

**UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE HISTÓRIA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA SOCIAL**

BRUNO TOMAZELA PASQUALI

Rabinal-Achí: versões e representações de uma tradição maia

Versão corrigida

São Paulo

2021

BRUNO TOMAZELA PASQUALI

Rabinal-Achí: versões e representações de uma tradição maia

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-graduação em História Social da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, da Universidade de São Paulo, como parte dos requisitos para obtenção do título de Mestre em História

Orientador: Prof. Dr. Darío Horacio Gutiérrez Gallardo

Versão corrigida

São Paulo

2021

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Catálogo na Publicação
Serviço de Biblioteca e Documentação
Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo

P284r Pasquali, Bruno Tomazela
Rabinal-Achí: versões e representações de uma
tradição maia / Bruno Tomazela Pasquali; orientador
Horacio Gutiérrez - São Paulo, 2021.
136 f.

Dissertação (Mestrado)- Faculdade de Filosofia,
Letras e Ciências Humanas da Universidade de São
Paulo. Departamento de História. Área de
concentração: História Social.

1. CULTURA INDÍGENA. 2. QUICHE. 3. EVENTO TEATRAL.
4. REVISÃO SISTEMÁTICA. I. Gutiérrez, Horacio,
orient. II. Título.

PASQUALI, Bruno Tomazela. **Rabinal-Achí**: versões e representações de uma tradição maia. Dissertação (Mestrado). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo para obtenção do título de Mestre em História.

Aprovado em:

Banca Examinadora

Prof. Dr. _____ Instituição _____

Julgamento _____ Assinatura _____

Prof. Dr. _____ Instituição _____

Julgamento _____ Assinatura _____

Prof. Dr. _____ Instituição _____

Julgamento _____ Assinatura _____

Prof. Dr. _____ Instituição _____

Julgamento _____ Assinatura _____

AGRADECIMENTOS

À todos os professores e funcionários do Programa de Pós-Graduação em História Social da Universidade de São Paulo e ao Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq) por fornecerem o financiamento e o suporte necessário para a realização deste estudo.

Ao meu orientador, querido professor Dr. Horacio Gutiérrez, pelo exemplar e inspirador trabalho de acompanhamento desenvolvido com muita paciência e disposição. Obrigado por todos os ensinamentos, sobretudo humildade, ao sempre me fazer recordar “o limite de nossa própria ignorância”.

Aos professores da Unesp-Franca, Dra. Valéria Guimarães, Dr. Marcos Alves, Dra. Márcia Pereira, Dr. Alexandre Marques, Dra. Vânia Martino e tantos outros que contribuíram significativamente para minha formação enquanto professor, pesquisador e ser humano, em especial a Dra. Ana Raquel Portugal, principal culpada por suscitar em mim o desejo de me aprofundar nos estudos indígenas mesoamericanos e andinos.

Aos meus familiares, em especial aos meus pais Madalena Tomazela e Luis Pasquali, meu irmão, Anderson, e minha madrinha, Marina Nunes pelo incondicional incentivo e suporte oferecido durante todos estes anos. Sem vocês nada disso seria possível. Agradeço também aos meus primos Isabela Tomazela e Igor Urbano, pelas conversas, apoio moral e auxílio cartográfico e estratégico.

Aos diligentes colegas pesquisadores da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, em especial aos amigos José Rodrigues, pelas frutíferas e profundas discussões a respeito das dinâmicas culturais contemporâneas, e Janne Hellem, por partilhar das mesmas e ajudar a superar as inseguranças e os desafios apresentados durante esta trajetória.

Aos amigos da Faculdade de Ciências Humanas e Sociais da Unesp que apoiaram e contribuíram direta ou indiretamente para que este trabalho pudesse ser concluído. Agradeço pelo carinho e os ensinamentos de vida de minhas veteranas Amanda Aziani e Dapheener Sierra; aos amigos da “vila” Amon Lucena, Bruno Batista, Carlos Beneli, Hugo Manera, João Eduardo Andrade e Levi Yoriyaz, que, mesmo à distância, permaneceram presentes cada qual a sua maneira, apoiando e compartilhando vivências dentro e fora da universidade. Também agradeço imensamente a amizade e o suporte dos grandes companheiros que o cursinho S.E.U. me trouxe, sobretudo Aurélia Garcia, Carlos Eduardo Carreira e Maísa Soares, que estiveram presentes em todos os momentos desta jornada. Também agradeço à minha colega de Pibid e parceira de viagens de campo Laísa Malta, a quem admiro muito tanto em âmbito pessoal como profissional.

Minha eterna gratidão a todos vocês!

Fúlgida madreperla misteriosa
escondida entre mares montañosos,
tus extraños rituales bulliciosos
en tu nácar guardas como una diosa.

El tiempo se detuvo ante tu historia
al compás de tus danzas milenarias,
danzan el Patz'ka con dolientes plegarias,
y el sonar del tun vibra en mi memoria.

[...]

Canto a mi tierra Rabinal,
José Efraín Hernández Gómez

RESUMO

PASQUALI, Bruno Tomazela. **Rabinal-Achí**: versões e representações de uma tradição maia. Dissertação (Mestrado). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, 2021.

Este trabalho é resultado de um estudo de revisão historiográfica e literária acerca da tradição cênica comumente denominada como Rabinal-Achí, obra originária da cultura maia-achí localizada nas Terras Altas do sul da Guatemala. Considerando aspectos culturais materiais e imateriais, procuramos entender os usos, influências e variações dessa obra dentro do contexto histórico em que se insere, focando sobretudo entre as décadas de 1850 e 1970, período em que se revelam as duas principais versões escritas conhecidas: a tradução bilíngue (quiché-francês) atribuída ao trabalho catalográfico do abade francês Charles-Étienne Brasseur de Bourbourg em 1862, cuja produção será posteriormente questionada com a descoberta do documento indígena conhecido como *Manuscrito Pérez* pelo professor norte-americano Carroll Edward Mace em 1957. A fim de ampliar essa problematização, buscamos aproximar os referidos textos literários das práticas cotidianas manifestadas por meio da religiosidade indígena-cristã, analisando a influência de concepções referentes a simbologias atreladas tanto na dimensão cênica – englobando os vestuários e o instrumental cerimonial utilizado – quanto expressos por meio da geografia local e sua relação com o passado pré-hispânico da região.

Palavras-chave: Rabinal-Achí. Tradição Indígena. Representação cênica.

ABSTRACT

PASQUALI, Bruno Tomazela. **Rabinal-Achí**: versions and representations of a Mayan tradition. Dissertação (Mestrado). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, 2021.

This work is the result of a historiographical and literary review study about the scenic tradition commonly referred to as Rabinal-Achí, an opus originating from the Mayan-Achí culture located in the Highlands of southern Guatemala. Considering material and immaterial cultural aspects, we seek to understand the uses, influences, and variations of this production within its historical context, focusing mainly between the 1850s and 1970s, the period in which ethnographic studies in the region are expanding and the two main known written versions are revealed: the bilingual translation (Quiché-French) attributed to the catalographic work of the french abbot Charles-Étienne Brasseur de Bourbourg in 1862, whose production will later be questioned with the discovery of the indigenous document known as the *Pérez Manuscript* by the american professor Carroll Edward Mace in 1957. In order to broaden this problematization, we seek to bring the aforementioned literary texts closer to the daily practices manifested through the indigenous-christian religiosity, analyzing the influence of conceptions referring to symbologies attached both to the scenic dimension – encompassing the costumes and ceremonial instruments used – and expressed through the local geography and its relationship with the region's pre-hispanic past.

Keywords: Rabinal-Achí. Indigenous Tradition. Scenic Representation

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Imagem 1 – Mapa da delimitação geográfica das Terras Altas maias no período pós-clássico	13
Imagem 2 – Mapa da difusão das representações cênicas da Guatemala entre os séculos XVI e XVIII.....	15
Imagem 3: Mapa – Locais aonde se passam os acontecimentos principais da Xajooj Tun	25
Imagem 4 – Fotografia: Templo próximo à cidade de Rabinal, 1899.....	26
Imagem 5 – Mapa: Delimitação das Zonas e suas respectivas confrarias principais da área urbana de Rabinal, 2001.....	31
Imagem 6 – Preparação ritual do grupo na montanha K'ixintun em 2020.....	40
Imagem 7 – Fotografia: Quiché Achí e Ixoc Mun. Foto de Jorge Molina Loza, 1989. .	45
Imagem 8 – Contracapa da Gramática de Brasseur de 1862 em que está registrado o Rabinal-Achí.....	72
Imagem 9 – Fólio 1 extraído do Manuscrito Pérez	77
Imagem 10 – Organograma das diferentes versões e traduções conhecidas do Rabinal-Achí	85
Imagem 11 – Suposto paralelismo entre os símbolos do manto de São Paulo com o glifo nahuatl atl	92
Imagem 12 – Rabinal achí e a representação de um senhor retratado no Templo das Inscrições, em Palenque.	98
Imagem 13 – Máscara de madeira representando Quiché Achí datada do final do século XIX, acervo do antiquário guatemalteco Casa de Artes.....	100
Imagem 14 – Máscaras de madeira representando Rabinal Achí (à esquerda) e Quiché Achí (à direita) na primeira década do século XXI.....	100
Imagem 15 – Cerâmica K5233 representando uma cena de dança com um tocador de instrumento de cordas ao centro	109
Imagem 16 – Sacerdote mexicana tocando o teponaztli	112
Imagem 17 – Cerâmica maia retratando uma cena de dança ritual acompanhada de instrumentos de sopro e percussão em um palácio.....	116

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	10
CAPÍTULO 1 – O RABINAL-ACHÍ NO TEMPO: ASPECTOS ESTRUTURAIS E CORRELATOS	20
1.1. CONSIDERAÇÕES INICIAIS	20
1.2. DELIMITAÇÃO ESPAÇO-TEMPORAL	23
1.3. PREPARATIVO CERIMONIAL	35
1.4. ENREDO	41
1.5. DATAS E FORMAS DE CELEBRAÇÃO	48
CAPÍTULO 2 – O RABINAL-ACHÍ NO PAPEL: SUAS VERSÕES ESCRITAS 61	
2.1 – BRASSEUR DE BOURBOURG E A REDESCOBERTA	62
2.2 – MANUSCRITO PÉREZ: RESSURGIMENTO	75
2.3 – DEMAIS PRODUÇÕES INSPIRADAS NO RABINAL-ACHÍ.....	86
CAPÍTULO 3 – O RABINAL-ACHÍ NO CORPO: INTERPRETAÇÕES E SIGNIFICADOS	89
3.1. SIMBOLISMOS, VESTUÁRIOS E ATAVIOS.....	89
3.2. PAISAGEM SONORA E INSTRUMENTAL AUTÓCTONE	102
3.2.1. INSTRUMENTAL CERIMONIAL	104
3.2.2. OS TAMBORES DE FENDA.....	111
3.2.3. AS TROMBETAS E OS TROMPETES	115
3.2.4. O RABINAL-ACHÍ E AS REMINISCÊNCIAS DO PASSADO PRÉ-HISPÂNICO	117
CONCLUSÕES	124
FONTES DE PESQUISA	126
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	129

INTRODUÇÃO

Na tentativa de explicar o desconhecido por meio de marcos referenciais próprios, os primeiros europeus que desembarcaram na América começaram a se relacionar com os nativos intercambiando aspectos culturais de modos ora agressivos, ora pacíficos, a depender dos propósitos e do contexto em que se encontravam. Sobretudo devido aos registros remanescentes dos cronistas espanhóis, temos uma breve imagem de como eram os costumes dos antigos habitantes da Mesoamérica,¹ mas inevitavelmente essa imagem é muito longe de ser translúcida, e não apenas porque é parcial e insuficiente, mas porque foi escrita a partir dessa tendência natural etnocêntrica. Algumas explicações, no entanto, manifestam aspectos de uma relação direta entre a ação observada e a utilidade da mesma, ou seja, o modo de se cozer tortillas ou arar o solo supostamente não apresentariam maiores problemas interpretativos por serem atividades que não são necessariamente acompanhadas por um exercício simbólico do trabalho em si. Por outro lado, atividades cênicas ou atos rituais representam um âmbito de palavras e ações que carregam um ou mais significados implícitos que muitas vezes se modificam ao decorrer de sua realização, variando em maior ou menor grau a depender de inúmeros aspectos sociais, culturais, políticos e econômicos em determinados momentos históricos. Devido a isso, as dificuldades no exercício de compreensão dessas atividades em seu sentido original são inúmeras. Assim, segundo Castillo Rocha (2007), aqueles que se arriscaram a compreender a atividade ritual mesoamericana nos primeiros anos do contato entre essas duas culturas inevitavelmente estabeleceram relações e interpretações que alteraram seu conceito original. Hoje, a vantagem que tem o pesquisador de Mesoamérica é que, possivelmente diferente do europeu do século XVI, este é consciente desses vieses e pode fazer um exercício intelectual de transposição nesses três lugares: o mundo mesoamericano, o mundo ibérico que o colonizou e o mundo ocidental contemporâneo.

