonte indígena mais próximo. O grupo, sediado na Universidade Federal do Sul da Bahia, reúne colegas de inúmeros outros lugares, entre universidades e aldeias, entre diferentes ramificações acadêmicas e horizontes indígenas, da saúde ao cinema, do museu à música, da reza à luta pela terra e território, de Roraima ao Mato Grosso do Sul, do sul da Bahia a Minas Gerais.

Como “poéticas ameríndias”, entendemos a multiplicidade de formas sensíveis que as centenas de povos originários das Américas apresentam, seja nos objetos que produzem, nos seus gestos e etiquetas, nos seus jardins-floresta, na sua culinária, nas suas corporalidades, nos seus cantos, nas suas vastas narrativas, ou ainda no universo que entendemos hoje como o da “Arte contemporânea”, por meio do audiovisual e do cinema e suas interfaces. Neste universo a novidade da sua presença traz rupturas definitivas aos conceitos-chave do pensamento artístico-filosófico da tradição ocidental. As práticas que entendemos como “poéticas” estão presentes em praticamente todos os domínios da vida dos povos ameríndios e são certamente o terreno vital de sua permanência e de suas formas singulares de vida e de resistência, de sua relação com o território e a força de sua memória. Um sustentado aprendizado da percepção a tudo o que é sensível e do trabalho das formas é a base da formação das pessoas indígenas dentro de uma vasta pletora de variações. É assim que aprendemos com estes povos uma estética e uma poética da resistência e da guerra, da diplomacia e da agroecologia, das trocas econômicas e das curas.

A maior parte dos textos é assinada de forma coletiva. A maior parte dos textos foi também discutida em forma de ateliê, através de encontros do grupo, algumas propostas permanecendo em aberto para um próximo volume. O que poderia ser visto como simples co-autorias tomou aqui a forma de uma experiência de relações entre horizontes e objetos heterogêneos. Objetos como textos repousam em tipos de abordagem que se estendem para muito além do

papel. Mudar o ângulo de escuta destes objetos, ainda que de forma absolutamente modesta, por exemplo nomeando uma rede mais extensa de pessoas envolvidas nas discussões que engendram um texto, tentar trazer essas pessoas um pouquinho mais próximo da camada final do que é escrito, são gestos que geram por si só um tensionamento sobre a nossa tradição de escrita.

Alguns leitores verão aí um desvio da vocação última da pesquisa - da autoridade do autor, da neutralidade da epistemologia científica - ora maculada de política e de ativismo. Num país onde, para citar apenas um exemplo, os docentes universitários são esmagadoramente brancos, é curioso não reconhecermos o caráter inerentemente racista e, assim, *político* da atividade científica tida como mais fiel, exigente e pura. Nossa aposta reside, antes, no trabalho cuidadoso e paciente com a relação de aprendizado que se instala com os encontros entre pesquisadores não-indígenas e especialistas indígenas, tornando possível a produção de textos como estes.

O volume apresenta ao todo uma dezena de artigos, dois deles trazendo também registros sonoros, além de uma entrevista-portfolio de imagens da artista Arissana Pataxó. De forma particular a cada contribuição, o objetivo foi dialogar com o público acadêmico e também de professores do ensino fundamental e médio, certos que estamos da necessidade premente de fazer chegar estas discussões aos bancos dos colégios.

As leitoras e os leitores poderão observar que a metade dos textos parte de perspectivas Pataxó, Pataxó Hãhãhãe, Tupinambá e Tikmũ'ün, povos que vivem entre o nordeste de Minas e o sul da Bahia, onde se encontra a universidade sede do grupo, UFSB, com sua vocação de enraizamento com o território.

O texto do historiador kaiowa Izaque João, em parceria com Spensy Pimentel e Tatiane Klein, retoma um aspecto importante que sustentou em parte uma publicação anterior mas não foi diretamente tratado por ela. Em 2021, João, com a participação de Pimentel e Klein, auxiliaram o *ñanderu* Atanásio Teixeira / Ava Ñomoandyja a publicar um livro trazendo uma série de transcrições, traduções e glosas das letras de cantos *guahu*, que são próprios da esfera mítica. O livro tratou especificamente de um conjunto de *guahu* com a voz de animais primordiais. Sr. Ataná é um grande especialista dos cantos, num ambiente em que os cantos são instrumentos de regulação da saúde e do equilíbrio, das pessoas, do ambiente, do invisível. Por isso os maiores especialistas, como sr. Ataná, são chamados *johexakáry* / aqueles que veem. Soma-se a esse papel sua posição ímpar de sênior tendo atravessado diferentes momentos na história kaiowa e guarani do último século, engajado na luta

pela recuperação da terra e manutenção do modo de vida kaiowa. Os cantos não são coisas inertes, não são coisas inventadas que podem ser reproduzidas de qualquer maneira em qualquer momento. Alguns deles, como os cantos específicos para cura, podem inclusive ser perigosos se mal administrados, e por isso não seriam boas escolhas para se tornar livros. Os *guahu* com a voz e a história dos animais do início dos tempos permitem melhor esse tipo de circulação. Na verdade, diante do confinamento territorial e do intenso desmatamento do que antes era um mato grosso, uma mata atlântica densa, os *guahu* dos animais são uma janela para o plano verdadeiro e brilhante, que continua presente, ainda que imanente, e que deve ser cuidado com zelo para retribuir com vida saudável e alegria.

Um segundo grupo de autores é formado por Moisés Baniwa, Deise Montardo e Naiara Bertoli. A partir da história de vida do pai de Moisés, sr. Laureano / Keradaa, pioneiro na migração da floresta para a cidade de São Gabriel da Cachoeira, e a partir de uma reconfiguração ímpar da presença indígena em área urbana, somos apresentados a todo um complexo regional do Alto Rio Negro, multi-linguístico e multi-cultural. As autoras e o autor descrevem um circuito de ações culturais baniwa, como a reconstrução de casas coletivas tradicionais, perseguidas durante várias décadas pelos missionários, a realização de festas, com seus instrumentos musicais e suas bebidas fermentadas, ou a realização de filmes, num ambiente de comunicação com outras etnias indígenas e com a sociedade não-indígena. A festa Podáali, de antes e de hoje, serve de epíteto para esse lugar de trocas e de transformações ao longo do tempo, a partir de uma matriz indígena das mais cosmopolitas.

Viajamos em seguida para terras enawene nawe, povo que, como os Baniwa, falam uma língua da família aruaque. Ainda que os artigos não tratem especificamente de um parentesco aruaque, é interessante pensar nesse laço através da leitura, das imagens e sons que acompanham o texto. Partindo da centralidade do que entendemos como “música” no mundo ameríndio, Ana Paula Rodgers apresenta um calendário cerimonial intrincado, organicamente conectado com o ciclo ecológico, com o conhecimento do território e circulação através dele. Em pano de fundo, a relação permanente com os seres invisíveis *iyakaliti* e *enore nawe*. Os diferentes gestos cerimoniais durante o ano atravessam também uma organização social a partir de clãs, deixando entrever um modo singular de captura e regulação da alteridade que seria característico de um etos aruaque. Encontramo-nos assim diante de um verdadeiro condensado de sentidos, ligando diferentes aspectos da experiência. De forma específica, somos guiados nesse texto através do Salomã, ritual que ocupa um papel de profilaxia coletiva, cuidando das relações sociais, da saúde, dos ciclos de pesca

e das várias intervenções entre a aldeia e a floresta.

Essas três primeiras contribuições, além apresentarem materiais preciosos, como letras de cantos traduzidas e comentadas, fotografias e *links* para gravações sonoras ou vídeos, tematizam o lugar do registro audiovisual como instrumento dentro de políticas de salvaguarda cultural. Gravações não são, em si, memória ou o objetivo principal dos atores dessas políticas. Elas podem entretanto agir como um instrumento suplementar de documentação, de comunicação, além de suscitar trabalhos de memória presente, com discussões diversas durante o próprio trabalho de registro. Estratégias ligadas à produção audiovisual, à memória e à criação de acervos, incluindo um papel dos museus, serão tratadas por outras contribuições ao longo do livro. Vale destacar que, no caso desta tríade inicial, há uma relação das pesquisas com um grande projeto anterior de documentação sonora entre populações indígenas, o Pro-DocSon ou Programa de Documentação de Sonoridades Indígenas. Este programa foi realizado através do Museu do Índio (Funai) e da Unesco, reunindo pesquisadoras e pesquisadores indígenas e não-indígenas, entre seis etnias em diferentes pontos Brasil afora. O trabalho de registro denso e informado, direcionado a interesses e protagonismo das comunidades, gerou um potencial de desdobramentos ainda a ser explorado, que esse início de livro ecoa de forma incontestante.

O quarto texto é o único não inédito. Trata-se de um artigo inspirador, publicado em 2011 e apenas em francês, motivo de sobra para propormos aqui uma edição traduzida e à qual pudemos acrescentar exemplos sonoros. Bruna Franchetto e Tommaso Montagnani, a partir de *backgrounds* ligados, respectivamente, ao estudo da língua e das flautas, propõem de fato uma perspectiva de complementaridade, ecoando o tema central a ser tratado. De forma bastante regular em toda a galáxia ameríndia, aerofones são tocados por homens. Entre os Kuikuro, há um repertório de flautas *kagutu* que conta também com uma versão cantada pelas mulheres dentro do ritual feminino *tolo*. O que o discurso local apresenta como uma simples transposição entre as peças de flauta, que são a voz ou o canto dos espíritos *itseke*, e o canto das mulheres, que é dotado de uma camada verbal em versos líricos, apresenta na verdade um nível significativo de variação. O canto das mulheres modifica estruturas melódicas que, na performance das flautas, é estrita. O que significa, assim, “apenas transpor”? Através de um impressionante mergulho numa esfera ritual alto-xinguana, entre mito, literatura, relação de gênero e relação com o invisível, são levantadas pistas conceituais sobre um outro estatuto da ideia de repetição, da repetição como transformação, numa quimera sonora própria da condição



viva dos espíritos encarnados pelas flautas e pelo canto.

Na sequência, Cristiane Lima apresenta uma leitura do filme *Urihi Haromatimapë* - Curadores da terra-floresta, de Morzaniel Framari Yanomami, buscando restituir gestos de um grande encontro de xamãs yanomami e ye'kuana acontecido em 2012. O filme teve e tem uma repercussão importante em circuito nacional e internacional de festivais de documentários e se funde à luta yanomami contra a ignorância sobre os povos indígenas e contra as ameaças constantes ao território, à saúde, à autonomia. Além de tratar de aspectos formais do filme, a análise levanta questões importantes em torno dele, como reação a um filme anterior, realizado por não-indígenas; ou como o lugar do xamanismo yanomami, incluindo um passado recente de epidemia causada pelo contato com não-indígenas, particularmente ligado ao garimpo. Um ponto que, paradoxalmente, diz muito sobre o filme e sobre seu lugar meio a um público externo é o limite da comunicabilidade. Em todo um trecho final, centrado em performances dos pajés, dando voz e corpo ao plano do sonho e às visões dos espíritos *xapiri*, não há mais legenda com tradução ou comentários em voz *off*. Ali onde estamos mais perto de uma experiência entre mundos, em cenas de xamãs atuando ostensivamente para a cura da terra e de males trazidos por não-indígenas, aprendemos também a compreender os limites para se acessar o que é mais íntimo a um grupo humano. O aprendizado deste limite aparece como uma das mais preciosas lições deste filme.

A partir desse ponto, os textos circulam entre terras do leste do Brasil, entre Minas Gerais e Bahia, entre continente e litoral, entre Pataxó, Tupinambá e Tikmũ'ün. Abrindo o conjunto, teremos um fruto do diálogo maior estabelecido entre Victor Miranda e Japira Pataxó, a partir de uma terapêutica com plantas. Miranda encontrou Japira Pataxó durante sua formação em saúde, participando de disciplinas no formato Encontro de Saberes na UFSB. Japira, de nome civil Antonia Santana Braz, é uma especialista das plantas e das curas, em um universo entre floresta, mangue, restinga, quintal, repleto de seres animados, com quem se deve interagir. As plantas são assim seres vivos e dotados de intenção, em conexão com a dimensão mítica. Para além de um conjunto de conhecimentos botânicos e de pesquisa constante sobre eles, Japira Pataxó mostra uma relação dinâmica com esses seres vivos que também são gente. A aproximação com o Confucionismo - uma cosmologia dos seres animados vinda de um outro lado do mundo - é acionada no exercício de concretização desta relação com as plantas e com o ambiente, nessa passagem de um "conhecer o mundo" a um "conhecer com o mundo", tornando o texto duplamente pedagógico.

A pequena história de um texto repleto de história ecoa bem o conteúdo da proposta assinada por Douglas Campelo e pela mestra Mayá. Campelo gestava um artigo tratando de uma memória dos cantos em torno de deslocamentos e trocas, antigas e recentes, dentro de uma nebulosa Pataxó-Tikmũ'ũn, num território entre Minas Gerais, Espírito Santo e Bahia. Enquanto apresentava o projeto num encontro do grupo de pesquisa Poéticas Ameríndias, mestra Mayá, ou Maria Muniz Andrade Ribeiro, experiente pedagoga da escola indígena, liderança política e cerimonial pataxó hãhãhãe, tece comentários abrindo uma nova dimensão ao trabalho, num contraponto que traz uma perspectiva encarnada e um atravessamento epistemológico ao tema inicial. Acompanhamos assim, através de dados de documentos administrativos, de relatos e de cantos, um cruzamento entre um projeto de território colonial, com limites e fronteiras rígidas, e um território indígena relacional e poroso, a ser permanentemente atravessado e reafirmado na prática cerimonial. A colonização foi e é uma força inibidora das trocas entre esses diferentes agrupamentos indígenas. O território existencial se estende porém para além do plano imediato, através do trabalho onírico e dos cantos, onde trocas insuspeitas continuam a reverberar.

Continuando no campo da memória, passamos agora a uma escuta de registros sonoros realizados por agentes do Serviço de Proteção ao Índio entre Tikmũ'ũn, datando dos anos 1940 e 1960. Essa escuta reúne um grupo de netos e bisnetos das pessoas gravadas - Dona Célia, Fernando, Isael, José Antoninho, Mamed, Marilton, Sueli, Toninho e Valdomiro Maxakali - além de Eduardo Rosse e Ricardo Jamal. De forma contrastante ao primeiro conjunto, as gravações dos anos 1960 levantam de forma gritante a surdez e postura desastrada do então chefe da Ajudância Minas-Bahia, Capitão Pinheiro. Uma escuta atenta deixa perceber, em filigrana, uma outra direção de gravação, estabelecida pelas pessoas gravadas, na contramão de quem detém o gravador. A discussão do lugar da memória e do esquecimento ativo no universo ameríndio é atravessado pela discussão do lugar dos acervos museográficos e das possibilidades de troca entre si. A partir dos seus próprios termos, em que pese a carga agentiva de objetos de memória, as pessoas gravadas protagonizam nas gravações em tela uma possibilidade de arranjo entre os dois mundos.

O segmento corre assim num fluxo, de movimentos e trocas históricas nos sertões do leste a registros sonoros históricos nesse mesmo sertão, do lugar do museu etnográfico à sua necessária afetação no diálogo intercultural. O texto seguinte, de Augustin de Tugny e Júlio Chaves, trata especificamente do lugar de um museu etnográfico em território pataxó. Com riqueza de fontes, os autores retraçam as desventuras de um projeto de efeméride dos 500

anos de chegada das naus portuguesas na região de Porto Seguro-Santa Cruz Cabralia. Esse projeto propunha uma reafirmação do ideal colonialista e da Descoberta. A ideia era recriar um espaço bucólico, de natureza virgem, ao mesmo tempo em que se excluía a presença e ação indígenas locais. Finalmente, o desenho inicial de enormes proporções acaba sendo reduzido a um complexo de lojas, um monumento e um museu “indígena”, em Coroa Vermelha. As aspas ressaltam a diferença sensível entre tematizar indígenas ou se abrir à participação destes. Ainda que com disposição absolutamente diferente da proposta inicial, a criação do museu “indígena” e a exposição corolária aconteceram justamente às margens de uma mobilização e participação indígena local, tematizando a figura indígena a partir de diversos outros lugares. Após esse primeiro momento, a gestão do museu foi transferida para a Associação dos Comerciantes do Parque Indígena da Aldeia Coroa Vermelha. Sem uma estratégia de vinculação efetiva do museu com a Associação, incluindo uma discussão sobre questões museográficas, o espaço acabou sendo fechado ao público em 2017. A partir daí, iniciativas da Associação de Comerciantes e de lideranças pataxó vêm estabelecendo parcerias com a UFSB visando uma retomada do museu, desta vez com um protagonismo local e mais orgânico, com propostas museográficas para além do formato centrado em objetos inertes, abertas a um itinerário cultural local.

Os dois últimos textos giram em torno de produções plásticas que re-dimensionam o debate sobre ser indígena, sobre história, sobre os limites do que entendemos por simples “arte”. Augustin de Tugny, Glicéria Tupinambá, Juliana Caffé e Juliana Gontijo retraçam as idas e vindas de extraordinários mantos de plumas tupinambá que, desde o século XVI, despertaram a atenção de viajantes europeus, tendo se tornado artefatos de luxo dentro de um imaginário europeu colonial e colecionista, especificamente ligado à ideia de antropofagia. Nas antípodas desse lugar, a retomada da fabricação dos mantos de plumas por Glicéria Tupinambá, paralela a um trabalho profundo de pesquisa e conexão com o invisível, traz uma espessura simbólica ecoando e se contrapondo à sua utilização colonial.

Por fim, Arissana Pataxó/Arissana Braz Bomfim de Souza, reconhecida artista plástica do circuito indígena com trânsito em exposições de arte, conversa com Juliana Gontijo e Augustin de Tugny sobre diferentes temas a partir de sua atuação. Da infância à exploração de suportes e técnicas variadas, da atuação como professora a uma responsabilidade coletiva e emulação de outros artistas pataxó, das reticências quanto à abertura do circuito de arte contemporânea a universos e artistas indígenas à concepção fechada do que pode ser arte dentro deste mesmo circuito, Arissana Pataxó vai comentando

obras da sua trajetória, em sua beleza e engajamento.

À medida que o livro foi tomando corpo, e para nossa relativa surpresa, traços recorrentes começaram a ressoar entre os diferentes capítulos. Apesar de um recorte inicial relativamente aberto e de uma quantidade de pontos de partida adotados, uma costura entre os diferentes textos foi espontaneamente sendo desenhada, tornando inclusive muito mais fácil ordená-los. Mais do que criar blocos temáticos, fomos vendo surgir atravessamentos de temas, personagens, lugares. Flautas e cantos aruaque deslizaram do Amazonas, entre Baniwa, ao Mato Grosso, entre Enawene Nawe e aos karib alto-xinguanos Kuikuro. A discussão levantada com os Enawene, de resto, toca na pedra central da inseparabilidade entre a territorialidade e a atividade cerimonial. O território vivo, para muito além do aspecto físico, a saúde do ambiente como extensão do bem-viver, estruturam a atuação de especialistas guarani e kaiowá, com a de sr. Atanásio Teixeira, estruturam a relação de Japira Pataxó com as plantas, a atividade de xamãs yanomami e ye'kuana enquanto “curadores da terra-floresta”, ou ainda a crítica ao projeto inicial de um Museu Aberto do Descobrimento, no sul da Bahia. A inovação-tradicional da ocupação urbana iniciada por sr. Luiz Laureano e Dona Luzia em São Gabriel da Cachoeira se conecta com a ocupação de novos espaços como museus, livros e filmes. Do atravessamento de um território aberto e repleto de encontros, de memória, como aquele desenhado por vizinhos Pataxó, Pataxó Hãhãhãe e Tikmũ'ũn, deslizamos também à história e a diferentes perspectivas em relação aos museus nas relações interculturais. Sem que essa fosse uma diretiva prévia, a instituição “museu” aparece de forma direta nos quatro últimos capítulos, sob diferentes ângulos.

Atravessando, com diferentes rostos, todo o volume, pulsam as ideias de território e de memória. O território vivo, que deixa ver por trás de uma aparência imediata, a memória encarnada, que torna imanente o aparentemente desaparecido, se sobrepõem – um território inscrição de memória, uma memória atravessamento do mundo.

(Página seguinte)

Ilustração de José Antoninho Maxakali, 2011.







## POR QUE ÑAMOÍ ATANÁ ESCOLHEU OS CANTOS GUAHU DOS ANIMAIS PARA SE TORNAREM LIVRO?

Izaque João  
Spensy Pimentel  
Tatiane Klein

Em 2021, os três autores deste artigo ajudaram o rezador kaiowa Atanásio Teixeira a lançar seu primeiro livro, a obra bilíngue “Cantos dos animais primordiais: *Guyra guahu ha mymba ka’aguy ayvu*”, pela editora Hedra. Neste artigo, nós vamos falar um pouco mais sobre esse tomo e a importância que os cantos tradicionais kaiowa podem ter para as novas gerações de jovens indígenas, explicando o sentido que Ñamoi Ataná quis dar a essa divulgação dos “*guahu* de animais”, como nós costumamos chamar esse acervo de canções que está conectado ao livro.

Atanásio Teixeira, ou Ava Ñomoandyja, seu nome kaiowa, é um dos mais importantes xamãs do povo Kaiowa e Guarani de Mato Grosso do Sul. Em 2022 ele completou 100 anos. Ñamõi Ataná, como todos os chamam, é muito conhecido, em primeiro lugar, porque é considerado um grande curador e porque conhece uma quantidade muito grande de cantos tradicionais.

Ele presenciou três situações diferentes no território kaiowa e guarani ao longo de sua vida. Primeiro, Ava Ñomoandyja nasceu e conviveu com seu povo Kaiowa num amplo território, onde havia inúmeras variedades de alimento nativo e plantas cultivadas, muita caça e muitas espécies de peixe nos rios e córregos. Na sua juventude, presenciou um grande movimento do povo Kaiowa e Guarani pela resistência e defesa do seu território. Neste período, entre 1915 a 1928, o território kaiowa e guarani foi reduzido e demarcado pelo Serviço de Proteção ao Índio (SPI) no sul do antigo Mato Grosso e atual Mato Grosso do Sul. Depois de muita luta e resistência do povo Kaiowa e Guarani, Ava Ñomoandyja, na década de 1970, teve participação direta e importante na organização junto com outros *ñanderu* (xamãs) para retornar a ocupar os antigos *tekoha* (territórios). Os povos Kaiowa e Guarani promoveram um grande movimento no processo de reocupação dos antigos *tekoha*. Essas três situações presenciadas por Ava Ñomoandyja, sobretudo, de convivência de longos anos com outros *ñanderu johexakáry* (título máximo que pode alcançar um xamã entre os Kaiowa), fizeram-no acumular conhecimento imprescindível. Para



tanto, dos cantos e rezas *kotyhu* e *guahu* de variados repertórios, só Ñomoandyja possui conhecimento até o presente momento.

Os cantos kaiowa são fundamentais para o modo de existência desse povo, o seu *teko*, e, por isso, estão presentes em todas as esferas da vida cotidiana. Eles têm efeitos específicos e uma série de utilidades, as mais diversas. Existem cantos para curar pessoas, para curar plantas e lavouras. Por exemplo, para dor de barriga, existe um canto específico; para dor de cabeça, existe outro canto. Para evitar que uma plantação seja comida por pragas, há um canto. Para evitar ser picado por cobras quando se vai andar no mato, há outro canto. Para evitar que o que foi colhido na roça possa causar alguma doença em quem vai comer, também há cantos específicos.

E o que estamos chamando de “cura” aqui também é algo muito amplo: existem cantos para alegrar uma pessoa que está triste, outros para acalmar quem está com raiva. Também existem cantos para buscar controlar o clima, para buscar bons resultados numa caça ou pesca e para criar bem-estar no ambiente familiar, entre as muitas utilidades. Pode-se cantar para desviar uma tempestade, ou para atrair a chuva, no momento certo para a plantação. Também há cantos de boas-vindas, de despedida (para prevenir acidentes na estrada, por exemplo), e mesmo cantos lúdicos, de diversão, que são conhecidos por todos e não carregam perigo. São cantos para se alegrar. A raiva – entre outros elementos do universo, como certos alimentos – é “quente”, a calma é “fria”. Por isso, diz-se que um canto pode servir para “esfriar” as coisas. Como se pode perceber, conhecer esses cantos é fundamental para a vida cotidiana. Quem não conhece os cantos, ou não tem em sua família, perto de si, alguém que os conheça, corre muitos riscos, o tempo todo. Para o Kaiowa, para obter êxito na realização de qualquer atividade cotidiana ou ritual importante, é preciso um canto específico para determinadas atividades, a fim de atrair as entidades benfazejas.

Os xamãs guarani e kaiowa são geralmente chamados de *ñanderu* (“nosso pai”), *ñandesy* (“nossa mãe”), ou ainda de *oporaheiva* (“aqueles que cantam”). Entre os Kaiowa, eles são treinados por mestres mais velhos durante muitos anos até que os seus sentidos sejam capazes de alcançar algo que pessoas comuns não conseguem obter. Conta-se que, a partir de certo momento do treinamento, seguindo várias regras bastante estritas de alimentação e

(Página seguinte)

O *ñanderu* Atanásio Teixeira (Ava Ñomoandyja) durante visita à casa de rezas em reconstrução do *ñanderu* Getúlio Juca, na Reserva Indígena de Dourados (MS).

Foto de Tatiane Klein, 2020.



comportamento pessoal, certas entidades espirituais, chamadas de *ñanderyke'i kuéra*, ou seja, os “irmãos mais velhos” ou parentes celestes dos Kaiowa, retiram de seus ouvidos e olhos determinadas membranas invisíveis para nós e que impedem que as pessoas comuns vejam uma série de seres que vivem ao redor de nós, mas que não são normalmente perceptíveis. Dos olhos é retirada uma camada feita de favo de mel, sendo chamada de *araity*. Esses seres podem ajudar-nos ou prejudicar-nos em diversas situações. Depois disso, ainda haverá uma outra etapa chamada de *hete moatirõ*, uma espécie de limpeza espiritual. Os cantos, então, são, assim, uma forma de os rezadores ultrapassarem certa barreira invisível para conversar com esses seus parentes para que eles possam favorecer as pessoas que os entoam.

Quando atingem o ápice na aprendizagem desses conhecimentos, os rezadores são considerados *johexakáry* (“aqueles que veem”). A função de um *johexakáry* é cuidar de seu grupo, orientar e supervisionar as atividades cotidianas das pessoas, dialogar com as divindades nos aspectos de manutenção do *teko* (modo de vida) e do *tekoha* – sobretudo no equilíbrio climático, em todos os sentidos, para propiciar a produção de alimentos e tendo a finalidade de beneficiar a prática da organização social kaiowa.

No conhecimento kaiowa, a função de *johexakáry* é considerada de uma autoridade espiritual máxima na Terra, pois, por meio do *johexakáry*, o *teko marangatu* (modo de ser sagrado) é construído no ambiente social, produzindo efeito eficiente na realização das atividades e na produção do bem-estar kaiowa, fortalecendo a essência espiritual e social denominada *teko marané'ỹ*. O papel de *johexakáry* no espaço social onde o grupo vive é intermediar com a divindade, como autoridade de livre acesso aos espaços divinos.

Tudo aquilo que se está sendo iniciado – seja uma plantação, uma casa, uma aldeia, ou uma criança – deve ser acompanhado de um canto que garante seu sucesso. Os cantos dos xamãs kaiowá e guarani são, enfim, uma convocação e um apelo às entidades de outros planos de existência para que permitam e apoiem o sucesso das iniciativas humanas.

## OS CANTOS E A LUTA

A criação do livro do Ñamoi Ataná começou em 2015, quando ele foi um dos pesquisadores do subprojeto Kaiowa e Guarani no âmbito do Prodocson, um projeto do Museu do Índio para registro de repertórios musicais de diversos povos indígenas. Na época, Spensy e Izaque, dois autores deste

artigo, eram os responsáveis por coordenar esse subprojeto. Nos últimos anos, Tatiane se juntou a eles no processo, uma vez que o trabalho se conecta com o projeto de doutorado dela, sobre o registro e a circulação dos cantos kaiowa e guarani. Por sinal, em 2021, Izaque tornou-se colega de Tatiane no doutorado em Antropologia da USP, para continuar seu trabalho com o *Jerosy Puku* (cerimônia do milho branco) que ele iniciou no mestrado.

Para compreender por que mestres dos saberes tradicionais, como Atanásio, e jovens acadêmicos indígenas, como Izaque, uniram-se para buscar registrar os cantos em gravações e livros, é preciso rememorar um pouco da história do povo Kaiowa e Guarani.

Os Kaiowa e Guarani, ou Guarani-Kaiowá, como costumam ser designados em instâncias governamentais, são um grupo formado por duas etnias distintas, os Guarani (também chamados de Nhandeva, ou Ava Katu Eté, no Paraguai) e os Kaiowá (chamados de Pai Tavyterã no Paraguai), falantes de dois dialetos hoje muito próximos da língua guarani. A realidade de contato e de agressões dos brancos os uniu nas últimas décadas – nem sempre de forma voluntária, porque, durante a colonização da região, mais intensamente entre os anos 50 e 70, as centenas de grupos locais foram confinadas em oito reservas do Serviço de Proteção ao Índio (SPI) no sul de Mato Grosso, depois transformado em Mato Grosso do Sul. Ao todo, eram pouco mais de 18 mil hectares disponíveis para esse povo que é, hoje, o segundo maior do Brasil – só ficam atrás dos Tikuna, do Amazonas.

Rapidamente, quando houve esse confinamento, com as famílias sendo empurradas para as reservas, os recursos naturais se esauriram, e o resultado foram mazelas como a fome, os suicídios dos jovens e altos índices de violência. Dezenas de grupos familiares kaiowá e guarani se espalham hoje pelas estradas da região, negando-se a permanecer nessas reservas. Há gente nessa situação há mais de 30 anos. O povo Kaiowa e Guarani conquistou outras 23 terras indígenas nos últimos 40 anos, mas o problema é que a maioria delas é muito pequena, algumas não passam de 500 hectares. Dessa forma, apesar de certos conflitos terem diminuído nas novas áreas demarcadas, a falta de recursos ambientais para a manutenção do modo de vida tradicional manteve-se como um problema sério.

Além disso, como se trata de um povo com mais de 65 mil pessoas, segundo o Mapa Guarani Continental de 2016, a carência de áreas para moradia e produção se manteve para uma boa parte da população. Por tudo isso, dezenas de comunidades continuam em luta pela recuperação de suas terras tradicionais, que são chamadas de *tekoha* – o lugar onde se pode viver novamente conforme o modo de ser tradicional, o *teko*. Rezadores como Atanásio também



Atanásio Teixeira (Ava Ñomoandyja) e Izaque João revisam transcrições e traduções dos cantos *guahu* para o livro, na Reserva Indígena de Dourados (MS). Foto de Tatiane Klein, 2020.

são fundamentais na definição da forma como se deve proceder para alcançar a felicidade, ou bem viver – *teko porã* – e o amadurecimento espiritual – *aguyje*.

Atanásio é, desde os anos 1980, um dos pilares do movimento pela retomada das terras tradicionais. Além de curador afamado, ele formou muitos aprendizes (*yvyraija*) que, por sua vez, também se destacam nessa luta. É, também, guardião de conhecimentos rituais ancestrais – é um dos poucos conhecedores dos cantos a serem realizados durante festas hoje quase totalmente ausentes da região, em função da miséria e da degradação ambiental, como é o caso das festas *Jerosy Puku*, o batismo do milho branco, e *Kunumi Pepy*, a iniciação dos meninos, que, no Brasil, não é realizada desde os anos 1990, em função da falta de condições ambientais e sociais.

Mesmo com dificuldades, por conta da falta de condições para o plantio tradicional do milho branco, o *Jerosy Puku* ainda é praticado em algumas aldeias, principalmente na região entre Dourados e Rio Brillhante, a qual, antes da chegada dos *karai*, os não indígenas, era chamada de *Ka'aguyrusu* – Mata Grande. Infelizmente, resta muito pouca Mata Atlântica nessa região, que foi totalmente devastada pelos colonos, principalmente a partir do governo Getúlio Vargas, quando se criou ali a Colônia Agrícola Nacional de Dourados, em 1943.

O *Jerosy Puku* é o principal tema das pesquisas de Izaque João, autor deste artigo que é indígena kaiowa e, atualmente, morador da Reserva Indí-

gena de Dourados. Anteriormente, ele cresceu, estudou e se tornou professor da escola indígena em sua aldeia natal, Lagoa Rica, em Douradina. A família de Izaque também participa do movimento de luta pela terra e vive, atualmente, no acampamento conhecido como Guyra Kamby'i, em área recuperada da Terra Indígena Panambi/Lagoa Rica, cujo relatório de identificação e delimitação foi publicado pela Fundação Nacional do Índio (Funai) em 2011.

Nos estudos do Prodocson, além do Ñamoi Ataná, nós tivemos a parceria com outro rezador muito conhecido na região, Valério Verá Gonçalves, que também foi pesquisador no projeto. Valério era um parceiro de pesquisa do Izaque havia muitos anos. Infelizmente, ele faleceu durante a pandemia de Covid-19, em 2021, por causas desconhecidas.

## COMO ALEGRAR OS ANIMAIS DA TERRA BRILHANTE

Dentre os muitos conjuntos de cantos que Ñamoi Ataná conhece, por que ele selecionou os “*gahu* de animais” para se tornarem livro? Para entender isso, em primeiro lugar, é importante saber que não é qualquer canto que os xamãs recomendam gravar ou transcrever. Vários dos cantos utilizados para fins de cuidado pessoal ou cura podem tornar-se perigosos se forem mal pronunciados, por pessoas incautas ou que não estejam em pleno controle de suas faculdades mentais, ou, ainda, se não forem devidamente acompanhados de outros cantos, capazes de *esfriar* (*mboro'y*) ou amenizar esses perigos. Assim, há conjuntos específicos de cantos que só podem ser transmitidos por um mestre, diretamente para um aprendiz, tomando-se o cuidado de garantir que essa pessoa será alguém estritamente apta a utilizar de forma criteriosa esse repertório.

No extremo oposto, há, também, cantos que, na avaliação de Ñamoi Ataná, não seria necessário gravar ou transformar em livro. Por exemplo, os *kotyhu*, que são cantos lúdicos, entoados pelas pessoas em danças de roda. Muitos deles são improvisados ao sabor do momento, com mensagens que podem ir de uma saudação aos visitantes até uma insinuação de paquera ou uma brincadeira entre companheiros.

Os *gahu*, de forma diferente, são cantos que “têm história”. São cantados e dançados em momentos específicos de festas como o *Jerosy Puku*, muitas vezes em uma ordem pré-determinada pelo rezador. Além disso, alguns deles são feitos para serem cantados em horas específicas do dia ou da noite. Frequentemente, os cantos *gahu* aludem a cenas de narrativas míticas, em

particular à história dos gêmeos *Kuarahy e Jasy* – Sol e Lua. É como se fossem pequenos “cortes” da história, remetendo os cantantes aos sentimentos dos protagonistas, como a tristeza ou a melancolia.

Dentre esses cantos míticos, existe, então, um conjunto específico, que são versos protagonizados por animais. Eles também remetem a narrativas do início dos tempos – *araypy*. Esse tipo de narrativa é comum entre diversos povos ao redor do mundo. Elas remetem a explicações sobre por que os tempos atuais e os seres que nos rodeiam atualmente têm determinadas características. O episódio do passado mítico ajuda os seres humanos atuais a entenderem o mundo ao seu redor.

Uma dessas narrativas míticas presentes no livro é a de Surucuá, que era gente, se chamava Jarí, e se transformou em pássaro porque ficou magoada com seu marido, Ñamõi, e seu neto, porque eles comeram toda a carne de tatu enquanto ela preparava farofa de milho.

Ka'aguy ra'e, ereñe'êko guyra  
Ka'aguy guasu ra'e, ereñe'êko guyra

Suru'a guasu, ereñe'êko guyra  
Suru'a guasu, ereñe'êko guyra

Ka'aguy mbyte ra'e, ereñe'êko guyra  
Ka'aguy mbyte guasu ra'e, ereñe'êko guyra

Yvyra mbyte ra'e, ereguapy reĩ guyra  
Yvyra mbyte ra'e, ereguapy reĩ guyra

Suru'a guasu, ereñe'êko guyra  
Suru'a guasu, ereñe'êko guyra

*Naquela floresta, canta o pássaro*  
*Naquela grande floresta, canta o pássaro*

*Grande Surucuá, canta o pássaro*  
*Grande Surucuá, canta o pássaro*

*No meio daquela floresta, canta o pássaro*  
*No meio daquela grande floresta, canta o pássaro*  
*No alto daquela árvore, senta o pássaro*

*No alto daquela árvore, senta o pássaro*

*Grande Surucuá, canta o pássaro*

*Grande Surucuá, canta o pássaro*

Para o Kaiowa, então, os *guahu* são considerados cantos que narram a vida no início dos animais e aves no plano terrestre, bem como a existência de objetos sagrados, como os *chiru*<sup>1</sup>. Alguns narram também o encontro de Ñanderu Vusu (Nosso Pai Grande, o primeiro Deus criador) com diversos pássaros sagrados. Para Ñomoandyja, por meio das narrativas associadas aos cantos *guahu*, é possível acessar o conhecimento que está impregnado no território do povo Kaiowa. Conforme relato de Ñamõi Ataná, o canto *guahu* é pertencente ao povo Kaiowa, conectando a memória do passado e o presente e alegrando os animais de diferentes espécies que existem no território. Isso porque, apesar de as florestas terem sido derrubadas, os animais ainda se encontram ali, no espaço chamado pelos Kaiowa de *yvyrendy*.

Esses cantos *guahu*, segundo o conhecimento kaiowa, estão associados a uma narrativa intimamente conectada com os seres dos animais do território. Portanto, ao cantar o *guahu* de um pássaro ou de outros seres da terra, a pessoa que conduz o canto penetra no mundo dos animais e constitui uma rede de conexão entre o *tekoha*, os *ava kaiowa* e os animais e aves (*mymba kuera ha guyra kuera*), construindo harmonia e relações saudáveis. Ainda conforme o entendimento de um *guahujáry* (cantador de *guahu* – literalmente “dono do *guahu*”), por meio do canto *guahu* o grupo kaiowa relembra as particularidades de seus *tekoha*, dessa forma, adentram no âmbito dos saberes de *Ka'aguyrusu*. Na medida em que o canto *guahu* apresenta a sequência de narrativas, o *guahujáry* e os demais membros do grupo acessam as histórias míticas dos pássaros de várias espécies, com isso construindo o equilíbrio do bem viver social da comunidade com alegria.

Nos *guahu* dos animais, o *teko*, modo de ser dos bichos, é explicado na voz deles próprios ou de seus *jara* (donos). Por exemplo, no *guahu* de *Mainomby*, podemos perceber como isso ocorre: na segunda estrofe, quem fala é o próprio Beija-Flor, dizendo que se embebeda com seu *kaguĩ*, bebida fermentada; na primeira e na terceira, temos Ñanderu Vusu, que descreve o girar do Beija-Flor e observa como ele fica bêbado com o néctar das flores. Também

---

1 Neste trecho, o termo designa o bastão ritual dos rezadores. Pode também designar o conjunto dos objetos sagrados, em outros contextos (Machado; Pereira, 2018).



escutamos em outros *guahu* referência direta à fala do bicho, em expressões como *ereñe'ẽ* (“está cantando”).

Opy opyryry  
Mainombya cherehe  
Opy opyryry  
Mainombya cherehe

Vytera teniko  
Kaguĩ retéra che juka  
Vytera teniko  
Kaguĩ retéra che juka

Nde yvotyrya, guyra miñaeko  
Nde juka, Mainomby  
Nde yvotyrya, guyra miñaeko  
Nde juka, Mainomby

Vytera teniko  
Kaguĩ retéra che juka  
Vytera teniko  
Kaguĩ retéra che juka

*Gira, gira*  
*Beija-Flor, para mim*  
*Gira, gira*  
*Beija-Flor, para mim*

*Néctar pleno*  
*Corpo do cauim me deixa bêbado*  
*Néctar pleno*  
*Corpo do cauim me deixa bêbado*

*Com seu néctar, passarinho*  
*Você se embebeda, Beija-Flor*  
*Com seu néctar, passarinho*  
*Você se embebeda, Beija-Flor*

*Néctar pleno*

*O corpo do cauim me deixa bêbado*  
*Néctar pleno*  
*O corpo do cauim me deixa bêbado*

No *guahu* do macaco bugio, ele conta em primeira pessoa sobre suas caminhadas e pede que ninguém zombe de sua corcunda. Já no canto da lontra, ele canta seus feitos como um bom caçador e um bom marido:

Che katu ava mba'e juka  
Che katu ava mba'e juka

Che rehe meme niko  
Pende rembireko reta  
Che rehe meme niko  
Pende rembireko reta

*Eu sou um bom caçador*  
*Eu sou um bom caçador*

*Todos falam de mim*  
*Suas esposas são muitas*  
*Todos falam de mim*  
*Suas esposas são muitas*

Atualmente, no pensamento das famílias tradicionais kaiowa, esses mesmos pássaros e animais de variadas espécies, por conta de devastação das florestas de *Ka'aguyrusu*, dirigiram-se ao espaço chamado de *yyrendy* (“espaço sagrado brilhante” ou “terra brilhante”). Ao ouvir seu canto *guahu*, segundo os *guahujary*, os pássaros, assim como os animais, se sentem prestigiados, enviando sua força positiva de alegria e fazendo o território tornar-se saudável na produção e reprodução de *teko araguyje* e *teko vy'a* (modos sagrado e alegre de ser, respectivamente).

Para o Kaiowa, o canto *guahu* é um instrumento permanente de acesso às histórias primordiais de animais, pássaros de variadas espécies e também dos objetos sagrados. Por meio dos cantos *guahu* são recordados os seus jeitos próprios de ser, e também se inspira cosmologicamente o modo de produção de *teko joja* (modo de ser harmonioso).

Os cantos *guahu*, então, adquirem um sentido muito especial, por conta da situação atual do povo Kaiowa e do seu território. Afinal, há poucas déca-



*Still de vídeo em que Elizeu Kaiowa (à direita) e Valdomiro Concianza cantam e dançam guahu em roda com outros rezadores durante o jerosy puku (festa do milho branco) no tekoha Guyra Kambiy, TI Panambi/Lagoa Rica. Foto de Tatiane Klein, 2018.*

das, quase todo o Sul de Mato Grosso do Sul era coberto por Mata Atlântica e porções de cerrado. Com a expansão das lavouras de cana-de-açúcar e soja, durante os anos 1970, em pouco tempo, o desmatamento avançou tão imensamente que hoje a região está praticamente irreconhecível, considerando que já foi chamada de “mato grosso”.

## **DE KA'AGUYRUSU A MATO GROSSO DO SUL**

O resultado dessa mudança ambiental, como já explicamos, foi que a região rapidamente se tornou um dos grandes polos do agronegócio no Brasil, sede de grandes empresas do setor. O enriquecimento dos não indígenas foi acompanhado pelo confinamento dos Kaiowa e Guarani nas antigas reservas do SPI, como explicamos.

Ocorre que, nesses ambientes, tornou-se, cada vez mais, impossível a convivência dos indígenas com a variedade de seres que acompanhavam seu cotidiano nos tempos anteriores à chegada dos colonos, sejam animais, plantas ou a miríade de entes normalmente invisíveis para a maioria dos humanos. Animais antes comuns, como pássaros, pequenos mamíferos, répteis, anfíbios, tornaram-se raros.

Na interpretação que Ñamoi Ataná faz desse processo, os bichos que



*Still* de vídeo em que os cantos *guahu* são dançados em roda por Valdomiro Concianza (à esquerda), Elizeu Kaiowa e Jairo Barbosa (Luis Kaiowa), além de outros rezadores e jovens aprendizes, durante o *jerasy puku* (festa do milho branco) no *tekoha* Guyra Kambiy, TI Panambi/Lagoa Rica. Foto de Tatiane Klein, 2019.

antes eram tão abundantes nas matas foram escondidos pelos seus donos – os *jara*, seres responsáveis por cuidar das espécies animais, vegetais, ou dos lugares, comuns em diversas tradições indígenas de conhecimento. O recolhimento desses animais se dá, portanto, devido às constantes ameaças às suas vidas em seu habitat natural. Ou seja, no modo de pensar do povo Kaiowa, não existe extinção de animais, apenas o recolhimento deles pelo seu dono (*jara*). Atanásio explicou isso numa entrevista que deu ao filme “*Mbaraka – A Palavra que age*” (2011).

Esta mata grande sempre foi nossa, este lugar sempre foi nosso. Eles [os brancos] derrubaram todas as matas, só pra depois chamar de Mato Grosso do Sul. Então eles esconderam de nós os nossos remédios, nossas carnes, nossa caça, que era o tatu, a cutia, a anta, o lagarto: esses animais eram todos nossos. Eles esparramaram todos de nós, os donos dos animais ergueram [para o céu] todos. Então os alimentos hoje são fabricados na máquina.

Essa realidade poderá ser revertida com a luta pela terra, empreendida pelo movimento Aty Guasu. Sobre o futuro, quando os *tekoha* forem reconquistados, ele explicou como, então, será boa a vida:

Haverá dança e caminhada até o lugar onde vai renascer a nossa terra, e é ali que nós vamos. Ali haverá novamente os que vão dançar, vão ser arrumadas as casas. Então, nesse lugar eles vão abençoar, trazer coisas boas. Depois de abençoar o lugar, eles (os ñanderu) vão poder trazer de volta as nossas caças, o dono da caça vai chamar os animais, eles vão baixar de novo.

Na explicação de Ñamoi Ataná, as festas tradicionais dos Kaiowa e Guarani estavam relacionadas a um tempo de fartura, antes da chegada dos brancos, quando as colheitas eram abundantes, e as famílias podiam convidar periodicamente os vizinhos para cantar, dançar e agradecer aos deuses pela saúde e a alegria. Esses rituais, como o batismo das crianças ou a passagem dos meninos à idade adulta, sinalizada antigamente por um furo na parte inferior da boca, o *tembekua*, onde se instalava um fio de resina de certa árvore – relacionados às lembranças da infância e juventude de Atanásio, compõem o cenário da terra almejada:

Então haverá novamente a cerimônia aos Tupã, haverá novamente o convite à cerimônia das crianças, haverá novamente a celebração do tembekua, haverá novamente a dança, o canto longo, pra trazer de volta a colheita do milho verde. Vão ser abençoados os canaviais. Os mandiocais, as crianças, vamos ter novamente ali todas as coisas, o novo lugar vai ser fortalecido com as rezas, ali não será mais preciso ter outro modo de viver. Ali haverá uma nova vida com danças, vida sadia, e vida em abundância.

## A IMPORTÂNCIA DE RELEMBRAR OS PRIMÓRDIOS

Quando Izaque e Spensy, co-autores deste artigo, começaram a conversar com Ñamoi Ataná em 2015 sobre a possibilidade de que alguns dos cantos registrados ao longo do projeto Prodocson fossem reunidos em um livro, ele logo apresentou sua indicação de que o conjunto dos *guahu* de animais seria ideal para isso. À época, explicou-nos que isso se devia ao fato de que os *guahu* são cantos “com história” – da forma como explicamos acima – e que, nesse sentido, é importante que as novas gerações não esqueçam essas narrativas e canções, pois elas guardam importantes ensinamentos sobre o modo de ser tradicional dos Kaiowa, estabelecido no “princípio dos tempos”, o *arapyty*.

Em um trecho de nossas conversas com Ataná, que está apresentado no livro dos *guahu*, ele conta como foi sua infância e em que contexto os *guahu*

surgiram em sua experiência pessoal:

“No meio do mato, quando andava com meu pai, ele me contava sobre as madeiras de qualidades boas, e também mostrava as árvores indicadas para espantar os donos das doenças. Também me mostrava remédios, trepadeiras que ficam fixadas no galho das árvores e trepadeiras que ficam no tronco das árvores. Ainda na andança com meu pai na mata, observei muitos pássaros de diferentes espécies na mata, pássaros sagrados conhecidos dos nossos antepassados, e já falava, são pássaros sagrados e pássaros ruins. Meu pai, ao me ensinar, me dizia: “Escuta com sabedoria o canto dos pássaros”. Desse jeito ele falava para mim; meu pai me ensinava a escutar com atenção os cantos de pássaro e interpretar o que diziam com as suas vozes. Ficava escutando os cantos de pássaro, depois o meu pai me ensinou um jeito de entender a comunicação de pássaro. Tem pássaro cantando seu *guahu* no meio da mata; outro que, através do canto, anuncia algo ruim que existe na mata; também tem pássaros que cantam juntos, de alegria.” (AVA ÑOMOANDYJA, 2021, p.24)

Atualmente, nem sempre é possível às crianças kaiowa ter essa educação que Atanásio conheceu em sua infância, uma vez que várias das terras indígenas desse povo têm uma situação ambiental precária, estando próximas a cidades ou cercadas por fazendas de soja, cana ou gado. Em outro trecho de nossas conversas ao longo dos últimos anos, não publicado no livro, ele sintetizou sua dura crítica aos colonizadores:

“Hoje, os brancos tiraram toda a nossa terra tradicional. Olhamos ao nosso redor e não temos espaços suficientes para nossos netos, para nossos filhos. Não temos mais produto agrícola para fazer chicha, derivada do milho, isso não tem mais... Para nosso filho, para ir ao mato para fazer armadilha para capturar animais selvagens também não temos mais o mato. Por isso, nós, Kaiowa e Guarani, ficamos nesta situação de miséria, pois a nossa riqueza foi destruída e tomada, nós ficamos numa área cercada, como animais, a nossa liberdade ficou presa, o nosso canto às vezes fica triste e sem efeito. Mas, estamos sempre vivos e interligados com as divindades. Esta terra não suporta mais tanto maltrato.”<sup>2</sup>

Nesse sentido, a escola tem um papel importante na transmissão dos sa-

---

2 As traduções das falas de Ataná que são citadas neste texto foram realizadas por Izaque João e Eliel Benites.

beres tradicionais kaiowa, como Ataná explicou em outro trecho de nossas conversas:

(...) [É preciso que] os professores façam o gesto de *jehovasa*, cantem com as crianças, mesmo que de maneira curta, para que elas possam desenvolver bem o raciocínio, para colocar em prática todos os conhecimentos adquiridos, assim deveria ser feito na escola. É preciso que os professores apliquem uma estratégia na aprendizagem das crianças, pois o nosso modo de ser (kaiowa), não pode ser repassado de qualquer jeito para as crianças. (...). Caso os professores não souberem alguns cantos, têm que chamar os rezadores para ajudar nestas atividades, assim [deve ser] o nosso modo de ensino.”

Desde sua primeira turma, iniciada em 1999, até hoje, o Curso Normal Médio Intercultural Indígena Ára Vera (“tempo iluminado”)<sup>3</sup> tem trabalhado com conceitos pedagógicos interculturais. A prática pedagógica no curso Ára Vera é fruto de um constante estudo e reflexão coletiva com a participação direta dos rezadores *Ñanderu* e *Ñandesy*, além dos formadores e gestores das escolas indígenas, juntamente com o grupo de professores do curso e colaboradores não indígenas.

As propostas pedagógicas estudadas no âmbito do curso do Ára Vera buscam, assim, o diálogo direto com o conhecimento tradicional dos povos Kaiowa e Guarani. O conteúdo e a metodologia do curso se articulam em três eixos integradores: *Teko*, *Tekoha* e *Ñe’ẽ* (modo de vida, território e linguagem), entendidos como pilares fundamentais para se refletir sobre o que se deve ensinar em uma escola indígena e o que se quer aprender enquanto um povo que tem cultura e ciência próprias.

No ano de 2017, Izaque, um dos autores deste artigo, foi chamado para trabalhar com a 5ª turma do curso Ára Vera como professor formador:

O trabalho como formador de professores me possibilitou colocar em prática aquilo que vinha pesquisando havia vários anos no âmbito da educação tradicional entre o povo kaiowa e guarani, sobretudo, com a orientação dos ñanderu e ñandesy. Trabalhei com os alunos a construção do processo de aprendizagem na busca para retomar o *teko araguyje* (modo de

---

3 O Ára Vera é mantido pela Secretaria Estadual de Educação de Mato Grosso do Sul, por meio do Centro Estadual de Formação de Professores Indígenas de Mato Grosso do Sul (CEFPI). Para mais informações sobre esse tipo de projeto pedagógico intercultural, ver BENITES & RAMOS, 2017.

ser perfeito) e, assim, apesar dos vários modos de *teko* existentes na atualidade, encontrando uma forma de reconstruir continuamente o próprio *tekoha* com outro olhar.

O livro do Ñamoi Atanásio Teixeira, sem dúvida, é uma obra que contribuirá muito com a formação dos professores, assim como para os alunos das escolas indígenas do povo Kaiowa e Guarani. A participação ativa dos ñanderu e ñandesy muitas vezes nos traz os cantos guahu como forma de referência para mencionar aspectos dos animais silvestres, aves e do meio ambiente em geral em nossos territórios.

Ao fim e ao cabo, os *guahu* de animais integram a lógica fundamental da educação kaiowa, que diz respeito à determinação divina de que os seres humanos interajam com os demais seres do universo de forma harmoniosa e respeitosa.

O nosso princípio *nhamōi* (*ygy*) criou para nós uma mãe muito preciosa e muito importante na vida dos seres humanos, que é esta terra que nós pisamos, a terra nos oferece tudo para produzir. Ñanderu Vusu criou a terra e deixou para nós zelarmos e usarmos, da terra nós podemos produzir alimentos e desfrutar conforme as normas estabelecidas pelas divindades. A terra foi instituída para nós termos uma vida interligada com os elementos divinais. A terra necessita de cuidados para retribuir com vida saudável e alegrias, pois é na interação com o ambiente e no viver em coletividade que adquirimos sabedoria.



## REFERÊNCIAS

AVA ÑOMOANDYJA/Atanásio Teixeira; organização e tradução de JOÃO, Izaque

2021. *Cantos dos animais primordiais – Guyra guahu ha mymba ka'aguy ayvu*. São Paulo: Hedra.

BENITES, Eliel; RAMOS, Antonio Dari

2017. *O Caminho Guarani e Kaiowá na busca do jeito sagrado de ser – Oguata teko Araguayje rehehápe*. REA n.4, p.30-35.

FLORES, Waldomiro; FLORES, Tereza A.; OLIVEIRA, Luciana

2020. *Ñe'ẽ Tee Rekove – Palavra Verdadeira Viva*. Belo Horizonte: PPG-COM/UFMG.

GARCIA, Wilson Galhego (org.)

2003. *Ñande Rembypy – Nossas Origens*. São Paulo: Ed. Unesp.

MACHADO, João; PEREIRA, Levi Marques

2018. “Nomes de parentela, rezas, artefatos de uso ritual e produção dos espaços dos tekoha: uma abordagem dos processos de reprodução social entre os Kaiowá atuais a partir da memória de séries sociológicas e séries cosmológicas”. in PEREIRA, Levi Marques; SILVESTRE, Célia Foster; CARIAGA, Diógenes Egídio (orgs.). *Saberes, sociabilidades, formas organizacionais e territorialidades entre os Kaiowá e os Guarani em Mato Grosso do Sul*. Dourados: Ed. UFGD.

MONTARDO, Deise Lucy

2010. *Através do Mbaraka – Música, Dança e Xamanismo Guarani*. São Paulo: Edusp.

## CD's

2000. *Canto Kaiowá – História e Cultura Indígena*. Gravado pelo grupo do cacique Getúlio. Aldeia Jaguapiru – Dourados-MS.

sem data. *Guaru 'i Guyra*. Gravado com o grupo da xamã Odúlia Mendes. Gravadora Aldear.

## DOCUMENTÁRIO

CUNHA, Edgar Teodoro da; PIMENTEL, Spensy

2011. *Mbaraka – A Palavra que Age*. Brasília: Etnodoc.

# **O PODÁALI BANIWA**

## **ritual de trocas através do tempo**

Deise Lucy Montardo  
Moisés “Baniwa” Luiz da Silva  
Naiara Bertoli

Neste texto iremos falar sobre a região conhecida como Alto Rio Negro, que fica no noroeste do Brasil, nas fronteiras com a Colômbia e a Venezuela. Esta região é conhecida também como “cabeça do cachorro”, pelo seu formato.

O Alto Rio Negro é uma das regiões de maior diversidade linguística no mundo. Vivem aí, na parte que fica no território brasileiro, 23 etnias. Se considerarmos Colômbia e Venezuela, este número sobe para 27. O Rio Negro faz a ligação entre a capital do Amazonas, Manaus, as cidades de Barcelos e Santa Isabel do Rio Negro, localizadas no Baixo Amazonas, e São Gabriel da Cachoeira, que fica no Alto Rio Negro. A distância entre Manaus e São Gabriel é de 862,56 km em linha reta, e pode ser percorrida em duas horas de avião, com preços pouco acessíveis. No entanto, a maioria das vezes este percurso é percorrido de barco e a viagem pode demorar 30 horas de lancha rápida ou 3 dias de barco recreio, o preferido, na maioria das vezes, por ser mais confortável e menos dispendioso.

### **Tukano oriental**

Etnias: Arapaso, Bará, Barasana, Desana, Karapanã, Kubeo, Makuna, Mirity-tapuya, Pira-tapuya, Siriano, Tukano, Tuyuca, Kotiria.

### **Aruak**

Etnias: Baniwa, Kuripaco, Baré, Werekena, Tariana.

### **Yanomami**

Etnia: Yanomami.

### **Nadahup**

Etnias: Hupda, Yuhupde, Dow, Nadöb.

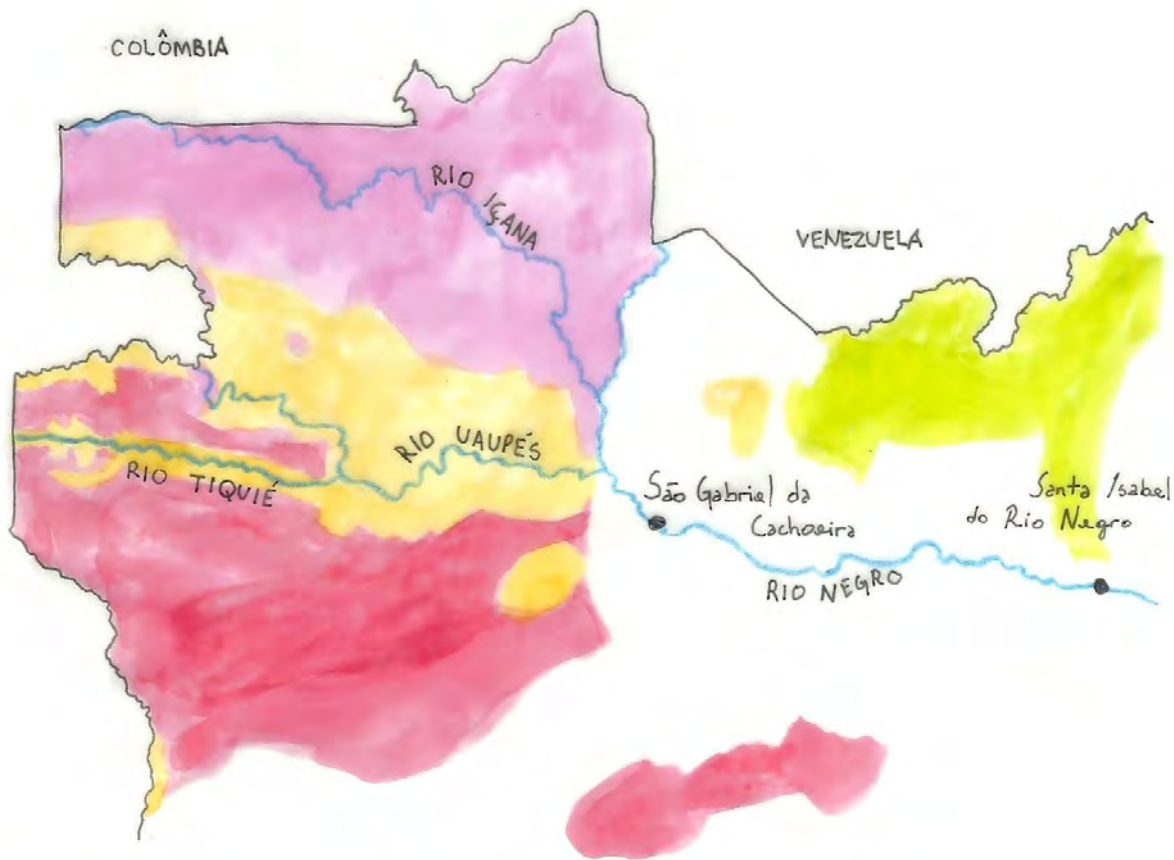


Rio Negro e Serra do Cabarí. Foto de Naiara Bertoli.

Vamos nos concentrar na Comunidade Itacoatiara-Mirim, que fica no município de São Gabriel da Cachoeira, a cidade mais indígena do Brasil. Esta comunidade foi fundada por pessoas da etnia Baniwa, e hoje é constituída também por moradores de outros povos. Ou seja, são faladas ali, como na região toda, várias línguas.

Vamos iniciar contando sobre a história de Itacoatiara-Mirim.

Nesta região há muitos rios e os povos diferentes se concentram, tradicionalmente, nas calhas destes. Na amazônia, os rios principais são como as estradas, os igarapés (pequenos afluentes) são como ruas e os barcos são os meios de transporte através dos quais as pessoas se locomovem. A velocidade dos barcos muda muito conforme a potência dos motores e se o rio está cheio ou na época de seca. Os barcos com motor 40, 90 ou 150 hp, geralmente utilizados pelas instituições que trabalham na região, são mais velozes. Já as rabetas, como são conhecidos os barcos movidos por motores com potência menor do que 15 hp, são as mais utilizadas pela população em geral.



Alto Rio Negro. Ilustração de Mapa de Ruth Steyer.

Os Baniwa, constituídos por diferentes fratrias, que são sub-grupos dentro do mesmo povo (algo comparável aos clãs), habitam o Rio Içana e seus afluentes. A fratria Hohodene habita o Rio Ayari e foi de lá, da aldeia Camarão, que vieram o Seu Laureano, seus filhos, Mário e Luiz Laureano, a nora dona Luzia (esposa de Luiz), seus netos e netas, entre eles Moisés Luiz da Silva, um dos autores deste texto. Em meados dos anos 1980, eles começaram a vir para São Gabriel da Cachoeira para vender e trocar seus produtos com os comerciantes. Motivos ligados a questões de saúde e educação fizeram com que, aos poucos, suas estadias na cidade se prolongassem. Naquela época eram despendidos cerca de dois meses para percorrer, de canoa a remo, a distância de retorno para a comunidade do Camarão.

Seu Luiz Laureano e Dona Luzia começaram a fazer roça num dos sítios nos quais moraram provisoriamente, e numa das vezes em que vieram para São Gabriel, decidiram ficar, caracterizando uma migração. Depois de muitas reivindicações, a Prefeitura cedeu, em 1992, uma área de 450 metros de frente por 900 metros de fundo, no km 10 da estrada de Camanaus, próximo à



Barco no Rio Negro. Foto de Naiara Bertoli

entrada do Aeroporto de Uaupés, onde está localizada a atual comunidade de Itacoatiara-Mirim.

Essa história está mais detalhada nos textos “Projeto ‘*Podáali*: valorização da música Baniwa’ e A Maloca Casa do Conhecimento – Narrativa de um processo de transformação dos lugares do Mundo” (Silva *et al*, 2012) e no “Dossiê *Podáali* e a Maloca Casa de Conhecimento” (Silva, Silva & Montardo, 2012).

Assim como eles, isto aconteceu com muitas famílias oriundas das diversas calhas dos rios, fazendo com que São Gabriel da Cachoeira tenha se tornado uma cidade que conta com uma população estimada de 47 mil habitantes, sendo cerca de 90% indígenas.

Por volta do ano 2005, Seu Luiz Laureano e sua esposa Dona Luzia, além do pai de Seu Luiz, iniciaram, juntamente com outros familiares, a idealização e realização do Projeto “*Podáali*, valorização da música Baniwa”, que previa a construção de uma maloca, grande casa que tradicionalmente era local de moradia da família extensa e também onde se realizavam os rituais, em Itacoatiara-Mirim. O projeto previa também expedições à comunidade de origem para retirar, do fundo do igarapé onde ficam conservadas, as flautas e



Comunidade de Itacoatiara-Mirim. Foto de Naiara Bertoli, 2019.

os trompetes sagrados lá guardados, os *kowai*. Contando com apoio de parceiros, assessores do Instituto Socioambiental (ISA) e da UFAM, entre outros, os Baniwa foram contemplados em editais de patrimônio cultural, lograram construir a maloca e produziram o documentário *Podáali: um documentário da música baniwa* (2011). Vamos comentar com mais detalhes, adiante, sobre estes importantes seres/instrumentos musicais e alguns outros instrumentos musicais que animam as festas.

***Podáali – Um documentário da música baniwa***  
<<https://youtu.be/RJMRXr-NSIk>> (Consulta 26 outubro 2022.)

No processo de gestão desses projetos, foi fundada a Associação Cultural Indígena Casa de Conhecimento (ACCIC) e foram vários os editais, projetos e parcerias que deram continuidade e vida à Maloca.

Entre eles, citamos o convite recebido, em 2014, para integrar o Prodocson (Museu do Índio/Funai, Unesco), o qual foi muito bem recebido por Seu Luiz Laureano, o *maadzéro* (mestre de cerimônias) Keradaa (seu nome de



Moisés Baniwa e *maadzero* Keradaa. Foto de Diana Gandara, 2022.

benzimento). Ele e seu filho, Moisés Baniwa, foram pesquisadores bolsistas do projeto. A demanda dos Baniwa nessa inserção foi a realização de oficinas para produção e execução dos instrumentos musicais *carriço*/flautas de pã, *mawaco*, *japurutu*, flauta de cabeça de veado, *itsidaya*/casco de Jabuti, *dzawiaapi*/uma flauta menor, entre outros. Na primeira oficina, foi feito o registro dos repertórios desses instrumentos e também dos cantos executados pelas mulheres, *nakamarharhataka*, no momento em que ofertam o caxiri, bebida fermentada feita com os frutos da estação (pupunha, abacaxi, mandioca). Esses repertórios acontecem durante o ritual *podáali*, correspondente baniwa do *dabacuri*, como é chamado no idioma nheengatu, a língua geral. Nesses rituais, tradicionalmente, os parentes de uma aldeia quando havia fartura de algum fruto, produto da roça ou peixes, anunciavam a visita à outra aldeia que se organizava para esperá-los com muito caxiri, música e dança. Nesta ocasião aconteciam os encontros e futuros casamentos.

Sobre esse ritual, o *podáali*, é que vamos nos dedicar neste texto.



Maloca da comunidade de Itacoatiara-Mirim, 2018. Foto de Naiara Bertoli.

## A MALOCA

**Conheça um pouco a importância da Maloca no contexto peri-urbano de São Gabriel da Cachoeira em “Campanha para Reforma da Maloca de Itacoatiara-Mirim/2018”, <<https://youtu.be/MQtJZLIgMBY>> (Consulta 26 outubro 2022.)**

É importante destacar que processos violentos de exploração da mão de obra e de evangelização forçaram os Baniwa a deixarem de usar sua construção, a maloca, suas bebidas e seus instrumentos tradicionais, durante o último século. E daí a importância de projetos como esse que vêm valorizar a maloca, as histórias, a música e a dança que a fazem viva.

A maloca é o lugar onde tradicionalmente, além de moradia, ocorriam os rituais das frutas, o *podáali*, até que no decorrer do século XX as missões religiosas se opuseram e atacaram essa forma de moradia. A partir de medidas repressivas por parte dos religiosos, os povos dessa região acabaram por abandonar esse tipo de construção.

Os missionários e missionárias chegaram a queimar as casas e destruir os instrumentos musicais, acusando ser “coisas do demônio”. Viam nas moradias grandes, que abrigavam várias famílias, uma promiscuidade. Com olhar crítico hoje, podemos interpretar que estavam disputando com a cultura tradicio-





Maloca da comunidade do Camarão, Rio Ayari, 2019. Foto de Naiara Bertoli.

nal sua inserção na sociedade Baniwa. Queriam converter, com violência, os indígenas para suas crenças cristãs. Atacavam as bebidas tradicionais, a forma de moradia, os cantos e danças, ao mesmo tempo que ofereciam remédios, o ensino da escrita, entre outros atrativos, como moeda de troca.

Sobre a maloca, vamos nos referir a ela no passado quando falarmos de como era habitada. Hoje há uma retomada dessa arquitetura, mas com usos diferentes. Por exemplo, já não são a moradia de várias famílias, como era no passado. Trata-se de casas muito grandes, retangulares, medindo cerca de 30 metros de comprimento por 15 metros de frente, nas quais moravam várias famílias nucleares, ou seja, pai e mãe com seus filhos. Em cada setor ficava uma dessas famílias com suas redes e seu fogo. Havia áreas da casa de uso coletivo, havia partes mais utilizadas pelas mulheres e outras mais pelos homens. E nessas casas aconteciam os rituais, as danças, eram consumidas as bebidas fermentadas, conhecidas como caxiris, e as comidas.



Festa de inauguração da Maloca do Camarão, Rio Ayari, 2019. Foto de Naiara Bertoli

## **O CAXIRI**

Caxiri é o nome geral, em nheengatu, para falar das bebidas fermentadas que são feitas pelas mulheres no Alto Rio Negro. Elas podem ser feitas de frutos de palmeiras, como a pupunha, de outras frutas, como abacaxi, ou de mandioca. As técnicas para sua feitura são variadas e algumas mulheres são reconhecidas como as que fazem os melhores caxiris, o que é muito prestigioso. E é um componente muito importante das festas. Os caxiris têm teor alcoólico de bebidas fermentadas, mas para alcoolizar um adulto tem que ser ingerido em grandes quantidades. O caxiri é servido em cuias e quem serve são as mulheres. No momento em que estão servindo, durante os rituais *podáali*, é quando entoam cantos sobre os quais falaremos adiante. Aqui misturamos os tempos verbais, passado e presente, porque as mulheres que fazem o caxiri seguem respeitando as regras, tais como passar por um benzimento antes da sua feitura. O benzimento, entoado sobre a mulher, limpa e propicia que tudo corra bem com todo o processo de produção e consumo da bebida. As mulheres aprendem a fazer o caxiri com as mais velhas. No passado as mulheres competiam quanto a fazer o melhor caxiri e as pinturas corporais mais bonitas.



Tradicional “corrida de caxiri”, na qual todas as mulheres servem a bebida ao mesmo tempo. Festa na Maloca de Itacoatiara-Mirim, 2018. Foto de Moisés Baniwa.

**Para saber mais sobre o caxiri e as mulheres Tukano no Alto Rio Negro, ler a dissertação de Talita Sene (2015). Disponível em: <<https://repositorio.ufsc.br/xmlui/handle/123456789/180876?show=full>> (Consulta 26 outubro 2022.)**

## **OS CANTOS DAS MULHERES**

Os cantos iniciados pelas mulheres, ao servir a cuia com o *caxiri*, falam do comportamento do animal a cujo clã pertencem, e comentam, graciosamente, o comportamento do animal do clã do interlocutor, que responde. No caso dos registros que fizemos, em 2013, no âmbito do Projeto Prodocson (Museu do Índio/Funai, Unesco), eram casais, que nessa região sempre são de grupos distintos. Por exemplo, na canção iniciada por Dorothea, *hohódene/inambu* (ave do gênero *crypturellus*), ao servir caxiri para seu marido, que é do grupo da onça (*panthera onca*), ela canta *hoho*, a fala do inambu, e comenta sobre a casa grande da onça. O marido responde cantando que ela é comedora de seringa (fruto da seringueira), que o inambu será depenado carregando seringa para o *podáali*, festa das frutas. E assim seguem cantando provocativamente, sobre os comportamentos dos animais, a cujas fratrias pertencem. Nesses



*Maadzero Keradaa e seu irmão Mário Joaquim no podáali com as flautas japurutu, 2022.*  
Foto de Diana Gandara.

cantos as mulheres também dão as boas-vindas para os visitantes, apresentam as filhas, fazem aconselhamento para as mais jovens.

As mulheres entoam esses cantos também quando estão na roça de pimentas, improvisando conselhos para as filhas, sobre como tratar esse cultivo tão especial para os Baniwa. As mulheres baniwa são especialistas no cultivo de uma variedade enorme de pimentas.

Aqui aproveitamos para mencionar que os Baniwa, quando estão cantando, não cantam somente para outros seres humanos, mas também para os outros seres que existem no mundo. No curta-metragem documental, *Mãe da Roça*, é possível ouvir o mestre Luiz Laureano e sua finada esposa, Luzia Inácia, cantando para *Kaari*, o “dono das plantas”. No momento em que se queima uma parte da floresta que já foi derrubada para ser o local de roça, evento que acontece em um momento específico relacionado às épocas de chuva e de seca, é importante que a queima se espalhe para garantir um bom solo e, assim, uma futura boa colheita. Assim, os cantos servem, nesse momento, para que vente o suficiente para que o fogo pegue bem e seja feita uma boa queima.

**Curta-metragem *Mãe da Roça*: <<https://youtu.be/B7YsnEZJE04>>**  
(Consulta 26 outubro 2022.)



Mestre Luiz Laureano no *podáli* com a comunidade de Itacoatiara-Mirim, 2022. Foto de Naiara Bertoli.

## SOBRE O *PODÁALI*

Tradicionalmente as festas de *podáli* eram realizadas sempre que uma comunidade tinha muita fruta, ou muita caça, por exemplo, e elas aconteciam para possibilitar a troca desses alimentos. Consequentemente aconteciam outras trocas, como já mencionamos: troca de músicas, troca de pessoas, ou seja, os casamentos propiciados pela festa, troca de manivas de mandiocas e outras espécies de plantio, e assim por diante.

**Conheça um pouco mais sobre o ritual tradicional do *Podáli* no documentário realizado em viagem para a comunidade do Camarão, que já recomendamos acima.**

***Podáli* – Um documentário da música baniwa**

**<<https://www.youtube.com/watch?v=RJMRXr-NSIk>>**

**(Consulta 26 outubro 2022.)**

Hoje as festas de *Podáli* que acontecem na Maloca de Itacoatiara-Mirim mantêm essas características e são acrescentadas a elas as trocas com a sociedade envolvente de São Gabriel da Cachoeira e do Brasil, como um todo. Lá



*Podáali* em Itacoatiara-Mirim, 2022. Foto de Naiara Bertoli.

são recepcionados e recepcionadas figuras eminentes, candidatas a presidente da república, governadores, ministros, generais do exército, entre outros, bem como pesquisadores e agentes da política pública, que ao participarem dessas festas estão trocando, para além de alimentos, suas capacidades de trabalho e afetividades nelas envolvidas.

Desta forma, as relações culturais e sociais vão se atualizando conforme o contexto e os encontros possíveis.

