

## Imitação e transformação ou a criatividade Macuxi

Felipa Munhoz Martins Fernandes

Mestre em Antropologia Social/Universidade Federal de São Carlos (UFSCar)

[munhoz100@gmail.com](mailto:munhoz100@gmail.com)

### **Resumo**

Entre os Macuxi, situados, em sua maioria, sobre as savanas e serras da bacia do Rio Branco, é possível ouvir uma miríade de composições musicais. No entanto, desde mais ou menos a segunda metade do século XX, as composições com ritmos de forró têm sido as mais frequentemente apreciadas. A difusão desses ritmos musicais nordestinos, bem como de outros ritmos e práticas musicais exógenos no cotidiano macuxi, remonta ao final do século XIX. Com a intensificação da migração colonial na região, em decorrência da expansão da pecuária bovina sobre os campos naturais do Rio Branco, e mais tarde, em meados do século XX, em razão do garimpo de ouro e diamantes, as populações indígenas se viram forçadas ao contato mais intensivo com os forasteiros. A partir de uma análise sumária das principais práticas musicais macuxi, buscaremos refletir sobre o processo criativo dessa população, com o fito de compreender as transformações operadas pelos Macuxi ao incorporarem o forró, bem como os desdobramentos políticos e simbólicos que tal procedimento criativo acarretou. Daremos especial atenção à manipulação do conceito de “cultura”, colateralmente relacionado ao processo criativo dos Macuxi, sobretudo no que diz respeito às suas estratégias de resistência política e cosmológica.

**Palavras-chave:** Macuxi; forró; etnologia indígena; cultura; práticas musicais.

### Abstract

Between the Macushi, located mainly on Rio Branco's savannas and mountains, is possible hear a myriad of music compositions. Especially after the second half of the 20th century, the most popular and played music are the "forró" rhythms. The diffusion of these Northeastern Brazilian musical rhythms, and others foreign rhythms and musical practices, into the macushi daily life goes back to the ending of 19th century when the increasing colonial migration period took place, promoted by the cattle raising on the natural fields of Rio Branco, and later, in the middle of the 20th century, because of gold and diamond mining. From a summary analysis on the main macushi musical practices, this article tries to reflect on the creative processes of this population, in order to understand the transformations operated by the Macushi when incorporating forró rhythms, as well as the political and symbolic developments that this creative procedure entailed. We will give special attention to the manipulation of the concept of "culture", collaterally related to the creative process of the Macushi, especially with respect to their strategies of political and cosmological resistance.

**Keywords:** Macushi; forró; Ethnology; culture; musical practices.

### Introdução

Depreende-se dos registros históricos que circunscrevem o período de fins do século XIX até meados do século XX, produzidos por cronistas, missionários, antropólogos e agentes estatais, que, entre os Macuxi, situados em sua maioria nos campos e serras da bacia do Rio Branco, há uma significativa predominância de ritmos musicais conhecidos pelo designativo genérico de "forró" (Câmara Cascudo 1939, 1944, 1954). Esses ritmos (baião, xote, xaxado, pé-de-serra e outros), de origem sertanejo-nordestina, foram transmitidos aos indígenas na região por intermédio da população migrante que ali acorria desde fins do século XIX, em razão das severas estiagens que assolavam o semiárido brasileiro no período. O convívio entre índios e migrantes, assentado, sobretudo, no emprego da mão de obra indígena nas fazendas de gado bovino, proporcionou a transferência desses conhecimentos musicais aos índios, tornando as práticas musicais de forró preferidas entre os Macuxi a ponto de substituírem os antigos cantos e danças das grandes festas de *paiwari*,<sup>1</sup> a exemplo dos repertórios tradicionais mais conhecidos, como o *parixara* e o *tukui*.

1 Termo "festas de *paiwari*" foi utilizado por cronistas do século XIX para designar as grandes festas de bebedeira dos índios guianenses. *Paiwari* se refere à bebida alcoólica, fermentada a partir do processamento da mandioca, e especialmente produzida para as grandes festas. O "*paiwari*" ou "*pajuarú*", "*payuari*", "*pajudá*", tem uma maior concentração alcoólica dentre as variantes de cerveja de mandioca produzida pelos índios. O caxiri, por sua vez, bebida cotidianamente consumida pelos

A incorporação das práticas musicais de forró, contudo, não inaugura o conjunto de “inovações culturais” decorrentes do período de contato entre índios e regionais – muito menos no que diz respeito às práticas musicais. Anterior à adoção do forró, há registros da elaboração de práticas musicais inspiradas nas prédicas de missionários anglicanos e nos conhecimentos mágicos dos xamãs guianenses (*piat'zán*). A conjugação desses conhecimentos religiosos redundou na constituição de algumas variantes religiosas, dentre as quais a mais conhecida foi a religião xamânico-cristã *Aleluia* (*Ararúya*, *Alálúya*, *Areruya*), surgida em fins do século XIX. Embora tenha sido constrangida por missionários protestantes ou católicos, o *Aleluia* ainda é praticado na região circum-Roraima, especialmente entre os *Akawaio*<sup>2</sup>.

Outra inovação cultural que pode ser reconhecida após a introdução do forró, já na segunda metade do século XX, refere-se ao processo de reformulação e estetização dos antigos cantos e danças indígenas, mormente conhecidos pelos repertórios *parixara* e *tukui*. Esse processo correspondeu a um dos aspectos da estratégia política das lideranças macuxi, conhecido entre estas como “resgate cultural”, que tinha como propósito constituir símbolos de distinção étnica entre índios e regionais, que pudessem ser exibidos pelas lideranças indígenas aos interlocutores não indígenas como signos de sua legitimidade política para efetuar demandas ao Estado nacional, especialmente no que diz respeito ao reconhecimento e resguardo de seus territórios tradicionais.

Ao longo do histórico de convívio entre índios e regionais, o conjunto dessas “inovações culturais” foi, entretanto, e muito frequentemente, apontado por antropólogos, historiadores, agentes oficiais e eclesiásticos – sem contar a própria gente migrante – como o resultado degenerado de um processo de “aculturação” dos indígenas. Processo este que, segundo tal visão, desembocaria na inevitável “integração” dos indígenas às sociedades regional e nacional. Exemplos dessa abordagem podem ser apreendidas nos registros da antropóloga e psicóloga Iris Myers, já na década de 1940, e nos registros do etnógrafo e linguista Theodor Koch-Grünberg, algumas décadas antes<sup>3</sup>.

Macuxi, já não possuiu elevada graduação étnica (ver Schomburgk 1922, 1923 e Munhoz, 2015).

- 2 Além do *Aleluia*, a antropóloga pioneira no estudo das inéditas práticas religiosas na região guianense, Audrey Butt Colson (1960), pôde registrar também o surgimento de outra vertente religiosa de inspiração cristã: o *Chimiding* ou *Chimiting* (corruptela das palavras inglesas “church meeting”) que, assim como o *Aleluia*, também teria sido fruto das influências missionárias, desta vez adventistas. Há ainda outras duas variantes religiosas identificadas, por sua vez, pelo antropólogo estadunidense D. Thomas (1974) entre os Pemon nas savanas venezuelanas: o *Chochimuh* (corruptela das palavras “church men”, segundo Andrello 1993: 141 e Butt Colson 1994: 4) e o Movimento San Miguel.
- 3 Peter Rivière (1972), em sua etnografia *Forgotten Frontier*, ao tratar da constituição da sociedade de Roraima, fortemente marcada pela atividade pastoril, registra uma divisão social bastante rígida entre grupos sociais que habitavam a região, que ele chama de “classes”, divididos entre “índios”, “caboclos” e “civilizados”, e que corresponderiam às populações indígenas isoladas, às populações indígenas em

Myers (1946), por exemplo, ao registrar o interesse dos índios pelos ritmos musicais regionais, confere um tom pessimista e significativamente sentimental – parafraseando uma expressão de Marshall Sahlins (1997a, 1997b) – ao tratar das mudanças de hábitos e costumes macuxi, já se verificando cotidiano contato entre indígenas e regionais durante as décadas precedentes. Diz a autora:

Nos dias de hoje, com o grande decréscimo no número de tribos, e a tristeza e desordem social que caíram sobre elas, as velhas danças são coisas do passado. Homens, mulheres e crianças ainda tomam parte delas em raras ocasiões, e cada vez mais frequentemente os jovens clamam abertamente a interrupção do que consideram como “danças antiquadas”, com seus ritmos e melodias estranhas, sua riqueza de conhecimento e sentimento poético, que dão lugar aos sons da gaita [harmônica] e queixas insidiosas sobre o desejo reprimido das letras das canções dos últimos sucessos do carnaval do Rio [de Janeiro], nos abraços apertados e nos rodopios de casais embriagados, em posturas pantomímicas de valsa, *foxtrot*, *scotchs* e dos sambas. (Myers 1993[1944-46]: 38, minha tradução).

Semelhante desprezo em relação às mudanças de hábitos é perceptível nos registros etnográficos de Theodor Koch-Grünberg, especialmente no que diz respeito às práticas rituais e musicais dos índios Taurepang, Wapichana e Macuxi, da aldeia Komeilemong, localizada no alto curso do Rio Surumu. O etnógrafo alemão faz referência, por sua vez, ao *Aleluia*, ao qual, ao contrário do que fez para os cantos e danças “autênticos” dos índios, como o *parixara* e o *tukui*, não dedica extensos detalhamentos. O etnólogo alemão menosprezou tais celebrações em suas análises e anotações, por considerá-las a imagem “degenerada” daquilo que os missionários anglicanos haviam transmitido aos índios anos antes:

No fim da tarde – o caxiri é servido só em pequenas quantidades – todos dançam, a meu pedido e por ordem do chefe, a chamada *arärúya* ou *alälúya* (halleluja), os Wapischána em separado, os Taulipáng e Makuschí juntos, primeiro diante da casa de Teodoro, depois na frente de minha cabana. A dança própria dos Taulipáng das montanhas, especialmente daqueles das proximidades do Roraima, [é] uma lembrança em estilo indígena dos missionários ingleses que atuaram outrora junto a essa tribo, mas sem

---

constante convívio com os regionais, e aos próprios regionais, que se autointitulavam “civilizados”, respectivamente. Enquanto Rivière não formula qualquer interpretação ou juízo a respeito das transformações sociais e culturais das populações indígenas ou “aculturadas” em sua etnografia, de outro lado, por sua vez, no mesmo período, outro antropólogo, Luiz Diniz (1972), reproduz o mesmo entendimento pretérito de Myers e Koch-Grünberg, descrevendo o processo de incorporação de elementos exógenos às sociedades indígenas como resultado de “degenerações culturais”.

deixar vestígios ‘cristãos’ perceptíveis. [...]. Como acompanhamento, são cantadas diversas melodias com letra indígena ou num inglês degenerado, breves melodias marciais com andamento ligeiro de marcha, pelo visto hinos religiosos ingleses. Sem dúvida, essas melodias, comparadas com as melodias de dança originais dos índios, como *parischerá* e *tukúí*, entre outras, ‘dão uma triste impressão de semelhança, como os farrapos de chita em corpos acostumados ao ar livre’, para usar as palavras do Sr. Von Hornbostel. [...]. Se os bons missionários pudessem ver em que se transformaram seus ensinamentos cristãos, ficariam espantados. (Koch-Grünberg 2005[1916]: 80).

As “pantomímicas”, “tristes semelhanças” e o “inglês degenerado” das canções são alguns dos adjetivos utilizados por Myers e Koch-Grünberg que, de certa maneira, perpetuaram-se nos discursos dos regionais e de antropólogos em grande parte do século XX, especialmente quando buscavam descrever as mudanças culturais ocorridas entre os índios na região. Tal discurso acabou sendo manipulado, especificamente por membros do Estado e da sociedade regional, com o propósito de dissimular interesses políticos, sobretudo no que se refere às disputas territoriais. Com frequência, e não por acaso, acusações de que os índios “imitam” os regionais emergem justamente para deslegitimar suas reivindicações históricas e territoriais em função de sua suposta “genuinidade cultural perdida”.

O que pretendo discutir neste texto se refere à compreensão de cronistas, agentes de Estado e antropólogos, da primeira metade do século XX, sobre a noção de “imitação”, especificamente entre os Macuxi, que, ao contrário de se constituir como um processo de degeneração, perda ou mutilação cultural, consiste em um processo criativo, habitualmente utilizado pelos índios, sobretudo quando estabelecem contato com povos forasteiros, sejam indígenas ou não indígenas, humanos ou não humanos. Além disso, pretendo discutir como tal processo coloca em xeque o próprio conceito de “cultura”, em sua acepção reificada e essencialista; e, por lógica, e conseqüentemente, também o conceito de “representação”, sendo este um dos pilares preceituais do conceito de “cultura”. Para tanto, percorrerei as principais práticas musicais dos Macuxi, em diferentes contextos e períodos históricos, a fim de extrair delas elementos que convirjam para uma compreensão comum a respeito das transformações culturais, isto é, de sua própria criatividade.