Os estudos dos povos maias² surgem, de acordo com Alexandre Guida Navarro, em um primeiro momento, a partir do início do século XIX como fruto dos trabalhos de observação

⁰¹ Termo cunhado por Paul Kirchhoff em 1943 baseada nas similaridades dos povos habitantes em partes do México e da América central (Guatemala, Honduras, Belize e El Salvador), como as formas de plantio, alimentação, práticas religiosas, arquitetura, armas com lâminas de obsidiana, etc.

⁰² Situados na maior parte do atual território da Guatemala, os maias estão divididos nos seguintes subgrupos principais: ixil, itza, kaqchikele, quiché, mam, poqoman, poqomchi, qanjobal, qeqchi, tzutujil, uspanteko.

principalmente no campo da arqueologia.³ Justamente pelos descobrimentos dos vestígios de uma arquitetura monumental, acrescenta Navarro (2008), estabeleceu-se entre os pesquisadores dessa região uma imagem de civilização bucólica pautada nas artes e ciências naturais, semelhante a que se tinha dos gregos clássicos. Essa visão teria permanecido no tempo e se teria mantido como verossímil até meados da segunda metade do século XX. Embora muitos aspectos da cultura maia tenham sido estudados, as artes performáticas, como o teatro e a música, inicialmente receberam relativamente pouca atenção acadêmica. Uma razão óbvia para essa reduzida preocupação envolve a natureza efêmera da performance, que deixa traços mínimos no registro arqueológico. Além disso, o estudo das antigas representações cênicas maias foi dificultado pelas fronteiras disciplinares tradicionais da academia, que separaram as ciências das humanidades e, portanto, a arqueologia dos estudos da performance. Nesse sentido, é comum encontrarmos pesquisas detalhadas e descritivas a respeito da urbanização e arquitetura grandiosa de centros cerimoniais que pouco dialogam com suas manifestações literárias. É o que acontece com o Rabinal-Achí, uma obra cênica de origem maia pré-hispânica – representada anualmente na cidade de Rabinal, na Guatemala – que carrega em sua história inúmeros eventos significativos que a modificaram durante supostamente cerca de seis a oito séculos de existência. Em uma espécie de dança-drama-ritual, o desenrolar da narrativa se mostrou no passado totalmente incompatível com os costumes e as crenças cristãs tradicionais, o que levou à proibição oficial de sua realização a partir de 1624 pelo então ouvidor da Audiência da Guatemala, Juan Maldonado de Paz, na tentativa de latinizar a população nativa. Pelos próximos 232 anos essa tradição sobreviveria clandestinamente até ser resgatada pelo abade Charles-Étienne Brasseur de Bourbourg⁴ na década de 1850, que a transcreveu no formato de livro.

Nesse panorama, nos propomos a analisar o Rabinal-Achí desde sua primeira transcrição e compará-la com as eventuais variações observadas nas diversas versões posteriores assim como o sentido que ela tem em relação com a cultura maia expressa por meio de aspectos materiais, musicais, geográficos e demais elementos considerados pertinentes. Como contraponto, igualmente utilizaremos o documento conhecido como *Manuscrito Pérez*,

³ NAVARRO, Alexandre Guida. *A civilização maia: contextualização historiográfica e arqueológica*. História, vol.27 n.1, 2008.

⁴ Charles Etienne Brasseur (8/09/1814 – 8/01/1874), conhecido como Brasseur de Bourbourg, é tido como um dos pioneiros no estudo da história, etnologia e arqueologia pré-colombiana mesoamericana. Desde 1848 realizava viagens missionárias entre México e Guatemala. Residiu em diversas comunidades indígenas a partir de 1854, ordenando-se como administrador eclesiástico de Rabinal, San Juan Zacatepec, Iztlahuacan, Zipacapa e Tutuapa em 1857.

descoberto na cidade de Rabinal, cujo conteúdo se remete diretamente ao Rabinal-Achí e sua autoria atribuída tradicionalmente à uma suposta linhagem de transmissão indígena. Com isso, tentaremos aproximar a obra literária com o contexto da festa patronal de São Paulo Apóstolo, evento em que se insere ao menos desde finais do século XIX.

Anualmente durante as festividades em honra à São Paulo Apóstolo, realizadas entre 20 a 25 de janeiro, as diversas confrarias da cidade de Rabinal se reúnem no átrio da igreja erguida por Bartolomé de Las Casas para encenar a história pré-hispânica do nobre guerreiro invasor Quiché-Caweq que, após ser capturado pelos guerreiros defensores de Rabinal em seu território, é condenado a morte. Pode-se dizer que, nesses dias de celebração, Rabinal assiste a uma justaposição simbólica dessas manifestações religiosas, ambas voltadas para reverenciar personagens relevantes de suas respectivas histórias sagradas.

Dentro do panorama acadêmico, em 1978 René Acuña havia expressado sua preocupação em relação ao pouco interesse no estudo das representações cênicas dos antigos maias por parte da comunidade científica.⁵ Segundo o autor, a falta de estímulo dos pesquisadores se deve, em grande parte, à escassez da documentação colonial sobre o assunto, já que os poucos textos que abordaram esse tema possuem citações insuficientemente precisas sobre os costumes indígenas. Quarenta anos depois, a preocupação de Acuña continua pertinente. Após o falecimento em 2015 de José León Coloch Garniga, diretor da obra Rabinal-Achí desde 1986, seu filho e sucessor, José Manuel Coloch Xolop expressou inúmeras vezes na mídia as dificuldades de manter viva essa tradição. Mesmo após ser declarada obra-prima do Patrimônio Oral e Imaterial da Humanidade pela UNESCO em 2005, o desinteresse das autoridades guatemaltecas e o pouco conhecimento dessa obra por parte da população local geraram uma atmosfera de insegurança em relação a manutenção da memória cultural do povo achí.⁶

Considerados como um dos grupos mais complexos estabelecidos na região mesoamericana no período pós-clássico (1000 d.C. – 1524 d.C.), os povos quicheanos – subdivididos entre *K'iche* (Quiché), *Kaqchikel* (Caqchiquel), *Tz'utujil* (Tsutuil) e Achí – possuem em suas respectivas culturas e idiomas diversas similaridades que, em menor ou maior

⁵ Cf. ACUÑA, René. *Farsas y representaciones escénicas de los mayas antiguos*. Cidade do México: UNAM, 1978.

⁶ Ainda sobre o descaso em relação a preservação do Xajooj tun, o pesquisador mexicano Marco Antonio Novelo Villegas (mestre em estudos mesoamericanos pela UNAM) relata em seu blog pessoal a precariedade das condições em que a cidade de Rabinal se encontra em 2017. Cf: <<https://salidasdeltiempo.blogspot.com/2017/01/en-busca-del-rabinal-achi.html>>. Acesso em 20 out. 2021.

Na Guatemala moderna existem as mais contrastantes e extraordinárias belezas naturais, povoado do oriente ao ocidente com comunidades igualmente diversas em seus modos de vida, economia e cultura. Ao Norte, na região do Petén, a vasta vegetação encobre os vestígios da arquitetura monumental pertencentes ao que Sylvanus Morley chamaria de Antigo Império; ao Sul, nas Verapazes⁷ – também chamadas de Tecolotlán⁸ pelos mexicanos que acompanharam Pedro de Alvarado durante o processo inicial de conquista – o poeta Luis Cardoza y Aragón (2002) nos chama a atenção para o clima temperado, as músicas e cores vibrantes das vestimentas tradicionais indígenas consideradas como os elementos mais característicos dessa região, observando a cidade de Rabinal como lugar-síntese da cultura local:

Rabinal tem as características dos povos indígenas do oeste, com séculos de ligações aos centros quichés e cakchiqueles. Preserva tradições e desenvolve a sua economia regional como os outros povos indígenas: comércio de produtos agrícolas – as suas laranjas são famosas – e indústrias populares: tecelagem, cerâmica, xícaras esculpidas. O ballet-drama pré-colombiano *El Varón de Rabinal*, descoberto pelo abade Brasseur de Bourboug quando serviu a curadoria em 1856, ainda é dançado no festival titular da cidade. Henrietta Yourchenko, em 1945, encontrou e gravou a música de outro ballet nativo, *Las Canastras*. Rabinal se remete ao Popol Vuh. As suas raízes remontam às mãos dos primeiros deuses. Os seus filhos são os irmãos das bonecas coloridas vendidas na praça, feitas com o mesmo barro das talhas.⁹

Localidade homônima da mesma tradição cênica, Rabinal, apesar de historicamente localizado na porção classificada como Terras Altas, é considerado por Nicole Percheron (1982) como uma importante área de fronteira cultural aonde ocorreu a intersecção entre povos vizinhos estabelecidos nessa região montanhosa entre os séculos XII e XVI.¹⁰ O intenso intercâmbio cultural entre os achís e demais povos maias-quicheanos resultaria em uma sociedade bastante dinâmica e em constante disputa territorial para assegurar sua permanência e autonomia diante de constantes invasões que moldariam a visão de mundo deste povo. Ao se

⁷ Verapazes faz alusão à divisão departamental estabelecida no território guatemalteco atual: Alta Verapaz e Baja Verapaz são dois dos vinte e dois departamentos que formam a República da Guatemala atual.

⁸ Segundo Adrian Recinos, Tecolotlán (tecolote= coruja; tlán= lugar/cidade) teria sido o nome dado pelos povos falantes da língua náuatle, que por um erro de interpretação foi grafado como Tecolotlán pelos primeiros dominicanos, gerando posteriormente o termo Tezulutlán. Cf. RECINOS, Adrián. *Popol Vuh*. The Sacred Book of the Ancient Quiché Maya. Norman: University of Oklahoma Press, 1950, p.112. Outros autores nomeiam a área como Tequistitlan, Tequixistlan ou Tecostitlan cujo significado seria “lugar da concha de caracol”. Cf. REMESAL, 1966; VAN AKKEREN, 2000; ARNAULD, 1993. Cardoza y Aragón (1972) traduz o termo como “linhagem”, aproximando-se dos conceitos de *mecatl* entre os mexicas e *ayllu* entre os incas.

⁹ CARDOZA Y ARAGÓN, Luis. *Guatemala: las líneas de su mano*. Cidade da Guatemala: Editorial Universitaria, 2002, p.32, tradução nossa.

¹⁰ PERCHERON, Nicole. Essai ethnohistorique sur l'occupation de la Baja Verapaz au postclassique (XII^e – XVI^e siècle). In: ICHON, A; PERCERON, N; BERTRANDT, M; BRETON, A. *Cahiers de la R.C.P. 500*, n. 4. Rabinal et la vallée moyenne du rio Chixoy. Baja Verapaz, 1982, p.9-53.