## **ALGUNS INSTRUMENTOS MUSICAIS BANIWA**

Estas festas das quais estamos tratando aqui são permeadas por muita música e dança. Além dos cantos, dos quais já falamos, são vários os instrumentos musicais, cuja execução é acompanhada de dança. Vamos mencionar aqui apenas alguns. Algumas fotos mais abaixo mostram o *carricho*, flautas de pã, que são tocadas em grupo. Um tocador inicia e os outros respondem. Durante a festa, o grupo toca, dançando, e as mulheres se juntam a eles, em coreografias variadas, serpenteando entre os mastros da maloca, em toda a sua extensão. Os movimentos têm relação com o percorrer das curvas dos rios.

Outro instrumento muito importante é a flauta *japurutu*, que é tocada em pares, uma maior que é a flauta macho e outra menor, a fêmea. Elas recebem

# SEMANA DOS POVOS INDÍGENAS EM ITACOATIARA-MIRIM

DAS 9H  
ÀS 18H

Dia 18 de Abril

Abertura e Jogos de Futebol e Vôlei

Dia 19 de Abril

Zarabatana, Arco e Flecha e Cabo de Guerra

Almoço e Cerimônia Oficial na Maloca

Feira de artesanato e produtos da roça

Comida e bebida tradicional

Dabucuri e apresentações tradicionais!



Convite "Semana dos Povos Indígenas" em Itacoatiara-Mirim, 2022.

adornos e são tocadas em alternância e também são acompanhadas de danças. Na foto abaixo vemos um par delas e também os chocalhos que são amarrados nos tornozelos dos participantes. Assim, ao dançarem, eles estão tocando os chocalhos.

O *capiwaiá*, que aparece em uma das fotos a seguir, é tocado pelos homens e é percutido no chão, acompanhado de canto e dança.

A flauta cabeça de veado, da qual falamos no início, é feita do crânio do veado e é tocada em uma dança muito divertida, na qual o condutor dá passos que tentam derrubar os dançarinos que vêm atrás.

Estes são apenas alguns dos muitos instrumentos que animam as festas do *podáli*. Há outros instrumentos, dos quais não trataremos aqui.

Finalizamos com algumas palavras sobre os trompetes sagrados, os *Kuwai*, conhecidos também como *jurupari*. Eles são feitos de uma palmeira chamada paxiúba, e também são tocados em pares. Ficam guardados através de gerações, no fundo dos igarapés das aldeias de origem dos Baniwa. No caso da família do Seu Luiz e do Moisés, eles estão no Camarão, no Rio Ayari, e são retirados apenas quando acontecem as iniciações dos jovens, quando eles passam por um ritual de entrada na vida adulta. Sua imagem é interdita para não iniciados. Os *Kuwai*, quando são tocados, emitem as vozes dos ancestrais que criaram o mundo e é muito importante que eles se mantenham em águas

limpas, para garantir a continuidade da vida.

Todos esses aspectos das festas, dos cantos, dos instrumentos musicais, das danças, os quais mencionamos brevemente aqui, são muito mais complexos e tratam de modos de manter a vida na terra, de manejar as espécies vegetais e animais e as relações entre os seres humanos e não humanos, mantendo a todos saudáveis.

**Curiosidade: conheça com Moisés Baniwa alguns remédios caseiros que auxiliaram no combate à Covid-19 em São Gabriel da Cachoeira.**  
**Vídeo: Wetapena nette ianhapakatti (nossos remédios e benzimentos) de Moisés Baniwa (AM) <<https://youtu.be/M00yLoIKsw>>**  
(Consulta 26 outubro 2022.)

(Dupla página seguinte)

Mestre Luiz Laureano ensinando o instrumento *cariço*. Foto de Natália Pimenta, 2019.

Instrumentos *cariço*. Foto de Moisés Baniwa, 2018.

Instrumentos: par de *japurutu*, *cariço* e chocalho. Foto de Naiara Bertoli, 2021.

Instrumento *capiwaiá*. Foto de Naiara Bertoli, 2021.







## BIOGRAFIAS

### Luiz Laureano da Silva

É conhecido pelo seu povo como *Maadzéro Keradaa*, que na língua baniwa quer dizer “mestre de cerimônias”. Desde pequeno sabia que seria o líder da comunidade, pois foi iniciado nos rituais de pajelança para cuidar da saúde da sua comunidade e dos outros parentes. Já casado, deixou sua comunidade de origem no rio Ayari (TI Alto Rio Negro) e foi morar na sede do município de São Gabriel da Cachoeira, na comunidade fundada pelo seu pai. Desde a morte deste, em 2007, assumiu a responsabilidade de passar os conhecimentos e tradições aos seus filhos e netos e de divulgar e difundir a sua cultura entre outros parentes e não indígenas. Dentre os projetos que realizou destacam-se: “Maloca Casa de Conhecimento” (2007), “Projeto *Podáli*” (2009), “Tecendo redes para o fortalecimento das narrativas orais baniwa: visita aos lugares sagrados, construção de maloca e registro audiovisual para posterior desenvolvimento de materiais didáticos” (2019); “Encontros na *Kowaipana*: entre a ancestralidade e as novas mídias” (2021) e “Vozes entre Rios” (2021).

### Moisés Baniwa

É diretor cinegrafista, foi comunicador da Rede de Comunicadores Indígenas Wayuri desde a sua fundação em 2017 até 2021, atua como articulador do movimento de turismo de base comunitária em São Gabriel da Cachoeira e é o presidente da Associação Cultural Indígena Casa do Conhecimento. Tem apoiado seu pai, mestre Luiz Laureano, na realização de diversos projetos no espaço cultural da Maloca Casa do Conhecimento, além de suas atuações independentes como cinegrafista em todo o território indígena na cidade de São Gabriel da Cachoeira/AM.

## REFERÊNCIAS

- BANIWA, André Fernando  
2019. *Bem Viver e Viver bem: Segundo o Povo Baniwa no Noroeste Amazônico Brasileiro*. Curitiba: Editora da UFPR.
- BARROS COHEN, Líliam Cristina  
2016. “Música e sociabilidade no Alto Rio Negro, Amazonas, Brasil”. *Trans. Revista Transcultural de Música*, n.20, p.1-21. Disponível em <<https://www.sibetrans.com/trans/articulo/521/musica-e-sociabilidade-no-alto-rio-negro-amazonas-brasil>>. (Consulta 26 outubro 2022.)
- BERTOLI, Naiara Alice  
2021. *Mulheres indígenas do Rio Negro: uma viagem-escuta*. Rio de Janeiro: Mórula. <<https://morula.com.br/produto/mulheres-indigenas/>>. (Consulta 26 outubro 2022.)
- REZENDE, Justino Sarmiento  
2021. *A festa das frutas: uma abordagem antropológica das cerimônias rituais entre os Ƴt̥ĩpinopona (Tuyuka) do alto Rio Negro*. Tese de doutorado. Manaus: UFAM. Disponível em: <[https://tede.ufam.edu.br/bitstream/tede/8566/17/Tese\\_JustinoRezende\\_PPGAS.pdf](https://tede.ufam.edu.br/bitstream/tede/8566/17/Tese_JustinoRezende_PPGAS.pdf)>. (Consulta 26 outubro 2022.)
- SENE, Talita  
2015. *Modos de fermentar, sentidos de embriagar e concepções de ser: produção e consumo de caxiris entre senhoras Tukano Oriental de São Gabriel da Cachoeira, Alto Rio Negro*. Dissertação de mestrado. Florianópolis: UFSC. Disponível em: <<https://repositorio.ufsc.br/xmlui/handle/123456789/180876?show=full>>. (Consulta 26 outubro 2022.)
- SILVA, Moisés Luiz da; MONTARDO, Deise Lucy Oliveira; SILVA, Adeilson Lopes da  
2012. “Projeto ‘Podáali: Valorização da música Baniwa’ e a Maloca Casa do Conhecimento – Narrativa de um processo de transformação dos lugares do mundo”, in ANDRELLLO, Geraldo (Org.). *Rotas de Criação e Transformação – Narrativas de origem dos povos indígenas do Rio Negro*. São Paulo: Instituto Socioambiental; São Gabriel da Cachoeira, AM: FOIRN – Federação das Organizações Indígenas do Rio Negro, p.72-89. Disponível em: <<https://issuu.com/instituto-socioambiental/docs/rotas-narrativas>>. (Consulta 26 outubro 2022.)
- SILVA, Adeilson Lopes da; SILVA, Moisés Luiz da; MONTARDO, Deise Lucy Oliveira  
2012. *Dossiê Podáali e a Maloca Casa de Conhecimento*. São Gabriel da

Cachoeira: FOIRN – Federação das Organizações Indígenas do Rio Negro; ACICC – Associação Cultural Indígena Casa de Conhecimento. Disponível em <<https://silo.tips/download/dossie-podaali-e-a-maloca-casa-de-conhecimento-valorizacao-da-musica-baniwa>>. (Consulta 26 outubro 2022.)

Para saber mais consultar o site do Instituto Socioambiental no verbete sobre os Baniwa e outros trabalhos sobre musicalidades do Alto Rio Negro: <<https://pib.socioambiental.org/pt/Povo:Baniwa>>. (Consulta 26 outubro 2022.)

HILL, Jonathan

2002. “‘Musicalizando’ o Outro. Ironia ritual e resistência étnica Wakuénai (Venezuela)”, in ALBERT, Bruce; RAMOS, Alcida Rita (orgs.). *Pacificando o Branco. Cosmologias do contato no Norte-Amazônico*. São Paulo: Editora Unesp; Imprensa Oficial do Estado. Disponível em <<https://books.openedition.org/irdeditions/24785>>. (Consulta 26 outubro 2022.)

2014. “Musicalizando o Outro: etnomusicologia na era da Globalização”, in MONTARDO, Deise Lucy; DOMÍNGUEZ, María Eugenia (orgs.). *Arte e sociabilidade em perspectiva antropológica*. Florianópolis: Editora da UFSC.

PIEDADE, Acácio

1997. *Música ye’pá-masa: por uma antropologia da música no Alto Rio Negro*. Dissertação de mestrado. UFSC. Disponível em: <<https://repositorio.ufsc.br/xmlui/handle/123456789/77236>>. (Consulta 26 outubro 2022.)

# CANTOS DO SALOMÃ

## um projeto de documentação

Ana Paula Lima Rodgers

### APRESENTAÇÃO

As culturas indígenas ainda são muito pouco conhecidas no Brasil. Um dos aspectos mais desconhecidos do imenso patrimônio humano que essas culturas detêm é sua música. A etnologia produzida sobre povos ameríndios das terras baixas da América do Sul é unânime ao vislumbrar e afirmar a enorme riqueza e diversidade dos repertórios musicais, narrativos e rituais em geral. Alguns importantes trabalhos teorizaram sobre a centralidade da música na dinâmica sociocsmológica dessas sociedades, bem como enfatizaram o vigor com o qual estes povos se dedicam a seus cotidianos trabalhos acústico-musicais. Mesmo assim as musicalidades ameríndias, em sua vastidão complexa e de temporalidade milenar, permanecem largamente desconhecidas não somente dos próprios pesquisadores acadêmicos, que as vislumbraram como essenciais ao nível sociocultural, mas também aos poetas, músicos, intelectuais e a todas as parcelas da sociedade nacional não-indígena. Há bem poucos grupos de pesquisa acadêmicos (ou iniciativas de ações ou políticas não-acadêmicas) que tratam sistematicamente dos sistemas regionais indígenas de elaboração ritual e musical, considerando não apenas os repertórios de cantos vocais e instrumentais, mas a própria teorização indígena em torno de suas práticas musicais. Ou seja, por um lado os povos indígenas nunca foram isolados uns dos outros e por outro lado eles, assim como nós, também produzem sua própria teoria musical!

Essa ausência acaba por acarretar uma perspectiva superficial dos povos indígenas, denotando um suposto isolamento do *corpus* de práticas e saberes acerca da música que não corresponde à sua realidade milenarmente interconectiva. Como consequência desta defasagem no universo dos projetos acadêmicos ou de fomento à cultura, verifica-se a inexistência de material qualificado que possa figurar tanto como instrumento interno de uso dos próprios produtores dos bens culturais indígenas, quanto como instrumento externo, para fins educativos e culturais mais amplos. A ainda recente aprovação da lei 11.645, por exemplo, que institui a obrigatoriedade do ensino da história e cul-

tura afro-brasileira e indígena nos currículos dos ensinos médio e fundamental tem se deparado não apenas com o despreparo dos professores, mas com a inexistência de materiais expressivos e informativos (livros, filmes, CD's) de qualidade a serem explorados. Constatase a grave inexistência de um tratamento sistemático deste patrimônio pelo Estado.

Isso se torna evidente ao se fazer uma pesquisa prévia de acervo. Uma busca detalhada nos arquivos do Museu do Índio e em outros acervos, tanto através de bases de dados quanto através de visitas *in loco* realizou um mapeamento das fontes existentes. A seleção prévia do material arquivístico mostrou que a produção de acervos exclusivamente sonoros acerca da música indígena ainda é muito inexpressiva no Brasil. Sobre os Enawene Nawe, por exemplo, que são uma etnia conhecidamente muito musical, havia apenas um único CD gravado pelo pesquisador Luis Fernandez junto ao Museu de Etnografia de Genebra em 1995. Na região onde vivem os Enawene Nawe, incluindo materiais de etnias diretamente relacionadas aos Enawene Nawe como Paresi e Nambiquara há um pouco mais de registros sonoros, porém todos com pouca informação etnológica acerca do fazer musical nos termos do próprio povo. Isto se deve a diversas razões: por um lado, os povos indígenas costumam ser muito cautelosos ao divulgar e abrir as portas aos não-índios de suas práticas musicais milenares, uma vez que este precioso conhecimento é geralmente percebido como um dos principais instrumentos de afetação, preventiva ou curativa, à disposição da comunidade para a manutenção da sua própria vida ou salubridade coletiva. Portanto, é de fato recomendável que os pesquisadores não-indígenas redobrem essa cautela ao lidar com o cabedal de conhecimento alheio, sobretudo no tocante a populações minoritárias. Contudo, por outro lado, parece haver um descaso generalizado no que toca ao armazenamento de fontes sonoras no país, sobretudo na esfera da música indígena<sup>1</sup>.

---

1 Um dos exemplos mais evidentes dessa situação é o CD com as gravações realizadas há 100 anos no âmbito da Comissão Rondon pelo antropólogo do Museu Nacional Edgard Roquette-Pinto, contendo música dos Paresi e dos Nambiquara. Ao longo do trabalho de recuperação do material para a produção do CD os editores receberam a má notícia de que os cilindros de cera armazenados no Museu Nacional encontravam-se em lastimável estado, seja por quase ilegíveis, seja por literalmente rachados e irrecuperáveis. Mesmo assim a excelente iniciativa de edição desse material conseguiu contar com uma única cópia em disco realizada em 1937 pelo próprio Roquette-Pinto, infelizmente a única existente. Perderam-se, todavia, diversos fonogramas, dentre os quais estava a gravação de Nozaniná, emblemático canto paresi (e também enawene nawe) que Heitor Villa-Lobos utilizou como carro-chefe de sua obra *Chansons Typiques Brésiliennes*, tendo certamente a partir

Visando colaborar para sanar esta lacuna, este artigo apresenta um pequeno pedaço desse rico universo sonoro, que é parte viva dos saberes dos povos indígenas do Brasil e do mundo. Ele foi escrito para compartilhar com o público geral os resultados obtidos especialmente a partir de dois projetos de registro e armazenamento cultural: um desenvolvido para o Museu do Índio (FUNAI), o outro desenvolvido para o Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN). Estes projetos buscaram respeitar os ritmos das cerimônias indígenas, trabalhando no espaço deliberadamente fluido, mas inegociavelmente sólido de reengendramento cultural que ocupam os fazeres musicais entre as populações indígenas: registrar as práticas atuais, com sensibilidade e delicadeza perante as preocupações da comunidade, e ao mesmo tempo resgatar a amplitude de uma perspectiva histórica que ultrapassa as fronteiras étnicas estritas e remete a um provável sistema multiétnico de produção de sonoridade no continente sul-americano. Essa perspectiva mais ampla é uma demanda dos próprios mestres indígenas, que solicitam de nós pesquisadores não-indígenas a articulação com mestres de música de outras etnias, buscando fortalecer as culturas indígenas frente à onipresente pressão da sociedade nacional sobre seus territórios e modos de vida.

Este trabalho vem complementar e beneficiar-se de minha incursão de mais de duas décadas de pesquisa entre os Enawene Nawe, parte vital de minha tese de doutorado em antropologia social no Museu Nacional da UFRJ (2014).

## **ENAWENE NAWE**

Os Enawene Nawe são um povo indígena da Amazônia Meridional falante de uma língua da família aruaque, detentor de um extenso patrimônio músico-ritual. Os Enawene Nawe compartilham com os Paresi-Haliti, outro povo aruaque que vive na mesma região, um rico sistema ritual e musical, além de mitológico ou narrativo, calcado em formas linguísticas e socioculturais. Além dos Paresi-Haliti, que falam uma língua muito parecida àquela falada pelos Enawene Nawe, é importante também mencionar os Nambiquara, que são na verdade um conjunto de povos dessa região, talvez os mais antigos dos que hoje lá habitam. Ao contrário da família das línguas aruaque, os grupos nambiquara são falantes de línguas “isoladas”, quer dizer, identificadas apenas à família nambiquara. No passado, alguns desses grupos nambiquara

---

daí influenciado indelevelmente a chamada “música popular brasileira”.



juntaram-se a alguns grupos paresi e também enawene nawe, portanto eles participam de diversas maneiras do modo de vida enawene nawe<sup>2</sup>. Neste artigo vamos apresentar um pouco da música ritual dos Enawene Nawe.

O ritual chamado Iyaõkwa, que tem início na estação das cheias, é o carro-chefe de um calendário anual mais amplo que regula todos os ciclos vitais da população, incluindo as fases Lerohi, Salomã e Kateokõ. Composta de 9 grupos exogâmicos<sup>3</sup>, a população enawene nawe distribui-se a cada estação do ano em grupos de anfitriões (chamados por eles de *halikali*) e expedicionários (chamados de *iyaõkwa*, *lerohi* ou *salomã*) para a execução dos rituais. Esses rituais compreendem tanto uma ampla variedade de atividades socioeconômicas através do território tradicional – com destaque para a pesca e uma complexa engenharia milenar de armadilhas de barragem – quanto as temporadas cerimoniais na praça da aldeia, focadas na prática da música e da dança.

O ciclo anual dos Enawene-Nawe compreende então um conjunto de quatro estações cerimoniais em fluxo ininterrupto assim distribuídas:

<b>Nome da fase</b>	<b>Período do ano</b>
<i>Iyaõkwa</i>	dezembro a julho – cheia a vazante
<i>Lerohi</i>	julho a setembro – seca
<i>Salomã</i>	setembro a outubro/novembro – enchente
<i>Kateokõ</i>	novembro/dezembro – início da cheia (ocorre em geral bi-anualmente)

Estas estações são conjuntos ecológico-cerimoniais, e cada qual comporta, para além da arte vocal, uma determinada gama de instrumentos musicais. De modo amplo, temos o seguinte:

<b>Nome da fase</b>	<b>Instrumentos Musicais</b>
<i>Iyaõkwa</i>	Aerofones e idiofones – dezenas de tipos de flautas pelos Enawene Nawe (de quatro furos e aeroduto livre de vários tamanhos, de cabaças de vários tamanhos, clarinetas, ressonadores, etc.), à exceção das flautas de pã; cantos vocais
<i>Lerohi</i>	flautas de pã médias e ressonadores; cantos vocais
<i>Salomã</i>	flautas de pã pequenas (apitos); cantos vocais
<i>Kateokõ</i>	– cantos vocais

Cada uma dessas fases rituais possui uma forma própria de engendrar o repertório de cantos, sendo que cada canto constitui uma unidade referencial segundo seu conteúdo narrativo. Ou seja, a cada canto corresponde um determinado bloco narrativo, que é o que lhe confere nome e distintividade conceitual, mas cada fase ritual engendra as séries de cantos-narrativa através de distintas qualidades sonoras, acionando diferentes padrões rítmico-melódicos, instrumentos musicais, refrãos, e outros elementos, o que resulta em uma grande distintividade ao nível da sonoridade global produzida pela etnia ao longo de todo o ano. Nesse sentido, toda e qualquer sistematização do repertório músico-ritual enawene nawe deve partir das unidades de referências que são os cantos-narrativas (*yeraha*) e seus nomes. Dispostos em séries, eles engendram os caminhos dos cantos (*yerahã awiti* ou *derayti*), atinentes a cada uma das fases rituais e/ou a cada temporada de clãs anfitriões – são estas séries ou caminhos (*derayti*) a matéria propriamente dita do conhecimento especializado de um mestre ritual (*sotakatare*).

## **IYAŌKWA, PATRIMÔNIO IMATERIAL**

Pela intensidade e amplitude das práticas ecológico-rituais o Iyaŏkwa foi registrado como Patrimônio Cultural do Brasil pelo IPHAN em 2010, e posteriormente reconhecido pela UNESCO como Patrimônio Imaterial em Necessidade de Salvaguarda Urgente (Bali, 2011).

Apresenta-se aqui uma pequena mas significativa amostra da música ritual dos Enawene Nawe. População de contato recente (1974), os Enawene Nawe executam um ciclo cerimonial estreitamente calcado sobre os ritmos cosmo-ecológicos e dependente de um vasto e diversificado repertório musical, como mencionamos acima. O *Iyaŏkwa* é não apenas a mais extensa modalidade cerimonial mas também o encapsulador de todo o ciclo socioecológico, pois é a fase que regula um regime geral de rodízio de clãs anfitriões de valência para as demais três fases. A intensidade notável dessa ritualística, ininterrupta ao longo de todos os meses do ano, fez com que ela fosse registrada como Patrimônio Imaterial do Brasil em 2010 pelo IPHAN.

## **NECESSIDADE DE SALVAGUARDA URGENTE**

Logo no ano seguinte, em 2011, o *Iyaŏkwa* foi reconhecido pela UNES-

CO (Bali) como Patrimônio Imaterial em Necessidade de Salvaguarda Urgente. Conforme consta da lista de salvaguarda urgente dessa entidade, a continuidade do ciclo ritual Enawene Nawe nunca esteve tão ameaçada como na primeira década do século XXI. O processo histórico de ocupação do estado do Mato Grosso por segmentos não-indígenas, majoritariamente oriundos do sul do Brasil, consolidou a região ainda no século XX como um centro agropecuário, intensificando as ameaças ao território tradicionalmente ocupado pelos Enawene Nawe e por povos indígenas vizinhos, e conseqüentemente a seus modos de vida. Trata-se de um amplo trecho da bacia do Juruena, importante formador do rio Tapajós. As principais ameaças, muitas delas já concretizadas e em pleno curso de afetação às populações indígenas da região, são desmatamento intensivo, pecuária extensiva, poluição da rede hidrográfica por agroquímicos, degradação das cabeceiras do Juruena e seus afluentes, urbanização desordenada, construção de estradas, hidrovias e sobretudo de hidrelétricas de diversos portes e graus de impacto no ambiente mais amplo da bacia. Destaca-se ainda a construção recente (2014) de uma estrada que leva até a aldeia Enawene Nawe, intensificando a saída das pessoas para as cidades mais próximas e o conseqüente afluxo maciço de alimentos industrializados, aumentando muito o consumo de sal e açúcar refinados, óleo de soja, frango congelado, etc. A isso se junta a constatação da escassez do peixe<sup>4</sup>, devido à implantação de inúmeras centrais hidrelétricas, e a exaustão de terras apropriadas para o plantio de milho, situação relacionada à não-demarkação do território tradicional Adowina (rio Preto), nicho privilegiado de tais terras.

Nessa delicada conjuntura, a execução das cerimônias músico-rituais na aldeia está seriamente comprometida, não apenas pelo impacto imensurável de tais intervenções no entorno das terras indígenas como também pelo foco das pessoas nas idas e vindas das cidades, que passam a figurar como grande polo de atração cotidiano. Some-se a isso a morte recente de alguns importantes mestres rituais mais velhos, como Ataina Kairole, Kawali Aweresese, Kayowekase Anihiale, etc. Tudo isso confluiu na necessidade de empreender atividades de salvaguarda que pudessem contribuir para garantir a conexão das pessoas com sua ritualidade e assegurar o armazenamento de seu repertório musical em uma instituição parceira do povo indígena, que é, no caso, o Museu do Índio (FUNAI).

As atividades de salvaguarda urgente realizadas por esse projeto, tais como oficinas, registros, análises e organizações de dados, estiveram atentas

---

4 Cf. o vídeo “Yäokwa, um patrimônio ameaçado”, que integra o dossiê de registro patrimonial [2010, dir. CARELLI].

e guiadas por esse impacto e buscaram negociar de modo sensível e flexível os momentos e durações corretas de sua execução. Aqui apresentamos registros em áudio e vídeo contemplando parte do repertório da fase ritual denominada *Salomã* (ver seções abaixo), referente ao começo das chuvas, compreendendo os meses de outubro e novembro.

## PRODOCSON

O trabalho apresentado aqui é fruto do registro extensivo das práticas musicais do rito denominado *Salomã* que, como mencionamos anteriormente, fazem parte do ciclo mais amplo de rituais do povo indígena Enawene Nawe. Essa pesquisa teve início em 2013 em um projeto denominado ProDocson, o Programa de Documentação de Sonoridades Indígenas, desenvolvido junto ao Museu do Índio no Rio de Janeiro. Contando com quatro bolsas para pesquisadores indígenas através da UNESCO, o ProDocson foi um projeto pioneiro no Brasil visando registrar e armazenar repertórios rituais extensivos de seis povos indígenas do Brasil: Enawene Nawe, Tikmu'un, Baniwa, Guarani Mbya, Guarani Kaiowa e Kraho (TUGNY *et al.* 2017).

O subprojeto Enawene Nawe se desenvolveu sobretudo de novembro de 2013 a dezembro de 2014. Durante esse período realizamos uma série de atividades com plena participação dos bolsistas indígenas, relacionadas aos propósitos delimitados no projeto original, dentre elas: uma oficina de pesquisa nos acervos do Museu do Índio, viagem à área indígena para registro extenso da parte musical das cerimônias do rito *Salomã* e uma oficina de edição audiovisual do material filmado por um dos bolsistas com acompanhamento dos técnicos do Museu do Índio.

Após dois anos de andamento do subprojeto Enawene Nawe, encerramos as atividades com uma oficina de edição de vídeo realizada de 14 a 22 de setembro de 2015 na sede do Museu, em Botafogo. Esse trabalho representou o fechamento de um primeiro e bem sucedido exercício de filmagem, por um membro da comunidade, de toda a extensão de um ritual. *Salomã – Enore Nawe Deta* é um filme de 13 minutos que resultou dessa experiência, levada a cabo pelo bolsista Kameroseene, que foi inteiramente editado por ele e seu irmão, o mestre de cantos Lolawenakwaene. O filme, assim como todo o material bruto filmado por ele e material áudio gravado pela equipe de antropólogos e técnicos, será devolvido à comunidade na forma de um dossiê.

Durante o período de trabalho no Rio de Janeiro, realizamos ainda uma

oficina de acústica de instrumentos de sopro, focada nos exemplares de vários tipos de aerofones que os Enawene Nawe trouxeram, tendo como convidado o professor de Acústica Musical da Escola de Música da UFRJ Leonardo Fuks. O encontro, que também contou com a participação da coordenadora do ProDocult e ProDocson Chang Wang, resultou em diversos vídeos e gravações em áudio da reunião, além de ter marcado a inauguração de um novo grupo de investigação científica em torno de questões etnoacústicas. Contamos também com a possibilidade futura de uma exposição acerca desse material acústico milenar constitutivo do patrimônio imaterial das sociedades indígenas sul-americanas.

## PROJETO DE SALVAGUARDA

Na sequência, em 2015, redigi o projeto de Salvaguarda de Patrimônio Imaterial patrocinado pelo IPHAN através de um convênio com a Sociedade de Amigos do Museu do Índio (SAMI), que foi implantado em 2016. Nessa nova fase pudemos contar com 14 bolsas para pesquisadores indígenas, a quase totalidade deles mestres músico-rituais (*sotakatare*) e xamãs (*sotayliti*). Em um momento de extrema pressão sobre os modos de vida indígenas e tradicionais desse país e do mundo, poder incluir de modo efetivo esses mestres é por si mesma uma grande ação de salvaguarda, valorizando a continuidade de seus saberes e mostrando para o mundo parte do seu vasto conhecimento.

## HISTÓRIA E ETNONÍMIA RITUAL

“E foram chamados Salumã”

O nome Salumã foi utilizado até a década de 1980 para designar os Enawene Nawe. Pouco antes do contato com a sociedade nacional, travado em 1974 pela Missão Anchieta, ouvem-se notícias desse povo através dos seringueiros, que varreram partes das matas equatoriais da região do Jurueña por volta da década de 1950, a chamada “segunda borracha”:

“Na altura do rio Camararé, afluente pela margem esquerda do rio Jurueña, índios deram sinal de presença. (...) conforme informação do Pe. Thomaz de Aquino Lisboa, foram chamados pelos Paresí de Salumã, no segundo contato amistoso obtido pela ação pacificadora em 1974. Mas nos

primeiros contatos por sinais, não ficaram os seringueiros sabendo com que grupos indígenas lidariam.” (DORNSTAUDER, 1975: 10)

Um dos raros registros remotos deve-se a Aires de Casal, que se refere aos “Sarummás” no início do século XIX:

“Os Tamaré dominam as adjacências do rio Juyna, primeiro ramo notável dos que engrossam o Juruena pela margem ocidental: os Pacchás vivem ao norte dos derradeiros; os Sarummás mais ao Setentrião, encostados no mesmo Juruena; e mais abaixo os Uhayhás .” (CASAL [1817] 1976:141))

Cem anos mais tarde essa informação é ratificada por Roquette-Pinto, que certamente assimila esse povo a um grupo Nambiquara, etnia que julgava dominar as paragens da Serra do Norte:

“e agora mesmo, em 1912, Rondon encontrou em plena idade lithica um grupo que lhe deu o nome nacional de Salumás, vivendo, porém, em plena Serra do Norte, a mais de 200 Kilometros a Nor’oeste do ponto em que a linha telegraphica atravessa o Juruena.” (ROQUETTE-PINTO, [1919] 2005:20)

Já o antropólogo Lévi-Strauss reporta em seu “Os Nambiquara” um certo grupo por estes denominado “Saluma, Saruma ou Solondê”, vivendo mais ao norte, e os assimila também equivocadamente aos Mundurucu:

“Os índios mencionam outras tribos ao norte dos Nambiquara; uma chamada Saluma, Saruma ou Solondê, tratando-se muito provavelmente dos Munduruku; uma outra pode ser os Tapanyuma.” (LÉVI-STRAUSS, in STEWARD (org.), 1946, p.362)

## **SALOMÃ: DO CAÇADOR AO PROTETOR**

Os Enawene Nawe/Salumã possuem inequívoco parentesco e ligação étnica com os Paresi, como se pode confirmar hoje especialmente através de materiais linguísticos e etno-históricos. Alguns relatos da Comissão Rondon, obtidos através do tenente Lyra e o major Libânio (este um Paresi), fornecem pistas interessantes acerca do etnônimo Salumã ao analisarem certas restrições alimentares:

“os Uaimaré [subgrupo paresi] ainda falam em 2 grupos seus parentes, que não sabem dizer para onde foram: o grupo Salumá e o grupo Oazané. Durante a expedição de 1909 o Major Libânio esperava encontra-los. Acrescenta o Major que os Oazané eram filhos de Kamaicôrê e os Salumá seus netos. Ambos viviam na margem esquerda do Juruena. Os Oazané faziam canoas da casca do jatobá, comiam peixes e algumas aves (mutum, jacu, inhambu) e não comiam ‘bicho de pêlo’. Salumá comia tudo, como Uaimaré” (RONDON, 1947, p.72).

Esse relato chama a atenção para certa especificidade do etnônimo “Salumã”: segundo os Paresi, este teria sido o nome de um grupo desgarrado de sua própria etnia, grupo este que não se abstinha de comer carne de animais de caça. Este dado soou à primeira vista contra-intuitivo frente ao fato de que os Enawene Nawe, que vivem quase exclusivamente da pesca, tenham sido denominados justamente Salumã. Mais que um equívoco na atribuição etnônímica, este relato revela um “polívoco”, ou seja, um verdadeiro “imbróglio” interétnico contendo bem mais elementos que um problema das preferências alimentares, como demonstrou o especialista em história indígena Bartomeu Meliá (2013: 197): *salomã* era um termo flexível na sua designação, funcionando como uma espécie de coringa linguístico para designar seja algozes antropófagos temidos, seja populações perdidas de uma linhagem comum.

Os Irantxe, por exemplo, chamavam de Salumã os Rikbaktsa, que praticavam com eles a guerra antropofágica; os Nambiquara também chamavam seus algozes de Salumã, que utilizavam o xamanismo para lhes localizar as aldeias, atacar e tomar sítios, incluindo menções à prática da antropofagia – observando-se que os Enawene Nawe contavam dentre esses algozes de grupos nambiquara, juntamente a povos sabidamente antropófagos, como Cinta Larga. Já os Paresi, como os Waimare, dizem que Salumã havia sido um grupo interno à sua socialidade, refletindo uma disposição por tratar a alteridade étnico-populacional como parte absorvida de modo íntegro pela morfologia social. Na sociocosmologia enawene nawe, o termo tem um uso ainda mais complexo, apresentando referências múltiplas senão quase contraditórias, sugerindo uma inesperada consolidação dos dois usos regionais: de um lado, algozes comedores de carne (humana), de outro lado, subgrupo interno comedor de carne (de caça). Assim, do ponto de vista dos Enawene Nawe, *salomã* pode ser entendido pelo menos em três sentidos não-excludentes: a) um epônimo dos seres celestes (*enore nawe*), também tidos como ancestrais ou avós de seu povo (*atore nawe*); b) a fase ritual dedicada a estes seres celestes, formando com

*iyad̄kwa*, *lerohí* e *kateokō* o esqueleto de uma quadratura ritual inescapável; c) uma “linha” onomástico-populacional ligada a dois dos nove clãs (*kaholase* e *lolahese*) designando um povo de caçadores (*salomanawe*) de origem diversa daqueles que saíram da pedra primordial.

Portanto o termo-tema *salomã* é genuinamente transversal e não exclusivo da socialidade enawene nawe, testemunho de uma densa teia de história indígena regional que muito pouco conhecemos. Ele também permite entrever a amplitude, hoje em dia pouco perscrutada, de um sistema músico-ritual que atravessa fronteiras étnicas conforme recentemente definidas em função do contraste com a “sociedade nacional” (ou seja, com a população não-indígena recém-chegada).

## RITO DE PROTEÇÃO

A tradição do Salomã enquanto epônimo-emblema celeste presente na mitologia enawene nawe concerne um tempo marcado por sucessivas guerras, capturas e trânsito de repertórios musicais. Seres celestes são ancestrais, e ancestrais atuam sobretudo como espíritos auxiliares dos xamãs (*sotayliti nawe*) para processos de cura. A atuação desses especialistas depende quase incondicionalmente da interação com os seres celestes, os *enore nawe*: é através deles que ficam sabendo o que se passa no mundo subterrâneo dos *iyakaliti* – aqueles que geralmente trazem doenças, males e toda sorte de infortúnios. É também com sua ajuda direta que agem para reverter as ameaças e mal-feitos dos subterrâneos – por exemplo auxiliando o xamã na busca pela sombra do enfermo (*iyako*), ou na busca por objetos exógenos introjetados no corpo do enfermo, etc. Os xamãs portanto articulam cura e guerra, ao combaterem ou aplacarem os espíritos subterrâneos (*iyakaliti*) e as sombras dos mortos (*dakoti*), visando à cura.

Nesse sentido, o Salomã enquanto modalidade ritual é o contraponto coletivo à atuação do xamã em curas mais singularizadas, realizando um trabalho estético de prevenção direcionado à sociedade como um todo. Seu complexo músico-guerreiro é um complexo de cura pela prevenção. Seu lugar nos ciclos mais amplos é garantir a presença constante dos seres celestes, mesmo em momentos não primordialmente dedicados a eles como nas fases *iyad̄kwa* e *lerohi*, que são ditos atuarem como “seguranças” perante os subterrâneos *iyakaliti*.



## WALAWAIKASE

O personagem Walawaikase é o *enore nawe* (ser celeste) que primeiro fez os cantos do Salomã, tendo-os ensinado aos Enawene Nawe através dos xamãs (*sotayriti*). A modalidade Salomã retoma a cada ano o conceito dos seres celestes como invencíveis nas guerras e como os donos das flechas. Por isso todas as cerimônias do Salomã incluem na indumentária ritual arcos e flechas, à diferença das outras modalidades onde isso não ocorre. Antigamente, Walawaikase e outros *enore* (como Kawhwañare) estavam na terra e faziam muita guerra. Eles encontravam outros povos no Hawinaware (bacia do Aripuanã onde residem povos tupi-mondé e possivelmente residiram outros povos anteriormente, como nambiquara) e depois cantavam sobre isso, situações fonte de parte dos cantos do Salomã. Dizem que depois foram para o céu, pois as aldeias terrestres estavam muito precárias com tanta guerra, e os Enawene Nawe os substituíram. Por isso é que parte do repertório do Salomã é sobre guerra, e em suas terminações formulaicas encontra-se frequentemente a seguinte frase:

Nema yani salomã, okwori deraneda  
*Assim falou Salomã, o canto da flecha*

## REGIME ECOLÓGICO-MUSICAL DO SALOMÃ

As gravações que compõem este artigo dizem respeito às acepções (a) [epônimo de ancestrais celestes] e (b) [fase ritual homônima] descritas acima para o Salomã, que emerge então como um enunciador musical genérico da maior parte dos cantos entoados nesse rito. Trata-se de um conjunto cerimonial atinente ao começo da estação chuvosa (*onekioniwa*), que acontece entre outubro e início de dezembro, dando continuidade ao ciclo anual iniciado pela grande fase do Iyaõkwa e seguida pela fase do Lerohi, ambas dedicadas aos seres subterrâneos (*iyakaliti*). O Salomã é por sua vez sucedido pela fase Kateokõ, rito feminino também dedicado aos celestes (*enore nawe*) que funciona como seu oposto complementar: enquanto no Salomã as mulheres são donas do rito e os homens dançam e cantam para elas em troca de comida e oferendas, no Kateokõ se dá o inverso, os homens detêm o rito e as mulheres dançam e cantam para eles em troca de alimentos. Assim como cada uma dessas quatro modalidades, a fase *salomã* possui um repertório musical próprio e um regime

Lolawenakwaene e Anaori  
em oficina do ProDocson.  
Aldeia Halataikwa, MT, 2014.  
Foto Ana Paula Rodgers.



específico de coreografia, inobstante os pontos compartilhados com as outras fases do ciclo anual.

Como rito de prevenção coletiva, há uma grande ênfase das pessoas quanto a se comer muito bem durante as cerimônias, pois “Salomã gosta de comer muito e ficar gordo” (- *tasa hihika*, costumam dizer = “coma tudo até encher”). As flechas ajudam a espantar os eventuais males ensaiados por outros seres. Mas isso denota justamente o potencial ambíguo de um rito/conceito/personagem como esse: guerra e cura, cura pela guerra, guerra para a cura, faz também desses seres entidades perigosas, e por isso se os teme também. Deve-se ter muito cuidado com o Salomã, apesar do caráter francamente mais aberto, fluido e brincalhão das suas cerimônias.

As atividades produtivas do Salomã incluem sobretudo a pescaria com timbó em lagoas marginais do Juruena – especialmente a grande lagoa chamada Hone, próxima ao território Rikbaktsa, a jusante no Juruena –, e tradicionalmente a caça às aves e a coleta de mel. Os principais alimentos ofertados nesse ano são alimentos desejados pelos celestes enore nawe, cujo paladar ten-

de para as coisas mais adocicadas, menos ácidas ou azedas: tradicionalmente estes incluíam aves (hoje substituídas pelo frango), mel e batata doce, além de peixe e bebidas como *oloniti*, hidromel (*mala*) e mingaus de mandioca e milho (*keteda*, *koletoda*, etc); hoje incluem doces diversos, pães e bebidas como sucos e refrigerantes, além de macarrão, arroz, feijão e outras comidas de *iñoti* (não-índios). Como em toda fase ritual, há um período cerimonial inicial, geralmente quando se canta e dança em menor intensidade e dedicação por parte de todos os membros, com menos enfeites corporais, etc. Posteriormente, procedem às expedições fora da aldeia, em acampamentos de pescaria, caça e coleta. No retorno, com os alimentos agregados, a cerimônia musical atinge seu ápice de intensidade.

## NOTAS SOBRE O REPERTÓRIO MUSICAL DO SALOMÃ:

**Instrumentos musicais:** O Salomã conta com um único tipo de flauta em seu repertório, uma pequena flauta de pã (foto à direita), confeccionada por 5 pequenos tubos de taquara, 3 de comprimento idêntico e dois mais curtos. Essa flauta funciona mais como um apito do que propriamente um instrumento de modulação melódica, como é o caso da flauta de pã maior chamada *lerohi*. Seu toque aparece no começo e no final da maioria dos cantos, o que em termos coreográficos quer dizer a cada vez que os dançadores entram em uma casa residencial para dançar em torno do jirau central, finalizando um determinado canto, e antes de partir para uma outra casa residencial, no começo de um outro canto. Afora esse uso episódico dessa flauta-apito, o repertório do Salomã é substancialmente composto das vozes dos cantores, seus cantos sendo repletos de narrativas entoadas em virtuosístico estilo verboso, com muitos jogos silábicos engastados em uma isocronia marcante e muito acelerada, como é o caso de quase todo o repertório dos rituais enawene nawe.

**Músicos:** O Salomã é executado apenas por homens cantores, incluindo potencialmente todo o contingente masculino da aldeia a partir da adolescência. O repertório é eminentemente vocal, mas observo que ele depende de uma dinâmica de dança bastante extenuante, embora de feição muito fluida, a qual interage diretamente com a pulsação do tecido vocálico. Como ocorre em todas as fases rituais, é indispensável a atuação como puxadores dos cantos de mestres músico-rituais (*sotakatare*) que sejam especializados nesse repertório, os quais podem se revezar ao longo das sessões. Na atualidade temos cerca



Flauta de pã Salomã, oficina do ProDocson. Aldeia Halataikwa, MT, 2014.

de 5-7 homens, de idades variando de 30-55 anos, que podem assumir parte das sessões – mas apenas 2 deles (Anaori e Kolareene) são vistos como realmente especializados e portanto confiáveis para a maioria das sessões. Eles se posicionam sempre na frente das filas de dança, e junto a eles colocam-se ainda cantores semi-especializados, de idade e voz maduras, que atuam como repassadores aos demais ao modo de alto-falantes denominados *ewese*: ou seja, os *sotakatare* enunciam as frases musicais em volume mais baixo e já à primeira repetição dos versos os *ewese*, que devem ter excelente potência vocal, as cantam de modo claro e volumoso, permitindo a todos os outros homens repetirem em coro seus enunciados musicais. Essa dinâmica é clara após algumas escutas das gravações realizadas no ProDocson.

**Modos de canto e fases do dia:** Existem pelo menos quatro modos que arranjam as sessões cerimoniais do Salomã:

- a) *Haikiakia* - “madrugada”, iniciando os cantos por volta das 4h-6h da manhã  
**dança:** nessa hora do dia só se canta sentado no centro da praça em torno

da enorme fogueira;

**b) Terokwali** - “à tarde”, iniciando os cantos por volta das 14h-15h até às 17h-18h.

**dança:** nessa hora do dia a coreografia cumpre o seguinte ciclo:

**i)** Inicia-se, geralmente com poucos cantores e um ou mais *sotakatare*, dentro das casas; parte-se para o centro da praça para dançar em um único grande círculo em volta da fogueira;

**ii)** Parte-se novamente em linha reta para o interior de cada uma das casas sempre culminando com a dança em torno de jirau principal; após isso faz-se a terminação do bloco de cantos, descansa-se perto da porta de cada casa, quando as mulheres anfitriãs oferecem comida e bebida a todos os cantores; depois parte-se em linha reta para outra casa que esteja no lado oposto do diâmetro, e assim vai-se percorrendo todas as casas, perfazendo diversos cruzamentos da praça central.

**iii)** No final da sessão, termina-se sempre no círculo grande na praça central em volta da fogueira.

Há internamente a essa forma de dança um *crescendo* próprio: inicialmente, ao se percorrer as casas, há uma pequena pausa antes da saída para outra casa, por conta das ofertas de comida que no início são muito fartas; no final do período, a entrada e saída das casas é realmente ininterrupta, quando os alimentos a serem distribuídos já se esgotaram.

**c) Enetoda** - “mãe [do Salomã (em forma de canto)]”, este modo dura o dia inteiro, pode ser das 10h da manhã até o sol se pôr, ou ainda até o dia seguinte:

**dança:** segue o mesmo padrão de *terokwali*, porém a duração é muito maior.

**d) Menorilaoko(se)** - “ser celeste [(em forma de canto) arredondado]”, iniciando os cantos por volta de 14 ou 15h; esta forma na verdade mobiliza uma outra classe de cantos que se fazem no Salomã, ou seja, a forma de encadeamento sonoro é sutilmente diversa daquela chamada *salomã* propriamente dita. Trata-se de um repertório oriundo mais diretamente do repertório xamanístico para curas individuais.

**dança:** segue o mesmo padrão de *terokwali*.

**e) Enawene atokware/kahene atokware** - “avós *enawene* ou *kahene* [nambiquara

ou outras populações]”, este modo indica uma espécie de cantos considerados “novos”, entoados e dançados majoritariamente pelos mais jovens, muito energicamente, em clara imitação/paródia – mas também defendida como séria e perigosa – aos rituais nambiquara; dizem ainda que quem “pegou” estes cantos nessa temporada foi o “Lolinha” (Lolawenakwa, filho do *sotakatare* Lolawenakwaene), que entrou em transe e teve contato com os *enore nawe*.

**dança:** estes cantos são feitos sempre no final da cada canto-bloco músico-coreográfico do Salomã propriamente dito, e com ainda mais intensidade e extensão (*ad libitum*, diria) nas horas finais da sessão de cada dia. São intermediados com ainda mais brincadeiras com as mulheres, como é do feito do próprio Salomã, que em determinados momentos (sobretudo no ritual envolvendo a pescaria coletiva) pode incluir arremesso de mingau em cima dos homens, servindo como cola/atrativo sexual, em contraponto ao que ocorre no Kateokõ, quando os homens jogarão mel nos corpos das mulheres e as perseguirão.

## MICRO-FASES: WAKAARE E AMANEDAHUARE

Os *holinekayti*, que são os líderes das expedições de pesca, arregimentam dois grupos, que são pertinentes na alternância cerimonial do Salomã. Para a temporada de 2014, os homens do clã *aweresese* eram os chamados *wakaare* ou *ekiño* (“tronco”), que entram primeiro na casa dos anfitriões (*halikali*) do momento, no caso os do clã *kayroli*. Há uma alternância entre *wakaare* e *amanedahware* durante todo o Salomã, sendo que estes últimos são os próprios anfitriões da temporada (os *kayroli*), também chamados *tikinitakoli* (ou seja, os “últimos” = *tikinitako*) da fila (*hetayxwa*). O *amanedahware* é um conceito ligado a uma micro-fase ritual em que aparecem todas as quatro modalidades, e traz a ideia de “troca compulsiva”. No Iyaõkwa, por exemplo, ele aparece no final de cada ciclo cerimonial de um determinado anfitrião para estabelecer uma aceleração na troca de papéis, quando todos se alternam nessa posição. Além disso, ele sinaliza uma intensificação da troca de alimentos e bebidas. No Salomã, creio que ele indique a emergência da posição do clã que é anfitrião do Iyaõkwa (no caso o *kayroli*) naquele momento, enquanto o *wakaare*, que é de fato o responsável pela chamada e gatilho da realização propriamente das cerimônias, são os anfitriões anteriores, no caso os *aweresese*.

Por razões de coerência musicológica, este álbum contém uma seleção de cantos exclusivamente referentes à fase *wakaare*, embora os registros analisa-

dos no projeto de salvaguarda compreendam o *amanedahware*. Outra observação é que a seleção inclui os modos acima descritos (a) *haikiakia*, (b) *terokwaili*, (c) *enetoda* e (e) *enawene/kahene atokware* mas não (d) o estilo *menorilaokose*.

## CANTOS SELECIONADOS\*

Em todas as músicas rituais dançadas há uma espécie de defasagem em contínua ressincronização das pulsações hiper contínuas do canto e da dança/passos. Isso compõe uma forma interessante e inabalável de *swing*, através de duas camadas contínuas e quase independentes. O canto toma suas liberdades de micro-extensões ou atrasos, como é próprio do cantar, mas se mantém em forte regularidade, assim como os passos.

Todas as músicas do Salomã comportam um movimento ascendente e descendente de transposição, às vezes em um intervalo de 2ªM ou de 3ªM, pegando a nota mais aguda de uma melodia cuja tessitura é uma terça e tornando-a a fundamental da sequência. Este movimento se chama *hakañotene*, e é exclusivo do Salomã, não sendo encontrado nas outras modalidades rituais. É possível que tenha a ver com ascensão celeste.

\* As gravações em áudio e vídeo que geraram o material bruto analisado neste texto foram realizadas em novembro e dezembro de 2014, na Aldeia Halataikwa, durante a cerimônia ritual do Salomã. Como mencionamos acima, por razões de coerência etnomusicológica, a seleção de cantos contém exclusivamente a fase *wakare*, embora os registros analisados no projeto de salvaguarda compreendam o *amanedahware*, compreendendo os modos (a) *haikiakia*, (b) *terokwaili* e (c) *enetoda* no que concerne à faixa/classe horária do dia.

## Índice

**(Clique nos títulos para acessar às gravações *online*.)**

1. Kokotere - terokwaili (7'35")
2. Akokwi katewa - terokwaili (7'13")
3. Akokwi katewa/ Wekokwe takwana - terokwaili (8'34")
4. Wakokwina yahokola - terokwaili (6'38")
5. Hoxoli kayari/ Kokwi takwana - terokwaili (7'20")
6. Hwehaliya - terokwaili (5'44")
7. Mamekwa - terokwaili (5'57")
8. Tayase - terokwaili (4'44")
9. Tokway (Mamekwa) - haikyakia (60'41")
10. Akokwi katewa - terokwaili (7'01")
11. Xixñakase - terokwaili (7'16")
12. Dalokolo - terokwaili (14'28")
13. Kawak - terokwaili (2'33")
14. Mamekwa - terokwaili (9'36")
15. Tokway (Mamekwa) - haikyakia (29'45")
16. Makolaware - terokwaili (21'29")
17. Xixiñwakase - terokwaili (7'13")
18. Okwori asayroena nato - terokwaili (5'57")
19. Tihoe Nawe - terokwaili (30'07")
20. Hanawina Maõlo Aylikywana - terokwaili (3'47")
21. Hohãhwayalo - enetoda (39'31")
22. Wadare Hawakanehare - enetoda (7'39")
23. Enore nawe hololokwita - enetoda (7'08")
24. Kamenero- enetoda (9'05")



## 1. Kokotere

Akokwi watalia hiwatawatalia hohiya hiya

*O gavião puxa/rasga a carne dura hohiya hiya*

## 2. Akokwi katewa

Kwin kwin kwin katewa, kwin katewa kwin katewa

*Kwi kwi (som do gavião), ele pula kwin*

## 3. Akokwi katewa/ Wekokwe takwana

Kwin kwin Kokwi katewa

Wekokwe takwana wiyose wayra kakwa

Enorekwa wetekwonita

Mahetalalo nawe mahetalalo ihiye

Koko nema ihiye Kokonewalo nawe ihiye

*Kwi kwi (som do gavião), ele pula kwin*

*Nosso tio chegou com o remédio de olhos*

*Veio do pátio dos celestes*

*Para os parentes de sua esposa atribuída*

*Assim falou o tio, o que vocês atribuíram como tio*

## 4. Wakokwina yahokola

Wakokwina yahokohokola hokohokoyala

*Gavião yahokohokola hokohokoyala*

## 5. Hoxoli kayari/ Kokwi takwana

Hoxoli kayari halohe kayari hoxoli kayari halone kayari

Kokwi takwata halatawaka tawakananinta  
Ixini takwata halatawaka tawakananinta  
Nema Mamekwa yani nema Mañahayliti

*O gavião/Mamekwa estava procurando comida e voltou*  
*A onça/Mamekwa estava procurando comida e voltou*  
*Assim falou Mamekwa assim falou Mañahayliti*

## 6. Hwehaliya

Hehaliya Hehaliya Hehaliya Hehaliya  
Wakokwina xinitakwa hoana yoyihyawa kwin kwin kwin  
Hehaliya Hehaliya Hehaliya Hehaliya

*Hehaliya hehalyia*  
*Nosso gavião, a onça chegou para você (Haliya) kwin kwin kwin*  
*Hehaliya hehalyia*

## 7. Mamekwa

Taya taya taya taya taya  
Himayra yani yanira iowa iowa Saalakawi Saalakawi  
Ohökwaixa wala iowa iowa Saalakawi Saalakawi  
Nema nema Mamekwa yani hanatoli hie Maxoakalati hie

*Você tem medo irmãozinho Saalakawi*  
*Espreme/limpa a tripa irmão Saalakawi*  
*Assim falou Mamekwa para o seu cunhado Maxoakalati*

## 8. Tayase

Taya tayase tayase tayase tayase hewakola wakola wakola

*Onomateopeia/vocalise silábico*

## 9. Tokway (Mamekwa)

Tokway tokway tokayari tokway tokway tokayari  
Hoxoli tehaka tokayari hoxoli tehaka tokayari  
Waxikywana wayti nonatore Haliywa aõrela owana nonatore  
Haytatani teõkwa nonatore Teõyani teõkwa waxikyana wayti  
Haliywa aõrela owana nonatore  
Haytatani teõkwa nonatore Kokwiese aõrela owana nonatore  
Eotiña wayti wiawiña nonatore Haliya aõrela owana nonatore wiawiña  
wayti  
Nema Mamekwa yani Mamekwa yani hanatore hie Maxoakalayti hie  
Mañahayliti

*[A língua de Walawaykase]*

*Ehaynada*

*Vamos até o inimigo cunhado, para o chefe de Haliywa cunhado*  
*Já dormiu cunhado, Teõyani já dormiu vamos até lá*  
*Até o chefe de Haliywa cunhado*  
*Já dormiu cunhado, até o chefe Kokwiese cunhado*  
*Vamos rápido mesmo pode atirar cunhado o chefe de Haliya cunhado*  
*Assim falou Mamekwa, com o seu cunhado Maxoakalayti*

## 10. Akokwi katewa

Kwin kwin kwin katewa, kwin katewa kwin katewa  
Kokwese tiena wihõla tiena nonatore kwin niwena nonatore

*[Som do gavião quando pula para atacar]*

*Assim que chora nosso gavião de estimação, cunhado*

## 11. Xixñakase

Kokwi materetala kokwi  
Hiyane haylikyata hiye iyoalone nowatore  
Hekokwe etaninakoyta Walawe etaninakoyta hiye iyoalone  
Halanada ihiye nokoli etahi hiye

*Vai chamar sua irmã mais nova, cunhado*  
*A filha do seu tio Walawe, filha dele, a sua irmã mais nova*  
*Quando ela chegar aqui vou pedir o fio fino de algodão para fazer flecha*

## 12. Daloeколо

Kahete madaloita hala dañoane  
Walako ayradere holokwakadaña  
Kahete holikwita hala dañoane  
Wakana mawiera holokwakadaña  
Okwamalarewene holokwakadaña  
Kahete holikwita hala dañoane  
Nema Daloeколо nemanintalo Ilyaõkwa enahalo

*Assim que Kateõkõ escuta que tem comida fica feliz*  
*Fica feliz com piau cheiroso na sopa holokwari*  
*Kahete dança, pois comeu e ficou feliz*  
*Fica feliz com sopa de macuquinho*  
*Fica feliz com a sopa do peixe okwamalarewene*  
*Kahete dança, pois comeu e ficou feliz*  
*Assim falou Daloeколо assim fala irmã do Ilyaõkwa*

### 13. Kawako

Hixo ahã mailini iñotina mailini  
Hixo ahã mailitini iñotina mailini  
Newahita Kawako Tawayro aõrela

*Agora faça uma roupa de não-índio mesmo  
Agora faça uma roupa de não-índio mesmo  
Assim falou Kawako o chefe de Tawayro/Kamayro*

### 14. Mamekwa

Kotena Kotena Kotena Kotena Kotena Kotena  
Waxikywana wayti nonatore Haliywa aõrela owana nonatore  
Wiwawina wayti nonatore Haliywa aõrela owana nonatore  
Haytatani teõkwa nonatore Haliywa aõrela owana nonatore  
Waxikywana wayti Teõyani teõkwa waxikyana wayti  
Nema Mamekwa yani

*Vamos até o inimigo cunhado, para o chefe de Haliywa cunhado  
Vamos atirar mesmo cunhado, no chefe do Haliya  
Já dormiu cunhado, Haliya já dormiu vamos até lá  
Vamos até o inimigo cunhado, para o chefe de Teõyani cunhado  
Assim falou Mamekwa*

## 15. Tokway (Mamekwa)

Hawira xoxowa hawirawa  
Yayalo erane inikyaõre maya neraniki  
Enawehalinita malo nomalo hahalo erane malo nomalo  
Enoxikia wayakanita hahalo erane malo yani nomalo  
Iyahõkwa honakonasenita malo nomalo malo yani nomalo hahalo erane  
Ehetalahuãlo korihakoita nato malo  
Etamanehuãlo korihakoita nato malo nomalo  
Malo yani nomalo  
Nemehenalo yani Metalilokase  
Henalo yani Kawalinerero nawe henalo yani  
Henalo yani Kahenero henalo yani

*Quero um marido igual ao da irmã mais velha  
Muito bonito minha filha o marido da sua irmã mais velha minha filha  
Ele é muito bonito (com urucum) amarelo o marido da sua irmã minha filha  
Fica na casa de Iyaõkwa apenas filha minha filha  
Você pensa que eu sou uma roceira inveterada filha?  
Você pensa que sou suprida de pescado minha filha?  
Filha minha filha  
Assim falou Metalilokase  
Falou Kawalinerero nawe  
Falou Kahenero*

## 16. Makolaware

Makolaware deraware tekwana  
Wiyirane wayatewene tekwana  
Kewera awaniwa tekwana wiyirane wayatewene tekwana  
Nemanita Daloeколо Tokwekaytinero Hikywatinero

*O cantador Makolaware foi embora  
O dono dos nossos cantos foi embora  
Foi embora para o lado/lugar/região da mata/floresta o dono dos nossos cantos  
O dono dos nossos cantos foi embora*

## 17. Xixiñwakase

Hiya hiyane halikata heyiwalone nonatoli nona nonatoli  
Hekokwe etaninkoita heyiwalone nonatoli nona nonatoli  
Hiya hiyane halikata heyiwalone nonatoli nona nonatoli  
Nemehena Xixinakase Kokwikase eneyani

*Vai chamar a sua irmã mais nova cunhado*  
*A filha do seu tio sua irmã mais nova cunhado*  
*Vai chamar a sua irmã mais nova cunhado*  
*Assim falou Xixinakase Kokwikase*

## 18. Okwori asayroena nato

Wahiyaywa wahiyaywa  
Okoli Okwori asayroena nato huãlikayti awitirahõnita nonatore  
Wirixwana wayti huãlikwayti awitirahonita  
Nema Nema Mamekwa yani hanatore ihye Maxoakalayti ihye

*Curioso*  
*A flecha do inimigo raspou em mim foi no caminho cunhado*  
*Vamos dar a volta mesmo, pois é o caminho do inimigo*  
*Assim falou o Mamekwa com o seu cunhado Maxoakalayti*

## 19. Tihoe Nawe

Pergunta: Daliya diyanena Tihoe nawe anena Tihoe nawe

Resposta: Amasekwa wiyanena toada nawe

P (pensa): kariwa iyama diyanena amasekwa hahã nawe koloayliya

R: Aykyunakwa wiyanena halawanawe

P: Daliya diyanena Tihoe nawe

P (pensa): kariwa iyama diyanena yayanawe koloayliya sesekalixakawana  
iyama diyanena Tihoe nawe

R: Wadanakwa wiyanena amayliona

P: Dayliya Tihoe nawe kariwa iyama diyanena atonawe koloayliya  
sesekalixakawana amasekwa wiyanena oliyo nawe amasekwa iyama  
diyanena

R: Kakirinari amasekwa wiyanena

*Pergunta: Onde vocês estão indo, povo das araras-canindé Tihoe?*

*Resposta: Estamos indo para o cerrado, araras-vermelhas*

*P: Eu acho que vocês estão indo para o cerrado pegar pequi dos papais, acho  
que vocês vão chupar/mastigar pequi arara-canindé*

*R: Estamos indo para o lugar do timbó, arara-azul*

*P: Onde vocês estão indo araras-canindé?*

*P: Eu acho que vocês estão indo para o cerrado pegar pequi dos papais, acho  
que vocês vão chupar/mastigar pequi arara-canindé*

*R: Estamos indo para o lugar da árvore wadana (madeira dura para pilão)*

*P: Eu acho que vocês estão indo para o cerrado pegar pequi dos papais, acho  
que vocês vão chupar/mastigar pequi arara-canindé*

*R: Vamos para o cerrado araras-cabeçadas*

## 20. Hanawina Maõlo Aylikywana

Hanawina maõlo aylikywana

Toxiwina maõlo aylikywana

Nemanintalo Dalোকolo

Tokwekaytinero

*Na cachoeira de Hanawina faz muito barulho*

*Na cachoeira de Toxiwina faz muito barulho*

*Assim falou Dalোকolo*

*A avó dos Enawene*



## 21. Hohāhwayalo

Hohā hohāhowayalo  
Hohā hoxikywata howayalo  
**Hohōxitata noyakayli**  
Hohōxitata noyakayli hō-oxitata noyakayli  
Hōhowaya howayalo noyakayli  
**Hehowayahowayalo**  
Hehowayalo howayalo hehowaya hawira  
Hehe herakatahō hōhoway hehe  
Nowatore ihiye itamayta holikywa iowa  
Iowa iowa yani noiowa noiowa  
Nokwehedaykyare aōkwita nowatore iowa yani noiowa noiowa  
Nemehena nema Xixiñwakase Xixiñwakase hadiñalone hiye Kwerekase hiye  
**Ahuyahuyahuyalo**  
Ahuya huyahuyalo ahuya huyahuyalo  
Kekero hōna notoita nodae Wadare  
Mayolahuare kamanerakwa kekero hōna notoita  
Nemehena Halawase  
Towirala Halawase  
**Ahuyrahuyahuyralo**  
Ahuyra huyralo yohōhwira tohakay  
Ahuyra huyralo ahuyra huyralo yohōhwira tohakay  
Kekero hōna notoita nodae yani nodae Wadare  
Nemehena Halawase  
Towirala Halawase

*Vai dançar lá junto com o meu cunhado, irmã (mais nova)*  
*Irmã, irmãzinha*  
*Estou preocupado com o cunhado irmã*  
*Assim falou Xixiñawakase com a sua irmã mais nova Kewrekase*

*Vou fazer a casa da minha tia, sobrinho Wadare*  
*Vou fazer a casa da minha tia na roça velha do Mayolahuare*  
*Assim falou Halawase*  
*Towirala Halawase*  
*Vou fazer a casa da minha tia, sobrinho Wadare*  
*Assim falou Halawase*  
*Towirala Halawase*

## 22. Wadare Hawakanehare

Hatolita tolita hatolita tolita  
Hatolita hiyewane akoye  
Halalahi halahi akoye  
Koko yani koko yani akoye  
Hatolita hiyewane malate teheheri malate  
Hatolita hiyewane onore koko yani  
Nemahinta Wadare hawakanehare nawe ihiye

*Toque toque*

*Toque tome o pagamento para a jacutinga*

*Barulho da asa da chamada jacutinga (flauta de mentira)*

*Titio querido titio jacutinga*

*Você toca tome o pagamento de semente para o jacu*

*Você toca tome o pagamento do socó titio querido*

*Assim falou Wadare para os seus empregados*

### 23. Enore nawe hololokwita

Hihiyalo hihiya hihiyalo hihiya  
Enore nawe hololokwita  
Kokore nawe erolinese wayakawana  
Enore nawe hololokwita  
Yayare nawe erolinese wayakawana  
Hotokwaena Makoya koya  
Enore nawe hololokwita  
Yayare nawe erolinese wayakawana  
Enore nawe hololokwita  
Taxikyanawe hololokwita  
Atore nawe erolinese wayakawana

*Os espíritos celestes se reúnem/fazem multidão  
Para olhar a roça dos títios*  
*Os espíritos celestes se reúnem/fazem multidão  
Para olhar a roça dos irmãos mais velhos  
Segurou Makoya (para olhar)*  
*Os espíritos celestes se reúnem/fazem multidão  
Para olhar a roça dos irmãos mais velhos*  
*Os espíritos celestes se reúnem/fazem multidão  
Os órfãos se reuniram  
Para olhar a roça dos avós*

## 24. Kamenero

Yakolola hihyote hotena  
Yakolola makahõ mana  
Namaha nanihahã  
Koko kahene hitawane kahene  
Hixyolotalamia hanihya notawani nodae Kamenero makahõ mana  
Ekolawia wayti Atayalose ita anihya notawani hokwa nodae Kamenero  
Notia tamanere nato yani kahene  
Nimita Kamenero Mikyahikyware ihiye

*Venha me dar para eu comer  
Titio kahene seu pescado kehene  
Você não vai comer meu pescado sobrinha Kamenero makahõ mana  
Por isso mesmo Atayalose não vai comer meu pescado não sobrinha Kamenero  
Está amargo meu pescado kahene  
Assim falou Kamenero com Mikyahikyware*

## REFERÊNCIAS

- CASAL, Manuel Aires de  
1817. *Corografia Brasílica ou Relação Historico-Geografica do Reino do Brasil*. Rio de Janeiro, Impressão Regia.
- IPHAN  
2018. *Dossiê IPHAN {Ritual Yaõkwa do Povo Enawene Nawe}*. Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional; OPAN.
- LIMA RODGERS, Ana Paula Ratto de  
2014. *O Ferro e as Flautas. Regimes de Captura e Percibilidade no Iyaõkwa Enawene Nawe*. Tese de doutorado. Rio de Janeiro: UFRJ.
- MELIÁ, B.  
s/d. *E Foram Chamados Salumã*. Goiânia: Universidade Católica de Goiás.
- RONDON, Cândido M.  
1947 [1910]. *História Natural: Etnografia*. Publicação No. 2 da Comissão de Linhas Telegráficas de Matto-Grosso ao Amazonas; Anexo No. 5. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional.
- ROQUETTE-PINTO, Edgard  
1919. *Rondonia*. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional.
- STEWART, Julian H. (org.)  
1946 a 1959. *Handbook of South American Indians* [HSAI], vol.3. Washington: Smithsonian Institution.
- TUGNY, Rosângela Pereira de; RODGERS, Ana Paula Lima; MONTARDO, Deise Lucy; JOÃO, Izaque; JAMAL JÚNIOR, José Ricardo; ROSSE, Leonardo Pires; STEIN, Marília Raquel Albornoz; PIMENTEL, Spensy Kmitta; ALDÉ, Verônica; SILVA, Vherá Poty Benites da  
2017. “A memória das canções como um território de resistência entre os povos indígenas da América do Sul um projeto coletivo de documentação”, in TUGNY, Rosângela Pereira de; LÜHNING, Angela (orgs.). *Etnomusicologia no Brasil*. Salvador: EdUFBA.

# FLAUTAS DOS HOMENS, CANTOS DAS MULHERES

## imagens e relações sonoras entre os Kuikuro do Alto-Xingu<sup>1</sup>

Bruna Franchetto  
Tommaso Montagnani

Quais são as dinâmicas criadoras que surgem da relação entre música e linguagem entre os Kuikuro do Alto-Xingu? Na música do Alto-Xingu, entidades humanas e não humanas são invocadas ou se manifestam sob a forma de música ou palavra. O som dos instrumentos musicais, por um lado, e a enunciação de nomes próprios, por outro, adquirem um valor e uma função ritual análoga em dois diferentes contextos rituais, o ritual *kagutu* (ritual masculino) e o ritual *toló* (ritual feminino). Tentaremos aqui descrever a forma em que certos elementos de dois contextos rituais separados são conectados por analogias formais e funcionais. A conexão que é formada pelos especialistas dos dois rituais tem por efeito a criação de entidades que derivam de um acúmulo de subjetividades: o encontro entre melodia e texto acompanha e sublinha o encontro entre uma entidade sobrenatural e um personagem humano que compartilham uma melodia comum. A combinação da música instrumental com um texto poético cria uma nova dimensão ritual na qual identidades humanas e sobrenaturais se sobrepõem numa representação quimérica de tipo sonoro. A união da música vinda do repertório masculino e do texto do repertório de cantos femininos engendra uma entidade sonora que é, ao mesmo tempo, um humano, um espírito e um animal. Cada um desses elementos (melodia e texto) do objeto musical complexo observado aqui possui uma existência e uma função autônomas em dois contextos rituais separados: uma melodia é associada ao nome de um espírito no ritual masculino, e um nome próprio a um personagem humano no ritual feminino. Neste último, a enunciação do nome próprio humano é acompanhada pelo desenho melódico do espírito do ritual masculino, criando assim uma referência direta à entidade sobrenatural através de uma sobreposição dos referentes. Por outro lado, a simples escuta da melodia no contexto do ritual masculino evoca, de maneira constante, uma imagem sonora incompleta à qual a identidade humana do canto feminino é

---

1 Tradução do francês de Rosângela de Tugny & Eduardo Rosse a partir de “Flûtes des hommes, chants des femmes. Images et relations sonores chez les Kuikuro du Haut-Xingu”. in *Gradhiva*, n.13, p.95-111, 2011.



(Página anterior)

As mulheres kuikuro dançam no acampamento antes de entrar na aldeia yawalapiti durante um ritual *tolo*. Parque indígena do Xingu, Brasil, 2005. Foto Carlos Fausto.

mentalmente associada pela audiência. Parece evidente a necessidade de considerar os dois rituais como formando um sistema de relações que deve ser observado em sua totalidade: o diálogo entre os sexos tecido em torno das duas práticas rituais se revela assim como indissociável da relação entre humanos e espíritos representada no conjunto das conexões inter-rituais em torno do *tolo* e *kagutu*.

## OS MESTRES DOS CANTOS

A questão do gênero se encontra no centro das inúmeras correspondências existentes entre dois dos mais importantes rituais entre os Kuikuro do Mato Grosso – Brasil<sup>2</sup>: o das flautas masculinas *kagutu*, por um lado, e o dos cantos femininos *tolo*<sup>3</sup>, por outro. O ritual *kagutu* prevê a execução de um repertório de dezenove suítes (cerca de seiscentas peças no total) consideradas como pertencendo aos *itseke*, os espíritos, estes últimos sendo designados como os “mestres” (*oto*). Trata-se de uma música instrumental, executada unicamente em longas flautas de madeiras levando o mesmo nome que o ritual.

---

2 Seiscentos Kuikuro habitam seis aldeias ao sudeste da Terra Indígena do Xingu, na Amazônia Meridional. Falam uma das variedades da língua karib do Alto-Xingu, um dos dois ramos meridionais da família linguística karib (Meira e Franchetto 2005). Os dados sobre os cantos *kagutu* apresentados neste artigo foram coletados por Bruna Franchetto durante uma pesquisa linguística voltada para as artes da palavra, estendida entre 1981 e 2006. Os dados sobre a música *kagutu* foram coletados por Tommaso Montagnani durante duas estadias de campo (2008 e 2009) em Ipatse, a principal aldeia kuikuro.

3 O complexo ritual *kagutu-tolo*, ao qual deveríamos acrescentar o ritual *jamugikumalu*, existe, com variações, em todos os grupos do Alto-Xingu (ver Piedade 2004 e Melo 2005, para os Wauja, de língua aruaque). A documentação linguística da língua karib do Alto-Xingu foi realizada no âmbito de um projeto DOBES (2001-2006); desde 2003, o grupo de pesquisa Documenta Kuikuro, coordenado por Bruna Franchetto e Carlos Fausto, no Museu Nacional da Universidade Federal do Rio de Janeiro, trabalha na documentação dos quinze rituais kuikuro a terem sobrevivido até hoje.



São três os flautistas participantes: um solista toca os temas das peças e dois outros flautistas executam uma figura regular que tem a função de acompanhamento. Geralmente, os dois acompanhadores são aprendizes que, muitas vezes, não conhecem o repertório *kagutu* em sua totalidade. A performance da flauta *kagutu* é reservada a uma elite de mestres flautistas recrutada somente entre os homens. Até mesmo a visão dos instrumentos é proibida às mulheres, sob pena de um estupro coletivo. Durante o ritual *tolo*, um extenso corpus de cantos considerados como uma transposição das músicas *kagutu* é executado por um coro de mulheres, os homens então não participando do ritual e permanecendo bastante discretos, mesmo que não haja proibição formal em assistirem. As mulheres *eginhoto* (mestres dos cantos) conduzem o coro feminino. Os *eginhoto* (mulheres e homens) são especialistas rituais de grande prestígio na comunidade, fruto de um saber ritual assimilado durante um processo de aprendizado que pode durar muitos anos. Um flautista *kagutu* experiente é também chamado *eginhoto*.

O termo *tolo*, na língua karib do Alto-Xingu, significa “pássaro” e, em sua “forma possuída”<sup>4</sup>, animal doméstico (Franchetto 1997, 2011). No contexto de uma relação sentimental, os Kuikuro utilizam dois termos para designar muito afetuosamente as pessoas que lhe são caras: *uhisü* (meu irmão caçula, meu irmãozinho) e *utologu* (meu *tolo*). Estes dois termos são estreitamente ligados a sentimentos de proteção e de prazer inerentes a uma relação de dependência recíproca fora das obrigações do casamento. O canto *tolo* a seguir é um exemplo desta conotação de *utologu*:

Katutolo uatini  
 Utologui(ni)  
 Tikinhü uatini  
 Utologui(ni)

*Aquele que corre na frente de todos*  
*É meu amado*  
*Aquele que corre na frente das pessoas das outras aldeias*  
*É meu amado*

Em kuikuro, utiliza-se a expressão *tolo-te-*, (*tolo*-verbalizador), “fazer fluir/enviar o *tolo*”, um verbo transitivo cujo paciente é o destinatário: *u-to-*

4 A forma possuída de *tolo* é aquela em que o radical nominal é precedido pelo prefixo pessoal e seguido do sufixo de relação (ou possessão), como, por exemplo, em *utologu* (1-*tolo*-REL, literalmente “meu *tolo*”).



Mulheres kuikuro dançam na frente de uma casa durante um ritual *tolo* na aldeia yawalapiti. Parque Indígena do Xingu, Brasil, 2005. Foto Carlos Fausto.