### **O contexto etnológico e geográfico**

Antes de abordarmos as práticas musicais propriamente ditas, cabe um breve esclarecimento a respeito das fontes desse texto, bem como sobre o contexto etnológico

no qual ele se insere. Este artigo trata da população indígena Macuxi, especialmente aquela situada no território brasileiro, entre os anos de 2013 e 2015, com quem estive durante minhas investigações etnográficas, subsidiadas pela Universidade Federal de São Carlos e pela Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo. Em sua localização mais abrangente, os Macuxi, povo de filiação linguística *Carib*, estão estabelecidos na macrorregião conhecida como “Ilha Guiana” (Rivière 2001[1984]; Butt Colson 1971), cujos limites estão circunscritos pelos rios Amazonas, Negro, Casiquiare e Orinoco, e pelo Oceano Atlântico; abarcando uma extensão de aproximadamente 1.920 quilômetros no sentido leste-oeste e 1.280 quilômetros no sentido norte-sul; e dividida politicamente entre Brasil, Guiana, Venezuela, Suriname e Guiana Francesa. De maneira mais precisa, os Macuxi estão situados na região circum-Roraima, cujo ponto “zero”, por assim dizer, é o Monte Roraima – sendo este divisor de águas que vertem para os rios Amazonas, Essequibo e Orinoco. Essa região é coabitada por outros povos de filiação linguística Caribe, que se distinguem e se autorreconhecem como Pemon ou como Kapon. Os Kapon englobam os Akawaio, que estão localizados nas cabeceiras dos rios Mazaruni e Cotingo, junto às vertentes ao norte e a leste do Monte Roraima, bem como os Patamona, que habitam as cabeceiras dos rios Potaro, Siparuni e Maú (ou Ireng), a leste da cordilheira Pacaraima, já em território da República da Guiana. A designação Pemon, por sua vez, abrange os grupos a oeste e a sudoeste da cordilheira Pacaraima, isto é, os Kamarakoto, os Arecuna, os Taurepáng e os Macuxi, que se estendem pelos campos e vales dos rios Cuyuni, Caroni, Paragua, Uraricoera, Tacutu e Rupununi, entre a área conhecida como “Gran Sabana” (ao norte e a oeste do Monte Roraima, no território da Venezuela) e nos “campos naturais” ou, como dito pelos brasileiros, pelo *lavrado*, ao sul e a sudeste, já em território brasileiro (cf. Santilli, 1997: 14).

Segundo o antropólogo Paulo Santilli (1997: 20), a designação “Macuxi” é recorrente para os grupos Pemon que habitam o sul da área circum-Roraima, nas vertentes meridionais do Monte Roraima e nos campos que se estendem pelas cabeceiras dos rios Branco e Rupununi, território politicamente partilhado entre Brasil e Guiana. Em território brasileiro, no estado de Roraima, estima-se que o contingente populacional dos Macuxi compreenda aproximadamente entre 28 mil indivíduos, segundo estimativas do censo demográfico de 2010 (IBGE, 2010), e 33 mil indivíduos, segundo os dados de maior precisão da Secretaria Especial de Saúde Indígena da zona Leste (ver: Secretaria de Estado da Saúde de Roraima, 2016-2019); na Guiana, por sua vez, existem cerca de 9 mil indivíduos Macuxi<sup>4</sup>, e na Venezuela algo em torno de uma centena de pessoas (I.N.E.

4 Os dados disponíveis nos *Bureau Statistics* (2016) do governo da Guiana não distinguem as etnias indígenas existentes em seu território nos relatórios dos recenseamentos de 2001 e 2011, nos quais

2011). Tendo em vista que esses dados já possam estar desatualizados (e alguns são genéricos demais para serem considerados, especialmente aqueles advindos do governo da Guiana), pode-se supor que, mantida a taxa de crescimento demográfico registrada nas últimas duas décadas, nos três territórios nacionais, a população Macuxi pode ter crescido consideravelmente na última década (2010-20), com uma taxa de crescimento de aproximadamente 10 a 15%, acompanhando a tendência global de crescimento demográfico indígena<sup>5</sup>.

No Brasil, os Macuxi estão dispersos principalmente entre os territórios indígenas demarcados pelo Estado Nacional brasileiro, compartilhados, por vezes, com outras etnias, como os Akawaio (Ingarikó) e os Wapixana (população de filiação linguística Aruaque, com os quais os Macuxi compartilham diversas práticas culturais)<sup>6</sup>. Dentre essas terras indígenas, a que abriga o maior contingente populacional macuxi é a Terra Indígena Raposa Serra do Sol, cuja extensão territorial é de 1,7 milhão de hectares, e abrigando aproximadamente 21 mil pessoas (DSEI-LESTE 2015), divididas entre cerca de 201 aldeias ou “comunidades”<sup>7</sup>.

Parte dos dados etnográficos que aqui são mencionados foram recolhidos por mim entre 2013 e 2015, e estão restritos mormente aos Macuxi na Terra Indígena Raposa Serra do Sol. Empreendi três incursões de aproximadamente um mês e meio cada, sendo uma durante o período de chuvas (abril-setembro), e duas no período de estiagem (outubro-março), totalizando pouco mais de quatro meses em campo. Nessas viagens, pude transitar

---

as etnias indígenas são genericamente categorizadas como “ameríndios”. Há, contudo, o indicativo, segundo a organização não governamental Instituto Socioambiental, de que existam cerca de 9.500 indígenas Macuxi habitantes daquele território. É possível que esse dado não seja preciso, mas é o único disponível com tal distinção étnica (Ver: <https://pib.socioambiental.org/pt/Povo:Macuxi> - acessado em 27/04/2020).

- 5 Segundo a Fundação Nacional do Índio (FUNAI) do Estado brasileiro, houve um decréscimo da população indígena de 1500 até 1970, quando enfim o crescimento populacional indígena começou a crescer numa média superior à taxa de crescimento da população Brasileira (ver: <http://www.funai.gov.br/index.php/indios-no-brasil/quem-sao> , acessado em 27/04/2020).
- 6 A despeito da proximidade entre os Macuxi e Wapixana, no que diz respeito às suas práticas culturais e seus territórios, dado o secular convívio entre esses povos – podendo, inclusive, serem encontrados compartilhando aldeias e terras indígenas – não os considerarei como uma única população em minha análise, pois não gostaria de cometer generalizações imprecisas, sobretudo em relação à cosmovisão de cada etnia. Creio que caberia uma abordagem em separado, restrita aos Wapixana, a fim de que se evite generalizações inapropriadas. Sobre as semelhanças entre os Macuxi e Wapixana, ver Koch-Grünberg (1982[1916], especialmente os vols. I e III).
- 7 No que se refere às diferentes terras indígenas, o Estado de Roraima concentra 32 terras indígenas, que correspondem a aproximadamente 4,84 milhões de hectares, ou cerca de 46% da área total do estado. Dentre as terras indígenas habitadas pelos Macuxi, embora não exclusivamente, estão as terras indígenas Ananás, Aningal, Anta, Araçá, Barata, Bom Jesus, Boqueirão, Cajueiro, Canuanim, Jaboti, Mangueira, Manoá/Pium, Moskow, Ouro, Ponta da Serra, Raimundão, Santa Inês, São Marcos e Sucuba, além da Raposa Serra do Sol (Campos, 2011).

por cerca de duas dezenas de aldeias, a maior parte concentradas na região serrana e algumas poucas situadas no *lavrado*. A integralidade dos dados etnográficos, e de outras etnografias aos quais faço referência, estão inscritos na dissertação *Do parixara ao forró, do forró ao "parixara": uma trajetória musical* (Munhoz 2015).

### **A imitação dos animais e origem dos cantos *serenkato'***

Como anotou o agente colonial e explorador Richard Schomburgk (1922[1847]:157), que esteve na então Guiana Inglesa durante a segunda metade do século XIX, as “tribos do interior” se deslocavam dezenas de quilômetros, em longas caminhadas, a fim de festejarem, com aliados, vizinhos e parentes, a realização de “grandes festas”. Vestidos com indumentárias festivas, elaboradas com folhas de *inajá* (*Maximiliana maripa*) ou de buriti (*Mauritia flexuosa*), com seus corpos pintados com motivos animais e gráficos, com jenipapo (*Genipa americana*), urucu (*Bixa orellana*), ou simplesmente besuntando os corpos com argila branca (Koch-Grünberg 2005[1916]: p.79), as caravanas de convidados chegavam, dançando e cantando, ao terreiro da aldeia anfitriã, para celebrar algum casamento, a inauguração de uma casa, a realização de uma caçada coletiva ou qualquer outro evento digno de uma festa. Essas festas reuniam um número significativo de convidados, instigados pelo extraordinário momento de abundância de bebida, comida e, sobretudo, dos bailes. Koch-Grünberg (2005[1916]) também menciona o grande entusiasmo dos índios em reforçar laços de amizade e afinidade, como também pelos momentos oportunos para peripécias amorosas – que podiam redundar em novos laços via casamentos. A mesma estrutura e o conteúdo dessas festas, com suas práticas rituais e musicais, estenderam-se até as primeiras décadas do século XX, tendo sido modificadas provavelmente entre as décadas de 1930 e 1940, sobretudo no que diz respeito aos repertórios musicais, como já mencionei na introdução, a partir dos registros de I. Myers.

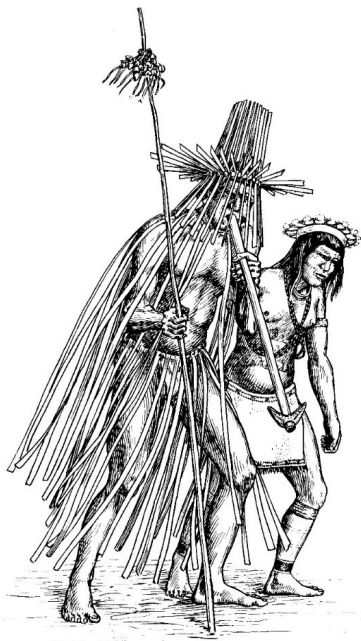
Segundo se depreende das descrições do agente colonial Everard Im Thurn, que esteve entre os indígenas guianenses entre 1877 e 1879, cada “tribo” indígena guardaria e reproduziria, ao longo dos anos, seu repertório particular de danças e cantos – *serenkato'* – que, segundo o cronista, seriam interpretações ou representações da vida e dos costumes dos animais. Diz o autor:

Certas danças são imitações dos movimentos dos animais. Uma delas, de tipo inusualmente vívida, imita as algazaras de macacos; outra, chamada dança da onça, *imita* o rastejar lento e furtivo do predador. Nessa última, o homem que *representa* o jaguar rastejando ao redor dos outros dançarinos, passando entre eles, até que, de repente, surge sobre algum dançarino



aos rugidos, e o carrega para fora do círculo; depois retorna e retira outro, e assim continua até que não reste mais ninguém. Os Ackawoi têm uma dança em que cada um dos dançarinos *representa* um animal diferente; e nessa dança cada um carrega um bastão com a figura do animal que *representa*". (Im Thurn 1883: 324, minha tradução, ênfase minha)

O entendimento de que os cantos e as danças são “representações” dos costumes ou características dos animais foi retomado pelo etnógrafo e linguista Theodor Koch-Grünberg (2005[1916]), após sua expedição científica empreendida entre os anos de 1911 e 1913, a partir da qual foi produzido o mais amplo e apurado registro etnográfico sobre as populações indígenas na região dos campos e vales do rio Branco. Koch-Grünberg atentou-se, longa e pormenorizadamente, às diversas práticas e concepções que o etnógrafo considerava “peculiares” e “autênticas” às populações nativas, dentre as quais os cantos e as danças executadas especialmente por ocasião de sua presença nas aldeias *Koimelemóng* e *Kaualiánalemóng*, situadas nos vales dos rios Surumu e Cotingo<sup>8</sup>. Peço licença ao leitor para reproduzir um longo trecho dessa descrição:



“Os dançarinos chegam numa longa fila, vindos de longe na savana. É uma espécie de dança de máscaras. Usam singulares *adornos* de cabeça, feitos de folha de palmeira inajá, que cobrem parte do rosto; longos penduricalhos do mesmo material envolvem o corpo e cobrem as pernas. Eles tiram abafados sons uivantes de tubos feitos de leve madeira *ambaúva*, que têm na parte da frente todo tipo de figuras de madeira, pintadas de várias cores, enquanto agitam os instrumentos para cima e para baixo. Chegam dançando, dobrando os joelhos; a cada dois passos, batem com o pé direito no chão, dobrando ligeiramente o tronco para frente. Assim, movimentam-se sempre um trecho mais longo para a frente, um mais curto para trás e chegam, pouco a pouco, à praça da aldeia. Cada divisão tem o seu primeiro dançarino, que vai batendo e chocalhando, no compasso das batidas dos pés, o longo bastão de ritmo, cuja extremidade superior é envolta com pingentes de casco de veado ou metades de cascas de frutos. [...]. Com a mão direita no ombro esquerdo do parceiro, seguem a passos miúdos numa segunda fila ou dos lados, assim como numerosos adolescentes. [...]. Os dançarinos formam uma roda grande e aberta e se movimentam balançando-se alternadamente para a direita e para a esquerda, ora para frente, ora para trás.