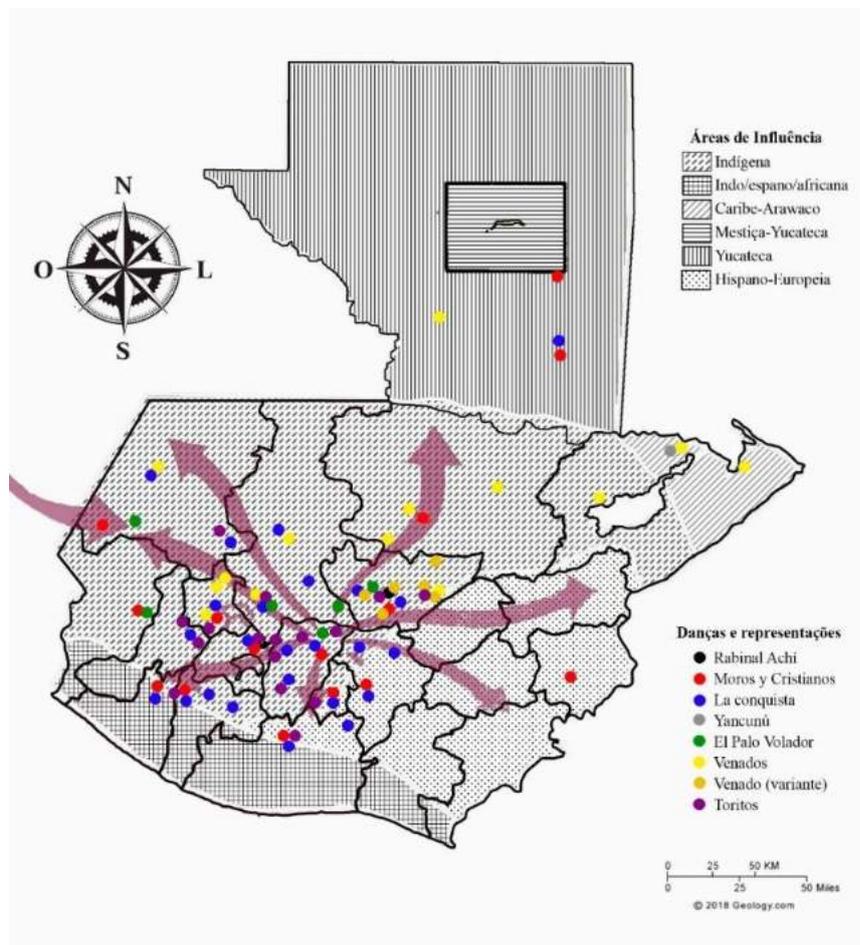
deparar com tamanha volatilidade política e bélica, os primeiros missionários dominicanos que adentraram Tecolotlán em meados do século XVI chamariam o local de “terra de guerra” e buscariam estratégias de pacificar a região utilizando a conversão e subjugação dos indígenas à fé católica, processo que ficaria conhecido como “conquista espiritual”.¹¹

Dentre as estratégias de catequização, a música e o teatro foram instrumentos muito eficazes empregados com propósitos pedagógicos, dada a existência de uma tradição artística já previamente desenvolvida. Assim, a inserção do discurso cristão europeu no teatro em língua nativa serviu como veículo de comunicação e se espalhou sobretudo entre os locais aonde haviam maiores movimentos de resistência à presença hispânica militar. Dentre as tradições cênicas que foram incorporadas à tradição nativa, temos por exemplo os teatros *La Conquista* e *Moros y Cristianos*, que conforme aponta Carlos René García Escobar (1996), tiveram nas Terras Altas – além do vale do México – o seu centro irradiador para o restante do território maia entre os séculos XVI e XVIII (vide imagem 2).

Nesse cenário, temos o Rabinal-Achí, compreendido, nas palavras de Georges Raynaud, como uma joia solitária na coroa literária da Guatemala por considerá-lo como o único remanescente do teatro pré-hispânico mesoamericano, pertencente a um gênero simplesmente conhecido como “danças do tambor”. Tal gênero, proibido duramente de modo sistemático em todo período colonial, resultou na destruição e apagamento da memória oral representada por meio dessas tradições, das quais somente nos resta o relato parcial de religiosos como Diego de Landa, Bartolomé de Las Casas e Francisco Ximénez. Diferente do teatro evangelizador, no Rabinal-Achí vemos a presença dos elementos cristãos inseridos dentro do ambiente de sua realização, de modo implícito à atividade em si: a realização da encenação dentro do contexto da festa patronal de São Paulo Apóstolo e a posterior delegação desta tradição a cargo das confrarias da cidade por si só já evidenciam a atmosfera religiosa em que se apresentam.

¹¹ BATAILLON, Marcel. Las Casas en la Historia. In: BATAILLON, Marcel; SAINT-LU, Andre. *El padre Las Casas y la defensa de los indios*. Barcelona: Ariel, 1976, p. 5-58.

Imagem 2 – Mapa da difusão das representações cênicas da Guatemala entre os séculos XVI e XVIII



Adaptação ampliada de: GARCÍA ESCOBAR, Carlos René. *Atlas danzario de Guatemala*. Cidade da Guatemala: Litografías Modernas, 1996, p.12.

Dentre as diversas formas de expressão cultural, presentes nas terras altas da Guatemala a partir do período independente, as festas patronais se configuraram como um elemento de destaque para o povo indígena. Comumente definidas como parte das tradições folclóricas da cultura popular, Edward P. Thompson nos alerta a respeito das generalizações que o emprego desses termos podem causar, pois podem sugerir uma “perspectiva ultraconsensual desta cultura [...] em que se acham incorporadas”.¹² Devemos, pois, considerar a cultura popular levando em consideração suas próprias contradições e os seus significados compartilhados entre os sujeitos que, de forma direta ou indireta, interagem com essas demonstrações de manifestação cultural.

¹² THOMPSON, E. P. *Costumes em comum*. São Paulo: Companhia das letras, 1998, p. 17.

Ocupando um papel de destaque na atual cultura imaterial dos povos maias, essa tradição transmitida de geração em geração, de corpo em corpo, sobreviveu à conquista espanhola, à evangelização católica do período colonial, aos inúmeros conflitos territoriais no século XIX e ao genocídio causado por grupos militares pró ditadura durante a segunda metade do século XX.¹³ Atualmente tenta se manter perante os desafios de uma sociedade globalizada e uma onda de proliferação de templos das igrejas pentecostais e neopentecostais que constantemente questionam essas práticas.

No âmbito literário, tem se proliferado versões, traduções e adaptações do Rabinal-Achí organizadas em diversos gêneros, muitas das quais legitimando-se enquanto obras “definitivas” ou “originais” e buscando mostrar a “verdadeira” história do povo achí. Nesse sentido, também procuramos realizar uma genealogia das versões disponíveis, comparando sobretudo o trabalho do abade Basseur de Bourbourg, de meados do século XIX, com o documento indígena conhecido como *Manuscrito Pérez*, de meados do século XX, e as respectivas produções oriundas de ambos. A partir dessa diferenciação, exploramos algumas lacunas e realizamos contrapontos a partir da análise da documentação disponível, desconstruindo a narrativa linear de uma transmissão que remonta diretamente ao período pré-hispânico.

Além disso, utilizamos como fontes os diversos trabalhos etnográficos e historiográficos produzidos em maior número a partir do início do século XX, que trataram de descrever ou receberam influência direta das manifestações culturais maias, em especial aquelas localizadas no departamento guatemalteco de Baixa Verapaz, a fim de compreender o papel que os diferentes agentes sociais tiveram no processo de manutenção e compreensão dessas tradições. Convencidos do enorme valor como ferramenta de apoio para a investigação histórica, para complementar a observação dos fenômenos cênicos contamos com variados registros audiovisuais disponibilizados em formato digital.

Ao contrastar perspectivas nativas e europeias, estamos conscientes que “as obras dos autores indígenas podem ser usadas para balancear as distorções etnocêntricas espanholas, entretanto estudos comparativos mostram que eles podem estar carregados de imprecisões históricas”.¹⁴ Devemos levar em consideração e não subestimar o repertório de demandas e horizontes políticos que estavam em jogo em cada um dos momentos históricos em que essas

¹³ Durante a construção da hidrelétrica de Chixoy entre 1980 e 1982, a morte de centenas de indígenas pertencentes à etnia Quiché-Achí no episódico conhecido como “massacre do Rio Negro” afetaria diretamente a vida das populações de Rabinal e das demais cidades vizinhas.

¹⁴ CONRAD, Geoffrey W.; DEMAREST, Arthur A. *Religion and Empire: The Dynamics of Aztec and Inca Expansionism*. Cambridge: Cambridge University Press, 1984, p. 7, tradução nossa.

fontes foram feitas. Assim, portanto, tais dados precisam ser utilizados com muito cuidado, levando em consideração que as fontes indígenas do período colonial também projetaram sobre o mundo pré-hispânico fortes conceitos ocidentais.

Roger Chartier, remetendo-se às diferentes formas de representação teatral nos textos, nos diz que o objetivo do teatro é a voz dos atores e a ação que se desenvolve no palco, da mesma forma que os sermões são uma espécie de performance de oralidade e gestos, realizados com o suporte das imagens que adornam as igrejas. Segundo o autor, o pesquisador que se debruçar a analisar tais práticas deve estar atento a respeito do ambiente e das condições referentes à representação da obra, assim como todo o contexto em que se inserem.¹⁵ Nesse sentido, as fontes literárias não devem ser consideradas apenas como um reflexo explicativo da realidade mas sim, ser pensadas de acordo com os significados que adquirem em determinado contexto social de acordo com o período histórico em que se encontram.

A análise do discurso aplicado no contexto da representação cênica deverá ser feita analisando os efeitos e sentidos produzidos pelos artifícios da linguagem corporal e verbal utilizados na construção e elaboração da obra como um todo e pelas relações com a exterioridade e contexto em que se inserem. Segundo Milton José Pinto,¹⁶ toda obra (textual, verbal, visual) é híbrida quanto à sua enunciação, considerando que ela é produzida por “vozes” e citações que se originam de diversas referências contemporâneas ou do passado mantidas e/ou modificadas de acordo com a memória daqueles que se relacionam diretamente com ela. Nesse aspecto, para Trigger,¹⁷ o primeiro passo para se aproximar das culturas indígenas das Terras Altas é reconhecer sua pluralidade e riqueza cultural humana. O grande número de línguas registradas, muitas com origens históricas distintas, e o relevante número de falantes de cada uma delas se traduzem em uma inesgotável diversidade cultural. Em resumo, a abordagem histórica escolhida para essa dissertação se aproxima do conceito de etno-história como metodologia que se utiliza de fontes documentais e tradições orais para estudar as transformações culturais das sociedades da América, sobretudo em seu processo de conquista e colonização.¹⁸

Dentro desse panorama, este trabalho visa contribuir com o desenvolvimento da História indígena americana, demonstrando que, assim como qualquer outro grupo humano, os povos

¹⁵ Cf. CHARTIER, Roger. *Novas tecnologias e a história da cultura escrita*. Obra, leitura, memória e apagamento. Leitura- Teoria & Prática, Campinas, São Paulo, v. 35, n. 71, p.17-29, 2017.

¹⁶ PINTO, Milton José. *Comunicação e Discurso – Introdução à análise de discurso*. São Paulo: Hacker Editores, 1999.

¹⁷ TRIGGER, Bruce G. *História del Pensamiento Arqueológico*. Barcelona: Editorial Crítica, 1992.

¹⁸ Cf. TRIGGER, Bruce G. Ethnohistory: Problems and Prospects. *Ethnohistory* Vol. 29, n. 1, 1982, p. 1-19.

indígenas se transformaram ao longo do tempo, segundo forças sociais internas, resultantes das relações dentro do grupo, e externas, resultantes das relações com outros grupos e sociedades. O valor do Rabinal-Achí não está apenas na repetição, mas na sua capacidade de mudar e atender à sua função social legitimadora, criando novos discursos e negociando a veracidade destes com seus receptores.

Em síntese, a presente dissertação se compõe de três capítulos principais. Com o objetivo de apresentar o assunto a ser trabalhado assim como seus aspectos históricos, o primeiro capítulo aborda desde questões relativas à geografia do local, como a localização dos centros cerimoniais mais importantes, perpassando pelas formas de preparação das festividades por meio das confrarias e irmandades e a apresentação das características fundamentais do enredo do Rabinal-Achí.

O segundo capítulo se concentra em apresentar uma análise das fontes literárias, focando sobretudo na diferenciação entre a obra de Brasseur de Bourbourg e o *Manuscrito Pérez*. Do mesmo modo, procuramos apresentar um histórico das fontes assim como dos respectivos agentes envolvidos em sua produção.

Finalizando a dissertação, o terceiro capítulo avança em interpretações a respeito da obra escrita e espetacular, apresentando elementos cênicos utilizados na representação de modo a compreender os significados simbólicos dentro da cosmologia maia-quiché-achí de Rabinal.

CAPÍTULO 1 – O Rabinal-Achí no tempo: aspectos estruturais e correlatos

1.1. Considerações iniciais

O Rabinal-Achí é uma obra do teatro indígena maia, comumente identificada como tendo sua origem no período pré-hispânico e que se mantém presente até os dias atuais. Das fontes coletadas, temos a primeira transcrição dessa obra elaborada em 1855-62 e posteriormente em 1957, ambas catalogadas por pesquisadores estrangeiros que estiveram na região. Partindo da análise bibliográfica e de fontes primárias, o objetivo aqui é apresentar e analisar, os principais elementos que compõem o Rabinal-Achí e que se relacionam com ele. Em uma perspectiva histórica, tal análise se fundamenta nas obras publicadas entre o ano de 1862 e as duas primeiras décadas do século XXI, que nos permitirão compreendermos as permanências e variações que tal manifestação cultural sofreu ao longo desse período e como a mesma tem sido assimilada pela historiografia.

Rabinal-Achí foi inicialmente definido por autores europeus de acordo com as classificações literárias lá em vigor. Como resultado disso, muitos trabalhos têm perpetuado o uso de termos que, mesmo com a dificuldade de encontrar equivalentes no idioma em que foram escritos, são utilizados habitualmente para a literatura maia.