*lo-te-pügü i-heke* (1ª pessoa-*tolo*-verbalizador-perfectivo 3ª pessoa-ergativo), “ele me cantou-*tolo*”. Por meio de uma estrutura de citações encastradas, como colocadas em abismos, a cantora canta os *tolo* compostos em um passado distante por uma outra mulher que os enviou como mensagem a seu amado. É essa mulher compositora que, se dirigindo a alguém geralmente identificado por seu nome próprio, fala na primeira pessoa no texto (“meu amado, eu disse, eu estou, eu não estou, etc.”).

Segundo os Kuikuro, os dois repertórios se baseiam nas mesmas melodias: os cantos *tolo* não seriam nada mais do que as músicas das suítes *kagutu* cantadas com um texto, um poema lírico composto em uma das variantes da língua karib do Alto-Xingu. Na realidade, veremos que a relação entre os dois repertórios musicais, e, conseqüentemente, entre os dois rituais homens/mulheres, é mais complexa que isto e que o discurso kuikuro sobre a semelhança entre as duas músicas é deliberadamente ambivalente.

## VARIAÇÕES OCULTAS

A relação entre os dois repertórios é realmente uma relação de fidelidade absoluta como afirmam os Kuikuro? No complexo sistema de relações entre *kagutu* e *tolo*, existem muitos casos em que a variação musical é, por assim dizer, escamoteada: é algo crucial do qual ninguém fala ou admite a existência. A variação temática não é admitida na música *kagutu*. A música da flauta sagrada é tocada da mesma maneira de uma ocasião a outra: ao comparar um certo número de execuções de vários flautistas, podemos constatar que, ainda que existam diferenças no número de repetições das frases musicais, as melodias não sofrem jamais variações<sup>5</sup>. A comparação entre as execuções da música *kagutu* e as dos cantos *tolo* apresenta porém aspectos mais problemáticos, particularmente no que diz respeito à aparente contradição entre o discurso kuikuro sobre a música e os resultados da análise dos dados que temos em mãos. As mulheres afirmam se ater ao modelo masculino, traduzir ou interpretar seus próprios cantos sobre as músicas de *kagutu*, mas existem diferenças muito importantes: o canto *tolo* se distancia frequentemente das melodias *kagutu*, ao ponto de criar um outro repertório de melodias. É a partir daí que as relações entre homens e mulheres se tornam mais complexas. O sistema de correspondências formado pelos rituais *kagutu* e *tolo* se caracteriza por uma tensão contínua entre a diferenciação e o estabelecimento de relações entre o mundo masculino e o mundo feminino. A afirmação da autoridade masculina de um lado e a reivindicação da autonomia feminina do outro não são estranhas ao funcionamento desse sistema ritual<sup>6</sup>. A dimensão da autonomia

5 A análise dos procedimentos de repetição da música *kagutu* foi apresentada em Fausto, Franchetto e Montagnani (2011).

6 Essa tensão entre autoridade masculina e autonomia feminina anima também o ritual *jamugikumalu* (hiper-mulheres chefes, na língua aruaque), outra “festa” das mulheres, onde as trocas de injúrias, algumas vezes violentas, opõem as mulheres aos homens. Ao cantar os cantos *jamugikumalu*, as mulheres reproduzem sua transformação (*etinki-*, “se inventar, a si mesma”) mítica em *itãõ kuëgü*, “hiper-mulheres”, mulheres-espírito. *Kuëgü* é um nome relacional, cuja raiz *kü* é o conceito de “hiper”, um excesso absoluto. O ritual reproduz o roteiro da narrativa mítica A metamorfose ou o começo das Hiper-Mulheres. Nessa narrativa, as mulheres, abandonadas por seus maridos transformados em hiper-queixadas após o ritual de iniciação dos meninos (furação das orelhas), decidem dançar com os adornos masculinos e cantar no *kwakutu* (“casa dos homens”) para se tornar seres andróginos, potentes e perigosos. Como dizem as mulheres durante o *jamugikumalu*: *itãõ kuëgü higei kukuge* (“aqui e agora nós somos hiper-mulheres”). As hiper-mulheres do

feminina é porém ocultada, e só uma análise detalhada das analogias e diferenças entre música instrumental masculina e música vocal feminina permite colocá-la em evidência na forma de “desvio” em relação ao modelo. Podemos observar entre as mulheres uma forma de negação ou de *understatement* da especificidade de seus cantos, que são muito menos conformes às melodias do *kagutu* do que deixa entender o discurso *kuikuro*.

De acordo com a narrativa de origem das suítes *kagutu*, os *itseke* (espíritos-animais), invisíveis aos seres humanos em um estado de consciência ordinário, são os “mestres” (*oto*) e os criadores das melodias. No mito, Tãugi, o *trickster* criador, cantava as suítes em sua aldeia com os *itseke*. Cada espírito, quando começava a cantar sua peça, dizia seu nome, como se fosse um tipo de apresentação. Um bom número de peças *kagutu* têm então um espírito *oto*, que dá também seu nome à peça. Durante sua execução, cabe à flauta solista, encarregada da execução dos temas, reproduzir esses nomes em forma de melodia. O nome do espírito mestre nunca é cantado ou pronunciado por uma pessoa durante o ritual, mas é ouvido no som da flauta: segundo os *Kuikuro*, a flauta “canta”, e pode assim pronunciar o nome do mestre. Dentro dessas peças encontra-se então um motivo melódico-rítmico que é na realidade o nome de um espírito, como veremos mais tarde.

Mesmo se os comentários das mulheres retomam com frequência o tema do roubo das flautas *kagutu* pelos homens, em uma tonalidade um tanto nostálgica<sup>7</sup>, a verdadeira narrativa de origem dos cantos *tolo* parece estar em contradição com o mito de origem das músicas *kagutu*: ali, a paternidade das melodias não é atribuída aos espíritos, e sim às mulheres “históricas”.

Eis alguns excertos da narrativa de Ajahi *Kuikuro*, uma das principais cantoras de *tolo* entre os *Kuikuro*:

Isso é *tolo*, ele começou nas margens da lagoa Tahununu.

Mais exatamente em Agahahü, entre os antigos Akuku

---

mito picam suas vaginas com insetos aumentando o tamanho dos lábios e do clitóris. Em seguida, elas fogem até as fronteiras do mundo para criar uma aldeia onde, dentre outras coisas, tocam as flautas *kagutu* (Franchetto 1996, 2003).

7 “Após que os homens reconquistaram as flautas *kagutu*, levadas pelas hiper-mulheres, as *jamugikumalu*, tudo o que restou às mulheres era apenas cantar os *kagutu*” (Tikugi, 2009). “*Kagutu* pertencia às mulheres mas os homens o roubaram. É por isso que elas não podem mais tocar as *kagutu*. Muito tempo depois, elas começaram a cantar *kagutu*. No começo, um pouco, e depois, cada vez mais. Isso aconteceu entre os antigos Kalapalo, os Akulu” (IPI, 2003).

Nossos anciãos eram cantados (*tolote*)

...

Elas cantavam para Agahahü  
“Onde está esse de quem sentimos saudade?  
Onde está esse que está preso ao laço?  
Lá, longe, em Hagagikugu”  
Elas cantavam  
Elas mentiam, elas brigavam  
Elas cantavam e se mal-diziam  
Quando faziam amor [tinham histórias de amor]

...

Elas fizeram (*ui*) o canto *kagutu*  
É isso que chamamos *tolotepe*, o que foi *tolo*

...

Elas dançavam  
E então os homens disseram “as mulheres não podem ficar com esses cantos, elas vão ficar sem eles”  
Foi assim que os homens tomaram os cantos das mulheres  
Era as mulheres que compunham [costuravam] lá em Agahahü  
Era as mulheres, para os cantos mais importantes também, como os *sogoko*  
Os cantos se tornaram as músicas *sogoko* das *kagutu*  
Eram elas que compunham tudo, as antigas mulheres Akuku

...

Lá, em Agahahü, foi lá que tudo começou e se tornou nossa festa.

Os Akuku ou Kalapalo são os vizinhos dos Kuikuro. Falam uma outra variedade da língua karib do Alto-Xingu. O fato dos Kalapalo serem citados na narrativa é bastante significativo: isto testemunha o caráter intertribal próprio tanto do *tolo* quanto do *kagutu* (bem como da maior parte dos rituais xinguanos), e do qual se encontram sinais nas narrativas originais.



Últimos preparativos da cerimônia Kuarup em uma aldeia kuikuro.  
As máscaras *jakuikatu* passeiam na aldeia em sinal de respeito  
pelo espírito Jakuikatu que deve ser cuidado.  
Mato Grosso, Brasil, 2005. Foto Sebastião Salgado  
© Sebastião Salgado/Amazonas/Contact Press Images.

A narrativa de Ajahi é particularmente rica. Decidimos dar uma atenção especial a certas expressões utilizadas na narrativa, sobretudo á raiz *üi* (realizada como verbo transitivo), cujo sentido, complexo e abstrato, pode ser traduzido por “fazer-transformar”, “causar uma mudança radical de estado”. Na língua kuikuro, a utilização desta raiz foi observada em uma grande variedade de contextos<sup>8</sup>: pode-se *üi* os jovens durante a reclusão pubertária (seus corpos e seus *ügühütu*, sua maneira de ser), a criança é *üi* na barriga de sua mãe, pode-se *üi* alguém ao pintá-lo com os motivos gráficos da pintura corporal. É uma transformação criativa e vivificante<sup>9</sup>, e, no contexto que nos interessa, as

8 Franchetto (1986).

9 Para significar a transformação ou transposição (tradução) entre gêneros musicais (instrumentais) e verbais (com um texto), utiliza-se também o verbo *ingahuko-*

mulheres *üi kagutu* em canções, porque elas modificam a melodia dos espíritos ao cantar os *tolo*.

Nos encontramos então diante de um discurso ambíguo da parte das mulheres. Elas afirmam, por um lado, concordando com os homens, que o que elas cantam é a música dos espíritos, e reivindicam, por outro lado, a paternidade da música de *kagutu*, nascida na beira da lagoa Tahununu, lugar real no território original dos Karib do Alto-Xingu, ao leste do rio Culuene, às margens do qual moram os atuais Kuikuro e Kalapalo. Essa reivindicação se torna particularmente clara ao final da narrativa de Ajahi. (“*Eram elas que compunham tudo, as antigas mulheres Akuku.*”)

Para uma parte das peças *kagutu*, as mulheres colocaram letras e produziram cantos. São poemas líricos, imagens versificadas de um paralelismo simples ou complexo, e com citações encastradas (“fazem-me dizer (que) eu disse ao meu amor...”), cenas ou roteiros minimalistas que sugerem uma história de amantes, dramática ou leve:

Tuãka kete  
Uhisü kilü uheke  
Utalitsügü kutsonkgitomi  
Umüngitsügü kutsonkgitom

*Vamos tomar banho*  
*Eu disse ao meu irmão mais novo*  
*Lave-me e tire um pouco do meu perfume de copaíba*  
*Lave-me e tire um pouco do meu urucum*

O que chama a atenção na comparação entre o ritual masculino e os cantos femininos é a distância entre o caráter sagrado (*tainpane*) das peças e execuções *kagutu*, sua “tristeza” (segundo os Kuikuro “as flautas choram”), e a ironia, a explosão alegre das mensagens profanas dos *tolo*. Ajahi diz: “Nós brigamos sobre nossos amantes, a mentira está o tempo todo nas entrelinhas, nós não valemos nada”. Ela parece adotar aqui, numa postura de auto-difamação, o ponto de vista masculino: as mulheres são chamadas de *aügene oto*, “mestres da mentira e dos rumores”. Mas o riso de Ajahi ao pronunciar esta frase indica que podemos entendê-la, por meio de um jogo de anti-frase corrente entre os Kuikuro, no sentido oposto: “Nós temos valor.” As mulheres dirigem aliás a política dos bastidores domésticos que repercute com força total na política dos homens tanto dentro da aldeia como entre aldeias diferentes. Retomemos gotse. Trata-se assim de um tipo de tradução intersemiótica.

detalhadamente o que disse Ajahi a respeito desta “mentira”, antes de discutirmos sobre o sentido complexo do termo kuikuro:

Tita leha itsolotegagü

*Era lá [em Agahüüü] que elas cantavam-diziam [Tolo-te, “fazer irem os cantos tolo, cantar-dizer”]*

Augütako hegei

*Elas mentiam*

Otolotehesundako hegei

*Elas cantavam-maldiziam a si próprias*

Ai gehale tü isajotunalüko tüha

*Quando tinham amantes*

Ülepe Tolotengalü leha ihekeni

*Elas cantavam-diziam*

Talokito ekutsügü uagindua tsüha

*Elas não tinham valor nenhum, como eu  
Ah ah ah... [Ajahi dá risada.]*

Üleingo gele taka igei nalü

*Assim continua a ser*

“Tapogingotse Atujügüni Atujügüni [Ajahi canta um tolo]

“*Ele é bonito, Atujügü*

Atujügüni Atujügüni

Atujügü Atujügü

Angiha[la]kanga isagingoni

*Tem alguém que parece com ele*

Asuti tendühükingo iinhano”

*É o irmão mais velho que parece um sapo queimado”*

Tatohoi hegei

*Elas diziam*



Téhe Katujügü hekite  
*Como Katujügü era bonito*

Ihi... engütsügü hüle ihsü hüle ekisei an  
*Ele era o irmão caçula*

Hesinhüi hüle  
*Do ruim*

Üngele heke hegei tagü asuti tendühügü hungu tatohoi  
*Deste, elas diziam que ele parecia um sapo queimado*

Asuti agilütsüha itohonga ülepe...  
*Como quando se joga um sapo no fogo*

Üle agage leha ihata ihekeni  
*Era assim que elas diziam*

Ngihügu tisiहु~gu hekeha un  
*Em torno dos nossos ancestrais*

Tatute leha  
*No meio de todo mundo*

Kagutu igisüi leha tüülü leha  
*Elas fizeram o canto de kagutu*

Igeiha Tolotepe titsingatohoi  
*É isto que nós chamamos Tolotepe, que foi tolo [Tolo-te-pe, tolo-fazer. ir-Passado]*

Ige higei ago notagüi higei Tolo igisüiha ülepe  
*É isso que elas estão cantando agora, os cantos tolo.*

A raiz *aũ* (cuja tradução “mentir/mentira” é aproximativa, parcial e talvez equivocada) exprime as infinitas possibilidades criativas da linguagem: graças a essa capacidade de invenção, que é própria da atividade linguageira humana, a palavra possui o poder de criar outros mundos possíveis que, na mitologia *kuikuro*, podem se tornar reais e atrair os humanos para dentro de



Últimos preparativos para a cerimônia Kuarup em uma aldeia kuiкуро.  
Na véspera da cerimônia, uma moça se prepara para sair após ter passado um ano recolhida  
na cabana familiar sem ver a luz do dia, preparando-se para se tornar uma mulher.  
Mato Grosso, Brasil, 2005. Foto Sebastião Salgado  
© Sebastião Salgado/Amazonas/Contact Press Images.

si (Franchetto 1986<sup>10</sup>). Poderíamos assim entender que as mulheres estariam dizendo: “fazemos de conta de cantar as músicas *kagutu*, mas na realidade nós criamos, nós transformamos a melodia original até subvertê-la; é uma mentira e uma diversão”. É uma ironia maliciosa e consciente que acompanha a recusa

---

10 Basso (1987) descreveu, junto aos Kalapalo, a centralidade do conceito expresso por *auN*, que ela traduziu como *deceit, deceitful*. O nome do *itseke* Taugi, o criador, derivou da forma participial do verbo *auN-guN-* (*auN*-verbalizador), “aquele que se encontra na condição de *auN*, que mente/cria”. Nas narrativas míticas kuiкуро, Tãugi e seu irmão gêmeo Aulukuma criam, a partir da linguagem mentirosa, pelo simples ato de dar nomes falsos às coisas. Tãugi corrige em seguida os nomes falsos, estabelecendo para cada coisa o nome “verdadeiro”, o que reduz a criação original a uma dimensão empobrecida e a torna possível, real, adequada.

da “imitação” enquanto subordinação a um modelo que se devesse fielmente reproduzir.

A mentira e sobretudo o não-dito desempenham um papel primordial nas dinâmicas em torno do sistema ritual *kagutu/tolo*. Ao transformar as músicas *kagutu*, as mulheres realizam um ato de transgressão, no mito e na festa. É necessário introduzir aqui uma distinção importante entre o que é declarado, reconhecido pela comunidade, e aquilo que é ocultado. O que se oculta trans- parece apenas na análise musicológica e nas narrativas de origem dos cantos *tolo*, contadas pelas mulheres na ausência dos homens ou quando estão muito pouco presentes.

Na intenção de descrever o funcionamento das dinâmicas que se instauram em torno da relação homens/mulheres no sistema ritual *kagutu/tolo*, introduziremos aqui os conceitos de relação simétrica e complementar, segundo os modelos de análise propostos por Bateson (1958) e Severi e Houseman (2009) para a sociedade iatmul da Nova Guiné:

“Em geral, denominaremos [...] simétrica toda ‘diferenciação progressiva’ que se realiza por uma competição fundada na exibição da mesma resposta relacional e complementar, aquela que se baseia em duas atitudes relacionais diferentes<sup>11</sup>.”

Quando, por exemplo, um indivíduo demonstra um comportamento autoritário e que um outro responde com uma atitude de submissão, nos encontramos diante da instauração progressiva de uma relação complementar. A relação é simétrica quando os dois indivíduos adotam o mesmo comportamento: a resposta a um comportamento autoritário como a obrigação de se ater ao repertório imposto pelos espíritos (é o caso que observamos aqui) seria a execução de um outro repertório “antagônico”. O caso *kuikuro* é particularmente complexo não apenas porque temos três polos de relação (homens, mulheres e espíritos) mas também porque o comportamento das mulheres e seu posicionamento face à autoridade masculina e aos espíritos são ambíguas. Outro fator que torna complexa a análise das relações é o tempo das ações rituais: os dois rituais não acontecem ao mesmo tempo. Vários meses podem separar a execução de um *kagutu* à de um *tolo*. No entanto, pelos motivos colocados na introdução, acreditamos que seja necessário ler em conjunto essas ações e o que está em jogo nos dois rituais. Fizemos aqui a escolha de estender a análise das relações rituais a dois eventos separados, que são entretanto conectados por analogias musicais e pelas representações das relações sociais entre homens e mulheres.

---

11 Houseman e Severi (2009, p.35).

Se adotamos o ponto de vista “oficial” kuikuro (contrapostos, vale lembrar, pelas narrativas “não oficiais” de Ajahi) e consideramos uma antecedência temporal de *kagutu* em relação a *toló*, assistimos a um mecanismo de transferência: a autoridade dos espíritos, que é percebida pelos homens durante o *kagutu* na forma de uma ameaça de doença ou de morte no caso de má execução, é em seguida exercida sobre as mulheres pelos próprios homens. Os homens ocupam então um lugar intermediário, no qual eles estão por um lado sujeitos a uma autoridade e, por outro, exercendo uma autoridade. O papel das mulheres é ainda mais difícil de definir e, para isto, é necessário colocar-se no ponto de vista de Ajahi, descrito nas narrativas que apresentamos. As mulheres aceitam inicialmente a autoridade da versão *kagutu* e cantam a mesma melodia que os homens: poderíamos então pensar em uma relação complementar, na qual a autoridade é exercida ao mesmo tempo pelos homens e pelos espíritos e obedecida ao mesmo tempo pelas mulheres e pelos homens. Progressivamente, esta relação se transforma ao longo de todo o ritual *toló*, pois as mulheres começam a cantar uma melodia diferente e se colocam assim numa posição antagonista em relação aos homens e aos espíritos: os cantos *toló* se distanciam das melodias “sagradas” após expostos seus temas iniciais, como iremos mostrar adiante. Instaura-se então, progressivamente, uma relação simétrica, ao mesmo tempo entre homens e mulheres e, sobretudo, entre mulheres e espíritos. Ritual e mito se encontram no mesmo plano quando as mulheres instauram uma relação competitiva simétrica com os *itseke* ao transformar suas melodias e ao se projetar assim na posição das hiper-mulheres do mito criando suas próprias melodias. A singularidade deste modelo de relações se deve ao fato de termos três polos dos quais dois adotam comportamentos variáveis e ou contraditórios. Os homens estabelecem duas relações de tipo complementar e sua posição dentro da relação muda a cada vez, já que eles se assujeitam à autoridade dos espíritos na primeira relação complementar e a exercem em seguida sobre as mulheres. As mulheres aceitam a autoridade masculina respeitando o tabu que as proíbe de ver as flautas e reproduzindo parcialmente as melodias dos *itseke*, mas elas desafiam os dois outros polos da relação: graças a sua autonomia criativa, elas modificam a música dos *itseke*, criando novas passagens musicais. Essa autonomia criativa tem raízes na linguagem poética dos *toló*, que funciona como motor principal do desenvolvimento do material musical vindo de *kagutu*.

## FLAUTA DOS HOMENS E VOZ DAS MULHERES: ESPÍRITOS E AMANTES

Mostraremos aqui a diferença existente entre a peça *utigi* da suite *kagutu* de nome *Tolo Imitoho* e a versão vocal *tolo* da mesma peça. O objetivo é ilustrar o que foi exposto nas páginas anteriores: a versão *tolo* das peças *kagutu* não é realmente fiel ao modelo. Constataremos que, na realidade, o único material comum é o tema, i.e. a curta frase melódica que dá início à peça (o *incipit*). Chamaremos essa frase de “tema/identidade<sup>12</sup>”, uma vez que ele carrega sempre um fragmento onde se enuncia o nome próprio de uma entidade não humana (no *kagutu*) ou humana (no *tolo*). Esse nome é também o da peça musical. De fato, mesmo esse tema/identidade é levemente diferente na versão vocal. Quanto ao resto do material melódico da versão *tolo*, não existe nenhuma relação direta com a versão *kagutu*, apesar do fato de, de acordo com os Kuikuro, se tratar da mesma melodia. Observamos, na realidade, um desenvolvimento considerável do material melódico na versão feminina, que é ao mesmo tempo mais longo e mais complexo, tanto na sua estrutura quanto ritmicamente.

Nas duas transcrições seguintes, o tema/identidade está anotado em azul. Na versão *kagutu*, o fragmento melódico em que o nome do espírito é ouvido pelos Kuikuro no som da flauta corresponde ao momento em que, no mito, o espírito pronuncia seu próprio nome (Utigi, um espírito/peixe).

---

12 Ver igualmente a noção de “*devise musicale* [emblema musical]” em Rouget (1980) e de “assinatura temática” em Beudet (1997). O que caracteriza o tema/identidade e justifica adotarmos uma expressão diferente dessas utilizadas por Rouget e Beudet é o fato do tema/identidade ser estreitamente ligado à enunciação de um nome. O que os Kuikuro ouvem não é então simplesmente um ritmo ou uma melodia, mas um nome próprio.

A

(u - ti - gi) (u - ti - gi) (u - ti - gi)

(u - ti - gi) (u - ti - gi) (u - ti - gi) (u - ti - gi)

B

Peça *Utigi* da suíte *Tolo Imitoho*, ritual das flautas *kagutu*, executada pelos homens  
 (Clique na transcrição para acessar à gravação *online*.)

Vejamos a versão vocal feminina, *Uguta Hutaki*.

A

u - gu - ta hu - ta - ki u - gu - ta hu - ta - ki hu - ta - ki

u - gu - ta hu - ta - ki u - gu - ta hu - ta - ki hu - ta - ki hu - ta - ki

A'

u - gu - ta hu - ta - ki u - gu - ta hu - ta - ki

u - gu - ta hu - ta - ki hu - ta - ki hu - ta - ki

A

u - gu - ta hu - ta - ki u - gu - ta hu - ta - ki hu - ta - ki i - gni

- ke - ge tsi - tso - lo - gu - u - (ni) i - gni ke - ge tsi - tso - lo - gu - u - ni

u - i - ke - ne a - ke u - i - ke - ne a - ke

A'

ti - si - ngi - ke ti - si - gni - ke u - gu - ta hu - ta - ki

A

u - gu - ta hu - ta - ki u - gu - ta hu - ta - ki

u - gu - ta hu - ta - ki hu - ta - ki u - gu - ta hu - ta - ki

B

u - gu - ta hu - ta - ki hu - ta - ki a - ngi hu - ga tsi - tso - lo - gu - u - (ni) a - ngi

- hu - ga tsi - tso - lo - gu - u - (ni) u - i - ke - ne a - ke

u - i - ke - ne a - ke ti - si - ngi - ke ti - si - gni - ke

u - gu - ta hu - ta - ki      u - gu - ta hu - ta - ki

u - gu - ta hu - ta - ki

*Huguta Hutaki*, peça de *toló*, cantada pelas mulheres  
(Clique na transcrição para acessar à gravação *online*.)

O “texto” transcrito e traduzido deste canto *toló* é o seguinte:

Uguta Hutaki

Ingikege tsitsologu (ni)

Uguta Hutaki

Angihuga tsitsologu (ni)

Uikene ake

Tisingike

Tisingike

*Boca-de-Cascudo*

*Venha ver nosso passarinho [nosso animal doméstico]*

*Boca-de-Cascudo*

*Nosso passarinho é angihuga*<sup>13</sup>

*Com minha irmã mais nova*

*Venha nos ver*

*Venha nos ver*

*Uguta Hutaki* é um nome próprio e trata-se aqui do personagem principal da pequena história contada no canto. O que era um nome de espírito (*Utigi*) na versão instrumental *kagutu* se tornou o nome de um personagem, o amante chamado pela mulher na sua versão vocal *toló*. O fragmento melódico comum ao espírito *Utigi* e ao personagem *Uguta Hutaki* é mais uma vez anotado em azul no pentagrama, com o intuito de mostrar a transformação musical desta suposta identidade melódica. Na passagem de “*Utigi*” (três sílabas) a “*Uguta Hutaki*” (seis sílabas), observamos uma complexificação do ritmo que se dá ao mesmo tempo pela adaptação da melodia ao novo nome e ao

<sup>13</sup> Pássaro da família dos *Cotingidae*.



tipo de fraseado que caracteriza o canto *tolo*. O intervalo porém permanece o mesmo (uma terça maior), bem como a sequência *fá-lá-lá*, o que garante uma continuidade entre as duas versões. O tema/identidade de *Uguta Hutaki* sofre além disso uma variação interna à peça *tolo*: este fenômeno pode ser observado no terceiro e quarto pentagramas. Trata-se de um tipo de variação típico do *tolo*. Na peça *kagutu Utigi* a identidade do espírito mestre da peça é associada a uma só e única melodia, enquanto que no canto *tolo* correspondente o nome do personagem é cantado sobre uma segunda melodia, diferente da melodia principal derivada do *kagutu*. Esta segunda melodia é uma variação sobre a primeira, preservando seu contorno rítmico. É também importante assinalar que, se *Uguta Hutaki* é um nome próprio de pessoa e *Utigi* o nome de um espírito, ambos são também nomes de peixes<sup>14</sup>.

Os trechos anotados em preto são próprios da versão *tolo*. Eles não existem na peça *kagutu* e são assim uma invenção feminina, uma melodia nova que nasce do desenvolvimento musical produzido pela presença de um texto. As letras dos cantos *tolo* têm uma influência direta sobre a parte musical, determinando ao mesmo tempo a transformação do tema/identidade e a criação de novas melodias. A estrutura da peça sofreu uma modificação, mais uma vez no sentido de uma complexificação dos valores rítmicos vinda da adaptação dos motivos às sílabas do texto (o que dá lugar a um aumento do número de notas) e de um desenvolvimento da estrutura-modelo, vindo da introdução de novas melodias no *tolo*, geradas, por sua vez, pela introdução da parte textual. Observamos então uma sequência do tipo A, B na versão *kagutu*, enquanto a sequência das frases musicais da versão *tolo* é A, A', A, B, A', A, B, A', A.

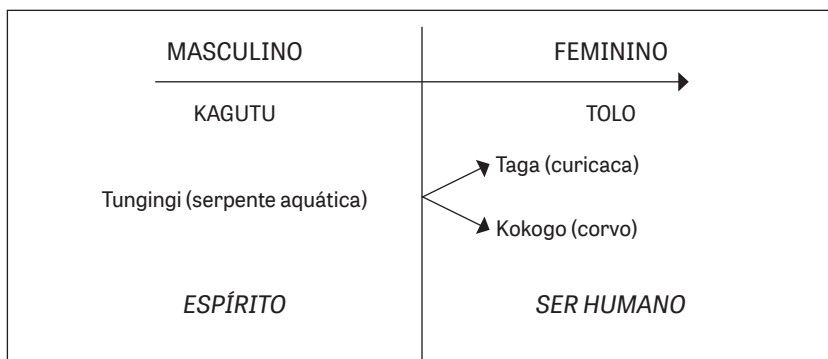
Examinemos agora um segundo exemplo retirado da peça *kagutu* denominada *Tungingi* e do canto *tolo* *Taga/Kokogo*. Desta vez transcrevemos, nas duas versões, apenas a parte “tema/identidade”, e anotamos em vermelho os fragmentos que correspondem à enunciação de um nome próprio. Observamos assim mais uma vez que o mesmo fragmento melódico se refere, segundo o gênero musical a entidades diferentes. Enquanto na versão *kagutu* ele remete ao *itseke* chamado *Tungingi* (serpente aquática), ele é utilizado na versão *tolo* para pronunciar e cantar o nome do personagem da história, *Taga/Kokogo*<sup>15</sup>.

---

14 O nome brasileiro do peixe *utigi* é cachorra (*Cynodon gibbus*, *Characidæ*) e o de *uguta* é cascudo (*Glyptoperichthys xinguensis*).

15 Os Xinguanos acumulam vários nomes próprios durante suas vidas: o personagem do *tolo* é aqui chamado por dois de seus nomes. *Taga* e *Kokogo* são também os nomes de dois pássaros: curicaca (*Theristicus candatus*) e corvo (*Corvus brachyhyrachos*).





A música acompanha esses dois tipos de transformações: como já mostramos, o ritmo se adapta ao número de sílabas. Esta não é porém a única metamorfose musical. Consideremos inicialmente a transcrição da versão *kagutu*: o fragmento melódico que chamamos de tema/identidade é aqui exposto duas vezes seguidas com uma variante. Sua estrutura rítmica é a mesma nos dois casos (três colcheias), mas o intervalo e a altura do fragmento mudam. Na primeira exposição, o tema/identidade é formado por um intervalo de semitom, enquanto na segunda exposição temos um intervalo mais amplo, de uma terça menor. Além disso, essa segunda exposição é executada em uma tessitura mais grave que a primeira. A relação entre os dois fragmentos é uma relação que chamaremos de “sinonímia musical”. São dois fragmentos diferentes colocados em relação entre si através do nome do espírito que lhes é associado. Esse nome, talvez seja o caso de lembrá-lo mais uma vez, não é cantado ou pronunciado por uma pessoa, ele é ouvido pelo auditório no som da flauta. Encontramos aqui alguns dos procedimentos gerativos que estão na base das artes da palavra, como o princípio do *otohongo* (“outro-mesmo” ou “mesmo-outro”). Esse dispositivo metalinguístico é utilizado pelos Kuikuro para definir a duplicidade que produz derivação, sinonímia e repetição paralelística, não apenas nas narrativas, nas fórmulas xamânicas, nos discursos rituais, mas também na fala cotidiana, informal (Franchetto 2003, Fausto e Montagnani 2011). Os Kuikuro dizem que toda sinonímia é uma relação *otohongo* e que “há sempre um outro nome, uma outra forma de dizer a mesma coisa”. Os fragmentos melódicos (é importante lembrar que falamos aqui de uma música instrumental) são colocados em relação entre si menos pelas notas que os formam que pela identidade à qual se referem.

Vejam agora o caso da versão *toló* da mesma peça. Nesse caso, a relação que chamamos de sinonímia musical entre os dois fragmentos é subli-

nhada pelo texto: Taga e Kokogo são dois nomes diferentes, mas pertencem à mesma pessoa.

O que a música parece então sugerir, ao longo dos múltiplos processos de transformação de *kagutu* em *tolo* é que, é que não apenas Taga é o outro nome de Kokogo, mas também que estes dois nomes são os nomes humanos do espírito Tungingi. O significado (o *itseke* em questão) muda de significante de acordo com o contexto ritual no qual é evocado. Por outro lado, se levamos ao pé da letra o significado de cada um dos três nomes utilizados nas duas versões da peça (Tungingi, Taga, Kokogo), constatamos que uma identidade sobrenatural, um *itseke*, é ao mesmo tempo uma serpente, um corvo e um curicaca, de acordo com o ponto de vista ritual do qual ele é observado. Uma quimera sonora, tomando forma apenas na relação entre os dois repertórios que, ainda que pertencendo a dois rituais diferentes, contêm elementos melódicos que permitem estabelecer as conexões necessárias para a manifestação da quimera.

A peça que acabamos de analisar mostra que o princípio de sinonímia/paralelismo (*otohongo*) é então utilizado não apenas dentro de uma peça, mas também entre duas peças pertencentes a dois repertórios (e dois rituais) diferentes, estabelecendo assim correspondências inter-rituais por meio de um procedimento estilístico que se adapta tanto ao texto quanto à música.

No texto *tolo* a seguir, mostramos uma outra forma de traçar paralelismos e correspondências entre o personagem humano do *tolo* e o espírito mestre da peça *kagutu*. Este canto é a versão *tolo* da peça *kagutu* do espírito Tsügi:

Uge esei  
Ahasahüngü talugei  
Uge esei  
Jamatuahüngü talugei  
Uge esei  
Ahintsahüngü talugei  
Uge esei  
  
Sou eu  
Não sou o monstro Ahasa  
Sou eu  
Não sou Jamatua  
Sou eu  
Não sou um presságio funesto  
Sou eu

A exegese deste curto “texto”, dada pelo flautista Tütekuëgü Kuikuro<sup>16</sup> e por sua prima Kanu, é a seguinte: um homem entrou furtivamente na casa de sua amante, que ficou assustada com essa aparição noturna. O amante então a tranquilizou, dizendo “sou eu” (*uge esei*). Ora, a melodia desta expressão é o mesmo fragmento que, na versão *kagutu*, corresponde ao nome do espírito, Tsügi. Como narra o mito da música *kagutu*, o espírito canta seu nome em abertura da peça, a fim de se apresentar aos outros *itseke*. Quem então está realmente dizendo “sou eu” no canto *toló*? O amante da história do *kagutu* e o espírito Tsügi realizam o mesmo gesto, o de se apresentar, utilizando a mesma melodia. A cena narrada no mito e reproduzida em música durante o ritual *kagutu* (Tsügi se apresenta aos demais espíritos) é transposta no canto *kagutu* na forma de uma história de amantes. O fragmento melódico comum às duas versões indica que, apesar da mudança de contexto e da transformação do cenário, a presença do espírito permanece, e que o *itseke* Tsügi continua a anunciar sua chegada ainda que sob a forma de um humano.

## MULHERES-ESPÍRITOS

Os cantos *toló* levam o espírito mestre da peça *kagutu* a um novo contexto: a paisagem musical na qual o espírito se insere é transformada pelas mulheres que criam novas melodias, modificam as estruturas da peça e nomeiam o espírito com os nomes de seus amantes. O tema/identidade é o elemento chave da relação entre os dois repertórios e os dois rituais. Ele veicula a presença do espírito lá onde ela seria inesperada, em cantos profanos. Nesses cantos, a melodia afirma aquilo que é negado ou omitido pelo texto, isso é, que o espírito está bem ali, apesar do tema tratado pelos *toló* e da história narrada. A diferença é que a relação que as mulheres estabelecem com os espíritos é, de alguma forma, oposta àquela que, na música *kagutu*, os homens estabelecem com essas mesmas entidades. A relação homens-espíritos é de tipo “complementar”: os mestres flautistas se submetem à autoridade dos espíritos. Eles observam estritamente a versão dos *itseke*<sup>17</sup>, por medo de sua vingança. A relação mulhe-

---

16 Tütekuëgü é um flautista *kagutu* que conhece bem também os textos dos cantos *toló*. Nem todos os flautistas conhecem esses cantos, mas alguns são capazes de cantá-los e comentá-los com suas esposas nos espaços domésticos.

17 Além do discurso *kuikuro*, nossas análises são fundamentadas na comparação de várias execuções de uma mesma peça. A versão de Tütekuëgü apresentada neste artigo foi comparada com a de Jakalu, Kamangagü e Tupã, os outros flautistas

res-espíritos é de tipo simétrica, pois elas exercem sua criatividade nos cantos *toló*. Ainda que conservando a presença do espírito (o tema/identidade), elas modificam as melodias *kagutu* ao ponto de criar um repertório novo e levar, por meio dos textos, os espíritos ao universo da palavra feminina. Cantando os *toló* ou *jamugikumalu*, as mulheres karib do Alto-Xingu se tornam as hiper-mulheres do mito, mulheres-espírito, como elas mesmas dizem.

---

presentes na aldeia no momento de nossa pesquisa de campo.

## REFERÊNCIAS

- BASSO, Ellen  
1987. *In Favour of Deceit*. Tucson: University of Arizona Press.
- BATESON, Gregory  
1958. *Naven*. Stanford: Stanford University Press.
- BEAUDET, Jean-Michel  
1997. *Souffles d'Amazonie*. Nanterre: Société d'ethnologie.
- FAUSTO, Carlos; FRANCHETTO, Bruna; MONTAGNANI, Tommaso  
2011. "Les formes de la mémoire. Art verbal et musique chez les Kuikuro du Haut-Xingu (Brésil)". *L'Homme* 197, p.41-70.
- FRANCHETTO, Bruna  
1986. *Falar Kuikuru: estudo etnolinguístico de um grupo caribe do Alto Xingu*. Tese de doutorado. Rio de Janeiro: Museu Nacional-UFRJ.
- FRANCHETTO, Bruna  
1996. "Mulheres entre os Kuikuro". *Revista de Estudos Feministas* 4(1), p.35-54. Tradução do inglês de Cristopher Peterson, "Women Among the Kuikúro", *ibid.*, p.225-239.  
1997. "Tolo Kuikuro: diga cantando o que não pode ser dito falando". *Invenção do Brasil – Revista do Museu Aberto do Descobrimento* 1, p.57-64.  
2001. "Ele é dos outros: gêneros de fala cantada entre os Kuikuro do Alto Xingu", in MATTOS, Cláudia Neiva de; TRAVASSOS, Elizabeth; MEDEIROS, Fernanda Teixeira de (orgs.). *Ao encontro da palavra cantada: poesia, música e voz*. Rio de Janeiro: 7Letras-CNPq, p.40-52.  
2003. "L'autre du même : parallélisme et grammaire dans l'art verbal des récits kuikuro (caribe du Haut-Xingu, Brésil)". *Amerindia* 28, p.213-248.
- HOUSEMAN, Michael; SEVERI, Carlo  
2009. *Naven ou le donner à voir. Essai d'interprétation de l'action rituelle*. Paris: CNRS Éditions-Éditions de la MSH.
- MEIRA, Sérgio; FRANCHETTO, Bruna  
2005. "The Southern Cariban Languages and the Cariban Family". *International Journal of American Linguistics* 71(2), p.127-190.
- MELLO, Maria Ignez Cruz  
2005. *Iamurikuma: música, mito e ritual entre os Wauja do Alto Xingu*. Tese de doutorado. Santa Catarina: PPGAS-UFSC.
- PIEDADE, Acácio Tadeu de Camargo  
2004. *O Canto do Kawoka: música, cosmologia e filosofia entre os Wauja do Alto Xingu*. Tese de doutorado. Santa Catarina: PPGAS-UFSC.

ROUGET, Gilbert

1980. *La Musique et la Transe. Esquisse d'une théorie générale des relations de musique et de la possession*. Paris: Gallimard.

## RESUMO

Este artigo analisa as relações entre a música do ritual das flautas sagradas *kagutu* e os cantos femininos *tolo* entre os Kuikuro do Alto-Xingu. *Kagutu* e *tolo* formam um sistema transritual no qual uma relação complexa entre homens, mulheres e espíritos é estabelecida através da música e da linguagem. A música *kagutu* é a voz dos *itseke*, os espíritos animais. As flautas *kagutu*, tocadas pelos homens, reproduzem durante o ritual o som dos nomes dos *itseke*: o instrumento é considerado como podendo imitar a voz dos espíritos e dizer seus nomes, tornando assim sua presença sonora perceptível pelos humanos. Os cantos femininos *tolo* são baseados nas melodias de *kagutu*. De acordo com os Kuikuro, os cantos *tolo* “imitam” (*ũ*) as suítes de flauta *kagutu*; existem na realidade diferenças importantes entre os dois repertórios, diferenças que são objeto da nossa análise.





## CANTAR PARA CURAR A TERRA

### algumas notas sobre o filme yanomami *Urihi Haromatimapë* / *Curadores da Terra-Floresta* (Morzaniel Yanomami, 2014, 60min)<sup>1</sup>

Cristiane Lima

#### APRESENTAÇÃO

Filmado na aldeia Watoriki e editado durante oficinas de formação audiovisual realizadas em parceria pelo Observatório de Educação Escolar Indígena da Faculdade de Educação da UFMG<sup>2</sup>, a Hutukara Associação Yanomami e o Instituto Socioambiental (ISA), em *Urihi Haromatimapë – Curadores da terra-floresta* acompanhamos um ritual de cura da terra conduzido por Davi Kopenawa, em Roraima, que reuniu xamãs yanomami de diversas regiões<sup>3</sup>. O filme é dirigido por Morzaniel Iramari Yanomami. Conforme explica a sinopse divulgada por ocasião das exibições do filme, os trovões estão nos avisando que Terra está doente e, para curá-la, esses xamãs reunidos vão tratar as doenças trazidas pelos brancos e os males provocados pelas cidades, com a ajuda dos espíritos e do pó *yãkoana*.

O filme foi exibido na 18ª edição do Forumdoc.bh (MG), sendo indi-

---

1 Uma versão preliminar deste texto foi apresentada durante o XXIV Encontro da SOCINE, organizado pela ESPM-RJ, em sessão virtual ocorrida em 29/10/2021. LIMA, Cristiane da Silveira. 2021. “Cantar para curar a terra: algumas notas sobre o filme yanomami *Urihi Haromatimapë*”, in BORGES, Cristian et al. (orgs.). *Anais de textos completos do XXIV Encontro da SOCINE* [recurso eletrônico]. Rio de Janeiro: SOCINE, p.245-251. As ideias aqui esboçadas têm contribuições de discussões realizadas no âmbito do grupo de Pesquisa Poéticas Ameríndias (CNPq/UFSB. Mais informações: <<http://amerindias.art.br/>>. Último acesso: 04/09/2020) e também em aulas ministradas para o componente curricular *Cinema e Alteridade nas Américas*, na UFSB.

2 Observatório ligado ao curso de extensão da Formação Intercultural de Educadores Indígenas – FIEI, da FaE/UFMG, e que mais tarde se transformou em curso de graduação em Licenciatura Intercultural Indígena. Mais informações: <<https://www.fae.ufmg.br/cursos-graduacao>>. Último acesso: 04/09/2020.

3 Filme disponível em: <<https://youtu.be/xdQi6eMSrbc>>. Último acesso: 07/06/2022.

cado pelo júri como melhor filme do festival<sup>4</sup>; e também na VI Semana dos Realizadores (RJ), dois importantes festivais brasileiros de cinema, no ano de 2014, além de ter passado por inúmeras outras exposições, como no Aldeia SP – Bienal de Cinema Indígena (2016), no Instituto Moreira Salles e, mais recentemente, na mostra Luta Yanomami – Cinema como aliado, realizada pelo SESC São Paulo por meio do SESC Digital, no contexto da pandemia do novo coronavírus<sup>5</sup>. Atualmente, o filme integra a Galeria Claudia Andujar, no Inhotim – Museu de Arte Contemporânea (Brumadinho – MG) e, desde 2020, compõe a exposição de Cláudia Andujar intitulada *A luta yanomami*, montada na Fondation Cartier pour l'art contemporain, em Paris (França), na Triennale de Milano (Itália) e em outros espaços expositivos. Está disponível no youtube para visionamento on-line. Trata-se portanto de um filme que vem circulando em contextos não-indígenas, dentro e fora do Brasil<sup>6</sup>.

Em 2010, Morzaniel Yanomami já havia participado de uma oficina de audiovisual em São Gabriel da Cachoeira, juntamente com outros três jovens yanomami, possibilitada graças a uma articulação entre Ailton Krenak e Davi Kopenawa. A oficina foi ministrada por Pedro Portella Macedo e Julia Bernstein, então colaboradores do Pontão de Cultura Rio Negro<sup>7</sup>. Nessa oportunidade, Morzaniel produziu seu primeiro filme, intitulado *A Casa dos Espíritos* (2010, 24min)<sup>8</sup>. A realização do filme posterior, *Urihi Haromatimapë – Curadores da terra-floresta*, seu primeiro longa-metragem, também decorre de iniciativa de Davi Kopenawa, que conduziu a realização dos dois grandes encontros de xamãs que compõem o documentário. O primeiro encontro

---

4 Foram indicados dois filmes pelo júri, em um empate com *A vizinhança do Tigre* (Affonso Uchoa).

5 Realizada pelo Sesc São Paulo, por meio da plataforma Sesc Digital, entre os dias 30 de julho a 13 de agosto de 2021. Mais informações: <<https://sesc.digital/colecao/seccsp-org-br-luta-yanomami>>. Último acesso: 25/10/2021.

6 Parte destas informações nos foram prestadas pelo pesquisador Pedro Portella Macedo, em entrevista concedida em 28/08/2020, por videoconferência.

7 Ponto de Cultura Indígena do Rio Negro, ligado à Federação das Organizações Indígenas do Rio Negro. Mais informações: <<https://foirn.org.br/>>. Último acesso: 03/09/2020. Os quatro Yanomami envolvidos neste processo foram Morzaniel Yanomami, Dario Kopenawa, Ivan Xirixiana e Enio Mayanawa. Eles tinham entre 25 e 29 anos na época.

8 Filme disponível em: <<https://youtu.be/SW00qppVnoc>>. Último acesso: 03/09/2020. Todo o processo desta oficina de formação é descrito por Macedo (2014).

ocorreu em março de 2011. O segundo foi realizado em abril de 2012, quando a comunidade comemorava os 20 anos de homologação da Terra Indígena Yanomami. Nesta ocasião foram reunidos 33 xamãs, das regiões do Demini, Toototobi, Parawau, Novo Demini, Missão Catrimani e Komixi, encontro que contou também com o mais antigo e prestigiado xamã Ye'kuana, Vicente Castro. Além disso, o evento também teve o objetivo de transmitir os rituais xamânicos tradicionais para as novas gerações. Assim, os rituais contaram com a participação de um significativo grupo de jovens xamãs em processo de iniciação, entre os quais se destacou Gleidison Yanomami, aos 16 anos de idade, conforme texto divulgado pelo ISA à época<sup>9</sup>.

As filmagens desses grandes rituais também geraram o filme *Xapiri* (Laymert Garcia dos Santos, Leandro Lima, Gisela Motta, Stella Senra e Bruce Albert, 2012, 54min)<sup>10</sup> que, no entanto, não foi tão bem recebido pelos próprios Yanomami quanto o de Morzaniel<sup>11</sup>.

Os Yanomami formam um grupo étnico heterogêneo (conforme explicaremos mais adiante) que habita o norte da Amazônia, dos dois lados da fronteira entre Brasil e Venezuela (na região entre rios Orinoco - Amazonas,

---

9 Conforme informações disponíveis no blog Art'Palavra, editado por Graça Graúna. Disponível em: <<https://ggrauna.blogspot.com/2012/05/hutukara-realiza-ii-encontro-de-xamas.html>>. Acesso em: 10/06/2022.

10 Disponível em: <<https://youtu.be/BA2L5LtaltA>>. Último acesso: 09/09/2022.

11 Conforme depoimento de Morzaniel para Pedro Portella Macedo (2014, p.158): “Eles colocaram no filme a voz de três (xamãs) misturados. Eles colocaram imagens que parecem nuvens. Não apareceu quem está cantando. Isso eles não gostaram, e eu não gostei também não. Eu mostrei para eles o filme que eu fiz no programa Imovie. Eles gostaram do que eu fiz. (...) Eles falaram que tem que aparecer as imagens deles. O que apareceu [no *Xapiri*] foi a floresta, nuvens e coisas assim. Eles falaram que isso é o pensamento deles (brancos). Isso como eles fizeram aí não é verdade. A gente não consegue chegar, a gente não conhece o transe deles. Não é para mostrar. É para mostrar mesmo o que ele está fazendo aqui. (Morzaniel mostra na tela do computador um pajé cantando e dançando no segundo encontro de pajés). Quando a gente quer colocar os transes, a gente tem que perguntar primeiro (para os Yanomami). Temos que colocar os transes dos... Todos os diferentes. Tem o espírito da onça, de todas as aves. Porque não aparece imagem de onça, de todos os animais. Quando eles cantam, eles cantam vários animais. Quem não está cantando, eu não posso colocar. Eu falei para eles: Se vocês queriam fazer isso aí, vocês deviam convidar os Yanomami para ir para São Paulo, para mostrar aquilo que podia colocar.”

afuentes da margem direita do rio Branco e esquerda do rio Negro). Apesar de viverem em um território já demarcado desde 1992, um dos problemas mais recorrentes é advindo do garimpo ilegal dentro de seu território. Conforme reportagem publicada pela Agência Pública em setembro de 2021 dentro da série especial “Amazônia Sem Lei”, que inclui um detalhado relatório que descreve o avanço do garimpo ilegal no território indígena yanomami, estima-se que existam hoje até 20 mil garimpeiros na região, acarretando o desmatamento de milhares de hectares de floresta, poluindo os rios com mercúrio, contaminando a população indígena e expondo-a a novos surtos epidêmicos. Cabe destacar que o povo yanomami padece ainda de taxas altíssimas de mortalidade infantil em razão da desnutrição aguda e crônica, o que é agravado por doenças como a malária<sup>12</sup>. Ainda mais recentemente, foi divulgada a tragédia da morte de duas crianças yanomami (uma de 4 anos e outra de 7), afogadas na comunidade Makuxi Yano, na região do Parima, após terem sido sugadas por uma draga do garimpo ilegal<sup>13</sup>.

De acordo com o site do Instituto Socioambiental, até o séc. XIX os Yanomami mantinham contato apenas com outros grupos indígenas, mas a intensificação do contato com grupos não indígenas ao longo do século XX tem sido dolorosa e violenta.

No Brasil, os primeiros encontros diretos de grupos yanomami com representantes da fronteira extrativista local (balateiros, piaçabeiros, caçadores), bem como com soldados da Comissão de Limites e funcionários do SPI ou viajantes estrangeiros, ocorreram nas décadas de 1910 a 1940.

Entre os anos 1940 e meados dos anos 1960, a abertura de alguns postos do SPI e, sobretudo, de várias missões católicas e evangélicas, estabeleceu os primeiros pontos de contato permanente no seu território. Estes postos constituíram uma rede de pólos de sedentarização, fonte regular de objetos manufaturados e de alguma assistência sanitária, mas também, muitas

---

12 Informações adicionais disponíveis em: <<https://apublica.org/2021/09/sob-bolsonaro-yanomami-tem-o-maior-indice-de-mortes-por-desnutricao-infantil-do-pais/>>. E também em: <<https://brasil.elpais.com/brasil/2021-05-17/8-anos-e-12-quilos-a-crianca-com-malaria-e-desnutricao-que-simboliza-o-descaso-com-os-yanomami-no-brasil.html>>. Acesso em: 25/10/2021.

13 Informações adicionais disponíveis em: <<https://brasil.elpais.com/brasil/2021-10-16/duas-criancas-yanomami-mortas-por-uma-draga-de-exploracao-ilegal-de-minerio-diante-da-omissao-do-governo.html>>. Acesso em: 25/10/2021.

vezes, origem de graves surtos epidêmicos (sarampo, gripe e coqueluche) (POVOS INDÍGENAS NO BRASIL, 2020).

Ao longo das décadas de 1970 e 1980, epidemias de grande magnitude tiraram a vida de milhares de indígenas, deixando marcas profundas na memória dos Yanomami. Em *A queda do céu* (KOPENAWA & ALBERT, 2015), Davi Kopenawa descreve como as doenças *xawara*, “gulosas de carne humana” (p.176) marcaram sua juventude, mas contra as quais os xamãs de seu povo não possuem ainda uma solução, já que os *xapiri* só curam os males da floresta, cujos remédios são conhecidos. Daí talvez a necessidade de uma “força-tarefa” reunindo tantos xamãs em 2011 e 2012, em um esforço coletivo para curar a terra-floresta.

O território yanomami é o maior território indígena do Brasil e estima-se que na porção brasileira existam aproximadamente 26.780 pessoas (conforme dados do Sesai/DSEI Yanomami, de 2019)<sup>14</sup>. Contudo, é preciso lembrar que se trata de um grupo heterogêneo, formado por subgrupos falantes de diferentes línguas nem sempre compreensíveis entre si (*Yanomae*, *Yanõmami*, *Sanima* e *Ninam*). Os xamãs reunidos no filme de Morzaniel são provenientes de diversas comunidades. Portanto, a questão da tradução se tornou fundamental no processo de finalização do filme, que contou com a colaboração dos pesquisadores Helder Perri Ferreira e Ana Maria Antunes Machado, falantes de algumas dessas línguas. Por pertencerem a subgrupos distintos e falantes de línguas diferentes, os repertórios de cantos a que assistimos no filme apresentam uma diversidade linguística que, entretanto, não é transcrita em letreiros (legendas) para aqueles que não as conhecem.

Em entrevista concedida para nosso estudo, Pedro Portella Macedo (2020), doutorando em Antropologia com mais de dez anos de atuação em oficinas de audiovisual em comunidades indígenas e que assina conjuntamente a montagem do filme aqui analisado, nos contou alguns detalhes adicionais sobre o seu processo de realização. Entre muitas coisas, ele destacou a importância do fazer cinematográfico como ferramenta de atuação política para que as comunidades indígenas possam reivindicar seu direito à terra, à própria cultura e à própria língua.

Destacamos ainda um aspecto importante relacionado ao próprio estatuto da imagem entre os Yanomami. De acordo com Macedo, o processo de

---

14 Informações demográficas da TI Yanomami disponíveis neste mapeamento: <[https://terrasindigenas.org.br/terras-indigenas/4016?id\\_arp=4016](https://terrasindigenas.org.br/terras-indigenas/4016?id_arp=4016)>. Acesso em 25/10/2021.

captura da imagem é visto como um processo xamânico associado à feitiçaria (algo que também ocorre em outras etnias). Por isso, os mais velhos veem as câmeras, celulares e outros aparatos como ferramentas *perigosas*. Elas “não caíram do céu”; são bens manufaturados, produzidos dos minerais extraídos da terra, o que causa um desequilíbrio com a natureza. A máquina “aprisiona a imagem da pessoa”. Entre os Yanomami, as entidades maléficas roubam as imagens dos homens, por isso eles adoecem.

Todo processo de filmagem dos yanomami passa por essas restrições que são relativas a uma vulnerabilidade do ser que é documentado. Então não é todo mundo que pode ser documentado. Por exemplo, se tem um xamã mais velho que está doente, você jamais pode capturar a imagem dele ou fotografá-lo. Morzaniel, por exemplo, teve uma época que estava com a filha doente. Ele não podia filmar e não podia deixar ninguém filmar a filha dele. As imagens dos mortos, por exemplo, não podem voltar à tona. Então as imagens dos mortos jamais são mostradas para um parente próximo do morto, porque existe um processo de esquecer mesmo essas imagens, esquecer os nomes tradicionais desse doente, desse falecido. O que por sua vez é uma problemática muito grande para as equipes de saúde. Doenças que são causadas por princípios hereditários são difíceis de você fazer o rastreamento... dentro de uma cadeia hereditária, de uma árvore genealógica, porque você não vai poder falar o nome do doente. Isso pode causar uma indisposição muito grande e pode tornar os parentes agressivos em relação a esse desrespeito a uma cultura tradicional. (MACEDO, 2020).

Assim, há que se ter em mente que este filme insere-se em uma rede de questões culturais, políticas e diplomáticas bastante complexas, não de todo explicitadas nas suas imagens e sons, mas que se tornam de algum modo sensíveis para espectadores/as não-indígenas.

## A ESTRUTURA DO FILME

*Urihi Haromatimapë* começa com um sobrevoo sobre a floresta amazônica, até “aterrissarmos” no centro da aldeia, de onde avistamos a casa de ritual (o *xabono*) com a floresta e a ‘serra do vento’ ao fundo. É sobre esta imagem que serão inseridos os créditos iniciais do filme. Em seguida passamos a uma sequência que nos situa em relação à chegada dos xamãs, de avião, que serão recebidos na aldeia de forma calorosa, com abraços, sorrisos e mingau em



**Figura 1** - Primeira sequência - A chegada dos xamãs

Fonte: Frames do filme *Urihi Haromatimapê - Curadores da terra-floresta* (Morzaniel Yanomami, 2012).

abundância.

Os primeiros dez minutos de filme são dedicados a sequências que contextualizam o encontro ritual, que se seguirão pelos cinquenta minutos seguintes, garantindo uma certa inteligibilidade à complexidade do que está em jogo no filme. Além da chegada dos xamãs de longe (fig.1), assistimos ao processo de extração e preparação do *yãkoana* (rapé inalado pelos xamãs e que é o alimento dos espíritos) (fig.2), e também os preparativos para a festa, as pinturas corporais, adereços e espaço (fig.3). Em seguida tem início a dança ritual propriamente dita (fig.4), quando assistiremos aos diferentes xamãs dançando e cantando para curar a terra-floresta.

A primeira sequência de *Curadores da terra-floresta* dialoga com o filme anterior de Morzaniel, que também começa com uma chegada de avião na



pista. No curta, logo após o pouso do avião (que vemos de dentro), a voz *off* do realizador explica que a pista é um trecho da estrada Perimetral Norte, hoje usada no pouso dos aviões que trazem e levam agentes de saúde, membros do ISA, da FUNAI, da Associação Hutukara etc. Ele afirma que hoje são os Yanomami que cuidam da pista, que possui em suas adjacências uma escola com computadores e um pequeno ambulatório, com farmácia e estrutura para exames laboratoriais. No filme aqui analisado, vemos o pouso do avião que traz os pajés das várias comunidades e que serão recebidos para o grande encontro ritual.

Na segunda sequência, vemos todo o processo de preparo do pó de *yãkoana*. O preparo é feito da casca da árvore *yãkoana*, que vai ao fogo para que sua seiva possa escorrer facilmente para um recipiente no qual ela é fervida até

**Figura 2** - Segunda sequência - Preparação do *yãkoana*

Fonte: Frames do filme *Urihi Haromatimapê - Curadores da terra-floresta* (Morzaniel Yanomami, 2012).



... estas yakoanas...

Então a seiva fica muito quente,  
a casca esquenta e a seiva sai.

Yakoana é potente, quando os xamãs  
inalám-na, eles alimentam os espíritos.

Depois de secarem a casca da yakoana, eles  
misturam-na com a folha maxahara.

engrossar e se tornar um “líquido potente” muito forte. Esse líquido é apurado até secar, depois é misturado com folha de *maxahara* e macerado cuidadosamente numa casca de castanha. O pó bem fino é guardado em potes limpos. Tudo isso nos é explicado em língua nativa pela voz *off* do realizador e traduzida para o português por meio de legendas.

Acerca do *yãkoana*, Kopenawa escreve:

Não nos tornamos xamãs comendo carne de caça ou plantas das nossas roças, e sim graças às árvores da floresta. É o pó de *yãkoana*, tirado da seiva das árvores *yãkoana hi*, que faz com que as palavras dos espíritos se revelem e se propaguem ao longe. A gente comum é surda a elas mas, quando nos tornamos xamãs, podemos ouvi-las com clareza. A *yãkoana*, como eu disse, é o alimento dos *xapiri*. Eles a chamam *raxa yawari u*, o mingau de pupunha da gente das águas. Bebem-na sem descanso, com avidez. Assim a sua força aumenta, eles a absorvem através do seu pai, o xamã, pois a *yãkoana* penetra nele pelo nariz, que é a entrada de sua casa de espíritos. Então, são muitos os *xapiri* a alimentar-se dela. Por isso o xamã não desaba no chão. Ao beber *yãkoana*, ele só entra em estado de fantasma e seus espíritos, uma vez satisfeitos, descem em seus espelhos, alastrando por toda parte o cheiro suave de suas pinturas de urucum. [...]

[...] É a *yãkoana* que nos permite, guiados pelos xamãs, mais experientes, ver os caminhos dos espíritos e os dos seres maléficos. Sem ela, seríamos ignorantes.

Tornados fantasmas durante o dia ou durante a noite no tempo do sonho, é com ela que estudamos. Sem tomar *yãkoana*, como eu disse, não se sonha de verdade. (KOPENAWA & ALBERT, 2015, p.136-137)

A terceira sequência faz a transição da contextualização inicial sobre o significado da *yãkoana* para os Yanomami para o ritual e, em alguns poucos planos, acompanhamos os pajés realizando suas pinturas corporais em tom de vermelho com alguns grafismos em preto; arrumando suas braçadeiras de penas longas e coloridas de papagaio, arara, tucano; posicionam no centro da aldeia um grande mastro ritual, todo adornado (fig.3). Em seguida passamos à sequência com as danças de apresentação dos xamãs, às quais será dedicada a maior parte do filme (fig.4).

Cada um dos encontros rituais durou em torno de três ou quatro dias.



- A pintura dele é bonita?  
-Ele gostou, é bonita!

**Figura 3** - A preparação para o ritual

Fonte: Frames do filme *Urihi Haromatimapê - Curadores da terra-floresta* (Morzaniel Yanomami, 2012).

Porém, no filme, não são percebidos indícios de que os rituais se passaram em dias ou anos distintos. A montagem da performance ritual não segue uma cronologia factual dos acontecimentos (conforme nos informou Macedo, 2020): tudo se dá como se entrássemos em uma temporalidade *outra*, da ordem da magia, específica do xamanismo. Todos os homens que aparecem sentados, reunidos em semicírculo, cantaram e dançaram durante os rituais. Contudo, só alguns deles permaneceram na montagem final do filme - aqueles que de alguma forma se destacaram na condução das danças e cantos. Assim, esse saber ancestral milenar, transmitido pelos *xapiri* nesse estado de sonho ativado pela *yãkoana*, é atualizado no ritual (marcado também por forte dose de improviso), coletivamente, e uma segunda vez, quando do processo de tornar-se filme e colocar-se em performance diante de olhares e escutas externas ao contexto em que os rituais foram realizados.

## **SOBRE A DIMENSÃO SONORA DO FILME**

Do ponto de vista dos elementos sonoros, o filme se organiza em torno do som direto, com ênfase nos cantos entoados em línguas nativas. Apenas em quatro momentos ocorrem inserções em locução em *off*, ora em língua nativa



**Figura 4** - Sequência de dança ritual

Fonte: Frames do filme *Urihi Haromatimapê - Curadores da terra-floresta* (Morzaniel Yanomami, 2012).

(na voz de Morzaniel), ora em português (na voz de Davi Kopenawa). Esses momentos são traduzidos para espectadores/as não-indígenas, a quem o locutor por vezes se dirige diretamente e cumprem um papel fundamental na construção da narrativa, pois eles asseguram certa “inteligibilidade” para esse público externo à comunidade.

Como já descrito, a primeira inserção da voz *off* descreve o preparo e explica a importância da *yãkoana* para os Yanomami (00:04:49 a 00:09:13). Um pouco mais adiante, Kopenawa explica que *pajé* significa *xapiri*, aquele que nasceu junto com a terra, junto com a floresta. “*Pajé* importante para nós. *Pajé* importante para cuidar da saúde, cuidar da floresta, cuidar do mundo, cuidar da chuva, trovão. O mundo está mudando. Muita chuva, muito vento... Então nós, o *pajé* trabalha por ele. Pro mundo não ficar triste e chorando” (00:10:46 a 00:11:58). No fundo de sua fala já conseguimos ouvir o canto de apresentação que está ocorrendo durante o ritual, que logo ganhará maior intensidade e preencherá todo o espaço sonoro da cena.

Há momentos em que outros ruídos e conversas surgem (há momentos em que eles riem uns dos outros inclusive). Contudo, eles não chegam a ganhar o mesmo destaque dos cantos. Mais uns minutos se passam até ouvirmos novamente Kopenawa desdobrando um pouco mais o lugar do *pajé* entre os Yanomami (00:23:39). De forma bem didática e generosa, ele se dirige aos/às

espectadores/as não-indígenas:

VOZ OFF - Eu queria dizer pra vocês não índio, pra entender melhor o quê que é pajé. O pajé é uma pessoa... xamanismo, é uma alma da floresta. Alma de montanha, alma de terra. Alma de céu e luz, sol, lua, estrela, trovão, vento. É mundo da floresta. Então em geral, juntando tudo, nome do pajé. Concluindo então, tudo vocês chamam pajé, e vocês não-indígenas vocês chamam xamanismo. E nós xamanismo que cura uma pessoa. Quando uma pessoa tá doente, que cura. E nós que usa que chama yakoana. Yakoana que é uma árvore, uma árvore especial. Yakoana que fica na floresta. Quem plantou essa árvore importante, árvore de nós fazer xabori, virar xabori.

Mais uma vez ouviremos os cantos até ouvirmos a terceira e última inserção da voz *off* de Kopenawa (00:36:26):

VOZ OFF - Estudante, antropólogo, médico, ele não está sonhando. Mas ele sonha um outro trabalho diferente. Sonha de vacina, de medicamento, de máquina, ele sonha. Eu queria que o médico, ele trabalha no mesmo campo, pessoa que trabalha com saúde. E nós povos indígenas yanomami, o xamã que trabalha, eu queria que vocês conhecer, queria que vocês ouvir e acreditar, também pra aproximar pra gente trabalhar junto pra curar. Nós cura a doença da floresta. Vocês não-índio cura malária, gripe, pneumonia, tuberculose e outras doenças, vocês curam. Mas nós curamos a doença da floresta conhecido nós. Vocês cura a doença da cidade. A doença da cidade vocês sabe olhar com máquina, com chapa né? A nossa chapa é o yakoana.

Não deixa de ser curiosa a maneira como a dimensão técnica (as máquinas, a chapa) é acionada pelo xamã para estabelecer uma analogia à forma de conhecimento e tratamento das doenças da floresta dos Yanomami. Este comentário no filme nos lembrou da passagem em *A queda do céu*, quando ele enumera os diversos males conhecidos do não-indígena, para os quais existem protocolos de tratamento segundo a medicina ocidental.

Hoje, os *xapiri* só conseguem conter a epidemia *xawara* quando ainda é muito jovem, antes de ela ter quebrado os ossos, rasgado os pulmões e apodrecido o peito dos doentes. Se os espíritos a detectarem a tempo, e vingarem suas vítimas sem demora, elas podem se recuperar. Esses novos males que os brancos chamam malária, pneumonia e sarampo, porém, são outros. Vêm de muito longe e os xamãs nada sabem a seu respeito. Por mais

que se esforcem para enfrentá-los, nada os atinge. Seus esforços são inúteis e morremos logo, um depois do outro, como peixes envenenados por timbó. Os *xapiri* só sabem combater as doenças da floresta, que conhecem desde sempre. (...)” (KOPENAWA & ALBERT, 2015, p.176)

Depois da última inserção da voz *off*, nada mais será traduzido ou apresentado em português. Adentramos de vez nesse universo do sonho, quando os espíritos vêm dançar entre os homens. Muitos cantos e danças são apresentados, todos diferentes entre si. Entre um verso e outro, nós não-indígenas tentamos em vão decifrar os gestos, imaginando o que seria esta ou aquela onomatopeia, especulando sobre o porquê de certos sons serem emitidos com vibrações de lábios. Somos mergulhados nesse amálgama de sons e imagens, repletos de nuances, cores, vibrações, intensidades, numa materialidade movente que nos resta, em certa medida, ininteligível. Pela seriedade das performances e pelo engajamento de tantas lideranças naquele encontro, entendemos que algo de muito importante está sendo feito e que tudo tem como objetivo curar os males que destroem a terra-floresta e evitar que *o mundo fique triste e chorando*. Se câmeras e gravadores, máquinas de metal produzidas por não-indígenas, podem enfeitiçar e eventualmente causar danos aos Yanomami, não deixa de ser interessante perceber como essas mesmas máquinas são usadas por eles para nos proporcionar algo que eles acessam por meio do sonho e da *yãkoana*. É preciso filmar os cantos e danças para compartilhar com outros povos seus saberes.

Por isso quero mandar minhas palavras para longe. Elas vêm dos espíritos que me acompanham, não são imitações de peles de imagens que olhei. Faz muito tempo que *Omama* e nossos ancestrais as depositaram em nosso pensamento e desde então nós as temos guardado. Elas não podem acabar. Se escutarem com atenção, talvez os brancos parem de achar que somos estúpidos. Talvez compreendam que é seu próprio pensamento que é confuso e obscuro, pois na cidade ouvem apenas o ruído de seus aviões, carros, rádios, televisores, máquinas. Por isso suas ideias costumam ser obstruídas e enfumaçadas. Eles dormem sem sonhos, como machados largados no chão de uma casa. Enquanto isso, no silêncio da floresta, nós, xamãs, bebemos o pó das árvores *yãkoana hi*, que é o alimento dos *xapiri*. Estes então levam nossa imagem para o tempo do sonho. Por isso somos capazes de ouvir seus cantos e contemplar suas danças de apresentação enquanto dormimos. Essa é a nossa escola, onde aprendemos as coisas de verdade (KOPENAWA & ALBERT, 2015, p.77)

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Enquanto nos debruçamos sobre este filme e sobre a escrita deste pequeno texto, vivemos o contexto da pandemia do novo coronavírus, que resultou em 6,31 milhões de vidas perdidas no mundo, sendo quase 688 mil delas apenas no Brasil até a presente data<sup>15</sup>. Considerando toda a tragédia que assolou todos os povos do planeta nos últimos dois últimos anos e a dificuldade que o Brasil encontrou no enfrentamento da crise sanitária - conjugada a todos os efeitos colaterais de uma crise que é também política, econômica e que aprofundou as desigualdades sociais decorrentes de todo o nosso histórico colonial - o breve estudo deste filme nos pareceu mais relevante do que nunca pois, como sabemos, os povos originários vêm lidando com sucessivas epidemias trazidas por não-indígenas e têm sido as maiores vítimas de todo o violento processo de invasão sistemática de seus territórios, ao mesmo tempo que vêm resistindo bravamente a todas elas. Retomar as imagens e sons deste ritual yanomami que busca curar a terra-floresta nos inspira ao desafio da resistência e do enfrentamento das tragédias que assolam a nossa vida em comum. Mas também nos lembra da enorme generosidade dos povos da floresta, não apenas para com os seus, mas para com toda a coletividade. Como escreveu Kopenawa:

Os xamãs yanomami não trabalham por dinheiro, como os médicos dos brancos. Trabalham unicamente para o céu ficar no lugar, para podermos caçar, plantar nossas roças e viver com saúde. Nossos maiores não conheciam o dinheiro. *Omama* não nos deu nenhuma palavra desse tipo. O dinheiro não nos protege, não enche o estômago, não faz nossa alegria. Para os brancos, é diferente. Eles não sabem sonhar com os espíritos como nós. Preferem não saber que o trabalho dos xamãs é proteger a terra, tanto para nós e nossos filhos como para eles e os seus. (KOPENAWA & ALBERT, 2015, p.217)

Dez anos se passaram desde o segundo encontro de xamãs yanomami aqui estudado. Recentemente, a TI Yanomami comemorou 30 anos desde a sua homologação, com uma grande celebração que reuniu 500 pessoas (fig.5), incluindo as principais lideranças da região, convidados de outros povos e também vários aliados da causa indígena, como Ailton Krenak, Joenia Wapichana (primeira mulher indígena eleita deputada federal no Brasil), Sydnei Possuelo, dentre outros. “Se no passado Davi levava praticamente sozinho o

---

15 Conforme dados do Portal COVID-19 do Ministério da Saúde, atualizado em 11/11/2022. Disponível em: <<https://covid.saude.gov.br/>>.



**Figura 5** - Cinema na floresta: projeção de filmes durante as comemorações dos 30 anos da Terra Yanomami, na aldeia Xihopi. Foto: Christian Braga/ISA.

Fonte: Site Instituto Socioambiental, <<https://www.socioambiental.org/noticias-socioambientais/o-futuro-e-indigena-na-terra-floresta-yanomami>>. Acesso em: 10/06/2022.

grito do povo Yanomami, 30 anos depois a resistência se multiplicou por muitos corpos, gerações e, em muitas vozes, que garantem: o futuro é Yanomami, o futuro é indígena, o futuro é sem garimpo!”<sup>16</sup>.

---

16 Ver “O futuro é indígena na terra-floresta Yanomami”, por Marina Terra, editora do site do ISA, 03/06/2022. Disponível em: <<https://www.socioambiental.org/noticias-socioambientais/o-futuro-e-indigena-na-terra-floresta-yanomami>>. Acesso em: 10/06/2022.



## REFERÊNCIAS

- BRASIL, André  
2016. “Ver por meio do invisível: O cinema como tradução xamânica”. *Novos Estudos CEBRAP*, 35, n.3, pp.125-146. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/nec/v35n3/1980-5403-nec-35-03-125.pdf>. Último acesso: 30/03/2020.
- GOMES, Helena Augusta da Silva  
2019. “Transespaço da floresta: a cosmopolítica yanomami. através de um filme”. *Entre Lugar*, v.10 , n.20. ISSN 2176-9559.
- GOMES, Ana Maria Rabelo; KOPENAWA, Davi  
2015. “O Cosmo Segundo os Yanomami: Hutukara e Urihi”. *Revista da Universidade Federal de Minas Gerais*, v.22, n.1 e 2, p.142-159.
- KOPENAWA, Davi; ALBERT, Bruce  
2015. *A queda do céu: palavras de um xamã yanomami*. São Paulo: Companhia das Letras.
- LIMA, Cristiane da Silveira  
2021. “Cantar para curar a terra: algumas notas sobre o filme yanomami Urihi Haromatimapë”, in BORGES, Cristian et al. (orgs.). *Anais de textos completos do XXIV Encontro da SOCINE* [recurso eletrônico]. Rio de Janeiro: SOCINE, p.245-251.
- MACEDO, Pedro Portella  
2020. *Entrevista concedida a Cristiane Lima, acerca do filme Urihi Haromatimapë*. Realizada por Google Meet, em 28 de agosto de 2020.  
2014. *‘Essa máquina não caiu do céu’: o nascimento do cinema dos povos originários e notas etnográficas sobre dez anos de formações cinematográficas para indígenas*. Dissertação de Mestrado. Belo Horizonte: PPGAN/UFMG.
- POVOS INDÍGENAS NO BRASIL (site)  
s.d. Instituto Socioambiental. Disponível em: <<https://pib.socioambiental.org/pt/Povo:Yanomami>>. Último acesso: 10/09/2020.
- TAVARES, Marcela Botelho  
2020. “Cinema e xamanismo: por um cinema que sonha”. *Concinnitas*, v.21, n.37, p.238-251.
- SORANS, Gustavo  
2021. “Luta e sonho yanomami. Davi Kopenawa em 6 documentários brasileiros”, in BORGES, Cristian et al. (orgs.) *Anais de textos completos do XXIV Encontro da SOCINE* [recurso eletrônico]. Rio de Janeiro: SOCINE, p.277-282.