8 Munido de um fonógrafo e de uma máquina filmadora – raríssima à época –, Koch-Grünberg chegou, inclusive, a registrar em imagem e áudio as festas dos índios Macuxi, Taurepáng e Wapixana. Infelizmente, parte considerável das gravações em filme foi perdida durante a segunda guerra mundial, restando apenas as canções em áudio, os registros escritos de raro talento descritivo e alguns poucos minutos do antigo material fílmico. Para ver o filme de Koch-Grünberg, acesse o link: <https://www.youtube.com/watch?v=GhIWMgHWk5Y> (último acesso em 03/09/2018).

Após cada volta, batem várias vezes o pé onde estão e gritam alto: 'hë – hü – haí-haí-haí-haí-haí-jü – juhü'. [...]. O primeiro dançarino canta alguns compassos, a seguir, os outros entram. Começam baixinho, sua voz vai crescendo cada vez mais e, pouco a pouco, perde-se no refrão monótono, repetido inúmeras vezes: 'haí – ä – ä hái – ä – ä'" (Koch-Grünberg 2005[1916]: 77-78)

**Figura 1:** dançarinos *parixara*, Taurepáng.

Fonte: T. Koch-Grünberg 1982, tomo III: 142.

A dança descrita por Koch-Grünberg, segundo interpretações de meus interlocutores macuxi, é inequivocamente uma dança *parixara*, na qual se faz referência aos animais quadrúpedes, especialmente o porco-do-mato que, como diz um dos cantos, vem “chegando para dançar, cantar e beber”.

De acordo com Theodor Koch-Grünberg, as danças e cantos, executados por ocasião das antigas festas de *paiwari*, conservam íntima relação com as narrativas míticas – *pandon* – e com os personagens animais a que se referem. Segundo o etnógrafo alemão, os cantos são como “relatos poéticos dos mitos” (1982[1916], tomo III: 144), como nos casos dos repertórios *parixara* e *tukui*<sup>9</sup>. Para esses cantos e danças, preferidos nas antigas festas, o *parixara* é dedicado a todos os animais de caça, principalmente aos quadrúpedes, enquanto o *tukui* está relacionado às aves e os peixes<sup>10</sup>.

Vejamos agora o que dizem alguns desses mitos.

Para o repertório do *parixara*, há dois mitos que, segundo Koch-Grünberg, explicariam sua origem, e por meio dos quais podemos compreender alguns de seus significados mais profundos: o mito “*Wewé e seus cunhados*” (Koch-Grünberg 1982[1916], tomo II: 90)<sup>11</sup> e o mito “*Eteté [ou Como Kasana-Podole, o urubu-rei, obteve sua segunda cabeça]*” (Koch-Grünberg 1982[1916], tomo II: 85). O primeiro mito trata de um caçador-xamã azarado<sup>12</sup>, que obtém utensílios mágicos dos animais e que lhe facilitam a pesca e a caça. Esses utensílios são sucessivamente perdidos pelo herói, em razão da ação de seus cunhados invejosos. O mito traz, em seu desfecho, *Wewé* – o personagem central –

9 Há as variações gráficas do termo *parixara*, como “*pariserá*”, “*parizerá*”, “*pariselá*”, “*parizelá*”, “*parischara*”, “*parischerá*”; enquanto para o *tukui*, encontram-se as variações “*tukuíd*” e “*tikuzi*”.

10 O repertório das festas, contudo, é mais extenso, compreendendo também os cantos e danças *oarebá* (“*oalebá*”, “*oarebán*”), *mauarí* (“*mauali*”), *oaré* (“*calé*”, “*oalé*”) e o *mauará* (“*maulá*”).

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

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

transformando-se no “pai dos porcos-do-mato”, *Zauelezáli*, que com os peixes permanece “[dançando] diariamente [...] como primeiro dançarino [...]” (Koch-Grünberg 1982[1916], tomo III: 366).

O segundo mito sobre a origem do *parixara* fala de um personagem chamado *Etetó*, um caçador azarado<sup>13</sup> que furta e perde, sucessivamente, os utensílios mágicos de caça, igualmente adquiridos dos animais, pela mesma razão do mito anterior<sup>14</sup>. Após ter perdido todos os objetos mágicos, *Etetó* se transforma no famélico monstro *Wewé*, que persegue e mata por inanição os animais que encontra, ao impedi-los de se alimentar. Como desfecho, *Wewé* aterrissa no ombro do urubu-rei, *Kasana-podole*, e se transforma na segunda cabeça do mitológico urubu.

Já para o repertório *tukui*, o mito de referência é “*Wazamaíme, el padre de los peces*” (Koch-Grünberg 1982[1916], tomo II: 100), que trata de um xamã malquisto pelos seus parentes, e que, ao cavar um buraco muito fundo, acaba por atingir o céu que se encontra abaixo da terra, e para esse céu é lançado por um forte golpe de vento. Nesse outro plano, o herói se transforma em passarinho, *Sekéi*, que se encontra com a filha do gigante tatu *Mauraíme*, com quem contrai matrimônio. Em certo momento, o xamã decide voltar à casa de seus parentes, mas, antes de partir, é advertido por seu sogro para que não revelasse o seu paradeiro e o de sua filha aos seus cunhados, temendo que aqueles os queressem matar. *Wazamaíme*, embriagado durante uma festa, acaba por revelar o lugar de sua nova morada para seus cunhados. Como consequência, seus cunhados matam o gigante *Mauraíme*, enquanto sua filha logra escapar e desaparecer. O herói toma conhecimento do assassinato de seu sogro e resolve vingá-lo destruindo a casa de seus parentes humanos. Para isso, ele recebe auxílio dos peixes, com os quais inunda a casa de seus parentes, afogando-os nas águas de um rio. Em troca do auxílio, o herói se transforma em *Moró-podole*, “o pai dos peixes”, com os quais permanece dançando e cantando tal como o primeiro dançarino.

Nesses três mitos, há em comum a indicação da origem dos cantos e danças do *parixara* e *tukui*, notadamente de procedência exógena, apreendida dos animais – e, em alguns casos (embora não mencionados aqui), dos *mauarí* – espíritos da natureza, habitantes de lagos, rios e serras<sup>15</sup>, reconhecidos na literatura amazônica como “donos”

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

14 É notável que alguns desses utensílios mágicos roubados são também instrumentos musicais, como o maracá *kewei*, utilizado durante as danças de *paiwari*, conforme de depreende dos mitos (Koch-Grünberg 1982[1916], tomo II).

15 Ver, por exemplo, o mito 46 “*Así empezó el baile Mara’pá*” (Armellada 2013[1964]: 306), ou ainda “*Cómo se originó el baile ‘sapala-lemu’*” (Koch-Grünberg 1982[1916], tomo II: 104), “*Cómo se originó el maile ‘kukúyikog’*” (Koch-Grünberg 1982[1916], tomo II:106), “*Cómo se originó el baile ‘muruá’*” (Koch-Grünberg 1982[1916], tomo II:109).

(Fausto 2008). Outra característica é a apresentação desses seres, a princípio, como seres eminentemente perigosos, os quais, amiúde, valem-se da música e da dança como subterfúgio para atrair e ludibriar suas presas, de modo análogo aos procedimentos de alguns caçadores. Porém, o que nos interessa é a recorrência, no plano mítico, do modo como são feitas as “transferências” ou “aprendizagens” dos repertórios musicais, via de regra oriundos dos animais ou espíritos. A este procedimento chamemos de “imitação” ou “*mimesis*”.

### Os animais e as possibilidades de existência nos cantos e danças

A respeito dos atributos das danças e cantos, o entendimento de Im Thurn e de Koch-Grünberg é de que se tratam de “representações” da vida dos animais, ou uma projeção de como os índios compreenderiam a vida desses seres, refletindo ou “imitando” seus movimentos, sons e suas formas gráficas. Contudo, no mesmo conjunto de registros etnográficos de Koch-Grünberg, o etnomusicólogo Eric von Hornbostel, designado por Koch-Grünberg para empreender a análise formal dos repertórios musicais coletados entre os indígenas guianenses, sugere outro entendimento. Para Hornbostel, quando os interlocutores indígenas – Patamona (Akawaio) e Macuxi – de Im Thurn e Koch-Grünberg dizem que estão a “ser” os porcos-do-mato enquanto dançam – isto é, “pisoteamos o chão como porcos-do-mato” (Im Thurn *apud* Koch-Grünberg 1982[1916], tomo III: 143), ou quando são convidados para uma festa, dizem que “[chegam] para beber como porcos-do-mato”, os índios estariam a dizer que, naquele instante, a constituição física da humanidade seria equivalente entre animais e humanos, tal qual no tempo mítico. Isto é, haveria, assim, uma indiferenciação (ao menos parcial) em que humanos e animais não seriam distintos em suas formações físicas e, por isso, haveria a possibilidade de *ser* o outro, não uma mera representação daquele.

Para Hornbostel, a intenção de viver o tempo mítico, no qual as diferenciações corpóreas entre animais e Macuxi não se impunham, ajudaria a explicar porque os índios reproduziam os cantos primordiais com uma impressionante fidelidade ao vernáculo, algo que, no que diz respeito às outras narrativas, como as narrativas míticas – *pandon* –, isso não ocorreria. Nas palavras do próprio etnomusicólogo:

O mito é apenas uma história de criação, ao passo que o mito cantado [o canto das festas] é a palavra viva, a criação mesma e, ao mesmo tempo, a instituição de novas criações. Por isso, o canto se transmite em sua forma mais fiel à sua linguagem antiga, mais fiel que o conto [e mito], cujo texto pode mudar, já que não é essencial e nem requer eficácia. Mas o mito

original não é prosa narrativa: se canta e dança. (Hornbostel *apud* Koch-Grünberg 1982[1916], tomo III: 365-66, minha tradução).

A autoria coletiva e imemorial dos cantos, transmitida fielmente ao longo dos anos, levou Richard Schomburgk (1922[1847], 1923[1848]) a afirmar que alguns de seus cânticos eram ininteligíveis, até mesmo para os próprios índios, tendo em vista a antiguidade do vernáculo, ao que os índios atribuíam à língua dos humanos primordiais. Essa característica se assemelha, por convenção, às fórmulas mágicas – *tarén* –, cuja eficácia e potência estão associadas à fidedignidade com que são reproduzidas e transmitidas. Já as narrativas míticas – *pandon* – são convencionalmente variáveis, prestando-se a modelações segundo a destreza fabuladora de seus narradores (cf. Armellada 2013[1964]; Santilli, 1997).

Destarte, para Hornbostel, enquanto cantam e dançam, os índios Pemon e Kapon revivem o tempo mítico, no qual humanos e animais não diferiam em sua constituição física e, efetivamente, podiam *ser* tal qual um porco-do-mato, *ser* um beija-flor, *ser* um *mauarí* – *ser* um Outro, em síntese. Nesse sentido, dançar e cantar não se tratariam de “representações”, mas de outra coisa.

Poderíamos aventar um paralelo na bibliografia etnológica acerca da possibilidade de “tornar-se o Outro” durante um ritual. Segundo se depreende do material etnográfico de Anthony Seeger (2015[1987]), que detalha algumas das práticas musicais festivas/rituais dos Kîsêdjê (Suyá), consta que, por ocasião da execução da “festa do rato”, haveria a possibilidade de transformação dos homens em ratos e dos ratos em homens – isto é, uma festa de seres “híbridos”, por assim dizer; algo que ocorrera integralmente nos tempos míticos, quando não havia distinção entre humanos e animais, e que se reproduz contemporaneamente. Também entre os Kîsêdjê, o processo de “imitação” não parece dizer respeito à representação da vida dos ratos ou dos homens, mas a uma outra coisa, que mereceria outra categorização. Mais adiante retomaremos esse ponto.

### **Os *piái'* do *piat'zan*: a imitação dos espíritos**

O entendimento de Hornbostel acerca das danças e dos cantos *eserenkato'*, como possibilidade de transformação, encontra ressonância nas práticas mágicas do xamanismo Pemon e Kapon. As viagens espirituais empreendidas pelo xamã – *piat'zan* – são, em síntese, a possibilidade de alternância controlada da existência, corpórea e etérea, que confere ao oficiante a capacidade de enxergar o mundo de modo diverso daqueles não

iniciados.