Rabinal-Achí ou *Xahoh-Tun*¹⁹ (Dança do *Tun*, em tradução livre) foram os nomes dados pelo abade francês Charles-Étienne Brasseur de Bourbourg ao publicar pela primeira vez, sob o título *Grammaire Quiché et le drame de Rabinal Achí*, em 1862, o resultado de seus estudos a respeito do idioma quiché juntamente com o registro e a tradução bilíngue (quiché-francês) da representação realizada pelos indígenas da cidade de Rabinal em 25 de janeiro de 1856.²⁰ Na obra, o abade em questão define-a como um drama devido à característica básica da encenação: pessoas fantasiadas representando personagens com personalidades e motivações distintas em um recorte espacial e temporal específico. Ainda na mesma publicação, a

¹⁹ Também grafado como *Xahoh tun* ou *Xajooj tun* essa dança se insere no contexto do grupo das “danças do tambor” ou “danças de cativos”, denominadas *Uleutun* e/ou *Tun Teleche* Cf. GARCÍA ESCOBAR, 1999.

²⁰ Discorreremos melhor a respeito das versões escritas do Rabinal Achí no capítulo 2.

classificação é complementada pela definição de ballet, baile ou dança, ou seja, na concepção de Brasseur se tratava de uma “dança-drama”. Essa classificação permanece presente ainda hoje e foi empregada por diversos pesquisadores e estudiosos do assunto, como Vela (1948), Cardoza y Aragón (1972), Acuña (1975), Sacor Quiché e Alvarez Aguilar (1985), Osorio T. (2000), Van Akkeren (2000), Navarrete Pelicer (2005), Bruzón Delgado (2010), etc. Outros autores, entretanto, optam por utilizar apenas a definição de “drama” para se referirem ao Rabinal-Achí, como Breton (1999), que considera a obra como um ritual judicial que envolve aspectos cosmológicos e de organização política que não podem ser resolvidos apenas pela interpretação do texto dramático;²¹ Tedlock (2003) que sustenta que a forma como as danças-dramas ocorrem foi introduzida por missionários espanhóis durante o período colonial;²² e Henriquez Puentes (2010), que acrescenta que a obra, estando a serviço do ritual, porta um valor social, configurando-se como um “dom” recebido pelos espíritos dos antepassados que protegem essa tradição.²³ Há também uma terceira corrente que prefere apenas o uso do termo “baile” para se referir ao Rabinal-Achí e as demais representações rituais e litúrgicas dos indígenas e ladinos da Guatemala, sendo Yurchenco (1980) e Mace (1998) os autores mais relevantes dessa linha interpretativa.

Consciente dessas discussões, em uma entrevista concedida à agência Ocote em virtude do lançamento da nova edição do Rabinal-Achí pela editora Sophos em 2019, Alain Breton exemplifica seu ponto de vista alegando a impossibilidade de uma definição ou tradução precisa que seja baseada nos conceitos europeus até então conhecidos. Para o autor, ainda que hajam semelhanças substanciais entre o teatro grego antigo e a performance observada no Rabinal-Achí, as similaridades presentes no drama ritual indígena configuram-se como um gênero híbrido específico da cultura maia local:

Claro que há um aspecto teatral, porém não é um teatro, ou se for teatro é como o teatro grego antigo, que era sagrado. [...] Além de *Xajoj Tun*, a dança do *tun*, não conheço outra palavra para descrever esse gênero. "Baile-Drama" é um termo espanhol dado por Brasseur de Bourbourg que Raynaud também adotou; eu falo de um “drama dinástico” porque representa toda a ameaça que os guerreiros infligem sobre a realeza e que no final do Rabinal-Achí é vencida

²¹ Cf. BRETON, Alain. *Rabinal Achí*. Un drama dinástico maya del siglo XV. Cidade do México: Centro Francés de Estudios Mexicanos y Centroamericanos, 1999, p. 14-15.

²² Cf. TEDLOCK, Dennis. *Rabinal Achí: A Mayan Drama of War and Sacrifice*. Nova York: Oxford University Press, 2003.

²³ Cf. HENRIQUEZ PUENTES, Patricia. Rabinal Achí o Danza del Tun. Asuntos sobre el legado de un Don. *Atenea (Concepc.)*, Concepción, n. 502, p. 55-72, 2010.

por ela, que se destaca. E bem, você tem que colocar nomes nas coisas, se não, como você poderia nomear isso?²⁴

Acuña (1975), Anita Padial Guerchoux e Manuel Vázquez-Bigi (1991), utilizando como referência os escritos de Francisco Ximénez,²⁵ também nos apresentam uma outra nomeação e categorização para o Rabinal-Achí, apontando como inapropriado e oportunista o título dado por Brasseur de Bourbourg, aonde o mais adequado seria o emprego do termo *Quiché-Vinak*, que Ximénez traduz como “senhor do Quiché”.²⁶ Já Francisco Monterde,²⁷ ao observar as práticas de sacrifício humano realizadas pelos maias pré-hispânicos, conclui que o título deveria ser “O vencido em Rabinal”, já que o suposto personagem principal da história – nomeado como Rabinal Achí – permanece vivo ao final da narrativa, enquanto seu adversário aceita com resignação ser sacrificado seguindo os protocolos cerimoniais do período, o que se configura dentro das práticas religiosas mesoamericanas como um dos maiores atos de devoção aos deuses.

Tanto dentro da obra, expressa pela fala de seus personagens, quanto no contexto em que se representa anualmente, durante a festa patronal de São Paulo Apóstolo, podemos observar características que tangem aspectos sociais, religiosos, políticos e cosmológicos que se apresentam ora implicitamente, dialogando com a tradição pré-hispânica compartilhada em outras fontes indígenas, ora explicitamente, citando localizações geográficas e acontecimentos históricos que podem ser datados e mensurados.

Feitos esses esclarecimentos a respeito da semântica das palavras empregadas para a definição dessa obra, optamos por considerar como correto o uso do termo “dança-dramaritual”, visto que até o momento, os conceitos das classificações não-indígenas para o Rabinal Achí não abarcam a totalidade e o verdadeiro significado que essa obra possui para o povo que reivindica sua autoria, que vai além da simples conceituação europeia moderna de “dança”, “baile” e “drama”, ambos comumente desvencilhados do contexto religioso. Entretanto, para melhor fruição desse trabalho, aplicaremos os diversos conceitos apresentados de acordo com

²⁴ SERRANO ECHEVERRÍA, Julio. *Una entrevista con Alain Breton*. El Rabinal Achi, la representación ritual del poder. Cidade da Guatemala: Agencia Ocote, 2020. Disponível em: <<https://www.agenciaocote.com/blog/2020/01/07/el-rabinal-achi-la-representacion-ritual-del-poder/>>. Acesso em: 30 abr. de 2020. Tradução nossa.

²⁵ Frei Francisco Ximénez foi pároco da cidade de Rabinal entre 1702 e 1714, aonde escreveu, transcreveu e traduziu importantes obras da cultura maia, como o *Popol Vuh*.

²⁶ PADIAL GUERCHOUX, Anita; VÁZQUEZ-BIGI, Manuel. *Quiché Vinak*. Tragedia. Nueva versión española y estudio histórico-literario del llamado “Rabinal-Achí”. Cidade do México: Fondo de Cultura Económica, 1991, p. 18.

²⁷ In: GARZA CAMINO, Mercedes de la. *Literatura Maya*. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1980, p. 296.

as referências dos autores utilizados como base para esse estudo. Do mesmo modo, apenas com o intuito de facilitar a leitura, a grafia de algumas palavras estrangeiras aqui empregadas, sobretudo àquelas oriundas do tronco maia-quiché,²⁸ estão colocadas em aproximação ao idioma português, como rabinalse ao invés de *rab'inaleb'*, ou Quiché ao invés de *K'iche'*.²⁹

Desse modo, sempre que possível tentaremos discorrer sobre a influência da obra na identidade cultural maia do período analisado, referenciando as formas de compreensão do mundo presentes na sociedade indígena da época pré-hispânica, de modo a apresentar e contrapor os valores herdados da tradição nativa em oposição a organização da sociedade colonial e, posteriormente da Guatemala enquanto nação independente. Para tal, se faz necessária a análise e revisão dos elementos que compõe a obra tanto em seu caráter literário quanto teatral/espetacular, articulando aspectos linguísticos, poéticos, rítmicos e demais atributos correlatos para a assimilação da produção enquanto registro histórico e cultural do povo maia-achí.

1.2. Delimitação espaço-temporal

Os locais aonde se desenrolaram os acontecimentos narrados nessa dança-drama-ritual encontram-se numa região densamente povoada durante o período pós-clássico maia (900/1100 - 1520/1540 d.C.), entre o eixo do rio Chixoy,³⁰ ao norte, a serra de Chuacús e o rio Montagua, ao sul, e as atuais cidades de Cubulco, ao oeste, e San Jerónimo, ao leste, totalizando uma área de 2872 km² da Guatemala. Relativamente ao centro dessa diagramação geográfica, em um vale de aproximadamente 20 km de norte a sul e 10 km de leste a oeste, rodeado de montanhas, localiza-se a cidade de Rabinal,³¹ cuja jurisdição atualmente pertence ao departamento de Baixa

²⁸ O principal ramo na nação Quiché, o reino Cavec (Cawec ou Cavekib), se estendia desde a costa do Pacífico até os limites do Petén dos Itzá; a leste, nos atuais departamentos guatemaltecos de San Marcos e Huehuetenango, fazia fronteira com os domínios dos índios Mame; a oeste, alcançava o entorno do lago Atitlán, aonde encontravam-se os Pocomame; ao norte, avizinhava-se com os Queqchi e os Pocomchi. Composta por 24 grandes casas juntamente com os Nihab e Ahau Quichés, cuja linhagem aparece melhor definida no Título dos Senhores de Totonicapán. Cf. RECINOS, Adrián. *Crónicas indígenas de Guatemala*. Cidade da Guatemala: Editorial Universitária, 1957.

²⁹ Vale ressaltar que as línguas maias, tanto em suas formas escritas quanto faladas, possuem certa flexibilidade que pode variar de acordo com características regionais e temporais, assim como todos os idiomas modernos. O termo “senhor, governante”, por exemplo, pode ser grafado no alfabeto latino como *ajaw*, *a-ajaw*, *ajaw-wa* e *a-ja-wa*, no entanto, na forma hieroglífica o termo foi identificado com seis variações de escrita distintas. Cf. MARTIN, Simon; GRUBE, Nikolai. *Crónica de los reyes y reinas mayas*. La primera historia de las dinastías mayas. Barcelona: Crítica, 2002.

³⁰ Na divisa com o território mexicano o mesmo rio recebe o nome de Usumacinta, desaguando no Golfo do México.

³¹ Apesar de um considerável número de trabalhos arqueológicos sobre a região, dispersos entre relatórios técnicos e outros tipos de publicações, o sítio nunca foi plenamente escavado (sobretudo devido à intensa guerra civil na

Verapaz. Assim como aponta Arnauld (1993) e Demarest *et al.* (2007), originalmente os centros pós-clássicos estabelecidos entre os vales desse espaço eram habitados por nobres, guerreiros, camponeses e comerciantes, muitas vezes em cidades com elevado grau de monumentalidade que, com o advento da ordem dominicana em meados do século XVI, tiveram suas construções abandonadas, destruídas e/ou modificadas de acordo com as necessidades da ordem colonial. Apesar da destruição de muitos lugares sagrados, os maias modernos que vivem nessa região continuam a prestar culto e homenagens religiosas nesses espaços, seguindo as tradições cosmológicas antigas.

No Rabinal-Achí, o conflito colocado gira entorno principalmente dos territórios de Qumarkaj³² e Kajyub,³³ sob o domínio quiché e rabinalense respectivamente, que lutavam pelo domínio do vale de Tzamaneb.³⁴ Apesar da identificação de quarenta e três topônimos no texto,³⁵ em suma, sendo o eixo da narrativa, a referência a esses três territórios principais se manteve intacta tanto na historiografia quanto na sua própria forma de encenação, sendo referenciada em demais obras de autoria indígena, como o *Popol Vuh* e o *Memorial de Sololá*, por exemplo.³⁶ Dentro da narrativa da obra, conforme Martínez (2018) aponta:

[...] o território é visto como o cenário político onde se viaja e se busca alimentos, onde se desenvolvem as atividades comunitárias, onde se fixam marcos e limites territoriais, resguardados para a vida e a exploração do meio natural. [...] Sob esse ângulo, o território historicamente conhecido e atualmente reocupado pelos achís – com suas variantes na época colonial – é fruto de alianças políticas em um momento de transformação, que reconfigura um território que antes desta conjuntura era conhecido e administrado por outros grupos sociais. [...] A este elemento soma-se uma configuração de tipo sagrado, em que as cidades funcionam como polos de poder, tecendo em

região a partir dos anos de 1980), permanecendo em ruínas até hoje. Cf. Arnauld e Breton (1993); Sharer e Sedat (1987); Ichon (1996); Burgos (2009); Saravia Orantes *et al.* (2014).