# O MOVIMENTO DOS MATOS

## a medicina poética pataxó

Victor André Martins de Miranda  
Japira Pataxó / Antonia Santana Braz

### INTRODUÇÃO

As aulas ministradas por Japira são andanças, sejam essas destinadas ao ensino universitário ou à educação básica. É no adentrar nas terras pataxó que Japira apresenta aos alunos seus saberes, estes imersos em uma rede de relações ecológicas. Seu quintal, a restinga, os brejos, capoeiras e a mata atlântica, são espaços vivos de saber. Buscamos construir este texto como um caminhar, pensado como um Encontro de Saberes. Procuramos desvendar alguns caminhos que se abrem nessa imersão nos ambientes pataxó. No quintal – onde iniciamos o diálogo sobre as relações entre plantas e pessoas, espaços naturais e antropizados, pontos de encontro e dispersão, buscamos mostrar como essas interações constroem uma verdadeira poética. A mata seria um grande quintal? Na segunda parte deste texto, refletimos sobre algumas dinâmicas que as matas pataxó apresentam, seus labirintos e seus seres míticos. Por fim, buscamos concluir este ensaio refletindo sobre esse caminhar no plano do saber, propondo um encontro entre medicinas tradicionais. Buscamos apresentar em que consiste a sensibilidade da pajé capaz de propor terapêuticas individualizadas a partir dos encontros com plantas, encantados e pessoas em busca de cuidado.

Este texto parte de diversas conversas entre ambos os autores que se deram no contexto da escrita do livro “Saberes do Mato Pataxó”, de autoria de Japira e organização de Victor Miranda e Ana Belizario. Ao longo de mais de quatro anos de trabalho coletivo, tivemos diversas discussões a respeito das relações que são construídas com as plantas, o território, os encantados e os saberes medicinais pataxó. Nesse texto, tentamos apresentar algumas dessas questões que foram transversais nesse trabalho conjunto. A redação e organização do texto ficou a cargo de Victor André Miranda, mas as reflexões aqui apresentadas foram elaboradas conjuntamente. O texto em seus diversos momentos de escrita passou por uma leitura atenta de ambos os autores que o assinam. Como Japira é uma sábia da oralidade, pensamos que a transcrição de suas falas no início de cada capítulo era de grande importância para sua cons-

trução. Decidimos abordar essas falas de abertura ao longo do texto, citando Japira em terceira pessoa, para fins de organização da escrita.

## **ENTRE JARDINS E QUINTAIS: DINÂMICAS ENTRE AMBIENTES ABERTOS E FECHADOS**

Os quintais dos Pataxó são os arredores das nossas casas. Nos quintais, temos nossos jardins medicinais e as ervas que crescem livres. Os quintais sempre foram lugares de troca. Quando eu viajo para outra aldeia eu sempre visito o quintal dos parentes para ver os matos que crescem por lá. As pessoas quando vêm na minha casa levo elas no meu quintal, lá eu mostro as ervas, o uso delas e como fazer os preparos. Os quintais são um lugar importante onde passamos para novas gerações os conhecimentos medicinais, culinários e da agricultura pataxó. Foi sendo criada nos quintais das minhas avós, Maria Rosa e Luzia, que eu fui aumentando a *força dos matos*. Essa força é a que faz conseguirmos encontrar as ervas nas matas, cuidar das plantas, das pessoas e não ser facilmente enganados pela Caipora.

Antigamente toda família pataxó tinha no quintal ervas medicinais, mandioca e frutas. Nós Pataxó, que mudamos muito, levamos os matos dos quintais antigos para os novos. Meu pai era assim, ele vivia um ou dois anos em um lugar, cansava, levantava e ia embora, mas sempre parte desse quintal ficava para trás. Desses quintais, com o tempo, surgem verdadeiras florestas. Bem assim como eu: fiz floresta do Bairro Carajá até aqui, na minha Aldeia Novos Guerreiros. Os Pataxó em suas andanças vão deixando uma trilha de floresta para trás.

Mestra Japira vive na Aldeia Pataxó Novos Guerreiros, localizada entre a cidade de Porto Seguro/BA e a Aldeia Indígena de Coroa Vermelha – uma das maiores aldeias indígenas urbanas da América Latina. A BR-101, que conecta esses dois pontos, margeia a aldeia de Japira e a separa da costa. A Aldeia Novos Guerreiros, assim como outras que compõem o território da Ponta Grande, sofrem uma grande pressão do mercado turístico. Essas terras ainda não foram demarcadas e enfrentam ameaças contínuas de despejo, cortes no abastecimento de água e luz, bem como veem seus arredores tomados por novas barracas de praia. É nessa Aldeia, erguida sob a terra de areia da restinga, solo seco e de difícil uso para cultivo, que a mestra construiu sua casa. Ao seu redor encontramos seu quintal, onde crescem seus matos medicinais.



No caminho para a casa de Japira. Aldeia Pataxó Novos Guerreiros, Porto Seguro/BA.  
Foto Nicolle Dela Cruz, 2021.

Para chegarmos à casa de Japira, partimos da pista da BR-101 e andamos entre a vegetação da restinga e as casas de seus parentes. Em meio à restinga, encontramos caminhos tortuosos, esses que se bifurcam e levam a outras casas da comunidade ou mesmo a outras aldeias pataxó. Ao nos aproximarmos da casa de Japira, encontramos seu quintal, um espaço aberto, onde prevalecem plantas rasteiras e pequenos arbustos por entre os quais correm seus cachorros, ciscam suas galinhas e cantam seus papagaios. Nesse quintal é onde geralmente encontramos a mestra. Sob a sombra de uma árvore, ao lado de seu jardim, Japira deixa um conjunto de cadeiras onde recebe sua família ou visitantes.

É em seu quintal que Japira exerce parte importante de seus fazeres como pajé, professora, conselheira e dispersora de espécies medicinais. Podemos entender o quintal como ambiente especial de encontros, entre humanos e não-humanos, entre mestre-aprendiz, entre consulentes-pajé, bem como entre planos cósmicos. As relações estabelecidas entre pessoas e plantas, como veremos, cobra centralidade em todos estes processos.

Quando procurada para ministrar os saberes medicinais de seu povo, seu quintal serve como escola viva. Seus ensinamentos são transmitidos no caminhar em busca das ervas. Algumas encontram-se em seu jardim e outras crescem livres. Nessas andanças com os aprendizes, Japira vai contando histórias de seus antepassados, indicações, formas de produção dos preparos medicinais e as relações ecológicas estabelecidas entre as plantas.



O quintal de Japira. Aldeia Pataxó Novos Guerreiros, Porto Seguro/BA.  
Foto Nicolle Dela Cruz, 2021.

A busca pelas plantas não deve ser entendida como uma tentativa de localização de meros objetos de estudos. Para Japira as plantas não estão desprovidas de agência, seu papel ativo é substancial para ensino e aprendizagem. Esses saberes pataxó integram o que José Jorge de Carvalho qualifica como epistemologias do cosmos vivo (2020a). Nessas epistemologias, o cosmos não é silencioso, inerte, mera *res extensa*, desprovido de vontade e linguagem. Ele se encontra plenamente vivo, profundamente preenchido por agências, movimentos, poéticas e saberes. Japira nos introduz a essa epistemologia do cosmos vivo ao contar a história de como, na incursão nos quintais de suas avós, a *força do mato* crescia. Em seu aprendizado como pajé, além de suas avós, tios e sábios que lhe transmitiram seus saberes, a própria natureza também é professora. Essa experiência que viveu nos quintais de suas avós é o mesmo que Japira promove quando leva os estudantes na busca por esses saberes medicinais. A força do mato nos demonstra que os saberes medicinais pataxó se encontram em contínua transformação, uma vez que nos apresenta uma forma de produção de novos conhecimentos no encontro com entes vegetais e cósmicos — no caso dos encantados. Como a mestra ressalta, parte importante de seus saberes advém de sua própria investigação das espécies vegetais. Assim como Manuela Carneiro da Cunha reflete, os saberes tradicionais não devem ser entendidos como um arcabouço de técnicas e saberes estáticos:

Nada é mais equivocado: o conhecimento tradicional consiste tanto ou mais em seus processos de investigação quanto nos acertos já prontos transmitidos pelas gerações anteriores. Processos. Modos de fazer. Outros protocolos. (2017, p. 294)

A *força dos matos* a que se refere Japira é um conceito importante para demonstrar essa agência viva dos entes vegetais. Os saberes medicinais de Japira posicionam centralmente as habilidades sensíveis como parte das aptidões a serem desenvolvidas. Para ser pajé é necessário algo mais que os conhecimentos dos problemas de saúde e dos modos de uso das ervas medicinais. É necessário desenvolver, crescer essa *força dos matos*. Esse conceito, polissêmico, pode ser entendido como uma integração entre saber e prática, já que ao mesmo tempo que é o saber sobre as ervas é habilidade de encontrar, manipular e aprender com elas. É habilidade sensível, capacidade prática e conhecimento unidos.

Podemos entender esse quintal como espaço que é preenchido por presenças vegetais que agenciam processos de ensino e também de cuidado. Além de escola, seu quintal é um centro para o cuidado e a produção de preparos medicinais. Assim como Carvalho reconhece que a tarefa da mestra Lucely Pio como cuidadora que domina os saberes da farmacopeia do cerrado (GO) é trabalhar sob “uma tríade indissolúvel de vida e agência: uma raizeira, um paciente e uma planta” (2020b, p. 29), podemos constatar que a prática de mestra Japira adota características similares. Ambas as mestras entendem seu lugar como uma ponte, uma conexão entre os entes vegetais e humanos. É na sensibilidade capaz de *escutar* o chamado das ervas que orienta sua eleição na produção dos preparos medicinais. A conexão entre humanos e não-humanos pode ainda ser expandida para o âmbito espacial, já que não é apenas o encontro das espécies que serão utilizadas na terapêutica que parece importar, mas também o próprio ambiente onde se dá o processo de cuidado. Seu quintal é habitado por diversas espécies vegetais e sua presença na construção desse ambiente influencia o processo de cuidado e produção dos preparos medicinais, tornando-o um ambiente privilegiado para exercer suas práticas curativas e espirituais.

Os quintais também protagonizam outra classe de encontros, aqueles destinados a trocas de espécies e saberes entre comunidades. Sempre em suas viagens, Japira visita quintais de seus parentes, onde troca conhecimentos e espécies de interesse, sejam essas medicinais, ornamentais ou alimentícias. Esse movimento de viagem e troca torna os quintais centros de dispersão e é responsável por consolidá-los como espaços de grande diversidade vegetal. Como observado no *Aragwaksã: Plano de Gestão Territorial do Povo Pataxó*

de Barra Velha e Águas Belas, essas trocas consolidam os quintais “(...) como ‘ilhas’ de diversidade e como banco de sementes de plantas e de manaíbas”, qualidade que “confere a este espaço um alto grau de relevância para os projetos que visam à segurança alimentar e à conservação na região” (FUNAI, 2012, p. 47).

Esse movimento das plantas e sementes pelos territórios recebe especial atenção dos Pataxó. No recente livro de Japira, *Saberes do mato pataxó*, obra destinada a apresentar os saberes medicinais, curativos e ecológicos de seu povo, a mestra, ao se ater às plantas que crescem em seu quintal, explicita aquelas que advêm de trocas e com quem e onde as conseguiu (2022). A disseminação das plantas e a compreensão da importância dessas trocas é aspecto fundamental desse saber, que se consolida como uma cartografia relacional: ao cultivarem relações de parentesco, os sábios pataxó estão atentos ao cultivo de plantas necessárias aos cuidados e o bem viver do seu povo. Com a mestra seguimos esta consciência cartográfica, própria de povos que portam atenção especial à terra, realizada pelos relatos e caminhos das plantas e das sementes.

Buscamos até aqui demonstrar alguns dos encontros que são travados nesse espaço multifacetado do quintal. Entretanto, além dos encontros, o quintal é um ambiente ecológico, onde floresce parte importante das ervas medicinais utilizadas por Japira no cuidado de sua comunidade. Seriam as ervas do quintal aquelas que poderíamos categorizar enquanto “domesticadas”, em contraposição àquelas das matas, as selvagens? Japira estrutura seu livro em grandes capítulos tratando dos ambientes onde crescem as espécies medicinais. Nele temos o capítulo do Quintal, da Restinga, da Mata Atlântica, da Capoeira e do Brejo. O Quintal é o primeiro capítulo de sua obra, aquele que nos introduz aos saberes medicinais pataxó. De início, nos apresenta esse ambiente onde, segundo a mestra “estão as plantas que crescem nos jardins, as que crescem livremente nos arredores das casas e as que tomam as casas abandonadas”. Poderíamos entender o quintal a partir de um componente em que predominam plantas “domesticadas” (os jardins) e outro de plantas que crescem livremente, não dependendo do plantio e cuidado da mestra.

O jardim de plantas medicinais de mestra Japira possui uma característica marcante: a sua permeabilidade. Ele é cercado por varas e, em algumas de suas partes, por tela. Essa cerca busca protegê-lo do ambiente externo. Galinhas, cachorros e papagaios são alguns dos animais que correm pelo quintal da mestra e podem gerar verdadeiras catástrofes com esse ambiente, com muitas ervas frágeis, pequenas. Entretanto, se observamos cuidadosamente, as telas e varas que o cercam não são impenetráveis. Na realidade são descontínuas, possuem diversos espaços entreabertos. Essa característica o torna aberto ao



Jardim medicinal de Mestra Japira. Aldeia Pataxó Novos Guerreiros, Porto Seguro/BA.  
Foto Gabriel Fernandes Borges, 2022.

movimento das espécies vegetais da restinga que o invadem, tomando espaço entre as ervas medicinais. Essa abertura a uma criação conjunta é o que Gilles Clément tem chamado de *jardim em movimento*. Nesses jardins, a tarefa do jardineiro não é a de buscar, a todo custo, uma pureza do espaço, impedindo que novas ervas logrem protagonismo na construção da paisagem, mas de cooperar, aceitar a intromissão do acaso da natureza que “invade” aquilo que ora foi tomado como um espaço ordenado do jardim. Segundo o autor, “o termo movimento é justificado pela perpétua modificação dos espaços de circulação e vegetação, gestionar esse movimento justifica o termo jardim” (CLÉMENT, 2008, p.28).

Podemos entender o jardim medicinal de mestra Japira como um jardim em movimento. A sua permeabilidade é substancial para este ambiente. Segundo a mestra:

Ele tem que estar aberto para tomar o ar, tem que suspirar para crescer. Quando vou colher meus matos posso encontrar novas ervas que não plantei, muitas delas têm uso, essas surpresas mostram a força do jardim. Algumas que lembro que cresceram assim foram: a quebra-pedra, alcaçuz, rabo de tatu, corindiba, cipó-caboclo, imbaúba, cabeça de saúva, arrozinho, tiririquim, vassourinha mofina e várias outras. O jardim ganha força quando respira.



Mais uma vez vemos aparecer a *força* como parte importante das relações despertadas pelo encontro das ervas. Na apresentação de sua proposta de *jardim em movimento*, Clément reflete o conceito de clímax e como ele deve ser encarado nos jardins em movimento. O clímax é o nível ótimo para uma vegetação. No caso do território pataxó, um clímax, dentre outros, é a mata de capoeira alta (capoeirão). Quando as terras desmatadas são abandonadas, com o passar de uns 40 anos chega-se a um clímax dessa vegetação. Para os jardins em movimento: “o clímax é um ponto de mirada, um objetivo possível. Não é necessário alcançá-lo.” (CLÉMENT, 2008, p.24). A questão que recai para os jardineiros desse jardim em movimento é a de “como harmonizá-lo com a futura vegetação? Poderia essa estar integrada desde um primeiro momento?” (CLÉMENT, 2008, p.26). O exercício de co-criação desse jardim supõe um entendimento profundo do ambiente que o rodeia e, concomitantemente, seu clímax. A tarefa do jardineiro nesse caso é gerir esse devir ao clímax – um *devir floresta*. As discontinuidades da cerca do jardim de Japira lidam com essa pressão viva da restinga, utilizando-a para a criação de um espaço compartilhado onde, além das ervas medicinais plantadas pela mestra, outras possam crescer, surpreendendo e modificando a estética deste jardim. Esse jardim continuamente se transforma, as dinâmicas entre a intromissão da restinga e a curadoria das ervas pela mestra estabelece uma poética das paisagens pataxó.

Mestra Japira em seu quintal colhendo folhas de sena. Essa erva fugiu de seu jardim. Aldeia Pataxó Novos Guerreiros, Porto Seguro/BA. Foto Gabriel Fernandes Borges, 2022.



Além desse movimento, que atrai especialmente a atenção de Clément – a invasão do espaço do jardim pela natureza – o jardim de Japira também responde a essa ação. Seu jardim medicinal se expande pela restinga. Situação que impressiona devido à composição do solo da restinga ser de muito difícil uso para as ervas medicinais, que em geral necessitam de terra de barro. Japira nos conta que o preto-velho, a alfazema, a xixi-galinha, o mastruz, o marotinho, a guiné, uma espécie de manjerição e outras ervas mais já conseguiram crescer livremente pela restinga e seu quintal. O movimento de seu jardim não é meramente daquilo que entra, mas também do que sai, centrífugo. Esse balanço do jardim constrói uma relação dialética com sua paisagem. Uma conversa entre dentro e fora.

As plantas são vivas como nós. Elas crescem no jardim e quando se sentem apertadas, cruzam as cercas, ramam pelo quintal e as matas.

Podemos pensar que esse movimento expansivo e a sensação de aperto é a mesma que tem orientado a intensa luta Pataxó de retomada de territórios. Esse mesmo cenário poderia ser expandido para os demais povos ameríndios: confinados em terras insuficientes, brigam aguerridamente por expandir seus territórios, estes que, como bem entende o mestre Joelson Ferreira, liderança do Assentamento Terra Vista (Arataca-BA) e da Teia dos Povos, não são apenas terras, mas “um lugar cheio de símbolos de pertencimento alicerçados na abundância da vida” (2021, p.43).

Os jardins de mestra Japira não configuram um espaço fechado, como o são os jardins burgueses. Aqui não se pensa que é possível escapar dos movimentos dos seres vegetais. Nos jardins ocidentais, os muros realizam uma divisão entre aquilo que é controlado e ao mesmo tempo protegido, limpo, do espaço caótico vegetal que o pode cercar. Essa ideia do jardim isolado só é possível dentro de uma epistemologia do cosmos inerte/morto, em oposição à definição de cosmos-vivo de Carvalho ao qual já nos referimos. Para as epistemologias do cosmos vivo é inviável pensar que é possível controlar de maneira absoluta a estética desse ambiente, esse telos do controle não se encontra presente. As plantas estão vivas e invariavelmente moldarão este ambiente.

O movimento dos jardins pataxó continua no tempo, seu devir floresta. Os Pataxó que até sua história recente foram um povo seminômade, iam *fazendo floresta* pelas terras sul baianas. Essa relação histórica dos Pataxó com as matas ainda é perpetrada por mestra Japira, bem como outros Pataxó nos dias atuais. Esse *devir mata* dos jardins pataxó é responsável por, mais uma vez, tensionar a relação entre o domesticado e o selvagem. Se as florestas já foram



Japira em seu antigo jardim que foi abandonado, processo jardim-floresta. Aldeia Pataxó Novos Guerreiros, Porto Seguro/BA. Foto Gabriel Fernandes Borges, 2022.

jardins, os jardins se tornarão florestas e as florestas podem voltar a ser jardim, a diferença entre um jardim e uma floresta parece ser, para este caso, mais uma diferença temporal que espacial. Em sua essência, a dinâmica das paisagens entre jardins-florestas apresentam um contínuo.

Esse cosmos, preenchido de agência, torna-se ao mesmo tempo um cosmos conflitivo e perigoso. As cercas não são menos agressivas, mas marcam outra relação com os entes vegetais. A relação com as plantas e a natureza não se apresenta em forma binária – ora sob controle / ora selvagem –, conformam antes um jogo de influências. As cercas instáveis de Japira marcam que ali está um espaço onde, à medida do possível, seu lugar como jardineira ganha predominância. Como veremos mais adiante, esse jogo entre forças no agenciamento do território constrói uma relação de tensão constante entre o mundo dos homens e dos espíritos/encantados.

## A MATA COMO UM CENTRO E UM LABIRINTO

Antigamente os Pataxó viviam andando pelas matas. Andavam por toda essa região e quando encontravam um lugar bom, construíam um kijeme (casa). Com o tempo mudavam, saíam outra vez caminhando pelas matas. Nesse tempo, cada família pataxó vivia a quilômetros das outras. Para ir visitar os parentes tinha que entrar nessa mata. O que ficava entre essas famílias era a floresta.

Quando entramos na mata sentimos que o clima muda. As matas estão cheias de espíritos, onças e outros bichos perigosos. É um lugar em que temos que ter cuidado, especialmente com a Caipora que trai as pessoas que entram na mata. A Caipora é dona dos caminhos da mata, caso ela fique ofendida a pessoa pode se perder e não conseguir voltar para casa. Sempre que entramos na mata é bom dar um pouco de fumo para acalmar ela. Quando nos perdemos por causa da Caipora, podemos tentar encontrar a folha da patioba. Essa folha é a orelha da Caipora, quando ela nos faz perder da nossa trilha basta dar um nó na orelha dela para ela abrir o caminho, mostrar a estrada.

Nas florestas mora o Bicho-homem, que também faz parte desses encantados como a Caipora. Ele é alto, peludo, tem os pés compridos, o corpo dele fica lá na altura da copa das árvores, onde ele vem quebrando os galhos no peito. Esse encantado gosta de meter medo nas pessoas e seu grito ressoa entre as árvores e os vales da mata. Nessas florestas tem muitos encantados, como a caveira, o boitatá e o caboclo da mata. Muitas vezes têm terras que são visagentas<sup>1</sup> e nelas podem viver espíritos próprios daquele lugar, como é o caso da arraia encantada do poço da lagoa do Jasmim na Aldeia de Barra Velha. Os bichos também têm seus espíritos, como é o espírito das onças.

Nós Pataxó tivemos que aprender a sabedoria de caminhar nessas matas. Elas têm vontade própria. Dentro delas quem manda não é a gente, são esses espíritos, animais e plantas. Quando os parentes retomaram a Reserva da Jaqueira, para proteger a mata e defender nosso território, nos primeiros anos escutavam o remorso da mata. A mata estava brava que eles estavam ali, e fazia barulhos para assustar os parentes. Escutavam como se viesse um grupo de pistoleiros conversando dentro da mata, mas não era ninguém, era a mata com remorso tentando expulsar os parentes. As matas que crescem do quintal, deixam de ser nosso quintal. Elas são o quintal dos espíritos.

---

1 Uma região suscetível a visagens e aparições.

Zusejo



TURURIO



KIZENE

RURU!



ARAVIA



SOPU



TATU



CAYALO



PATIO

PAIDA MATA



JOCARA



ARUTAV



FCTE



Jaliska

O desenho de Japira nos mostra a mata em seu centro. Se não estamos atentos aos espíritos e à patioba, podemos nos enganar: pensar que aquilo que se encontra no centro é um jardim. Essa centralidade e não marginalidade da mata na imagem pode ser interpretada como uma representação da relação dos Pataxó com seu território. Segundo a mestra e demais anciãos, no passado seu povo vivia *espalhado* pelo amplo território do que hoje é o Extremo Sul da Bahia. A Aldeia Barra Velha, também conhecida como Aldeia Mãe, por ser a mais antiga aldeia pataxó, era um centro de reunião para seu povo. Entretanto, as famílias viviam em sua maioria dispersas pela região. Essa distribuição territorial dos Pataxó tornava a mata como ambiente *entre* diversas pequenas agrupações. Para visitar os parentes era necessário caminhar pela mata. Além disso, as plantações tradicionalmente ficavam distante das casas. Para colher mandioca, os Pataxó tinham que atravessar a mata. Mestre Japira conta que quando era criança tinha que entrar na mata fechada para ir colher ervas ou alimentos que seu pai havia lhe pedido. Essas caminhadas marcaram profundamente sua memória e foram responsáveis por crescer sua força dos matos.

Essa relação das roças com as matas também nos é apresentada neste desenho. A única planta que cruza a linha que separa a floresta da aldeia é justamente uma mandioca. Esse *cruzar* pode ser entendido como sendo constitutivo da própria fronteira. Os roçados intermediam, assim como os jardins medicinais, essa relação com as matas. Segundo Japira:

Quando vamos plantar mandioca colocamos fogo para abrir o roçado. Esse fogo afasta os espíritos como a Caipora, já que não tem mais aquele verde das florestas. Quando vamos embora e deixamos a roça para trás, com o tempo, aquela terra vira capoeira. A Caipora e os encantados voltam.

A mata também é o lugar das caças. Japira conta como por muito tempo seu companheiro, Jonga, caçou para alimentar a família. Quando viviam na Aldeia Boca da Mata, Jonga tinha que entrar dentro da floresta em busca de caça, percorrendo grandes distâncias. Esse *caminhar* pelas matas, movido pela caça e os roçados, é responsável por estabelecer conflitos com os seres e espíritos das matas, em particular com a Caipora.

Como vimos na primeira seção deste texto, os jardins e quintais trans-

formam-se em florestas. Essa dinâmica do devir floresta dos jardins consolida uma relação mais ampla com todo o território habitado pelos Pataxó. Essa mata, construída em relação com os povos ameríndios, é a que Eduardo Góes Neves (2020) e Laura Furquim (2020), dentre outros pesquisadores, têm qualificado como sendo fruto de um processo coevolutivo. A inestimável biodiversidade do continente americano deve ser entendida como parte da ação dos saberes e tecnologias dos povos ameríndios.

Constatando que diversas plantas cultivadas na América tropical ocupam uma posição intermediária entre domesticação e condição selvagem, Neves (2020) estuda a distribuição de três espécies— castanha-do-pará, araucária e pequi—, consideradas “selvagens”, mas com grande importância econômica e simbólica. A partir de sua distribuição, propõe que o estágio “intermediário” de domesticação é fruto das próprias culturas ameríndias e sua influência sobre o território. Poderíamos trazer uma dessas espécies para pensar a relação entre jardins e matas. A castanha-do-pará necessita, quando plantada, de grande exposição à luz solar, fato que, conjuntamente com a comum cercania aos sítios arqueológicos, nos leva a crer que os castanhais são fruto do manejo indígena. É provável que esses castanhais se ergam sobre antigos roçados e aldeias. Outro fato, que cobra importância para essa tese, é a distribuição espacial dessas espécies. Nas florestas tropicais é comum que árvores de uma mesma espécie se encontrem espalhadas entre si, entretanto, não é assim no caso da castanha-do-pará: encontramos castanhais com dezenas de árvores. Assim, os castanhais nascem de quintais e tornam-se lugar para colheita futura. De certo modo a mata pode ser entendida como um jardim expandido. Um caso semelhante, contemporâneo no caso dos Pataxó, é o das jaqueiras. Mestra Japira sabe onde estão as jaqueiras plantadas por seu pai em Barra Velha e aquelas que foram plantadas por ela e Jonga nas redondezas de Boca da Mata. Ambas as populações de jaqueiras hoje estão profundamente imersas dentro da Mata Atlântica, mas cresceram de seus jardins e roçados.

Pensar essas florestas-jardins nos possibilita entender que as relações estabelecidas pelas populações ameríndias com as matas são responsáveis por consolidar um saber e fazer profundamente ecológicos. Entretanto, retornando ao desenho da mestra, essa floresta-jardim parece comportar outros *loci*, não mais humanos. Ao leitor certamente pode ter causado estranheza estarmos descrevendo o centro do desenho de maneira certa como uma floresta. Afinal de contas, não vemos árvores nesse ambiente. Pelo contrário, o encontramos cheio de figuras antropomórficas, algumas aves, que se parecem com galinha, e as folhas da patioba que recobrem todo esse cenário central. Essa floresta está surpreendentemente povoada. Essa metamorfose do jardim



em floresta é responsável por alterar a dominância sobre o território. Como a mestra nos diz em sua fala para esse capítulo, as matas podem ser entendidas como o quintal dos espíritos.

O círculo *selvagem* na obra de Japira pode ser interpretado como uma abertura capaz de desvelar a vida na aldeia dos espíritos. Como uma cortina que é aberta, nos revela esse segredo: as matas são os quintais dos espíritos. Para os Pataxó, a folha da patioba ao mesmo tempo que considerada como a *orelha* da Caipora também é sua casa. Essa função de ser a casa da Caipora contribui para entender que o que Japira nos revela é justamente esse ambiente *doméstico* dos encantados. As aves selvagens, como a jacupemba, o macuco e o tururim, passam a ser, na perspectiva dos espíritos, galinhas, e as carnes de caça, animais domesticados. Essa inversão doméstico/selvagem também é observada por Eduardo Kohn a partir da experiência Runa (Equador): “O que os humanos veem como selvagem é, então, desde a perspectiva dominante dos donos, doméstico” (2021, p.215).

Essa relação entre jardim-floresta nos apresenta uma tensão entre dois ambientes, um onde os humanos dominam a função de “jardineiro” e outro onde os espíritos e demais seres não-humanos ganham preponderância. Esse ambiente da mata deixa de ser um quintal e passa a ser um ambiente complexo, perigoso, onde agências não-humanas ganham predomínio. Como reflete Kohn, essas “matas abrigam outros *loci* emergentes de significações-intenções que não necessariamente giram ao redor ou se originam a partir dos humanos” (2021, p.99).

Ainda que a atividade ameríndia seja responsável por moldar e transformar o ambiente *selvagem*, não devemos nos equivocar em entender as matas como ambientes que permaneceriam sob o domínio do que é considerado humano. Pelo contrário, esse é um ambiente perigoso. As matas, além de abrigar os encantados conhecidos, com os quais os Pataxó aprenderam a estabelecer uma relação, estão superpovoadas por outros seres encantados e espíritos. O desconhecido é constitutivo desse ambiente. A história da arraia encantada pode servir para entender esse complexo ambiente. Assim como a terra visageta onde se encontra a arraia é conhecida, é plenamente possível encontrar outras terras visagentas dentro da floresta, essas, entretanto, desconhecidas. Além desses ambientes visagentos, onde a presença dos encantados e espíritos parece ser mais forte, os próprios animais e plantas tornam esse ambiente perigoso. Esse mundo profundamente habitado faz com que a “possibilidade de que um ser até então insignificante revele-se como um agente prosopomórfico capaz de afetar os negócios humanos sempre está aberta” (VIVEIROS DE CASTRO, 2017, p. 306).

O *remorso da mata* pode complementar essa ideia da mata como um ambiente perigoso. Mestra Japira nos conta como a mata, reagindo à retomada do território da Aldeia da Jaqueira, buscava amedrontar seus parentes por não querer gente por perto. Essa situação demonstra uma complexa relação de diplomacia que deve ser estabelecida com o ambiente das matas. A retomada da Aldeia Pataxó da Jaqueira se dá justamente em um contexto de proteção ambiental. No ano de 1997, os Pataxó se mobilizaram para retomar esse território, que na época se encontrava ocupado pela empresa Góes Cohabita, que alegava posse das terras enquanto degradava a mata extraindo madeiras, barro e areia. Após a retomada, a mata reage a essa presença humana, buscando amedrontar os Pataxó, simula sons que parecem ser produzidos por pistoleiros.

Entre os encantados que habitam as florestas, a Caipora, ou Katubayá, recebe particular atenção. Conhecida como sendo a Dona das Caças, a Caipora tem a notória capacidade de *trair* aqueles que entram no ambiente labiríntico das matas, fazendo com que se percam em seus caminhos. O risco de se perder e não conseguir voltar faz com que seja sempre necessário levar uma pequena oferenda para a Katumbayá, geralmente fumo. A relação da Caipora com a

Oferenda para Caipora, mata do Teotônio, Aldeia Barra Velha, Porto Seguro/BA.  
Foto Laura Coggiola, 2020.



patioba parece se relacionar com suas atribuições de ser dona das caças e dos caminhos. A patioba (*syagrus bothryophora*) é uma palmeira que cresce na Mata Atlântica e serve como matéria prima na confecção de diversos instrumentos pataxó. Ela é usada na produção de arco e flechas, assim como instrumento de comunicação. Quando o talo de sua folha é percutido, seja com um pedaço de pau ou um facão na horizontal, é produzido um som que ressoa por longas distâncias na mata. A percussão do talo da patioba em distintos ritmos é utilizada como maneira de comunicação pelos Pataxó quando estão caçando ou caminhando pelas matas. A ritmicidade pode indicar um pedido de ajuda por estar perdido, avisar que está retornando ou que encontrou a caça. A patioba e a Caipora nos apresentam uma relação de antinomia: enquanto uma serve para a confecção dos instrumentos de caça, a outra protege as caças; se uma torce os caminhos levando à desorientação, a outra serve como instrumento para a localização e orientação no espaço labiríntico das matas.

Pensando na mata como o quintal dos espíritos, poderíamos refletir sobre as relações que a figura da Katubayá possui com as jokanas (mulheres) pataxó. Em sua tese, Gonçalves (2022) explora a relação da Caipora com os kakusú (homens) pataxó. O autor analisa os vínculos de *devoção* estabelecidos pelos caçadores pataxó com a Katubayá. Por ser considerada dona das caças, os kakusú devotos, que regularmente lhe ofertam presentes e realizam uma série de cuidados com o próprio corpo<sup>2</sup>, recebem em troca provisão contínua de caça. Essa aliança estabelecida com a Caipora pode ser, a qualquer momento, rompida e é tensionada pela iminente possibilidade do kakusú se perder de vez nos encantos do mato, não mais retornando à aldeia. Nessa relação de devoção, “sexo, predação e caça estão aqui reunidos e conjugados diferencialmente nas caminhadas masculinas à mata” (GONÇALVES, 2022, p.236). Essa relação dúbia parece estar refletida na aparente confusão dos Pataxó ao flexionarem os verbos que descrevem o encontro com a Caipora, precisamente *atrair/trair*: “a dona da mata *atrai* os caçadores no mato para seus domínios e nutre por eles uma relação de ciúme e apego, por isso mesmo eles podem a qualquer momento *trair* a devoção com ela” (Ibidem, p.237). A traição pode ocorrer em ambos os sentidos. Tanto o caçador pode trair a Caipora quanto essa ele. A relação do kakusú com a Katubayá também é sustentada sobre a *traição* de sua esposa, já que esse passa a zelar por *outra* mulher. Esse esquema

---

2 “O regime dos odores e ventos afeta o sucesso da caçada, a presa e a Caipora podem sentir a sua relação com outros coletivos (gentes, a mulher do caçador) mediante o cheiro propalado pelo caçador e suas vestes” (GONÇALVES, 2022, p.228).

de aliança e enrasco entre os kakusú e a Katubayá é possível ser expandido para encontrar as relações entre as jokanas e a dona das caças.

Entre os Pataxó, o cuidado dos jardins é uma tarefa eminentemente feminina, enquanto a caça é uma tarefa masculina, de tal forma que os próprios saberes que envolvem ervas medicinais ficam influenciados por essa dinâmica de gênero. É muito comum encontrar casais que se ajudam nas tarefas de cuidado, já que as mulheres possuem a sabedoria das ervas dos quintais e os homens, geralmente, sabem mais das plantas das matas. De certo modo, a divisão dos domínios *selvagens* (matas) e *domésticos* (aldeia) descrita por Pierre Clastres (2008) entre os Guayaki (Paraguai), também presente em diversos povos ameríndios, se assemelha ao caso dos Pataxó. Entendendo a Katubayá como a mulher das matas, poderíamos encontrar uma relação em espelho com as jokanas pataxó. Como o ambiente *selvagem* é o mundo *doméstico* dos espíritos, o domínio sobre o ambiente dos jardins estaria sob a tutela da figura feminina das matas, a Caipora. Ainda que cada um desses ambientes seja caracterizado por seus donos, suas mestras, essa oposição se desfaz a cada dia. Essa interpretação, possibilita entender as distintas relações que são estabelecidas pelos

Japira na mata do Teotônio, Aldeia Barra Velha, Porto Seguro/BA.  
Foto Laura Coggiola, 2020.



kakusú e as jokanas com a Katubayá. Enquanto aqueles estabelecem uma relação de *devoção* para receber em troca a provisão dos animais *domésticos* do mato, no caso das jokanas essa relação é de disputa e aliança, buscando ascender à perspectiva da Katumbayá frente ao mundo das matas. Assim, quando a mestra Japira nos diz que a Caipora concede a *visão*, se refere ao fato de que para colher as ervas da mata é necessário *ver* este ambiente como a Caipora. Transformar a mata em jardim.

### O SABER E O CAMINHAR<sup>3</sup>

Quando tenho que cuidar de alguém, basta eu ver a pessoa para saber o que ela está sentido. Vendo ela eu também sei que ervas vou usar para cuidar dela. Nesse momento eu sei o que tenho que colher e onde posso buscar, onde cresce essa erva aqui na região. Mas quando entro na mata, vejo tantas ervas, umas mais fortes, outras mais fracas, umas que aparecem e eu não sabia que lá crescia. Tanto na mata como no meu quintal, a força dos espíritos também se aproxima de mim, dos meus antepassados e também dos encantados como a Caipora que dá visão para a gente. Nesse momento a força dos matos me chama, é como um ímã, e nesse momento sinto que eu não sei. Tem muito conhecimento nas ervas e elas mostram para mim que eu poderia escolher outros matos ou outros preparos para esse cuidado. No encontro com ervas eu posso descobrir novos saberes. É nesse lugar, no quintal ou nas matas, que eu termino por conhecer qual erva e preparo vou usar. Esse caminho junto com os matos é a sabedoria do pajé. Entrar e sair, sempre sabendo um pouco mais.

Nesta última parte de nosso texto buscamos refletir o caminho dos saberes dos matos. Para isso, propomos um diálogo com os saberes medicinais chineses e o confucionismo. Pensamos que apesar da distância entre essas tradições, um encontro entre elas pode revelar-se frutífero para explorar questões que nos foram apresentadas por Japira. No diálogo que estabelecemos com Lai, ela contou que suas reflexões sobre o *não-saber*, receberam inspiração do trabalho de Marisol de la Cadena (2015), realizado nos Andes peruanos com dois mestres curadores Mariano e Nazaro Turpo. Essa relação nos instigou ainda mais em trazer esse diálogo para nosso texto.

Lai e Farquhar têm pesquisado por mais de dez anos as tradições me-

---

<sup>3</sup> Agradecemos a Lili Lai que generosamente aceitou o convite para uma conversa a respeito das reflexões desta seção.

dicinais de minorias étnicas das montanhas do sul da China. Em um recente trabalho (2020), investigam as formas de construção de conhecimento a partir de experiências etnográficas com três curadores: mestre Huang da etnia Yao, mestre Su, etnia Lisu, e mestre Li da etnia Qiang. Esses encontros são analisados a partir de uma famosa passagem do livro Os Analectos, um dos Quatro Livros de Confúcio. Tomando o aforisma 2.17: 知之為知之，不知為不知，是知也 (Zhīzhī wéi zhīzhī, bùzhī wéi bùzhī, shì zhīyě), as autoras abordam o lugar do não saber (不知/bùzhī) dentro dessas epistemologias curativas. Essa passagem de Confúcio é comumente traduzida como: “Dizer que você sabe quando você sabe, e dizer que você não sabe quando não sabe: isso é conhecimento”<sup>4</sup>. As autoras identificam que essa proposta de tradução/interpretação da passagem, geralmente a mais comum dentro das traduções às línguas ocidentais, termina por limitar seus sentidos e propõem outra capaz de expandir seus significados, ressaltando o lugar do *buzhi*, não-saber, dentro dos saberes medicinais tradicionais. Assim, traduzem a passagem como: “Saber é saber, não saber é não saber. Esse é o caminho para saber” (LAI e FARQUHAR, 2020, 402-405). A partir dessa tradução as autoras buscam explorar o lugar do não-saber como parte constitutiva dos saberes desses mestres, que encontram um caminho entre o saber e o não-saber.

Antes de adentrarmos no que seria o *buzhi* (não-saber), devemos primeiro nos questionar a própria definição do que é o saber, bem como por qual processo podemos obtê-lo. Para refletir sobre o processo de construção do saber, as autoras recorrem a outra importante obra de Confúcio, O Grande Aprendizado 大學 (Dàxué). Esse pequeno texto de Confúcio é conhecido particularmente pelos ensinamentos a respeito da construção do saber, a moral e a investigação das coisas. Já no início dele, encontramos uma importante passagem que é tomada pelas autoras para refletir o processo de construção de saber: 致知在格物，物格而后知至 (zhìzhī zài géwù, wù gé ér hòu zhī zhì). Essa passagem é, bem como toda a obra de Confúcio, responsável por despertar diversas interpretações/traduições, sendo a mais comum a seguinte: “Este conhecimento profundo se dá pela investigação das coisas. Investigando as coisas, o conhecimento se torna completo”. A partir de comentários, realizados por Zhu Xi, importante sábio neoconfucionista, as autoras problematizam essa tradução. Para o sábio, *ge* 格, traduzido como “investigar”, deveria ser entendido como um processo de aproximar-se das coisas, um movimento de ir ao seu encontro, e as coisas (物 *wu*), não aparecem no texto como meros obje-

---

4 As traduções apresentadas são de nossa autoria a partir do inglês, contemplando, quando possível, com traduções em espanhol e português.

tos externos, o que no mandarim seria (东西 dōngxī), devendo ser entendidas como assuntos de interesse. Tomando as contribuições de Zhu Xi, traduzem a passagem como: O saber vem do aproximar das coisas. Quando as coisas são contactadas, o conhecimento é adquirido (Ibidem p. 407-409). Essa passagem nos permite abordar de maneira especial o processo de elaboração de conhecimento. O saber não se dá na dissecação, conceituação, descrição exaustiva – o que poderíamos definir como um processo de objetificação –, mas no encontro, no relacionar-se com aquilo que se busca conhecer. Como as autoras refletem, “O Grande Aprendizado propõe, em vez disso, que precisamos cruzar algumas distâncias, aproximar-nos de coisas mutáveis e incertas, pegando-as no ato de se tornarem manifestas.” (Ibidem, 409). Essa “coisa”, que é predicado do conhecer, deixa a categoria de objeto inerte e passa para a de ente. Dessa forma, na leitura das autoras, para Confúcio o processo de construção de saber se dá no aproximar-se das coisas. É justamente esse âmbito da relação que possibilita o desenvolvimento de uma auto-cultivação e construção do mundo dentro da moral confucionista. O saber passa a transformar, constitutivamente, aquele que o desenvolve.

Afinal o que seria, portanto, o saber? Para responder essa questão, as autoras recorrem mais uma vez a Zhu Xi, assim como outros neoconfucionistas que se dedicaram à mesma reflexão, como os irmãos Cheng. Para responder como que no aproximar das coisas se adquire saber, os sábios recorreram a uma resposta cosmológica, tomando o conceito *li* 理, que significa padrões das coisas, texturas, veio. *Li* é traduzido ao português como “princípio”, “estrutura”, “padrão”, “textura”; quando *li* se relaciona com processos naturais como o crescimento dos galhos das árvores, as correntes de vapor levadas pelo vento, torna-se um processo natural. Nesse sentido, *li* passa a ser a tendência de algo, ou mesmo seu movimento. Se nos focamos na etimologia, veremos que o carácter 理, é composto por uma parte fonética, 里, e 玉, um radical que significa “jade”. Seguindo a arqueologia do termo realizada por Roth (2015), encontramos que no dicionário etimológico chinês mais antigo, Shuowen jiezi 說文解字 (ca. 100 C.e.), a definição de *li* como sendo os padrões que formam a estrutura do cristal de jade. Essa metáfora da estrutura dos cristais de jade é desenvolvida pela tradição daoista para os padrões do cosmos como um todo, padrões estes responsáveis por demonstrarem tendências e relações entre todas as coisas, algo como uma macro estrutura de relações entre todos seres (ROŠKER, 2012). Ainda *li* pode ser verbo, na acupuntura uma agulha pode *li* um ponto, o que significa colocar em movimento o *qi*, o sangue e os fluidos corporais. Assim, *li* tanto é a estrutura constitutiva das coisas, seus padrões, relações e movimentos no cosmos.

Sem entrar em maiores detalhes, para os quais recomendamos o inspirador texto de Lai e Farquhar, podemos entender que o saber é fruto de um encontro entre aquele que busca saber com o ente que quer conhecer. Esse processo passa por entender e se relacionar com o *li* 理 desse ente, Esse movimento, por sua vez, pode ser entendido como um processo capaz de borrar as barreiras entre sujeito-objeto. Com essa percepção, a passagem de Confúcio – *Saber é saber, não saber é não saber. Esse é o caminho do saber* – parece nos revelar não apenas como o âmbito da dúvida, da incerteza, é um momento constitutivo na elaboração do saber, mas vincula-se com uma maneira de relacionar-se com aquilo que se quer conhecer. Na ciência ocidental a incerteza, o desconhecido, aquilo que não se sabe, representa a insuficiência de um modelo em categorizar, medir, objetificar um processo ou alguma coisa. Servindo assim como estágio que possibilita alcançar a certeza, ou, ao menos, idealmente aproximar-se dessa. Na filosofia chinesa e para os médicos das montanhas do sul da china, o não-saber não meramente atesta uma carência de um modelo explicativo sobre algo, mas antes constitui uma maneira de se relacionar com os entes que se deseja conhecer. As dinâmicas do saber/não-saber estão a todo tempo presentes já que o encontro não é estabelecido com um objeto a ser estudado e desprovido de agência, mas sim com entes vivos, em contínua transformação e ação. Apesar da distância entre experiências confucionista e pataxó, uma concepção do mundo onde os seres são assim dotados de intenção e capacidade de ação produz uma aproximação de posturas relacionais e de produção do conhecimento.

Se retornarmos à fala da mestra Japira com a qual abrimos esta seção, podemos encontrar uma dinâmica similar. O saber das ervas medicinais parte, por um lado, do acúmulo de uma vida de relações, não apenas com as plantas, com os ambientes ecológicos, mas também com aqueles que buscam seus cuidados. Essa vida elabora novos saberes sobre o universo curativo e sua prática os coloca em uma contínua transformação, atualização. Devemos dar a devida importância ao processo que nos descreve Japira, o momento do não-saber aqui sendo vivenciado devido à *força* das plantas. Não se trata apenas de uma constatação pessoal frente à observação do cenário apresentado, mas da própria capacidade das plantas de interferir no seu plano terapêutico. Colher as ervas, aproximar-se delas, implica ser afetada por elas. A expertise das/os pajés consiste precisamente em serem capazes de vivenciar esse não-saber no encontro com as plantas. Aquele que entra na mata e colhe a erva sem se transformar neste processo não é pajé, não se move “no caminho para o saber”. O não-saber ganha aqui outra qualificação epistemológica, se relaciona a essas cosmologias do cosmos vivo, onde o mundo se encontra profundamente





Japira em seu quintal colhendo ervas. Aldeia Pataxó Novos Guerreiros, Porto Seguro/BA.  
Foto Gabriel Fernandes Borges, 2022.

preenchido de agência e transformação.

A investigação dos matos por mestra Japira também parece guardar semelhança com a interpretação de Zhu Xi acerca do conceito de *ge* 格. O movimento de conhecer é o de aproximar-se do ente de interesse. Nos momentos de escrita de seu livro, Japira sempre buscava segurar em suas mãos a erva sobre a qual estava ditando seus saberes. Quando indagada sobre uma espécie, caso essa crescesse em seu quintal, Japira se levantava e ia colhê-la, com a planta em mãos, passava a descrever seus usos, lugares de crescimento, relações estabelecidas com outras espécies, formas de elaboração dos preparos medicinais e histórias de sua vida ou de seus antepassados que se relacionavam com a erva. Essa presença das espécies vegetais na escrita nos apresenta justamente como o processo de investigação perpassa a experiência de acercar-se daquilo que se busca conhecer. Em suas aulas, seja essas destinadas ao ensino superior ou ao básico, a mestra conduz andanças em busca das ervas medicinais. Tal característica foi responsável por denominar um de seus cursos: *Incursão pelas terras pataxó, colhendo ervas e histórias*<sup>5</sup>. O encontro com as ervas é responsável por instaurar um novo ambiente de aprendizagem. Nesse momento sempre cobrava a participação dos alunos, buscando despertar neles a *força dos matos*, contando histórias pessoais ou familiares e compartilhando seus saberes fito-

5 Uma das oficinas ofertadas por mestra Japira aos alunos da Escola Indígena Pataxó de Coroa Vermelha no ano de 2018.

terápicos e cosmológicos.

Quando apresentamos a discussão sobre o que é o saber seguindo a tradição neoconfucionista de Zhu Xi, nos deparamos com o termo *li* 理, como esse poderia nos servir para entender os saberes do mato pataxó? Diferentemente da farmacologia ocidental, os saberes fitoterápicos de mestra Japira encontram outras formas de investigação, como vimos, mas também possuem outro interesse sobre o que busca saber. O interesse da farmacologia, no marco da ciência ocidental, é o de delimitar aquilo que é próprio e, para isso, busca isolar o que deseja conhecer das demais coisas. Nessa tradição, busca-se a precisa definição dos princípios ativos, esses responsáveis por demonstrar a ação singular de um composto. Para isso, necessita destituir tudo o que poderia influenciar, gerar ruído, em suas acepções. Poderíamos pensar que um fármaco ideal é desprovido de qualquer habilidade de produzir uma relação sensível: sem forma, gosto, cheiro, cor e, se possível, imperceptível no consumo do paciente. Para Japira o saber não é a capacidade de delimitar, mas a habilidade de construir relações. Aqui, o saber se apresenta como ecologia, uma espécie medicinal não sendo meramente o que carrega de próprio, mas antes aquilo que é *com* o universo curativo. No livro de mestra Japira, ao qual já nos referimos, quase todas as espécies são apresentadas em sua relação com outras na composição dos preparados medicinais. Um exemplo impressionante nesse sentido é o da aroeira, árvore da Mata Atlântica com a qual os Pataxó nutrem grande relação. As folhas da aroeira podem se relacionar com mais de vinte e duas espécies na composição de banhos medicinais. Se nos atentarmos somente a essas combinações, encontramos um número vertiginoso de banhos possíveis. Sabendo que esses podem ser combinados em grupos de três, cinco, sete ou nove ervas, podemos estimar mais de trezentos mil banhos possíveis. As interações entre as espécies demonstram uma curiosidade sobre a estrutura das relações possíveis de ser estabelecidas. Mestra Japira explora o *li*, as redes de relações que florescem na ecologia medicinal pataxó. Como Rošker reflete, “as teorias da investigação derivadas desse paradigma, estão sempre definidas pelas correlações” (2012, p.214).

O conceito *li*, além de apresentar o sentido das relações, movimentos e encontros dos entes no cosmos, o que poderia ser pensado como um âmbito ecológico, também se refere aos padrões, texturas e movimentos de cada coisa. Aqui também podemos encontrar outra aproximação com os saberes do mato pataxó. Para mestra Japira o conhecer perpassa o toque, o cheiro, as cores, texturas, gostos e a compreensão dos modos de crescimento – o movimento das plantas no espaço. É a partir dessa investigação sensível das espécies que a mestra vai compreendendo suas características. Esses padrões de cada espé-

cie cumprem grande importância no entendimento de seus usos terapêuticos. Devido à própria característica desse saber, profundamente relacionado com a experiência, é desafiadora a tarefa de apresentar e mapear exemplos de usos e suas vinculações a esses “padrões” ou características a que nos referimos. Entretanto, podemos propor ao leitor alguns exemplos. O alcaçuz que cresce na restinga é uma erva com raízes doces utilizada no cuidado dos resfriados, tosse e mal-estar. Além desses usos, suas folhas nos revelam outro. As pequenas folhas desse arbusto, mesmo quando dobradas ao meio fortemente, recobram a forma, estendida e firme. O processo de dobra e recuperação pode ser realizado diversas vezes até que se perca essa sua resistência. De maneira chistosa, Japira nos revela que essa sua capacidade de ser indobrável revela seu uso como afrodisíaco masculino. Outro exemplo pode ser justamente o dos banhos medicinais, onde os cheiros, cores e texturas cobram grande importância na elaboração desses preparos. Os saberes medicinais de Japira se interessam por entender esses “padrões” de cada espécie, sejam em seus cheiros, movimentos e relações, essa investigação sustentando-se na experiência sensível, na capacidade de relacionar-se com esses entes.

Buscamos apontar distinções entre formas de saber, umas mais interessadas nas relações e outra na distinção do próprio do estranho. Nosso interesse não é o de demonstrar a superioridade de um modelo sobre o outro, nem mesmo entendemos que um esteja mais próximo da relação homem-nature-

Japira e um pé de goti, mata do Teotônio, proximidade da Aldeia Barra Velha, Porto Seguro/BA.  
Foto Victor André Miranda, 2020.



za. Somente buscamos evidenciar que estamos diante de duas epistemes, dois sistemas, cada qual marcado por suas virtudes e incompletudes. Reconhecer essas distinções é um caminho fundamental para possibilitar o Encontro de Saberes. Relembramos que este texto é em si mesmo um Encontro de Saberes, cada um de seus autores tributário de uma episteme distinta. Pensamos que o conceito trabalhado por Yuk Hui (2016, 2017, 2020) de cosmotécnicas<sup>6</sup> nos abre caminho para pensar o que se encontra em jogo nesses encontros entre distintos modos de saber. Para além de meras técnicas, trata-se de distintas maneiras de entender e se relacionar com o cosmos. Assim, esses encontros nos possibilitam trocas que estão muito além de ervas medicinais e seus princípios ativos. Aqui nos interessa outros regimes sensíveis que possibilitam outra mediação entre saber e fazer: “(...) é a questão do viver, mais que da técnica, aquela que está no centro da história”(HUI, 2020b, p.63).

---

6 Para uma aproximação à obra de Hui indicamos seu livro *Tecnodiversidade* (2020a). Abordaremos em uma publicação futura a obra de Hui e suas implicações para a discussão do Encontro de Saberes.

## REFERÊNCIAS

- CARNEIRO DA CUNHA, Manuela  
2017. “Populações tradicionais e conservação ambiental”, in CARNEIRO DA CUNHA, *Cultura com asas e outros ensaios*. São Paulo: Ubu Editora, p.267-292.
- CARVALHO, José Jorge  
2020a. “Encontro de Saberes, Descolonização Transdisciplinaridade. Três Conferências Introdutórias”, in TUGNY, Rosângela Pereira de; GONÇALVES, Gustavo Gonçalves (orgs.). *Universidade Popular e Encontro de Saberes*. Brasília: INCT de Inclusão/Salvador: EdUFBA, p. 13-56.  
2020b. “O Encontro de Saberes nas Artes e as Epistemologias do Cosmos Vivo”, in TUGNY, Rosângela Pereira de Tugny; GONÇALVES, Gustavo Gonçalves (orgs.). *Universidade Popular e Encontro de Saberes*. Brasília: INCT de Inclusão/Salvador: EdUFBA, p.475-507.
- CLÉMENT, Gilles  
2012. *El jardín en movimiento*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili.
- FERREIRA, Joelson; FELICIO, Erahsto  
2021. *Por Terra e território, caminhos da revolução dos povos do Brasil*. Aracataca: Tria dos Povos.
- FUNAI  
2012. *Aragwaksã Plano de Gestão Territorial do Povo Pataxó de Barra Velha e Águas Belas*. Brasília.
- FURQUIM, Laura Pereira  
2020. “O acúmulo das diferenças: nota arqueológica sobre a relação entre sócio e biodiversidade na Amazônia antiga”, in OLIVEIRA, J. C. et al. (orgs.). *Vozes Vegetais – diversidade, resistências e histórias da floresta*. São Paulo: Ubu Editora.
- GONÇALVES, Antônio Augusto Oliveira  
2022. *Trioká Xohã – Caminhar Guerreiro: a retomada dos Pataxó de Gerú Tucunã*. Tese de doutorado. Programa de Pós- Graduação em Antropologia Social, UFG.
- HUI, Yuk  
2016. *The Question Concerning Technology in China, An Essay in Cosmotechncs*. United Kingdom: Urbanomic Media.  
2017. “On Cosmotechncs: For a Renewed Relation between Technology and Nature in the Anthropocene”. *Techné: Research in*

- Philosophy and Technology*, 21, p.1-23.
- 2020a. *Tecnodiversidade*. São Paulo: Ubu Editora.
- 2020b. *Fragmentar el futuro: ensayos sobre tecnodiversidad*. Buenos Aires: Caja Negra Editora.
- KOHN, Eduardo.
2021. *Cómo piensan los bosques: hacia una antropología más allá de lo humano*. Buenos Aires: Hekht e Editorial Abya-Yala.
- LAI L, FARQUHA J.
2020. "Toward knowing: Engaging Chinese medical worlds". *The Sociological Review*, 68(2), p.401-417.
- NEVES, Eduardo Goés.
2020. "Castanha, pinhão e pequi ou a alma antiga dos bosques do Brasil", in OLIVEIRA, J. C. et al. (orgs.). *Vozes Vegetais – diversidade, resistências e histórias da floresta*. São Paulo: Ubu Editora.
- PATAXÓ, Japira
- (no prelo). "Saberes dos matos pataxó". *Piseagrama*.
- ROŠKER, J. S.
2012. *Traditional Chinese philosophy and the paradigm of structure (Li)*. Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing.
- ROTH, H. 羅浩
2013. "The Classical Daoist Concept of LI 理 (Pattern) and Early Chinese Cosmology". *Early China*, 35, p.157-183. doi:10.1017/S036250280000047X
- VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo
2017. "Perspectivismo e multinaturalismo na América indígena". *A inconstância da alma selvagem*. São Paulo: Ubu Editora, p.299-346.



# **POLIFONIA E DESLOCAMENTOS TERRITORIAIS**

## **sonhares e cantares pelos caminhos**

### **pataxó e maxakali nos sertões do leste<sup>1</sup>**

Douglas Ferreira Gadelha Campelo<sup>2</sup>  
Maria Muniz Andrade Ribeiro / Mayá

#### **NOTAS GERAIS**

Neste ensaio faremos algumas aproximações entre o “território existencial” (GUATTARI, 1992, GLOWCZEWSKI, 2015) tikmũ,ũn / maxakali, pataxó e pataxó hãhãhãe através de um encontro ocorrido em 2021 no grupo de pesquisa “poéticas ameríndias” entre um pesquisador não-indígena e uma professora e liderança pataxó hãhãhãe. Na ocasião, ao mesmo tempo em que o primeiro fazia sua apresentação, dedicada a mostrar a relação entre canto e lugar da perspectiva tikmũ,ũn, a segunda tecia comentários à medida em que ouvia e via os cantos, fotos, vídeos e narrativas tikmũ,ũn. Sabe-se que as terras tikmũ,ũn/maxakali/pataxó estendiam-se por uma ampla faixa de terras entre Sul da Bahia, Espírito Santo e Minas Gerais, atravessando os Vales dos rios Jequitinhonha, Mucuri e Doce. Ao longo do processo colonial de invasão e ocupação dessas terras os dois povos ficaram praticamente impossibilitados de atualizar as constantes trocas rituais, guerreiras e de caça que faziam antes desse processo. As fazendas, estradas e cidades, se não foram um impeditivo total para os antigos encontros, os dificultou bastante. Ao longo deste ensaio exploraremos o encontro ocorrido pelos sonhos/cantos de Maria Muniz revelados à medida em que ela era afetada pelos cantos e narrativas tikmũ,ũn memoriando antigos territórios.

---

1 Agradecemos a leitura atenta e crítica dos colegas Eduardo Rosse e Ana Paula Lima Rodgers. Muitas das suas sugestões foram incorporadas ao longo do texto e muitas outras certamente serão melhor desenvolvidas em outros textos. Agradecemos ainda as leituras de outras/os colegas do Poéticas Ameríndias, bem como as vivências promovidas pelos encontros neste grupo ao longo dos últimos anos: foi por meio deles que esse texto escrito a 4 mãos surgiu.

2 Pesquisador bolsista do Programa de Capacitação Institucional (CNPQ) do Instituto de Desenvolvimento Sustentável Mamirauá – IDS/OS MCTI.



## UM INESPERADO ENCONTRO

Antes de começar, gostaríamos logo de início de explicar à leitora e ao leitor a particularidade desta escrita a quatro mãos, tendo de um lado um pesquisador não-indígena, que já rascunhava há algum tempo um texto a respeito dos deslocamentos Pataxó, Pataxó Hãhãhãe e os grupos tikmũ,ũn/maxakali pelos estados de Minas Gerais e Bahia, e a liderança Pataxó Hãhãhãe Maria Muniz, que acrescentou-lhe uma nova dimensão, a partir de um diálogo vivo. A escrita vai, aliás, guardar uma marca desse processo: manteremos a primeira pessoa em referência àquele que vinha escrevendo o texto e a terceira pessoa para as intervenções fundamentais da mestra Mayá, como também é chamada.

Foi num encontro com Dona Maria Muniz e seus comentários e desdobramentos em uma apresentação que fiz no grupo de pesquisa Poéticas Ameríndias que senti ser o momento adequado para escrever este ensaio. A partir das intervenções de Maria Muniz somos convidados a passar pelos encontros entre esses povos por meio de diferentes temporalidades, atravessando documentos registrados em papel, rituais, cantos e sonhos. A ideia aqui é demonstrar algumas linhas de encontros poéticos, históricos e afetivos entre esses povos partindo da escuta de Dona Maria das narrativas e cantos tikmũ,ũn/maxakali.

\*\*\*

Estávamos ainda no auge da pandemia da Covid 19. O grupo de pesquisa Poéticas Ameríndias realizava seus encontros remotamente. Foi numa manhã fria, do mês de junho de 2021, em um dos nossos encontros online, que apresentaria o trabalho: “Temos cantos, então temos terras”. Foi nesse encontro que tive a oportunidade de ouvir pela primeira vez a força das palavras de Dona Maria Muniz, conhecida também como Mayá. A liderança Pataxó Hãhãhãe quando foi lhe concedida a fala abrindo aquele encontro, disse da importância da *luta* e do *caminhar* juntos. Logo em seguida, nos presenteou com um canto acompanhado pelo seu chocalho, ao qual acrescento uma citação:

Dá licença, dá licença,  
Nós brincar nos terreiros do praiá  
Aonde canta o cacique  
O pajé, o capitão  
Andaruê, re a rê  
re a rê o re a rê o re a ra



Mayá / Maria Muniz, Porto Seguro.  
Foto Breno Terra, 2021.

ô Dá licença, dá licença  
Nós pisarmos nos terreiros do praiá  
ô Dá licença, dá licença  
Nós pisarmos nos terreiros do praiá  
Nós cantarmos nos terreiros do praiá  
Nós cantarmos nos terreiros do praiá

Aonde canta o cacique  
O pajé, o capitão  
Andaruê, re a rê  
re a rê o re a rê o re a ra

Que a proteção do pai venha nos proteger, que os nossos seres espirituais estejam perante todos nós, com a força e seu poder, e a nossa floresta venha para dizer ao nosso povo e à nossa humanidade, que precisamos estar mais fortes. Mais juntos guerreando pelo mesmo objetivo. E que o nosso Deus glorioso e nossos seres espirituais venha dar paz aos nossos povos indígenas. Estão aí enfrentando a guerra, a guerra que está no mundo. É uma guerra mundial contra os nossos povos, a Covid 19 está aí, todo mundo está escondido resguardado, o nosso povo está com a cara no mundo, lutando pela paz, pelo direito, sendo usurpado por homens brancos que não

querem nos dar valor. Querem dizer para nós que nós não temos o direito de ir e vir. Atropelados, né, sem ser conturbado, com essas leis, tirando os nossos direitos, direitos das nossas comunidades, para entregarem na mão de grileiros, e madeireiros, e mineradoras, de homens sem coração, né? Homens sem piedade. E nossos povos estão aí, gritando, sem medo, de enfrentar essa Covid 19, que está aí, o povo se recuando e nós, e digo que temos de estar na rua para gritar por nossos direitos. Então, é muito forte, a guerra que estamos enfrentando. Nossa nação está enfrentando. A guerra mundial que está no mundo, no Brasil, no país. Com os nossos indígenas, com o nosso povo, estão enfrentando essa guerra, essa batalha. (ANDRADE, 2021, p.20-22.)

Após essas sábias e potentes palavras iniciei minha apresentação. Inten-tava naquele encontro mostrar parte de uma pesquisa de doutorado realizada junto a diferentes aldeias tikmũ,ũn/maxakali, situadas no nordeste do estado de Minas Gerais, nos limites fronteiriços com o sul da Bahia. Pretendia demonstrar como que por meio dos cantares tikmũ,ũn/maxakali se descobrem formas de memoriar uma relação ancestral com a terra. Os sábios tikmũ,ũn nos lembram que quando a pessoa morre ela se transforma em canto e em *yãmĩy*, que nos traduzem como espírito. Canto e espírito tornam-se quase que sinônimos nesse destino após a morte. Ao se transformar em canto, a pessoa passa a habitar terras outras (*hãm nõy*), mas a saudade que sentem dos parentes vivos mobiliza um deslocamento até o mundo dos vivos, em especial por meio do sonho. Para que esse deslocamento não leve a pessoa viva a se aproximar cada vez mais do mundo dos mortos, os pajés tikmũ,ũn/maxakali tentam trazer os *yãmĩxop* para a terra, para cantarem, dançarem e comerem junto com seus parentes tikmũ,ũn. Através dos cantos que são entoados nesses rituais, os atuais Tikmũ,ũn/Maxakali podem ouvir e experimentar essas “terras outas”<sup>3</sup>.

Diferentes amigas e amigos tikmũ,ũn disseram que seus antepassados vieram de localidades muito diferentes. Pajés tikmũ,ũn têm nos relatado que alguns dos *yãmĩxop* (povos-espíritos) são associados muitas vezes a pessoas e a localidades específicas. De tal maneira, da região de Vereda no estado da Bahia vieram Herculano, Justino e Manuel Resende, que trouxeram os rituais do povo-espírito-papagaio (*Putuxop*) e do povo-espírito-lagarta (*Tatako-xxop*). De Porto Seguro-Itamaraju, também na Bahia, vieram Capitãozinho e Mikael, que trouxeram o ritual do povo-espírito-gavião (*Mõgmõkaxop*). Já no estado de Minas Gerais, de Jeribá, veio Antoninho, que trouxe o ritual do povo-espírito-morcego (*Xunimxop*) e de Araçuaí veio Cascorado, que

3 Sobre esse tema, ver e Alvares, 1992; Campelo, 2018; Romero, 2021.

trouxe também o ritual do povo-espírito-morcego e do povo-espírito-lagarta (cf. TUGNY, 2006 e RIBEIRO, 2008, p.35). Vemos já nessas enunciações tikmũ,ũn que muitos de seus antepassados transitavam entre Minas Gerais e Bahia assim como, veremos mais adiante, os próprios Pataxó que atualmente habitam tanto regiões do sul da Bahia como em diferentes localidades do estado de Minas Gerais<sup>4</sup>.

Foi perguntando para diferentes Tikmũ,ũn sobre quem eram seus pais e avós e de onde eles vieram que eles me explicaram que não conseguiam lembrar exatamente desses lugares, mas muitos dos cantos que as suas famílias detêm falavam de alguns lugares onde seus antepassados habitaram no passado e fizeram aldeias. A partir dessa indicação provocada por Badé Maxakali, realizamos, em conjunto com diferentes pajés, tanto homens quanto mulheres,

---

4 Os Pataxó vivem no extremo sul do Estado da Bahia, em 36 aldeias distribuídas em seis Terras Indígenas – Águas Belas, Aldeia Velha, Barra Velha, Imbiriba, Coroa Vermelha e Mata Medonha – situadas nos municípios de Santa Cruz Cabrália, Porto Seguro, Itamaraju e Prado. No estado de Minas Gerais, os Pataxó vivem em sete comunidades, das quais quatro – Sede, Imbiruçu, Retirinho e Alto das Posses – estão localizadas na Terra Indígena Fazenda Guarani, município de Carmésia; Muã Mimatxí, em um imóvel cedido à Funai pelo Serviço de Patrimônio da União, no município de Itapecerica; Jundiba/Cinta Vermelha, no município de Araçuaí e também habitada pelos Pankararu; e Jeru Tukumã, em Açucena. No Censo Demográfico 2010, os Pataxó compõem a tabela 1.14 - *peças indígenas, por sexo, segundo o tronco linguístico, a família linguística e a etnia ou povo* – com um total de 13.588 habitantes, sendo 6.982 homens e 6.606 mulheres. Informações extraídas do sítio eletrônico do Instituto Sócio Ambiental <<https://pib.socioambiental.org/pt/Povo:Pataxó>> (visita em 11/10/2022). Atualmente, os Tikmũ,ũn/Maxakali somam algo em torno de 2500 pessoas e suas aldeias estão espalhadas por diferentes regiões do nordeste mineiro entre o vale do Mucuri e Jequitinhonha. A Terra Indígena Maxakali fica nos limites com o sul da Bahia e é dividida em duas localidades – Água Boa, vinculada ao município de Santa Helena de Minas, e Pradinho, vinculada ao município de Bertópolis. Em 2005 ocorre um conflito intenso que marcou o deslocamento de dois grupos para duas reservas indígenas – Aldeia Verde, nas proximidades do município de Ladainha, e Aldeia Cachoeirinha, nas proximidades do município de Topázio. Recentemente, o grupo liderado por Israel Maxakali e Sueli Maxakali fundaram uma nova aldeia do município de Teófilo Otoni (MG), chamada de Aldeia-Escola-Floresta. Entre setembro e dezembro de 2015 realizei trabalhos de campo em Água Boa. A Terra Indígena Maxakali possui no total 5.305,67 hectares, a reserva indígena Aldeia Verde, 522,72 hectares e a Reserva Indígena Cachoeirinha 606,19 hectares.

professores e lideranças, mapas dos lugares a que remetiam esses cantos. Badé Maxakali explica que uma pessoa apenas não seria capaz de explicar tudo de uma vez, pois são os donos dos cantos e das narrativas que saberiam me dizer com riqueza de detalhes os aspectos de cada um desses lugares. Aos poucos, com o desenrolar do trabalho, foi se revelando por meio de encontros realizados ao longo de 14 meses de trabalho de campo entre 2014 e 2016 uma série de lugares-cantados que ficaram fora da linha demarcatória das terras tikmũ,ũn<sup>5</sup>.

São vários os lugares memoriados por cantos específicos de cada um dos *yãmĩyxop*. Os *yãmĩyxop* são muitos, eles podem ser comparados aos encantados dos quais muitos indígenas no Nordeste falam. A aproximação não é forçada, pois o termo “encantados” ao mesmo tempo possui essa aproximação de encantar-se e de se tornar canto, algo que está na base da concepção dos *yãmĩyxop*. Esses encantados, nos deslocamentos por diferentes lugares, trazem repertórios de cantos que atualizam relações dos ancestrais tikmũ,ũn com diferentes lugares<sup>6</sup>.

Em um desses lugares, conhecido como Katamakxit (Gameleira com Cipó), Maroto Maxakali narra a relação entre habitar um lugar, se realizar *yãmĩyxop* e distribuir partes do corpo de um animal. Em Katamakxit ficou famosa uma história de captura de um macaco. A fala de Maroto é cheia de lembranças de quando era criança:

Fui junto com meu pai em Katamakxit. Lá tinha uma *kuxex* [casa cerimonial] e um riozinho que passava bem nas proximidades, o antepassado fez uma pontezinha [para] passar e ir para o outro lado onde estava a *kuxex*. O espírito-macaco (*po’op*) tirou cantos sobre esse lugar, sobre esse rio. De tardezinha, os *yãmĩyxop* cantavam lá. As mulheres atravessavam a pontezinha para dar comida a eles. Era uma pontezinha feita de madeira e dois pauzinhos, todos iam buscar coisas e ficar junto com os espíritos. Vinham e chegavam ali, os espíritos para caçar e comer. Iam um mocado e serviam ali na *kuxex*. Ali, o *kotkuphi* (espírito do filamento não comestível da mandioca) dormia e cantava de madrugada, no outro dia ele ia embora. Lem-

---

5 Esses mapas foram realizados em diferentes aldeias tikmũ,ũn/maxakali e entregues para a Funai como forma de avaliação por parte do órgão para que se montasse um GT de demarcação do território tradicional tikmũ,ũn. Eduardo Correia Kanãykõ, videasta Xacriabá, filmou esse momento e fez uma edição que pode ser encontrada no seguinte sítio eletrônico <<https://www.youtube.com/watch?v=-DL-QrP08yY&t=1s>>. Consulta em 11/10/2022.

6 Para uma aproximação entre a noção de encantado e os *yãmĩyxop*, ver Estrela da Costa, 2015.



Maroto Maxakali, ao centro, orienta professores a desenharem lugares de ocupação tradicional tikmũ,ũn. Terra Indígena Maxakali. Foto Douglas Campelo, 2015.

bro-me de um macaco que apareceu por lá, os mais velhos correram atrás dele. Ele andava ali perto das árvores, jogavam flechas nele. Acertaram-no, mas ele não foi morto, depois tiraram as partes do seu corpo e então ele foi morto. Tiraram tudo dele, os braços, as mãos, a barriga e levaram para a *kuxex*. Lá os mais velhos comeram com os espíritos. Pela manhã, as mulheres iam no lugar onde tinha muitos peixinhos (*mãnnãg kox*).