Para efetuar tal alteração controlada da existência, o xamã necessita modelar e controlar seu corpo e sua voz, para que seja “leve” e para que sua voz seja “bonita”, a fim de que seja possível empreender viagens “espirituais”. Essa habilidade é desenvolvida principalmente durante a iniciação do xamã, que consiste em um rigoroso treinamento vocal e corporal, sendo umas das principais técnicas do xamã a ventriloquia.

Essa especial habilidade vocal entre os índios foi objeto da admiração de cronistas e missionários, que, com frequência, anotavam a respeito da acurada sensibilidade musical dos índios, a exemplo do missionário anglicano W. H. Brett (1840: 346-47, minha tradução), que descreveu “o agudo conhecimento [dos índios] sobre a natureza e os hábitos dos animais”, tendo estes desenvolvido uma incrível habilidade de “imitar o canto de diversos pássaros e animais”. De modo similar, o geógrafo George H. Tate (1930: 593, minha tradução) escreveu que “os índios são capazes de imitar o som dos pássaros e animais quase exatamente”, pontuando que eles “[...] parecem compelidos a tentar copiar qualquer som que escutem”. Ou, ainda, Koch-Grünberg, que, atribuindo tal capacidade imitativa às destrezas próprias dos xamãs, disse que os índios podiam reproduzir de modo perfeito tanto os mais diversos sons da natureza quanto os cantos e as prédicas dos missionários (Koch-Grünberg 1982[1916], tomo III: 107-109-168). Não à toa, o treinamento vocal é central para o exercício do ofício xamânico.

A habilidade ventríloqua dos *piat'zan*, desenvolvida principalmente durante a fase de iniciação dos neófitos, é notável sobretudo durante a terapêutica xamânica. Esta consiste, grosso modo, na execução ritual de um sem número de cantos mágicos – *piat'* – os quais servem como evocativos para os espíritos auxiliares, que acompanham o xamã em suas viagens sobrenaturais, e que, através de sua boca, cantam.

Tive a oportunidade de dialogar com alguns *piat'zán* macuxi durante minha incursão a campo entre 2013 e 2015. Cada um deles empregava diferentes procedimentos em suas terapêuticas rituais, embora seus rituais coincidissem em diversas concepções. Registrei as descrições dos procedimentos xamânicos realizados pelos *piat'zán* Orlando Pereira, da aldeia Uiramutã, Romualdo Viriato, da aldeia Santa Liberdade, e Mariana, da aldeia Barro, mas pude realizar anotações em primeira mão em uma única oportunidade, com o *piat'zán* Mathias, da aldeia São Matheus, com quem acompanhei presencialmente uma sessão terapêutica.

E, embora haja, hoje, muitas variantes na forma de execução dos rituais xamânicos, o formato mais antigo, detalhado por Koch-Grünberg entre os Pemon (1982[1916]), é ainda reproduzido de modo praticamente idêntico. Isto é, encerrado em uma habitação

completamente escura, o oficiante principia a sessão de cura ingerindo sumo de tabaco pela narina; na sequência, sentado em um pequeno banco de madeira talhado com formas animais, o oficiante emite ruídos e chiados, antes de iniciar seus cantos, que são acompanhados pelo silvo ritmado de feixes de folhas, especialmente colhidos, que o xamã choca contra o piso. A ingestão do sumo de tabaco propicia ao terapeuta mágico uma espécie de narcose, que estabelece, em conjunto com a execução dos cantos, um estado alterado de consciência. Durante a sessão, a voz do xamã se altera diversas vezes, segundo os espíritos que cantam e falam por intermédio de sua boca, correspondendo às etapas da viagem espiritual do xamã (cf. Koch-Grünberg 1982[1916], tomo III: 171-173)<sup>16</sup>.

Já o processo de treinamento do xamã consiste, especialmente, na sucessiva ingestão de eméticos à base de plantas e cascas de árvores, e da ingestão abundante de água das cachoeiras, até a regurgitação; processo que tem por finalidade “absorver as diferentes vozes da queda d’água” e conferir ao corpo do xamã a qualidade da “leveza” (Koch-Grünberg 1982[1916], tomo III: 177). Tais procedimentos são acompanhados por uma rigorosa dieta alimentar, restrita a alimentos considerados “leves”, como pequenas aves e peixes, e bebidas não alcoólicas, como *sa’burú*, isto é, *caxiri* pouco fermentado (Koch-Grünberg 1982[1916], tomo III: 180-81). Durante o processo de treinamento, os neófitos atraem os espíritos imitando suas vozes, reproduzindo seus cantos evocativos. Ao final do processo iniciático, quando o corpo do xamã está finalmente preparado para recebê-los, os *mauarí* que serão os espíritos auxiliares do xamã se aproximam cantando, dessa vez através da boca do novo oficiante, sendo, posteriormente, direcionados a habitar pequenos cristais de quartzo, que o xamã carregará consigo para o resto da vida (Koch-Grünberg 1982[1916], tomo III: 180).



**Figura 2:** Cristais de quartzo, receptáculo dos *mauarí*, auxiliares do *piat’zan* Romualdo Viriato.

Fonte: Foto do autor, 2014, aldeia Santa Liberdade<sup>17</sup>.

16 Segundo meus interlocutores macuxi, o tabaco é o elemento que permite que a alma do *piat’zan* se desprenda do corpo e possa empreender as viagens espirituais, sem que, com isso, o oficiante pereça no processo. Pois o tabaco é também um espírito ou um *piat’zán* antigo, que permanece no corpo do oficiante enquanto esse viaja “entre as serras”.

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

A capacidade de modificar a voz e o corpo é também compreendida pelos Macuxi como uma mutação corporal completa. Dessa monta, a assertiva dos Macuxi de que os xamãs podem vestir os “trajes dos bichos” pode ser compreendida integralmente. Essa habilidade torna os xamãs perigosos, e os distingue das demais pessoas<sup>18</sup>. Note-se que são a voz e o corpo modificados que dão ao xamã a capacidade de se transformar ou emular, parcialmente e temporariamente, a constituição do “Outro”, humano ou não humano. Esse processo pressupõe a “incorporação”, literal até, de elementos exógenos, sobretudo de cantos e de “espíritos” – *mauarí*. Esse é um outro ponto importante que devemos fixar, e para o qual retomaremos mais adiante.

A transformação decorrente do ofício xamânico, sobretudo corporal, encontra ressonâncias nas práticas cerimoniais-religiosas do *Aleluia*, religião xamânico-cristã surgida em fins do século XIX, que nos ajuda a refletir sobre os procedimentos imitativos dos Macuxi.

### **O *Aleluia* e o canto de Deus**

De acordo com a antropóloga britânica Audrey Butt (1960: 84-85), pioneira nos estudos acerca das religiões xamânico-cristãs da região circum-Roraima, a datação precisa acerca da origem do *Aleluia* é praticamente impossível, embora considere razoavelmente seguro afirmar que sua origem tenha se dado, provavelmente, entre os anos de 1845 e 1885, entre os Macuxi nas montanhas Kanuku, localizados a leste na savana Rupununi. Seu surgimento é fruto da influência das missões anglicanas instaladas no interior da Guiana, especialmente a partir de 1831, ano da primeira grande investida anglicana sobre a colônia Guiana Inglesa – quando foi erigida, na confluência dos rios Cuyuni, Mazaruni e Essequibo, a missão *Church Missionary Society*, denominada missão Bartica, de onde se articularam também outras missões, como a missão do rio Pirara na segunda metade do século XX, a leste na savana Rupununi. Essas missões exerceram significativa influência entre as populações indígenas nas áreas mais recônditas da colônia, especialmente entre os Macuxi, permitindo que, dada a intermitência dessas missões, os indígenas pudessem elaborar suas próprias interpretações sobre os conhecimentos rituais e religiosos apreendidos.

Não obstante, os Macuxi acabaram por abandonar o *Aleluia*, sobretudo ao longo do

18 De acordo com Koch-Grünberg (1982[1916], tomo III: 167), o destaque adquirido pelos xamãs se sobrepunha, muitas vezes, aos dos grandes chefes – os “principaes” ou “capitanes” – que, frequentemente, intermediavam as relações com os europeus. A disputa política, nas aldeias, entre *tuxauas* (chefes) e *piat'zán* (xamãs) ganharia outro concorrente, com o surgimento do *Aleluia* e seus profetas, *ipuke'nân*. Os profetas, segundo David Thomas (1982), chegariam a exercer poder até mais influente do que o de xamãs e chefes.



século XX, em razão das missões católicas que se instalaram nos territórios venezuelano e brasileiro. Desde fins do século XX, o *Aleluia* tem sido praticado quase exclusivamente pelas populações Akawaio (Ingarikó) situadas na região que fralda o Monte Roraima. Esses teriam aprendido o *Aleluia* com seus vizinhos Macuxi, por volta do período entre 1885 a 1905. É possível que a manutenção do *Aleluia* entre os Akawaio tenha se dado em razão do relativo isolamento dessa população em relação às demais aldeias indígenas, o que impediu a presença de missionários na região ao longo do século XX e até hoje (ver Santilli, 2001[1997])<sup>19</sup>.

Segundo os dados históricos e etnográficos disponíveis, os cerimoniais do *Aleluia* são essencialmente musicais, compostos por cantos e danças, os quais os adeptos dizem terem sido enviados por anjos e pelo próprio Deus. Esses cantos, registrados por Abreu (1995) entre os Ingarikó, em fins do século XX, ostentam um padrão impressionante de repetição em diversos elementos. Por exemplo, um único canto pode compreender um total de cinquenta ciclos de repetição para uma única frase, intercalada por outras frases curtas, mais ou menos repetidas. As danças coletivas, por sua vez, são executadas em cirandas ritmadas, nas quais os fiéis se dão os braços e giram em passadas coreografadas, expandindo e contraindo os círculos formados pelos dançarinos, de modo igualmente repetitivo. As danças são geralmente guiadas por um “mestre de cerimônias” – *ina epuru* ou *ebulu* –, que inicia os meneios da dança e canta a primeira estrofe do canto, sendo secundado pelos demais fiéis. As danças e cantos são seguidos por prédicas, proferidas pelo profeta – *ipuke'nãn*.

As danças e cantos dos cerimoniais do *Aleluia*, repetidos ao longo de horas ininterruptas, levam seus praticantes à exaustão, tanto física quanto mental. Nesse limiar, os fiéis são levados a um estado alterado de consciência, quando experimentam delírios e, não raro, síncope. É nesse instante de suspensão da consciência que os adeptos do *Aleluia* têm as “visões” de entidades celestiais ou do próprio Deus, com o qual podem adquirir novos conhecimentos rituais, novas danças, cantos, orações, e até mesmo objetos.

Os procedimentos de aquisição de conhecimentos rituais e religiosos do *Aleluia*, foram registrados especialmente por Audrey Butt (1960; ver também Butt Colson 1971) junto dos Akawaio e Patamona. Esses procedimentos são descritos nas narrativas dos *ipuke'nãn*, que se referem a sua trajetória espiritual, servindo também como narrativas

---

19 Em 2014, eu tive a oportunidade de registrar uma dezena de cantos e danças do *Aleluia*, praticados pelos habitantes da aldeia Arongaem – uma das mais distantes aldeias Macuxi localizada nas serras, em relação à capital do Estado, Boa Vista, às quais se pode chegar por veículos terrestres, já a alguns quilômetros das aldeias Akawaio. Lá estive com Thiago e sua família, cuja esposa é Akawaio, praticante do *Aleluia*. Por essa razão, seus filhos e noras, que vivem na aldeia, praticam o *Aleluia* e, inclusive, construíram uma *sochi*, edificação dedicada à execução dos cerimoniais religiosos.

que contam a origem da religião. Não irei retomar essas narrativas aqui, mas apenas pontuar algumas das principais convergências entre os procedimentos de aquisição dos implementos mágico-espirituais pelos *ipuke'nãñ* e os *piat'zán*, atento, notadamente, aos procedimentos imitativos em relação àqueles com quem os profetas e xamãs adquirem os cantos, as danças, as orações e os objetos, bem como em relação aos missionários.