³² Também grafado como Q'umarkaaj-Ismachi, Q'umarmachi, Gumarcaj ou de outras formas com sonoridades semelhantes. Aparece em alguns escritos em seu nome no idioma náutle: Utatlán. Adrian Recinos (1947) considera essa como uma das mais importantes cidades da América no tempo da Conquista. Localiza-se no território do atual município de Santa Cruz del Quiché.

³³ Aparece grafado como “Cakyug” na versão de Brasseur. Tedlock (2003, p. 288.) e van Akkeren (2000, p. 63) traduzem o termo como originário do idioma Poqomchi', cujo significado seria “Montanha vermelha” (kaq = vermelho; yuq' = montanha). Breton (1993) nomeia como Kaquyq' Tzilik Kakoqonik Tepekanik. Cardoza y Aragón (1972), de forma similar nomeia como Cak-yug-Zilic-Cakacaonic-Tepecanic, traduzido como “fogo da cobra que se arrasta irritada”. Teletor (1949) traduz o termo como “lugar dos guerreiros”, sendo a junção de *Chicaj* (céu, sublime, alto) e *Juyub* (colina, montanha, eminência). Em outros autores aparece também como Cakyag, Caj Juyub, Cakyuk ou Cahjup.

³⁴ Segundo Arnauld e Breton (1993), Tzamaneb se localiza atualmente no sítio arqueológico de Los Cimientos-Patzaj, na Aldea Tres Cruces (entre as atuais cidades de Cubulco e Joyabaj), embora van Akkeren (2000) discorde dessa identificação. A grafia da palavra pode variar de acordo com a fonte ou bibliografia analisada.

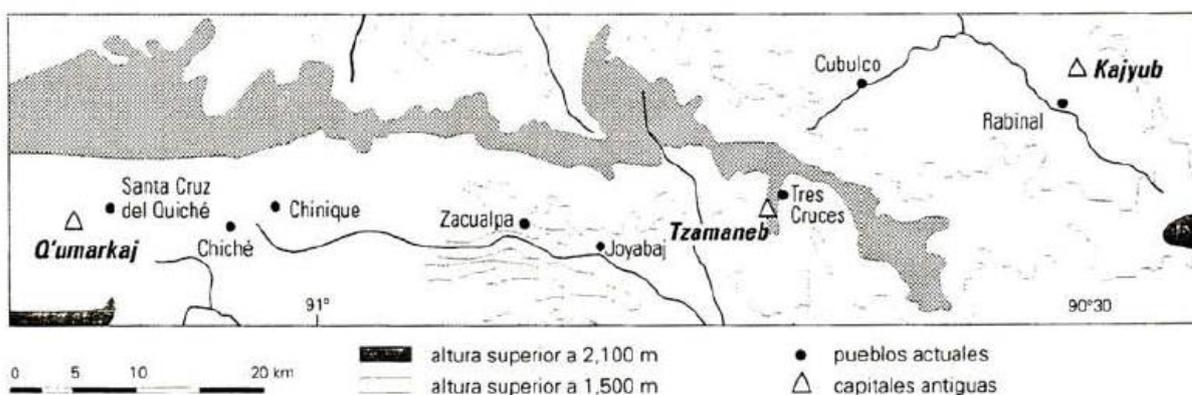
³⁵ Cf. ACUÑA, René. *Introducción al estudio del Rabinal Achí*. (Centro de Estudios Mayas, 12.) Cidade do México: UNAM, 1975.

³⁶ O *Popol Vuh*, *Memorial de Sololá* e *Título dos Senhores de Totonicapán* são obras indígenas maias escritas entre meados do século XVI, das quais obtiveram diversas edições e traduções para as mais diversas línguas.

conjunto uma rede de centros pós-clássicos que garantem a autonomia total do território, e que, atualmente, funcionam como cidades sagradas, onde não apenas as cerimônias são realizadas, mas também fazem parte da história e da identidade dos achís.³⁷

Segundo o *Popol Vuh* (2019, p.214, 218) e o *Título de Totonicapán* (2006, p. 45, 186), o estabelecimento do grupo indígena de Rabinal na região da serra de Chuacús remonta ao século XII. Numa narrativa semelhante à história da origem mexicana de Chicomóztoc,³⁸ o *livro do conselho quiché, Popol Vuh*, narra a chegada dos diversos grupos maias em Tulán-Zuivá e a dispersão dos povos pelo território: “E então chegaram todas as tribos, os de Rabinal, os Cakchiquel, os da casa Tziquina, com os hoje chamados Yaqui. E então a língua das tribos mudou; suas línguas se tornaram diferentes. Já não se entendiam bem quando saíram de Tulán. Então se separaram; algumas foram para o Oriente, muitas vieram pra cá.”³⁹

Imagem 3: Mapa – Locais aonde se passam os acontecimentos principais da Xajooj Tun



Retirado de: BRETON, Alain. *Rabinal Achí*. Un drama dinástico maya del siglo XV. Cidade do México: Centro Francés de Estudios Mexicanos y Centroamericanos, 1999, p. 305.

Configurando-se como a capital dos domínios pré-hispânicos de Rabinal, Kajyub – assim como quase todas as montanhas que circundam o vale de Rabinal (também denominado

³⁷ MARTÍNEZ PAIZ, Horacio. *Chixoy: Voces bajo el agua*. Cidade da Guatemala: Ministerio de Cultura y Deportes, 2018, p. 97-98, tradução nossa.

³⁸ Chicomóztoc, o lugar das sete cavernas, é a região principal do mito de origem dos povos nahuatlacas, como Astecas, Acolhuas, Chalcas, Tepanecas, Tlahuicas, Tlaxcaltecas e Xochimilcas, sendo o ponto de partida de suas peregrinações até seus respectivos assentamentos definitivos no vale do México.

³⁹ RECINOS, Adrián; BAPTISTA, Josely Vianna (trad.). *Popol Vuh: O esplendor da palavra antiga dos maias-quiché de Quauhtlemallan: aurora sangrenta, história e mito*. São Paulo: Ubu Editora, 2019, p. 114.

Vale de Urrán) – preserva capelas e “altares de costumes”, ainda que a guerra civil das décadas de 1980-90 tenha provocado o abandono de muitos lugares de culto mais distantes dos diversos povoados que compõe a região maia-quiché-achí (Le Bot, 1995).

Em uma viagem realizada em Rabinal no ano de 1899, o casal de arqueólogos Anne Cary e Alfred Percival Maudslay identificaram algumas similaridades entre as cidades pré-hispânicas maias localizadas nas Terras Altas da Guatemala, em oposição aquelas encontradas na porção norte do país e sul do México:

Nenhuma delas [Rabinal e Uspantán] parece ter possuído muralhas e bastiões como estamos acostumados a associar à fortalezas; mas todas foram colocadas em posições naturalmente fortes e eram facilmente defensáveis, e sua existência tende à conclusão de que a condição da sociedade era de contínua guerra intertribal. Nenhum dos locais dessas fortalezas produziu qualquer exemplo das inscrições hieroglíficas esculpidas, edifícios de pedra altamente ornamentados ou monumentos monolíticos elaboradamente esculpidos, como os encontrados em Copán, Quirigua ou Palenque.⁴⁰

Imagem 4 – Fotografia: Templo próximo à cidade de Rabinal, 1899



Retirado de: MAUDSLAY, Anne Cary; MAUDSLAY, Alfred Percival. *A Glimpse at Guatemala and Some Notes on the Ancient Monuments of Central America*. Londres: Taylor and Francis, 1899, p. 112.

O estabelecimento da cidade de Rabinal e sua administração pelo domínio espanhol data ainda de princípios do século XVI, comumente relacionada com o ano de 1537 (ainda que essa seja uma data muito mais simbólica que histórica⁴¹), quando o frei Bertolomé de Las Casas

⁴⁰ MAUDSLAY, Anne Cary; MAUDSLAY, Alfred Percival. *A Glimpse at Guatemala and Some Notes on the Ancient Monuments of Central America*. Londres: Taylor and Francis, 1899, p. 80, tradução nossa.

⁴¹ Cf. REMENSAL, Antonio de. *Historia de La Provincia de San Vicente de Chyapa y Guatemala de la Orden de Nro. glorioso Padre Sancto Domingo escrivese juntamente los principios de las demas provincias desta Religion de las yndias occidentales y lo secular de la governacion de Guatemala*. Tomo II. Madrid: [s.n], 1619, p. 156.

inicia seu projeto de “conversão pacífica” do território que viria a ser chamado de Verapaz.⁴² Embora seja difícil mensurar com exatidão a criação dessa redução indígena, a primeira incursão espanhola no território remonta a 1525, quando o exército tsutuil⁴³ que acompanhava a comitiva ibérica se rebela para apoiar a população local.⁴⁴ As inúmeras tentativas de domínio bélico continuaram até 1537, quando por meio de um acordo firmado entre os dominicanos, representado por Las Casas, e o governador da Guatemala, ficaria proibida a entrada de qualquer espanhol ou mestiço que não estivesse às ordens da Igreja no território correspondente a San Pablo Rabinal, Santiago Cubulco e San Mateo Salamá, todas habitadas exclusivamente por indígenas maias (Herrera *et al.*, 1997; Janssens, 2012).

Ademais, segundo Teletor (1949), a própria cidade estabelecida por Bartolomé de Las Casas em Rabinal, por circunstâncias desconhecidas, não permaneceu no lugar de sua fundação: “Neste belo vale isolado de Urrán, ou seja, a primitiva cidade de Rabinal, frei Bartolomé construiu uma igreja e mais de 100 casas para os colonos com a ajuda do cacique, e com isso foi fundada a cidade de San Pablo Rabinal, não exatamente onde está localizada atualmente, apenas uma légua e meia [cerca de 6,3 quilômetros] a mais a oeste”.⁴⁵ A essa constatação, as poucas fontes que citam a transladação da cidade são de autoria de Juan de Pineda, oficial da Real Audiência da Guatemala, em meados de 1595 e do padre Francisco Ximénez:

[...] e se dispôs para que começasse a fazer pela parte de Rabinal, que tendo suas casas e adoratórios em alguns lugares muito acidentados que estão no interior das montanhas, que ficam entre Cubulco e Joyabaj, tendo encontrado aquela planície tão espaçosa onde hoje está a povoação, lugar muito ameno pelos seus rios e árvores aonde haviam pomares de cacau, lugar que ainda hoje se chama vale de Urrán.⁴⁶

Historicamente essa região tem sido denominada pelos seus habitantes aborígenes pelo nome de Tezulutlan (Terra de Guerra), a que Stoll (1896) e van Akkeren (2000, p. 9) consideram

⁴² Verapaz, ou seja, verdadeira paz, seria o objetivo a ser alcançado pelo projeto dominicano de assimilar os indígenas a fim de reduzir os conflitos bélicos na região, anteriormente chamada de “terra de guerra”. Cf. VAN AKKEREN, Ruud. *Place of the Lord's Daughter: Rab'inal, Its History, Its Dance-drama*. Leiden: Research School, 2000, p. 9.

⁴³ Variáveis: Tzutujil, Tzutuhil, Sutujil. Grupo étnico-linguístico indígena localizado na região próxima ao lago Atitlán.

⁴⁴ Cf. JANSSENS, Bert. *OJ K'ASLIK*. Estamos vivos. Recuperación de la memoria histórica de Rabinal 1944-1966. Rabinal: Museo Comunitario de la Memoria Histórica, Área de dignificación de la Asociación para el Desarrollo Integral de las víctimas de la Violencia de las Verapaccc Maya Achí, 2012, p. 34.

⁴⁵ TELETOR, Celso. Discurso pronunciado por el Presbítero Celso Narciso Teletor en sesión solemne en la Sociedad de Geografía e Historia de Guatemala, el 11 de octubre de 1949 en que se le recibe como socio activo. In: *Anales de la sociedad de Geografía e Historia de Guatemala*, 1949, Tomo XXIV, p. 208, tradução nossa.