Ali, pelo que explicam, antepassados tikmũ,ũn tinham contato com pouquíssimos brancos. Um deles era conhecido como Zé Batista (Yé Mãtip). Naquela época, possivelmente na primeira metade do século XX, dizem que os pajés praticamente desconheciam o pastorear de uma vaca. Eles viram uma vaca de Zé Batista circulando pelas proximidades de Katamakxit. Os *yãmĩyxop* pensaram que era um tipo de veado e seguiram acompanhando os passos da vaca. Os cantos descrevem as paisagens que emanam desses deslocamentos, nas proximidades de Katamakxit. Quem me ensinou essa história foi a dona Delcida Maxakali que é cantada pelo povo-espírito-macaco.

ooo aiih haiiah  
Hooo aiih haiiah  
Nũy xuímã nũy ta mõg  
*Comeu o capim para seguir [referência à vaca]*  
Nũy xuímã nũy ta mõg  
*Comeu o capim para seguir*

Puxi xaxuyã  
Petup hox yã nã xip  
*Enquanto o dono*  
*Ficava a enrolar o seu fumo*  
Puxi xaxuyã  
Petup hox yã nã xip  
*Enquanto o dono*  
*Ficava a enrolar o seu fumo*

Kop xix mõg puknõg  
Kop xix mõg puknõg  
*E ela seguiu para longe*  
*E ela seguiu para longe*

Yĩy te kux hã mõãmep ha ãmõg  
Yĩy te kux hã mõãmep ha ãmõg  
*Subindo o boqueirão ela seguiu*  
*Subindo o boqueirão ela seguiu*

Nũy mõãmep ha mõg  
*E descendo ela seguiu*  
Nũy mõãmep ha mõg  
*E descendo ela seguiu*

Xamoka xip tu mõãmep ha ãmõg  
Xamoka xip tu mõãmep ha ãmõg  
*Subindo ficou na cachoeira e ela seguiu*  
*Subindo ficou na cachoeira e ela seguiu*

Nũy mõãmep ha mõg  
Nũy mõãmep ha mõg  
*E subindo ela seguiu*  
*E subindo ela seguiu*

Katamakxit tu mōāmep ha āmōg!  
Katamakxit tu mōāmep ha āmōg!  
*E subindo em Katamakxit ela seguiu!*  
*E subindo em Katamakxit ela seguiu!*

Nūy mōīxo kā mōg  
Nūy mōīxo kā mōg  
*E seguiu descendo*  
*E seguiu descendo*

Yīxūx nāg xip tu mōāmep hā mōg  
Yīxūx nāg xip tu mōāmep hā mōg  
*Chegou até o [branco] de pele amarela e seguiu*  
*Chegou até o [branco] de pele amarela e seguiu*

Pu yīxūx nāg yōg īymīy puknōg  
Pu yīxūx nāg yōg īymīy puknōg  
*E o de pele amarela matou do outro dono*  
*E o de pele amarela matou do outro dono*

Īy yīn tu tayūmah ta kāxip  
Īy yīn tu tayūmah ta kāxip  
*Pela carne ele recebeu o dinheiro*  
*Pela carne ele recebeu o dinheiro*

Nūy tatu pix xax ūm ta kā xip  
Nūy tatu pix xax ūm ta kā xip  
*Para ele pano receber*  
*Para ele pano receber*

Nūy tatu pip kox ūm ta kā xip  
Nūy tatu pip kox ūm ta kā xip  
*Para ele espingarda receber*  
*Para ele espingarda receber*

Nūy ōm potok nāxip  
Nūy ōm potok nāxip  
*Para ele atirar e voltar*  
*Para ele atirar e voltar*



Ya ai a hax oo hax oo  
Iai  
Ya ai a hax oo hax oo  
Iai  
Hax oo haa i  
Hax oo haa i  
Ya hai ah!  
Ya ai a hax oo hax oo  
Iai  
Ya ai a hax oo hax oo  
Iai  
Hax ok hooo iah!  
  
Hax ok hooo iaahhh  
Hiaaaaiiii

Dona Maria Muniz, que ouvia o canto sobre essa localidade que não foi contemplada no processo de demarcação das terras tikmũ,ũn, pede a palavra e anuncia:

O momento que eu ouvi esse áudio eu... senti uma emoção muito forte. Na sexta-feira, no nosso ritual, nós recebemos um encantado maxakali, e foi muito forte na hora que ele chegou. Ele disse que a nossa nação, o nosso povo, estava numa missão muito forte enfrentando uma grande Covid. Mas que a guerra mundial estava sendo feita contra nós, povos indígenas, e que nós tínhamos que preparar muito mais para enfrentar essa luta da guerra, para que não morresse muita gente do nosso povo. E agora, nesse momento, eu senti uma emoção muito forte. De ouvir, de ter o privilégio de ouvir o Maxakali cantando, porque foi da mesma forma que chegou ao nosso ritual, então a emoção me tomou na hora que eu comecei a ouvir. E Maxakali nos orientou, na sua língua. A minha cunhada fala a língua maxakali, e ele chegou nela, e tinha um filho dela, que entendia o que ele estava falando e começou a transmitir pra mim. Ele dizendo que estava feliz de estar ali comigo me recebendo e que eu estava dando uma fortaleza aos Maxakalis, que estavam sofrendo e passando por grandes dificuldades, não só os Maxakalis mas como toda a nossa nação. Então, esse momento agora pra mim foi muito forte. Eu não estava esperando que fosse receber esse momento, como eu recebi no ritual, mas a permissão dos nossos encantados é muito forte. E eu estou feliz por ser agraciada, de estar aqui participando dessa live com vocês. E ouvir uma voz maxakali, pois hoje

está com oito dias que eu recebi o Maxakali no nosso ritual, e eu espero que nosso Deus Tupã, que cada dia, cada hora, cada momento que nós se fortaleça muito mais. Porque somos uma nação que está sendo aí rejeitada. Pelos homens da lei, os homens de conhecimento que sabem que nós existimos e que nós estamos aí precisando de socorro, de misericórdia, que estão aí usurpando, todo o direito que é nosso, que é das nossas comunidades. Foi isso que o Maxakali falou pra mim. Mas que eu orasse, juntamente com eles, para que pudéssemos alcançar a graça de muita força e muito poder. Gratidão por estar nesse momento participando, dessa palavra sua, desse apresentar, esse falar, e que às vezes a gente tem muita surpresa. A gente não espera, mas acontece, gratidão.

O canto que memoriava e atualizava a presença e existência de um lugar onde antepassados tikmũ,ũn fizeram suas aldeias atravessa o corpo de Maria Muniz que se emociona ao longo do depoimento. Canto, terra, corpo para ela e para os grupos tikmũ,ũn parece ser uma única coisa. De maneira semelhante, Mayá nos explica algo que pode nos fazer aproximar de uma percepção extra-sensorial que atravessou seu corpo naquele momento. Em *A Escola da Reconquista*, livro autobiográfico recentemente publicado (ANDRADE 2021), Mayá conta um pouco da sua história para o ouvido atento de Rosângela de Tugny. Nesse livro, ela traz na sua fala a força que os cantares e sonhars têm na sua vida e do seu povo. Cantar “tem um sentido muito grande”:

Muitas vezes sonho e tenho visão das músicas. Muitas vezes, ela fica na lembrança, ou acordo à meia-noite e escrevo. Sempre começo minhas aulas cantando. Temos que estar preparados para tudo e nunca se está preparado. Os nossos cantos têm uma força muito grande, para as lutas. A gente canta na hora da alegria, na hora da tristeza. Cantar tem uma grande importância para os nossos seres encantados da nossa floresta. Tem um sentido muito grande. Cada um dos cantos que temos tem um chamado. Tem uma razão de ser e de alguém do ser espiritual se apresentar. Saem muitos cantos nas retomadas de terra, nas lutas diante das diversas dificuldades.

A terra é santa,  
A terra é mãe,  
A terra é do povo,  
A terra é de Deus.  
Aqui se plantando,  
De tudo dá, dá manga, caju,  
Dá maracujá,

O povo quer terra pra trabalhar  
O povo quer terra pra trabalhar  
O povo quer terra pra trabalhar<sup>7</sup>

“Muitas vezes sonho e tenho visão das músicas. Muitas vezes, ela fica na lembrança, ou acordo à meia-noite e escrevo”. Ao nos depararmos com essa fala tirada de um contexto diferente ao das intervenções de Mayá naquele encontro, percebemos por meio de outros elementos o que pode estar por trás da sensibilidade de Maria Muniz ao ouvir a fala de Dona Delcida. Essa fala atualizou um encontro que já havia ocorrido anteriormente entre ela, o seu povo e os Maxakali, por meio de um ritual realizado em sua aldeia e por meio de um sonho seu. Ao sonhar, Mayá se lembra da fala de um Maxakali que em sua língua pede por força e apoio por parte dos Pataxó Hãhãhãe. A tradução das falas desse pajé Maxakali era feita pelo seu sobrinho, a partir do que recebia sua cunhada Crispina, que já viveu junto com grupos tikmũ,ũn quando criança e sabia falar a língua tikmũ,ũn/maxakali. Naquele momento percebemos que há um encontro entre os dois povos que já havia ocorrido meses antes através do sonho, além de um encontro através de um ritual então recente, e que foi traduzido pela cunhada e sobrinho de Dona Maria Muniz.

Tive a oportunidade de conhecer Maria Crispina em 2016 em uma rápida passagem pela Terra Indígena Caramuru Paraguaçu. Crispina me relatou que seus pais viajavam e seguiam pelo sul da Bahia e nordeste de Minas Gerais em busca de alguma aldeia para pousar. Muitas dessas andanças estavam relacionadas com um desejo próprio de rever antigos parentes, mas ao mesmo tempo serviam como a possibilidade de viver uma “outra terra”, que fosse mais indígena e por conseguinte menos fazenda. É sobre isso que dona Maria Muniz nos lembra em sua *Escola da Reconquista*. Nesse livro, ela nos lembra que, quando seus pais chegaram no local onde hoje é a Terra Indígena Catarina Paraguaçu, “a região não era nada, era uma mata muito linda. Os pistoleiros e fazendeiros, foram atacando os indígenas para tomar o nosso território para criar o boi” (ANDRADE, 2021, p.32).

História que em muito se assemelha ao que nos diz Manuel Damázio Maxakali a respeito da história de um canto que lhe foi passado pelo seu pai sobre um lugar onde seus antepassados fizeram uma aldeia hoje ocupada por um fazendeiro, nas proximidades do município de Batinga, já no território baiano. Ali, Manuel relembra que os donos daquele lugar agora não são mais pessoas

---

7 Andrade, 2021, p.82.

tikmũ,ũn ou os bichos que ali habitavam, mas sim o boi<sup>8</sup>. Vemos, então, que as histórias e dilemas desses povos tikmũ,ũn bem como dos povos pataxó e pataxó hãhãhãe se cruzam.

Dona Maria Muniz, naquele encontro, atualizava algo que mobiliza outros movimentos desses povos, realizados de diversas maneiras. A seguir passaremos por alguns dados históricos tratando de deslocamentos Pataxó e Maxakali pelos estados de Minas Gerais, Espírito Santo e Bahia, cruzando fronteiras, estabelecendo encontros. Em seguida, continuamos com essa estética do encontro por meio de uma série de narrativas, tanto tikmũ,ũn quanto pataxó, em busca das andarilhagens desses povos, que no seu *trilhar caminhos* constroem as condições existenciais e relacionais a partir dos “lugares-mundos” em formação, como nos sugere Thiago Mota Cardoso em sua etnografia sobre os Pataxó de Barra Velha (2017, p.493).

## **UMA ZONA INICIALMENTE PROIBIDA AOS BRANCOS MAS QUE ATUALMENTE É PROIBIDA AOS MAXAKALI E AOS PATAXÓ**

Os lugares por onde viveram os Pataxó, Pataxó Hãhãhãe, Maxakali e tantos outros povos indígenas ficou conhecido na história como Zona Tampão (PARAÍSO, 2014, p.21-22) ou Zona Proibida (MATTOS, 2002, p.XXIV), pois era um espaço repleto de matas e florestas com inúmeros povos indígenas. Atualmente, o que vemos é que essa área é proibida justamente aos povos indígenas que ali habitam. Trata-se de uma região que se estendia do Sul da Bahia, Espírito Santo e Minas Gerais, atravessando as bacias dos Rios Mucuri, Jequitinhonha, Doce, Contas, Poxim e Una. Ao longo do século XVII, a Zona Tampão ou Zona Proibida passou por uma série de medidas político-administrativas por parte da coroa portuguesa que impediam o seu acesso. Com essas medidas, a região funcionou como uma espécie de muralha protetora contra o comércio não oficial do ouro proveniente das zonas de mineração. Esta Zona Proibida no século do ouro significou, por isso, ao mesmo tempo uma área de distanciamento dos povos indígenas dessa região para com o colonizador e, por outro, “o espaço onde [os colonos] poderiam realizar seus sonhos de superação das dificuldades econômicas vividas” (PARAÍSO, 2014, p.21-22).

Uma ampla documentação demonstra a ocupação dos grupos indígenas

---

8 Sobre isso, ver Campelo, 2018, p.169.

reconhecidos como Pataxó e Maxakali nessa região<sup>9</sup>. Encarada como uma espécie de Eldorado inexplorado para aventureiros e degradados, na visão de Mattos (2002, p.XXIV) essa zona “inexplorada” passa por um processo de ressemantização geográfica, deslocando-se de um lugar dominado por “selvagens” e inexplorado para um lugar que deveria ser dominado para produzir riquezas. Essa mudança de visão sobre a Zona Proibida suscita ao longo dos séculos XVIII e XIX intensos conflitos entre os povos que habitavam a região e os exploradores.

## A PRESENÇA DOS PATAXÓ EM MINAS GERAIS

A Zona Tampão significou a promessa de acesso a novas fontes de ouro por parte da população neobrasileira da Bahia, Espírito Santo e Minas Gerais. Uma das primeiras bandeiras a chegar à região da Zona Tampão foi a de Domingos Homem del Rei, em 1730, que partiu de Ilhéus em busca das cabeceiras do rio São Mateus, na realidade Mucuri, e cruzou com a de Sebastião de Leme, que vinha de Minas Gerais (PARAÍSO, 2014). A suspeita da presença de ouro nessa região fez com que o Conde de Galveas, em 1736, criasse incentivos para que particulares atuassem em pesquisas no São Mateus (confundido na época com o Mucuri) e o rio Doce. A expedição foi autorizada pelo visconde de Sabugosa em 1730 e se caracterizou por manter grandes combates com os índios da região, identificados pelo chefe de campo João da Silva Guimarães (idem). Nesta região, foram encontrados os índios identificados como: Kumanaxó, Goakines ou Guatexi, Punxó, Monoxó, Maxakali, Purixu e Malali.

---

9 “Além dos *gren-botocudos* que viviam espalhados pela região, os *Kamakã-Mon-goio*, estariam localizados entre as cabeceiras dos rios de Contas e Pardo e em vilas litorâneas – Nova Viçosa, Caravelas e São José de Porto Alegre (atual cidade de Mucuri), onde eram conhecidos por *Menian* e Canarins, para onde teriam sido deslocados para combaterem os grupos do sertão; os *Pataxó* que habitavam o curso médio do rio de Contas, do Pardo, Jucuruçu, Jequitinhonha, Mucuri, São Mateus e Itaúnas; os *Monoxó*, situados no baixo Jequitinhonha e no Doce; os *Kumanaxó* do médio curso do Jequitinhonha, Mucuri e São Mateus; os *Kutaxó*, que ocupavam a área entre os rios Pardo, Jequitinhonha e Doce; os *Kopoxó* dos rios de Contas, Jequitinhonha, Mucuri e Doce, os *Panhame*, localizados no Jequitinhonha, Mucuri e Doce; os *Kutatoi* das cabeceiras do Jucuruçu; os *Maxakali*, que habitavam o Jequitinhonha, o Itanhém, o Jucuruçu, o Mucuri e o Doce; os *Malali* do médio curso do Jequitinhonha, Doce e do Mucuri e os *Makoni*, da bacia do Jequitinhonha, Mucuri, São Mateus e Doce” (PARAÍSO, 2014, p.4).

A totalidade de seus habitantes era do grupo tikmũ'ün (cf. PARAÍSO, 2014, p.64). O deslocamento dos neobrasileiros para a Zona Proibida não resultava de um movimento migratório espontâneo e acabava por exigir a adoção de uma série de medidas administrativas, que visavam dominar as populações indígenas que ali viviam impingindo-lhes um combate sistemático, intensificado a partir da declaração da Guerra Justa em 13/05/1808 (PARAÍSO, 2014, p.59). Assim, áreas mais afastadas do litoral e ainda proibidas eram penetradas como resultado das tentativas de serem encontradas novas datas de mineração.

Nesse ínterim, alguns documentos revelam a presença de bandos pataxó nas proximidades das cabeceiras do Rio Mucuri em Minas Gerais. Em 1780, Francisco Hernandez Teixeira Alvares, morador das cabeceiras do referido rio, “solicitava à Rainha seis padres para atuarem nas aldeias indígenas e licença para explorar o ouro que encontrasse” (PARAÍSO, 1998, p.31-34). Em sua petição, Alvares informava haver sete aldeias de gentio: *Bacuani* (*Makoni*); *Amataré* (gentio pintado); *Camalacho* (*Kumanaxó*); *Abocachó* (*Anaxó*); *Mayacha* (?); *Rinhames* (*Panhames*); *Machacari* (*Maxakali*). Segundo Paraíso, o mesmo Francisco Hernandez Teixeira Alvares dizia ainda que

todos seus moradores possuíam gênio doméstico, flexível e com propensão a se converterem, tendo alguns participado de várias entradas que ele organizara, mas que haviam se retirado para os sertões devido à grande concorrência de pessoas para a descoberta do ouro em sua região (PARAÍSO, 2014, p.98).

Por fim, acrescenta Paraíso a partir desses documentos, que “os vários grupos haviam se aliado contra os *Pataxó*, que viviam dispersos e em nomadismo, e buscado o apoio dos brancos para se protegerem dos ataques do inimigo comum” (PARAÍSO, 2014, p.98).

Neste contexto, Paraíso menciona que foram encontrados grupos de Pataxó se deslocando do litoral adentrando-se no território mineiro. Enquanto aguardava deliberação do Governo Provincial sobre o assunto, houve desvio dos mantimentos dos Quartéis da região de Minas Novas para o Jequitinhonha e liberação de pólvora para que alguns índios pudessem caçar e, assim, mitigar a fome. A administração provincial enviou 1:200\$000 para atender às necessidades dos colonos e dos índios do Jequitinhonha em 10/04/1826 e solicitou mais recursos ao Governo Imperial para fazer frente às despesas. Imediatamente, Guido Marlière comunicou o envio desses recursos ao padre José Lidoro e de mais 3:600\$000 em prata que havia arrecadado, dizendo-lhe ainda aguardar a doação do Imperador. Como encontrou dificuldade para en-

viar o dinheiro por falta de escolta adequada para trafegar por estradas em que eram comuns os assaltos, deliberou por aguardar o período de envio dos soldos, quando viriam as escoltas da 5ª e da 7ª Divisões. Para acelerar o atendimento, sugeriu ao padre Lidoro, que era homem rico e com grande crédito na praça, que o usasse para obter adiantamento do dinheiro que enviaria e realizar as despesas necessárias. Para complicar ainda mais a situação, um grupo de índios *Pataxó*, “vindo do litoral da Bahia, provavelmente em busca de alimentos, entrou em conflito com um fazendeiro nas cabeceiras do ribeirão São Miguel, matando um padre e seus escravos e as criações de outro fazendeiro, além de ferir três escravos” (cf. PARAÍSO, 2014, p.294).

É nos deslocamentos entre a Bahia e Minas Gerais que os documentos analisados por Paraíso demonstram a presença desses povos *Pataxó*-*Maxakali* na região. No caso do Jequitinhonha, esse interesse se mostrou redobrado após o relatório do Capitão-Mor de Porto Seguro, João da Silva Santos. Nesse ínterim, a conquista/colonização e o aproveitamento das riquezas dessa região era apenas uma questão de investimentos a serem realizados, inclusive para a superação dos “problemas” criados pelos índios *Pataxó* e *Kutaxó* que viviam em conflito com os colonos (PARAÍSO, 2014, p.119).

## A PRESENÇA MAXAKALI NA BAHIA

Se por um lado tentamos demonstrar aqui os deslocamentos dos *Pataxó* no interior do território mineiro, por outro, alguns documentos também demonstram os deslocamentos *Maxakali* pelo estado da Bahia. O príncipe Wied Neuwied, nos seus relatos datados da segunda metade do século XIX, demonstra a proximidade dos *Maxakali* com os *Pataxó* ao longo do rio Jucuruçu – que nasce em Minas Gerais (Serra das Sete Voltas), passa por Itamaraju e deságua no Oceano Atlântico. Além dessas referências não é incomum também encontrar referências dos *Maxakali* pela Vila do Prado, na Bahia.

“Na Bahia, no entanto, os particulares mantinham o efetivo controle sobre os aldeamentos, e até mesmo os investimentos realizados em áreas predominantemente habitadas por índios, como a vila do Prado, onde viviam os *Maxakali*, eram feitos a partir de iniciativas de particulares, ainda que com a anuência dos Governos Provincial e Imperial. Isso pode ser constatado no pedido do pároco da vila em 16/10/1824, para que lhe fosse concedida a isenção de um triênio dos dízimos que recolhia por ordem do Tribunal da Junta da Fazenda Pública da Cidade da Bahia. (PARAÍSO, 2014, p.308)

Para os viajantes, a distinção entre os grupos também era cada vez mais clara. Referindo-se ao vale do Jequitinhonha, particularmente ao aldeamento da Ilha do Pão, d'Orbigny os identifica como *Maxakali*, *Makoni*, *Malali* e *Monoxó*, que formavam uma unidade política e cultural, deslocando-se constantemente entre o litoral e o sertão, embora destacasse diferenças adaptativas entre eles (cf. PARAÍSO, 2014, p.308). Além desses documentos, a presença dos Maxakali e Pataxó no sul da Bahia, nas proximidades de Minas Gerais, pode ser notada através de relatos da sua ocupação no Rio Itanhém. Outra localidade que quase só era habitada por índios era a vila de Alcobaca, na foz do rio Itanhém. Em Ponte do Gentio ficava a fazenda do Capitão-Mor João da Silva Santos, que a vinha tentando vender havia algum tempo, mas sem sucesso devido aos constantes ataques dos índios dos sertões daquela localidade, provavelmente *Pataxó* (PARAÍSO, 2014, p.141). Assim, Paraíso conclui que o colonizador da região da zona Tampão:

*Totalmente envolvido com o desbravamento das matas do que ele imaginava ser o rio São Mateus, mas que, na realidade, era o Mucuri, e dos caminhos para Minas Gerais, teria de se relacionar com os índios que ali se localizavam, os Tapuia das nações Pataxó, Kutaxó, Kumanaxó, Kutatoi, Monoxó, Maxakali, Kamakã e os célebres Botocudos, aos quais ainda se refere pela denominação de Aioré. Pelo [...] projeto colonial, era fundamental que todos fossem desalojados dos seus refúgios, para que se processasse a ocupação e a exploração desses novos espaços (2014, p.91).*

Feito esse breve sobrevoo histórico, podemos ver que, ao longo do período colonial, Maxakali e Pataxó sempre estiveram muito próximos. A relação imemorial entre esses dois povos e os deslocamentos de ambos por uma ampla faixa de terras que compreende os estados de Minas Gerais, Espírito Santo e Bahia parece de uma certa forma operar um paradoxo histórico, pois a região onde muitos desses povos se abrigaram nos sertões do leste ficou conhecida por muitos anos como Zona Proibida, ou Zona Tampão, utilizando as expressões de Maria Hilda Paraíso e Isabel Missagia de Mattos, respectivamente. O paradoxo histórico é que se, de um lado, durante um bom tempo a área era ocupada em sua grande maioria pelos indígenas, significando um espaço que dificultava o acesso para a zona do interior das Minas, por outro lado o que se viu é que ao longo desse processo de ocupação da área ela passou a ser zona proibida justamente para os povos originários que ali sempre habitaram.

Parcialmente afastados, ainda assim esses povos buscam traçar rotas de encontros e atualizar muitos dos caminhos que percorriam pelos estados





Caçadores tikmũ,ũn/maxakali no limiar entre Minas Gerais e Bahia.  
Terra Indígena Maxakali. Foto Douglas Campelo, 2015.

de Minas Gerais e Bahia. De um lado, não é incomum sabermos de histórias das constantes viagens de pequenos grupos Tikmũ,ũn/Maxakali que, caminhando a pé e mal providos, se deslocam para a costa do sul da Bahia, mas não encontram seus parentes Pataxó, ou, encontrando-os, não obtêm sucesso em estabelecer contato. Como nos relata Tugny (2011, p.7), “Os Tikmũ’ũn/Maxakali são vistos frequentemente nas cidades de Almenara (MG), Rubim (MG), Itanhém (BA), Medeiros Neto (BA), Vereda (BA), Itamaraju (BA) e em várias outras localidades da região fronteira entre Minas Gerais e Bahia”, locais muito distantes da atual Terra Indígena Maxakali. Por outro lado, alguns Pataxó tentam retomar a sua língua patxohã a partir da língua falada pelos Tikmũ,ũn/Maxakali, mas o fazem por meio de livros e poucos encontros com os Tikmũ,ũn/Maxakali (cf. PARAÍSO, 1994). De tal modo, percebemos que os dois grupos mantêm relações no plano da memória, do desejo e do imaginário guardados em seus cantos, narrativas e práticas festivas. O que pretendendo fazer aqui é de uma certa forma colocar em conexão alguns desses afetos, dando força ao encontro ocorrido entre Dona Maria Muniz e as narrativas a que ela teve acesso no dia da minha apresentação. Desse ponto em diante, traremos algumas outras imagens dos encontros Pataxó, Pataxó Hãhãhãe e Tikmũ,ũn/Maxakali, a partir de algumas narrativas, cantos e sonhos rituais que atualizam os encontros entre esses povos.

O filósofo e psicoterapeuta Félix Guattari sugere que para os povos originários australianos “(...) é a partir de ritmos, de cantos, de danças, de



Manuel Damázio. Aldeia Pataxó de Barra Velha.  
Foto Ricardo Jamal, 2013.

máscaras, de marcas no corpo, no solo, nos Totens, por ocasião de rituais e através de referências míticas que são circunscritos outros tipos de territórios existenciais coletivos.” (GUATARRI 2012 [1992], p.26). A antropóloga Bárbara Glowczewsky sugere que Guattari usou como exemplo de território existencial a forma como os Warlpiri e outros povos do deserto da Austrália Central “formam conexões, mapas e agenciamentos através dos sonhos e interpretações rituais de narrativas, músicas e desenhos herdados (...)”. Essas dinâmicas criam “redes totêmicas como uma gestão coletiva rizomática de mitos e sonhos projetados sobre a geografia do deserto” (2015, p.25). O encontro entre Dona Maria Muniz e suas reações às falas tikmũ,ũn/maxakali se aproximam da experimentação desse território existencial tikmũ,ũn/maxakali e pataxó hãhãhãe.

### **PAPAGAIOS, PUTUXOP, PATAXÓ E ASSOVIOS**

Alguns Tikmũ,ũn dizem que o mês de setembro é repleto de pequenos redemoinhos nas aldeias, demarcando para eles o início de um novo ciclo... Os ventos levantam poeiras ao mesmo tempo que preparam os corpos para a umidade dos meses seguintes. Em uma das manhãs de setembro, Manuel

Damázio, na aldeia Nova Vila, Terra Indígena Maxakali, disse escutar o vento de Porto Seguro, do sul da Bahia, lugar de que, segundo ele, alguns de seus antepassados vieram. O vento, de uma certa forma, permite compreender uma dimensão do território que é movente, que erra. É possível escutar e sentir o vento de Porto Seguro em sua aldeia localizada em uma zona limítrofe entre o estado de Minas Gerais e a Bahia. Como vimos no início desse ensaio, há da perspectiva tikmũ,ũn/maxakali a consciência de que os *yãmĩyxop* possuem relação com determinados lugares e cidades. Os/as pajés, que migraram de diferentes regiões de Minas Gerais e Bahia, trouxeram em seus corpos inúmeros cantos que remetem a relações passadas com esses lugares.

Pela proximidade linguística, é possível que a palavra *putuxop*, da língua maxakali e que dá nome ao povo-*yãmĩy*-papagaio, e o etnônimo Pataxó venham, na verdade, do mesmo termo (cf. PARAÍSO, 1994; TUGNY, 2011; RIBEIRO, 2008; VASCONCELOS, 2014; CAMPELO, 2018). Alguns Tikmũ,ũn reforçam inclusive que *putuxop* é Pataxó, o que não exclui por sua vez que os próprios Pataxó não tenham suas próprias interpretações para o seu próprio etnônimo. Assim, um desses antepassados que chegaram vindos do sul da Bahia é justamente associado aos Pataxó e ao povo-espírito-papagaio. Seu nome é Justino Maxakali. Indagada sobre as histórias passadas de Justino, Delcida Maxakali fez o seguinte relato:

*Veio aqui um antepassado, um Tikmũ,ũn. Yãyã [avô] Justino, e chegou ali junto com os Tikmũ,ũn. Os Tikmũ,ũn ficavam bem perto de Batinga, lá em Umburuninha, perto de Bertópolis também. Foi ali que Justino apareceu. Ele era Pataxó. Ele era um rapazinho, morou com Tikmũ,ũn e casou com uma mulher Tikmũ,ũn que se chamava Maria Maxakali. Meu pai me contou. Ele não tinha mãe na aldeia, pai também não e irmãos ele também não tinha. Estava sozinho, ficou junto, teve filhos e todos eles eram Tikmũ,ũn. Acho que foram quatro filhos que Justino teve.*

*Então a esposa morreu. Ela morreu. E tiveram quatro filhos dos Pataxó que ele veio. Mas os Pataxó, são como parentes. Dessa forma, meu pai me dizia, eles eram Tikmũ,ũn. Eram parentes. Tinha Tikmũ,ũn por lá na Bahia. Vinham vários e também ficavam por aqui e então voltavam. Alguns ficavam, junto com os Mõnãyxop. Muitas vezes adoeciam e se deslocavam os Tikmũ,ũn. E eles adoeciam e muitos morriam. Bem ali ficavam em Umburuninha. E então se espalhavam, por lá. Eles iam pra lá... bem na Bahia. iam e voltavam. Nessas andanças é que o finado Justino apareceu e ficou. Isso foi no passado. E Tikmũ,ũn adoecia, e voltava, Justino falava, “vamos voltar!” Vamos voltar para a terra. Ele era muito inteligente. Foi e ficou junto com Tikmũ,ũn. Ele foi e voltou da*



Delcida Maxakali. Aldeia Verde.  
Foto Douglas Campelo, 2008.

*Bahia. Foi para perto de Itanhém. Ele resolveu voltar para a Bahia e a mãe da minha mãe morreu no meio do caminho. No meio do caminho choraram muito e voltaram. Disseram que morreram bem perto de Bertópolis. Enterraram bem ali mesmo. Ele seguia com Tikmũ, ãn até chegarem todos e lá em Koninip [Jeribá]. Eles foram para lá. Mas adoeceram, novamente, brigaram e decidiram voltar. Eles decidiram voltar e então morar aqui [referência ao local onde hoje se situa a TI Maxakali].*

*Meu pai então fez assim, ele era muito inteligente, e foi atrás do pessoal. Ele foi para ver a terra na Bahia. Meu pai sozinho, seguiu, foi e morou, ele foi mesmo... para ver a terra, para ver a terra lá em Jeribá. E ele foi junto com o yãã Justino até lá. E, então, foi e voltou. E chegaram lá juntos. Ficaram em uma terra bem perto da Bahia. Meu pai sabia que eram parentes, tinha outros índios, os Pataxó. Mas ficavam longe, eram distantes. Eles eram parentes antigamente. Pataxó tinha uma língua tikmũ, ãn diferente. Era uma língua diferente. Esses Pataxó, meu pai me falou, eram parentes. Justino veio para cá, e o Putuxop chegou, veio com ele. Era dele, e dele saiu, o putuxop. E cantava assim:*

Punuxop òm nũn  
*Aqueles papagaios vieram*

Punuxop òm nũn  
*Aqueles papagaios vieram*

Punuxop pu hãmxap ùm tanã  
*Daremos alimentos a eles*

Pu Punuxop pu hãm yãy Xeenã  
*Para os papagaios se alegrarem de verdade*

hiiiiix

O antepassado ficava um ali, outro por ali, outro em outro lugar, era uma terra muito grande. Com os brancos, a nossa terra ficou pequena. Nós ficamos dentro de uma cadeia, com uma terra muito pequena, os brancos chegaram tem pouco tempo. O putuxop cantava assim:

Yãmĩyxop yãmĩyxop  
*Espíritos, espíritos*  
Yãõg ãtakxop mũtix  
*Sigam com seus pais*

Yãõg ãtakxop mũtix  
*Sigam com seus pais*

Yã ã yãyhinã yã  
*Andem mesmo*

Yã yãy hinã  
*Andem mesmo*

Assim, os cantos dos *putuxop* remontam à chegada de Justino e dos povos papagaios vindos do sul da Bahia<sup>10</sup>. Em um outro ritual, as aldeias tikmũ,ũn

---

10 Bruno Vasconcelos, em sua dissertação de mestrado (2015, p.78), faz uma bela descrição do encontro ocorrido em 2015, na aldeia Barra Velha, entre Tururim (irmão de Justino Maxakali) e Manuel Damázio (neto de Justino), no âmbito do projeto “Convivência e ancestralidade no território Tĩkmũ’ũn”, proposto e coordenado por Rosângela de Tugny.

entram em contato com o povo-espírito-gavião, mais conhecido como *mõgmõkaxop*. Ao descrever o momento de chegada dos *mõgmõkaxop*, é possível ver uma proximidade grande com uma narrativa pataxó presente na tese de Thiago Mota Cardoso, dedicada aos Pataxó de Barra Velha, que me pareceu bastante similar às cenas de chegada dos *mõgmõkaxop* em aldeias tikmũ,ũn. Encontramos atravessamentos em comum entre uma narrativa e outra. Ao acompanharmos uma em seguida da outra, percebemos os deslocamentos territoriais através das narrativas. Uma através dos corpos e a máquina ritual tikmũ,ũn/maxakali e a outra através do corpo de um narrador pataxó. A descrição que segue abaixo foi de um ritual dos espíritos-gaviões (*mõgmõkaxop*) ocorrido na Aldeia Verde Maxakali em setembro de 2007 e janeiro de 2008.

Em um final de tarde do mês de setembro de 2008 o crepúsculo já se aproxima. As famílias recolhem-se em suas moradas preparando-se para o cair da noite. As mulheres, que estavam reunidas em pequenos grupos conversando e tecendo suas bolsas, dirigem-se até as suas casas para seus afazeres noturnos. As crianças, após um dia inteiro espalhadas em pequenos grupos pelo espaço da aldeia entretidas nas suas brincadeiras, nesse momento se reencontram para brincar todas juntas no pátio. Enquanto isso, os homens estão na *kuxex*. Lá, divertem-se com narrativas novas e antigas contadas pelos mais velhos entremeadas com brincadeiras e gozações que adoram fazer um com o outro.

O espírito zombeteiro dos homens, dominante nesse espaço, é imediatamente interrompido por um grito estridente e “metálico” vindo do brejo que se encontra atrás da *kuxex*. Os homens se levantam e caminham de maneira apressada em direção àquele som. Diziam: “os gaviões chegaram”. *Mõgmõka te xupep*.

Tratava-se dos gritos de dois gaviões-espíritos anunciando a sua chegada à aldeia. Os gaviões gritam à procura de uma fissura onde pode estar escondida alguma presa. *Mõgmõka mĩmkox xaha*, gaviões procurando buracos, fendas, fissuras, no chão, nas árvores, na tentativa de encontrar grilos, gafanhotos, vespas, cupins, aranhas e formigas. Eles vêm de um espaço-externo (floresta, árvores, céus e montanhas), acompanhados de suas esposas (*xokanitnãg*) e dos tangarazinhos (*kepmĩy*), um exímio pássaro dançarino aliado aos gaviões-espírito que reveza com estes, e com uma legião de outros espíritos, na execução de cantos/danças. Todos eles caminham em direção à *kuxex*, um espaço que possui uma abertura para que os espíritos entrem no seu interior. É essa fissura que os gaviões procuram, pois é por ela que conseguirão penetrar no mundo dos humanos, na tentativa de encontrar suas presas potenciais...

Dois dos gaviões revezam-se na emissão de um grito que explora o limite de suas cordas vocais de tão agudo e estridente. Pouco antes de um dos gaviões terminar o seu grito, deslizando a nota num movimento descendente, um segundo começa a gritar repetindo o que o anterior realizou. Assim que eles terminam a gritaria, um coro formado por uma legião de espíritos-urubus, micos, zabelês, jacarés, papa-méis, pica-paus, ouriços, preguiças e uma multiplicidade de pássaros canta em uníssono as vocalizações *ÁÁÁ hó hó hó ÁÁÁ hó hó hó yóóó*. Logo após, alguns deles, em demonstração de profunda alegria, proferem as palavras: *yet, yetnix*. Elas prenunciam o tempo festivo e alegre que os espíritos-visitantes experimentarão enquanto estiverem com os seus anfitriões tikmũ'ũn: *múltiplas expedições de caça, duradouras noites de cantos e danças permeadas por fartos e "pantagruélicos" banquetes. Somam-se a essa paisagem sonora, os assoviós (kax ax) dos macucos, zabelês e micos, embelezando e completando-a.* (cf. CAMPELO, 2009, p.34)

Baraiá Pataxó descreve algumas cenas de encontros com índios vindos do interior que em muito se assemelham com as descrições apresentadas acima. O encontro entre os povos espíritos gaviões e os grupos tikmũ,ũn podem ser facilmente transpostos para os encontros entre os Pataxó e os Maxakali descritos por Baraiá. Thiago Mota Cardoso diz que

Baraiá [indígena Pataxó], sentado em sua cadeira, que era nessa época que os Tapuio "índios bravos, verdadeiros selvagens", desciam para o litoral vindo das matas do interior para encontrar com os índios da praia. Passavam um tempo, depois sumiam. *Traziam em suas visitas muita caça. Sua chegada era precedida com cantos e assoviós que imitavam macucos, chororões e tururins, já avisando efetivamente aos anfitriões que estavam por perto e traziam presentes – caça, pedras* [itálicos nossos].

Falou Baraiá que nesse tempo tudo era mata do Pé da Pedra até mais ao interior e que de lá até Barra Velha era uma mistura de campos nativos e mata alta e que foi crescendo e conhecendo este movimento dos índios nas trilhas que conectavam a praia com a floresta, a partir das histórias contadas por seu avô e mãe (2018, p.107).

As partes em itálico foram sinalizadas para demonstrar o fato de que elas parecem descrever praticamente a mesma cena. Tanto em uma narrativa quanto na outra, os sons de macucos e outros pássaros anunciam a chegada de um povo visitante que irá permanecer por um tempo em uma aldeia. Em uma



Monte Pascoal. Porto Seguro.  
Foto Ricardo Jamal, 2013.

cena, há a descrição da chegada dos povos espíritos gaviões. Em outra, há a descrição de chegada dos Maxakali em uma aldeia Pataxó. Seria a chegada dos *mõgmõkaxop* em aldeias *putuxop*, ou seja, do povo-gavião na aldeia do povo-papagaio?

Mais uma fala sugestiva no mesmo sentido seria a de Kanátyo Pataxó que, em entrevista para Alessandro Santos da Cruz, menciona que “Os parente né, e a mata era ali pelo Céu [localidade de encontro dos Pataxó litorâneos com os indígenas do interior, comumente associados aos Maxakali], tinha os povos que era parentes, mais tinha os inimigos, tinha os outros povos que eram inimigos que minha vó contou uma história uma vez que veio é que chegavam assobiando xororó, tururim, anum e outros pássaros né, chegavam gritando no mato, ficavam bem lá no mato escondido lá e assobiava, e lá vem os parentes! Aí já arrumavam as coisas né, e de repente eles chegavam, aí era nesse momento, a festa era como eles se comunicavam, era uma coisa muito interessante, havia ali uma festa uma coisa assim...” (cf. CRUZ, 2015, p.53).

Antes de passar para as considerações finais, uma última evidência das aproximações territoriais e afetivas desses povos encontra-se em uma passagem também da tese de Thiago Mota, na qual ele constrói a seguinte reflexão:

Poderia o Monte Pascoal, esta rocha encravada no litoral sul da Bahia, nos escutar, durante nossas caminhadas e encontros? Escutaria ele nossos passos sobre as trilhas e nossas conversações sobre as vidas em movimentos e sobre os encontros que, junto a seu corpo rochoso, teceram os fios que conformam a textura de seu próprio mundo e inspiraram este trabalho de pesquisa? Se sim, também teria escutado o “grande monte muito alto e redondo”, como o descreveu Pero Vaz de Caminha, a realização de seu ba-



tismo pelo “olhar distanciado” do recém chegado invasor? Ouviria ele os sussurros e os segredos dos nativos habitantes atentos ao violento emergir de contínuos “novos mundos” após o fim de mundos outros? Diria o monte, aos novos chegantes, por meio dos ventos e das nuvens que o rodeiam que os que aqui já viviam o chamava[m] [...] simplesmente de *Pedra, de Serra das Araras ou do Papagaio*, ou de qualquer outro nome que não o cristão e lusófono? (2016, p.29-30)

## ALGUMAS PALAVRAS FINAIS

Ao passar por todas essas narrativas, se percebe que os caminhos e encontros percorridos pelos Pataxó e pelos Tikmũ,ũn/Maxakali entre Minas Gerais e Bahia estão vivos na memória desses povos. Diante da importância que os encontros tinham para esses dois povos, a Zona Proibida inicialmente aos Brancos é hoje uma barreira que dificulta os encontros que ocorriam no passado. O professor pataxó Alessandro Santos da Cruz, relata em sua monografia uma conversa com o cacique Braga que do alto do monte Pascoal é possível observar vários lugares “onde estariam enterrados parentes Maxakali e Pataxó, que foram mortos pelos fazendeiros” (CRUZ, 2015, p.11). Thiago Mota Cardoso, tantas vezes citado aqui, relatou pessoalmente que Seu Manoel Pataxó lhe disse lembrar de um momento ainda no século XX em que os laços entre esses dois povos foram rompidos. Trata-se de uma emboscada realizada por um fazendeiro em uma trilha que conectava os índios da Costa com os índios do interior. Na visão de Seu Manoel, essa emboscada sela o fim dos encontros entre os Pataxó e os Maxakali e ficou materializada na toponímia por meio do nome de um lugar da cosmografia Pataxó: “o cemitério dos Maxakali”.

Se a noção de fronteira que delimita Bahia e Minas Gerais não fazia sentido para esses povos, há, nesse ínterim, um paradoxo que é constantemente acionado. A delimitação de uma fronteira, que diga-se de passagem, é posterior à presença dos povos que ali já estavam presentes, é utilizada comumente para dizer que os povos originários não pertencem àquele lugar. Assim, a depender das questões litigiosas em torno do território, é comum encontrarmos os fazendeiros dizerem que os Pataxó do sul da Bahia não deveriam reivindicar terras na Bahia pois vieram de Minas e os Maxakali, situados no norte de Minas Gerais, no passado foram instados a voltar para a Bahia. No “Memorial da comunidade Pataxó Hãhãhãe”, ao longo da ação Cível Originária n. 312, a defesa dos fazendeiros da região alega “que os Pataxó localizavam-se origi-

nariamente na região do Estado de Minas Gerais”, citando trechos de publicações. Da perspectiva tikmũ,ũn/maxakali, é conhecido na sua história que no início do século um aventureiro “amansador de índios”, e que atendia pelo nome de Joaquim Fagundes, havia negociado com os indígenas que deixassem as suas terras e retornassem para a região de Água Preta no sul da Bahia, local de origem de alguns grupos tikmũ,ũn/maxakali. Apesar dessa negociata, vários grupos permaneceram nas proximidades do córrego de Água Boa e outros no córrego Umburanas e ali se estabeleceram onde hoje se situa a Terra Indígena Maxakali. Depois de pouco tempo, os grupos que seguiram para o sul da Bahia regressaram e se aliaram àqueles que ficaram na resistência contra Fagundes e fazendeiros locais. Além desses exemplos, o índio Pataxó Hãhãhae Jacó Firme de Sousa, junto com sua esposa Dona Maria Francisca de Jesus, filhos e filhas, deixaram nos anos de 1960 a localidade onde hoje é a Terra Indígena Caramuru-Paraguaçu no sul da Bahia. Essa família pataxó hãhãhãe saiu em fuga diante dos inúmeros conflitos ao longo do século XX na localidade e foram se abrigar junto aos Tikmũ,ũn/Maxakali em meados dos anos de 1960. Depois de ali permanecerem um tempo, se abrigaram em seguida no município de Bertópolis, em Minas Gerais. Desde o final dos anos 2000, esses Hãhãhãe têm movido ações junto ao Ministério Público na tentativa de conseguir uma reserva indígena, uma vez que, segundo a interpretação dos órgãos competentes, esses indígenas deveriam realizar um esforço de voltar para a Bahia, pois ali seu grupo já possui uma Terra Indígena. Esse encontro e outros com os povos pataxó são lembrados por um canto do já mencionado anteriormente povo-espírito-gavião – *mõgmõkaxop*. Nesse canto, se ressalta um encontro com um indígena pataxó e a peculiaridade do seu cocar. Delcida Maxakali nos lembra ainda que na festa do espírito-gavião (*mõgmõkaxop*) se rememora a presença desse índio, com o corpo repleto de penas, através do seguinte canto:

Ãhã putuyĩmã xap xop  
*Com os meus cocares*

Takã xip takã xip  
*Aqui permaneço, aqui permaneço*

hax ax oh eo eok<sup>11</sup>

---

11 Outros Tikmũ,ũn relataram que o canto resta homenagem a Jacó Maxakali. Outros ainda, como Sueli Maxakali (cf. BOMFIM, 2012, p.38), relaciona o canto à chegada de Justino Maxakali, também associado aos Pataxó como vimos ante-

Delcida Maxakali, nos contou a história da chegada de Jacó e sua família nas terras Maxakali. Ela lembra nos idos de 2015 que:

Os filhos vieram e conversaram com meu pai! Meu pai disse, vocês são do “grupo dos cocares” disse assim! Chamou-os de grupo cocar (*Putuĩy-mãxap xop*), assim. Esse pessoal é parente tikmũ,ũn, povo dos cocares. Assim, meu pai vinha e dizia “fiquem grupo dos cocares”, assim. E então novamente meu pai foi para comer com aquele pessoal dos cocares E então foi e ficou lá com o pessoal dos cocares, eles não foram embora.

Um outro indígena pataxó hãhãhãe, residente em Santa Helena de Minas, também passou pela mesma diáspora vivida por Jacó e sua família. A família de Gilberto Abade, mais conhecido em Santa Helena como “Seu Betinho”, possui história muito semelhante à história de Dona Maria Francisca e Seu Jacó. Após intenso conflito com posseiros, polícia e arrendatários na Terra Indígena Catarina Paraguaçu, na época conhecida como Posto Indígena Catarina Paraguaçu, a família do avô de Seu Betinho se desloca para o Posto Indígena Engenheiro Mariano de Oliveira (PIMO) – local onde hoje se situa os atuais Maxakali e que naquele momento era conhecido como Posto Maxakali. Betinho, que conheceu Jacó e se lembra de seu corpo-pena, seria mais um indício da aproximação entre Pataxó e os papagaios?

Jacó de Pena? [Me pergunta Seu Betinho.] Sim, ele morou aqui, morou ali pra cá de Zequinha Bahiano, morou por ali. Depois mudaram ele para Bertópolis, ele morreu e o povo dele não sei para onde é que anda. A gente chamava ele de “Jacó de Pena”, porque ele fez uma roupa de pena, de tudo quanto era pássaro ele botou uma pena, não sei como que faz uma coisa daquela ali não. E quando o vento dava ele ficava peladinho, mas a roupa dele era muito bonita, ele colocava roupa de tudo quanto era bicho, agora como que ele sabia aquilo tudo eu não sei.

Apesar de todas essas instâncias que possibilitam e atualizam os encontros entre Pataxó e Maxakali, é impossível não constatar o aspecto diaspórico vivido por esses povos. Glowckzewski (2015, p.137 e 138), refletindo sobre a situação dos povos originários australianos, nos lembra que esses podem ser pensados como verdadeiros “refugiados internos” diante da investida da empresa colonial em suas terras. As imagens que procuramos trazer aqui re-

---

riormente.



Sr. Betinho em sua casa no município de Santa Helena de Minas.  
Foto Douglas Campelo, 2015.

forçam essa percepção de que o estilhaçamento e divisão das terras tikmũ,ũn/maxakali e pataxó em fazendas, cidades, rodovias, criou algo muito próximo a esses refugiados internos. Apesar desse cenário pouco favorável aos encontros Pataxó-Tikmũ,ũn-Maxakali, novamente, é preciso pensar que

A gente pode estar com muita dificuldade com a luta. [Mas] Quando a gente coloca o pé na terra, ou ouvido na terra, quando sente o gemido da terra, escuta o seu chamado, a gente sabe como vai seguir os nossos passos, porque estamos ouvindo. Ela está dando direção pra gente. Foi feito este trabalho nas nossas retomadas: o nosso escutar. Porque, quando a gente tenta escutar, sabe que caminho vai seguir. Se a gente não escuta, como vai saber em qual estrada temos que ir, qual o caminhar, como vai caminhar, com quem temos que caminhar? (ANDRADE, 2021, p.74.)

## REFERÊNCIAS

- ALVARES, Myriam Martins  
1992. *Yãmíy – os espíritos do canto: a construção da pessoa na sociedade Maxakali*. Dissertação de mestrado. Campinas: Unicamp.
- ANDRADE, Maria Muniz; organização de TUGNY, Rosângela Pereira de  
2021. *A escola da reconquista*. Arataca, Bahia: Teia dos Povos.
- BOMFIM, Anari Braz  
2012. *Patxohã, “língua de guerreiro”: um estudo sobre o processo de retomada da língua Pataxó*. Dissertação de Mestrado em Estudos Étnicos e Africanos. Salvador: UFBA.
- CAMPELO, Douglas Ferreira Gadelha  
2009. *Ritual e Cosmologia Maxakali: uma etnografia da relação entre os espíritos-gaviões e os humanos*. Dissertação de Mestrado. Belo Horizonte: FaFiCH, UFMG.  
2018. *Das partes da mulher de barro: a circulação de povos, cantos e lugares na pessoa tikmũ, ãn*. Tese de Doutorado. Florianópolis: UFSC.
- CARDOSO, Thiago Mota  
2016. *Paisagens em transe: uma etnografia sobre a poética e cosmopolítica dos lugares habitados pelos Pataxó no Monte Pascoal*. Tese de Doutorado. Florianópolis: UFSC.
- CRUZ, Alessandro Santos da  
2015. *A memória viva das interações entre os povos parentes Maxakali-Pataxó*. Monografia de Licenciatura. Belo Horizonte: Fae, UFMG.
- ESTRELA da COSTA, Ana Carolina  
2015. *Cosmopolíticas, olhar e escuta: experiências cine-xamânicas entre os Maxakali*. Dissertação de Mestrado. Belo Horizonte: FaFiCH, UFMG.
- GLOWCZEWSKI, Bárbara  
2015. *Devires totêmicos*. São Paulo: n-1 edições.
- GUATTARI, Félix  
1992. *Caosmose: um novo paradigma estético*. São Paulo: Editora 34.
- MATTOS, Isabel Missagia de  
2002. *Civilização e revolta: povos botocudo e indigenismo missionário na Província de Minas*. Tese de Doutorado. Campinas: Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, UniCamp.
- NIMUENDAJU, Curt  
1958. “Índios Machacari. Relatório”. *Revista de Antropologia*. São Paulo, USP 6(1): 53-61, jun.

PARAÍSO, Maria Hilda

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

2014. *O tempo da dor e do trabalho: a conquista dos territórios indígenas nos sertões do leste*. Salvador: EdUFBA.

ROMERO, Roberto

2015. *A Errática tikmũ'ũn\_maxakali: imagens da Guerra contra o Estado*. Dissertação de Mestrado. Rio de Janeiro: Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social do Museu Nacional, UFRJ.

2021. *O Rastro do outro: sonho, diferença e alteração entre os Tikmũ,ũn/Maxakali*. Tese de Doutorado. Rio de Janeiro: Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social do Museu Nacional, UFRJ.

TUGNY, Rosângela Pereira de

2006. “A misteriosa ciência dos Maxakali”, in RICARDO, Beto; RICARDO, Fany (orgs.). *Povos indígenas no Brasil*. 1 ed., v.10. São Paulo: Instituto Sócio Ambiental, p.757-760.

2011. *Escuta e poder na estética tikmũ'ũn\_maxakali*. 1. ed. Rio de Janeiro: Museu do Índio Funai.

## DOCUMENTOS

Memorial da Comunidade Indígena Pataxó Hãhãhãe – como assistente da Funai – Ação Cível Originária n.312. Tema: Declaração de nulidade de Títulos imobiliários incidentes na Terra Indígena Pataxó Hãhãhãe. Relator: Ministro Eros Grau. Autor: Funai. Réus: Ferpec e outros. Data de Julgamento no Supremo Tribunal Federal: 20/10/2011.



# MEMÓRIA INDÍGENA E REGISTROS SONOROS

## à escuta de documentos tikmũ'ün<sup>1</sup>

Eduardo Rosse  
José Antoninho Maxakali  
Ricardo Jamal  
Toninho Maxakali  
Sueli Maxakali  
Isael Maxakali  
Mamed Maxakali  
Marilton Maxakali  
Dona Célia Maxakali  
Valdomiro Maxakali  
Fernando Maxakali

Se eu fizer um desenho, eu vou transformar, formar o desenho do bicho. Fiz e transformou, entenderam? Se eu plantar, semente vai se transformar em pé de fruta, vai sair fruta. Transformar em diferente. Todo *yãmĩy* imita para transformar, imita bicho, peixe, quati, porco-do-mato, e vai transformando. No nosso ritual, o *yãmĩy* imita muitos bichos. Nós, os Tikmũ'ün, nos transformamos em bichos e em outras coisas também. Por isso dizemos *yã y hã mĩy*, transformar. Antigamente, todo pajé se transformava em bicho. E bicho se transformava em outro bicho. E toda árvore também vai se transformando. As coisas transformam muito, não é? E hoje isso ainda continua. Eu me transformei em coordenador da escola. *Yã y hã mĩy*. Vereador. *Yã y hã mĩy*. Transformar. É assim.

Isael Maxakali  
Sueli Maxakali  
texto de apresentação na Exposição “Mundos Indígenas”,  
Espaço do Conhecimento UFMG, 2020-2022

---

1 Este texto foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES) – Código de Financiamento 001. Agradecemos a Rosângela de Tugny pelo aporte, generoso, de importantes informações. Agradecemos ainda a Rosângela e a Douglas Campelo pela leitura do manuscrito, sugestões e trocas de ideias importantes para a versão final.



## LINHAS GERAIS

Entre 1943 e 1950, e em seguida em 1967, o Serviço de Proteção ao Índio/SPI realiza, junto aos “Maxakali”, algumas gravações sonoras. Esses documentos integram hoje o vasto acervo do Museu do Índio / Funai, no Rio de Janeiro. As gravações ficaram adormecidas durante várias décadas. A partir da escuta deste material por netos das pessoas gravadas, buscamos levantar aspectos das relações estabelecidas na construção dos registros bem como do lugar da memória, envolvendo o diálogo entre horizontes indígena e museográfico, com suas respectivas técnicas e valores.

O texto é fruto da discussão de várias pessoas, com uma autoria coletiva porém heterogênea: ainda que tente restituir as reflexões de umas e outras, sem as quais não teria sentido, a etapa de escrita final foi solitária. Apostamos na ideia de autoria coletiva e diversa, justamente na tentativa de criar novas formas de relação no encontro intercultural. Essa coletividade não desemboca, nesse caso, em uma homogeneidade de papéis.

## INTRODUÇÃO

O SPI – Serviço de Proteção ao Índio<sup>2</sup>, produziu ao longo de sua existência um extenso acervo etnográfico, tendo na pesquisa uma de suas vocações. Em meio a este acervo, encontramos recentemente gravações sonoras realizadas entre os Tikmũ’ün / Maxakali<sup>3</sup>, datando de 80 e de 50 anos atrás. Este recuo temporal, em relação a registros de vozes, falas, cantos, ambiente acústico, apresenta um interesse especial. O despertar das gravações e sua escuta compartilhada, entre pesquisadores indígenas e não indígenas, reconfigura os próprios gestos interculturais que atravessam sua realização, manutenção, sua imaginação da alteridade, tendo como eixo a figura do Museu.

Como veremos adiante, diferentes trabalhos em torno dos Tikmũ’ün vêm se debruçando sobre o momento histórico marcado pela mediação do SPI, que entra em cena quando as últimas aberturas do território (entre BA,

---

2 Também referenciado, em diversas fontes, como Serviço de Proteção aos Índios, no plural.

3 Adotaremos aqui o etnônimo “Maxakali”, historicamente utilizado por um público externo, mas também o etnônimo Tikmũ’ün, utilizado diferentemente por um público interno e um externo, mas que tenta a seu modo respeitar uma auto-definição.

ES e MG) se fecham. O material comentado aqui apresenta nesse sentido uma entrada ao mesmo tempo modesta, limitada a curtos momentos de gravação, mas também próxima, a partir de falas e gestos concretos, de personagens específicas.

Os apontamentos que balizam a discussão foram feitos a partir de diferentes escutas, realizadas sempre em Belo Horizonte, por estímulo de José Ricardo e de Eduardo, responsável também por estruturar o texto escrito. Toninho, José Antoninho, Dona Célia, Fernando, Betânia, Marilton, Sueli, Isael, Mamed formaram, em diferentes momentos, grupos de uma a quatro pessoas examinando parcial ou totalmente as gravações. A partir daí, as glosas foram sendo construídas aos poucos, de forma fragmentada e, é preciso dizer, nem sempre na direção do que costumamos encontrar em artigos e livros. Essa impressão é certamente um efeito da diferença de perspectivas entre parte e outra das co-autoras, e não um traço de falta de interesse. Pelo contrário, o interesse pelo material se estendeu às aldeias, as co-autoras indígenas tendo sido também replicadoras das gravações entre suas famílias e vizinhos, o que era um objetivo tanto quanto o texto que agora apresentamos.

A escuta, coletiva, foi assim movida por diferentes linhas de força, algumas delas tendo aqui um lugar apenas indireto. Uma parte delas é afetiva e intelectual, os netos das pessoas gravadas reconhecendo vozes, risos, cantos, mitos, e com eles rememorando lugares e situações. Uma outra parte diz do protagonismo das pessoas gravadas entre dois regimes da memória visivelmente contrastantes.

Nossa intenção é, por um lado, apenas revisitar esse material, descrevendo de alguma forma seu conteúdo, dando-lhe visibilidade. Esse “apenas”, desnecessário dizer, deve levar muitas aspas, já que os efeitos do trabalho de memória são em parte imprevisíveis. Pensar, por exemplo, na relação fundiária SPI-Fazendeiros-Tikmũũn, que grita silenciosamente durante as gravações, reverbera de forma particular hoje, num momento em que parte dessas pessoas está em plena reivindicação e busca por novas terras<sup>4</sup>. Paralelamente, tentamos pensar, a partir desses registros sonoros, sobre nossa própria prática, coletiva e intercultural, construída a partir desses feixes de conexões entre pessoas e culturas que são os “objetos” “etnográficos”.

---

4 No momento em que escrevemos, o casal Sueli e Isael está à frente de um grande grupo no projeto de uma nova terra chamada Apne Ixkot Hãmhípak – Aldeia Escola Floresta. Em setembro de 2021 ocuparam uma terra da União, na região de Itamunheque, zona rural de Teófilo Otoni. Ver, entre outras: <<https://aldeiaescolafloresta.org/portfolio-item/retomada/>>. Acesso em 11 julho 2022.



Acervo do Museu do Índio/FUNAI – Brasil. Da esquerda para direita:  
item 1386 - Trompete reto, Maxacali, 1950 [*kutet xeka* / bambu grande, usado pelo *yãmij Tatakox*]  
item 1390 - Paus entrechocantes, Maxacali, 1950 [matraca do *yãmij Tatakox* – *mĩmãĩn tatakox yög*]

Lembramos por fim que os últimos anos foram marcados por uma nova inserção de representantes tikmũ'ũn em todo um circuito expográfico, cinematográfico e universitário, em diferentes centros urbanos. Algumas das co-autoras deste texto visitaram, fizeram parte da curadoria e participaram de exposições museográficas, realizaram filmes e participaram de festivais de cinema, de congressos, de cursos, etc., incluindo eventos ligados ao próprio Museu do Índio. Essa experiência dos últimos 15 anos abre certamente para um novo dimensionamento do lugar da instituição “museu” e da interface com aliados não-indígenas.

## ETNÓGRAFOS, MUSEUS E OUTROS BICHOS EXÓTICOS

Diferentes pesquisadoras estiveram entre os Tikmũ'ũn entre os anos 1930 e 1960, possivelmente sedimentando um novo tipo de diálogo intercultural. Apesar das diferentes posturas e interesses profundos, podemos falar da intensificação, durante este período, do contato com uma postura etnográfica e culturalista.

As referências aos Maxakali produzidas pela administração e por viajantes durante o séc. XIX têm um volume considerável e vários nomes podem ser consultados no verbete “Maxakali” (Paraíso 1999, versão de 2021) da incrível plataforma Povos Indígenas no Brasil, do Instituto Socioambiental.<sup>5</sup>

O primeiro etnógrafo enquanto tal, a que temos notícia, a visitar os Tikmũ'ũn, seria Curt Nimuendajú, em 1939. Conhecido pelo incansável trabalho de campo junto a populações ameríndias Brasil afora, Nimuendajú reali-

5 <<https://pib.socioambiental.org/pt/Povo:Maxakali>>, trecho “Nota sobre as fontes”. Acesso em: 02 maio 2022.



item 671.53 - Paus entrechocantes, Maxacali, 1967 [*mĩm xãhi nãg* (pau pequeno) ou *mãnmãnxox* (pau de pica-pau), usado por *mãnmãn* (pica-pau) na cerimônia do *yãmĩy Mõgmõka* (gavião)]  
item 671.13 - Chocalho globular, Maxacali, 1967 [*totxap* - chocalho]

za, durante seis meses entre 1938 e 1939, uma viagem pelos estados da Bahia, Minas Gerais e Espírito Santo, encontrando indivíduos, famílias ou grupos Pataxó, Kamakã, Kamuru, Baena (junto ao Posto Indígena Paraguaçu, entre os municípios de Itaju do Colônia, Camacan e Pau Brasil), Tupinaki (de Olivença), Maxacali/Maşacari (em Água Boa, município de Santa Helena de Minas), Aranán, Potén (classificadas como Botocudo, em Itambacuri) além de outros Botocudo como Conbung / Convungn / Convúgn (Krenák's), Nakrehé, Naktún e Nakpie ou Makpie (Ngut-krak) (junto ao Posto Indígena Guido Malière, município de Resplendor, e junto ao Posto Indígena Pancas, hoje município de Pancas). Welper (2018) restitui esse percurso a partir de cartas de Nimuendajú ao colega e parceiro de pesquisa Robert Lowie<sup>6</sup>. Sua estadia entre os “Maşacari”, entre janeiro e fevereiro de 1939, durou em torno de 1 mês, tendo que ser encurtada pela tensão entre indígenas e fazendeiros, os primeiros vendo um longo processo de encurralamento territorial culminar, num momento então recente, na venda de parte das últimas terras que ocupavam pelo “agente” Joaquim Fagundes<sup>7</sup>. Em 1958 é publicado o relatório inédito “Índios Machacari”, de Nimuendajú, escrito em 1939. Araújo publica em 1996 um “Vocabulário Maxakali”, também inédito até então, elaborado por Nimuendajú em sua viagem de 1939.

Como veremos adiante, Max Boudin foi um linguista-etnógrafo do Ser-

---

6 As cartas, juntamente com algumas fotografias, compunham o Arquivo Curt Nimuendajú, do Centro de Documentação Linguística do Museu Nacional / UFRJ, destruído no incêndio da instituição em 2018. Já a coleção etnográfica maxakali de Nimuendajú foi depositada no Museu Paraense Emílio Goeldi, onde permanece (VELTHEN, PEREIRA & GALÚCIO 2019).

7 Um abrangente histórico territorial, incluindo este fatídico capítulo, é retraçado em Paraíso 1992.

viço de Proteção ao Índio, que visitou os Maxakali em 1943, em 1948, e é possível que tenha retornado em 1950<sup>8</sup>.

Marcos Magalhães Rubinger, antropólogo, professor da Universidade de Minas Gerais<sup>9</sup>, esteve também entre os “Maxakali”, em Água Boa e Pradinho, com trabalhos de campo em abril-maio de 1956, agosto-outubro de 1956, julho de 1962 e janeiro de 1963. Seu projeto de pesquisa foi por ele considerado inconcluso, sua carreira tendo sido interrompida pela prisão e exílio políticos a partir do Golpe Militar de 1964, além de sua morte prematura, em 1975, aos 41 anos (Comissão da Verdade em MG, depoimento de Maria da Conceição M. Rubinger, 2015). Apesar da inconclusão da pesquisa, um livro póstumo é publicado em co-autoria entre Rubinger, Amorim e Marcatto (1980). Além desse texto, uma cópia dos Cadernos de Campo das duas viagens de 1956 (Rubinger 1956a, Rubinger 1956b) se encontra depositada junto ao Laboratório de Etnomusicologia da UFMG.

Frances e Harold Popovich, casal de missionárias-pesquisadoras do então Summer Institute of Linguistics, se mudaram em 1958 para próximo das aldeias Tikmũũn, começando então seu longo trabalho de estudo e “tradução cultural” (AMARAL 2007), realizado até 1987 (verbete Harold Popovich, Wikipedia)<sup>10</sup>. Foram diversas publicações da antropóloga e do linguista, além da codificação de uma escrita da língua maxakali, da alfabetização de uma primeira geração de locutores e de uma versão escrita do Novo Testamento.

Entre Nimuendajú, Boudin, Rubinger, o casal Popovich e possíveis ações do SPI, como as gravações realizadas por Manoel Pinheiro das quais falaremos adiante, há assim um contato com protocolos de registro de “cultura”, trazidos por essas visitantes. Tal protocolo, certamente difuso, acrescenta ao horizonte relacional espécies novas de objetos e personagens interculturais. Contíguos mas diferentes dos vizinhos colonos ou dos agentes administrativos, constituem novos bichos, exóticos, que vêm de longe – centros urbanos, países estrangeiros –, que fazem perguntas estranhas – listas de tralha de casa, listas de nomes de irmãs, filhas e netas, com as respectivas idades, que os próprios parentes desconhecem –, que tiram fotos, que esboçam croquis, que compram panelas de barro com as quais não vão cozinhar, que depois vão embora... Alguns falam de coisas que deixam entender um conhecimento

---

8 Capitãozinho Maxakali, em 1956, diz não se lembrar de Nimuendajú, mas acrescenta que “lembram-se muito de Boudin” (RUBINGER 1956a: 16).

9 Federalizada em 1965, se tornando então Universidade Federal de Minas Gerais.

10 <[https://pt.wikipedia.org/wiki/Harold\\_Popovich](https://pt.wikipedia.org/wiki/Harold_Popovich)>, acesso em: 02 maio 2022.

de outras culturas indígenas... O caso dos missionários é em alguns aspectos parecido, em outros, claro, diferente. No caso de Nimuendajú e Rubinger, não encontramos menção a gravações de áudio, os documentos produzidos limitando-se a notas escritas, fotografias e aquisição de objetos. No caso de Nimuendajú e Boudin, havia uma intenção marcada de constituição de fundos museográficos a partir dos materiais recolhidos.

É a partir deste quadro que buscaremos entender dois conjuntos de documentos sonoros produzidos pelo SPI, tratados a seguir.

## O ENCONTRO DAS GRAVAÇÕES

Há alguns anos, num achado algo casual, nos deparamos no livro “Introdução ao Estudo da Música Indígena Brasileira” (CAMÊU 1977) com uma referência a registros sonoros realizados por Max Boudin, entre os Tikmũ’ün, em 1948. Elza Camêu publica ali transcrições de “Coros Maxakalis” feitas em 1953 a partir das gravações de Boudin que estariam (de fato estavam à época da pesquisa de Camêu) sob a guarda do Museu do Índio, no Rio de Janeiro (MI-RJ), com as referências “Canto do Pedgê” (Doc. n.56), Canto aos Komantxo (Doc. n.61), Canto religioso do Kutxekari (minhoca) (Doc. n.67), Canto do Kutxu-iri (Doc. n.68).

O Museu do Índio / Funai, no Rio de Janeiro (MI-RJ) vem, nos dias de hoje, desenvolvendo uma política de ampliação do acesso aos dados do seu acervo, com digitalização de documentos e um ambiente de consulta online com descrições catalográficas, miniaturas de fotografias e imagens de objetos, além da possibilidade de acesso a documentos para pesquisa<sup>11</sup>. Sem essa plataforma e possibilidade de acesso a documentos, aliás, esse trabalho não teria sido possível e queremos aqui saudar a equipe do Museu. O esforço de ampliação de informação e acesso representa, entre outras coisas, um compromisso com o retorno desses materiais às populações indígenas, numa reconfiguração fundamental do lugar dessa instituição, que comentaremos adiante.

Não conseguimos localizar as gravações mencionadas por Camêu. Os documentos etiquetados como tal no acervo do MI-RJ trazem conteúdos não identificados mas nitidamente não tikmũ’ün, sendo possível que, durante o trabalho de digitalização dos suportes originais, as referências tenham sido trocadas. A busca nos mostrou, porém, outros documentos históricos reali-

---

11 <<http://tainacan.museudoindio.gov.br/>>, acesso em: 02 maio 2022.



Acervo do Museu do Índio/FUNAI – Brasil. Da esquerda para direita: itens 1379, 1380, 1376 - Colar de cordões, Maxacali, 1950 [Colares *xapyiix*]

zados entre os Maxakali/Tikmũ'ün, provavelmente também por Max Henri Boudin, na década de 1940, e por Manoel dos Santos Pinheiro, em 1967, ambos agentes do Serviço de Proteção ao Índio – SPI.

Nossa atenção será focada aqui nessas gravações sonoras, mas há ainda um conjunto de objetos de cultura material recolhidos e depositados junto ao MI-RJ por Boudin, em 1950, além de algumas fotografias datadas de 1965, com indicação de autoria genérica do SPI e documentando cenas num espaço-tempo muito próximos ao das gravações de 1967.

## AS GRAVAÇÕES

Não temos informações específicas sobre a produção das gravações para além das percebidas no próprio material. Sabemos de forma mais geral que o SPI produziu uma documentação etnográfica de grandes proporções, sendo hoje “o fundo mais importante do Museu do Índio”<sup>12</sup>.

São ao todo 6 fitas, três delas com apenas um lado digitalizado (em arquivo único), as outras três com ambos os lados (cada um em um arquivo ou “faixa”). Os arquivos têm diferentes durações, alguns com 30 minutos, outros com 40, outros ainda bem mais curtos.

Um dos arquivos, “AVESON 110 Lados A e B”, traz conteúdo não iden-

---

12 Ver: <<http://antigo.museudoindio.gov.br/component/content/article/11-institucional/427-o-museu-do-indio-e-seus-arquivos>>, acesso em: 02 maio 2022. A mesma página traz ainda a seguinte informação: “A importância da documentação histórica do SPI é tamanha que no ano de 2008 o acervo acolhido pelo MI ganhou a nomeação da UNESCO no Programa Memória do Mundo, como patrimônio de valor incomensurável para a humanidade.”



item 67.1.3 - Panela gameliforme, Maxacali, 1967 [Panela cerâmica - *na ix*]

item 67.1.4 - Pote, Maxacali, 1967 [Vaso cerâmico - *na ix ok*]

tificado mas claramente não tikmũ'ün, a referência tendo provavelmente sido trocada. Excetuando-se este caso, os documentos se dividem em dois conjuntos, realizados cada um em um momento e por um operador de gravação diferente:

Os documentos “AVESON 187 Lados A e B”, “AVESON 196 – Lado A”, “AVESON 198 – Lado A” e “AVESON 199 – Lado A” compõem um conjunto que atribuímos a Max Boudin, realizado na década de 1940<sup>13</sup>.

O documento “Rolo B F02 Lados A e B”, por sua vez, compõe um conjunto realizado por Manoel Pinheiro, em 1967.

Embora se orientem ambos a um tipo de “registro etnográfico”, os dois conjuntos de gravações tikmũ'ün/maxakali têm traços bastante diferentes, diferenças inerentes aos papéis ocupados e às posturas pessoais assumidas pelos dois agentes do SPI.

### **Registros dos anos 1940 – Boudin**

O primeiro conjunto foi provavelmente realizado pelo etnólogo e linguista Max Henri Boudin (1914-1991), funcionário do SPI entre 1943 e 1953. Boudin teve sua formação na França, seu país de origem, mas também na Polônia e no Marrocos (KÜNSLI 1993). Atuando já pelo SPI desde antes, fez parte da primeira leva de pesquisadores da Seção de Estudos, criada em 1947, cujas coletas fomentaram a criação do Museu do Índio, em 1953 (PAULA & GOMES 1983). Não encontramos publicações suas em torno dos Maxakali, mas Boudin é responsável por importantes contribuições à linguística indí-

---

13 O documento “AVESON 187 Lados A e B”, faixa 1, é na verdade uma cópia de “AVESON 199”, com pequeno corte no início (ca. 10 segundos) e rotação mais lenta da fita (a sonoridade fica ca. de 10% mais lenta e mais grave).



Rolo B F02 Lados A e B

Contato com os índios Maxakali. [s.l.]: Fundação Nacional do Índio. 1 CD (faixa 1: 32 min. 03 seg.; faixa 2: 29 min. 16 seg.) Tempo total: 1 h. 1 min. 19 seg. Rolo B. F02

Fundo/Série/Subsérie: Museu do Índio

Nível de descrição: Item

Condições de reprodução: Autorizada de acordo com as normas e procedimentos do Museu do Índio

Âmbito e conteúdo: Gravação de um contato feito pela Fundação Nacional do Índio (FUNAI) com o grupo indígena Maxakali, em Minas Gerais (Acervo Arquivístico)

AVESON 196 Lado A

Contos Maxakali. [s.l.]: [s.n.]. 1 CD (faixa 1: 18 min. 18 seg.) Tempo total: 18 min. 18 seg. AVESON 196.

Rolo

Fundo/Série/Subsérie: Museu do Índio

Nível de descrição: Item

Condições de reprodução: Autorizada de acordo com as normas e procedimentos do Museu do Índio

Âmbito e conteúdo: Gravação de contos indígenas. Aos 11 minutos e 56 segundos é contada a história dos manaju, dos índios Maxakali. Aos 15 minutos e 18 segundos é contada a história do Quexada, pelo índio Maxakali Joãobinga (Acervo Arquivístico)

AVESON 110 Lados A e B

Cantos Maxakali. [s.l.]: [s.n.]. 1 CD (faixa 1: 29 min. 52 seg.; 5 min. 32 seg.) Tempo total: 35 min. 24 seg.

AVESON 110. K7

Nível de descrição: Item

Condições de reprodução: Não autorizada

Estado de conservação: Apresenta um bom estado de conservação o suporte sonoro fita cassete

Âmbito e conteúdo: Gravação de cantos indígenas dos índios Maxakali (Acervo Arquivístico)

AVESON 198 Lado A

Histórias Maxakali. [s.l.]: [s.n.]. 1 CD (faixa 1: 16 min. 50 seg.)Tempo total: 16 min. 50 seg. AVESON 198.

Rolo

Fundo/Série/Subsérie: Museu do Índio

Nível de descrição: Item

Condições de reprodução: Autorizada de acordo com as normas e procedimentos do Museu do Índio

Âmbito e conteúdo: Gravação de histórias Maxakali. Aos 7 min. 6 seg. é contada a história da onça pelo índio Maxakali Antonio; Aos 12 min. 6 seg é contada a história do leão pelo índio Maxakali Dominginhos; E aos 15 min. 2 seg. é contada a história da onça pelada pelo pajé Nicolau

Assunto pessoa / entidade: Antonio, índio Maxakali. Dominginhos, índio Maxakali. Nicolau, pajé  
(Acervo Arquivístico)

AVESON 187 Lados A e B

Histórias Maxakali. [s.l.]: Serviço de Proteção aos Índios. 1954. 1 CD (faixa 1: 29 min. 47 seg.; faixa 2: 14 min. 07 seg.)Tempo total: 43 min. 55 seg. AVESON 187. K7

Fundo/Série/Subsérie: Museu do Índio

Nível de descrição: Item

Condições de reprodução: Autorizada de acordo com as normas e procedimentos do Museu do Índio

Âmbito e conteúdo: Gravação de histórias Maxakali. Na faixa 1: aos 57 seg.: Histórias dos índios [?] pelo índio Adolfo Maxakali; aos 2 min. e 13 seg.: História dos [?] pelo índio Dominginhos; aos 7 min. 30 seg.: História da onça por José Grande, índio trabim[?]; aos 14 min. 01 seg: história do [?] pelo pajé Michael; na faixa 2: músicas indígenas; aos 11 min. 56 seg.: narração: Posto Indígena Capitão Vasconcelos, Alto Xingu, 10 de janeiro de 1954, pelos índios Yawalapití, a dança de volta [?] Papalu. Trata-se de uma cerimônia mágica, rigorosamente [?] as mulheres. É comum a todas as tribos Alto Xinguanas[...]