### **Convergências entre o *Aleluia* e ofício xamânico dos Macuxi**

No *Aleluia*, assim como no xamanismo pemon, segundo a antropóloga britânica Audrey Butt (1960: 102, minha tradução), “o uso da palavra certa, da canção certa, [a] assistência de espíritos ajudantes e guias [como ocorre na viagem espiritual do *ipuke'nãñ* à morada de Deus] sublinha a fundamental similaridade de método entre a nova e a antiga formas de contato espiritual”. Audrey Butt se refere ao adormecimento e ao sonho como os meios pelos quais os profetas empreendem viagens espirituais e encontram o criador, Deus, e outras divindades (Butt 1960: 80), com os quais adquirem substâncias medicinais, palavras, orações, papéis grafados e perfumados, além dos cantos e danças. Esse procedimento de comunicação/transporte é comparável à aquisição de poderes mágicos pelos xamãs, através de seus espíritos auxiliares, em sonho ou em transe (Butt Colson 1971: 51). Outro fato que reforça a vinculação entre xamanismo e *Aleluia*, no que diz respeito aos procedimentos que precedem a viagem espiritual, é o jejum ou a dieta especial. A dieta, para o xamanismo, é um dos procedimentos iniciatórios na preparação do corpo do *piat'zán* para receber os *mauarí* (ver Koch-Grünberg 1982[1916], tomo II: 177-178). Notadamente, tamanha semelhança corrobora com o argumento de Audrey Butt, de que “os primeiros e mais antigos profetas do *Aleluia* eram xamãs treinados” (Butt 1960: 80, minha tradução), e que, por isso, puderam servir como base para comparações de procedimentos e do conjunto de conhecimentos.

Outro ponto comparável é justamente a possibilidade de acesso ao que seria o plano *post mortem*, ou o “paraíso” dos cristãos. Segundo a cosmovisão dos adeptos do *Aleluia*, o acesso ao plano da abundância e da infinitude só é franqueado àqueles que, em vida, empenharam-se no exercício dos cantos e rezas, trazidas do paraíso pelo *ipuke'nãñ*, e àqueles que seguiram uma vida reta, orientada pelos dogmas da religião. Até aí, nada muito diferente do cristianismo. A diferença para com o cristianismo e a semelhança com o xamanismo Pemón está no fato de que o *ipuke'nãñ* é capaz de alcançar o éden em vida, embora o faça apenas fortuitamente (cf. Butt 1960; Abreu 1995; Amaral 2014). Interessante notar, ainda, que o fundamento escatológico do *Aleluia*, o de alcançar o

paraíso, ocorreria, para os adeptos (com exceção do *ipuke'nān*) no instante do apocalipse, em que todos seriam transportados ao paraíso por meio do “banco de Jesus”, sob o qual todos seriam colocados e transportados para o éden. Esse banco é também uma clara associação com o artefato mágico do xamã, que é um banco de madeira zoomorfo (cf. Abreu 1995; Amaral 2014). Já na cosmovisão xamânica, o acesso ao plano de existência dos mortos é conferido aos oficiantes xamãs, embora seja sempre uma viagem perigosa, na qual o xamã pode perecer no processo.

Há ainda a aproximação clara do *Aleluia* com o xamanismo guianense através da relação que os adeptos da religião xamânico-cristã estabelecem com o corpo. Há exemplos muito peculiares dessa concepção de modificação do corpo e simultânea modificação de plano existencial, *exempli gratia*, nos escritos do agente colonial Everard Im Thurn (1934[1893]). Segundo Im Thurn, conforme o que observou acerca de um movimento profético entre os Macuxi de Konkarmo (aldeia provavelmente situada na savana Rupununi), em fins do século XIX, duas de suas lideranças indígenas religiosas diziam estarem se transformado em “brancos”, e que estariam ensinando aos seus seguidores a se tornarem “brancos” também a partir do ensino de seu idioma e do uso de indumentárias europeias, levando, assim, o procedimento imitativo a uma outra literalidade.

[Os líderes religiosos] eram obrigados a confessar [aos demais habitantes daquela aldeia] que suas peles ainda eram vermelhas, não brancas – mas talvez aquela troca levaria algum tempo para se efetuar. E, de qualquer modo, eles mostraram que tinham se tornado como os dois homens brancos no que tange à fala (Im Thurn 1934[1893]: 88-89, minha tradução).

Há algum sentido no que argumentam os antigos profetas de Konkarmo, se assim as interpretarmos utilizando o estudo de Audrey Butt Colson (1998: 130, minha tradução), pois o verdadeiro propósito das danças e cantos do *Aleluia*, segundo essa autora, “é a comunicação direta com Deus e outros espíritos divinos”; e isso só ocorre “quando a força vital ou o espírito (*a'kwari*) [ou *yekatón* em Macuxi] de um indivíduo ascende ao mundo celeste, numa viagem semelhante aos voos xamânicos”, e que tal objetivo só poderia ser alcançado cantando, dançando e rezando obstinadamente (Abreu 1995; Butt Colson 1998; Amaral 2014). Deste modo, modificar o corpo e o idioma são inteligíveis no que diz respeito aos propósitos da religião. Não obstante, no xamanismo, o *piat'zán* empreende individualmente a mediação entre humanos e *mauarí*, transformando o seu corpo – ainda que parcialmente ou temporariamente – em um *mauarí* ou animal.

Assim, no *Aleluia* a transformação que se deseja é completa, definitiva e, sobretudo, coletiva. Seu sentido último, contudo, ultrapassa o objetivo de estabelecer comunicação com as divindades. Os adeptos do *Aleluia* almejam, em cada cerimônia, a transformação completa de si mesmos em seres celestiais, em anjos e arcanjos, em seres semelhantes a Deus para, simultaneamente, empreenderem o efetivo e permanente transporte de si mesmos para o paraíso. E há mais. Sendo o *Aleluia* “a verdadeira palavra de Deus”, pode-se dizer que constitui também a “fala de Deus” ou, ainda, a “língua de Deus”, que se revela nos cantos ou prédicas do *Aleluia*; isto é, também uma emulação (ou tentativa) das almas das divindades e, desse modo, uma emulação corpórea (cf. Amaral 2014: 137)<sup>20</sup>.

Nota-se, destarte, que emular o outro, tanto no xamanismo quanto no *Aleluia*, tem a ver com a capacidade de transformação, tais como revelam, a sua maneira, os cantos e danças do *parixara* e *tukui*, mencionados anteriormente.

### Uma política cosmológica

Para além da compreensão acerca das ressonâncias entre o xamanismo e o *Aleluia*, que evidenciam os procedimentos de aquisição de objetos, cantos e da modificação da forma de existência a partir da imitação, faz-se interessante evidenciarmos uma interpretação, erigida por antropólogos e antropólogas que se dedicaram a compreender o profetismo xamânico-cristão na região circum-Roraima (por exemplo, Butt Colson 1960; Thomas 1976, 1982; Abreu 1995; Amaral 2014), e que destaca sentidos complementares acerca dos procedimentos imitativos do *Aleluia*. Trata-se de um sentido político relativo ao surgimento dessa religião, e que é importante mencionar para os propósitos desse artigo.

Para esses pesquisadores, há uma interação entre a formação da religião xamânico-cristã e o contexto histórico no qual as populações indígenas estavam inseridas ao longo do período colonial. Segundo tal entendimento, o *Aleluia* teria irrompido como uma reação ao surgimento dos europeus nas Américas; uma reação expressa, nesse caso, por meio dos arranjos simbólicos da religião xamânico-cristã. Seriam esses arranjos uma tentativa, segundo esses antropólogos, de subversão da ordem colonial, da dominação dos “brancos” sobre os “índios”.

O *Aleluia* se constituiu, segundo essa interpretação, como uma via de superação dos “brancos” por meio da transformação dos seus praticantes em seres divinos, num

---

20 Há aí aproximações claras entre corpo e alma (por falta de termos melhores no momento), que poderia nos levar à discussões muito interessantes sobre como pensam os Macuxi a respeito, mas que não cabem neste texto, embora nos deixem explícito que a mudança corporal implica, necessariamente, uma mudança vocal e, por sua vez, “espiritual”.

porvir pós-apocalíptico<sup>21</sup>. Em síntese, o relevante a se reter dessa interpretação é que o surgimento do *Aleluia* relaciona a transformação como superação de assimetrias, seja entre índios e “Outros”, seja entre índios colonizadores, entidades, espíritos e o próprio Deus cristão. No *Aleluia*, os profetas *ipuke'nān* superaram os clérigos anglicanos ao tornarem a si próprios canais de acesso ao divino, livrando-se dos intermediários missionários, superando, inclusive, as habilidades daqueles que apenas acessavam Deus através da palavra escrita, não com seus próprios sentidos, como assim faziam os profetas do *Aleluia*<sup>22</sup>. Retomaremos esse ponto mais adiante, que nos servirá para compreender a pulsão criativo-imitativa dos Macuxi.

Passemos, agora, aos desdobramentos mais recentes das práticas musicais Macuxi: as práticas musicais das festas e das reuniões político-interétnicas, isto é, entre os ritmos de forró e as danças tradicionais estetizadas, *parixara* e *tukui*.

### **Do *parixara* ao forró e ao “resgate cultural”**

Como dito no início deste texto, os ritmos musicais de origem sertanejo-nordestina se tornaram preferenciais entre os Macuxi desde fins do século XIX. Ao longo desse período, com a intensificação do contato com migrantes oriundos do Nordeste do território brasileiro, os ritmos de “forró” viriam a substituir os antigos repertórios das festas de *paiwari*. Porém, longe de ter sido uma mudança de hábito por livre e espontânea vontade dos indígenas, esta ocorreu também em decorrência dos constrangimentos e discriminação. Os antigos repertórios musicais e suas danças, e até mesmo as festas dos indígenas nas quais tais repertórios eram executados, foram constrangidos e discriminados

---

21 Soluções culturais indígenas ao conturbado período colonial, segundo a interpretação mais recorrente em antropologia (cf. Lévi-Strauss 1991), estariam assentadas, por princípio, na presumida assimetria entre “brancos” e “índios”, assinalada objetivamente na profusão de objetos técnicos em posse dos europeus – pelos quais os índios mantinham grande estima e fascínio. Mas, mais do que isso, estariam também representadas pela suposta imortalidade dos forasteiros, a qual os indígenas associavam ao hábito dos europeus de trocar de roupas com frequência, o que, por analogia, os ameríndios teriam associado à troca de pele de alguns animais, o que, por sua vez, explicaria a suposta longevidade extraordinária dos europeus.

22 São diversos os exemplos de reações cosmológicas das populações indígenas nas terras baixas amazônicas ao aparecimento dos europeus. Para citar alguns exemplos mais célebres, há o estudo empreendido por Hélène Clastres em *La Terre sans Mal. Le prophétisme tupi-guarani* (1976), no qual a autora trata do profetismo Tupi-Guarani a partir do material histórico disponível, com especial atenção à figura dos profetas *carai'ba*. Outros exemplos relevantes de registro e interpretação do messianismo foram realizados por William Crocker (1976[1967]) sobre o movimento messiânico entre os Canela no Estado do Maranhão, ou os registros e reflexões produzidos por J. Melatti (1967, 1972, 1974) acerca dos movimentos messiânicos entre os Kraô, ou, ainda, as reflexões produzidas por Manuela Carneiro da Cunha (1986) a respeito da reformulação dos mitos entre os Canela, que ensejaram o messianismo registrado por Crocker.

pelos clérigos católicos, missionários anglicanos e pela própria população migrante que se instalou na região do rio Branco, e que exortavam os indígenas a abandonarem suas “práticas selváticas” e adotassem práticas “civilizadas”.

A etnografia de Peter Rivière (1972) a respeito da população pastoril de Roraima traz relevantes descrições do ambiente social regional na década de 1960, em que tal discriminação era levada a cabo, especialmente a respeito dos constrangimentos e violências sofridas pelas populações indígenas naquele período. Conforme escreveu Rivière, a segregação dos índios era latente, a exemplo da divisão social do trabalho na qual os índios eram, quase sempre, empregados exclusivamente nos postos mais laboriosos e desgastantes das fazendas. Outro aspecto da posição social dos indígenas, ressaltado por Rivière, tornava-se evidente durante as festas nas fazendas e vilarejos, dedicadas a celebrar os dias de santos padroeiros das mesmas. Nessas festas, sobretudo durante os bailes, Rivière aponta:

[...] onde aos caboclos era permitido assistir (e mais frequentemente eram excluídos da festa), eles não podiam dançar com mulheres brasileiras. De outro lado, as caboclas eram encorajadas a dançar com os brasileiros, e quando a dança era na maloca, os jovens dançavam, uma vez que, como é comum em classes amplamente subordinadas, eles proviam os músicos.” (Rivière 1972: 29-30, minha tradução)<sup>23</sup>.

A discriminação era a tônica da relação entre índios e regionais, a começar pelo designativo conferido aos índios empregados nas fazendas, isto é, “caboclos”. Esse termo, de cunho pejorativo, era atribuído aos indígenas que adotavam os costumes e hábitos regionais, ficando a designação “índio” reservada às populações distantes, arredias ao contato e isoladas geograficamente. A si próprios, os regionais designavam como “civilizados”.

Nota-se, também, que eram os índios que se encarregavam de “animar” as festas, como os Macuxi até hoje se referem ao ofício dos músicos. A música era, dessa maneira, uma atividade que permitia aos indígenas acessar (ainda que de maneira restrita) eventos e lugares vedados a outros patrícios não músicos.