⁴⁶ XIMÉNEZ, Francisco. Historia de la Provincia de San Vicente de Chiapa y Guatemala de la Orden de Predicadores. In: *Sociedad de Geografía e Historia de Guatemala*. 1977, p. 214, tradução nossa.

como uma deturpação do nome Tecolotlan (terra dos tucur), do nahuatl⁴⁷ *Chi Tukurub*; Arnauld (1993, p. 10), por sua vez, propõe o emprego do nome Tecucistlán; ambos autores divergem de Teletor (1955, p. 19) que afirma que essa região era chamada de Chuitinamit, cuja tradução seria “antigo povoado”. A respeito de Chuitinamit, Carmack (1973) identifica sua localização como sendo uma das montanhas próximas à cidade de Rabinal e não a região em si, corrigindo Teletor. Posicionada na área limítrofe das Terras Altas pertencentes aos quichés, a atual cidade de Rabinal também não se encontra no mesmo local das construções pré-hispânicas, mas a cinco quilômetros de distância destas, em um vale aonde é possível visualizar a montanha de Kajyub de qualquer lugar do povoado. O abade Basseur de Bourbourg relata em uma de suas cartas que, ao chegar na cidade em 1855:

[...] da altura onde Rabinal dominava, vi imediatamente à distância os vestígios de duas cidades antigas que, dos cumes íngremes onde se situam como ninhos de águias, dominavam toda a planície circundante. [...] À maneira dos antigos castelos-fortalezas da Europa, na Idade Média, ambos estão situados em picos extremamente íngremes, emergindo de uma cadeia de montanhas cobertas de pinheiros que se erguem para trás e que, segundo me dizem, são chamados de Montanhas Tikizam.⁴⁸

Em outra carta aponta: “Sob um pico imenso que está sobre Rabinal, a uma altura de mil e quinhentos pés, se levantam os restos dessa cidade perdida, e suas elegantes pirâmides dominam um panorama cuja grandeza não me é possível descrever”.⁴⁹ De fato, os primeiros registros acerca da organização da cidade pré-hispânica de Rabinal, descritos inicialmente por Basseur e 45 anos depois pelo casal Maudslay, apontam para a presença de uma arquitetura, embora ausente de elementos ornamentais, voltada primeiramente para propósitos pragmáticos de defesa, devido à utilização estratégica da geografia local. No entanto, como veremos no Rabinal-Achí, os maias de Rabinal compartilhavam elementos culturais e religiosos que são identificados em uma parcela significativa do território mesoamericano, e especificamente entre os demais quichés das Terras Altas; o caráter prático dessa disposição geográfica se mescla com a cosmologia indígena e a forma como compreendem o mundo físico, atribuindo a ele características intrínsecas que são dificilmente identificadas apenas por meio da observação empírica. Apesar da falta de evidências materiais, como esculturas, códices e inscrições em

⁴⁷ Nahuatl ou náuatle são os termos utilizados para identificar o idioma falado pelos nahuas do vale do México, posteriormente chamados de astecas.

⁴⁸ BRASSEUR DE BOURBOURG, Charles-Étienne. Antigüedades Guatemaltecas (Carta escrita en Rabinal el 9 de julio de 1855). In: *Anales de la Sociedad de Geografía e Historia*, 1947, Tomo XXII, p. 100, tradução nossa.

⁴⁹ BRASSEUR DE BOURBOURG, Charles Étienne. Un viaje a los estados de San Salvador y Guatemala. *Anales de la Sociedad de Geografía e Historia de Guatemala*, n. 3, 1925, p.212.

pedras, por meio da análise direta da cultura oral desse povo, realizada sobretudo a partir da década de 1950, podemos identificar a manutenção de um sistema de pensamento que reflete os ecos desse passado pré-hispânico e colonial inicial.

Segundo a literatura analisada, essa povoação seria então a segunda e definitiva forma de redução indígena estabelecida, mantendo a estrutura urbanística colonial como base e acrescentando novas formas de organização presentes na sociedade indígena do local. Um desses elementos é a praça central em frente à igreja principal, onde se encontra um grande mercado popular a céu aberto, que além de servir como local de socialização, nele se comercializam itens alimentícios e artesanatos em geral. Para além do seu aspecto e propósito social, conforme observado dentro das sociedades mesoamericanas, a disposição e as formas de utilização das praças centrais possuem uma finalidade religiosa que está atrelada na cosmovisão e na observação dos fenômenos astrológicos:

[...] pode-se dizer que seus grandes espaços abertos, suas grandes praças, criam lugares harmoniosos com a abóbada celeste; Ou seja, os espaços urbano-arquitetônicos enquadram ou se combinam com os eventos de sua cosmovisão, pois por meio dessa arquitetura relacionam os eventos celestes, tanto ao oriente como ao ocidente, as aparições, ocultamentos e posições do Sol, nos dias significativos de seu movimento anual, com as passagens mítico-religiosas. Conceitualmente, pode-se dizer que os entornos desses espaços funcionam como uma delimitação de uma grande abóbada onde a história sagrada de sua cosmovisão é formada.⁵⁰

Esta forma de organização pode ser encontrada em toda grande área maia, estendendo-se pelos limites geográficos que compreendem as terras Altas do Sul e Baixas do Norte, conforme apontado por Šprajc e Sánchez Nava (2013) que, ao analisar os padrões de orientação dos edifícios cívicos e cerimoniais de Chichén Itzá, concluem que tais construções estão, em sua maioria, relacionadas diretamente com o monitoramento astronômico-calendário destinado a auxiliar no planejamento de atividades agrícolas e ritualísticas.⁵¹

Outra característica peculiar é a divisão dos quatro bairros originais que formam a cidade, cada um com seu respectivo santo patrono e sua confraria, a saber: São Pedro e São Paulo Apóstolo (zona 1), São Domingos (zona 2), São Sebastião (zona 3) e São Pedro Mártir

⁵⁰ BRODA, Johanna; IWANISZEWSKY, Stanislaw; MAUPOMÉ, Lucrecia. Arqueoastronomía y etnoastronomía en Mesoamérica. In: PONCE DE LEÓN, Arturo. *Propiedades geométrico-astronómicas de la arquitectura prehispánica*. Cidade do México: UNAM, 1991, p. 413-444, tradução nossa.

⁵¹ ŠPRAJC, Ivan; SÁNCHEZ NAVA, Pedro Francisco. Astronomía en la arquitectura de Chichén Itzá: una reevaluación. *Estud. cult. maya*, v. 41, mar. 2013, p. 31-60.

(zona 4);⁵² a origem dessa organização igualmente remonta aos primórdios da redução estabelecida pelos missionários dominicanos (Van Akkeren, 2000, p. 5). De forma intencional ou não, essa delimitação espacial marcada por quatro pontos cardeais se aproxima de forma substancial à concepção maia de mundo, plasmada na crença de que “o numeral 4 é o signo da organização e da construção do espaço cósmico, e de seus limites”,⁵³ conforme apontado por Miguel Rivera Dorado:

Os maias antigos imaginavam o universo como um quadrilátero sobre o qual se estendiam as camadas dos céus e abaixo se estendiam as camadas dos mundos inferiores. Deram prioridade fundamental para o eixo Leste-Oeste que coincidia com o caminho dos principais corpos celestes, permitindo estabelecer as divisões de espaço e tempo.⁵⁴

Para além das confrarias citadas acima, destacamos também outras associações de cunho espiritual que possuem significativo protagonismo na esfera religiosa com ligações com o poder civil, como a grande confraria do Divino Santíssimo Sacramento e a da Santíssima Virgem do Rosário, ambas chegando a rivalizar com a confraria de São Paulo em riqueza durante o final do século XVIII e início do XIX (Molina, 2017; Van Akkeren, 2000, p. 5).

⁵² Vale ressaltar que, de acordo com Teletor (1955, p.83), cada santo patrono possui uma pequena capela nos ângulos correspondentes da praça central, a qual é ricamente adornada em seus respectivos dias de celebração de acordo com o calendário eclesiástico.

⁵³ Inúmeros exemplos podem ser considerados para identificar o número quatro como um elemento harmonizador na sociedade maia: o Popol Vuh assinala que o mundo havia sido dividido em quatro partes; diversas divindades e seres cosmológicos se apresentam com características tetramórficas; quatro deuses governam o *katun* (período do calendário maia composto de 7200 dias), etc.

⁵⁴ RIVERA DORADO, Miguel. *La religión maya*. Madrid: Alianza Editorial, 1986, p. 44, tradução nossa.

Imagem 5 – Mapa: Delimitação das Zonas e suas respectivas confrarias principais da área urbana de Rabinal, 2001.



Fonte: DE LA VEJA PALACIOS, Ingrid Elizabeth. *Centro de Promoción y Desarrollo de la Cultura Achí en Rabinal, Baja Verapaz*. Monografía de arquitetura. Universidad de San Carlos de Guatemala, Cidade da Guatemala, 2001, p. 37.

Essa organização e sistematização territorial pode ser compreendida como um reflexo direto do sincretismo indígena-cristão⁵⁵ presente em Rabinal, pois, segundo o relato de Alberto Maravilla (2014):

Durante uma representação do Rabinal Achí, tivemos a oportunidade de falar com um *j-meno'ob*, ou seja, com um especialista em rituais maias, que nos explicou, depois de despejar múltiplas libações no solo em busca da direção dos quatro pontos cardeais, que devemos cuidar da terra porque dependemos dela para viver; para este *j-meno'ob*, é a própria Terra que requer este tratamento. E é o sagrado sentimento de territorialidade por parte da população indígena americana que permanece plenamente em vigor, mantendo viva nela

⁵⁵ Em concordância com Nathan Watchel, consideramos como sincretismo o movimento de interação social entre duas ou mais culturas no âmbito religioso resultando na inserção e adaptação de elementos externos ao contexto interno. Essa interação, causada por uma aproximação não necessariamente – embora muitas vezes – conflituosa, resulta em novas práticas sociais e culturais. Dentro do contexto da Guatemala do período colonial, apesar da imensa heterogeneidade cultural dos grupos étnicos, a nítida diferenciação da identidade maia em oposição à ladina, dada suas características distintas, possibilitou a manutenção de certas estruturas da religiosidade indígena sob a aparência cristã imposta. Esse movimento, apesar de desigual, causaria a modificação de tradições genuínas de ambos os lados, arraigando-se como uma marca da identidade cultural nacional na atualidade. Cf. VILLAR ANLEU, Luis. Sincretismos, cultura y naturaleza en Guatemala. *Tradiciones de Guatemala*, n. 70, 2008, p. 137-212.

a memória tradicional e religiosa de uma história, escrita ou oral, lutando para sobreviver ao aniquilamento prático dessa memória.⁵⁶

Essa memória tradicional do povo Achí permanece vinculada nessas terras por séculos. Desde o abandono da ocupação residencial do antigo centro de Kajyub no século XVI devido às reorganizações arbitrárias dos missionários cristãos no período colonial, passando pelas leis impostas pelos governos guatemaltecos e os diversos conflitos armados que afetaram diretamente a dinâmica geopolítica da região em tempos recentes, os rabinalenses mantiveram viva a memória afetiva do período de soberania territorial perante os inimigos quichés. Apesar de todo esse contexto de luta, foi somente no século XIX que a povoação de [São Paulo de] Rabinal teria seus direitos de soberania territorial legalmente reconhecidos: primeiro em 1825, pela elevação do povoado ao *status* de vila, e em 1893, com o reconhecimento de cidade (Herrera *et al.*, 1997). Vale ressaltar que a partir da consolidação do território administrativo de Rabinal, o governo municipal passou a tutelar mais de 20 aldeias distribuídas na área rural da cidade, todas formadas por indígenas da etnia maia-achí.

Tal como as montanhas e colinas, a hidrografia local foi (e ainda é) igualmente importante na perspectiva cultural e social para a delimitação territorial, subsistência dos habitantes, transporte⁵⁷ e um elemento primordial na cosmologia nativa. Composta por 16 rios e 38 riachos, a região de Rabinal apresenta um grande potencial hidrelétrico, dos quais os principais são: os rios Chixoy (também chamado de Rio Negro devido a um povoado homônimo localizado em sua margem, pertencente a municipalidade de Rabinal), Sajcap, Rumatza', Chirum, Chipawlo, Patulul, Xolakoy, Pampoch, etc. (Herrera *et al.*, 1997, p. 31; Instituto, 2001, p.27). Conforme Arnauld (1993, p. 43) há fortes indícios para crer que a estrutura sociopolítica do período pós-clássico em que o Rabinal-Achí se insere apresenta uma relação de causalidade com a hidrografia: para os nativos, o contraste entre a força dos rios posicionados nas regiões noroeste e sudeste, e o poder militar dos povos estabelecidos em suas margens – como a oposição entre Kajyub e Saqkijel ou os atuais bairros de Rabinal – são elementos diretamente proporcionais.

⁵⁶ PRADO MARAVILLA, Alberto José Díaz de. *Sincretismo paralitúrgico y representaciones escénicas asociados a la tradición festiva de América Latina*. 2014. 370 f. Tese de doutorado em Filosofia – Univerdidad Complutense de Madrid, Madri, 2014, p.86, tradução nossa.