Assunto pessoa / entidade: Adolfo, índio Maxakali. Dominginhos, índio. José Grande, índio trabim[?]. Michael, pajé  
(Acervo Arquivístico)

AVESON 199 Lado A

Histórias e músicas Maxakali. [s.l.]: [s.n.]. 1 CD (faixa 1: 40 min. 55 seg.) Tempo total: 40 min. 55 seg.

AVESON 199. Rolo

Fundo/Série/Subsérie: Museu do Índio

Nível de descrição: Item

Condições de reprodução: Autorizada de acordo com as normas e procedimentos do Museu do Índio

Âmbito e conteúdo: Gravação de contos e músicas indígenas pelos índios Maxakali. Aos 3 seg.: pelo índio Jari [?]; 1 min.: história dos [?] pelo índio Dominginhos; 6 min. 52 seg.: história da onça pelada por José Grande, índio Trabim [?]; 12 min. 40 seg.: história do [?] pelo pajé Michael; 24 min. 26 seg.: começo de músicas indígenas; 35 min. 22 seg.: o canto dos capitães  
(Acervo Arquivístico)

Dados catalográficos do Museu do Índio - R.J. Fundo - Documentos audiovisuais e iconográficos.

gena (PAULA & GOMES 1983: 10, KÜNSLI 1993), tendo realizado trabalhos de campo entre vários povos diferentes. Há menções de visitas de Boudin aos Maxakali em 1943 (BOUDIN 1943 *apud* AMORIM 1967<sup>14</sup>) e em 1948 (CAMÊU 1977). Contrariamente às gravações consultadas, que não trazem informação de autoria, há todo um conjunto de objetos etnográficos Maxakali nominalmente depositados por ele em 1950 junto ao Acervo Etnográfico do SPI (hoje acervo do MI/Funai).

O conteúdo deste primeiro grupo de gravações tem por traço geral a narração individual de “histórias”, em maxakali, quase sempre anunciadas, em português, por quem grava. Os narradores identificados são Derli, Adolfo, Dominginho, José Grande, Mikael (AVESON 187, faixa 1 / AVESON 199), novamente Adolfo, uma senhora identificada como Maria “mulher do pajé [Adolfo]”, além de João Binga (AVESON 196), Antônio, novamente Dominginho e Mikael (AVESON 198 – Lado A), mas há algumas vozes, não identificadas, de possíveis outros narradores. Ouvimos assim histórias dos *Mônãyxop* (antigos), da Onça Pelada (o monstro *Ïymōxa*), do Filho do Trovão (*Tex Kutok*), do *Kitapax* (*Kutapax* – abelha), do *Puhu* (*Puhuk* – mel), do Leão (*Xok Tut* – Mãe da Caça), do Queixada (*Xapup Xe’e*), além de falas cobrindo acontecimentos num passado localizado, como a deliciosa glosa de Adolfo sobre sua forma de seduzir moças em festas de não-indígenas, prometendo-lhes comprar sandálias, tecido, ou ainda batom para se maquiarem... (AVESON 199 – Lado A).

“História dos *Mônãyxop* pelo índio Dominginho”

(AVESON 199 – Lado A / AVESON 187 – Lados A e B, 2min00s)

“História da Onça Pelada por José Grande, índio do Pradinho”

(idem, 6min48s)

“História do *Kitapax* pelo pajé Mikael”

(idem, 12min43s)

Na verdade, ouve-se também, em todo um trecho final de “AVESON 187 A, faixa 1” / “AVESON 199” e durante todo “AVESON 187 A, faixa 2”, um ou dois entrevistados Krenak. No primeiro dos dois documentos um senhor fala em krenak e um intérprete – sem sotaque em português – traduz para o pesquisador notícias de um incidente bélico, tratando de um grupo que

14 “Carta datada de 14 julho de 1943, endereçada ao Dr. Herbert Serpa, comunicando o andamento dos trabalhos de pesquisa a seu cargo entre os índios do PI Eng.º Mariano de Oliveira. (Original manuscrito existente no Arquivo da Seção de Estudos do Museu do Índio)” (AMORIM 1967, p.19, nota 18).

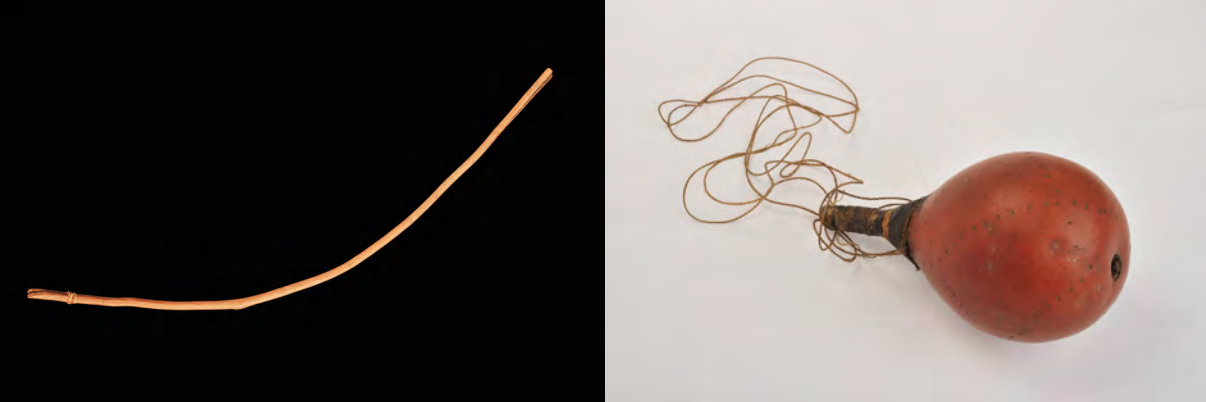


Acervo do Museu do Índio/FUNAI – Brasil. Da esquerda para direita:  
item 1375 - Brinquedo trançado, Maxacali, 1950 [cesta com tampa, balaio – *mat nax*]  
item 671.9 - Sacola, Maxacali, 1967 [*tuthi* (bolsa de) embaúba, *tuhut* - bolsa]

“está para chegar” e que já teria “jogado flecha” no filho do senhor entrevistado. Ouvimos em seguida alguns cantos krenak, um no fim de “AVESON 187 A, faixa 1” / “AVESON 199” e outros já em “AVESON 187 A, faixa 2”. Neste último são nomeados “Capitão Carol” e “Capitão Paiatik”.

Seria interessante lembrar que alguns cantos *yãmĩy*, tão caros aos Tikmũ’ün, trazem “falas” de Orelha Grande / *Ïykox Xeka*, como são nomeados os Krenak. Léxicos nessa língua, sob linhas melódicas contrastantes com o estilo *yãmĩy soam*, por exemplo, por cima de cantos do *yãmĩy Êhê*, parte do grande repertório de *Koatkuphi* (Linha de Mandioca). A presença de indivíduos Krenak entre os Tikmũ’ün reforça a ideia de um contato regional, tanto antigo quanto relativamente recente, incluindo episódios dramáticos envolvendo a administração do SPI e o personagem Manoel dos Santos Pinheiro. Em trecho tratando do exílio krenak forçado, em 1972, do Posto Indígena Guido Marlière (Resplendor) para a Fazenda Guarani (Carmésia), o MPF lembra que essa “(...) não foi a primeira vez que os Krenak foram exilados do seu território. De fato, no final de 1957, os Krenak foram transferidos compulsoriamente para o Posto Indígena Mariano de Oliveira (PIMO), para viverem com os Maxacalis. Dois anos depois, conseguiram retornar para suas terras tradicionais” (2019, nota 27, p.24). “O Capitão Pinheiro esteve presente na vida dos Krenak desde a primeira remoção forçada, ocorrida tempos antes, para o Posto Indígena Eng.º Mariano de Oliveira – PIMO, onde viviam os índios da etnia Maxacalis” (*idem*, nota 7, p.4).

Pelo menos três Krenak de geração condizente com o exílio de 1957 permaneceram vivendo entre os Maxakali em Água Boa – a senhora Oakã y e os senhores Euclides e Jacó. Augusta também é uma senhora krenak-tikmũ’ün que viveu no Pradinho, talvez uma geração posterior, um de seus filhos (Eurico Krenak Maxakali, atualmente de meia idade) sendo hoje parte do grupo



item 1385 - Arco musical, Maxacali, 1950 [*koxota* – arco de boca. O nome do cipó (*koxota*) dá nome ao instrumento. O cipó também é usado para fazer vassoura, por exemplo. O arco de boca é tocado com o dedo percutindo o cipó. É tocado como um brinquedo, fora da esfera *yãmĩy*.]

item 1382 - Chocalho globular, Maxacali, 1950 [Apesar da catalogação indicar um chocalho/*totxap*, trata-se de um peão sonoro/*totapix* (com barquinha).]

de Sueli e Isael. De fato, alguns dos seniores tikmũ'ün ainda hoje entendem e falam um pouco de krenak, língua que não conta mais com falantes monolíngues (SILVA 1986), em risco de adormecimento e em pleno processo de recuperação (PESSOA 2020, p.2220).

Voltemos aos registros sonoros. Como as falas precedentes, as falas e cantos krenak são produzidos fora de contexto, para quem grava. A realização dos registros é feita com método. O pesquisador busca falas a partir de recortes específicos, cobrindo temas caros a sua prática etnográfica e linguística. A negociação com os locutores, sua acomodação, são todas etapas prévias, não aparecendo na própria gravação. Há a participação de tradutores, no caso das falas em krenak. Tudo isso faz das gravações documentos condensados e ordenados.

As histórias tikmũ'ün contadas nesse conjunto de gravações fazem parte do fundo que, ainda hoje, permanece atual, sendo coletivamente rememorado e praticado. Como os cantos *yãmĩy*, a memória ativa das histórias é algo investido de importância e responsabilidade. As histórias, seus detalhes, a ordem dos fatos, os personagens, os gestos, devem ser lembrados com rigor, sendo coisa muito séria. Alguns episódios, como veremos adiante, podem diferir de uma tradição familiar a outra, mas isso diz menos de uma falta de rigor do que da co-existência ativa de versões paralelas com sutis diferenças.<sup>15</sup> Assim, ainda que levantem o interesse das ouvintes atuais, a escuta desses narradores antigos não causa surpresa. A história abaixo, por exemplo, narrada há quase 80 anos por Dominginho, é também contada no livro “Cantos e Histórias do

---

15 Franchetto, Montagnani & Fausto 2013 comentam uma dinâmica parecida entre grupos alto-xinguanos, que guardam cada qual versões ligeiramente diferentes de um mesmo fundo cerimonial, de forma consciente e positiva.

Morcego-Espírito e do Hemex”, de organização coletiva e publicação relativamente recente (TUGNY *et al.* 2009, p.454-455), mostrando uma estabilidade histórica. Aliás, a documentação de objetos de cultura imaterial em suportes mecânicos como livros, discos, filmes, etc., cuja realização floresceu nos últimos anos, não se presta, de forma simples ou direta, a algo como um depósito de memória. Se os não indígenas, muitas vezes, escrevem para não esquecer, as populações ameríndias parecem, por sua vez, não escrever para lembrar. A memória por excelência é, nesse caso, a memória viva e engajada. Os livros se tornam, assim, mais uma instância de atualização, de ação dessa memória, do que repositórios inertes dela.

“História da Onça Pelada por José Grande, índio do Pradinho”  
 (“AVESON 199 – Lado A”, 6min51s / “AVESON 187 – Lados A e B 01”,  
 aceleração de leitura em 110%, 6min48s)  
 (Tradução recontada de Toninho Maxakali e José Antoninho Maxakali)

Marido e mulher morreram. Foram enterrados no chão da própria casa. Depois do enterro, o pessoal da aldeia se mudou. Um antepassado, irmão da mulher morta, sonhou com ela alguns dias depois. No sonho via a irmã morta andando dentro da própria casa. Quando acordou decidiu ir vê-la: “Ela não morreu não, está viva... eu quero visitar”. Foi andando, levando arco e flecha. Matou um guariba, mas como era pesado para carregar, deixou para buscar depois. Em seguida, matou um veado. Como era pesado para carregar, deixou para buscar depois. Por fim, matou um passarinho (*putux tap*, espécie não identificada, preto de peito vermelho). Pendurou o passarinho pela cabeça, com um cipó, na cintura. Foi pintado para a aldeia da irmã morta. Ela tinha saído da terra com o marido. Mas o corpo estava diferente, a pele, o olho. Ela viu o irmão e pediu: “Me dá o passarinho para eu comer”. Ele não chegou muito perto, para não ser atacado. Jogou o passarinho permanecendo a meia distância. Rapidinho, ela comeu tudo. “Por que você veio aqui?” “Eu vim pegar fumo... folha”. A irmã tirou e colocou em cima da casa e disse: “Pega aqui!” O irmão (de novo) ficou com medo (de se aproximar) e disse que ia tirar fumo lá na roça. Ele tinha ouvido a irmã e o cunhado dizerem: (cunhado) “*hãm ko nap* (pode matar)”, (irmã) “*a mãn ko xux* (estou com vergonha)”.

Foi para a roça. Amarrou cipó como um varal, de um pé de fumo ao outro. Ficou puxando, balançando, para chamar a atenção dos *ĩymõxa* (*i.e.* dos monstros em que se transformaram a irmã e cunhado) e correu pra longe (uns 100 metros). Passarinho *yẽyẽy* (não identificado, periquito tipo papagaio, verde) viu os monstros *ĩymõxa* e gritou. O *mõnãyxop* (antepassado)

viu o cunhado *ĩymõxa* e saiu correndo. O cunhado também foi correndo, atrás dele. O antepassado deixou o veado para ver se seu cunhado pegava para comer e voltava para casa. Não pegou. Deixou o guariba para ver se o cunhado pegava e voltava para casa. Não pegou, de novo. O *mõnãyxop* ficou cansado e se sentou na estrada. Seu pai, em casa, estava dormindo. *Mõnãyxop* ficou reclamando, com raiva: “por que meu pai não está aqui para me ajudar?”. Aquilo entrou no ouvido de seu pai, durante o sono. Gritou pedindo socorro, chamando pelo pai, que o ouviu em seu sonho. Acordou depressa, pegou arco e flecha e saiu correndo. Achou o filho ofegante na estrada, mas já era tarde demais e o rapaz caiu morto no chão. O pai ficou esperando os *ĩymõxa*. Quando o genro *ĩymõxa* estava chegando, matou-o com uma flechada no olho. [A filha *ĩymõxa* veio em seguida e, ao abrir os olhos, também foi morta com uma flechada, pelo pai. Dominguiinho pulou esse detalhe.] O pai então pegou galho de árvore e foi batendo no corpo do filho, para ver se levantava, mas não reagiu. O pai então se transformou em formiga/*mũnĩhĩn* e foi picando o corpo do filho, para ver se levantava. Não levantou. Depois se transformou em putatap (mosquito não identificado, grande e que chupa sangue). Picou o filho, para ver se levantava. Não deu certo. Se transformou em formiga *mũnĩm tata*, pequena e com uma picada muito forte. Saiu picando o corpo do filho, que desta vez acordou/voltou à vida.

[Dominguiinho para a história por aqui. Podia ter continuado mais. A versão da família de Toninho e José Antoninho difere em um episódio: o pai não se transforma em *mũnĩm tata*. O gesto que faz enfim ressuscitar o filho é um sopro que o pai aplica em seu ouvido e nariz. Os tradutores acrescentam o fim da narrativa:]

Quando o filho volta à vida, pede água para beber. Depois come.

Em seguida, arrancam dos *ĩymõxa* mortos as facas que saem da parte superior dos antebraços. Não encostam diretamente nelas – pegam essas facas e as embrulham com folhas de bananeira ou alguma coisa assim. Depois de arrancar as lâminas, queimam os *ĩymõxa*. Voltaram para a aldeia e lá chegando mostraram as lâminas para as pessoas. Acabou.

O material que atribuímos a Boudin está incompleto. Como mencionamos anteriormente, parte de suas gravações, contendo cantos, não foi localizada, provavelmente por uma troca de referências no Acervo Etnográfico do MI-RJ. O material é de grande interesse e a busca continua.





Acervo do Museu do Índio/FUNAI – Brasil.  
Posto Indígena de Assistência, Nacionalização e Educação Engenheiro Mariano De Oliveira.  
Minas Gerais, 1965. 19 Fotografias, Gelatina, p&b, 9x12cm. Série “SPI IR4 EMO 01-19”.

### Registros de 1967 – Pinheiro

O segundo conjunto de gravações, apesar de também realizado pelo SPI, tem uma disposição completamente diferente do primeiro.

1967 foi o ano da dissolução do Serviço de Proteção do Índio, em meio a denúncias de corrupção sistêmica e violência aguda contra os indígenas (como genocídio, escravidão, exploração ilegal e espólio de terras, abuso sexual). O relatório Figueiredo, concluído em 1967, e que também permaneceu adormecido durante várias décadas e foi re-descoberto em acervo do MI-RJ, constituiu um marco na dissolução do SPI e sua substituição pela Funai (Resende 2015).

O caso específico Maxakali é absolutamente atravessado pelo problema. A gestão do SPI entre os Maxakali se inicia, em 1940, com a criação do “Posto Indígena de Assistência, Nacionalização e Educação Engenheiro Mariano de Oliveira” (ou simplesmente Posto Indígena Mariano de Oliveira – PIMO), tendo como chefe Telésforo Martins Fontes. Em algo mais que vinte anos de atuação, Fontes foi responsável por uma gestão catastrófica, envolvendo esbulho de terra, destruição de autonomia alimentar e assassinato (BERBERT 2017). Meio à necessidade de reestruturação do SPI, é criada em 1966 a Ajudância Minas-Bahia (AJMB), instância regional do SPI e, com a dissolução desse, da Funai, responsável pela administração dos postos indígenas da região, incluindo o Posto Mariano de Oliveira (Bertópolis/MG), Guido Marlière (Resplendor/MG), Caramuru-Paraguaçu (Itaju da Colônia/BA) e o Agrupamento dos índios Gamela (Itacarambi/MG) (MPF 2019, p.3, nota 5). A Ajudância terá como chefe, entre 1967 e 1973, Manoel dos Santos Pinheiro, conhecido como Capitão Pinheiro. Pinheiro (1930-2022) era militar da PM-MG, sobrinho do então governador de Minas Gerais Israel Pinheiro (e neto de João Pinheiro, que em 1890 foi também governador de MG). Foi ainda fa-



da esquerda para direita:

EM0017 - Pequeno índio Maxakali com um outro bodoque. EM008 - Índios Maxakali.

EM0019 - Índios Maxakali. EM0010 - Pequenos indígenas Maxacali. EM009 - Índio Maxakali a cavalo.

zendeiro na região da TI Maxakali até os anos 1990, particularmente influente entre os proprietários de terra envolvendo questões fundiárias (PARAÍSO 1992, p.84 *et passim*, BERBERT & CAMPELO 2018, p.135).

Em sua atuação junto ao SPI, Pinheiro desenvolveu um projeto-piloto, com aspiração a se tornar modelo para outras partes do país, para disciplinar e, ao cabo, absorver os indígenas no baixo mercado de trabalho assalariado, através de rotinas militares, incluindo a criação da Guarda Rural Indígena (Grin) – que instaurou um policiamento dentro das aldeias realizado por agentes indígenas, porém atuando entre não parentes – e a criação do Reformatório Krenak – sistema carcerário corolário, com um histórico de prisões arbitrárias e tortura (ver PARAÍSO 1992, BERBERT 2017, 2019, BERBERT & CAMPELO 2018, e o filme “Grin – Guarda Rural Indígena”, de FREITAS & MAXAKALI 2016).

A Comissão Nacional da Verdade (CNV), órgão temporário criado pela Lei 12.528, e que trabalhou entre 2012 e 2014 para apurar uma série de violações aos Direitos Humanos perpetradas entre 1946 e 1988, teve entre outros efeitos uma atenção renovada a violências contra povos indígenas pelo Estado, identificando nelas a dimensão política que de fato sempre tiveram. A ação seguinte é, em alguma medida, efeito da CNV: em 2019 Pinheiro se tornou réu de uma ação movida pelo Ministério Público Federal (Notícia de Fato nº 1.22.009.000437/2012-92) por acusação de prática de genocídio como responsável pela Grin, pelo Reformatório Krenak, pela condição análoga à de campo de concentração do povo Krenak no Posto Indígena Guido Marlière (atual Terra Indígena Krenak, Resplendor – MG), e pela remoção forçada deste povo à Fazenda Guarani (em Carmésia – MG), onde se repetiram as mesmas condições análogas à de campo de concentração. A União, o Estado de Minas Gerais, a Funai e Pinheiro, ligado juridicamente às instituições anteriores, fo-

ram finalmente julgados culpados em 2021 (Correio Braziliense 202116), ainda que a pena não tenha incorrido em prisão.

Vamos às gravações. Elas são realizadas por Pinheiro, neste ano de 1967, no Posto Indígena Engenheiro Mariano de Oliveira, na Terra Indígena Maxakali. Ao contrário das gravações que atribuímos a Boudin, ouvimos aqui uma tentativa de negociação da parte dos gravados, à qual Pinheiro permanece surdo, e que ocupa grandes porções de fita. Num tom redundante, agressivo e ao mesmo tempo infantilizador, ouvimos a voz de Pinheiro tentando desesperadamente fazer as pessoas em torno fornecerem ilustrações sonoras do bom andamento do seu projeto (anti)indigenista:

[Pinheiro:] Tiago, canta aqui. Isabel, vem cá. Canta Isabel. Canta que eu dá paletó ocê, vai ficar bacana mesmo. Canta. Negócio de religião não pode não. Religião não, ué. Cê cantar da música mesmo [trecho incompreensível] que canta. Ah então cê [trecho incompreensível] tá cúia [koiit (maxakali), mentira (português)]. Aí não [trecho incompreensível] não. (ROLO B F02 – Lados A e B, faixa 1, 2min20s - 4min08s)

[Pinheiro:] Tião falar ali Tião [incompreensível]. [Isabel, em maxakali:] Você não vai me dar uma tesoura? [Pinheiro:] Agora vai falar o Tião, uma brasa [incompreensível] mora... Tião é uma brasa... Fala Tião, fala qualquer coisa Tião... Ô Tião... [Tião:] Brasa mora. (idem, 4min51s – 6min06s)

Trechos como estes são ouvidos regularmente. Entre silêncios, conversas entre si e tentativas de diálogo com Pinheiro, em geral em segundo plano, mas às vezes também em primeiro, em geral em maxakali, mas às vezes também em português, Tiago, Isabel, Tião, Luís Sabará, Rondon, Otávio, João Capa Onça, possivelmente Dominguinho, falam sobre a necessidade de pagamento, seja em tecido, sapato, agulha. (Aliás, os mais velhos ainda hoje não gostam de aparecer em fotografia sem algum tipo de retribuição.) Como Pinheiro não mostra sinais de escuta e reciprocidade, cantam pouco, mas ainda assim cantam.

Pinheiro tem um tom agressivo e redundante, antes de se tornar, aos

---

16 <<https://www.correio braziliense.com.br/brasil/2021/09/4949862-juiza-condena-funai-uniao-e-mg-por-campo-de-concentracao-krenak-na-ditadura.html>>. Acesso em: 02 maio 2022.

poucos, derrotista. Diante de uma reação lenta, que quer dizer também com o não dito, que espera alguma retribuição dele pelo que solicita, e diante da dificuldade real de comunicação verbal, um dos seus gestos frequentes é repetir, do mesmo jeito, apressado, fora do registro de troca, de fala, de atenção, de tempo, estabelecido por aquelas que estão do outro lado do microfone.

O canto e, em menor medida mas também solicitada, a língua maxakali – e não tanto a narração de histórias – são aqui considerados símbolos distintivos, de interesse da gravação. Ao mesmo tempo, Pinheiro paradoxalmente solicita, de início, que não cantem “religião”, termo muitas vezes empregado para toda uma esfera cosmológica absolutamente definidora do modo de existência tikmũ’ün. Com uma resistência calma, as pessoas presentes vão, justamente, apresentando ao gravador cantos *yãmĩyxop*, *i.e.* “religião” (falaremos dessa parte do material logo adiante), além de, agora já no lado B da fita, duas músicas tocadas numa sanfona, por Otávio Maxakali, especialista cerimonial na esfera *yãmĩyxop* e que se revela também um bom acordeonista, contrariando as ideias de exclusividade ou dicotomia “tradicional” vs “estrangeiro”<sup>17</sup>, ou do caráter recente de uma abertura a músicas estrangeiras e de grande circulação. A primeira dessas duas peças é identificada por ele mesmo como uma valsa, sem nome, para dançar/*hãmýãg’ax*, e a segunda, que também não apresenta com um nome próprio, é identificada como uma marcha. Apesar do texto clássico para acordeon e música regional dançante, com mão esquerda alternando acordes de tônica e dominante, num plano de fundo, e mão direita tocando melodia, num plano de figura, a quadratura sugerida pelo estilo é aqui e ali borrada, criando leves desencontros entre melodia e acompanhamento, remetendo a traços ouvidos em repertórios *yãmĩyxop*.

Após o acordeon, ouvimos mais uma vez solicitações de Pinheiro para que as pessoas participem – “Quem quer falar agora? Ninguém quer falar agora não? Vem cá, vem cá. Vem cá Kelé. Vem cá Anita” (Rolo B F02 Lados A e B, faixa 2, 8min45s – 9min24s). É mencionada uma senhora com o bebê de colo Lissandra, são mencionadas Otávio, Kelé, Anita, Genaro, João Capaz, Carmindo, Doutor, Edvar, mas a atenção já parece totalmente dispersa, e não haverá mais nenhum conteúdo de interesse. Nesse trecho, Pinheiro chega ao ponto de relativizar sua vontade de não cantarem “religião”, dizendo, ao

---

17 Um dos filhos de Otávio, nascido provavelmente no fim dos anos 1960-começo dos 1970, se chama aliás Pinheiro. Para uma discussão crítica à ideia de tradição/modernidade centrada numa onomástica tikmũ’ün, ver Rosse 2019. Para uma discussão sobre o lugar dos cantos “tradicionalistas” e da abertura a objetos sonoros estrangeiros, ver Tugny 2016a.



EM005 - sem legenda [três *Tihik*]

EM003 - Região do Pradinho, casas dispostas em círculo

contrário, que “canto de religião mesmo serve” (ROLO B F02 – Lados A e B, arquivo 02, 19min46s). Ironicamente, a partir daí já não é cantado nem dito mais nada para a gravação.

Dois momentos dos fonogramas de 1967 fogem à situação no Posto Indígena. Trata-se do começo do primeiro arquivo (Rolo B F02 Lados A e B) e do fim do segundo (Rolo B F02 Lados A e B), ambos provavelmente realizados em Belo Horizonte, na casa de Pinheiro. O primeiro, se não informa nada sobre o universo indígena, diz algo da utilização de meios do SPI para fins pessoais: Pinheiro grava a voz de suas duas filhas (uma identificada como Heloísa) que cantam hits quentes da Jovem Guarda, respectivamente “O Tijolinho”, de Bobby di Carlo, lançado em 1967, e O Pica-Pau, de Erasmo Carlos, de 1966. O segundo momento é uma carta falada que Pinheiro endereça a outra Heloísa, visivelmente superior hierárquica dentro do SPI ou do aparelho público mais geral, residente no Rio de Janeiro. Em sua fala, Pinheiro menciona a visita de Reimundo ou Raimundo ao Posto Indígena Engenheiro Mariano de Oliveira, do qual teriam partido juntos até Teófilo Otoni. Reimundo teria cobrado um relatório sob a responsabilidade de Pinheiro, ainda inconcluso, visando a desapropriação de uma área entre as duas glebas – Água Boa e Pradinho –, para que o território Maxakali então separado por uma faixa de fazendas pudesse voltar a ser contínuo<sup>18</sup>. Pinheiro menciona também o nome de Leão (Augusto de Souza Leão, chefe da Ajudância Minas-Bahia de 1966, quando foi fundada, a 1967, quando Pinheiro assume o cargo (COMVEMG 2017, p.98)), parte da equipe de funcionários do SPI que, segundo ele, criava “uma série de dificul-

---

18 Tal projeto só foi concluído em 1996, com a homologação da Terra Indígena Maxakali, Decreto s/n – 04/10/1996. Cf. <<https://terrasindigenas.org.br/pt-br/terras-indigenas/4020>> Consulta em: 18 março 2022.



EM004 - Índios Maxakali  
EM0014 - Palhoça de Índio Maxakali

dades” para o seu trabalho<sup>19</sup>.

### **Ainda sobre os registros de 1967 – a outra direção de gravação**

Principalmente se comparadas às gravações de 1948, as gravações de 1967 mostram uma falta de estratégia e diálogo. Pinheiro liga o gravador e espera que algum conteúdo de interesse surja espontaneamente. Pedes para “falarem qualquer coisa”, para não cantarem “religião”, ou ainda tenta colocar palavras na boca de Tião Maxakali, um dos presentes, sobre a boa assistência médica prestada.

[Pinheiro:] Cê sarou Tião? Tá bom ainda? [Tião:] Tá quase... melhor (...)  
[Pinheiro:] E tá doendo no peito? Barriga? Quem deu remédio procê? [Um segundo não indígena:] Fala que foi cabo Wilson. (...) [Tião:] Ranca dente. [referência ao dentista, dito Ranca Dente] [Pinheiro:] O cabo Pacadê? [Cabo Carneiro, na fonética maxakali Capa (Cabo) Cadé (Carneiro) – Capacadê, era encarregado pela distribuição de remédio] [Tião diz algo que sugere retribuição:] [incompreensível] para ajudar.  
(ROLO B F02 – Lados A e B, arquivo 01, 6min06s – 7min40s)

As/os locutores comentam, em vários momentos, entre si e com Pinheiro, a negação de reciprocidade. Mesmo assim, parecem ter uma compreen-

---

19 Toninho Maxakali identifica Augusto Leão, delegado do SPI, que antecedeu Pinheiro. Toninho lembra da seguinte sucessão de delegados: Tubá, Fernando (durante a infância de Toninho, na década de 1960), Augusto Leão, Pinheiro, Tatu-zinho – esse último indígena não parente.

são do projeto de registro, possivelmente a partir de experiências anteriores (com o casal Popovich, com Boudin, além de algo parecido com Nimuendajú e Rubinger). A direção do que é confiado ao gravador é das próprias pessoas gravadas, que tomam aos poucos o protagonismo da tarefa, à revelia da incompreensão e surdez de Pinheiro. Vemos bem, aliás, como decidem também, no segundo lado da fita, abandonar a tarefa – apesar da insistência de Pinheiro em continuar.

E o que consideram importante para o registro são essencialmente cantos *yãmĩy*, esses cantos que são vozes do plano mítico, definidores de uma forma *tikmũ’ũn* de estar no mundo. Isabel canta primeiro, um trecho curto da *yãmĩy Kõmãyxop Áta* (*Kõmãyxop* Vermelha): *kõmãk ni i i xa ka xo’op / ko yut xop ku het nã ku het nã* (mulheres de *kõmãy* todas gritando / com farta tinta negra traçam no corpo semi-círculos, semi-círculos)<sup>20</sup>. Vozes masculinas, tendo sido mencionados nas imediações deste momento os nomes de Rondon, Tião, Luís e Tiago (mas é provável que outros estejam presentes), cantam uma sequência de quatro *yãmĩy Xũnĩm* (Morcego). Cada um é, como durante as cerimônias, intercalado de pausa, com uma conversa informal, o que contrasta com a pressa de Pinheiro. O primeiro dos cantos começa com o verso *Mĩm ko xekaxop xanãnãxip* (morcego procura tronco grande para criar filhote). No segundo, o locutor Morcego se torna *Ámõm* (Opilião). Ainda cantam pouco, por não estarem recebendo nada em troca. De outra forma, cantaríamos muito mais. O terceiro canto, que se encaixa com os outros, foi escolhido justamente em função disso: a letra fala de *tu pe tup* [dar cigarro] *xop* [para todos, no caso todos os *yãmĩy* morcegos, que cantam] *ũm mat nã* [levar] / *xupe hõm yãn xe e* [ficarem alegres mesmo] *nã nã xip* [em pé fumando], lembrando uma das retribuições possíveis – o fumo – na relação que tentam estabelecer. Através do canto dos *yãmĩy* morcegos estão novamente tentando mostrar a quem grava que ele deveria retribuir por isso, uma possibilidade sendo dando-lhes fumo. O quarto e último canto da sequência de *Xũnĩm* (Morcego) volta à perspectiva *Ámõm* (Opilião). Depois dele, mais uma pausa com conversa, que parece exasperar Pinheiro:

“Canta uma outra Rondon. Canta mais uma. [Pausa.]

Ô Rondon, canta aí. [Pausa.]

Ô Rondon, o trem tá rodando. Canta aí ó. [Pausa.]”

(ROLO B F02 – Lados A e B, arquivo 01, 15min30s – 16min52s)

---

20 Maxakali & Rosse 2011, canto 56.

Como no caso das narrativas gravadas em 1948, os cantos de 1967 despertam interesse, mas não surpresa, mantendo-se amplamente atuais nos anos 2010 ou 2020. Aliás, diferentemente das histórias, guardadas com zelo, mas atualizando um fundo narrativo com frases a cada vez renovadas, dando ênfase ou deixando de lado este ou aquele ponto, os cantos são sempre retomados de forma estritamente invariável, as gravações confirmando esta sua vocação<sup>21</sup>.

Então, deste tom informal, desta pausa entre cantos, eclode solene nada mais do que uma verdadeira pérola dentro dos repertórios *yãmĩy*, o canto *Mãn Hõ*, um gavião não identificado que faz parte do repertório de *Yãmĩy*<sup>22</sup>. Trata-se de um canto solo, longo, com fórmulas verbais não repetitivas, em sequência definida, em cadência rápida e ininterrupta, que apenas os especialistas têm de cor e são capazes de realizar. Dentro dos cantos *yãmĩy*, uma esfera ligada já à intimidade de uma cultura, o canto *Mãn Hõ* representa um território ainda mais íntimo, não devendo ser veiculado fora do círculo de pais e mães dos *yãmĩy*. Ele não deve, por exemplo, ser publicado em livros, não deve ter sua letra transcrita ou traduzida, sua circulação, como bem dos mais preciosos, devendo permanecer guardada às aldeias e à memória dos especialistas.

A fita segue, com um coro feminino, que canta *Xamoka* / Andorinha. Em performance propriamente dita, cantariam de forma responsorial, alternando coro masculino e feminino, fazendo aqui, para o gravador, apenas uma representação, como nos outros casos. João Capa Onça canta ainda um solo de *hemex* que, como o solo *Mãn Hõ* de *yãmĩy*, é longo, com um débito rápido, encadeando fórmulas verbais sem repetições. A escolha de alguns cantos, de repertórios diferentes, continua. O coro masculino canta agora *Kõmãyxop* *Áta* / *Kõmãyxop* Vermelha (*kõnãy me mõy ãy tak yũm ma ãy mõ koxi, kõnãy me mõy xãy nõy xip ma*)<sup>23</sup>, depois *Xũnĩm* / Morcego, com um novo *Ámõm* / Opilião (*ãy nut pok xeka*), antes de concluírem com a retomada do primeiro dos *Ámõm*

---

21 A sonoridade das vozes cantando (ROLO B F02 – Lados A e B, arquivo 01), a sonoridade de risos coletivos, glosando situações (ROLO B F02 – Lados A e B, arquivo 02, 11min13s *et seq.*), gestos dos cantores colocando a dobra do braço sobre a boca enquanto cantam ou a mão fechada em concha sobre a boca enquanto cantam (descritos por RUBINGER 1956a, p.110-111), seriam tantos traços sutis que mostram uma perenidade forte das práticas da voz, do corpo, da performance.

22 Toninho Maxakali reconhece aqui a voz de Otávio. Sueli Maxakali, por sua vez, aponta o nome de seu tio-avô Dominginho, irmão de Isabel.

23 Maxakali & Rosse 2011, canto 240.





EM0018 - Servidoras do P.I.  
EM006 - Um dos empregados do P.I.

realizados anteriormente (*‘ãm nii koyãg me ‘zy mōg*). São mais de 20 minutos de cantos *yãmĩy*, quando o lado da fita parece acabar.

## DOIS PASSOS ATRÁS – BREVES DIGRESSÕES ANTES DE VOLTAR À DISCUSSÃO DOS REGISTROS

### A virada dos objetos

Muitas águas rolaram nas últimas décadas em relação ao conceito de patrimônio subjacente à ação dos Museus Etnográficos e do seu alter-ego, a Etnologia. A ideia das culturas como “sistemas fechados”, “repertórios finitos de traços característicos formando um todo sistemático”, com “fronteiras estáveis e uma lógica interna própria” é paradigmática desse passado próximo da etnologia e do projeto correlato de Museu Etnográfico (DESCOLA 2017, p.358-359). O próprio formato predominante das etnografias da segunda metade do séc.XX reflete esses sistemas com tendência a um fechamento, em que os diversos domínios – religioso, social, econômico... – totalizam uma dada cultura. Seria difícil estabelecer um ponto de virada em relação a essa abordagem, mas lidamos hoje com teses e dissertações onde predominam temas contingentes, recortes possíveis meio a um campo aberto de possibilidades. A “cultura” ou o “patrimônio” migram assim da posição de conjuntos de coisas, perecíveis, a matrizes generativas, abertas e permanentemente reatualizadas.

Os objetos etnográficos passam, ao mesmo tempo, do lugar estável de testemunhas ou representantes paradigmáticos de culturas a formas de engendrar relações, dentro de suas culturas de origem ou entre as culturas, incluindo evidentemente a do próprio Museu. O foco em objetos “paradigmáticos”, “tradicionais”, “atemporais”, migra assim para um foco em objetos dinâmicos,



EM007 - O vaqueiro chefe e um auxiliar do P.I.

EM001 - Campeando o gado no P.I.

à sua agência, cuja circulação interna e externa são constituintes do que se dá ou não a ver. O foco no objeto passa assim ao foco nos desdobramentos em torno do objeto<sup>24</sup>.

O Museu continua sendo um lugar de conservação, de manutenção de coisas. Essa vocação tem desdobramentos dificilmente previsíveis, já que projetados ao futuro. Não queremos assim dar a impressão de que a “virada dos objetos” deslegitima o trabalho de conservação, de manutenção de uma memória dos suportes inertes, mas antes que uma memória viva vem sempre interagir com essa memória dos suportes.

Em outras palavras, a ideia de neutralidade do Museu vem se dissolvendo em favor do desenvolvimento de políticas públicas interculturais. O movimento da aldeia ao museu, antes muito mais unidirecional, vai, complementarmente, se tornando um movimento entre aldeia e museu, com uma busca de protagonismo indígena nas políticas patrimoniais, de pesquisa, de comunicação com o público.

Nesse sentido, como mencionamos no início do texto, várias personalidades tikmũ'ũn vêm atuando diante de projetos de livros, exposições, filmes, formações universitárias. A título de exemplo, uma exposição Maxakali chamada Cantobrilho foi realizada junto ao MI em 2010, com a participação e visita de várias pessoas das aldeias (TUGNY 2010). Entre 2011 e 2013, foi realizado o ProDocSon (Projeto de Documentação de Sonoridades), também junto ao MI, reunindo pesquisadoras indígenas e não indígenas, trabalhando

---

24 Comentando a herança de Gell na discussão etnográfica e museográfica de Barcelos Neto, Macedo resume assim o lugar do objeto num Museu: “Por constituir um índice de agência, a materialidade da obra de arte a posiciona como sujeito numa rede de trocas materiais e imateriais que engendram a produção de pessoas e relações” (2006, p.823).

com seis povos em diferentes regiões do Brasil, entre eles grupos tikmũ'ün (RODGERS *et al.* 2016). Tudo isso contribui para um novo e melhor entendimento do lugar de instituições como o Museu.

### **Memória, morte e agência**

Anne-Christine Taylor, no lindo artigo “*Remembering to Forget*” (Lembrando de Esquecer, 1992), sobre gestão da memória e historiografia indígena entre os Achuar, no Equador, lembra da centralidade do esquecimento dos mortos no universo das Terras Baixas da América do Sul. Adquirindo feições diversas entre cada região e povo, a prescrição de formas de esquecimento ou desindividualização de pessoas mortas é principalmente presente em momentos considerados críticos, como o período imediatamente após a morte.

Entre os Tikmũ'ün, é comum serem destruídos pertences de uma pessoa logo após a sua morte. Há toda uma economia da memória para evitar pensar em parentes mortos de forma, em intensidade ou em momentos inadequados, o que levaria a conexões com o mundo dos mortos, por exemplo durante os sonhos, num processo de adoecimento. Isso é principalmente sensível quando a morte ainda é recente.

O caminho escatológico normal e saudável é que a pessoa morta se torne *yãmĩy*, por sua vez, integrando essa dimensão em constante contato com as aldeias, mas onde a individualidade é diluída, dando lugar a classes coletivas de *yãmĩy*, sem rostos, sem nomes próprios (ROSSE 2018, p.105-115).

Junte-se a esse ponto uma tendência geral de efemeridade dos objetos. Os bens materiais – ferramentas, roupas, casas, livros, equipamentos eletrônicos – são usados, descartados, substituídos, o foco parecendo estar muito mais na possibilidade de produção e obtenção de objetos do que na sua acumulação ou conservação. Como já comentaram diversos escritos, os cantos *yãmĩy*, ao contrário, constituem um processo de herança familiar permanente (*idem* 2018, p.132-133, por exemplo). Os cantos são bens perenes, guardados preciosamente ao fio das gerações. Ao contrário dos objetos materiais e marcas (nome, fisionomia) associados especificamente a uma pessoa, os cantos são desindividualizados.

No caso da morte de especialistas cerimoniais, especialistas do canto e do agenciamento com a esfera *yãmĩy*, alguns objetos também são guardados, fugindo à regra que mencionamos acima, sobre o descarte dos bens materiais. Nesses casos, artefatos íntimos que acumularam um alto grau de agência *yãmĩy* são, ao contrário, conservados pela família da pessoa morta. Aqui,

como no caso dos cantos, não parece ser tanto uma memória específica que se procura guardar, mas sim uma capacidade de contato com o universo *yãmĩy*.

Com um novo regime de produção de projetos de registro, exposições, fotografias, vídeos, livros, gravações de áudio, não só os Tikmũ'ün como diversos outros povos ameríndios vêm tratando de forma dinâmica a continuidade do “lembrar de esquecer” indivíduos mortos.

## YĀYĀ NĀG

Em 2016 perdemos, com muita tristeza, um dos co-autores desse texto, especialista incontestante na relação com os *yãmĩy*. Tugny (2016b) lhe dedica uma afetuosa homenagem biográfica.

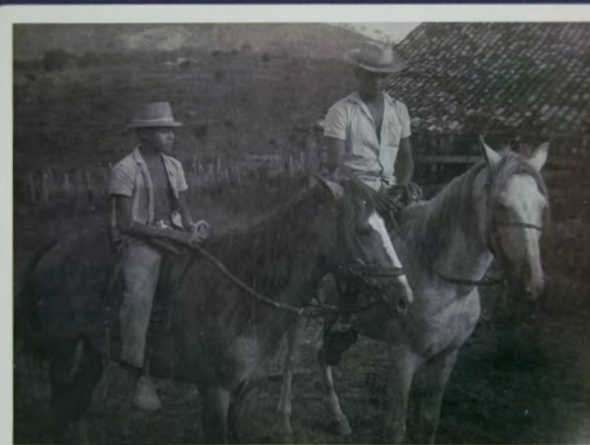
Horas antes de partir, cantou para seu filho mais velho cantos de *Koatku-phi* que lhe havia confiado.

Durante o velório, suas filhas choravam segurando o livro com os cantos das *yãmĩy Komãyxop*, que havia organizado (MAXAKALI & ROSSE 2011), e o Novo Testamento em Maxakali, traduzido por H. Popovich (1981), objetos que se recusaram a colocar na fogueira com os pertences pessoais do morto, como rememora Tugny, em comunicação pessoal. A casa dos cantos/*kuxex* não foi desfeita, como de costume nesses momentos, porque ele teria pedido para seguir ouvindo os cantos. Então cantaram.

Ainda durante o velório, seus filhos buscaram essa amiga não indígena, Rosângela de Tugny, para lhe confiar alguns objetos bastante íntimos do pai que acabava de partir, para serem depositados junto ao Museu do Índio, no Rio de Janeiro, “para que seus netos vissem” (*idem*).

Pelo menos parte desses objetos entra naqueles dotados de muita agência *yãmĩy*, que não são descartados após a morte de seu dono. O filho mais velho, formalmente iniciado pelo pai dos 18 até mais de 30 anos, guardou consigo também um chocalho de seu pai, seguindo as suas próprias coordenadas em vida, pois aquele chocalho “tem muito *yãmĩy*”.

Resta a surpresa do gesto, que confia a uma instituição estrangeira, do horizonte das políticas públicas, distante, no Rio de Janeiro, a guarda de objetos cuja memória é projetada num futuro. Justamente diante da distância, geográfica e cultural, e diante da vocação em se guardar artefatos através do tempo, os objetos foram confiados ao Museu onde sua agência estaria a boa distância e onde gerações futuras poderiam, em momento oportuno, ter acesso à força e à história ali encerradas.



EM0013 - Dois vaqueiros do P.I.

EM0011 - Os vaqueiros do P.I.

## A CONTRA-CAPTURA

Uma vez, durante as conversas para este texto, José Antoninho falou sobre a formação de especialistas em cantos *yãmĩy*, nomeando especialistas e a quem teriam ensinado. Mikael só ensinou a seus filhos, Totó, Kelé. Antoninho só ensinou a seus filhos, como Toninho, como Dió. Com Américo idem, tendo aprendido com ele o irmão mais velho de Ismail, já falecido, e o próprio Ismail. Dos filhos de Marinho, ninguém se interessou e, portanto, aprendeu.

Esses especialistas até poderiam ter ensinado a não parentes, mas ao contrário dos parentes eles deveriam pagar pelo aprendizado, e custaria muito caro. O salário dos especialistas convertidos em “professores de cultura” da Escola Indígena, pela Secretaria Estadual de Educação, é aliás entendido assim: o estado paga e por isso eles ensinam *yãmĩy* a alunos fora do parentesco próximo.

A dinâmica em tudo lembra aquela descrita por Franchetto, Montagnani & Fausto (2013) entre os Kuikuro, também levantada (entre tantas outras questões) no lindo filme *As Hiper Mulheres* (KUIKURO, FAUSTO, SETTE 2012).

Tensa dialética entre a valorização de um bem – sua exclusividade e sua raridade tendo a ver com essa valorização – e o risco dele ser esquecido. Essa discussão toca na centralidade da memória entre as populações ameríndias, memória essa que é ação e, portanto, delicadamente gerida, incluindo protocolos voluntários de “esquecimento”, como levantamos acima.

Ela toca também em dois casos com os quais nos deparamos até aqui, um a partir das gravações sonoras de 1967 e outro a partir do depósito mais recente de alguns objetos junto ao MI.

Em meio ao fluxo de cantos *yãmĩy* que os gravados decidem confiar ao



EM002 - Gado equino do P.I.

EM0012 - Gado do P.I.

gravador em 1967, *mãn hõ* se destaca ainda mais do que os outros como algo particularmente íntimo, valioso, secreto. O canto *mãn hõ* – gavião não identificado –, do repertório de *yãmĩy*, seria um ícone da relação entre segredo e valorização. Excepcionalmente cantado em solo, muito difícil, só acontece raramente, ao contrário de outras partes dos repertórios. Este canto não tem dono específico, mas só verdadeiros especialistas sabem cantá-lo. Quando Otávio (ou Dominginho), em 1967, se encontra diante de um gravador, ele escolhe nada menos que essa joia para confiar ao arquivo.

Aliás, diferentes autoridades tikmũ'ũn concordam hoje em que esse canto não faça parte de nenhuma publicação junto a não indígenas, que sua letra não seja transcrita, traduzida, comentada. Sua enunciação deve permanecer na intimidade da aldeia, na exclusividade de especialistas autorizados.

Não podemos saber das intenções reivindicadas pelas pessoas gravadas em 1967, mas o fato é que, de alguma forma, entenderam a vocação da instituição museu em conservar artefatos, tendo-lhe confiado um bem precioso. A que pese a surdez de quem gravava, esse bem precioso certamente não se destinava aos ouvidos estrangeiros, configurando-se num gesto para as próprias gerações futuras.

Esse gesto se aproxima ao do depósito, junto ao (coincidentemente) mesmo museu, de objetos íntimos de um recém-falecido que mencionamos acima, parte destes objetos devendo ser evitada pela família num momento de luto, mas cujo potencial de memória também se quer preservar para gerações futuras.

Existe um movimento de contra-captura. Os agentes do SPI que buscavam capturar dados etnográficos têm também seus mundos lidos – e certamente de forma mais densa – por pessoas que se apropriam, tentam mais uma

vez uma troca, no sentido invertido, projetada num tempo virtualmente longo. Se o museu quer realizar retratos de cultura, as pessoas gravadas realizam assumidamente uma ação cultural, reivindicando a troca, a transformação, a afetação mútua. Tomam o museu por terreno insuspeito onde se deposita uma semente, à revelia da sua compreensão imediata.

Menezes Bastos (2009) discute exatamente a questão chave aqui da “apropriação indígena da fonografia” que, desde há várias décadas, muito antes do momento presente de multiplicação do cinema indígena e da presença indígena em exposições de artes plásticas urbanas, mostra uma posição de defesa radical de suas subjetividades, consciência das predações sofridas, incluindo gestos de memória e de política intercultural, que reconfiguram a relação com ou a forma de se fazer etnomusicologia ou antropologia.

Nos casos que acompanhamos aqui, a capacidade de adaptação e trabalho das pessoas gravadas com a alteridade aberta pela janela do microfone, a partir de valores próprios fortes, transforma suportes, transforma relações, *yãy hã mĩy*. Esperamos que o lado museu, o lado universidade, consiga de alguma forma escutar esse retorno das gravações, se transformando, *yãy hã mĩy*, também.

## REFERÊNCIAS

AMARAL, Alencar Miranda

2007. *Topa e a tentativa missionária de inserir o Deus cristão ao contexto maxakali: análise do contato inter-religioso entre missionários cristãos e índios*. Dissertação de Mestrado. Juiz de Fora: UFJF.

AMORIM, Maria Stella de

1967. “A situação dos Maxakali”. *Revista do Instituto de Ciências Sociais*, vol.IV, n.1, p.3-25. UFRJ. Disponível em: <[https://www.google.com/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=&ved=2ahUKEwj-dlcr18D3AhXlEbkgGHeYHBZEQFnoECAIQAQ&url=http%3A%2F%2Fwww.etnolinguitica.org%2Flocal—files%2Fbiblio%3Aamorim-1967-situacao%2FAMorim\\_1967\\_AsituacaoDosMaxakali.pdf&usq=AOvVaw063\\_IdsRYraEpTw50RVLWF](https://www.google.com/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=&ved=2ahUKEwj-dlcr18D3AhXlEbkgGHeYHBZEQFnoECAIQAQ&url=http%3A%2F%2Fwww.etnolinguitica.org%2Flocal—files%2Fbiblio%3Aamorim-1967-situacao%2FAMorim_1967_AsituacaoDosMaxakali.pdf&usq=AOvVaw063_IdsRYraEpTw50RVLWF)>. Acesso em: 02 maio 2022.

ARAÚJO, Gabriel Antunes de

1996. “Mašacari: vocabulário maxakali de Curt Nimuendaju”. *Cadernos de Estudos Linguísticos*, v.31, p.5-31. Unicamp. Disponível em: <<https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/cel/article/view/8636990>>. Acesso em: 02 maio 2022. doi: <<https://doi.org/10.20396/cel.v31i0.8636990>>.

BERBERT, Paula

2017. *‘Para nós nunca acabou a ditadura’: instantâneos etnográficos sobre a guerra do Estado brasileiro contra os Tikmũ’ũn\_Maxakali*. Dissertação de Mestrado. Belo Horizonte: UFMG.

2019. “Perspectivas tikmũ’ũn\_maxakali sobre a história da ditadura e os desafios da justiça de transição no ‘tempo dos golpes’”. *Campos – Revista de Antropologia*, [S.l.], v.20, n.2, p.108-122. Santa Catarina: UFPR. ISSN 2317-6830. Disponível em: <<https://revistas.ufpr.br/campos/article/view/69866>>. Acesso em: 02 maio 2022. doi: <<http://dx.doi.org/10.5380/cra.v20i2.69866>>.

CAMÊU, Helza

1977. *Introdução ao Estudo da Música Indígena Brasileira*. Rio de Janeiro: Conselho Federal de Cultura; Departamento de Assuntos Culturais.

CAMPELO, Douglas Ferreira Gadelha; BERBERT, Paula

2018. “Embranquecer as terras, disciplinar os corpos: notas sobre a política indigenista junto aos Tikmũ,ũn/Maxakali entre 1940 e 1988”. *Espaço Ameríndio*, [S. l.], v.12, n. 2, p.129-179. Porto Alegre: UFRGS. DOI: 10.22456/1982-6524.83442.



doi: <<https://doi.org/10.22456/1982-6524.83442>>. Disponível em: <<https://seer.ufrgs.br/index.php/EspacoAmerindio/article/view/83442>>. Acesso em: 02 maio 2022.

COVEMG, Comissão da Verdade em Minas Gerais

2017. “Depoimento de Maria da Conceição M. Rubinger. Entrevistadoras: Maria Céres Pimenta Spinola Castro; Vanuza Nunes Pereira. Data do depoimento: 25 de junho de 2015”.

Disponível em: <<http://www.comissaodaverdade.mg.gov.br/handle/123456789/402>>. Acesso em: 02 maio 2022.

In Coordenador: MOREIRA, Paulo Afonso. Redação: FERNANDES, Juliana Ventura de Souza; GOMES, Marco Túlio Antunes; MARQUES, Pedro Berutti. Colaboradores: NUNES, Igor da Silva; FERREIRA, Luciana Paula dos Santos; REPOLÊS, Paulo Vitor Cordeiro; JARDIN, Simone Rabelo Goyas. *COVEMG, Comissão da Verdade em Minas Gerais. Relatório Final – Volume 4, Capítulo 8: Violações de Direitos Humanos dos Povos Indígenas*. Disponível em: <<https://www.google.com/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=&cad=rja&uact=8&ved=2ahUKEwidvKSA59j6AhVSu5UCHZK4Cuw-QjBB6BAgSEAE&url=http%3A%2F%2Fwww.comissaodaverdade.mg.gov.br%2Fhandle%2F123456789%2F2736&usg=AOvVaw2tfrluVEBbRNREs0QVJST0>>. Acesso em: 10 de outubro 2022.

AGÊNCIA ESTADO

2021. “Juíza condena Funai, União e MG por ‘campo de concentração’ Krenak na ditadura”. *Correio Braziliense*, 16/09/2021. Disponível em: <<https://www.correio braziliense.com.br/brasil/2021/09/4949862-juiza-condena-funai-uniao-e-mg-por-campo-de-concentracao-krenak-na-ditadura.html>>. Consulta em: 02 maio 2022.

DESCOLA, Philippe

2017 [2014]. *La composition des mondes: Entretiens avec Pierre Charbonnier*. Paris: Flammarion, coleção Champs Essais.

FRANCHETTO, Bruna; MONTAGNANI, Tommaso; FAUSTO, Carlos

2013. “Las formas de la memoria: Arte verbal y música entre los kuikuros del Alto Xingú”. *Cuadernos Inter.c.a.mbio*, Año 10, v.10, n.12, p.49-75.

Disponível em: <<https://revistas.ucr.ac.cr/index.php/intercambio/article/view/12352>>. Acesso em: 11 julho 2022.

FREITAS, Roney; MAXAKALI, Isael

2016. *Grin – Guarda Rural Indígena*. São Paulo: Lusco Fusco Filmes. Vídeio documentário, digital, cor, 41min. Disponível em: <<https://www>>.

- youtube.com/watch?v=zT2oXGKH4fw>. Acesso em: 02 maio 2022.
- KUIKURO, Takumã; FAUSTO, Carlos; SETTE, Leonardo  
2012. *As Hiper Mulheres – Itão Kuegü*. Vitrine Filmes. Filme longa-metragem. Disponível em <<https://www.vitrinefilmes.com.br/filme/as-hiper-mulheres/>> Acesso em: 05 agosto 2022.
- KÜNSLI, Ruth  
1993. “Max Henri Boudin”. *Revista de Antropologia*, vol.36, p.277-278. Usp. Disponível em <<https://www.revistas.usp.br/ra/article/view/111405>> Acesso em: 05 agosto 2022.
- MAXAKALI, Isael; MAXAKALI, Sueli  
2020. “Yã hã mĩy”, in GOMES, Ana Maria Rabelo; LIMA, Deborah; OLIVEIRA, Mariana; MARQUEZ, Renata (orgs.). *Catálogo da Exposição Mundos Indígenas*. Belo Horizonte: Espaço do Conhecimento UFMG. Disponível em <[https://www.ufmg.br/espacodoconhecimento/wp-content/uploads/2018/03/ec-ufmg\\_2020\\_mundos-indigenas\\_catalogo\\_web.pdf](https://www.ufmg.br/espacodoconhecimento/wp-content/uploads/2018/03/ec-ufmg_2020_mundos-indigenas_catalogo_web.pdf)> Acesso em: 12 maio 2022.
- MAXAKALI, Toninho; ROSSE, Eduardo (orgs.)  
2011. *Kõmãyxop – cantos xamânicos maxakali/tĩkmũ’ün*. Rio de Janeiro: Funai/Museu do Índio.
- MENEZES BASTOS, Rafael José de  
2009. “Como o conhecimento etnomusicológico é produzido? Trabalho de campo, produção de conhecimento e a apropriação indígena da fonografia – o caso brasileiro hoje”. *Antropologia em Primeira Mão*, v.113, p.1-9. Florianópolis: UFSC. ISSN: 1677-7174.
- MINISTÉRIO PÚBLICO FEDERAL, Procuradoria da República no Município de Governador Valadares  
2019. *Ação Penal Pública Incondicionada mediante Denúncia em face de Manoel dos Santos Pinheiro. Manifestação 2814/2019 – Notícia de Fato nº 1.22.009.000437/2012-92*. Governador Valadares. Disponível em: <<https://www.google.com/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=&cad=rja&uact=8&ved=2ahUKEWiE6=-C5uc3DAhWt7LkGHXUZDaIQFnoECAQQAQ&url=https://www.mpf.mp.br/2Fmg%2F sala-de-imprensa%2F docs%2F denuncia-cap-pinheiro.pdf&usq=AOvVaw2kbJPr96ndQOkn2BRJUAdm>>. Consulta em: 02 maio 2022.
- MUSEU DO ÍNDIO – Funai  
s.d. *Tainacan – Acervo Museológico*. <<http://tainacan.museudoindio.gov.br/>>. Acesso em: 02 maio 2022.

- s.d. *Acervo Online – Banco de Dados*. <<http://antigo.museudoindio.gov.br/pesquisa/acervo-online>> Acesso em: 02 maio 2022.
- NIMUENDAJÚ, Curt  
1958 [1939]. “Índios Machacari”. *Revista de Antropologia*, vol. 6, n.1, p.53-61. Usp.
- PARAÍSO, Maria Hilda Baqueiro  
1992. *Relatório Antropológico sobre os índios Maxakali*. Funai.  
1999 (atualização de 2021). “Verbete Maxakali”, in Isa – Instituto Socioambiental. *Povos Indígenas no Brasil*. Disponível em: <<https://pib.socioambiental.org/pt/Povo:Maxakali>>. Consulta em: 02 maio 2022.
- PAULA, Ruth Wallace de Garcia; GOMES, Jussara Vieira  
1983. “O Museu do Índio. 1953-1983”. *Museu do Índio: 30 anos, 1953-1983. Edição Comemorativa*. Rio de Janeiro: Museu do Índio.
- PESSOA, Katia Nepomuceno  
2009. “Fonologia da língua Krenak: um estudo preliminar”. *VI Congresso Internacional da Abralín, João Pessoa. ABRALIN 40 ANOS Anais*, v.1, p.2220-2227. João Pessoa: Contexto.
- RESENDE, Ana Catarina Zema de  
2015. “O Relatório Figueiredo, as violações dos direitos dos povos indígenas no Brasil dos anos 1960 e a ‘justa memória’”, in WOLKMER, Antonio Carlos; SIQUEIRA, Gustavo Silveira (orgs.). *XXIV Encontro Nacional do Conpedi – UFS – História do Direito*, p.489-513. Florianópolis: Conpedi.
- POPOVICH, Harold (tradução)  
2011 (1981). *TOPA YÖG TAPPET: O Novo Testamento Na Língua Maxakali*. Primeira Edição, La Liga Bíblica. Segunda Edição, Wycliffe Bible Translators, Inc..
- RODGERS, Ana Paula Lima; MONTARDO, Deise Lucy Montardo; JOÃO, Izaque; JAMAL JÚNIOR, José Ricardo; ROSSE, Leonardo Pires; STEIN, Marília Raquel Albornoz; TUGNY, Rosângela Pereira de; PIMENTEL, Spensy Kmitta; ALDÉ, Verônica; SILVA, Vherá Poty Benites  
2016. “A memória das canções como um território de resistência entre os povos indígenas da América do Sul: um projeto coletivo de documentação”, in LÜHNING, Angela & TUGNY, Rosângela Pereira de (orgs.). *Etnomusicologia no Brasil*. Salvador: EdUFBA, p.139-184.
- ROSSE, Eduardo; com a participação de MAXAKALI, Toninho  
2018. *Sarinho Virou: sociedades de cantos entre os Tikmũ’ũn/Maxakali*. Belo Horizonte: Escola de Música da UFMG, Selo Minas de Som.
- RUBINGER, Marcos Magalhães

1956. *Cadernos de Campo*. Manuscrito.
- RUBINGER, Marcos Magalhães; AMORIM, Maria Stella de; MARCATO, Sonia de Almeida
1980. *Índios Maxakali: resistência ou morte*. Belo Horizonte: Interlivros.
- SILVA, Thais Cristofaro Alves da
1986. *Descrição fonética e análise de alguns processos fonológicos da língua krenák*. Dissertação de Mestrado. Belo Horizonte: UFMG. Disponível em: <<http://hdl.handle.net/1843/BUBD-9JXLVR>>. Acesso em: 02 maio 2022.
- TAYLOR, Anne Christine
1993. “Remembering to Forget: Identity, Mourning and Memory Among the Jivaro”. *Man, New Series*, vol.28, n.4, p.653-678. Royal Anthropological Institute of Great Britain and Ireland. Disponível em: <<https://www.jstor.org/stable/2803991>>. Acesso em: 02 maio 2022. doi: <<https://doi.org/10.2307/2803991>>
- TERRAS INDÍGENAS NO BRASIL
- s.d. *Terras Indígenas Maxakali*. Instituto Socioambiental. Disponível em: <<https://terrasindigenas.org.br/pt-br/terras-indigenas/4020>>. Acesso em: 02 maio 2022.
- TUGNY, Rosângela Pereira de (org.); Toninho; Manuel Damaso; Ismail (narração e tradução); Zé Antoninho; Marquinhos (ilustrações)
2009. *Cantos e Histórias do Morcego-Espírito e do Hemex / Yãmĩyxop Xũnĩm yôg Kutex xi Āgtux xi Hemex yôg Kutex*. Rio de Janeiro: Beco do Azougue Editorial.
- TUGNY, Rosângela Pereira de (org.)
2010. *Catálogo da Exposição ‘Cantobrilho Tikmũ’ũn no limite do país fértil’*. Rio de Janeiro: Museu do Índio – FUNAI.
- TUGNY, Rosângela Pereira de
- 2016a. “Sobreviver com os cantos: discussões sobre ‘mistura’, ‘variação’ e transformação na estética Tikmũ’ũn”. *TRANS (Revista Transcultural de Música)* 20, Dossiê: Indigenous Musical Practices and Politics in Latin America. Disponível em: <<https://www.sibetrans.com/trans/article/528/sobreviver-com-os-cantos-discussoes-sobre-mistura-variacao-e-transformacao-na-estetica-tikm-n>>. Acesso em: 19 setembro 2022.
- 2016b. “Homenagem ao pajé Toninho Maxakali”, in TUGNY, Rosângela Pereira de; LÜHNING, Angela (orgs.). *Etnomusicologia no Brasil*. Salvador: EdUFBA, p.185-198.
- VELTHEN, Lucia Hussak van; PEREIRA, Edithe; GALÚCIO, Ana Vilacy

2019. “Acervos Culturais do Museu Paraense Emílio Goeldi: 150 anos de história e perspectivas futuras”, in GALÚCIO, Ana Vilacy; PRUDENTE, Ana Lúcia (orgs.). *Museu Goeldi: 150 anos de ciência na Amazônia*. Museu Paraense Emílio Goeldi, p.274-293.

WELPER, Elena Monteiro

2018. “‘Segredos do Brasil’: Curt Nimuendajú, Robert Lowie e os índios do nordeste”. *Revista de Antropologia*, [S.l.], v.61, n.3, p.7-51. Disponível em: <<https://www.revistas.usp.br/ra/article/view/152044>>. Acesso em: 02 maio 2022.

doi: <<http://dx.doi.org/10.11606/2179-0892.ra.2018.152044>>

WIKIPEDIA

s.d. *Verbetes ‘Harold Popovich’*. Disponível em: <[https://pt.wikipedia.org/wiki/Harold\\_Popovich](https://pt.wikipedia.org/wiki/Harold_Popovich)>. Acesso em: 02 maio 2022.

## UM “MUSEU INDÍGENA” EM COROA VERMELHA qual é o lugar dos Pataxó?

Augustin de Tugny  
Júlio Chaves

Foi... Ah!... Não queria... Minha irmã... Se eu lhe dizer que eu não sei contar como é que eu estava no dia?! Eu só sei contar que nós saímos... Eu saí daqui contrariada... Por causa de meus filhos... Se fosse por mim não saía, mas meus filhos falaram: “Ah! Mãe deve sair que vai ser melhor para nós... Que vai fazer um negócio para nós... Vai ser muito legal, muito legal para nós”. Aí, eu falei: “Não... Mas pra mim eu não concordo com isso! Por que eu vou sair do meu lugar para ir pra outro canto?”. Mas o pessoal falou: “Não... Vai ser muito melhor...”. Aí eu fui pra praia vender, né? Quando eu voltei, o pessoal já estava desmanchando a minha casinha... Já tava desmanchando... Os meninos concordaram com o pessoal lá... Com o Dr. Ivo, né? E, quando eu cheguei, já tava desmanchando e os trem tudo pra fora. Eu não sei, não... Eu fiquei ruim... Eu fiquei assim... Nesse dia, eu não comi... Cheguei da praia com fome... Não comi mais... Não me deu fome... Eu fui chorar, né? Como eu falei pra o Dr. Ivo que minha casa era pequena... Mas eu não tinha vontade de sair nunca da minha casa. Vender... Dar minhas coisas de graça... Porque hoje em dia tá tudo caro... Eu pego meus trem, dou de graça... Quando acabar aí... O dinheiro que eu pego não dá pra comprar alguma coisa pra mim... Eu falei: “Não quero nada com esse dinheiro...”. Um real... Lá, eles dizem que era um real... Que é cinquenta... mas eu não posso fazer isso, não... Porque eu vendendo de um real ou cinquenta... Eu não estou dando valor às minhas coisas... Desmanchada... Aí, nós mudamos... Mudamos pra uma casa lá dentro d’água... Dr. Ivo enganando nós... Aí foi indo... Foi indo... Arrumaram uma casa... Então... não deram acabamento... Eu falei: “E aí?, Dr. Ivo?”. “Eu vou mudar a senhora... Eu vou ajudar a senhora, porque eu tenho que dar uma ajuda a vocês”. Aí, meu filho falou: “Eh! Mãe... Ele vai dar uma ajuda à senhora... Ele vai dar um acabamento na casa... Vai aterrar lá na areia. E nada de Dr. Ivo ir... A casa pinga tudo... É de laje, mas ela pinga... Pelas paredes, né? Aí, eu falei: “Oh! Dr. Ivo! O senhor diz que ia me ajudar e nunca mais apareceu lá em casa para fazer minha casa... Para mostrar para o senhor como ela estava?”. Ele falou: “Mas a casa da senhora tá no Projeto 2...”. Mas eu falei: “Dr. Ivo... A minha casa não é de projeto... Minha casa é de meu terreno... Se eu soubesse que o senhor

estava me enrolando... Eu nunca tinha saído de minhas terras... Do que era meu...”.

Foi errado... Tudo errado... Aí, eu disse assim: “O senhor enrolou nós. Porque nós somos índios... O senhor enrolou nós... Cadê que os outros... Que são mais sabidos... O senhor enrolou?!”. (CESAR, 2011, p.155.)

Escutamos, aqui, a voz de dona Zabelê Pataxó, Isabel Ferreira, recolhida e transcrita pela professora América César em seu livro *Lições de Abril*, publicado em 2011. Dona Zabelê conta-nos como ela foi enganada e desprezada na expulsão e destruição de sua casa e abandonada durante as obras preparatórias das cerimônias oficiais comemorativas dos 500 anos da chegada dos portugueses à costa brasileira.

A casa e o terreno plantado de coqueiros de dona Zabelê, em Coroa Vermelha (Porto Seguro – BA), estavam situados no lugar onde o Comitê Executivo das Comemorações do V Centenário do Brasil, em seu projeto de Memorial do Encontro, decidiu implantar, no ano 2000, o Museu Indígena (Figuras 1 e 2) que ali permanece e, desde o final de 2017, encontra-se fechado. O relato de dona Zabelê expõe com detalhes o procedimento brutal e expeditivo da operação, que parece se empenhar em continuar os 500 anos de violências efetivas perpetuadas contra os povos indígenas com a sucessão de discursos enganosos, de tentativas de persuasão na base de trocas desiguais, de submissão forçada das autoridades ancestrais aos “doutores” e seus capangas, de superposição de razões econômicas gerais aos fundamentos de troca e de subsistência, de destruição mecânica e cega do que se estabeleceu em um território vivo e carregado de memórias ancestrais e forças espirituais.

Dona Zabelê foi expulsa de sua casa para ir morar numa construção inacabada, abandonada pelos invasores, deixando o espaço livre para a realização do projeto comemorativo e respondendo, assim, às inquietações hipócritas dos planejadores que queriam assegurar uma moradia “decente” para a população Pataxó, muitas vezes descrita na imprensa da época como vivendo em estado de miséria.

## **MUSEU ABERTO DO DESCOBRIMENTO (MADE)**

A proposta de implantar um “Museu indígena” nas terras indígenas em Coroa Vermelha se estabelece dentro de um projeto mais amplo, que se iniciou na metade dos anos 1990, sob a denominação Museu Aberto do Descobrimento (Made).



**Figuras 1 e 2 - Museu Indígena de Coroa Vermelha, no tempo de sua inauguração**  
Fonte: Associação de Comerciantes do Parque Indígena de Coroa Vermelha, s.d.

Até o final de 1996 será criado o Museu Aberto do Descobrimento, projeto que visa à preservação da área onde foi realizada a primeira missa no Brasil, através da criação de um parque temático com 130km de praias, composto pelo Parque Nacional de Monte Pascoal e a APA [Área de Proteção Ambiental] Estadual Coroa Vermelha. O parque temático contará com a edificação de um Memorial do Descobrimento e roteiros terrestres, aéreos e marítimos, com réplicas das antigas caravelas. A iniciativa tem apoio da Comissão Binacional para a Comemoração do 5º Centenário do Descobrimento, além da Secretaria da Cultura e Turismo, Funai, Ibama, Iphan, os Ministérios da Cultura e do Meio Ambiente e as Prefeituras de Porto Seguro, Sta. Cruz Cabrália e Prado. (JORNAL A TARDE, 1996.)

Criado pela Fundação Quadrilátero do Descobrimento, sob a presidência de Roberto Costa Pinho, o projeto do Made pretendia estender-se sobre 1.200km<sup>2</sup> em 130km de litoral, desde o município de Prado até o de Santa Cruz Cabrália, incluindo o Parque Nacional Histórico de Monte Pascoal. Com uma proposta de proteção ambiental da paisagem tal como descrita pela carta de Pero Vaz de Caminha e muito além de proteção, o projeto previa a restituição de uma sonhada paisagem originária.

O plano da Fundação Quadrilátero do Descobrimento é estancar a barbárie que avança sobre a região para que Porto Seguro volte a ser a “terra de tal maneira graciosa que se a quisermos aproveitar nela dar-se-á tudo pelas



águas que tem”, como escreveu Caminha.

Aproveitar, até que aproveitaram muito da região. Só que de uma maneira errada, na avaliação de Roberto Pinho, 56, presidente da Fundação Quadrilátero do Descobrimento.

“A ideia do museu é reverter a deterioração de uma paisagem que é, ela mesma, um documento histórico”, diz Pinho.

Por deterioração, entenda-se todo tipo de desmazelo. O Monte Pascoal, que Cabral avistou a 22 de abril de 1500, está perdendo “os grandes arvo-redos” de que falava Caminha. (CARVALHO, 1994.)

Por sua vez, a arquiteta Maria Elisa Costa, filha de Lúcio Costa, que estava encarregada de definir o plano urbanístico do Made, declarava para a *Folha de São Paulo*, em 1994:

Gostaria de fazer o avesso da Disneylândia. Não quero competir com as tecnologias do Primeiro Mundo. Vamos oferecer o inverso: a pessoa vai andar no mato, de canoa, de carro de boi. (FOLHA DE SÃO PAULO, 1994).

Suspender o tempo em um parque de diversões na escala do Terceiro Mundo para “estancar a barbárie” constitui um programa deliberadamente elitista, propício ao deleite despreocupado que não leva em conta as populações locais e, particularmente, as comunidades pataxó:

Eu gostaria que o museu fosse como uma viagem no tempo. As pessoas seguiriam um ritmo mais lento, mais preguiçoso, mais parecido com o do Brasil de 1500. (*idem*).