Nesse cenário de discriminação e violência, os conflitos entre índios e regionais

---

23 A posição dos músicos indígenas era peculiarmente privilegiada no que diz respeito à capacidade de trânsito entre os ambientes da fazenda e das aldeias. Algumas das lideranças indígenas que se mobilizaram em torno das demandas históricas e territoriais eram também músicos, como o tuxaua Orlando Silva, da aldeia Uiramutã. Orlando afirma que sua posição de músico nos bailes lhe dava a capacidade de enxergar todos os movimentos da festa, testemunhando a discriminação relatada por Rivière. Ver mais a respeito em Munhoz (2015).

foi acirrando-se, especialmente em meados do século XX, em razão de conflitos cada vez mais constantes decorrentes da ocupação dos territórios tradicionalmente habitados pelos índios por fazendas de gado bovino. A expansão dessas fazendas foi de tal modo excessivo que começou a haver o cerceamento da mobilidade dos índios, impedidos de exercerem suas práticas de exploração econômica tradicional ou acessarem fontes de água, cercadas pelos pecuaristas. Isso somado à depredação constante das roças indígenas pelos rebanhos bovinos e à frustração com a suposta educação das crianças indígenas em troca do emprego nas fazendas – que, via de regra, revelava-se em regime servil de trabalho (Santilli, 1997: 39) –, eclodiu em conflitos violentos e redundou na constituição de organizações indígenas. Essas organizações ficaram encarregadas de intermediar as relações entre os índios e o Estado Nacional, já na segunda metade do século XX, tais como a Associação dos Povos Indígenas de Roraima (APIR) e o Conselho Indígena de Roraima (CIR). Houve também a formalização de organizações indigenistas, sendo a mais notável delas o Conselho Indígena Missionário (CIMI), que deu respaldo político e econômico às demandas indígenas, fomentando iniciativas que pudessem gerar autonomia dos índios em relação aos regionais, com a finalidade de romper os laços clientelistas e de compadrio, dando suporte à organização indígena<sup>24</sup>.

Houve, então, uma inflexão no tratamento conferido pelos clérigos e missionários em relação às práticas musicais e rituais indígenas, notadamente em relação aos antigos repertórios de *parixara* e *tukui*. Se, antes, a abordagem consistia em uma mistura de coerção moral e religiosa com a intenção de extirpar o que consideravam um “comportamento selvagem” dos índios durante as festas, esta passou a ser, desde então, um apoio às lideranças indígenas para a rememoração desses repertórios musicais, com o sentido de constituir estratégias de fortalecimento étnico e cultural. Optou-se, portanto, por eleger os elementos culturais que correspondiam ao imaginário estereotipado da sociedade regional acerca daquilo que seria imediatamente e inequivocamente relacionado à imagem do “índio”. Assim, os cantos e danças das antigas festas de *paiwari* (bebida feita à base de mandioca), especialmente os repertórios *parixara* e *tukui*, tiveram papel de destaque nessa escolha.

Como os repertórios de *parixara* e *tukui* não eram mais executados nas festas macuxi

24 Alguns planos econômicos foram constituídos entre indígenas e clérigos no sentido de romper os laços clientelistas e de compadrio dos índios com os regionais, a partir de atividades que gerassem renda. A iniciativa mais bem-sucedida ficou conhecida como “projeto do gado”, que foi organizado e financiado pela ordem missionária eclesiástica Nossa Senhora da Consolata, sediada em Turim (Itália). Conhecida em italiano como *Una muca per'indio* (“Uma vaca para o índio”), a ordem missionária promoveu uma campanha em sua cidade sede a fim de arrecadar fundos para a aquisição de rebanhos bovinos, que seriam cedidos aos índios, em rodízio, a fim de que a produção desse rebanho servisse como fonte de renda comunitária, proporcionando autonomia financeira às aldeias (cf. Santilli 1997).

contemporâneas, sua rememoração e estetização foram deslocadas para o ambiente escolar, onde foram reelaborados a fim de que pudessem ser exibidos durante os eventos de caráter político interétnico, como as reuniões de lideranças indígenas com representantes do Estado e entidades indigenistas. Destarte, de um ponto de vista meramente utilitarista, a constituição de elementos diacríticos de dissemelhança em relação aos regionais teve como propósito legitimar, no plano simbólico, as demandas territoriais e históricas exclusivas dos povos originários, sedimentando, assim, um entendimento jurídico inscrito, posteriormente, na carta constitucional do Estado brasileiro de 1988.



**Figura 3:** Jovens Macuxi preparando-se para dançar o *parixara* numa recepção tradicional Macuxi, aldeia Maturuca, 2014.

Fonte: Acervo pessoal de Paulo Santilli.

É digno de nota que os procedimentos estetizantes dos quais as lideranças macuxi se utilizaram para legitimar sua distinção social ante à sociedade regional, assemelham-se, em certa medida, à forma como a sociedade regional lida com suas “tradições culturais”, isto é, com sua história e sua cultura pretéritas. Podemos comparar, por um instante, o “resgate cultural” macuxi com a estetização e a performatização das “festas juninas” ou “festas de São João”, organizadas pelos regionais roraimenses durante os meses de junho e julho, originalmente dedicadas a celebrar o solstício de inverno e o início de um novo ciclo agrícola, e que foram incorporadas e adaptadas às celebrações da Igreja Católica, ainda no século XIV, e atribuídas às comemorações de seus santos, como São João, São Pedro e São Paulo (cf. Câmara Cascudo 1954;1939). Essas festas, contemporaneamente celebradas em praticamente todo o território brasileiro, emulam algumas das antigas práticas rituais do ambiente campestre, mesclando elementos antigos e modernos, com destaque para a música, a dança, a culinária, sem falar na indumentária. Podemos dizer



que, do ponto de vista da forma, os Macuxi projetaram em seu acervo cultural o mesmo trato que os regionais conferem às suas práticas culturais tradicionais, imitando esse aspecto conceitual dos regionais.

Mas além do *paixara* estetizado, há também outro elemento a ser compreendido como uma “imitação” da forma musical: o forró.

### **O forró regional e o *forró da maloca***

Nos últimos cento e cinquenta anos, a região da bacia do rio Branco teve sua composição demográfica intensamente alterada, o que, conseqüentemente, modificou em muito o cotidiano dos povos indígenas ali habitantes. A primeira onda migratória iniciou-se em fins do século XIX, concomitante ao ciclo da borracha nas bacias hidrográficas que afluem ao rio Amazonas. Por conter um bioma de savana mais propício à pecuária extensiva do que o baixo Amazonas, e por serem os migrantes nordestinos acostumados com o trato pecuarista, a região do rio Branco se consolidou como um dos polos fornecedores de proteína animal para os consumidos da pujante economia de Manaus naquele período, pautada na exploração e exportação da borracha. Com a decadência da economia borracheira nas primeiras décadas do século XX, o fluxo de migrantes diminuiu, embora tenha se mantido em lento ritmo de crescimento. A segunda onda migratória, dessa vez muito maior, ocorreu nas últimas décadas do século XX, relacionada à economia mineira. Nesse período, a população na região de Roraima chegou a quadruplicar de tamanho, entre 1980 e 1990. Esse fluxo pode ser interpretado como consequência do fechamento de grandes minas na região do Pará, ao exemplo da famosa mina de Serra Pelada (IBGE 1940-2010), que tornou Roraima foco de interesse desses mineiros, por ser uma região conhecida por conter significativas reservas minerais em ouro, diamantes e outros metais preciosos de alto valor de mercado.

E, nesse contexto de constantes ondas migratórias, as populações indígenas testemunharam a invasão acelerada de seus territórios, sendo obrigados a conviver com os migrantes, absorvendo (por vontade ou impingidos a tanto) os vestires, falares, culinárias e religiosidades peculiares dos migrantes, além de suas práticas musicais e festivas, é claro.

Ao longo do processo de mobilização política dos indígenas em torno de suas demandas históricas e territoriais, os clérigos e missionários tiveram um papel, novamente, dúbio. Se, anteriormente, repudiavam os hábitos “selvagens” em relação às festas indígenas e às práticas musicais, exortando os indígenas para que as abandonassem, também viam

o forró dos regionais com maus olhos. Segundo asseveram antigas lideranças indígenas macuxi, os clérigos e missionários consideravam o forró dos regionais como práticas rítmicas e corporais “lascivas”, de “estímulos carnavais”, além de serem consideradas, como dito no início do texto, uma espécie de “degeneração cultural”, associada à anomia social em razão do consumo exacerbado de álcool, que fragilizava os laços e as dinâmicas sociais.

Porém, a despeito das admoestações de um de seus principais aliados nos embates políticos em favor das demandas territoriais e históricas, os indígenas foram dissuadidos de reproduzirem as práticas musicais dos regionais, ainda que os clérigos, num primeiro momento, tenham logrado restringir a prática do forró ao ambiente privado das aldeias, deixando para os ambientes político-interétnicos os repertórios musicais tradicionais, como os ritmos e as danças estetizados de *parixara* e *tukui*. Isso, até o surgimento de uma novidade macuxi: o *forró da maloca*.

No ano de 2005, as mesmas lideranças indígenas que promoveram a estetização dos antigos repertórios de cantos e danças resolveram exaltar sua identidade étnica não apenas com a exaltação da “cultura tradicional”, mas também a partir do registro de composições musicais indígenas em ritmos de forró. Essa ampliação da estratégia de resistência cultural se solidificou a partir do registro, em *compact disc*, do primeiro álbum de forró indígena: “*Caxiri na cuia, o forró da maloca*”. Além de representar uma forma de celebrar a conquista da principal reivindicação territorial dos indígenas nos últimos 30 anos – a demarcação da Terra Indígena Raposa Serra do Sol – o álbum musical de forró indígena se tornou uma espécie de ícone da nova “indianidade macuxi”. O *forró da maloca* foi, portanto, um momento de inflexão da estratégia de “resgate cultural” dos Macuxi.

### Caxiri na Cuia (03:35)

*Autor: Bento Pereira da Silva*

*Bento P. S. - voz*

*Maria H. P. Silva - voz*

*Genisvan da Silva André – teclado*

*Odílio J. de Souza – guitarra*

É com vocês o Caxiri na Cuia

É com vocês o xote da alegria

É com vocês o Caxiri na Cuia

É com vocês o xote da alegria

Bebe caxiri, bebe Macuxi

Bebe Macuxi, bebe caxiri



(Imagem retirada da capa do álbum de forró “Caxiri na Cuia”)

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

A letra da canção, que dá nome ao álbum musical *Caxiri na Cuia*, está carregada do sentimento de orgulho e de autoestima, como se nota através da transcrição acima. É exatamente nesse sentido e sentimento que o *forró da maloca* se assemelha muito aos estilizados *parixara* e *tukui*, como algo criado para se ter orgulho e para se exibir ao Outro, ao forasteiro.

Há, portanto, a construção de uma distinção entre o “forró” dos “brancos”, isto é, dos não indígenas que produzem e difundem seus repertórios musicais, e o “forró da maloca”. Essa ruptura não está, entretanto, inscrita propriamente na forma e na utilização dos ritmos musicais de origem nordestina, mas nos planos simbólico e político.

Alguns poucos anos antes e depois da gravação do *compact disc Caxiri na Cuia*, as composições de *forró macuxi* foram sendo levadas a público, especialmente em ambientes de discussão política interétnica. Desse modo, as lideranças indígenas ampliaram o repertório de performances musicais desses eventos, anteriormente restritos aos repertórios estetizados do *parixara* e do *tukui*.

Após a demarcação da Terra Indígena Raposa Serra do Sol e do lançamento do *Caxiri na Cuia*, iniciou-se, enfim, um novo tempo para os Macuxi: um tempo de poder existir enquanto sociedade contemporânea, atual e criativa. Um tempo de afastar-se daquela imagem de sociedade “primitiva”, estática e tradicionalista, que almeja tão somente preservar (ao menos no discurso) aquilo que é tradicional, tal como uma peça de museu em sua acepção clássica. Mas há mais.

Existe, ainda, outra distinção a se fazer sobre os repertórios de *forró* produzidos pelos Macuxi, isto é, aqueles que são engajados politicamente, que têm seu espaço reservado no ambiente das aldeias, mas também nos eventos políticos interétnicos, e o *forró macuxi* que não carrega em si nenhum sentido político explícito, que permanece relativamente restrito ao ambiente privado das aldeias. Os repertórios musicais performatizados nos ambientes políticos, como as composições do álbum *Caxiri na Cuia*, mas também de álbuns musicais gravados posteriormente, como *Panela de Barro* e *Filhos de Makunaima*, mantinham um teor político identitário bastante evidente em suas composições, enquanto os repertórios de *forró* executados nas festas nas aldeias continuavam sendo, em grande medida, produzidos por músicos e compositores não índios, em sua maioria oriundos

das regiões Norte e Nordeste do Brasil. Somente uma pequena parcela do repertório das festas nas aldeias eram de autoria de músicos indígenas. Notei, durante meu período de campo entre 2013 e 2015, que havia um continuado esforço por parte dos músicos macuxi em registrar suas composições em *compact disc* e popularizar-se entre os indígenas e regionais, tal como ocorreu com o álbum *Caxiri na Cuia*. Alguns desses músicos e grupos musicais lograram registrar suas composições, ainda que de maneira artesanal, tais como os grupos *Macuxizinhos do Forró*, *Nativos de São Marcos*, *Filhos de Maruwai*, *Forró dos Canaimé* e *Beijo Coladinho*. Com a gravação de álbuns musicais próprios, esses grupos conseguiam manter significativa circulação entre as aldeias Macuxi e Wapixana de Roraima, vindo a substituir a atuação de alguns grupos musicais não indígenas, tornando a função de “animadores de festas” tão somente Macuxi.