⁵⁷ Cf. THOMPSON, John Eric Sidney. Trade relations between the Maya highlands and lowlands. In: *Simposio Semejanzas y Diferencias entre las Culturas de las Tierras Altas y Bajas del Área Maya*. XXXV Congreso Internacional de Americanistas, México, 1962, p. 13-49.

Por ser uma região com baixos índices pluviométricos, a dependência dos rios é intensificada devido aos grandes períodos de seca e ao:

[...] desmatamento [que] avançou até chegar a apresentar um alarmante processo de desertificação. Uma das principais causas somadas às de cunho doméstico é a redução da fronteira agrícola por processos de colonização agropecuária e o aproveitamento da madeira para fins industriais. Ademais, na década passada, a estratégia de contra-insurgência do exército também contribuiu para o desmatamento.⁵⁸

Ao que tudo indica, o processo de desertificação da região remonta a um período anterior ao século XIX, pois segundo duas cartas enviadas entre maio e junho de 1855 endereçadas ao Dr. José Mariano Padilla, o abade Brasseur de Bourbourg se queixa a respeito da falta de vegetais disponíveis para consumo na cidade, suplicando com impaciência para que lhe enviassem sementes para o plantio:

[...] O Sr. Lojs me ofereceu sementes de todos os tipos de vegetais da Europa. Peço-lhe que as peça em meu nome e envie-as a mim por meio do mensageiro Zamahel, que levará esta carta.

Faz três dias que está chovendo forte e é hora de plantar, gostaria de ter cebolas e outros vegetais de uso comum. O Sr. Lojs me encarregou de mandar orquídeas, o que farei com muito prazer, mas não sei como proceder, peço-lhe que vá e peça a ele que me escreva para mandar logo.

[...]

Se Vossa Senhoria pode conseguir as sementes do Sr. Lojs, de que lhe falei em minha outra carta, faça-me o favor de mandá-las imediatamente; porque aqui há falta de quase tudo, e mais especificamente de legumes.⁵⁹

Como aponta Navarrete Pelicer (2005, p.12), a erosão e empobrecimento do solo da região é resultado de um processo cuja origem remonta ao período inicial da presença espanhola, sendo a atividade extrativista de retirada e queima da vegetação nativa e o estabelecimento de pastagens extensivas para gado os principais motivos para a desertificação do território. No entanto, estudos anteriores apontam que as práticas pré-hispânicas de cultivo não se isentam da causa da desertificação local, afinal, conforme o Rabinal-Achí demonstra, o

⁵⁸ SÁNCHEZ, Ronaldo. *Las masacres en Rabinal: Estudio histórico antropológico de las masacres de Plan de Sanchez, Chichupac y Río Negro*. Cidade da Guatemala: EAFG, 1995, p. 23, tradução nossa.

⁵⁹ BRASSEUR DE BOURBOURG, Charles Étienne. Dos cartas inéditas del Abate Brasseur de Bourbourg, dirigidas al doctor José Mariano Padilla, fechadas em Rabinal el 23 de mayo y 3 de junio de 1855. *Anales de la Sociedad de Geografía e Historia*, n. 4, 1940, Tomo XVI, p. 299, 301-302, tradução nossa.

vale de Tzamaneb era cobiçado, entre outras razões, devido à fertilidade de seu solo (Ichon; Douzant-Rosenfeld; Usselman, 1988, p. 22; Arnauld, 1993, p. 45).

Foi justamente devido à exploração dos recursos hídricos do local, que entre 1976 e 1985 o governo guatemalteco conduziu a construção da maior central hidrelétrica do país. Tal empreendimento acabou por gerar inúmeros problemas para a população local durante sua realização, ocasionando um movimento de resistência perante as autoridades militares enviadas para assegurar o andamento das obras. Localizada ao norte de Rabinal, na divisa entre os departamentos de Alta Verapaz, El Quiché e Baixa Verapaz, e na confluência dos rios Negro, Chicruz e Salamá, cerca de 3500 indígenas residentes nas margens e afluentes desses rios foram direta ou indiretamente afetados pelas inundações, causando a remoção das pessoas desse território, além de prisões, torturas, estupros, mortes e desaparecimentos de centenas de pessoas e a perda de dezenas de construções datadas do período pré-hispânico em um raio de mais de 50 km (CEH, 1999, p. 45-46). Somente na região administrativa de Rabinal, dentre as comunidades mais afetadas, encontram-se principalmente as aldeias de Río Negro e Xococ,⁶⁰ além de Los Encuentros e Pacux. Sobre esses acontecimentos, algumas lendas se tornaram conhecidas em Rabinal durante e posteriormente aos conflitos:

Da mesma forma, há uma história de que o exército queria bombardear Rabinal porque era um ninho de guerrilheiros, mas que os ancestrais – alguns indicam que o próprio Rabinal Achí – ocultaram seu povoado debaixo de uma lagoa. Consequentemente, os aviões tiveram que retornar sem cumprir seu objetivo porque não puderam encontrar Rabinal. Esta história é baseada na tradição oral sobre a existência de uma lagoa antes da chegada dos invasores espanhóis. Porém, os mais velhos dizem que quando os Pokom saíram de Rabinal, eles tiraram a água da lagoa em *tecomates* e o vale secou.⁶¹

A delimitação temporal e espacial presente na obra Rabinal-Achí, em conjunto com as análises dos sítios arqueológicos e com a manutenção de uma tradição cultural transmitida

⁶⁰ A construção da hidrelétrica teve como marco o envio de grupos militares para a remoção dos habitantes locais. Posteriormente a criação de milícias paramilitares denominadas *patrullas de autodefensa civil* contribuíram para o aumento do número de violações aos direitos humanos na região. Segundo a Comissão para o Esclarecimento Histórico (CEH), em 6 de março de 1980 a aldeia de Río Negro foi considerada como tendo influência subversiva e formação de guerrilha; em maio do mesmo ano começaram as prisões arbitrárias e em 1981 os líderes comunitários começaram a desaparecer. Em fevereiro de 1982, um atentado de autoria do exército a um mercado na aldeia de Xococ deixou cinco pessoas mortas; culpando os supostos guerrilheiros de Río Negro, o exército colocou ambas as aldeias em conflito direto. Ao final de 1995, com a exumação dos cadáveres, foram encontradas 143 ossadas, das quais 85 pertenciam a crianças. Além das execuções sumárias e a necessidade de se realocar, os relatos dos sobreviventes apontam para inúmeras formas de tortura. Cf. EAFG. *Las masacres en Rabinal: Estudio histórico antropológico de las masacres de Plan de Sánchez, Chichupac y Río Negro*. Guatemala: EAFG, 1995, p. 181.

⁶¹ MUSEO Comunitario de Rabinal. Oj K'aslik: estamos vivos. Recuperación de la memoria histórica de Rabinal (1944-1996). Rabinal: 2003, p. 293, tradução nossa.

oralmente e recolhida pelos trabalhos etnográficos realizados na região, resultam em discrepâncias históricas e a falta de coerência da narrativa, segundo Breton (1993):

Essa análise do texto mostra obviamente que semelhante desenvolvimento não pode se articular, pelo menos de forma simples e direta, com uma cronologia histórica. O que, em suma, devemos nos perguntar ao final deste exame, não é tanto saber se o Rabinal-Achí é um texto pertinente e confiável do ponto de vista histórico, mas como os rabinenses resolveram essa difícil adaptação entre mito e história.⁶²

Essa fala reflete a natureza móvel das tradições, as quais se moldariam e se modificariam conforme as experiências coletivas e individuais de cada povo, além das motivações diretas ou indiretas que influenciariam as permanências e rupturas de determinados elementos. Na tentativa de datar a obra, Arnauld (1993) sustenta que os acontecimentos narrados no Rabinal-Achí ocorreram em meados do ano de 1500 d.C., uma geração anterior à conquista de Tecucistlán pelo domínio espanhol. Em todo caso, como testemunho histórico, o Rabinal-Achí apresenta e reforça a relação conflituosa estabelecida entre as etnias quiché-achí e quiché-cawek, que, embora aparentadas, divergiam em suas especificidades políticas e culturais. Ademais, convergindo com a fala de García Escobar (1991), a cosmovisão maia-achí está baseada em uma tríade indissolúvel composta do elemento religioso (divino), comunitário e territorial, refletindo valores herdados da influência tolteca e igualmente compartilhados pela Mesoamérica.

1.3. Preparativo cerimonial

Tradicionalmente, ao menos desde finais do século XIX, a organização de todos os elementos anteriores e posteriores à realização do evento se deve ao protagonismo das confrarias da cidade, em especial à confraria de São Paulo. Essas instituições, sendo reconhecidas pela Igreja Católica por meio das leis do Direito Canônico como associações cooperativas de fiéis laicos, possuem entre diversas funções, o objetivo de financiar e perpetuar o culto do seu respectivo santo patrono.⁶³ Assim como afirmam Murdo MacLeod (1983, p. 68.)

⁶² BRETON, Alain. Territorio, alianzas y guerra en el “Rabinal Achí”. La continuación de un mito, un viraje decisivo de la historia. In: BRETON, Alain. *Representaciones del espacio político en las tierras altas de Guatemala*. Cidade do México: Centro de estudios mexicanos y centroamericanos, 1993, p. 41, tradução nossa.

⁶³ Cf. PERCHERON, Nicole. Les confreries religieuses de Rabinal a l’époque coloniale. In: ICHON, Alain; USSELMANN, Pierre; BERTRAND, Michel; BRETON, Alain; DOUZANT, Denise. *Cahiers de la R.C.P. 500*, n. 1. Rabinal et la vallée moyenne du rio Chixoy. Baja Verapaz – Guatemala. Paris: Centre National de la Recherche Scientifique, 1979, p. 59-107.

e Inocencio del Busto (1961, p.61), a organização dessas confrarias e a inclusão das populações indígenas nas associações cristãs da Guatemala possui uma origem incerta: provavelmente estimuladas pelos religiosos dominicanos nos primeiros anos da colonização ibérica, em 1600 receberiam a ordem do rei Felipe III de integrar qualquer grupo social, cultural e econômico, devido ao caráter piedoso com fins espirituais dessas organizações.

Em Rabinal, de forma paralela ao aumento populacional da cidade, o número de irmandades e confrarias também crescia. Segundo Percheron (1979), com a chegada de uma primeira onda de estrangeiros na cidade em 1771, diversas novas organizações religiosas indígenas – chamadas *fincas* ou *guachibales* – surgiam sem receber o reconhecimento eclesiástico, permanecendo assim na ilegalidade até meados de 1786, quando começaram a ser reformuladas na forma das irmandades atuais da segunda metade século XX. Parece-nos pouco crível tal assertiva, considerando que tais instituições possuem mais de 200 anos de existência e teriam centenas de membros e dezenas de autoridades religiosas em sua estrutura durante tal intervalo temporal, o que provavelmente resultaria em, ao menos, sutis modificações organizacionais. No entanto, reforçando o posicionamento da manutenção centenária de sua estruturação, para Teletor (1946) os membros principais dessas irmandades e confrarias, eleitos democraticamente e chamados *mayordomos*, seguem invariavelmente uma hierarquia composta de sete níveis, cada qual com sua respectiva função nas obrigações de: acender, apagar e carregar velas; portar os símbolos religiosos durante procissões; etc. Em todo caso, como veremos adiante, ao menos desde o século XVIII as irmandades possuem grande poder econômico, causando preocupações às instâncias superiores da Igreja Católica.