O “documento histórico” deve parecer virgem de qualquer presença ou interferência contemporânea para configurar a imagem idílica, correspondendo a um passado fundador de uma harmonia desejada. Isso passa pela concentração deliberada das populações locais e de turistas em periferias distantes assim exemplificadas pela arquiteta: “Poderia se criar um Trancosinho para evitar que Trancoso seja depredada de vez”. Ao mesmo tempo, interesses econômicos entram na perspectiva do projeto, assim como revela a arquiteta, na mesma entrevista: “Temos que transformar a preservação da paisagem num negócio rentável. Boa vontade não existe, é conversa fiada”. Negócio rentável para quem? Ninguém ainda descobriu, mas, com certeza, não era para as populações locais – que, em nenhum momento, participaram da definição do

projeto e não tinham assento na Fundação Quadrilátero do Descobrimento.

A proposta do Made apresenta-se ambiciosa em sua envergadura, mas não parece se dar os meios da complexidade da tarefa que pretende empreender. Somente mais tarde uma reflexão ampla e consciente das apostas a respeito de uma extensão do museu à dimensão da paisagem vai aparecer no debate internacional, por meio da Carta de Siena, elaborada pela seção italiana do Conselho Internacional de Museus (Icom) em 2016. A noção de paisagem à que a carta faz referência, assim como citada na resolução formulada em conjunto com a seção francesa, é a de paisagem cultural,

[...] incluindo não somente a dimensão física de um território, mas também uma ampla gama de fatores imateriais, das línguas aos costumes e modos de viver, das crenças religiosas às diversas formas de interação social, da tecnologia aos modos de produção e das relações de poder às trocas intergeracionais<sup>1</sup>. (ICOM, 2016)

O documento continua, declarando que

[...] esse conceito integra as paisagens sonoras, olfativas, sensoriais e mentais, mas também as paisagens de memória e de conflitos, que geralmente estão integradas a lugares, objetos, documentos e imagens que fornecem aos museus um número sempre crescente de possibilidades de atuar sobre as paisagens culturais. (*idem*)

Estamos longe da proposta de “estancamento” definida pelo Made, que evita levar em conta as complexidades culturais e particularmente conflitantes dos territórios que pretende abordar com os interesses econômicos do turismo, que recusa como sendo “predatória” a presença ancestral das comunidades pa-taxó, cuidadosamente afastadas dos discursos e de todas as planificações.

---

1 “*Sachant que le concept de paysage culturel inclut non seulement la dimension physique d’un territoire, mais également une large gamme de facteurs immatériels, allant des langues aux modes de vie, des croyances religieuses aux différentes formes d’interactions sociales, de la technologie aux modes de production, et des relations de pouvoir aux échanges intergénérationnels ;*

*Reconnaissant que ce concept englobe les paysages sonores, olfactifs, sensoriels et mentaux, mais aussi les paysages de mémoire et de conflits, qui sont généralement intégrés à des lieux, objets, documents et images qui fournissent aux musées un nombre toujours croissant d’occasions d’agir sur les paysages culturels”* (ICOM ITÁLIA, 2016).

A estranha proposta de museificar um território tão extenso e complexo, de congelar o espaço e o tempo, numa tentativa de reconfiguração de paisagem como documento histórico a ser preservado ou mesmo restaurado em um estado ideal, corresponde à intenção de definir um ponto de origem tanto temporal como espacial para a construção nacional brasileira. Isso explica o porquê de o governo Fernando Henrique Cardoso aprovar o projeto em 1996<sup>2</sup>, tendo em vista as comemorações dos 500 anos da chegada das naves portuguesas ao litoral do país, a serem realizadas no ano 2000.

O projeto do MADE contava com a construção de espaços comemorativos<sup>3</sup> ou monumentos no Parque do Monte Pascoal, ou mesmo em pleno mar, particularmente em Coroa Vermelha. Sendo considerado desde o final do século XIX o lugar onde foi celebrada a primeira missa na Ilha de Vera Cruz, a ponta de Coroa Vermelha apresentava uma dimensão simbólica particular às autoridades de Estado para a comemoração do desembarque dos portugueses em Pindorama. O reconhecimento da cerimônia religiosa católica como gesto de fundação e de posse do território pelos portugueses já tinha sido celebrado pelo quadro pintado pelo artista Victor Meirelles (1832-1903) e exposto em 1861 (Figura 3)<sup>4</sup>.

---

2 Decreto Federal nº 1.874, de 22 de abril de 1996.

3 Dentre eles, alguns espaços museológicos, como: Museu Pero Vaz de Caminha, Museu da Língua Portuguesa, Memorial Portugal, Memorial Brasil, Museu da Companhia de Jesus, Centro de Referência da Cultura Indígena e Centro de Referência da Cultura Negra (MADE, 1994, p.163).

4 O quadro de Victor Meirelles intitulado *Primeira Missa no Brasil* foi pintado a óleo sobre tela, entre 1859 e 1861, em Paris, enquanto o artista beneficiava-se de uma bolsa de estudos concedida pela Academia Imperial de Belas Artes e foi apresentado ao Salão. A tela, de grandes dimensões (258cm x 356cm), ilustra a cena descrita pela carta de Pero Vaz de Caminha com uma reinvenção romântica dos gestos e das atitudes de seus atores e com o pitoresco necessário à sua apresentação em Paris. Glorificando o gesto do padre no momento exato da consagração do cálice ao pé da cruz erguida no eixo vertical do quadro, Meirelles indica a conversão esperada da terra e dos “gentios”, que ele dispõe ao redor da cena principal, figurantes organizados em um amplo espiral. “Ícone da História Nacional, a *Primeira Missa no Brasil* de Victor Meirelles instalou o Descobrimento de modo definitivo em nossa cultura” (COLI, 1998).



**Figura 3 - Primeira Missa no Brasil, de Victor Meirelles. Óleo sobre tela, 258cm x 356cm (1861)**  
Fonte: Museu Nacional de Belas Artes (MNBA)

O arquiteto e urbanista Wilson Reis Netto (1923-2001) foi convidado pela Fundação Quadrilátero do Descobrimento para desenvolver o conjunto de elementos e serviços<sup>5</sup> do Memorial do Encontro, elaborado na forma de: pátio jesuíta ligado ao Museu do Encontro, ambos em estilo pré-barroco; centro de cultura indígena ou taba, conjunto de cinco ocas (Figura 4) em imitação às descritas na carta de Pero Vaz de Caminha; praça destinada à exposição e venda de artesanato pataxó; monumento flutuando acima do oceano, composto por três velas de concreto revestidas de mármore branco e mantendo elevada

---

5 Projeto aprovado pela Comissão Nacional do V Centenário do Descobrimento do Brasil.

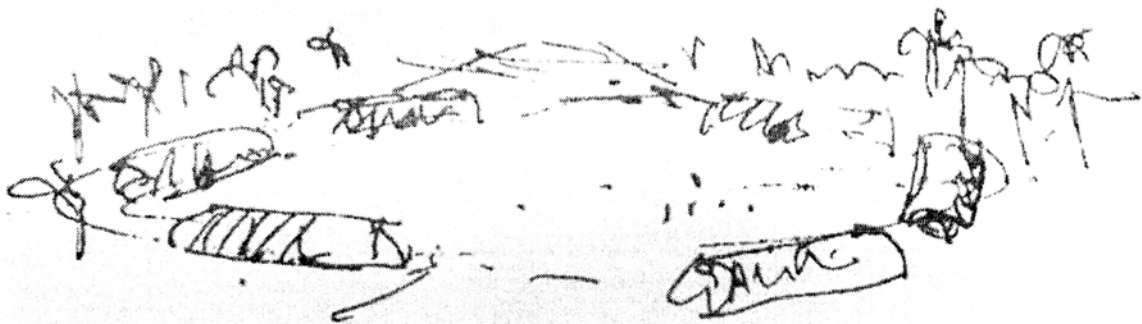


Figura 4 - Croquis do arquiteto Wilson Reis Netto apresentando seu projeto de Taba dos Índios  
Fonte: Acervo Wilson Reis Netto

uma cruz de pau-brasil com esplendor dourado.

O projeto demarcava também uma área destinada à implantação de uma vila indígena, com proposta de “abrigar” os Pataxó que vivem na Coroa Vermelha, em um “processo de favelização evidente” ou “a primeira favela indígena do Brasil”, nas palavras do antropólogo Antônio Risério, colaborador da Fundação (RISÉRIO *apud* MARMELO, 2000). De fato, o projeto instalado sobre a reserva indígena exigia a expulsão dos Pataxó que viviam nos espaços definidos para implementar esses equipamentos, assim como de outros ocupantes, invasores da reserva.

Essas propostas, conduzidas pela Fundação Quadrilátero do Descobrimento com apoio dos Ministérios da Cultura, do Meio Ambiente e da Justiça, e da Comissão Nacional do V Centenário do Descobrimento do Brasil, receberam amplas críticas de acadêmicos como o antropólogo Antônio Augusto Arantes, que havia desenvolvido uma nova metodologia de inventariamento de patrimônio cultural material e imaterial no território da Costa do Descobrimento e para quem a proposta do Made

[...] se mostrou dissociada da realidade social da área – e mesmo em alguns aspectos antagonica a ela – e de efetivação muito problemática em razão de estar superposta a uma série de unidades jurídico-administrativas diferenciadas (municípios, distritos e terras indígenas) e de áreas de interesse ambiental e patrimonial especialmente protegidas a nível federal, estadual e municipal. Não obstante essas dificuldades, a ação de órgãos como o Iphan, o Ibama e a Funai, numa tensa interlocução com organizações da sociedade civil (entidades sócio-ambientais, indigenistas, culturais e científicas), pôs em marcha a criação do Made, como uma realidade distinta da que se tinha inicialmente o propósito de criar, mas que conservou dela a mesma leitura temática do espaço, ancorada na referência histórica fundadora. (ARANTES *apud* VOGT, 2001)

E ele concluía que a implantação do projeto arquitetônico e urbanístico

do Memorial do Encontro na Terra Indígena de Coroa Vermelha, parte do projeto do Made,

[...] mostrou-se inviável, em função do forte impacto que provocaria sobre os modos de vida de uma população de aproximadamente 60.000 pessoas, inclusive o povo Pataxó. (*idem*)

Outra crítica veio da antropóloga Celene Fonseca (FONSECA *apud* VOGT, 2001), que denunciou o caráter colonialista do projeto e enfrentou processo criminal por calúnia e difamação, a pedido do presidente da Fundação Quadrilátero.

Antônio Augusto Arantes, em um manifesto publicado pela Associação Nacional de Ação Indigenista (Anai), denunciava, também, o que chamou de “Farsa do Made” e seu caráter neocolonialista:

Enquanto a figura do português é enaltecida no projeto, os índios estão impedidos de sentarem-se às mesas para discutir.

Toda a filosofia do projeto está centrada no ato heróico e civilizador praticado pelos portugueses. Tal perspectiva é, inclusive, profundamente marcada por uma absurda versão contemporânea de misticismos medievais de origem lusitana, expressa em alusões insistentes a dom Sebastião, cavaleiros templários, e outras personagens que, apartadas do seu contexto histórico original e absurdamente alçadas à condição de marcos de origem da nação brasileira, só contribuem para a formação de uma visão obscurantista e mistificadora de nossa história. (ARANTES, 1996)

A falta de comunicação às populações locais e, particularmente, às comunidades pataxó ou a difusão de discursos grandiloquentes sem que nada de concreto fosse apresentado começou a levantar alertas e protestos de organizações governamentais, como: Fundação Nacional do Índio (Funai), Instituto do Patrimônio Artístico e Histórico Nacional (Iphan), Instituto Brasileiro do Meio Ambiente e dos Recursos Naturais Renováveis (Ibama); e não governamentais, como: Associação Nacional de Ação Indigenista (Anai-Bahia) e Articulação dos Povos e Organizações Indígenas do Nordeste, Minas Gerais e Espírito Santo (Apoimne).

Um encontro organizado em abril de 1998 pela Comissão Nacional pelas Comemorações do V Centenário do Brasil com a comunidade de Santa Cruz Cabralia demonstrou essa falta de comunicação – ou mesmo a vontade de esconder as propostas concretas incidentes no território local com suas consequen-

ências para as populações autóctones.

O presidente da Funai alertou: “será imprescindível a anuência dos índios pataxós, sem a qual nada poderá ser instalado em Coroa Vermelha” (JORNAL A TARDE, 1998), enquanto anunciava que indenizações estavam previstas para a desintrusão pacífica dos moradores não-indígenas da reserva. As lideranças pataxó, representadas pelo vice-cacique Nengo, por sua vez, não queriam se pronunciar por não terem pleno conhecimento do projeto “a um ponto que lhes permitiria uma avaliação conclusiva diante das condições que pretendem estabelecer” (JORNAL A TARDE, 1998).

No início de 1999, frente às incertezas e indefinições tanto das ações a serem empreendidas como da possibilidade de realização em tempo útil para as celebrações de abril de 2000, o então ministro do Turismo e do Esporte Rafael Greca assumiu a tutela do processo, afastando a Fundação Quadrilátero do Descobrimento, suas equipes e colaboradores.

## **O MUSEU INDÍGENA DO MUSEU DO ÍNDIO**

Na retomada da condução do projeto de Comemoração do V Centenário do Brasil pelo Ministério do Turismo e do Esporte, a proposta de estabelecer em Coroa Vermelha uma parte dos equipamentos e monumentos permaneceu. A intenção era sediar uma celebração religiosa católica, marcando o aniversário da primeira missa. O projeto urbanístico e programático elaborado pela equipe urbanística do Made seguia com a ocupação ou reformulação dos espaços da reserva indígena no Parque do Descobrimento.

Uma alameda leva a uma praça onde foi erguido um gigantesco cruzeiro de aço inoxidável sobre base de granito, obra do escultor baiano Mário Cravo (1923-2018), que substituiu um cruzeiro de pau-brasil que tinha grande valor simbólico para a comunidade pataxó, por ter sido implantado quando da fundação da aldeia, 20 anos antes. Um conflito a respeito da substituição anima, ainda hoje, a comunidade pataxó e, em abril de 2001, a comunidade reergueu o cruzeiro de madeira em seu lugar original, fazendo conviver os dois símbolos, as duas histórias, no mesmo espaço, duplicidade da cruz (CESAR, 2011, p.101).

Na entrada da alameda, uma construção circular com pátio central abriga o Comércio Indígena, também informalmente chamado de Pataxopping, gerenciado pela Associação de Comerciantes do Parque Indígena Coroa Vermelha, com 150 lojas reservadas para a venda de artesanato produzido pe-

los Pataxó. Do outro lado da BR, fora da reserva indígena, outra construção semicircular abriga o terminal turístico, que foi apelidado de Shopping dos Brancos.

Mais adiante, ao longo da alameda, no lugar onde estava a casa de dona Zabelê, encontramos o Museu Indígena, outra construção circular com pátio central. A planta foi elaborada pelos serviços do Museu do Índio, órgão da Funai instalado no Rio de Janeiro que acompanhou a realização das obras. Em correio destinado ao Ministério do Turismo e do Esporte, datado de 20 de maio de 1999, a mando do então diretor do Museu do Índio José Carlos Levinho<sup>6</sup>, a “proposta de projeto de edificação que será desenvolvido na Terra Indígena Coroa Vermelha” está assim descrita:

Construção de prédio térreo de alvenaria, com cerca de 600m<sup>2</sup>, contíguo ao complexo das lojas que deverão ser edificadas, integrados por espaço com tratamento paisagístico.

- 500m<sup>2</sup> destinados às áreas de exposição e recepção;
  - dois banheiros para utilização pública e dois para funcionários;
  - duas salas de trabalho;
  - uma copa;
  - uma cafeteria;
  - área de estacionamento com capacidade para abrigar 100 (cem) veículos.
- (MUSEU DO ÍNDIO, 1999)

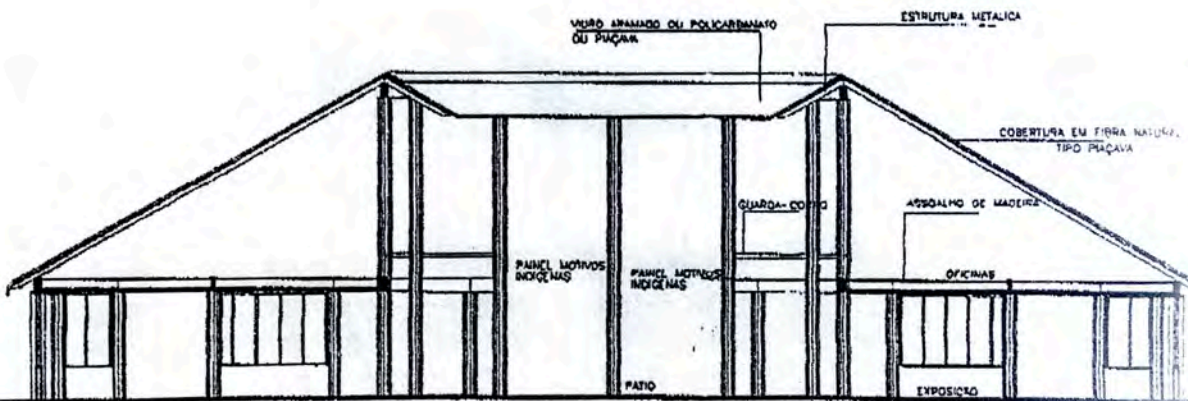
No entanto, as plantas comunicadas junto a esse correio (Figuras 5 e 6) apresentam uma configuração mais detalhada, incluindo um vasto *hall* de entrada, dois depósitos e uma biblioteca em mezanino. A forma geral da construção, num amplo círculo de 34 metros de diâmetro com pátio central, parece remeter à forma genérica de uma aldeia Yanomami<sup>7</sup>. Vale ressaltar a data desse envio ao Ministério: menos de um ano antes da abertura das comemorações – o que denota certo atraso na condução geral do intento. Podemos constatar que esse projeto difere do que será construído, o que significa que ele ainda passou por modificações e ajustes antes de entrar na fase das obras.

---

6 Este documento foi encontrado na forma de fotocópia de telecópia nos arquivos do Escritório Técnico do IPHAN em Porto Seguro onde está atualmente conservado sem ser devidamente catalogado.

7 “Os grupos locais yanomami são geralmente constituídos por uma casa plurifamiliar em forma de cone ou de cone truncado chamado *yano* ou *xapono* (Yanomami orientais e ocidentais), ou por aldeias compostas de casas de tipos retangulares (Yanomami do norte e nordeste)” (ALBERT, 2018).





CORTE GENÉRICO -- MUSEU DO INDÍGENA PATAXÓ  
esc. 1:200

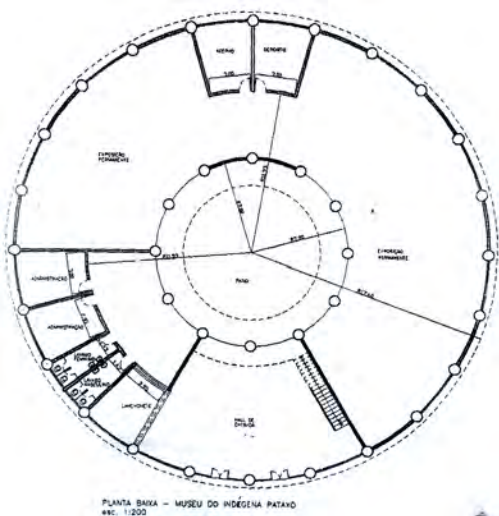
Figuras 5 - Corte do Museu Índigena elaborado pelos arquitetos do Museu do Índio  
Fonte: Funai, 1999

O Museu do Índio da Funai assumiu, então, o projeto do Museu Indígena de Coroa Vermelha (Figura 7), com supervisão tardia das obras e uma urgência necessária frente ao avanço do calendário. Foi também de uma equipe do Museu do Índio da Funai que saiu a concepção e a realização da primeira exposição a ser apresentada no Museu Indígena de Coroa Vermelha. A proposta foi elaborada pelos antropólogos José Carlos Levinho, então diretor do Museu do Índio, Els Lagrou e Marco Antônio Gonçalves, ambos professores do Instituto de Filosofia e Ciências Sociais da Universidade Federal do Rio de Janeiro (IFCS/UFRJ). Intitulada “A Arte de Viver Indígena”, a exposição desenvolve-se em dois eixos interconectados: “Arte de Viver” e “Encontros”.

O texto de apresentação do conceito da exposição<sup>8</sup> propõe uma sensibilização do público à “estética do cotidiano” do “universo indígena no Brasil” e “introduzir as visões dos indígenas e dos brancos sobre o encontro no presente e no passado” (GONÇALVES, LAGROU, LEVINHO, 1999). Colocando em tensão a concepção de museu em que o senso comum espera encontrar obras de arte, a proposta da exposição abre-se para uma reflexão sobre a forma de arte praticada pelas comunidades indígenas, que seriam “o viver bem, a produção da abundância, a partilha e a beleza [que] fazem parte de um mesmo conceito que dá prioridade ao viver em comunidade” (*idem*).

A aposta de uma abordagem estética das produções coletivas e cotidianas das populações indígenas do Brasil propõe uma diversidade de gestos,

8 Este documento foi encontrado na forma de fotocópia nos arquivos do Escritório Técnico do IPHAN em Porto Seguro onde está atualmente conservado sem ser devidamente catalogado.



**Figura 6** - Planta baixa do Museu Indígena elaborado pelos arquitetos do Museu do Índio. Fonte: Funai, 1999.  
**Figura 7** - Fachada do Museu Indígena de Coroa Vermelha. Fonte: Autoria desconhecida, s.d.

modos de fazer e de se relacionar que ampliam as possibilidades de entender as diferenças étnicas confrontadas à noção genérica de “índio” difundida no senso comum. Mas o texto de apresentação propõe também uma reflexão sobre a dimensão coletiva das produções e ações dos indígenas do Brasil, em um “senso de comunidade” dentro da qual “cada indivíduo é um artista” (*idem*).

Os módulos do primeiro eixo da exposição foram organizados segundo ações ou atividades genéricas da vida cotidiana: o descanso, o brincar, a produção, o comer, o vestir, o cantar e o dançar, a viagem e o comércio. Apresentam objetos e fotografias que, em sua diversidade e exotismo, têm como propósito interpelar os visitantes em suas posições relativas a essas atividades e reconhecer a qualidade intrínseca do modo de viver indígena:

Ao relacionar o tema do contato entre índios e brancos com a estética do cotidiano indígena pretende-se demonstrar que apesar das agruras que marcaram os encontros e desencontros com os brancos, as sociedades indígenas contemporâneas insistem em nos revelar sua vitalidade através de sua forma de ser específica e expressão estética apontando outros modos de ser e estar no mundo. (GONÇALVES, LAGROU, LEVINHO, 1999)

Devemos reconhecer a qualidade da proposta, assim como sua ambiguidade, quando aposta na diversidade dentro de uma forma de apresentação genérica para levar a reconhecer as diferenças na condução do cotidiano dos povos indígenas.

A apresentação de objetos nesse primeiro eixo da exposição permite aos visitantes materializar a evocação dos povos indígenas e entender, pelas fotografias que os acompanham, não somente a distância, mas o potencial de uso



desses objetos. O texto de apresentação assinala que todos os objetos são de produção recente, foram comprados de seus produtores das diversas comunidades indígenas e muitos deles estão disponíveis para venda.

Essa escolha de objetos contemporâneos e acessíveis a todos propicia um entendimento da atualidade das comunidades indígenas e de seus modos de ser e estar no mundo. No entanto, esses objetos não podem ser manipulados pelos visitantes e muitos deles estão exibidos dentro de vitrines, dispositivo específico do museu, estabelecendo uma separação e colocação à distância que, sob o pretexto da segurança do acervo, torna esses objetos inoperantes. A objetificação dos artefatos, apartados em vitrines, segue a tradição das coleções que se estabeleceu desde os gabinetes de curiosidades dos amadores nos séculos XVI e XVII e se perpetuou nos Museus de Arte e Museus de História Natural durante o período iluminista na dinâmica colonial de acúmulo de riquezas subvertidas dos povos originários. O estatuto dos artefatos, objetificados, recolhidos nos museus, apartados em vitrines, corresponde à desapropriação territorial, silenciamento ou falta de diálogo com as comunidades, exploração desenfreada dos recursos naturais. A proposta da equipe curatorial do Museu Indígena que quer oferecer a seu público uma possibilidade de aproximação com os modos de vida dos povos indígenas do Brasil encontra aqui a contradição da fórmula museográfica que aparta, objetifica e coloca à distância o que pretende tornar sensível.

A segunda seção da exposição, dedicada aos “Encontros”, aborda “o encontro entre índios e brancos no Brasil na atualidade e na época do descobrimento” (GONÇALVES, LAGROU, LEVINHO, 1999), com fotografias e textos. Esse módulo articula uma relação mais política, com evocação de momentos e personalidades marcantes dos muitos contatos ao longo de 500 anos. Importa a abertura dessa parte da exposição, após o texto de apresentação do tema, ser um “texto de índio Pataxó falando sobre os brancos e suas terras”, situando o povo pataxó como protagonista ou quase anfitrião da exposição.

O terceiro painel mostra uma “foto dos Pataxós e a retomada das terras”, instituindo o discurso sobre os encontros como uma disputa sobre territórios. Textos e fotografias de Ailton Krenak, Mário Juruna, Raoni Metuktire, Marcos Terena e Davi Yanomami permitem reconhecer a atualidade dos discursos e das lideranças indígenas na cena política contemporânea brasileira. Fotografias de queimadas na Amazônia, derrubada de mata e garimpo ilegal no território Yanomami, têm uma cruel atualidade que se perpetua nesses 22 anos que nos separam da montagem da exposição.



**Figura 8** - Estudo do Panorama do Descobrimento do Brasil, de Victor Meirelles.  
Óleo sobre tela, 30cm x 328cm (1896).  
Fonte: Museu Nacional de Belas Artes (MNBA).

Os painéis seguintes efetuam uma retrospectiva dos contatos, apresentando, sucessivamente, a atração de grupos de isolados: a Comissão Rondon, a catequese dos missionários, a reprodução do quadro *Primeira Missa no Brasil*, de Victor Meirelles, e de partes da obra *Panorama do Descobrimento do Brasil* (Figura 8), do mesmo artista, criada na ocasião das comemorações dos 400 anos de chegada dos portugueses em Pindorama. Essas imagens são intercaladas por trechos de depoimentos de indígenas transcritos em painéis que comentam os eventos em sua atualidade, permitindo reivindicar uma história própria em sua interação, contestação e contradição com a História redigida pelo poder do Estado. Infelizmente, hoje não temos acesso a esses textos – o que nos permitiria avaliar o porte dessa parte da exposição.

## VIDA E DECLÍNIO DE UM MUSEU INDÍGENA

Dessa primeira exposição do Museu Indígena de Coroa Vermelha, concebida para ser de curta duração, todo o acervo foi doado para a Associação dos Comerciantes do Parque Indígena da Aldeia Coroa Vermelha que se encarregou de sua gestão. A associação era dirigida, na época, pelo cacique Karajá Pataxó e tinha como proposta administrar não somente o Museu, mas também o Centro Comercial e toda a área destinada à recepção do turismo.

A fim de preparar a entrega do equipamento a seus administradores, uma equipe pataxó recebeu formação inicial no Museu do Índio, no Rio de Janeiro, abordando, ao longo de cinco dias, noções de Administração e técnicas de Museologia. Esse momento, denominado “Primeira Oficina de Gerência de Museus para os Povos Indígenas”, aconteceu em dezembro de 2000 e tinha como proposta formar as equipes responsáveis pela gestão, recepção do público e conservação do acervo do Museu Indígena de Coroa Vermelha, assim como a possibilidade de definir e montar outras exposições. Segundo a responsável pelo escritório do Iphan em Porto Seguro, Cássia Maria Silva Boaventura, que foi parceira da montagem da primeira exposição do Museu Indígena:

[...] a mostra atual é apenas o início de um projeto maior que inclui coleta de peças e documentos referentes à cultura indígena brasileira, inclusive

depositados em museus estrangeiros. A atual exposição vai ser, portanto, constantemente enriquecida e complementada. (BOTELHO, CHIESSE, ABRAHÃO, 2001)

Essas intenções não foram plenamente realizadas. O Museu recebeu visitantes com a exposição inicial, que se perpetuou até 2017, ano do fechamento da instituição. Alguns de seus elementos perderam-se, destruídos pelo tempo; os demais foram reorganizados na exposição. Outros foram introduzidos: é o caso das armadilhas tradicionais de caça usadas pelos Pataxó, de pinturas executadas por artistas pataxó e da maquete de um Kijeme (Figura 9), habitação tradicional, que foram apresentadas de modo a reforçar a presença do povo dentro da grande diversidade de objetos provenientes de diversas etnias indígenas na parte da exposição dedicada à “Arte de Viver”.

Os relatos dos visitantes disponíveis em *sites* de turismo, como Trip Advisor, às vésperas do fechamento do Museu ou diante do espaço fechado, ressaltam o abandono do lugar e das coleções. Muitos fazem menção às crianças pataxó que guiavam as visitas em troca de uma pequena remuneração.

O Museu Indígena foi palco de eventos de caráter cultural destinados à juventude pataxó, que tinham como proposta instituir laços com formas contemporâneas de arte e de consciência ambiental. Assim, no dia 9 de dezembro de 2006, no Centro Cultural da Aldeia Pataxó, próximo ao Museu Indígena, a comunidade Pataxó de Coroa Vermelha e convidadas/os conheceram os resultados do Projeto Social Indígena Pataxó. O evento contou com a participação de diversas instituições parceiras, entre elas o Instituto SOL Embalagens de Camaçari, doador do material de confecção dos totens agregados à exposição de longa duração do Museu Indígena (Figura 10).

## **PROTAGONISMO PATAXÓ E MOVIMENTO DE REATIVAÇÃO DO MUSEU**

Como mencionamos acima, o Museu Indígena de Coroa Vermelha fechou as portas, no entanto, em 2017, devido ao avançado estado de degradação do prédio e do acervo (Figura 11). No ano seguinte, uma proposta da Associação dos Comerciantes do Parque Indígena da Aldeia Coroa Vermelha<sup>9</sup> foi selecionada no Edital 12/2018 – Subprojetos Socioambientais para Povos

---

9 O Museu Indígena de Coroa Vermelha está vinculado à Associação Comercial do Parque Indígena Pataxó da Aldeia Coroa Vermelha.



**Figura 9** - Pinturas e maquete de Kijeme apresentadas na exposição “Arte de Viver”

Fonte: Fotografia de Le Giarola, 2016

**Figura 10** - Totens confeccionados durante o Projeto Social Indígena Pataxó

Fonte: Fotografia de Le Giarola, 2016

**Figura 11** - Exposição de longa duração do Museu Indígena de Coroa Vermelha

Fonte: Fotografia de Julio César Chaves, 2018

Indígenas<sup>10</sup>, lançado pelo Estado da Bahia, viabilizando a reforma do prédio.

A partir de uma iniciativa do cacique Aruã Pataxó com a Universidade Federal do Sul da Bahia (UFSB), foi criado o Grupo de Trabalho (GT) Museu Indígena de Coroa Vermelha<sup>11</sup>, em 2018, com o objetivo de pensar uma nova exposição de longa duração. Participaram do GT lideranças pataxó, professoras/es, estudantes indígenas e técnicos-administrativos da UFSB e da Universidade do Estado da Bahia (UnEB). O cacique Aruã Pataxó foi escolhido por unanimidade para assumir a coordenação do GT.

As lideranças da Aldeia Coroa Vermelha convidaram o GT para elabo-

10 O edital foi lançado através da Companhia de Desenvolvimento e Ação Regional (CAR), empresa pública vinculada à Secretaria de Desenvolvimento Rural (SDR), por meio do Projeto de Desenvolvimento Rural Sustentável (PDRS) – Projeto Bahia Produtiva.

11 Entre os Pataxó: o cacique Aruã Pataxó, Karkaju Pataxó, o estudante Marclay Pataxó (UFSB), a mestranda do Programa de Pós-Graduação em Ensino e Relações Étnico-Raciais (PPGER/UFSB) Biriba Pataxó, a professora e artista Arissana Braz Bomfim de Souza (CEICV), Gerfenson de Almeida Braz e o presidente da Associação de Comerciantes do Parque Indígena da Aldeia Coroa Vermelha, Moacir Alves dos Santos. Da UFSB: as professoras Rosângela Pereira de Tugny, Ângela Maria Garcia, Juliana Coelho Gontijo e Regina Soares de Oliveira; os professores Augustin de Tugny, Pablo Antunha Barbosa, Spensy Pimentel e Álamo Pimentel Gonçalves da Silva; o mestrando do PPGER Paulo Roberto de Souza e o museólogo Júlio César Chaves. Da UnEB, o professor Francisco Cancela.

rar o projeto da nova exposição e, em seguida, concorrer ao Edital Setorial de Museus 2019 da Secretaria de Cultura do Estado da Bahia (Secult). Após algumas reuniões, o GT chegou à conclusão de que, naquele momento, criar o plano museológico da instituição era mais importante do que pensar uma nova exposição. Aliado a essa perspectiva, foi elaborado o projeto intitulado O Plano Museológico do Museu Indígena Coroa Vermelha e o Protagonismo Pataxó<sup>12</sup>. Apesar de ter sido selecionado para execução pela Secult, o projeto não se realizou.

Em 2021, a Associação de Comerciantes do Parque Indígena da Aldeia Coroa Vermelha procurou, novamente, a colaboração da UFSB para o projeto da nova exposição de longa duração. O professor Pablo Antunha Barbosa, a professora Ângela Maria Garcia e o museólogo Júlio César Chaves criaram uma equipe com estudantes indígenas e não indígenas da universidade para trabalhar com a equipe indígena da Aldeia Coroa Vermelha, da Aldeia Velha, localizada no Arraial D'Ajuda, e da Aldeia da Jaqueira<sup>13</sup>.

Antes de conceber o projeto de uma nova exposição de longa duração, as equipes decidiram elaborar, inicialmente, o Regimento Interno do Museu Indígena de Coroa Vermelha. Para esse fim, a equipe da UFSB criou o Projeto de Extensão Construção do Museu Indígena Pataxó de Coroa Vermelha. Em março de 2022, foi realizada, na Escola Indígena Pataxó, a Oficina de Regimento Interno, ministrada pela museóloga do Instituto do Patrimônio Artístico e Cultural do Estado da Bahia (Ipac), Ana Coelho, e pela professora do Departamento de Museologia da Universidade Federal da Bahia Graça Teixeira. Os trabalhos da equipe resultaram na escrita do regimento que foi entregue para aprovação da associação.

---

12 Outras pessoas participaram da elaboração do projeto, como a jornalista Fernanda Martins, o professor aposentado da Universidade Federal de Viçosa Milton Ramon Pires de Oliveira, o indígena pataxó Voltair Alves dos Santos (membro do Grupo de Pesquisa sobre Língua, História e Cultura Pataxó – Atxôhã).

13 Além dos três nomes já citados, estão participando: cacique Aruã Pataxó, cacique Zeca Pataxó, o ex-presidente da Associação Comercial Moacir Alves dos Santos e o atual presidente Anildo Almeida Benfca, Ademário Braz, Arissana Braz Bomfim de Souza, Maria de Lourdes Lopes de Araújo, Karkaju Pataxó, Ísis Passos Brandão, Lívia Albuquerque de Moraes, Oiti Pataxó, Marclay Araújo Souza, Vitória Carolina Nobre Seabra, Lucas Sousa Carvalho e Alicia Araújo da Silva Costa, entre outras/os.

## PERPETUAÇÃO DO MUSEU E OUTRAS INICIATIVAS

O que podemos extrair dessa história do Museu Indígena de Coroa Vermelha, que já se estende ao longo de mais de 25 anos? É difícil estabelecer um balanço porque, mesmo que o Museu encontre-se agora fechado, constatamos que ele ainda corresponde a uma demanda viva das associações e populações pataxó. Parece que há, de fato, um equívoco que preside sua criação, por ser uma instituição definida fora da comunidade, imposta no território e “generosamente” ofertada à associação local, com o cargo de gerenciar seu uso e sua vida cultural.

O projeto inicial, estabelecido numa tradição de Museus de História Natural herdada do Iluminismo, com acervos de vocação enciclopédica que, mesmo em uma tentativa de atualização, fundamentam a criação da primeira exposição, afastando o protagonismo pataxó, constitui um peso que engessa a possibilidade de plena apropriação pelas comunidades locais. Isso transparece através das conversas a respeito de seu futuro que, muitas vezes, orientam-se ao redor da constituição de um acervo a ser exposto antes de discussões sobre o fundamento de um museu indígena, seu programa, sua relação com a comunidade e a diversidade de seus membros.

Em outros ambientes, aldeias, comunidades, nasceram iniciativas de recepção do público, de apresentação das características culturais do povo pataxó que não se estabelecem no modelo do museu, mas ao mesmo tempo trazem o protagonismo do povo pataxó com autonomia em sua relação com o turismo e constituem espaços de estudo, de aprofundamento da cultura, de criação, de comercialização com forte apelo e possibilidade de interação com outras comunidades indígenas. Podemos assim citar a longa experiência da Aldeia da Jaqueira, que recebe diariamente dezenas de turistas com um programa educativo de experiência da vida indígena pataxó, palestras, jogos, passeios na mata, descobertas e compartilhamento das comidas locais e que é também o local de moradia da comunidade, uma escola para os mais jovens, um ateliê vivo de pesquisa, especificamente na retomada da língua Patxohã, uma unidade de preservação ambiental, um espaço de retomada e recriação de práticas artesanais e artísticas como a arte plumária e as artes do barro, um comércio de artesanato indígena que faz viver comunidades externas, um museu de arte animado pelo artista Oiti Pataxô. Tudo isso com uma vitalidade confirmada pelas vistas permanentes e os eventos que mobilizam as comunidades pataxó de Coroa Vermelha e de toda a região. Algumas dessas comunidades, sendo emuladas por esse sucesso, abrem suas próprias estruturas de recepção de tu-



ristas e apresentações culturais. Assim, no Arraial d'Ajuda, a Terra Indígena Aldeia Velha organiza sua vida cultural ao redor de um Ponto de Cultura que se abre à visita de turistas com vivências na comunidade, descoberta da mata e das técnicas de caça pataxó. Podemos entender essas iniciativas estabelecidas no protagonismo indígena como alternativas ao Museu Indígena, reformulando a ideia mesma de museu numa dinâmica de abertura da comunidade para o mundo, de auto-promulgação, de reivindicação identitária e cultural e não mais de exposição de artefatos exóticos coletados e organizados por estrangeiros às comunidades originárias na perpetuação dos gabinetes de curiosidades, galerias e museus europeus.

Por fim, há de saudar-se o fato de que, mesmo com a necessidade de assumir a herança do projeto original, sem apoio financeiro do Estado, o Museu Indígena de Coroa Vermelha permaneceu aberto durante 17 anos, com uma lenta reformulação de sua exposição inicial que, numa dinâmica quase orgânica, transformou-se através da perda natural de elementos mais frágeis e da incorporação de objetos, testemunhos, eventos e pessoas como os guias-mirins, que mantiveram a estrutura viva no sentido de uma vagarosa apropriação e integração à comunidade.

É nesse processo de morosa apropriação que reside, talvez, a possibilidade de pensar o Museu Indígena plenamente ancorado em sua comunidade, lugar de coesão e expressão da diversidade cultural entre memória e atualidade que possibilita fazer dele um instrumento de reivindicação frente à pressão turística e à violência fundiária, racial e econômica que, continuamente, ameaçam o povo pataxó.

## REFERÊNCIAS

- ALBERT, Bruce  
2018. “Yanomami”. *Povos Indígenas do Brasil*. São Paulo: Instituto Socioambiental (ISA). Disponível em: <https://pib.socioambiental.org/pt/Povo:Yanomami>. Acesso em: 14 ago. 2022.
- ARANTES, Antônio  
1996. *Manifesto-Denúncia: a farsa do ‘Museu Aberto do Descobrimento’*. Porto Seguro: Anai-Bahia. Disponível em: <https://tinyurl.com/anai-bahia>. Acesso em: 03 set. 2022.
- BOTELHO, Cristiana; CHIESSE, Fabiane; ABRAHÃO, Rosângela  
2001. “Oficina de gerência de museus para os Índios Pataxó”. *Museu ao vivo*, ano XI, n.19, março de 2000 a janeiro de 2001. Rio de Janeiro: Museu do Índio, Funai. Disponível em: [https://www.gov.br/museudoindio/pt-br/centrais-de-conteudo/copy\\_of\\_museu-ao-vivo/19.pdf](https://www.gov.br/museudoindio/pt-br/centrais-de-conteudo/copy_of_museu-ao-vivo/19.pdf). Acesso em 27 out. 2022.
- CARVALHO, Mario Cesar  
1994. “Marco Zero do Brasil”. *Folha de São Paulo, Caderno Mais*. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/1994/9/25/mais!/41.html>. Acesso em: 19 ago. 2022.
- CESAR, América Lúcia Silva  
2011. *Lições de Abril*. Salvador: Edufba.
- COLI, Jorge  
1998. *Primeira missa e invenção da descoberta. Artepensamento: ensaios filosóficos e políticos*. Instituto Moreira Salles. Disponível em: <https://artepensamento.ims.com.br/item/primeira-missa-e-invencao-da-descoberta>. Acesso em: 14 ago. 2022.
- DECRETO FEDERAL nº 1.874  
22 de abril de 1996.
- FOLHA DE SÃO PAULO  
1994. “Ideia é fazer disneylândia ao avesso”. *Folha de São Paulo, Caderno Mais*, 25 de setembro 1994. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/1994/9/25/mais!/42.html>. Acesso em: 19 ago. 2022.
- FUNDAÇÃO QUADRILÁTERO DO DESCOBRIMENTO  
1994. *Museu Aberto do Descobrimento: o Brasil renasce onde nasce*. São Paulo: Editora Gráficos Burti.
- GONÇALVES, Marco Antônio; LAGROU, Els; LEVINHO, José Carlos  
1999. *A Arte de Viver Indígena*. Rio de Janeiro, Museu do Índio – Funai.
- ICOM ITÁLIA

2016. *Musei e Paesaggi Culturali. Risoluzione finale francese*. Disponível em: <https://tinyurl.com/icomitalia>. Acesso em: 19 ago. 2022.

#### JORNAL A TARDE

Janeiro de 1996. Salvador.

Abril de 1998. Salvador.

#### MARMELO, Jorge

2000. *O Pataxoping*. Lisboa: Diário Público. Disponível em: <<https://www.publico.pt/2000/03/27/jornal/o-pataxoping-141881>>. Acesso em: 19 ago. 2022.

#### MUSEU DO ÍNDIO

1999. *Proposta de projeto de edificação que será desenvolvido na Terra Indígena Coroa Vermelha*. Rio de Janeiro: Funai.

#### VOGT, Carlos

2001. “Outros Quinhentos”, in VOGT, Carlos (org.). *Brasil 500 anos: o dia seguinte*. Comciência.br, SBPC/Labjor. Disponível em: <https://www.comciencia.br/dossies-1-72/reportagens/501anos/br01.htm>. Acesso em: 19 ago. 2022.

2001. “O futuro incerto do Museu Aberto do Descobrimento”, in VOGT, Carlos (org.). *Entrevistas*. Comciência.br, SBPC/Labjor. Disponível em: <https://www.comciencia.br/dossies-1-72/entrevistas/Pinho.htm>. Acesso em: 14 ago. 2022.

## AS MUITAS VOLTAS DOS MANTOS TUPINAMBÁ

Augustin de Tugny  
Glicéria Tupinambá  
Juliana Caffé  
Juliana Gontijo

O manto tupinambá é uma indumentária sagrada do povo. Então, ele é uma personalidade, ele tem força, ele é um presente do céu para a Terra e é portado pelos pajés e pelas majés. Ele passa por essa autorização dos encantados para seu uso. Quem for usar, os encantados têm que autorizar. É um instrumento, uma roupa sagrada.

Glicéria Tupinambá (FUNARTE 2021)

### OS USOS E REUSOS DOS MANTOS TUPINAMBÁ

Quando da vinda ao litoral atlântico da América do Sul no século XVI, os viajantes europeus, principalmente portugueses e franceses, entraram em contato com o povo Tupinambá que habitava a mata atlântica das regiões costeiras junto com os Tupiniquim. As relações se estabeleceram rapidamente em termos de guerra ou de aliança nos processos de colonização concorrente iniciados pelos europeus que tinham como propósito extrair riquezas da floresta. Essas operações extrativistas ou de saqueamento começaram pela exploração sistemática e em grande quantidade da madeira de pau-brasil, altamente estimada na Europa pelo seu poder de tingimento na cor vermelha. Mas foram também levados macacos, papagaios e outros animais e plantas destinados a povoar os jardins e *ménageries* das cortes europeias. Além disso, o contato com as populações indígenas, particularmente com os Tupinambá, se estabeleceu primeiramente na forma de um estranhamento por parte dos europeus. Estranhamento em relação aos costumes, modos de viver, de se vestir, de ser e estar que, a fim de serem retratados para a metrópole, levaram os viajantes e invasores a recolher os objetos produzidos pelos autóctones e especificamente as indumentárias de plumária. Na carta escrita para o rei de Portugal, Pero Vaz de Caminha conta que os primeiros objetos trocados entre Nicolau Coelho e um habitante da terra à qual abordaram foram adereços de cabeça:

Somente deu-lhes um barrete vermelho e uma carapuça de linho que levava na cabeça e um sombreiro preto. Um deles deu-lhe um sombreiro de penas de ave, compridas, com uma copazinha de penas vermelhas e pardas como de papagaio; e outro deu-lhe um ramal grande de continhas brancas, miúdas, que querem parecer de aljaveira, as quais peças creio que o Capitão manda a Vossa Alteza. (VAZ DE CAMINHA, 1500)

A carta enumera outros artefatos como arcos e flechas e cocares sendo entregues aos portugueses em troca de vestimentas ou “coisinhas de pouco valor” assim como aparecem na volta de uma incursão até uma aldeia:

Resgataram lá por cascavéis e por outras coisinhas de pouco valor, que levavam, papagaios vermelhos, muito grandes e formosos, e dois verdes pequeninos e carapuças de penas verdes, e um pano de penas de muitas cores, maneira de tecido assaz formoso, segundo Vossa Alteza todas estas coisas verá, porque o Capitão vo-las há de mandar, segundo ele disse. (VAZ DE CAMINHA, 1500)

Esses objetos destinados ao rei de Portugal se perderam e o pano de penas de muitas cores não existe mais. Não se sabe qual foi o destino desses objetos, mas podemos supor que no quadro da Adoração dos Magos pintado por Vasco Fernandes e Francisco Henriques entre 1501 e 1506, o cocar de penas da imagem de indígena brasileiro colocada no lugar do rei negro Balthazar, seu colar de contas e penas assim como a flecha que ele segura fazem parte desses primeiros artefatos trazidos de Pindorama para a Europa (Fig. 1). Ao caracterizar o rei mago como indígena do Brasil, a representação desses artefatos inicia a confusão, o amálgama e o grande engano sobre a recepção e o reuso que virá a ser feito deles ao longo do período colonial.

(Página seguinte)

**Figura 1** - Vasco Fernandes e Francisco Henriques. A Adoração dos Reis Magos (detalhe). Pintura a óleo sobre madeira. 1501-1506. Museu de Grão Vasco, Viseu, Portugal.



Quando as relações entre viajantes e populações indígenas se aprofundaram, que seja através de alianças ou de guerras, de comércio ou de conquistas, de respeito ou de espoliação, de rapto ou de escravização, o fascínio, temor ou desdém dos europeus cresceu. E isso, mais especificamente, quando vieram a ser testemunhas ou vítimas dos rituais antropofágicos praticados nas guerras entre Tupinambá e Tupiniquim e os povos de fala tupi de forma mais geral.

Os rituais antropofágicos foram primeiramente descritos pelo navegante Américo Vespúcio, em 1505; depois pelos religiosos André Thevet, frade franciscano, viajante e cosmógrafo do rei da França, e Jean de Léry, pastor calvinista da igreja reformada de Genebra, ambos integrantes da expedição da França Antártica (1555-1560) que tentou se estabelecer na baía de Guanabara; pelo aventureiro alemão Hans Staden, prisioneiro dos Tupinambá da Ilha de São Vicente durante nove meses; pelos frades capuchinhos Yves d'Évreux e Claude d'Abbeville, missionários no Maranhão; ou por muitos padres jesuítas que se empenharam em catequizar os indígenas. A publicação das cartas de Vespúcio e os textos escritos a posteriori por Léry, Thevet e Staden, muitas vezes ampliados por descrições fantasiosas, foram acompanhados de gravuras realizadas por artistas europeus a partir dos relatos dos autores. Essas publicações tiveram um grande sucesso e foram reeditadas várias vezes durante os séculos XVI e XVII. Nelas são descritos os rituais de antropofagia que os Tupinambá aplicavam a seus prisioneiros de guerra.

A fim de comprovar aos olhos da metrópole da grandeza ou do horror desses rituais, os objetos que participavam dos rituais, tacapes e mantos de penas escarlates de guará foram cuidadosamente recolhidos, comprados ou trocados pelos testemunhos europeus. Levados por viajantes, marinheiros, missionários ou comerciantes (DELPUECH, 2018), esses objetos tiveram desde cedo um enorme sucesso nas cortes europeias e integraram não só as coleções e os gabinetes de curiosidade dos príncipes e prelados, mas também de amadores curiosos das civilizações desse Novo Mundo que estava a ser desbravado, conquistado, saqueado além-mar. Iniciaram, desse modo, um comércio predador com os povos indígenas do Brasil, saqueando não somente o pau-brasil das regiões costeiras, pois que servia para tingir de vermelho as vestes nobiliárias europeias, mas também o algodão, a pimenta, as peles de onças, os papagaios, os macacos e outros animais – vivos ou não –, as penas, os arcos e flechas, os terríveis tacapes usados nos rituais de antropofagia, os colares de conchas, e as carapuças de penas amarelas e mantos de penas escarlates de guará. As formas do comércio eram muito desiguais, sempre em favor dos colonos que impunham seu desejo de posse às formas tradicionais de troca em vigor na sociedade tupinambá (OLIVIER, 2018). Para os Tupinambá, entretanto,

a possibilidade de obter facas, anzóis ou machados de metal correspondia à oportunidade de agilizar seus trabalhos (DELPUECH *et alii*, 2013). Os machados de ferro permitiram extrair mais e mais árvores de pau-brasil, principal material comercializado pelos europeus, explorando o trabalho dos indígenas até à exaustão dessas árvores (OLIVIER, 2017). Essa introdução de práticas mercantis teve como efeito um aumento e uma modificação da produção de artefatos de plumária (FRANÇOZO, 2016), como descreve Jean de Léry com a prática de tingimento com madeira de pau-brasil de penas brancas de galinhas recém introduzidas no Brasil pelos portugueses (LÉRY *apud* BUONO, 2009; VELDEN, 2012).

Objetos do interesse dos colecionadores humanistas, reis, príncipes, prelados nobres ou mesmo burgueses enriquecidos pelo comércio de especiarias, essas coisas se acumularam em seus “gabinetes de curiosidades” na Itália, na Inglaterra, nos Países Baixos, na França, na Áustria (DELPUECH *et alii*, 2013). As armas e as plumárias, assim como as conchas, as peles, os animais empalhados, desenhavam um quadro de domínio da natureza e das distintas culturas a serem subjugadas e demonstravam a potência de apropriação universal que fundou a cultura moderna europeia e seu desenvolvimento enciclopédico e capitalista.

Entre esses tesouros, inúmeras bordunas dos guerreiros tupinambás eram guardadas com respeito por serem diretamente ligadas aos rituais de antropofagia que tanto impressionaram os europeus. Até mesmo o filósofo Montaigne se gabava de possuir uma dessas e dizia conhecer outras conservadas em diversas coleções.

Pode se ver em vários lugares, e entre eles, na minha casa, a forma de suas camas (redes), de seus colares, de suas espadas (bordunas) e dos braceletes de madeira com os quais protegem seus punhos nos combates, e grandes bastões, abertos numa extremidade, pelo som dos quais sustentam o ritmo em suas danças.<sup>1</sup> (MONTAIGNE, 2009, p.292)

Os mantos de penas escarlates dos Tupinambá também eram objeto de respeito e cuidados nas coleções europeias, pois evocavam os mesmos rituais.

---

1 *Il se void en plusieurs lieux, & entre autres chez moy, la forme de leurs lits, de leurs cordons, de leurs espées, & brasselets de bois dequoy ils couvrent leurs poignets aux combats, & des grandes cannes, ouvertes par un bout, par le son desquelles ils soustiennent la cadance en leur dancier.* (Tradução nossa.)





**Figura 2 - Ferrante Imperato. Gabinete de curiosidades.**  
Gravura ilustrando o livro *Dell' Historia naturale*. Nápoles, Itália. 1559.

O esplendor de suas cores, a sofisticação de sua fabricação, a possibilidade de eles serem vestidos, lembrando assim diretamente a corporeidade dos indígenas brasileiros e sua nudez que tanto fascinou os viajantes, lhes deram um destino particular. Aqueles que tiveram a possibilidade de levar à Europa alguns desses mantos, os usaram como objeto de troca em busca de favores ou de homenagens prestigiosas. Desse modo, Thevet nos conta que doou um deles a um prelado, Monsenhor Bertrandy, que, por sua vez, o ofereceu ao rei Henrique II da França (THEVET, 2009). Esse manto teria sido conservado no “*Cabinet et Jardin du Roy*”, do qual o próprio André Thevet foi nomeado o primeiro conservador. Reza a lenda que esse manto seria o mesmo atualmente conservado no *Musée des Arts Premiers du Quai Branly*, em Paris. Este faz parte dos onze últimos mantos tupinambá existentes, conservados todos em

coleções de museus europeus<sup>2</sup>. Muitos deles nem sendo expostos, em razão de sua fragilidade, são guardados nas reservas técnicas, invisíveis ao público. Os mais antigos desses mantos conservados na Europa seriam os dois que integram as coleções do *Museo Nazionale de Antropologia ed Etnologia* de Florença, na Itália, supostamente provenientes da coleção dos Médici, sendo repertoriados desde 1539 no “*Inventario dela guardaroba del duca Cosimo I ala consigna de Giovanni Ricci del Prato*” (DORTA, 1992).

As tentativas de cristianização dos Tupinambá pelos jesuítas, que passavam pelos esforços em fazer-lhes renunciar a seus rituais guerreiros e de antropofagia, se estabeleceram também através da reformulação de suas relações com os artefatos ritualísticos e especificamente com os cocares e as capas de penas escarlates de guará. Cientes da importância desses aparatos de penas no centro dos rituais tupinambá, os jesuítas proporcionaram uma ambígua revalorização dos mantos integrando seu uso às cerimônias de conversão e batismo, culminando com sua entrega como símbolo do abandono das antigas práticas ritualísticas. A reformulação das possibilidades de transformação carregadas pelos mantos de penas passou ao mesmo tempo pelo reuso deles no batismo cristão como pela entrega ao mercado, assim como relata o padre jesuíta Antônio Blásquez numa carta endereçada a seu superior em 1559:

Os índios d’esta villa de S. Paulo querem em tudo mudar os seus costumes e começaram agora os que já são cristões a fazer casas separadas e de taipas para sempre viverem nelas, porque seu costume d’antes era cada dous ou tres annos renovarem as casas mudando-se para outras partes. Venderam também toda plumagem que tinham para se vestirem eles e suas mulheres, e isso é signal muito certo de haver o Espírito Santo tocado os seus corações. Porque estas pennas que elles têm são as melhores alfaias que possuem e d’ellas usavam quando matavam os contrários e os comiam, fazendo d’ellas suas capas e outros trajos com que se vestiam; de tudo se desfizeram e affastaram de si, do qual, si dantes careciam d’elle não se tinha por honrado entre eles. (BLÁSQUEZ, 1888, p.38)

---

2 Os artefatos de penas tupinambá atualmente repertoriados em coleções e museus europeus se encontram no *Musée des Arts Premiers du Quai Branly*, em Paris, França (um manto); no *Museum des Kulturem*, na Basileia, Suíça (um manto); no *Nationalmuseet Etnografisk Samling*, em Copenhague, Dinamarca (um manto, uma capa e três capuzes); nos *Musées royaux d’Art et d’Histoire*, em Bruxelas, Bélgica (um manto); no *Museo Nazionale de Antropologia ed Etnologia*, em Florença, Itália (2 mantos); e no *Museum Septalianum* da *Biblioteca Ambrosiana* de Milano, Itália (um manto).

Vemos aqui que, num mesmo movimento de subjugação ao cristianismo, os indígenas se desfazem de suas plumárias, de seus mantos de penas, vendendo-as numa demonstração de abandono das práticas rituais de antropofagia e renunciam a seus modos de morar em aldeias nômades constituídas por ocas comunitárias feitas com madeira e folhas para se fixar em casas individuais de construção de barro. Ao ler Blásquez constatamos que o processo de venda das vestes de plumas significa a submissão das comunidades indígenas à trocas desiguais que passam pela mercantilização de suas produções simbólicas e o desmonte das práticas ritualísticas estabelecidas na cosmogonia tupi, a sedentarização acompanhada do abandono das possibilidades de vida comunitária rompendo com a estrutura social. Esses processos têm como consequência a perda de honra dos sujeitos. No intuito de certificar a conversão dos Tupinambá, os missionários jesuítas mandaram vários mantos e outros objetos rituais de quem foram tomados para a sede da Congregação da *Propaganda Fide* no Vaticano (BUONO, 2009, 2018). Essas coisas se perderam também e não se tem nenhum sinal de sua conservação, como se o fato de arrancá-las de seus donos fosse suficiente para comprovar sua conversão.

Os destinos dos mantos nas coleções europeias foram diversos e seus modos de conservação e apropriação ou usos revelam o imaginário que eles suscitaram entre seus proprietários. Ao serem integrados aos gabinetes de curiosidades ou *Wunderkammer*, os mantos assim como outros artefatos de plumária tupinambá integraram o mercado dos objetos de arte, sendo considerados bens preciosos e de alto valor financeiro. Assim, como nos conta a historiadora Elke Bujok, em 1660 uma coleção de objetos de plumária atribuídos aos Tupinambá incluindo um manto de penas escarlates, um capuz amarelo, um colar e oito faixas empenadas para os braços, pernas e cintura foram ofertados à corte ducal de Wolfenbüttel pelo alto preço de 100 *Reichstaller* (BUJOK *apud* FRANÇOZO, 2016).

Mas, também, uma parte do prestígio inicial das funções ritualísticas dos mantos tupinambá e outros adornos de plumária foi reformulada e perpetuada simbolicamente, não sem uma forte deturpação e inversão devido à situação colonial de apropriação. É o caso de um manto e alguns capuzes tupinambá conservados em Stuttgart, assim como arcos e flechas, escudos de penas astecas, que, em 1599, foram vestidos e usados na ocasião de uma cerimônia festiva e política de Carnaval. Durante o evento, membros da corte do duque Friedrich 1º de Württemberg encenaram uma procissão pública com o propósito de reforçar a autoridade do governante. O uso de vestes cerimoniais oriundas do Novo Mundo procurava demonstrar metaforicamente a reformulação do poder local que se anunciava como “novo” (BUJOK *apud* BUONO, 2018).



**Figura 3** - A procissão da “rainha da América” (detalhe), 1599. Pena de bico, aquarela, guache e ouro sobre papel. Fundação Clássica de Weimar e Coleções de Arte, Museu do Castelo, Coleção Gráfica, Alemanha.

O jovem príncipe, ele mesmo, apareceu no papel da “Rainha da América”, levado num andor. O cerimonial intitulado *Männliche und ritterliche Turnier und Ringrennen* (Torneios a pé e montados e corrida de anel) foi representado através de uma longa faixa desenhada e aquarelada (Fig. 3) que mostra com um detalhamento precioso a presença do manto tupinambá assim como a indicação de quem vestiu cada traje. Podemos assim descobrir que o personagem vestido de um simples saiote de penas multicoloridas que ostentava o manto tupinambá se chamava Mathias (Fig. 4) e desfilou levando um papagaio no punho. Esse desenho, pelo desgaste que pode ser constatado nele, apresentaria o ensaio, o elenco, o esboço preparatório ao cerimonial demonstrando a simbologia política que determinou o uso do manto tupinambá nesse evento.



Figura 4 - O manto tupinambá na procissão da "rainha da América" (detalhe), 1599.  
Pena de bico, aquarela, guache e ouro sobre papel.  
Fundação Clássica de Weimar e Coleções de Arte, Museu do Castelo, Coleção Gráfica, Alemanha.



**Figura 5** - Retrato de Sophie von Hannover por Louise Hollandine van de Plas, c.1644.  
Óleo sobre tela, 104x86cm.  
Coleção do Castelo Wasserburg-Anholt, Isselburg, Alemanha

Outro caso registrado do destino dado aos mantos tupinambás são os retratos de Sophie von Hannover e de sua tia Mary Stuart, princesa de Orange, esposa do Stadtholder Guilherme de Nassau. Neles, as duas princesas vestem o mesmo manto de penas escarlates do povo tupinambá trazido de Recife por Maurício de Nassau. Essas representações parecem demonstrar as pretensões da família de Nassau-Orange, governantes dos Países Baixos, sobre Pernambuco, onde estabeleceram uma colônia entre 1630 e 1644 (Fig. 5, 6 e 7).

No retrato de Sophie von Hannover, obra de sua irmã Louise-Hollandine van de Plas (FRANÇOZO, 2016), ela se apresenta na sua juventude com um vestido de cetim de cor clara sobre o qual é drapeado um manto de penas vermelhas incrementado com uma faixa de penas de diversas cores, fixado no ombro esquerdo, à maneira dos mantos imperiais, por um broche de pedraria e pérola barroca. Na cabeça a princesa é coroada por um capuz de penas vermelhas e na mão direita ela segura uma longa flecha de madeira clara com a ponta de madeira escura. A figura se destaca sobre uma paisagem de fantasia com palmeiras que participam dessa alegoria colonial na qual uma jovem princesa europeia que vive na Holanda se veste de elementos recém trazidos de Recife no Brasil pelo governador geral das colônias holandesas. Esses adornos de penas, assim como a flecha, são, sem dúvida, de origem tupinambá, mas o manto foi apropriado à moda europeia, customizado, recebendo um forro de brocado de seda e pompons.

O retrato de Mary I Stuart, princesa de Orange, pintado por Adriaen Hanneman em 1664, uns 20 anos depois do retrato de Sophie von Hannover, quatro anos depois da morte de Mary e a pedido do filho dela, mostra o mesmo manto que podemos reconhecer pela faixa de penas de diversas cores que corre na beira do pano. O manto é vestido do mesmo modo, segurado no ombro por um broche. O forro de brocado de seda foi trocado por outro com semeado de flores mais à moda do tempo. Aparentemente, o quadro retoma num modo mais suntuoso um retrato feito pelo mesmo pintor em 1655 (figura 8) no qual a princesa de Orange se mostra com o manto na ocasião de um baile em Haia onde, segundo cronista da época, ela apareceu “muito bem vestida, como uma amazona” (MILLAR, 1963). Em seu retrato póstumo, a princesa ostenta um amplo turbante ornamentado com pérolas e penas de avestruz enquanto um jovem negro ata uma corrente de pérolas no braço direito dela. A composição desses elementos no retrato permite entender a dimensão alegórica e política desse tipo de representação. Ao juntar objetos e pessoas que remetem à América do Sul (o manto tupinambá), ao Oriente (o turbante e as pérolas) e à África (pela presença do jovem servidor negro), o retrato de princesa Mary, figura política de primeira ordem na Europa e especificamente na Inglaterra

(filha do rei Charles I e mãe do futuro rei Guilherme III) e na Holanda (viúva do *stadholder* Guilherme II), assume um programa colonial de apropriação de riquezas, pessoas e culturas que, iniciado 150 anos antes, vai se desenvolver por mais séculos.

Ao longo dos séculos XVI e XVII, os mantos tupinambá foram usados na ocasião de bailes, festas, desfiles e cerimônias que, através de sua aparência de divertimentos, tenham de fato um porte alegórico carregado de intenções e mensagens políticas a fim de assegurar o poder dos grandes da Europa. Para melhor responder a esse reusos, os mantos foram transformados, receberam adornos de contas, forros de tecido, franjas, pompons e peças de diversas origens como a faixa de contas de vidro azuis e brancas acrescentada ao manto conservado na França (SCHLOTAUER, 2017). Assim adequados à aparência dos mantos de cortes da tradição europeia, eles eram integrados ao sistema da moda em vigor sem deixar de reforçar suas características exóticas.

Durante os séculos seguintes, XVIII e XIX, os mantos de origem tupinambá perderam sua identidade original, sendo de certa maneira reinventados nas coleções, renomeados ou atribuídos a outros povos, outras origens. É o caso dos dois mantos conservados na Bélgica que foram juntados a fim de ter o comprimento similar aos mantos de sacre das dinastias europeias (SCHLOTAUER, 2017). Ou mesmo, como observou Glicéria Tupinambá em sua visita aos Museus reais de Arte e História em Bruxelas no final de setembro de 2022, o manto teria sido confeccionado de peças disparates oriundas de diversos mantos e coifas, juntadas de maneira a dar o caimento e a abertura correspondentes à moda europeia. Esse manto, atribuído a Montezuma, mítico imperador azteca, teria sido entregue por Cortez ao imperador Carlos V assim como atesta um inventário de 1780 e ainda hoje está assinalado nas coleções dos Museus reais de Arte e História com “manto de pena, erroneamente atribuído a Montezuma”. Por sua vez, o manto conservado em Milão é dito como sendo dedicado a um ritual ao deus solar e quando entrou na imensa coleção do cientista Manfredo Settala, trazido pelo príncipe Federico Landi no início do século XVII, ele já perdeu sua origem tupinambá (GNACCOLINI & ROSSIGNOLI, 2018). Assim nos permite deduzir a legenda da aquarela que apresentava o artefato no catálogo dos bens mais preciosos da coleção (Fig. 8) – o próprio Settala não menciona o povo tupinambá, descrevendo a peça como “roupa de sacerdote das Índias”, mas nomeia o príncipe Landi que fez a doação.





Figura 6 - Retrato póstumo de Mary I Stuart, por Adriaen Hanneman, 1664.  
Óleo sobre tela, 129,5 x 119,3 cm.  
Mauritshuis, The Hague, Holanda.



Figura 7 - Mary, Princesa de Orange, por Adriaen Hanneman, 1655.  
Óleo sobre tela, 120 x 98 cm.  
Royal Collection Trust, Londres, Inglaterra.



Vela di Sauro d'India fatta di piume di corvo preziosa donatami dal Sr. <sup>Mo</sup> Sig. Brexighe Landi come appare nel  
libro del Brasil alla pagina 228 delle navigazioni nel libro terzo dove si vedano tutte le loro figure con musica  
5 alla loro usanza in fabbrica di rame

**Figura 8** - “Vesta de sacerdote dal india, fatto di penne”.  
Ilustração do inventário da coleção de Manfredo Settala.  
Biblioteca Estense Universitaria, Modena, Codice Campori, Itália.

O percurso do manto tupinambá conservado nas coleções reais da França passou por diversas denominações e formulações. Há suposições de que o exemplar trazido por André Thevet foi integrado à coleção do “Cabinet et Jardin du Roy” do qual o próprio Thevet foi nomeado primeiro conservador (DELPUECH, MARRACHE-GOURRAUD & ROUX, 2013). A coleção vai se tornar o embrião do “Cabinet d’Histoire Naturelle” no século XVIII, perdendo aos poucos a memória das origens de seus componentes. Durante a revolução francesa, as coleções de objetos exóticos são integradas ao “Musée des Antiques” para serem distribuídas entre diversas coleções durante o século XIX. Assim, parte dos artefatos de origem ameríndia vão ser depositados em coleções dependendo das forças armadas e integrar em 1878 a “Galerie ethnographique du Musée d’Artillerie” para vestir 80 manequins demonstrando a aparência de guerreiros do mundo inteiro. Nessa situação, o manto é usado para vestir a representação de um “chef galibi du XVIIIème siècle” (MÉTRAUX *apud* SCHLOTAUER, 2017). Ao longo dessa perda de identidade, o manto foi transformado e equipado de acessórios de origens diversas como um cordão de penas, uma fita ornada de pérolas de vidro brancas e azuis (SCHLOTAUER, 2017) que ainda hoje participam de sua composição.

Foi somente no início do século XX que alguns pesquisadores iniciaram uma forma de reabilitação dos mantos tupinambá conservados em museus europeus para reencontrar suas origens. O primeiro foi o manto de Bruxelas, cuja atribuição a Montezuma começou a ser colocada em dúvida por Harry Hirtzel que, em 1927, fez uma comunicação no 23º Congresso Internacional dos Americanistas em Nova York relacionando o manto com trabalhos de plumária sul-americanos, do Brasil ou das Guianas, e não mais da América Central. Mas foi o antropólogo Alfred Métraux<sup>3</sup> que, em 1928, em sua obra “La religion des Tupinamba et ses rapports avec celle des autres tribus Tupi-Guarani”, elaborada a partir de uma leitura meticulosa dos relatos dos viajantes europeus do século XVI e dos jesuítas, fez a conexão entre esses mantos e as descrições dos rituais de antropofagia tupinambá que assinalavam o uso de mantos de penas escarlates (1950: 237). Métraux instalou de novo essas capas,

---

3 Alfred Métraux (1902-1963) foi um antropólogo de origem suíça formado em Paris e que obteve nacionalidade estadunidense. Especialista em povos da América Latina, do Haiti e da Ilha de Páscoa, sua obra relaciona questões históricas, arqueológicas e etnográficas.

coifas e mantos na plena legitimidade de sua origem tupinambá.

O reconhecimento da presença tupinambá nos museus europeus, associado à importância que assumiu o Manifesto Antropofágico de Oswald de Andrade (publicado em 1928, assim como o livro de Métraux) na definição de uma cultura brasileira emancipada das influências europeias, revelou os mantos como testemunhas de tempos originários. Foi nessa concepção de monumento original que o crítico de arte Mário Pedrosa, ao lado da artista Lygia Pape, propôs em 1977 que o manto conservado no Nationalmuseet em Copenhague integrasse a exposição de arte indígena “Alegria de Viver, Alegria de Criar”, a ser apresentada no MAM do Rio de Janeiro com a intenção de que:

“A grande exposição de arte dos povos indígenas do Brasil em todos os seus aspectos decisivos, não só da atualidade como de seu tempo histórico”, (...) [se dispusesse] a investigar/expor “desde os objetos da cultura material, adornos, indumentária, arte plumária, corporal às expressões de antropologia cultural, transcendente”. O projeto (...) [era] uma proposição radicalmente nova no contexto institucional brasileiro, aproximando profissionais, pesquisadores e agentes distintos, em prol do que naquele momento seria uma visão plural das culturas indígenas no país, uma tentativa de ação “decolonial” que visava inserir outras possibilidades de construção de narrativas na historiografia da arte no Brasil. (REINALDIM, SOMMER, 2020)

O manto tupinambá retoma aqui uma dimensão emblemática. Mário Pedrosa fez questão de destacar sua presença no projeto da exposição fundamentando o “caráter de reposição histórica, moral, política e cultural” (PEDROSA, 1981 *apud* REINALDIM, SOMMER, 2020). Com o incêndio do MAM-Rio em 1978, que destruiu a quase totalidade do acervo e colocou em cheque a dimensão internacional da instituição por muitos anos, o projeto não foi realizado, já que era inviável qualquer possibilidade de empréstimo do manto conservado no Nationalmuseet de Copenhague. Lygia Pape, por sua vez, continuou construindo múltiplos objetos e instalações atravessados pela invocação e presença do manto cerimonial, das penas escarlates dos guarás e da antropofagia ritualística dos Tupinambá como primórdios da cultura brasileira contemporânea e testemunhas das violências que nela se perpetuam. O projeto intitulado “Manto tupinambá” (Fig. 9), que faz pairar uma nuvem vermelha sobre o bairro Copacabana, no Rio de Janeiro, reaviva a presença inicial dos Tupinambá quando da vinda dos franceses no século XVI e sua permanência fantasmática.



Figura 9 - Lygia Pape. *Manto tupinambá*. Impressão digital, 100 x 125 cm. 1996/1999.

## A CONTEMPORANEIDADE DO MANTO

O século XXI marca a retomada da fabricação de mantos pelos Tupinambá no Brasil. Entre 2002 e 2004, a professora e curadora Ana Maria Belluzzo encomendou a vários grupos indígenas uma réplica do manto tupinambá para integrar um projeto de exposição permanente do Museu de Porto Seguro, Bahia. O projeto, financiado pela Fundação Roberto Marinho, fazia parte de uma ampla reforma no museu, administrado desde 1996 pelo IPHAN. O manto era considerado, pela curadoria e pelos patrocinadores, o componente mais importante do projeto original do Museu.

De acordo com Belluzzo, a réplica seria feita com penas brancas de ganso tingidas de vermelho pelos Guarani; o fio de tucum seria fornecido pelos Krahô, e o manto seria montado pelos Urubu Kaapor, do Maranhão, respeitando as descrições técnicas do mantelete do Museu Nacional da Dinamarca (século XVI), extraídas do livro *A religião dos tupinambás e suas relações com as demais tribos tupi guarani* (1928), escrito pelo antropólogo Alfred Métraux.

Todo o trabalho seria acompanhado pelo antropólogo e historiador paulista Luís Donisete Benzi Grupioni, fundador do Iepé – Instituto de Pesquisa e Formação em Educação Indígena. O objetivo era construir uma réplica de fatura multiétnica, que integraria a sala “Civilização Indígena”, situada dentro do núcleo “Antes de Cabral”, na exposição permanente do Museu. O resultado da encomenda, porém, não foi considerado convincente o suficiente para ser exposto, segundo Belluzzo, em virtude da tintura das penas e atualmente encontra-se exposto no escritório do IPHAN em Porto Seguro.

Quando das celebrações do quinto centenário da chegada dos portugueses em terras brasileiras, em 2000, um dos exemplares conservados em Copenhague foi trazido para o Brasil para ser exposto na Oca do Parque Ibirapuera, em São Paulo, durante a exposição *Brasil + 500, Mostra do Redescobrimento*, que teve Nelson Aguilar como curador-chefe e mais quinze curadores-adjuntos. O manto, com seus 1,2m de comprimento, de cordões de fibras naturais e penas de guará, faz parte do acervo do Nationalmuseet, em Copenhague (Dinamarca), e segundo os registros teria chegado até lá levado pela expedição de Maurício de Nassau, que entre 1637 e 1644 ocupou o Nordeste do Brasil. Nassau teria dado este e outros artefatos indígenas ao rei Frederick III da Dinamarca. Ao retornar ao Brasil para a mostra *Brasil + 500*, o manto precisou esperar 48 horas fechado em sua caixa de alumínio antes de ser instalado em sua vitrine, para se aclimatar às condições atmosféricas locais. A alta complexidade de sua instalação reflete a fragilidade de seus componentes, mas também as dificuldades que objetos categorizados como arqueológicos encontram para circular.