### **A origem da “cultura” e a imitação**

Abordadas as principais práticas musicais dos índios Macuxi, do passado e do presente relativamente recente, cremos ter suficiente material para formular reflexões teóricas a respeito dos sentidos, políticos e cosmológicos, daquilo que chamei de “procedimentos imitativos” macuxi.

Antes de prosseguirmos, não obstante, faz-se imprescindível ater-nos sobre os fundamentos do conceito de “imitação” e, por conseguinte, acerca da viabilidade do conceito de “cultura”, tributário do conceito de “representação” ou “imitação”, cuja origem remonta à filosofia clássica grega de Platão. Para operar tal raciocínio, não me valerei de um termo êmico ao qual poderia atribuir um significado (pretensamente) autóctone, dotando-o de uma suposta neutralidade epistêmica. Ao contrário, parto do próprio conceito de “imitação” – longamente utilizado por antropólogos, críticos de arte e filósofos –, oriundo do arcabouço filosófico greco-romano que o consagra, isto é, o arcabouço da filosofia Ocidental, para, justamente, o questionar através das práticas musicais Macuxi. Em outras palavras, valho-me daquilo que *fazem e vivem* os Macuxi para pôr em evidência e examinar os próprios conceitos de “imitação” e “cultura”, expondo, a um só tempo, a peculiaridade da forma de existir Macuxi e a dificuldade teórico-filosófica de utilizar esses conceitos e pressupostos na análise antropológica.

O conceito de “imitação”, segundo o entendimento mais simplório a respeito, pressupõe que exista, necessariamente, uma relação entre dois elementos, distinguidos entre “passivo” e “ativo”, isto é: o elemento que é imitado (o modelo, o ícone) e aquele que imita (a imagem, a cópia). Dessa dualidade sobrevém a transmissão de algo (conhecimento,

a mensagem, o modelo), que serve como base e referência para sua imagem, sua cópia (fiel ou infiel). É justamente essa “imagem”, a “cópia” que, segundo a filosofia platônica, se denomina “representação”. Essa distinção entre “original e cópia” é a síntese da distinção que Platão faz a respeito da dualidade constitutiva de seu mundo: de um lado, a “essência”, de outro, a “aparência”.

Por conseguinte, sendo tributário do conceito de “representação”, o conceito de “cultura” respeita essa dicotomia platônica entre “original” e “cópia”. A construção clássica do conceito pressupõe que “cultura” seja a produção, consciente e/ou inconsciente, do *geist* (do “espírito”) de uma dada “sociedade” (cf. Carneiro da Cunha 2009).<sup>25</sup> Cultura, entendida como uma totalidade abstrata e material, “representaria” uma sociedade, pois dela seria o seu “reflexo”, a “imagem” produzida pelo espírito do coletivo humano. Cada sociedade, por sua vez, conteria em si uma cultura que a distingue das outras sociedades – portanto, que dá a ela sua *identidade*.

Se a “originalidade” de uma sociedade é mensurada por sua “representação”, isto é, por sua “cultura”, uma mudança nessa “cultura” poderia indicar, segundo este raciocínio – que aqui reproduzo de modo simplório –, uma mudança “essencial”, na sociedade mesma, no seu *geist*, no seu “espírito coletivo”.

O entendimento de que a mudança ou a transformação no âmbito da cultura significaria uma “degeneração” da sociedade, segundo o exemplo de antropólogos e agentes coloniais do século XIX e parte do XX, de alguma maneira impediria a possibilidade de uma “transferência” de elementos culturais de uma sociedade a outra<sup>26</sup>.

Esse impedimento à mudança, transformação e transferência cultural, colide, entretanto, com a constituição da cultura entre as populações indígenas amazônicas, dentre as quais, evidentemente, os Macuxi estão incluídos. Como resumiu Eduardo Viveiros de Castro (2004: 477), a forma canônica da aquisição de implementos culturais nas sociedades ameríndias é, justamente, pela via da transferência, pacífica ou violenta, de elementos exógenos às sociedades. De tal forma assim está inscrito recorrentemente no material mítico amazônico, no qual a aquisição da cultura se dá “por roubo ou aprendizagem, de protótipos já possuídos por animais, espíritos ou inimigos”.

Ora, o material mitológico Macuxi que explica a origem dos repertórios *parixara* e

---

25 Tratamos aqui o conceito de “sociedade” como aquele que relaciona uma cultura = uma sociedade, cujas fronteiras são definidas por variáveis arbitrárias e, hoje, muito questionáveis (ver Ingold 2005).

26 A antropologia de Claude Lévi-Strauss é um exemplo claro de como as reflexões acerca das transformações culturais foram sendo paulatinamente tratadas na disciplina antropológica ao longo do século XX. Faz-se interessante notar a preferência do autor por análises sincrônicas, especialmente no início de sua carreira, tendo incorporado preocupações cada vez mais nítidas com a mudança ao longo da segunda metade do século XX (ver a síntese de Goldman, 1999).

*tukui* (e outros) reitera essa proposição da sua origem nos animais; ou nos inimigos, para os cantos xamânicos – *piái'* (ver Koch-Grünberg, 1982[1916], tomo II: 63); ou, ainda, aqueles repertórios transmitidos por espíritos, como é o caso da origem da religião xamânico-cristão *Aleluia*, em que os *ipuke'nãn* recebem os conhecimentos rituais de anjos, arcanjos e do próprio Deus. E, enfim, até mesmo os repertórios de forró poderiam ser enquadrados nessa forma de aquisição por transferência, pois, de muitos pontos de vista, os não-índios, os “brancos” (missionários, fazendeiros e garimpeiros), poderiam ser enquadrados na figura de “inimigos”.

Assim sendo, seria de grande fecundidade, na mesma linha do raciocínio de Carlos Fausto (2011), pensar as mudanças socioculturais nas populações ameríndias e seus procedimentos peculiares de criatividade através do “mimetismo”, de modo complementar à historicidade de cada população.

Compreender as mudanças socioculturais contemporâneas seria, assim, antes uma questão de investigar as formas indígenas de produzir a transformação, do que de estudar a historicidade específica da situação de contato ou a estrutura do processo sociopolítico mais amplo em que as sociedades indígenas estão inseridas. Mudanças na tradição não costumam ser pensadas pelos índios sob a forma da inovação, mas sim da apropriação exógena, resultado da interação criativa com estrangeiros (humanos ou não-humanos) por meio do sonho, do transe, da guerra ou da troca. Se a inovação da tradição é o resultado de uma apropriação do exterior, o mecanismo de apropriação é mimético: no ato mesmo de apropriar-se da alteridade, acaba-se por mimetizar o outro (Fausto 2011: 11).

Se as populações ameríndias entendem a constituição de sua “cultura” segundo um processo de imitação, isso equivaleria a dizer que a “cultura”, para as populações ameríndias, é a “cópia da cópia”, ou a “representação da representação”.

E há na filosofia platônica algo que se aproxima dessa “cópia da cópia”, e que se distancia dessa dualidade platônica rígida, entre cópia e modelo. E esse está, também, na filosofia platônica, embora relegado ao subproduto dessa dualidade: trata-se do *simulacro*. Para nos ajudar a entender a relevância dos simulacros, a filosofia de Gilles Deleuze é bastante pertinente.

## O *simulacro* e a Cultura

Na tese de Gilles Deleuze, *Diferença e Repetição* (1988[1968]), na qual o filósofo francês aprofunda suas reflexões sobre a filosofia platônica e sua dicotomia constituinte do mundo das essências e das aparências, há uma longa discussão sobre a produção das semelhanças e das diferenças, redundantes da discussão a respeito da vinculação entre os polos platônicos do “modelo” e da “cópia”. A marca da relação entre tais polos na filosofia de Platão, segundo o filósofo francês, é a *semelhança*. Mas não é qualquer semelhança. Entende-se que uma cópia só é “boa” quando sua semelhança mantém uma relação *espiritual, noológica e ontológica* com o “original”. Ou seja, só há semelhança na medida em que a cópia conserva uma relação com a *ideia* da coisa copiada, e não com sua exterioridade. (É importante reter aqui que não é a exterioridade que define a semelhança para Platão, mas a relação “interna”, cuja identidade está relacionada à *ideia*.) Já a “cópia ruim”, que é uma cópia que implica na perversão do modelo e no distanciamento também em relação à “cópia boa”, o filósofo francês chama de “*simulacro-fantasma*”, ou a “imagem sem semelhança” (Machado 1990: 29-30). E é justamente o *simulacro* que, para Platão, seria um subproduto que deveria ser extirpado da *República*.

Se levarmos essa formulação filosófica à prática Macuxi, ao exemplo da apropriação dos ritmos musicais de forró, poderíamos dizer que a “cópia boa”, segundo a lógica platônica, seriam os repertórios de forró produzido pelos migrantes nordestinos, dado que seus repertórios de forró mantêm uma relação *interna* com aqueles que o produzem. Em outras palavras, tais repertórios seriam uma “representação dos nordestinos”, de sua “cultura”, ao passo que os repertórios de “forró macuxi” seriam a “cópia sem semelhança”, ou cuja semelhança está assentada somente no exterior (seja nos ritmos musicais, nos meneios das danças etc.), prescindindo, assim, da vinculação interna com a ideia de uma sociedade nordestina.

Porém, para a filosofia antiplatônica de Deleuze, o *simulacro*, a cópia sem semelhança, constitui aquilo que justamente implode essa dicotomia platônica entre o mundo da essência e o da aparência, pois dá possibilidade da transferência, do *devoir*, ao qual a *República* não contempla.

De acordo com Deleuze, o *simulacro* põe em risco a *démarche* platônica pois se constitui enquanto uma imagem sem modelo, isto é, ela rompe com a dualidade (modelo/cópia) a partir da produção de um terceiro elemento, hierarquicamente igual ao “modelo”, mas que não pressupõe cópias. Dessa maneira, inviabiliza-se a divisão dual do mundo platônico, que sustenta o conceito de “representação”.

E se não há mais “representação”, como seria possível falar em “cultura”?

Transposto o raciocínio deleuzeano ao caso macuxi, em síntese, o que resulta é que, ao imitarem os animais, os espíritos, os missionários e os “brancos”, os Macuxi não estariam projetando a “cultura do Outro” em sua própria “cultura indígena”, mas estariam produzindo a si mesmos a partir da existência do Outro, tendo em vista que sua existência pressupõe a imitação. A imitação é o mecanismo que produz a si mesmo enquanto “imagem sem modelo”, e é a mais eloquente capacidade de produzir trocas e de proporcionar conhecimentos e reconhecimentos humanos. Pois, para a prática Macuxi, se podemos assim estender o raciocínio, só é humano quem imita.

Podemos dizer também que os Macuxi, ao se apropriarem dos ritmos musicais de forró para modelar sua identidade étnica, lastreada na concepção oitocentista de “cultura”, essencialista e reificada, deram um nó no próprio conceito de “cultura”, evidenciando a sua inaplicabilidade na análise antropológica enquanto formuladora das “diferenças” (entendidas enquanto exterioridade). Isso se torna claro no aparente paradoxo que as estratégias simbólicas de resistência Macuxi e as dinâmicas criativas no cotidiano produziram quando estes foram defrontados com seus parceiros não indígenas, isto é, agentes indigenistas e missionários, basicamente.

Retomemos brevemente a interpretação do etnomusicólogo Hornbostel a respeito do significado dos cantos e danças dos indígenas pemon, especialmente o *parixara* e o *tukui*, já mencionada neste artigo. Segundo o estudioso, ao dançarem e cantarem o *parixara*, os índios estariam *sendo* os porcos-do-mato, e não os representando. Não haveria que se falar em “representação da vida dos animais”, mas no reavivamento do tempo mítico, no qual Macuxi e porcos-do-mato não exibiam distinções corpóreas, isto é, cujo pano de fundo da existência era humano – embora suas identidades se mantivessem preservadas.