Alinhando capital público e privado, *Brasil + 500, Mostra do Redescobrimento* foi uma mega-exposição, gigantesca em suas dimensões espaciais, número de obras, orçamento e na ambição de seu discurso. Realizada para celebrar os quinhentos anos do país, a mostra apresentou um panorama da história da arte brasileira desde antes da chegada dos europeus ao continente. Reuniu cerca de quinze mil obras, entre quadros, esculturas, instalações, utilitários e antiguidades, divididas em treze módulos. Um dos destaques da mostra foi o manto tupinambá, ao lado da carta original de Pero Vaz de Caminha escrita ao rei de Portugal no momento de sua chegada ao Brasil. *Brasil + 500* provocou discussões polêmicas na época em virtude da expografia que apresentou parte das obras como acessórios de um espetáculo e do esforço em popularizar o discurso do “descobrimento”, reforçando sua importância simbólica e alguns mitos fundacionais do país, como o da democracia racial. (BARROS, 2014).<sup>4</sup>

---

4 No epílogo do catálogo da exposição, Edemar Cid Ferreira, ex-banqueiro, ex-



**Figura 10** - Nivalda Amaral de Jesus, 67, e Aloísio Cunha Silva, 41, observam o manto tupinambá na exposição Brasil + 500. Imagem: Flávio Florido, 2000, Folhapress.

Enquanto o manto era reverenciado nas comemorações dos 500 anos, grupos tupinambá no sul da Bahia, que desde o séc. XIX haviam sido desconsiderados indígenas pelo Estado brasileiro, e que a partir da Constituição de 1988 têm uma nova via de combate pelo reconhecimento de sua pertença, continuavam oficialmente não reconhecidos como indígenas pelo Estado, sendo tratados como “pardos” e “caboclos” havia pelo menos seis décadas (VIEGAS, 2010)<sup>5</sup>. Nessa ocasião, uma delegação da aldeia Tupinambá de Olivença, no litoral sul da Bahia (Fig. 10), viajou à capital paulista a convite do jornal Folha de S. Paulo para encontrar o manto retido pelo museu dinamarquês. Ao retornarem à aldeia, a comunidade se reuniu e decidiram reivindicar sua permanência em solo brasileiro. O pedido não foi contemplado, mas foi um catalisador decisivo para a comunidade Tupinambá em seu reconhecimento enquanto povo originário.

---

-presidente da Fundação Bial e idealizador da mostra, declara: “Decidimos incluir na mostra um elemento revolucionário que mudasse, definitivamente, a história das exposições no Brasil: em vez de apresentar obras de arte da forma museológica tradicional, resolvemos transformar cada um dos módulos da exposição em um autêntico espetáculo cenográfico, a serviço da maior ênfase à beleza dos trabalhos expostos e da compreensão do seu conteúdo.” (MOSTRA DO REDESCOBRIMENTO, 2000)

5 Foi apenas em 2001 que os Tupinambá de Olivença foram reconhecidos oficialmente como indígenas pela Funai.



A partir daí, os mantos Tupinambá se tornaram símbolos do processo de resgate cultural de um povo que em dado momento foi declarado extinto pelo Estado brasileiro. Nesse sentido, a antropóloga Dominique Tilkin Gallois, ao refletir sobre a produção de objetos culturais em meio a comunidades indígenas, ressalta como a materialização de saberes imateriais em objetos de alto valor simbólico acaba configurando novos sujeitos políticos para a comunidade: “Dispomos no Brasil de uma miríade de casos muito diversificados, em que objetos novos são criados para a afirmação de sujeitos tradicionais ou velhos objetos resgatados para a afirmação de novos sujeitos” (2007: 95). A autora reflete sobre como a assessoria técnica e científica, que apoia a ação de produtores de “bens” culturais indígenas, é fundamental não pelo aspecto mercadológico, que frequentemente é insuficiente, mas pelo “reconhecimento político, da agregação de valores simbólicos, que eles contribuem para a construção da cidadania das populações indígenas” (2007: 98).

Nesse contexto, torna-se um marco a retomada da produção do manto tupinambá e outros objetos plumários por Glicéria Tupinambá, liderança, professora e artista da aldeia Serra do Padeiro, da Terra Indígena Tupinambá de Olivença. Em 2006, a partir de fotografias e sonhos recebidos, nos quais os Encantados guiaram técnica e espiritualmente seu fazer, Glicéria iniciou a confecção de um manto. O professor e antropólogo João Pacheco de Oliveira, do Museu Nacional – UFRJ tomou conhecimento desse manto e pediu que ele fosse integrado à exposição *Os Primeiros Brasileiros* (Fig. 11). Ao final da exposição, este manto foi doado ao Museu Nacional do Rio de Janeiro que, na noite de 2 de setembro de 2018, foi tragicamente consumido pelas chamas de um incêndio. Segundo os Tupinambá, a proteção dos Encantados, guardiões desse objeto sagrado, fez com que o manto se mantivesse a salvo, uma vez que na ocasião ele estava temporariamente emprestado, junto com outros objetos da coleção do museu, ao Memorial dos Povos Indígenas, em Brasília. Ao consultar os Encantados sobre a entrega do manto ao Museu Nacional, Glicéria e a comunidade receberam sua autorização acompanhada do pedido de que fossem confeccionados mais três mantos.

Em 2018 Glicéria teve a oportunidade de observar pessoalmente um exemplar antigo do manto tupinambá conservado no *Musée du quai Branly*, em Paris, França. Na ocasião de uma palestra na École des Hautes Études en Sciences Sociales (EHESS), em Paris, acompanhada de Nathalie Le Boulter-Pavelic, Glicéria pôde visitar o museu e observar de perto o exemplar do manto tupinambá que se encontrava em sua reserva técnica. Segundo ela, a visita foi fundamental para sua pesquisa e para a confecção de novos mantos, já que possibilitou o reconhecimento da técnica e dos materiais empregados.



**Figura 11** - Glicéria Tupinambá e Comunidade Tupinambá da Serra do Padeiro.  
*Manto tupinambá*, 2006. Linha de algodão, cera de abelha, penas, 120 x 50 cm.  
Museu Nacional - UFRJ, Rio de Janeiro.

Além disso, ao estar na presença do manto, Glicéria pôde sentir sua alma feminina:

A conservadora nos recebeu e pudemos penetrar na sala onde nos foi apre-

sentado o manto. Até aquele momento eu estava tranquila, mas na hora que abriu a última porta da reserva e que fui em direção ao manto, parecia que tinha alguém me esperando. Estava me esperando e queria falar comigo. Era uma energia muito boa, uma coisa como saudade de quem estava ali me esperando. Fui olhar o manto, ver a trama, as penas, de onde vinham as penas. Vi que havia penas de periquito, penas de arara, havia de outras aves, porém na maioria eram penas de guará. E também penas muito parecidas com o pássaro que aqui chamamos alma-de-gato. Fiz essa percepção das penas e cheguei na malha. Vi que era de algodão e eu lembrava das mais velhas que faziam a linha de algodão, a linha de tucum; elas faziam no fuso e usavam a cera de abelha para dar mais resistência. Eu vi essa característica e senti a força e a presença feminina. Lembrava muito da minha madrinha. Eu vi uma mulher idosa, sentada e conseguia vê-la tecendo. E tive certeza, isso é o mesmo ponto do jereré e minha madrinha tem esse ponto, tem na minha aldeia, o povo ainda faz isso e com esse ponto eu consigo tecer o manto. (Glicéria Tupinambá, depoimento sobre o vídeo *Encontro com o manto*, 2018, para a exposição *Kwá yepé turusú yuriri assojaba tupinambá*)

Glicéria e membros de sua comunidade, junto com o processo de confecção do manto e suscitados pela suas necessidades, passaram a resgatar também o *nheengatu*, língua derivada do tupi antigo, e a relação da aldeia com alguns animais, como os pássaros e as abelhas, e o território, bem como com rituais sagrados ligados à sua presença e à dos Encantados.

Atualmente, o manto tupinambá integra o conjunto de artefatos que marcam a passagem da arte indígena vista como objeto antropológico a uma produção que circula no ambiente da arte contemporânea e suas instituições. Diante de uma chamada “virada decolonial”<sup>6</sup>, muito tem se discutido sobre o papel desses artefatos nos acervos institucionais e sobre a real capacidade dos museus de se afastar da visão fetichizada do objeto, que orienta as práticas conservacionistas e o torna inacessível ao povo que o produziu para ou-

---

6 Virada colonial, ou giro decolonial, é um termo proposto pelo filósofo e professor porto-riquenho Nelson Maldonado-Torres em 2005 para se referir ao movimento teórico, político e epistemológico que faz face à lógica da modernidade/colonialidade. De acordo com o semiólogo argentino Walter Mignolo, a perspectiva decolonial parte de outras bases de pensamento em relação à pós-modernidade e a pós-colonialidade: Amílcar Cabral, Aimé Césaire, Frantz Fanon, Rigoberta Menchú, Gloria Anzaldúa, entre outros. Além disso, não se limita aos indivíduos e incorpora os saberes de movimentos sociais.

tros usos que a contemplação. Nessa perspectiva, a etnógrafa Anne-Christine Taylor, curadora do *Musée du quai Branly*, questionando a possibilidade de “descolonizar museus” – instituições coloniais por natureza –, ressalta a dificuldade de evitar nas exposições a maneira ocidental de pensar a cultura como patrimônio objetivado (2020). Para Taylor, mesmo quando curadores indígenas são convidados a expor em museus, o discurso que eles são implícita ou explicitamente encorajados a desenvolver sobre “sua cultura” é fortemente marcado por uma maneira ocidental de pensar. Em vez de coniventes com esse tipo de etnicismo, os museus deveriam, em suas palavras, “ser menos condescendentes e mais exigentes com seus interlocutores indígenas: não deixá-los fazer afirmações como ‘este objeto é sagrado para nós’, mas sim pressioná-los a formular o que está em jogo nessa afirmação, como o que eles traduzem como ‘sagrado’ reconfigura e desafia o que entendemos por sagrado” (2020: 101).<sup>7</sup>

Em 2021, a exposição *Kwá yepé turusú yuriri assojaba tupinambá: essa é a grande volta do manto tupinambá*<sup>8</sup> teve como eixo central a retomada da produção dos mantos por Glicéria, além de apresentar um núcleo histórico com documentos e imagens que acompanham a história do manto, e obras de outros artistas contemporâneos que refletem sobre sua potência de agenciamento. Para esta exposição (Fig. 12), Glicéria produziu mais três mantos, com autorização e orientação dos Encantados. Contemplada pelo Prêmio Funarte Artes Visuais 2020/2021, a mostra foi apresentada na Capital Federal, na Galeria Fayga Ostrower (Funarte Brasília), seguindo em itinerância para a Casa da

7 Sobre esse assunto, Jaider Esbell, artista makuxi, expõe os sistemas de poder e as heranças coloniais na arte ao propor o termo “arte indígena contemporânea” como uma “armadilha para armadilhas”: (...) Voltando para o assunto maior, a arte indígena contemporânea, posso dizer que é um termo a mais no mundo dos termos. Mas, quando é trabalhado desse lado de cá, o eu-sujeito, artista, indígena e autor, passa a ter legitimidade inquestionável. É armadilha para pegar armadilhas por diversas razões, sobretudo para o campo da autocrítica, autoanálise e auto-desenvolvimento. Talvez se espera discutir sobre tal arcabouço questões como se índio faz arte, artesanato ou artefato. Questionar usos e apropriações de ambos os lados. Discutir questões de autoria coletiva, a autonomia do artista ou mesmo obter parâmetros que digam quem pode ser considerado artista ou não entre os sujeitos indígenas. Talvez ir além a ponto de forçar limites e fronteiras que são tênues em muitos pontos como a legitimação de uma reivindicação autoidentitária ou a miscigenação ou a dupla identidade étnica quando os nativos se fundem com os afrodescendentes.” (ESBELL, 2020).

8 Com curadoria de Augustin de Tugny, Glicéria Tupinambá, Juliana Caffé e Juliana Gontijo.



Figura 12 - Exposição na galeria Fayga Ostrower, Funarte - Brasília, outubro de 2021.  
Foto Lucena de Lucena.

Lenha, em Porto Seguro, Bahia, sendo doada ao final para a Aldeia Tupinambá de Olivença, onde foi montada uma última vez para a comunidade.

A mostra se configurou como um ato político de resistência dos povos originários e foi marcada pelas manifestações em Brasília durante 2021, quando milhares de indígenas viajaram à capital para protestar contra o PL 490, que tramitava na Câmara dos Deputados e que objetivava modificar o processo de demarcação das terras indígenas ao instituir o “marco temporal” – também cunhado como “marco da morte” pelos movimentos sociais. Ou seja, os povos que não residiam em terras indígenas no momento da Constituição Federal de 1988 ou não têm como comprová-lo, podem perder o direito às suas reservas. O marco temporal ignora o fato de que muitos povos já haviam sido expulsos de suas terras quando a Constituição entrou em vigência devido a inúmeros (e violentos) fatores, e favorece a ação de grileiros, de garimpeiros e do agronegócio. Não só Brasília estava ocupada por diversos povos originários de todo o Brasil durante a semana de abertura da exposição, como eles estavam acampados no gramado do Setor de Divulgação Cultural, em torno da Galeria Fayga Ostrower. A presença de Glicéria na abertura da exposição

foi atravessada também pela sua militância nas passeatas. A chegada do manto à sala expositiva foi acompanhada por um ritual tupinambá chamado Toré, com a participação dos Tupinambá que estavam na cidade para os protestos.

*Kwá yepé turusú yuriri assojaba tupinambá* marcou também a entrada de Glicéria e do manto tupinambá no circuito global de arte contemporânea. Em 2022, Glicéria foi indicada ao Prêmio Pipa, considerado uma das principais premiações de arte contemporânea do Brasil. Na sequência, além de diversos convites para integrar exposições nacionais em grandes museus, como em *Atos de revolta: outros imaginários sobre independência*, no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro – MAM-RJ (2022), a artista vem sendo convidada a integrar eventos internacionais que refletem sobre a virada decolonial e questões museais etnográficas. Em setembro de 2022, viajou até o *National Museum of Denmark* (Copenhague) para participar de duas mesas e de um workshop sobre como atores indígenas têm traduzido conhecimentos e tecnologias tradicionais para a esfera moderna. O workshop integra o projeto *TAKING CARE – Ethnographic and World Cultures Museums as Spaces of Care*<sup>9</sup>, que envolve diversos museus etnográficos do mundo em discussões sobre práticas museais. Na oportunidade, Glicéria pôde observar de perto mais um manto tupinambá do século XVI, conservado pelo *National Museum of Denmark*, o mesmo utilizado por ela através de imagens como referência para a confecção de seu primeiro manto, em 2006.

## CONCLUSÕES

Todos esses acontecimentos nos levam a questionar qual é o estatuto desses artefatos entre sua posição simbólica na comunidade onde atuam como entidades espirituais e seu percurso no circuito contemporâneo de artes e indagar se o sistema das artes conseguirá lidar com o manto tupinambá respeitando a sua função social, sagrada e espiritual. Simultaneamente, quais seriam as ampliações de uso e o novo potencial de agenciamento desse objeto? Sua inserção política acompanha o Cacique Babau, importante liderança Tupinambá

---

9 O projeto *TAKING CARE – Ethnographic and World Cultures Museums as Spaces of Care* teve início em 1º de outubro de 2019 e coloca os museus etnográficos e de culturas mundiais no centro da busca de possíveis estratégias para abordar questões etnográficas. Trata-se de um projeto de cooperação europeia de grande escala, com duração prevista de quatro anos, liderado pelo Weltmuseum Wien (Viena, Áustria).

agraciada, a pedido dos Encantados, com um dos mantos feitos por Glicéria, em eventos por todo o Brasil (Fig. 13). O manto tupinambá se tornou, portanto, símbolo da retomada das terras, da resistência da cultura e do resgate do idioma. Como afirma Glicéria, suas penas agora são marrons, da cor da terra que lhes pertence, dos animais que atualmente a povoam. O manto abre voo e dança em círculos em busca do pássaro Guará de penas vermelhas, para que este volte a habitar o território tupinambá. O manto perfura a lógica perversa de demarcação de terras indígenas, ainda não concluída no caso da Terra Indígena Tupinambá de Olivença. Simultaneamente, o manto é demandado e esperado em grandes centros urbanos do Brasil para ser exposto à vista do público, parecendo responder a uma esperança de alternativa à vida contemporânea como presença e testemunha de formas originárias de lidar com territórios ancestrais e de reatar com uma espiritualidade imanente de uma relação plena com a terra e seus habitantes.

Para Glicéria e a comunidade de Serra do Padeiro, a dívida dos europeus com os Tupinambá deve ser paga com o exímio cuidado do manto. Ao invés de demandar pela repatriação, para ela o importante é reencontrar os gestos e retomar os saberes: refazer o manto se inscreve em uma dinâmica de retomada da terra, da língua e da plenitude do seu povo.

(Página seguinte)

**Figura 13** - Cacique Babau Tupinambá no encontro Afropindorâmico "América em 3 Atos".  
SESC Pompeia, São Paulo, 3 de setembro de 2022.  
Foto Cristina Maranhão.





## REFERÊNCIAS

- BARROS, Guilherme  
2013. “O novo Brasil da Mostra do Redescobrimento”. *Revista Belas Artes*, Ano 5, n.13. Disponível em: <<http://www.belasartes.br/revistabelasartes/downloads/artigos/13/o-novo-brasil-da-mostra-do-redescobrimento.pdf>>. Acesso: 18 dez. 2022.
- BLASQUEZ, Antônio  
1886. *Cartas do padre Antônio Blazquez da Companhia de Jesus escriptas do Brazil: 1556-65*. Rio de Janeiro: Laemmert.
- BUONO, Amy J.  
2009. “Tupi Featherwork and the Dynamics of Intercultural Exchange in Early Modern Brazil”, in ANDERSON, Jaynie (ed.). *Crossing Cultures: Conflict, Migration, Convergence: The Proceedings of the 32nd International Congress in the History of Art*. Melbourne: Melbourne University Press, p.291-295.
- BUONO, Amy J.  
2018. “Seu Tesouro são Penas de Pássaro: Arte plumária tupinambá e a Imagem da América”. *Figura: Studies on the Classical Tradition*, v.6, n.2, p.13-29.
- CAFFÉ, Juliana; GONTIJO, Juliana; TUGNY, Augustin; TUPINAMBÁ, Glicéria (orgs.)  
2021. *Kwá yepé turusú yuriri assobaja tupinambá: essa é a grande volta do manto tupinambá* (catálogo). Brasília: Conversas em Gondwana.
- DELPUECH, André; MARRACHE-GOURAUD Myriam; ROUX Benoît  
2013. “Vales d’objets et présence des Amériques dans les collections françaises : des premiers cabinets de curiosités aux musées contemporains”. *La Licorne et le Bézoard, une histoire des cabinets des curiosités*. Montreuil: Gourcuff Gradenigo.
- DELPUECH, André  
2018. “Histoires de Cape et d’espées. Objets tupinambá entre Brésil et France”, in DU CREST, Sabine (org.). *Exogènes. Objets frontière dans l’art européen XVII<sup>e</sup>, XIX<sup>e</sup> siècle*. Paris: Éditions de Boccard.
- DORTA, Sonia Ferraro  
1992. “Coleções etnográficas: 1650-1955”, in CUNHA, Manuela Carneiro da (org.). *História dos índios no Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, Secretaria Municipal de Cultura, FAPESP.
- ESBELL, Jaider  
2020. “A Arte Indígena Contemporânea como armadilha para armadi-

- lhas”. *Galeria Jaider Esbell*. Disponível em: <<http://www.jaideresbell.com.br/site/2020/07/09/a-arte-indigena-contemporanea-como-armadilha-para-armadilhas/>>. Acesso: 25 jul. 2022.
- FRANÇOZO, Mariana  
2016. “Beyond the Kunstkammer. Brazilian featherwork in early modern Europe”, in GERRITSEN, Anne; RIELLO, Giorgio. *The Global Live of Things. The material culture of Connections in early modern world*. London: Routledge.
- FUNARTE  
2021. *Funarte disponibiliza vídeo com depoimento de Glicéria Tupinambá*. Disponível em: <<https://www.gov.br/funarte/pt-br/assuntos/noticias/todas-noticias/funarte-disponibiliza-video-com-depoimento-de-gliceria-tupinamba>>. Acesso: 18 dez. 2022.
- GALLOIS, Dominique Tilkin  
2007. “Materializando saberes imateriais: experiências indígenas na Amazônia Oriental”. *Revista de Estudos e Pesquisas*, v.4, n.2, p.95-116. Brasília: Funai.
- GNACCOLINI, Laura Paola; ROSSIGNOLI, Guia  
2018. *Mantello cerimoniale tupinambá*. Milano: Veneranda Biblioteca Ambrosiana.
- HIRTZEL, Harry  
1928. “Le manteau de plumes dit de ‘Montezuma’ des Musées Royaux du Cinquanteenaire de Bruxelles”. *Acts of the 23d International Congress of Americanists*, New York, New York, p.649-651.
- LÉRY, Jean de  
2009. *História de uma Viagem feita à Terra do Brasil, também chamada América*. Tradução de Maria Ignez Duque Estrada. Rio de Janeiro: Fundação Darcy Ribeiro.
- MÉTRAUX, Alfred  
1950. *A religião dos Tupinambás e suas relações com a das demais tribus tupi-guaranis*. Tradução de Estevão Pinto. São Paulo: Companhia Editora Nacional.
- MILLAR, Oliver  
1963. *The Tudor, Stuart and early Georgian Pictures in the Collection of her High Majesty The Queen*. Londres: Phaidon Press.
- MONTAIGNE, Michel Eyquem de  
1588. *Les essais. Livre 1, Chapitre 31, Des cannibales*. Sexta Edição. Paris: Abel L’Angelier. Disponível em: <[http://xtf.bvh.univ-tours.fr/xtf/view?docId=tei/B330636101\\_S1238/B330636101\\_S1238\\_](http://xtf.bvh.univ-tours.fr/xtf/view?docId=tei/B330636101_S1238/B330636101_S1238_)

- rei.xml;chunk.id=B330636101\_S1238\_n4.31;toc.depth=1;toc.id=B330636101\_S1238\_n4;brand=default>. Acesso: 18 dez. 2022.
- MOSTRA DO REDESCOBRIMENTO
2000. Arte contemporânea. Curadoria geral: AGUILAR, Nelson. Curadoria: AGUILAR, Nelson; PEDROSO, Franklin Espath. Tradução de Arnaldo Marques; Ivone Castilho Benedetti; Izabel Murat Burbridge; Katica Szabó; John Norman. São Paulo: Fundação Bial de São Paulo, Associação Brasil 500 anos Artes Visuais.
- OLIVIER, Laurent
2018. “L'enfance du monde. Premiers contacts entre Français et Tupinambas dans le Brésil du XVIIe siècle”. *Heródoto*, v.3, n.1, p.563-587. Guarulhos: Unifesp. Disponível em: <<https://periodicos.unifesp.br/index.php/herodoto/index>>. Acesso: 18 dez. 2022.
- REINALDIM, Ivair; SOMMER, Michelle Farias (orgs.)
2020. “Experimentar o experimental: onde a pureza é um mi(s)to, furor da margem”. Rio de Janeiro: Circuito. Disponível em: <<http://editoracircuito.com.br/website/wp-content/uploads/2020/07/Experimentar-o-experimental.pdf>>. Acesso: 18 dez. 2020.
- SCHLOTHAUER, Andreas
2017. “Europäische Kombinationen von Federschmuck des Amazonas-Gebietes”. *Fälschung – Kopie – Verfälschung – Alterung*. Kuntz & Kontest, 1.
- THEVET, André
2009. *A Cosmografia Universal de André Thevet, Cosmógrafo do Rei*. Tradução de Raul de Sá Barbosa. Rio de Janeiro: Fundação Darcy Ribeiro.
- VAZ DE CAMINHA, Pero
1500. *Carta ao rei de Portugal*. Ministério da Cultura, Fundação Biblioteca Nacional, Departamento Nacional do Livro. Sem data de publicação. Disponível em <[http://objdigital.bn.br/Acervo\\_Digital/Livros\\_eletronicos/carta.pdf](http://objdigital.bn.br/Acervo_Digital/Livros_eletronicos/carta.pdf)>. Acesso: 18 dez. 2022.
- VELDEN, Felipe Ferreira Vander
2012. “As galinhas incontáveis. Tupis, europeus e aves domésticas na conquista no Brasil”. *Journal de la Société des américanistes*, tome 98, v.2.
- VIEGAS, Suzana de Matos
- 2010 (atualização de 2021). Verbete “Tupinambá de Olivença”. *Povos Indígenas no Brasil*. São Paulo: Instituto Socioambiental. Disponível em <[https://pib.socioambiental.org/pt/Povo:Tupinamb%C3%A1\\_de\\_Oliven%C3%A7a](https://pib.socioambiental.org/pt/Povo:Tupinamb%C3%A1_de_Oliven%C3%A7a)>. Acesso: 18 dez. 2022.

## CRIAR MUNDOS

### entrevista com Arissana Pataxó

Arissana Braz Bomfim de Souza  
Augustin de Tugny  
Juliana Gontijo

No dia 22 de agosto de 2022, encontramos Arissana Pataxó em seu ateliê de Coroa Vermelha, município de Cabrália, sul da Bahia. Seu ateliê é uma construção recente e quase acabada instalada em cima da casa onde ela mora com o esposo e a filha. O ateliê tem três camas que ela nos diz servir para receber familiares quando vêm para Coroa Vermelha. Várias telas em branco sobre cavaletes de madeira pareciam esperar por uma produção próxima.

Arissana Braz Bomfim de Souza é pataxó e artista. Desde 2002 trabalha como professora nas escolas pataxó. Atualmente trabalha como professora de artes e do Patxohã (língua dos Pataxó) no Colégio Estadual Indígena de Coroa Vermelha. Formou-se em artes plásticas pela Universidade Federal da Bahia, onde obteve também seu mestrado em Estudos Étnicos e Africanos e atualmente desenvolve sua pesquisa de doutorado em História e Teoria da Arte. Sua produção artística em suportes diversos – pintura, desenho, fotografia, vídeo, cerâmica – interroga a condição de seu povo entre presente e passado, assim como de outros povos indígenas.

Sua primeira exposição individual “Sob o olhar Pataxó” foi realizada em 2007, no Museu de Arqueologia e Etnologia da Universidade Federal da Bahia, em Salvador, Bahia. Desde então, já realizou diversas exposições nacionais e internacionais, entre as quais a exposição itinerante “!Mira! Arte Contemporânea dos Povos Indígenas”, que teve como curadora Maria Inês de Almeida e reuniu artistas indígenas do Brasil, Bolívia, Equador, Peru e Colômbia. Em 2017, participou da exposição “Pimeässä en ole nelirajainen”, realizada no Centro de Trøndelag para Arte Contemporânea, em Trondheim, Noruega. Sua exposição individual mais recente foi “Resistência”, parte da programação do Fórum Social Mundial de 2018 em Salvador, Bahia. Em 2016, foi indicada ao Prêmio de Investigação Profissional em Arte (Prêmio PIPA) e premiada com o 2º lugar no PIPA Online. Participou da mostra coletiva “Vaivém”, sob a curadoria de Rafael Fonseca, que aconteceu no Centro Cultural Banco do Brasil de São Paulo, Brasília, Rio de Janeiro e Belo Horizonte, em 2019 e 2020. Em abril de 2019, realizou a pintura mural no SESC de Santo André. No mes-

mo ano participou da exposição “Estratégias do Feminino”, com curadoria de Fabrícia Jordão, Daniela Thomas, Helena Severo e Rita Sepúlveda Faria no Farol Santander, em Porto Alegre. Em 2021, integrou a exposição parte da 34ª Bienal de São Paulo “Moquém Surarî: Arte Indígena Contemporânea”, com curadoria de Jaider Esbell. Participou também da Mostra do festival de artes indígenas “Rec Tyty”, organizado em abril de 2021 pelo Instituto Maracá em São Paulo, e também da mostra online “Um outro céu”, um projeto internacional (UFBA – University of Sussex) que expõe conflitos territoriais de alguns povos indígenas. Participa atualmente da exposição “Atos de revolta: outros imaginários sobre independência”, no MAM-RJ. Seu engajamento artístico, feminista e político nas causas de seu povo e dos povos indígenas a levou a participar de muitas palestras, conferências, conversas, ateliês, no âmbito regional, nacional e internacional.

Nesse momento de conversa que tivemos à tarde, ela nos contou, entre risos, de seus anos de infância e de sua aprendizagem nas artes como criança pataxó.

**Juliana Gontijo:** Você poderia começar contando para a gente sobre sua caminhada? O que te levou a começar a fazer arte e como foi o início de sua produção artística? Que materiais mais te interessam?

**Arissana Pataxó:** Olha, acho que foi na infância que tudo começou. Quando vejo as produções artísticas de hoje, penso que as crianças, ou pelo menos as crianças do meu tempo, já faziam essas produções que o pessoal chama de contemporâneo. Quero dizer: não pensar que suporte utilizar, não ficar refém dele, mas utilizar o que quiser, o que sua imaginação tiver liberdade para criar. Acredito que eu fui uma criança assim, mas não só eu, não fui essa exceção. Acredito que as crianças são assim, elas têm esse perfil de criar, de imaginar, de criar mundos, né? Pegam uma caneta e aquela caneta se torna um personagem, vira um palhaço. Via isso na minha filha, quando estava menorzinha com 2-3 anos, com qualquer coisa ela imaginava um mundo, criava um teatro, encenação.

**JG:** Onde você passou sua infância?

**AP:** Minha infância foi em vários lugares. Assim começa a história. Meu pai era tocador de sanfona. Ele nasceu na região do Rio do Prado, a família dele morava na beira do Rio Jucuruçu. Ele tinha um propósito na cabeça: tinha que

casar com uma índia, porque a bisavó dele dizia que ele era indígena e que ele tinha que voltar às origens. Aí, participando das festas em Barra Velha que ele ia para tocar, conheceu minha mãe. Dizem que antes iam muitos não índios participar dessas festas em Barra Velha: São Brás, Nossa Senhora da Conceição. Iam tanto vender coisas quanto participar da festa em si. Ir à Barra Velha era um longo percurso. Meu pai falou que naquela época não tinha estrada, todo mundo ia pela praia. Eles saíam de Prado e de Alcobaça para a festa de Arraial d'Ajuda, subindo pela praia. Às vezes passavam em Barra Velha e descansavam. Minha mãe ainda era uma criança quando ele ia para lá. Quando ela estava com 16 anos, eles se engraçaram um pelo outro, como dizem. Ele pediu minha mãe em casamento ao meu avô, se casaram lá em Caraíva e vieram morar numa roça que meu pai tinha chamada Água Azul, que ficava na chamada Serra da Guaturama, em Porto Seguro. Lá minha mãe pariu para a maioria dos filhos, a maioria de parteira. As parteiras, naquela época, vinham e ficavam na casa da mulher até ela parir. Depois vinha alguém da família para tirar o resguardo. Sempre vinha o pessoal de Barra Velha ajudar a mãe: uma tia, vovó Chica... Foi lá que eu nasci. Na verdade, mãe disse que eu fui parida no hospital e depois me trouxeram de novo. Acho que fui a primeira que nasceu em hospital. Nasci no hospital de Itamaraju e fui registrada em Porto Seguro. Quando a gente nasceu, pai fez o registro de nascimento de índio no escritório da Funai em Barra Velha, e depois fez o registro em Caraíva. Antigamente o registro era feito na Funai para ter uma contabilização de indígenas. Hoje não.

Então eu cresci lá. Minha mãe contou nesses dias para mim que ela quase morreu no meu parto. Teve hemorragia e tudo mais. Mas sobreviveu e ainda hoje é forte.

Não sei muito dessas histórias, sabe? Mas sei que o meu pai vendeu aquela roça e comprou outra, próxima à cidade de Itamaraju. Da roça da Água Azul, não tenho lembrança nenhuma, nenhuma mesmo, porque era muito nova. Agora nessa, de Itamaraju, vivi até os 13 anos. Era um lugar muito bonito, tinha uma cachoeira ao lado da casa. No princípio era uma casa de taipa, mas depois meu pai fez uma cabana de madeira com três cômodos: um que era a sala e os outros eram os quartos. A cozinha ficava fora, como o povo pataxó faz. A casa era tipo palafita, alta, porque ficava numa encosta de pedra e a cachoeira ficava numa distância de uns 10 metros. A casa era alta para se prevenir das enchentes. Passei praticamente toda minha infância lá. Foi lá que aprendi a nadar. Tinha um ribeirinho mais abaixo que a gente pegava água para beber, e a água da cachoeira a gente usava pra tomar banho e limpar prato. No ribeirão tinha um barro, lá comecei minhas primeiras modelagens. Era mais para brincar. Fazia potinho, xícara, decorava com barros de outras

cores e colocava embaixo do assoalho da casa para secar. Sem queimar. Quebrou, eu fazia outro e colocava para secar. Brincava com esses materiais, já que a gente não tinha acesso a outros brinquedos. Uma grande brincadeira era tomar banho. Tinha vários primos que sempre iam de Barra Velha, porque minha mãe tinha uma relação muito forte com lá. Ela gostava muito de pescar, então tinha época que ia todo mundo para pescar porque lá era uma fartura de muito peixe. E tinha muitos irmãos, são oito comigo. Tinha uma brincadeira que era pegar a canoa quando a cachoeira estava mais cheia, subir pelo mato, e colocar a canoa bem em cima da rampa da cachoeira. Os meninos seguravam, a gente montava na canoa, e agora: “empurra!”. E a correnteza levava a gente. Quando a pressão da água estava muito forte, jogava a canoa dentro d’água e a gente subia nadando. Quando não, a gente conseguia sair em pezinho. Hoje eu penso, onde estava a mãe nessa hora que estávamos fazendo essa estripulia toda? (risos) Às vezes ela dizia “vai limpar prato” e a gente ia e ficava tomando banho o tempo inteiro. Tive uma infância muito divertida.

Depois meu pai fez uma casa cá na roça dos pais dele porque a gente precisava estudar e os meninos estavam ficando fora da idade de ir para a escola. Meus irmãos eram mais velhos, eu era mais nova, não tinha chegado na fase não. Então passávamos o meio da semana nessa casa que ficava perto da pista, mais fácil de ir pra escola, e passávamos o final de semana cá na cachoeira. De cá da cachoeira não tinha transporte e nessa época meu pai não tinha carro. Ficamos nesse ritmo uns 5, 6 anos, de lá pra cá, morando em dois lugares, até meu pai vender lá quando eu tinha uns 13 anos. A fazenda onde meus avós moravam era perto de Itamaraju. Para ir pra escola, tinha um ônibus que passava, e também a gente pegava carona com o pessoal que vendia leite nas fazendas. Quando tinha dinheiro, pegava ônibus. Quando não tinha, pegava carona. Quando tinha o dinheiro menos, ia até metade do caminho de pé e pegava um ônibus mais barato em outro bairro.

Nesse período, minha mãe começou a pintar pano de prato. Aprendeu em Itamaraju. Comecei a experimentar pintar pano de prato para ajudar. Não sei se vocês sabem aquela maneira de pintar pano de prato que você coloca o pano por cima do isopor, faz o molde recortado no papelão, prende com alfinetes, tira a peça que você quer pintar, pinta de uma cor, depois tapa, pinta, tira outra. Vai tirando por partes o molde. Se você quer fazer uma laranja com umas folhas, então você recorta as laranjas e as folhas, aí prega com alfinete o pano no isopor e depois o molde. Aí escolhe o que quer pintar primeiro. Se é a folha, tira o molde da folha e deixa os outros pregados, e pinta a folha primeiro. Depois que terminou a folha, tapa a folha e pinta a laranja. Assim a tinta não vaza, por que você pinta empurrando a tinta, usando um pincel grosso,

redondo, mais seco. Mãe ensinou a pintar folha: primeiro o amarelo, depois o laranja em algumas partes, depois o verde, as camadas. Pintar laranja: passa primeiro o amarelo, depois o laranja, e agora coloca um tom de verde. Hoje quase não vejo gente pintando com essa técnica.

Minha mãe também tinha começado a vender artesanato. Ela pegava os panos de prato, vendia em Barra Velha, só que o pessoal não tinha por dinheiro, o dinheiro era os colares. Então trocava por colares e ia vender em Nova Viçosa, Mucuri, Prado, as regiões turísticas. Depois ela passou a se deslocar para vender na feira hippie, em Belo Horizonte. Minha mãe aprendeu também a fazer calcinhas. Uma costureira ensinou ela a fazer o corte e costura, e eu também aprendi. Com as calcinhas, a mesma coisa. Levava para Barra Velha, trocava por colar e vendia. O pessoal gostava muito. Até hoje o pessoal chega: “Meruka, cadê as calcinhas?”. Encomendavam também capa de bujão, que a gente fazia e pintava; e pano para prateleiras. O pessoal em Barra Velha usava muito as prateleiras de madeira e botava as painéis bem expostas, então tinha que estar tudo bem arrumadinho, bem brilhante, e o pano estava ali decorando.

Então meu primeiro contato com tinta foi assim. Eu tinha muita vontade de pintar com tinta. Antes eu usava muito lápis de cor. Uma vez mãe comprou um estojo de plástico que vem com pastilhas de aquarelas e hidrocor. Em casa, quando comprava alguma coisa era para todo mundo, não era para um. Só que fui eu quem mais se empolgou, né? Fazia vários desenhos com aquelas aquarelas, com lápis de cor, com hidrocor... Lá na minha casa a maioria gostava de desenhar e tinha habilidade para o desenho. Eu e minhas irmãs organizamos muitas atividades, tipo: “vamos fazer um livro!”, “vamos fazer um gibi!”, “vamos fazer um campeonato de desenho!”. Uma vez a gente fez um filme que foi gravado só em áudio, a gente fazia loucuras assim.

**Augustin de Tugny:** Um filme sonoro?

**AP:** Pai comprou um toca-fitas com um gravador, aí pronto. Como era músico, ele tinha vontade que a gente fosse músico também. Ele comprou um teclado pros meus irmãos para ver se caminhavam na música, não foi; comprou baixo, guitarra... Eles formaram até uma banda com o pessoal lá da da roça, mas não foi para frente.

**AT:** Seus irmãos tocam um pouco, não é?

**AP:** Meu irmão mais velho toca bateria. Nunca teve bateria de pequeno, mas



sempre tocou as coisas. Aí, depois de grande, ele comprou uma.

**JG:** Você então foi a única que seguiu o caminho das artes [plásticas]?

**AP:** Foi. Meu pai também gostava muito de desenhar, tinha habilidade com desenho e também era escultor. Desde novo. Fazia escultura tipo hiperrealista. Tinha habilidades além da música. Ele tocava sanfona, viola, violão, pandeiro, tambor, zabumba, tudo ele tocava. A gente brincava de música, de cantar, mas nada de levar a sério. Nesse teclado tinha uns sons de animais, de mar, de coisas, então foi por isso que a gente criou o filme sonoro. Com um teclado e no contexto do dia a dia, né? A gente gravou em várias partes. Teve cena que a gente pulou na caixa d'água para dizer que estava pulando em rio.

**JG:** Você sente que o seu trabalho, como artista, se remete de alguma forma a essas experiências de infância?

**AP:** Não sei se remete, mas acredito que esses trabalhos de infância permitem que a gente fique livre para criar. Gostava muito de pintar esses livros comuns que as escolas ganham. Eu e minhas irmãs ficávamos catando desenhos para poder pintar o tempo inteiro. Tinha muita vontade também de ilustrar. Passei a ter esse desejo quando comecei ir para a escola, aprendi a ler e tal. Ia direto para a biblioteca, mas, na verdade, nem era muito para ler os livros, era para ver as imagens. Era apaixonada por aquelas imagens que tinha nos livros de contos de fábulas. Queria fazer igual, eu queria desenhar. Por isso que eu tinha esse fascínio em desenhar o real, de querer desenhar como estava ali. E aí eu passei a observar muito. Sempre falo para meus alunos que o desenho é uma questão de observação. Na minha faculdade, alguns professores falavam, “olha assim”, mas isso eu observava quando criança: a atmosfera, a perspectiva, o que está mais longe. Coisas que quando criança eu já percebia e me auxiliavam no desenho ainda mesmo na infância: “mas a árvore aqui não tem essa cor, mas o tronco dessa árvore não é assim”. Quando eu tinha uns 11 anos, mais ou menos, fiz meu primeiro auto-retrato. Fiz a partir de uma fotografia que eu tinha, daquelas que aquele pessoal vai na escola fotografar. Como ficou bom, me despertei que tinha habilidade para o desenho da figura humana também, porque até então gostava mais de desenhar o ambiente, a natureza.

Quando eu era criança também tínhamos o costume de catar búzios na roça. Antes de fazer a roça, a gente fazia a queima, e os búzios ficavam brancos. Eu e minhas irmãs catávamos búzios, lavávamos direitinho, pintávamos e fazíamos coleção de búzios pintados. Os búzios são os caramujos. Tinha uns

grandões, tinha os menorzinhos. Tem uns de formato com bico. Passávamos horas pintando com lápis de cor os cascos, fazendo texturas e estampas variadas com bolinhas, traços, linhas, cores.

**AT:** Olha, isso tem que reaparecer!

**AP:** Vou ter que arranjar esses caramujos, porque deve ficar muito bonito pintar eles novamente, não é? Por isso que eu falo que essa questão do contemporâneo, de utilizar o que você tem à mão, era o acesso, né? Tinha outro material que eu utilizava também, além do papel. Próximo da casa da fazenda em que a gente morava com a minha avó, tinha uma planta dessas que retêm água, uma suculenta. A gente desenhava nas suas folhas, que são planas, com um espinho de laranja. Brincava e depois jogava fora. No outro dia, catava mais folhas e fazia várias texturas: traços, linhas, pontos, e variava, tipo, essa folha vai ter só bolinha, essa só traço. As folhas depois ficavam murcinhas por causa do sulco, era algo que não durava.

**JG:** Você leva algum desses experimentos para a sala de aula, para trabalhar com seus estudantes?

**AP:** Esse trabalho da folha não, mas outros sim. Eu converso com os estudantes sobre a questão de poder fazer com o que a gente tiver ao alcance. O adulto chega e diz “não tenho material”; a criança não está nem aí para material, um espinho ou uma folha já é suficiente para brincar o máximo.

Outra técnica que a gente fazia muito quando criança: logo que a gente chegou na fazenda, meu pai construiu uma casa bem pequena, só tinha um quarto, uma sala e uma cozinha. Depois ele construiu uma casa maior, aí ele botou uma varanda ao redor de toda a casa. No muro da varanda, onde era de sentar, colocou um piso daqueles de cimento amarelo que o pessoal usava antigamente. Aquele piso ali, ó, era outro suporte para mim. A gente pegava areia que tinha do lado de fora, aí pegava um copo de água e desenhava no muro. Depois vinha com areia, jogava e soprava. Aí ficava o muro todo desenhado de areia. Era arte efêmera: ficava ali até secar.

**JG:** É essa liberdade de experimentar sem se preocupar com o que é, com o que deve ser, quanto tempo vai durar...

**AP:** Se vai ficar ali para sempre... Volta e meia eu lembro de algumas loucuras que a gente fazia quando criança em termos artísticos.

**JG:** Como artista, você também usa vários meios e técnicas, não é?

**AP:** Sim. Eu fiz a obra *Refúgio* (2020) usando essa mesma técnica do muro, só que fiz no papel e desenhei com cola, depois joguei o barro e sacudi. O papel preto reteve algum resíduo, e esse é o trabalho.

**AT:** Tem um trabalho seu que retoma a infância, uma infância ligada à ancestralidade. Um trabalho que você mostrou na exposição *VaiVém*, que é um vídeo lindo demais, muito tocante.

**AP:** Esse vídeo fala sobre a dona Nêga, sobre a infância dela. Quando os pais dela morreram, ela já sabia fiar a corda de algodão, o tucum, aprendeu desde cedo. As crianças hoje só desfrutam das redes, mas não sabem fazer mais tucum.

As experiências da infância me conduziram. Lembro que com 13 anos já tinha bastante certeza que queria aprender a técnica da pintura. Tinha uma vizinha que era professora e deu uma câmera para a filha dela. Pronto, a gente fez horrores com essa câmera, fez filme, fez um tanto de coisa. A gente fez entrevistas e aí na entrevista eu disse, “olha, quando eu crescer, eu quero ser pintora, viu?”

Depois de aprender a pintura no pano de prato, com 16 anos eu vim para Coroa Vermelha. Na década de 1990, muitos Pataxó de Barra Velha vieram para cá para vender artesanato. Alguns passavam três dias, uma semana, ou só vinham passar o verão e já ficavam para morar por conta do movimento, do acesso, a venda do material que era mais fácil. Mãe conta que, quando ela era criança, eles tinham que vir cá para a BR, para o trevo do Parque, no pé do Monte, para vender para os caminhões que passavam. Para conseguir algum trocado, os homens trabalhavam nas fazendas e as mulheres tinham dificuldade para vender os colares. Então Coroa Vermelha foi esse lugar onde o povo pataxó quis vir. Na década de 1990 grande parte dos meus tios já tinha vindo para cá. Então minha tia Zizi perguntou para minha mãe se não queria mandar a gente para morar aqui, porque ficava mais perto da escola. E eu vim. Trabalhei em lanchonete, trabalhei na loja de Seu Itambé atendendo as pessoas e vendendo ervas. Eu continuei o segundo ano escolar. Fiz o magistério, no segundo e terceiro ano fiz estágio na escola indígena. Quando eu concluí, disseram que estava tendo seleção para professor, eu estava com uns 18 anos. Fiz a seleção, passei. Lá eu comecei a dar aula de alfabetização para crianças na escola, o contrato era de fevereiro até dezembro. Depois, janeiro e fevereiro



*Refúgio (2020)*

os professores ficavam desempregados e cada um procurava um rumo para poder trabalhar.

Nesse período, eu saía para vender artesanato com minha mãe. Uma vez minha mãe foi para a feira de artesanato em Natal. Nesse período, ela rodava o Brasil vendendo artesanato: Rio Grande do Sul, Rio de Janeiro, São Paulo. Onde tinha um lugar que dava espaço para indígena ela ia. Ela foi para Natal, e foi lá meu primeiro contato com a tinta acrílica. Estava tendo uma feira de artesanato e a gente ficava no espaço destinado aos indígenas; vendia e dormia num galpão em cima da própria feira. Tinha um estande da Acrilex fazendo propaganda e vendendo um monte de material. Passei por aquele estande cheio de tinta, ia ter uma oficina de pintura em tela, eu quis fazer. Me inscrevi, mas não pude participar da oficina porque eu tinha que ajudar minha mãe a passar troco, essas coisas. Tinha muita gente, não podia sair. Aí eu tive que ir lá, justificar para o pessoal que eu não ia participar. Perguntei se eu podia pintar depois, disseram que quando o pessoal terminasse eu podia ir pegar o material e pintar. Quando acabou o movimento, fui lá e me deram uma tela com uma flor desenhada, que era para pintar com tinta. Perguntei se podia fazer outra coisa, disseram que sim e me deram as tintas, o material que o pessoal tinha usado na oficina. “Eu durmo aqui mesmo, amanhã cedo devolvo para vocês o material”. Passei a noite pintando e no outro dia eu trouxe para eles. Eles gostaram e me doaram o material que tinha sido usado nas oficinas: tinta acrílica, tinta a óleo, verniz, verniz vitral, tinta para vidro, tinta para tecido. Eu trouxe pra casa aquele tanto de material, me empolguei e comprei umas telas. Pinteí, vendi.



Imagem do vídeo *Rede de Tucum*, 2019, 01'44"

**JG:** Sobre o que eram as telas que você pintou?

**AP:** A primeira foi um *awé* na beira da praia, com o mar no fundo e algumas árvores no canto. Essa não vendi logo, vendi para um francês que veio aqui em casa, um antropólogo. Vendi bem baratinho, porque eu ia fazer o vestibular de artes e precisava pagar a passagem. Também me pinteí, pinteí meu esposo, minha irmã, pinteí um monte de gente daqui de casa. Todos trabalhos pequenos, estava só treinando mesmo. E aí entrei no curso de artes. Dava aula já há 3 anos. O pessoal da ANAI (Associação Nacional Indigenista) veio fazer um livro sobre a história do povo Pataxó com os professores de Coroa Vermelha e pessoas da comunidade também. Eles dividiram equipes para poder fazer os textos e a ilustração. Fiquei na equipe de ilustração, aí eles falaram das cotas para indígenas na UFBA e do curso de artes plásticas. Na hora de fazer a inscrição, tinha artes plásticas e desenhos plásticos, eu não sabia a diferença. Me inscrevi no de artes plásticas, fiz o vestibular e passei. Minha vontade era aprender outras técnicas, experimentar outras coisas além do que eu já tinha experimentado na natureza. Minhas primeiras obras eram todas experimentos.

**JG:** Tem alguma técnica que você goste mais de utilizar?

**AP:** Gosto mais da tinta acrílica, mas varia muito. Tem hora que gosto mais do carvão, vai depender muito do que eu quero fazer, do que quero desenhar.

**AT:** Tem um trabalho de cerâmica que é muito importante, o do facão.

**AP:** Sim, o do facão. Nos primeiros anos da faculdade, de 2005 a 2007, eu fiz muitos trabalhos. Em 2007 o professor Caroso e a professora Maria Hilda Paraíso, que trabalhavam no Museu de Etnologia da UFBA, perguntaram se eu não queria expor lá. Então fiz um projeto, cheguei lá no museu e expliquei que queria fazer uma exposição assim, assim. “Ah, mas isso aqui é muito dinheiro!” “Mas o que o museu pode me dar além do espaço?” “A gente pode fazer os panfletos.” Então eu fui correr atrás das outras coisas. Consegui com a Secretaria de Cultura os recursos para emoldurar os trabalhos, já que a maioria era em papel. Consegui com a Secretária de Educação recursos para levar um grupo daqui, Ihixú Xohâ, para cantar na abertura. Consegui que meu tio São levasse os beijos que as mulheres de Barra Velha fizeram. Foi minha mãe, foram minhas irmãs, foi o pessoal da aldeia. Serviram o kauim, serviram o peixe com farinha de puba. Um festão na vernissage. Foi minha primeira exposição, a melhor que fiz. O pessoal do Museu Eugênio Teixeira Leal (em Salvador) viu a exposição e a levei para lá no outro ano.

Depois eu participei de várias exposições coletivas com os colegas. Teve o Salão Regional da Bahia e eu resolvi inscrever um trabalho. Eu nunca fui de inscrever trabalhos, um colega meu que falou desse aí. Me inscrevi com o trabalho da placa de cerâmica que está até lá em casa, só está quebrado, estralado assim, ó. Era uma obra que eu gostava muito, mas ela estralou. São três placas de cerâmica que desenhei com corante mineral e foram para o forno de novo. Participei da exposição, que veio para Porto Seguro também. Foi a primeira vez que eu expus aqui.

**JG:** Que desenhos havia nas placas?

**AP:** Eram crianças pegando ouriço, crianças brincando de bola e uma menina tomando água de coco. Foram cenas que registrei. Geralmente capturo em fotografias, como já falei, e depois transformo esse registro. Às vezes a fotografia fica bem bonita, mas aquelas linhas, aqueles contornos que a fotografia consegue captar, no desenho ficam mais bonitos porque conseguimos outra dimensão daquilo. Às vezes a fotografia não é tão bonita e outra técnica consegue capturar a beleza que a fotografia não conseguiu. Por outro lado, tem vezes que a fotografia é a melhor técnica, como na série *Mãgutxi Pataxó – pegando ouriço* (2014). Em 2011 fui chamada pela primeira vez para expor fora pelo Arte sem Fronteiras. Em 2009 fiz um blog a pedido da professora de cerâmica

Sarah Hallelujah e nele coloquei todos meus trabalhos. O pessoal do Arte sem Fronteiras viu meu blog e me convidou para participar da exposição no Museu Ferroviário, no Rio Grande do Sul. Depois, em 2012, eu pari, aí não fiz nada, só cuidei de menino. Em 2013 também só cuidei de menino. Em 2014 recebi um e-mail dizendo que Maria Inês (de Almeida) estava organizando uma exposição chamada ¡Mira! e que poderia mandar uma obra para a seleção. Fui selecionada e a exposição deu muita visibilidade ao meu trabalho. Conheci também outros artistas. Me convidaram para a abertura em Brasília, mas estava dando aula na Boca da Mata, que nessa época era itinerante, cada semana era um grupo de professores. Na semana que eu ia é que me chamaram para Brasília, aí não pude ir. Mas pude ver a exposição no Espaço do Conhecimento da UFMG. Foi muito bonita. Participou Jaider (Esbell), Ibã (Huni Kuin)... Em 2016 Maria Inês foi convidada para integrar o comitê do prêmio Pipa e indicou eu, Jaider e Ibã. Ganhei o segundo lugar do prêmio on-line. Com o prêmio o trabalho ganha visibilidade. Tivemos que divulgar, fazer campanha on-line. Na época, só votava pelo Facebook, e abri uma conta. Aí fizemos uma campanha, as aldeias inteiras votando. Aldeia Velha parou a escola, mandou os meninos votarem; aqui na escola, colocaram um computador para os meninos votarem. Foi um levante do povo, um desafio, uma disputa bem acirrada entre eu e Jaider. Ficamos com uma diferença de 100 votos. Não conhecia Jaider, conheci nessa disputa. Só vim conhecer pessoalmente em 2017 quando Ailton Krenak convocou uma reunião com artistas indígenas do Brasil. Aí estavam Denilson, Daiara, eu, Edgar, Sandra Benites, Papá (Carlos Papá Mirim), Cristine Takuá e outros, junto com alguns curadores e pessoas ligadas a instituições. O objetivo era permitir esse diálogo.

**JG:** O que você acha do espaço atualmente aberto aos indígenas nas instituições de arte contemporânea e das inúmeras exposições com temática e artistas indígenas?

**AP:** Você acha que está realmente aberto este espaço? Pode ser um modismo do momento, pode ser algo só para dizer que estão fazendo política decolonial, não sei qual a intenção deles, mas acredito que é um espaço conquistado, não penso que eles abriram a porta não. Quando percebo que no Pipa foi a Maria Inês que indicou, a gente percebe o quanto essas instituições e pessoas vinculadas à arte estão distantes da questão indígena. Quando a gente ganha um prêmio, exige esse espaço. Mostramos que temos também artistas indígenas, que podemos ocupar esses espaços não só no Brasil mas em outros países também. Acho que as instituições se sentiram envergonhadas. Acredito que a arte



*Mikay, 2009. Escultura de cerâmica, 60cm.*

indígena foi arrombando esses espaços.

**AT:** Na última Bienal de São Paulo Jaider foi muito importante para fazer entrar vários outros artistas. Acho mais interessante quando há artistas indígenas numa bienal, confrontados a um conjunto internacional de outros artistas, do que quando há uma exposição de gueto, exclusiva, porque tem que se confrontar o mundo como um todo. Por isso a exposição VaiVém (curadoria Raphael Fonseca, CCBB, 2019) foi importante, pois ela coloca as obras em equivalência, não em gueto.

**JG:** Não cria numa categoria à parte.

**AP:** Também percebi isso na VaiVém. A ¡Mira! traz a questão de vários artistas indígenas de vários países, super importante, e dá uma visibilidade aos artistas brasileiros. E a VaiVém faz isso mesmo, coloca junto com artistas viajantes, artistas das décadas de 1920, 40, 60, com artistas indígenas e não indígenas







(Dupla página anterior)

*Pegando ouriço*, 2008. Baixo esmalte sobre placa de cerâmica, 25x30cm.

(Página seguinte)

Fotografia da série *Mãgutxi Pataxó - pegando ouriço*, 2014. 30x42cm.

contemporâneos. E circula por espaços grandes, isso ajuda muito a divulgar o trabalho. É importante, mas acredito que não deva ser sempre o foco da gente estar nesses espaços.

**JG:** Acho interessante quando você fala que esses espaços que não foram cedidos, foram conquistados por você e outros artistas indígenas. Queria então saber como a comunidade pataxó enxerga você, como artista pataxó, ocupando esses lugares. Para vocês é importante, enquanto povo?

**AP:** Não sei como o povo vê isso, mas acredito que pela questão do próprio prêmio Pipa, que teve uma mobilização, acredito que o povo vê isso como um lugar de representatividade importante, como uma conquista de espaço. O prêmio ajudou a comunidade a conhecer meu trabalho também, já que muitos nem conheciam. Ganhar essa dimensão no povo é super importante. Para mim, acredito que é importante, enquanto uma luta coletiva, principalmente agora, porque alguns trabalhos meus estão saindo em material didático. É uma das coisas mais importantes que têm sido feitas a partir do meu trabalho, porque mostra que estão tendo que falar das artes indígenas contemporâneas. Não em termos das artes indígenas contemporâneas como Jaider fala, mas em termos das artes indígenas do presente, não como uma arte do passado. Em alguns livros minhas obras têm sido um ponto de partida para entrar nessa temática. Não só minhas obras, como a de outros artistas. Isso tem um peso imenso, pois chega nas escolas. Os professores trabalham a partir dos livros didáticos; ter isso nos livros mostra pro professor que ele pode falar disso; legítima, válida. Vários professores mandam para mim prints de trabalhos, mostrando o que tem sido trabalhado nas salas de aula. Professores de todo o Brasil mandam para mim, com muita frequência. Penso até em fazer um catálogo só com esses trabalhos feitos em escolas. Alguns trabalham com releitura, outros sobre o povo pataxó, alguns puxam temas ligados ao cotidiano, às crianças. Alguns pedem um retorno em vídeo, mas eu não dou conta, não tenho muito tempo.



**AT:** Queria voltar a essa questão da relação com o povo pataxó. Você falou em representatividade através de sua presença nas exposições. Mas qual o olhar dos Pataxó sobre seu trabalho?

**AP:** Então, teríamos que perguntar aos Pataxó. Eu nunca perguntei a ninguém o que acham do meu trabalho, nem mesmo aos meus alunos. Acredito que devam ter opiniões diversas, teria que fazer uma pesquisa.

**AT:** Sim, acho que tem que fazer. Vejo muito essa história das artes indígenas contemporâneas lançadas para o mundo, mas não sabemos qual o impacto delas nas comunidades de origem. Sei que Gustavo (Caboco) trabalha bastante isso com a comunidade que faz parte (Wapichana), mas os outros, não sei.

**AP:** Não sei que tipo de impacto. Se impactou no sentido de produzir de forma colaborativa, ou deles conhecerem a dimensão do seu trabalho. Os estudantes sabem do meu trabalho como artista. Hoje estão sabendo mais por conta dos livros didáticos, que chegaram também nas escolas indígenas, onde sou professora. Os estudantes então querem saber quem sou e me veem como mais uma possibilidade de trabalho, de área, de estudo, de caminhada. É uma área que ninguém pensava como uma perspectiva de trilhar, de caminhar. A arte todos pensam mais como hobby, ou como algo que tem que fazer por diversão.

**JG:** Há outros artistas pataxó aqui nessa comunidade?

**AP:** Tem muitos. Não divido em categorias dos que estão e não estão no circuito. Muitos não estão nesse circuito como eu estou, como Oiti está. Muitos estão só no circuito da própria comunidade, produzindo para a própria comunidade ou, às vezes, para vender em outros espaços. Ainda são poucos os que estão no circuito externo.

**AT:** Estão no circuito interno, da pintura corporal, de fazer cocares, cada um mais extraordinário que o outro. A cada festa, a cada ritual, vemos aparecer um novo cocar, que é inventado, tem um fluxo artístico que é interno.

**AP:** Que circula em outras aldeias também.

**JG:** Quando perguntei sobre a relação dos espaços institucionais da arte com

o povo Pataxó, me referia também a essa questão: existe uma definição institucionalizada do que é arte, muito endurecida até, que é a arte que faz parte do circuito que você menciona. Imagino que, na dimensão pataxó e na de outros povos indígenas, esse circuito ou noção de arte não dê conta, não seja suficiente diante de tudo o que é produzido e não está no circuito de arte, mas tem uma função – estética, política, cerimonial – para a comunidade e que nem interessa dentro do que se categoriza como “arte”. Se vai para uma exposição ou não, não importa. Há um outro propósito em questão.

**AP:** Sim. Quando fui convidada pela escola para expor meus trabalhos, não quis expor só os meus não. Tem tantos artistas aqui na comunidade, tem que trazer outros. Foi uma exposição numa sala de aula que ficou alguns dias e aí a gente trouxe trabalhos de Kapimbará, que trabalha com arco e flecha, trouxe Seu José Sena, que trabalha com a produção de lanças, outros que trabalham com cocar... Oiti também, com suas esculturas. Para mostrar e deixar claro que cada um trabalha com materiais diferentes, com o que quiser, considerando que tudo é arte.

**AT:** No trabalho *Matí* (2018), você brinca com as cores.

**AT:** É, às vezes eu brinco. Uma professora minha que me ensinou essa brincadeira, a Graça Ramos. Ela trabalha muito com o colorido e nas aulas dela eu capturei isso dela. Eu queria chegar ao extremo: pintar até chegar ao máximo do realismo que podia. Pronto, fui. Acho que cheguei lá com minha obra *~ihé*. Depois quis desconstruir tudo. Agora posso sair quebrando tudo.

**JG:** No seu último trabalho, *Hãhãw Pataxó: de que lugar você olha* (2022), apresentado no MAM-RJ, você utiliza espelhos com inscrições do diário *Viaagem ao Brasil*, escrito por Maximiliano de Wied-Neuwied entre 1815 e 1817, colocados frente a pinturas do Monte Pascoal. Você faz com que o espectador, que se vê refletido entre os escritos do viajante do séc. XIX e a paisagem do território pataxó, se sinta implicado nessa história. Como foi a construção desse trabalho?

**AP:** Há mais de dez anos que tenho vontade de fazer alguma coisa com espelhos, pois é uma coisa muito simbólica para trazer para uma obra. Já tinha pensado, por exemplo, em usar espelhos com imagens de reportagens preconceituosas e racistas sobre a questão indígena. Quando o pessoal do MAM me convidou para trabalhar com os atos de revolta e com a independência [do





Arissana  
Pataxó  
2018



(Dupla página anterior)  
*Matí*, 2018. Acrílica sobre tela, 60x80cm.

(Página seguinte)  
*Íhé*, 2007. Acrílica sobre tela, 70 x 50cm. Coleção Maria Inês de Almeida.

Brasil], pensei nos espelhos, já que eles têm relação com a tão falada “história do escambo” e também com uma ideia de quem vê a obra, se vê parte dessa história e desse olhar sobre o povo pataxó. Estava lendo o livro “Viagem ao Brasil” para a pesquisa de minha tese de doutorado e resolvi trazer alguns trechos específicos que tratam do povo pataxó, já que nos pediram para relacionar o trabalho com o século XIX. Mas queria também trazer um pouco do povo pataxó no presente e estabelecer um diálogo com esse passado. Quem era esse Pataxó do passado? Visto por quem? E quem é o Pataxó de hoje? Por isso coloquei nas pinturas o texto em patxohã e o Monte Pascoal, para trazer a questão territorial e o que está acontecendo agora. Pinte o Monte de várias vistas e ângulos para mostrar a presença do povo pataxó, já que ao mesmo tempo que o viajante Maximiliano afirma essa presença, ele a trata de forma preconceituosa, dizendo que é um empecilho para a instalação de uma serra-ria, para a estadia e passagem dos europeus, pois são povos “arredios”. Usa muitos termos e formas pejorativas. Diz também que os Pataxó não deixavam seus filhos se criarem entre os brancos. Esses trechos, ao mesmo tempo que expressam uma forma de ver racista, mostram a rebeldia do povo pataxó de permanecer em seu território com sua autonomia de vida.

**JG:** O que quer dizer o trecho em patxohã?

**AP:** São trechos de um canto que o povo pataxó canta em português e que eu traduzi para o patxohã, como se fosse a fala nossa, não de vocês. O patxohã é um marco do processo de retomada, é a marca do povo pataxó no presente. Começa assim (canta): “- Índio pataxó, o que veio fazer aqui? (2x) Eu vim subir no monte da terra que eu nasci. (2x) Em cima daquele monte, lá do alto avista o mar. (2x) A baliza do Brasil é o Monte Pascoal. (2x) Eu sou índio pataxó, não nego meu natural. (2x) Estou aqui no Brasil, muito antes de Cabral. (2x) Sou índio pataxó, por isso estou aqui. (2x) Com minha tanga de tabu e meu arco de pati. (2x)



ARTESANA BIANZ

**JG:** Seu trabalho amarra conceitualmente muitas referências: o Monte Pascoal, a visão do europeu, a luta pelas terras, a resistência do povo pataxó nos dias de hoje. O Monte Pascoal que você pinta não é o Monte Pascoal idealizado, ou o Monte Pascoal do passado. Vemos nas telas a estrada do presente, as cercas das fazendas que delimitam a terra, os eucaliptos. Esses elementos remetem não só ao presente, mas aos conflitos do território.

**AP:** Pinte a BR-101, que liga o sul ao nordeste do país e atravessa nossa região, como o marco da chegada do turismo, que desenvolve e afeta nosso território. A estrada traz alguns benefícios, já que o turismo é uma das atuais formas de subsistência, mas também traz problemas, como o fechamento de praias, que são locais de retirada de matéria prima. Tornar as praias particulares impede a passagem de pescadores e pessoas que vão para catar algum fruto, alguma palha. Falo disso em minha dissertação de mestrado: dona Zabelê, lá de Cumuruxatiba, diz que o local que ela sempre extraía a palha para fazer a trança do aricuri estava sendo cercado para fazer um condomínio ou um resort, algo assim, e ela não podia mais entrar. Ao pintar a cerca, pensei na problemática das fazendas, da divisão territorial e da sobreposição do Parque Nacional Monte Pascoal na Terra Indígena Barra Velha, terra pataxó tradicionalmente ocupada. Os mais velhos falam muito dessa demarcação, quando o governo na década de 1940 convidou a comunidade para marcar onde o território pataxó começava e onde concluía, e depois usaram essa área marcada para fazer o Parque Nacional, obrigando muitas famílias pataxó a se deslocar e sair das áreas do parque. Pinte também os eucaliptos que vêm se instalando ao redor das áreas indígenas, se aproximando cada vez mais. Sabemos o quanto isso é problemático para o meio ambiente e para a vida de muitas famílias que dependem da água, do mangue e da terra... quando se planta o eucalipto, ele tende a secar a terra. O percurso para chegar em uma terra pataxó é repleto de eucaliptos, estamos cercados. No outro quadro, pinte o Monte bem mais de pertinho, com alguns coqueiros e árvores, para mostrar que está junto de nós, como se fosse uma vista da aldeia Pé do Monte. O povo pataxó marca sua presença no território com plantações. Geralmente quando se instala para construir uma casa marca primeiro o terreno plantando coqueiros, árvores frutíferas. Já ouvi vários mais velhos dizendo “olha, aquele terreno, já morei lá, aquele pé de coco fui eu que plantei, foi naquele coqueiro que minha avó morou, aqueles pés de jaca foi minha família que plantou...”.

**JG:** Houve conflito na demarcação do Parque Monte Pascoal?

**AP:** Sim, quis trazer isso para a exposição também. Teve o conflito que muitos já conhecem, o Fogo de 51, depois que o governo fez as marcações na década de 1940 para a retirada do pessoal. Quando os Pataxó se retiraram, houve uma mobilização da comunidade de Barra Velha, principalmente do cacique Honório, para tentar reverter essa situação, ver como poderiam permanecer no território e o que poderiam fazer a partir dali, já que, depois daquela demarcação do Parque Nacional, foi proibido à comunidade fazer roça, plantar onde o pessoal sempre plantou, ou tirar qualquer espécie de cipó ou de planta da mata. Ali o pessoal se viu encurralado, sem poder sobreviver. Era daquela área que retiravam matéria prima para fazer casas, objetos de utilização do dia-a-dia, canoa, cipó para fazer cestos e armadilhas. Na época o pessoal dependia muito da caça, colocavam armadilhas na mata, era o meio de sobrevivência além do mar. As mobilizações começaram com viagens ao SPI [Serviço de Proteção ao Índio] no Rio de Janeiro para tentar encontrar uma saída. Essa saída, infelizmente, vem com o Fogo de 51; uma saída trágica que começa com a chegada de dois homens que diziam que estavam ali para ajudar com a questão territorial. Segundo os mais velhos, um se apresentou como engenheiro e o outro não me lembro mais. Aceitaram a chegada desses caras como membros do governo porque quando Cacique Honório esteve no mesmo ano no SPI disseram que iam mandar pessoas para resolver o caso, então estavam esperando. Eles orientaram a comunidade a se mobilizar e juntaram todos os homens. Dizem que pediram para o pessoal ir até o comércio mais próximo para buscar ajuda. Chegaram em Corumbau em um armazém de um comerciante que os indígenas já compravam bastante, chamado Teodomiro. Os dois homens brancos, levando os Pataxó, assaltaram o dono do armazém e obrigaram os indígenas a retirar toda a mercadoria e prender o homem. Nesse momento, os Pataxó se dão conta que caíram numa cilada, que os dois que chegaram de fora não eram pessoas do governo. Aí soltam Teodomiro, Teodomiro foge, os indígenas são obrigados a voltar para a aldeia e colocar toda a mercadoria saqueada na igreja. No dia seguinte, a polícia fica sabendo e invade a aldeia, atira, incendia todas as casas, coloca os animais para comer a roça que ainda tinha lá. O povo Pataxó se dispersa, corre pelas matas para tentar sobreviver. Dizem que ficaram sete, oito dias escondidos na mata; cada um conta uma história de como escapou, como sobreviveu, os parentes que perdeu. Os policiais ficaram procurando indígenas por vários dias, levaram alguns presos para uma delegacia em Prado. Depois souberam que os Pataxó não tinham culpa e soltaram todos, mas cada um fugiu para um canto. Sabemos que foi dada ordem aos fazendeiros para acolher os indígenas que estivessem dispersos, então muitos

começaram a trabalhar em fazendas, acredito que de forma quase escrava. Alguns foram voltando aos poucos, mas o medo que se estendeu foi muito, e o pessoal ficou com receio de voltar. Algumas famílias perambularam por Trancoso e Arraial d’Ajuda, locais onde já tinham famílias. O povo pataxó sempre circulou muito. Temos uma ideia que, antes do Fogo de 51, o povo pataxó se concentrava só em Barra Velha, mas há muito tempo que famílias se abrigavam ao longo de todo o Parque e da costa.

**JG:** Há uma estimativa de quantos morreram no Fogo de 51?

**AP:** Das entrevistas que fiz não vi casos de mortes no momento do ataque. O relato que tenho é que alguns mais velhos morreram posteriormente ao fogo porque apanharam muito, ficaram muitos dias com fome. Por toda a repressão, morreram dois, três dias depois. Soube que, quando a polícia conseguiu apanhar os dois ladrões, atiraram também em dois indígenas, que morreram. Como foram casos não noticiados, é difícil dizer quantas pessoas morreram, quem foram elas. Muitas pessoas depois disso se calaram, não quiseram ou não conseguiram mais contar nada sobre esses casos. Quem viveu ficou com receio de falar, por conta da própria dor.

**JG:** Essas entrevistas que você fez foram para sua dissertação de mestrado? Você pode contar um pouco mais e falar também sobre a tese de doutorado que está preparando?

**AP:** Isso, eu fiz entre 2010 e 2012 entrevistas com alguns mais velhos de Barra Velha, Águas Belas, Pé do Monte, Caí, Tibá, as aldeias da região. Percorri com minha irmã dezessete aldeias pataxó. A maioria dos mais velhos que entrevistamos já morreu. Meu tema de dissertação não foi especificamente sobre o Fogo, foi sobre os adereços pataxó. O doutorado agora é sobre as artes pataxó em geral – quero trazer algo das questões territoriais que afetaram a produção até o presente. Um pouco dessa construção e mobilização do povo pataxó nessa produção. Espero com a tese contribuir de alguma forma para recontar e discutir a trajetória das artes pataxó.

(Página seguinte)

*Hãhãw Pataxó: de que lugar você olha?, 2022. Instalação, dimensões variáveis.*



A região abunda os mais belos  
 e variados tipos de serras. A fim de aproveitá-las, pretendeu-se  
 dar-lhes um nome. Para isso, contratou-se um construtor da Alemanha,  
 de nome Kramer, foi contratado para isso. Onze tipos  
 de madeiras da costa oriental ali se encontram:  
 jacarandá, oiticica, jequitibá, vinhático, cedro, caieira,  
 ipê, peroba, putumaju, pau-brasil, etc. Como,  
 porém, a região estivesse ainda totalmente dominada  
 pelos Patachós e pelas feras, e, por isso, até então  
 não se pudesse construir a serra, o ministro ordenou  
 ao sr. José Marcolino da Cunha, visconde da comarca  
 de Porto Seguro, que fosse para ali, montasse o número  
 de braços necessários para abrir uma fazenda, L. 1



... e, por isso, até então  
 não se pudesse construir a serra, o ministro ordenou  
 ao sr. José Marcolino da Cunha, visconde da comarca  
 de Porto Seguro, que fosse para ali, montasse o número  
 de braços necessários para abrir uma fazenda, L. 1

Alguns dos tipos de serras  
 que existem na Bahia são os  
 seguintes: oitica, jequitibá,  
 vinhático, cedro, caieira,  
 ipê, peroba, putumaju,  
 pau-brasil, etc. Como,  
 porém, a região estivesse  
 ainda totalmente dominada  
 pelos Patachós e pelas feras,  
 e, por isso, até então não se  
 pudesse construir a serra, o  
 ministro ordenou ao sr. José  
 Marcolino da Cunha, visconde  
 da comarca de Porto Seguro,  
 que fosse para ali, montasse  
 o número de braços necessários  
 para abrir uma fazenda, L. 1

Alguns dos tipos de serras  
 que existem na Bahia são os  
 seguintes: oitica, jequitibá,  
 vinhático, cedro, caieira,  
 ipê, peroba, putumaju,  
 pau-brasil, etc. Como,  
 porém, a região estivesse  
 ainda totalmente dominada  
 pelos Patachós e pelas feras,  
 e, por isso, até então não se  
 pudesse construir a serra, o  
 ministro ordenou ao sr. José  
 Marcolino da Cunha, visconde  
 da comarca de Porto Seguro,  
 que fosse para ali, montasse  
 o número de braços necessários  
 para abrir uma fazenda, L. 1

TAMBÉM PODEM  
 ENCONTRAR MUITAS TIPO  
 DE MADEIRAS DA COSTA  
 ORIENTAL ALI SE ENCONTRAM:  
 JACARANDÁ, OITICA, JEQUITIBÁ,  
 VINHÁTICO, CEDRO, CAIEIRA,  
 IPÊ, PEROBA, PUTUMAJU,  
 PAU-BRASIL, ETC. COMO,  
 PORÉM, A REGIÃO ESTIVESSE  
 AINDA TOTALMENTE DOMINADA  
 PELOS PATACHÓS E PELAS FERAS,  
 E, POR ISSO, ATÉ ENTÃO NÃO SE  
 PUDESSE CONSTRUIR A SERRA,  
 O MINISTRO ORDENOU AO SR.  
 JOSÉ MARCOLINO DA CUNHA,  
 VISCONDE DA COMARCA DE  
 PORTO SEGURO, QUE FOSSE  
 PARA ALI, MONTASSE O NÚMERO  
 DE BRAÇOS NECESSÁRIOS PARA  
 ABRIR UMA FAZENDA, L. 1