Outro ponto interessante a se levar em conta, e que se relaciona com os sentidos políticos envolvidos na prática imitativa macuxi, diz respeito ao que se convencionou chamar de “ideologia igualitarista” dos povos guianenses, construída por etnólogos e etnólogas que se dedicaram a montar modelos comparativos acerca das populações ameríndias da chamada “ilha Guiana” – a exemplo dos relevantes trabalhos de Peter Rivière (1984) e Joanna Overing (2002[1983]). Poderíamos supor, superficialmente, segundo o modelo da “ideologia igualitarista”, que o ato de imitar dessas populações estaria relacionado aos mecanismos de anulação das diferenças no interior das sociedades guianenses; e que essa mesma estrutura mecânica anti-diferenciante estaria inscrita na conformação de suas estruturas de parentesco, ou na conseqüente semelhança cultural entre esses povos, ou nos aspectos de sua dinâmica política (especialmente no que diz respeito à conformação da chefia), ou, ainda, nas dinâmicas econômicas. Esse mecanismo imitativo seria, a seu



modo, o mantenedor do “igualitarismo” reinante entre os guianenses.

Entretanto, como podemos notar nos casos do *Aleluia*, do xamanismo, do *forró da maloca* e, de certo modo, igualmente para o *parixara* e o *tukui* estilizados, a imitação macuxi se constitui como uma tentativa de *superação* da condição de inferioridade em relação aos possuidores dos implementos culturais desejáveis. Esse movimento de superação não tem absolutamente nada que ver com a igualdade, mas com a inversão da desigualdade a favor de quem imita. Há, não obstante, uma diferença substantiva entre os efeitos de alguns mecanismos sociológicos na realidade empírica e aquilo que essas sociedades desejam, almejam e, fundamentalmente, entendem como ideal.

Não acredito que seja o igualitarismo o ideal guianense. Há uma interpretação errônea da realidade guianense nesse sentido, que desconsidera as motivações por trás de cada imitação, e se atém tão somente aos resultados sociológicos<sup>27</sup>.

Por fim, é preciso que se dê novamente destaque ao ponto de que a *mímesis* macuxi não tem e não teve, em nenhum momento, o condão de suspender ou extinguir a distinção entre o “nós” Macuxi e o “eles” (animais, divindades, não índios, missionários, espíritos e outros). Como produtores de *simulacros*, os Macuxi são *moto continuo* de transformações, cujas fronteiras da diferença são sempre renovadas, e cuja incapacidade de visualizá-las na exterioridade de seus atributos culturais (do passado e do presente) não significa que essas fronteiras não subsistam na interioridade da ação ou daquilo que é imitado. O *locus* da diferença está deslocado, não está necessariamente na “cultura”.

E, uma vez mais, se a organização cosmológica macuxi pressupõe que não há um atributo cultural essencial, segundo o que se depreende dos mitos, e segundo o modo como os Macuxi constroem sua alteridade, não há porque se falar em “cultura” nesse sentido essencialista e reificado. Os conceitos de “tradição” e “cultura”, conexos aos princípios da “representação” ou da “cópia” platônica, são disfuncionais para os Macuxi e, suspeito, também para a própria filosofia ocidental. Mas essa já é outra história.

## Referências

ABREU, Stela Azevedo de. 1995. *Aleluia: o Banco de Luz*. Dissertação de Mestrado. PPGAS, UNICAMP.

AMARAL, Maria Virginia. 2014. *A caminho do mundo-luz celestiao: os profetismos Pemon e*

27 Há semelhança em outro equívoco de natureza distinta, que Claude Lévi-Strauss (2013[1973]) tratou acerca da obra de Vladimir Propp (1968[1928]) a respeito da morfologia dos “contos maravilhosos” e da confusão entre “estrutura” e “forma”. Segundo Lévi-Strauss, não bastaria apenas anotar, como fez Propp, a forma das narrativas e suas repetições para classificá-las, mas haveria que se levar em conta a motivação dos seus personagens em cada narrativa, a fim de poder categorizá-las de modo semelhante.

*Kapón*. Dissertação de mestrado. PPGAS, Museu Nacional/UFRJ.

ANDRELLLO, Geraldo. 1993 *Os Taurepáng: Memória e Profetismo no Século XX*. Dissertação de mestrado. PPGAS, UNICAMP.

ARMELLADA, Cesareo. 2013[1964]. *Tauron Panton: Cuentos y Leyendas de los Indios Pemon*. Caracas: Ediciones del Ministerio de Educación.

BRETT, Rev. W. H. 1868. *The Indians Tribes of Guiana*. London: Bell and Daldy.

BUTT, Audrey. 1960. "The birth of religion: the origins of a semi-Christian religion among the Akawaio". *Journal of the Royal Anthropological Institute*, 90(1): 66-106.

BUTT COLSON, Audrey. 1971. "Hallelujah among the Patamona Indians. *Antropológica*, 28: 25-58.

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

\_\_\_\_\_. 1998. *Fr. Cary-Elwes S. J. and the Alleluia Indians*. Georgetown: Amerindian Research Unit/University of Guyana.

CÂMARA CASCUDO, Luis da. 1939. *Vaqueiros e Cantadores*. Rio de Janeiro, Livraria Globo.

\_\_\_\_\_. 1944. *Antologia do Folclore Brasileiro*. São Paulo: Livraria Martins.

\_\_\_\_\_. 1954. *Dicionário do Folclore Brasileiro*. Rio de Janeiro: Instituto Nacional do Livro.

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

CARNEIRO DA CUNHA, Manuela. 1986. "Lógica do Mito e da Ação: o Movimento Messiânico Canela de 1963". In: \_\_\_\_\_. *Antropologia do Brasil: Mito, História, Etnicidade*. São Paulo, Brasiliense/Edusp. pp. 13-52.

\_\_\_\_\_. 2009. "'Cultura' e cultura: conhecimentos tradicionais e direitos intelectuais". In: \_\_\_\_\_. *Cultura com aspas*. São Paulo: Cosac Naify.

CLASTRES, Hélène. 1975. *La Terre sans Mal. Le prophétisme tupi-guarani*. Paris: Éditions du Seuil.

CROCKER, William H. 1976[1967]. "O Movimento Messiânico dos Canelas: uma Introdução". In: Egon Schaden (org.), *Leituras de Etnologia Brasileira*. São Paulo: Nacional. pp. 515-27.

DELEUZE, Gilles. 1988[1968]. *Diferença e Repetição*. Rio de Janeiro: Graal.

DINIZ, Edson Soares. 1972. *Os Índios Macuxi de Roraima: sua instalação na sociedade nacional*. Tese de doutorado. FFCLM, UNESP.

FAUSTO, Carlos. 2008. "Donos demais: maestria e domínio na Amazônia". *Mana*, 14(2): 329-366.

\_\_\_\_\_. 2011. "No registro da cultura". In: A. C. Z Araújo (org.), *Vídeo nas Aldeias 25 Anos*. Olinda: Vídeo nas Aldeias.

GOLDMAN, Márcio. 1999. "Lévi-Strauss e os sentidos da História". *Revista de Antropologia*, 42(1-2): 223-238.

INGOLD, Tim. 2005. *Key Debates in Anthropology*. London: Routledge.

IM THURN, Everard F. 1883. *Among the Indians of Guiana*. London: Kegan Paul, Trench.

KOCH-GRÜNBERG, Theodor. 2005[1916]. *Do Roraima ao Orinoco, vol. 1*. São Paulo: Editora UNESP.

\_\_\_\_\_. 1982[1916]. *Del Roraima al Orinoco, tomos I, II e III*. Caracas: Ediciones del Banco Central de Venezuela.

LÉVI-STRAUSS, Claude. 2013[1960]. “Capítulo VIII: A Estrutura e a Forma. Reflexões sobre uma obra de Vladimir Propp”. In: \_\_\_\_\_. *Antropologia Estrutural II*. São Paulo: Cosac Naify, pp. 113-140.

\_\_\_\_\_. 1993[1991]. *História de Lince*. São Paulo: Companhia das Letras.

MACHADO, Roberto. 1990. *Deleuze e a filosofia*. Rio de Janeiro: Graal.

MELATTI, Julio Cezar. 1967. *Índios e Criadores: a Situação dos Krahó na Área Pastoril do Tocantins*. Rio de Janeiro: Instituto de Ciências Sociais da UFRJ (Disponível em <http://www.geocities.com/juliomelatti/livro67/cria.htm>).

\_\_\_\_\_. 1972. *O Messianismo Krahó*. São Paulo: Herder (Disponível em <http://www.geocities.com/juliomelatti/livro72/mess.htm>).

\_\_\_\_\_. 1974. “Reflexões sobre Algumas Narrativas Krahó”. *Série Antropologia*, 8 (Disponível, como “Contos de Guerra dos Índios Craô”, em <http://www.geocities.com/juliomelatti/contosum.htm>).

MUNHOZ, Felipe. 2015. *Do Parixara ao forró, do forró ao “parixara”: uma trajetória musical*. Dissertação de mestrado. PPGAS, Universidade Federal de São Carlos.

MYERS, IRIS. 1993[1944-1946]. “The Makushi of the Guiana – Brazilian Frontier in 1944: A Study of Culture Contact”. *Antropológica*, 80: 3-99.

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

PROPP, Vladimir. 1968. *Morphology of the Folktale*. Austin: University of Texas Press.

RIVIÈRE, Peter. 1972. *Forgotten Frontier: ranchers of Northern Brazil*. New York: Cambridge University Press.

\_\_\_\_\_. 2001[1984]. *O Indivíduo e a Sociedade na Guiana: um estudo comparativo sobre a organização social Ameríndia*. São Paulo: Edusp.

SAHLINS, Marshall. 1997a. “O ‘pessimismo sentimental’ e a experiência etnográfica: por que a cultura não é um ‘objeto’ em via de extinção (parte I)”. *Mana*, 3(1): 41-73.

\_\_\_\_\_. 1997b. “O ‘pessimismo sentimental’ e a experiência etnográfica: por que a cultura não é um ‘objeto’ em via de extinção” (parte II). *Mana*, 3(2): 103-150.

SANTILLI, Paulo. 2001[1997]. *Pemongon Patá: território Macuxi, rotas de conflito*. São Paulo: Editora Unesp.

SCHOMBURGK, Richard. 1922[1847]. *Travels in British Guiana – 1840-44, vol. I* (Ed. by Walter Roth). Georgetown: Daily Chronicle Office.

\_\_\_\_\_. 1923[1848]. *Travels in British Guiana – 1840-44, vol. II* (Ed. by Walter Roth). Georgetown: Daily Chronicle Office.

SEEGER, Anthony. 2015[1987]. *Por que cantam os Kîsêdjê. Uma antropologia musical de*

*povo amazônico*. São Paulo: Cosac Naify.

TATE, George H. 1930. "Through Brasil to the summit of Mount Roraima". *The Nacional Geographic Magazine*, 43: 585-605.

THOMAS, David. 1976. "El movimiento religioso de San Miguel entre los Pemón". *Antropológica*: 43: 3-52.

\_\_\_\_\_. 1982. *Order without Government*. Illinois: University of Illinois Press.

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. 2004. "Exchanging Perspectives: The Transformation of Objects into Subjects in Amerindian Ontologies". *Common Knowledge*, 10(3): 463-484.

### Fontes oficiais

Bureau of Statistics of Guyana (2016). Census 2011. [https://statisticsguyana.gov.gy/wp-content/uploads/2019/11/Final\\_2012\\_Census\\_Compndium2.pdf](https://statisticsguyana.gov.gy/wp-content/uploads/2019/11/Final_2012_Census_Compndium2.pdf) (acessado em 27/04/2020).

Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística. 2010. Série de estudos especiais: Brasil indígena/povos e etnias. 1) <https://indigenas.ibge.gov.br/estudos-especiais-3/o-brasil-indigena/povos-etnias.html> ou 2) [https://indigenas.ibge.gov.br/images/pdf/indigenas/folder\\_indigenas\\_web.pdf](https://indigenas.ibge.gov.br/images/pdf/indigenas/folder_indigenas_web.pdf) ou <https://censo2010.ibge.gov.br/terrasindigenas/> (acessado em 27/04/2020).

I.N.E - Instituto Nacional de Estatística (Venezuela), 2011. (acessado em 27/04/2020-<http://www.ine.gob.ve/documentos/Demografia/CensodePoblacionyVivienda/pdf/ResultadosBasicos.pdf> (acessado em 27/04/2020).

Secretaria de Estado da Saúde de Roraima. 2016-2019. *Plano Estadual de Saúde*. [https://www.conass.org.br/pdf/planos-estaduais-de-saude/RR\\_PLANO\\_DE\\_SA%C3%9ADE\\_2016\\_2019\\_FINAL.pdf](https://www.conass.org.br/pdf/planos-estaduais-de-saude/RR_PLANO_DE_SA%C3%9ADE_2016_2019_FINAL.pdf) (acessado em 27/04/2020).

Recebido em 16 de março de 2020.

Aprovado em 03 de maio de 2020.