Conforme a análise dos objetos materiais empregados para a realização dessas atividades, desde o período colonial, o investimento para a realização dessas festas patronais foi muito elevando, envolvendo a compra de alimentos, velas, fogos de artifício, aluguel de penas para as roupas e imagens sacras (Percheron, 1979). A suntuosidade dessas celebrações acabou sendo alvo de críticas por meio das autoridades religiosas, como demonstrado pelo relato do arcebispo da Guatemala, Pedro Cortés y Larraz, ao final do século XVIII:

Eu não sei de onde eles conseguem, mas para mim isso sempre foi motivo de grande espanto e admiração que consigam retirar dos índios tanto dinheiro, como percebem os padres e alcaides maiores, e empregá-lo em tributos, igrejas e outros gastos como disse, e o que puder acrescentar entende-se claramente que essas confrarias e irmandades não são apenas inúteis, mas

também muito prejudiciais por criarem ocasiões de usuras excessivas, gastos altos e supérfluos, de embriaguez, desonestidade e várias desordens.⁶⁴

O grave abuso, segundo diversas autoridades civis e religiosas, cometido por membros das irmandades e denunciado desde muito cedo, é de ter usado essas confrarias para perpetuar suas velhas crenças em um verniz cristão. No entanto, essa postura de conflito direto não se apresenta como uma constante ao longo da história da realização das manifestações cênicas indígenas e demais organizações religiosas. Como apontado anteriormente, a inclusão de indígenas dentro das diversas confrarias era observada por diversos religiosos, apesar de inúmeras ressalvas, como um movimento que traria consequências positivas a médio e longo prazo. Em contrapartida, para os indígenas, a participação nas confrarias era, sem dúvidas, a única forma possível de manter suas tradições pré-hispânicas, já que qualquer forma de organização civil “pagã” esteve expressamente proibida na Guatemala ao menos até finais do século XIX. Do primeiro registro direto que possuímos sobre a encenação do Rabinal-Achí, vemos o movimento catequético missionário que o pároco da cidade realiza ao dizer que:

[...] nenhum ato com caráter de solenidade ainda ocorre entre seus descendentes sem uma preparação de modo religioso. As danças e as representações cênicas foram realizadas em honra aos deuses; hoje, também é em honra da Divindade que elas acontecem, e as festas do calendário católico tanto civis quanto religiosas, como no passado, a Igreja deve consagrar tudo. Ao me ver entrar no santuário, o grito de guerra ecoou na nave: o *tun* e a trombeta lançaram algumas notas melancólicas e os atores representavam com solenidade uma das danças do balé. Eu então tomei a palavra. Os lembrei brevemente que, quando os seus pais eram governantes daquela terra, suas festas tinham constantemente um propósito religioso: que o drama que estavam prestes a representar estava cheio de memórias de uma época em que, na língua de um autor indígena, adoravam madeira e pedra.⁶⁵

Percebemos que, de forma clara, o representante máximo do poder religioso naquelas terras, ou seja, o pároco da cidade, apresenta uma postura simultaneamente inclusiva e repressiva ao permitir que os indígenas rompam com os protocolos de conduta dentro de uma igreja católica consagrada (expressados a partir do Concílio de Trento e em diversas Encíclicas a partir do século XVIII), tais como o uso de vestimentas inadequadas e instrumentos musicais

⁶⁴ A.G.I. Guatemala 948 cuaderno 2 de cofradías fol. 7. Y v. Apud. ERCHERON, Nicole. Les confreries religieuses de Rabinal a l'époque coloniale. In: ICHON, Alain; USSELMANN, Pierre; BERTRAND, Michel; BRETON, Alain; DOUZANT, Denise. *Cahiers de la R.C.P. 500*, n. 1. Rabinal et la vallée moyenne du rio Chixoy. Baja Verapaz – Guatemala. Paris: Centre National de la Recherche Scientifique, 1979, p. 78, tradução nossa.

⁶⁵ BRASSEUR DE BOURBOURG, Charles Étienne. *Rabinal-Achí ou le Drame-Ballet du tun*. Pièce scénique de la ville de Rabinal transcrite pour la première fois par Bartolo Ziz, ancien de la même ville, pour la laisser comme un souvenir a ses enfants. Paris: Arthus Bertrand, 1862, p. 20, tradução nossa.

não-litúrgicos, além da presença de dança e gritos de guerra, o que, de acordo com a óptica do observador, poderia ser classificado como um sacrilégio. No entanto, o abade vê com bons olhos a forma como os indígenas teriam supostamente ressignificado a apresentação, dedicando-a como uma forma de oferenda ao Deus cristão, ainda que seja necessário a proclamação de um sermão apontando que as antigas e primitivas práticas de idolatria desses fiéis devessem ficar restritas ao passado. Para o religioso, a ignorância e o desconhecimento da verdadeira fé – revelada aos indígenas por ele e os missionários que o precederam – justificava a ingenuidade do antigo culto aos referidos “ídolos de madeira e pedra” por parte dos primitivos rabinalenses. Em todo caso, esse pensamento foi um dos fatores que possibilitou a permanência do Rabinal-Achí, agora implementado no contexto cristão, ao longo dos anos que sucederam a visita de Brasseur de Bourbourg à cidade.

Especificamente no contexto de Rabinal, os membros das confrarias religiosas da cidade tiveram um papel fundamental para a manutenção da *Xajooj Tun* ao longo da história. Segundo o relato de Breton (1979, p. 172-173), a manutenção das festas patronais ao longo do século XX manteve os padrões coloniais de investimento material⁶⁶. O autor assinala, complementando Percheron (1979), que alguns dos membros principais das confrarias, ou seja, os *mayordomos*, são obrigados a fornecer uma lista considerável de bens, tais como: porcos, galinhas, álcool, cigarros, flores, incenso, velas, fogos de artifício, milho, ovos, feijão, café, açúcar, pães, e outros elementos utilizados para a preparação das festividades. Assim como van Akkeren (2000) aponta, a rede de colaboração dessas instituições e a influência política dos seus membros indígenas foram elementos fundamentais para a manutenção das danças na municipalidade, sobretudo por meio dos aspectos econômicos, como o financiamento das mesmas e a pressão social exercida em uma comunidade unificada através de relações de parentesco.⁶⁷ Como apontado, a grande adesão indígena à essas confrarias desde meados do século XVIII, causava considerável desconforto e temor por parte das autoridades eclesiásticas que, de modo mais ou menos presente, buscava limitar e controlar sua atuação e autonomia.

⁶⁶ Ao que fomos capazes de identificar, o investimento material foi um dos elementos que mais prejudicaram a realização contínua ao longo da história do Rabinal Achí, inclusive ainda durante o século XXI. Em uma carta ao presidente da república da Guatemala, datada de 2 de agosto do ano 2000, em razão da entrega da medalha presidencial ao Don José Leon Coloch, Carlos René García Escobar assinala os “sacrifícios e dessabores que manter essa tradição tem ocasionado aos seus guardiões”, destacando sobretudo a prática de “pessoas inescrupulosas interessadas em turistizar essa tradição para obter dividendos em seu próprio benefício, e não ao grupo”.

⁶⁷ Cf. VAN AKKEREN, Ruud. El baile-drama Rab'inal Achí: Sus custodios y linajes de poder. In: *Mesoamérica: Revista del Centro de Investigaciones Regionales de Mesoamérica*, vol. 21, n. 40, 2000, p. 1-39.

O relato expresso por Brasseur acima corrobora com a ideia compartilhada por García Escobar (1996) e diversos autores que enfatizam a necessidade de uma preparação ritualística para a realização das danças indígenas maias, observadas em maior escala sobretudo a partir do século XX, mas igualmente registradas em documentos encontrados desde o período colonial, cuja origem supostamente estaria presente desde o período pré-hispânico:

Para cada dança se realizam rituais propiciatórios por um sacerdote indígena (denominado regionalmente como “adivinho”, “chimán”, “abogado”, “capul”, “Chuch K’ajau”, “K’jauxel”, “abuelo”, etc.) encarregado de propiciar e benzer tudo o que se refere aos elementos materiais que entram em conjunção com o funcionamento da dança (trajes, instrumentos musicais, máscaras, altares domésticos, flores, velas, comidas e bebidas rituais, a casa da confraria e as pessoas – dançarinos e “principales”).⁶⁸

Somente a partir dos relatos coletados posteriormente à década de 1940, tomamos conhecimento acerca de elementos até então não mencionados em nenhum registro do baile, enriquecendo a compreensão a respeito da sua preparação cerimonial. Percebemos que, assim como mencionado pelo padre Francisco Ximénez ainda em 1595,⁶⁹ de fato os adoratórios e demais construções com finalidade cerimonial permaneciam presentes e frequentados sobre as montanhas circundantes do vale de Urrán durante o século XX. Antes de realizar o Rabinal-Achí, seus integrantes visitam os cinco altares presentes nas montanhas de K’ixintun, Kajyub, Saqigel, Xecam’ba e Ximb’aja.⁷⁰

⁶⁸ GARCÍA ESCOBAR, Carlos René. *Atlas danzario de Guatemala*. Cidade da Guatemala: Litografías Modernas, 1996, p. 17, tradução nossa.

⁶⁹ XIMÉNEZ, Francisco. Historia de la Provincia de San Vicente de Chiapa y Guatemala de la Orden de Predicadores. In: *Sociedad de Geografía e Historia de Guatemala*. 1977, p. 214.

⁷⁰ Além desses centros sagrados de Rabinal, a região abriga inúmeros outros pontos identificados pela presença de práticas religiosas, como Chiwiloy, Pakaqja, Chwiprocesión, Saqtijel, Toloxkok, Belej K’ache, Rax Ch’iich’, entre outros, o que corrobora ainda mais para afirmar que a região era densamente povoada durante o período pré-hispânico. Cf. JANSSENS, Bert. *OJ K’ASLIK*. Estamos vivos. Recuperación de la memoria histórica de Rabinal 1944-1966. Rabinal: Museo Comunitario de la Memoria Histórica, Área de dignificación de la Asociación para el Desarrollo Integral de las víctimas de la Violencia de las Verapaccs Maya Achí, 2012, p. 31-32.

Imagem 6 – Preparação ritual do grupo na montanha K'ixintun em 2020



Fonte: Imagem cedida pela página *Rabinal Achi* no Facebook. Disponível em: <<https://www.facebook.com/rabinal.achi.9/posts/1422146951298879>>. Acesso em 20 ago. 2020.

Todas as cerimônias, por sua vez, são acompanhadas por um personagem-chave para a sua realização: o dono (*dueño*) e o diretor do baile. Embora essas funções possam aparecer atribuídas para pessoas distintas em outros bailes, segundo García Escobar (1996), no Rabinal-Achí a função de diretor e dono aparecem historicamente ligadas a uma linhagem familiar, transmitida geracionalmente.⁷¹

O guia espiritual começa um canto. Ele chama os nomes dos avós dos dançarinos em Achí, uma língua falada no departamento guatemalteco de Baixa Verapaz. Ele então pega uma garrafa de álcool transparente e derrama em um pequeno copo. Delicadamente, ele dá um gole em cada máscara. De acordo com o fabricante de máscaras local, Jesús Iboy Osorio, a máscara mais antiga tem quase cem anos. As demais têm entre 10 e 20 anos.⁷²

⁷¹ Cf. VAN AKKEREN, Ruud. El baile-drama Rab'inal Achí: Sus custodios y linajes de poder. *Mesoamérica: Revista del Centro de Investigaciones Regionales de Mesoamérica*, vol. 21, n. 40, 2000, p. 1-39.

⁷² BILLY, Santiago. The Last Pre-Hispanic Play. *Comvite*, revista online, 30 jan. 2017. Disponível em: <<http://www.comvite.com/the-only-surviving-pre-hispanic-play/>>. Acesso em: 21 ago. 2020, tradução nossa.

Mayordomos, donos, diretores, dançarinos, músicos, sacerdotes indígenas e padres católicos estiveram atrelados em menor ou maior grau, conforme o contexto social e histórico em que se encontravam, na ritualística preparatória da encenação. Pela forma como a obra se manteve preservada e pelas descrições das autoridades religiosas, observamos que a *Xajooj Tun* de fato, sofreria a primeira forma de interferência estrangeira direta – ou seja, cristã e europeia – não em seu conteúdo essencial ou com a modificação ou supressão de elementos da narrativa, mas na forma como ela passou a ser entendida pelo povo achí. Como demonstrado, a imposição religiosa se deu, em um primeiro momento, na completa negação da possibilidade desse povo demonstrar sua devoção aos seus elementos sagrados e honrar seus antepassados. A evidente intransigência demonstrada pela maioria dos religiosos fez com que alguns dos textos dedicados a este tipo de cerimonial fossem ocultados e mantidos em segredo. Observando a pouca eficácia desse método, a catequização e consequente cristianização das práticas indígenas passariam a ser empregadas para os propósitos missionários, fundindo na tradição elementos da doutrina cristã católica. Essa tolerância, segundo Prado Maravilla (2014) se deu ao caráter lúdico que essas danças e teatros indígenas possuíam, tornando-as relativamente fáceis de serem incorporadas nas festas e datas comemorativas cristãs, configurando-as como um elemento paralitúrgico à serviço de ilustrar de forma simples determinada posição ou conceito relacionado com as Escrituras ou tradições cristãs.

1.4. Enredo

Devido à natureza da obra, o enredo do Rabinal-Achí se manifesta além do seu texto literário, abrangendo elementos cênicos essenciais para a compreensão da obra como um todo. Dito isso, observaremos aqui ambas as formas de expressão conforme as fontes disponíveis. Para a parte textual, tomaremos por base a tradução para o espanhol da *Xajooj Tun* feita por Luis Cardoza y Aragón (1972), estando esta, por sua vez, baseada nos estudos do professor Georges Raynaud (1928) e do abade Charles-Étienne Brasseur de Bourbourg (1856). Como contraponto, utilizaremos a tradução direta do quiché para o espanhol realizada por Alain Breton, fundamentada no *Manuscrito Pérez* (1917).⁷³ Para os elementos cênicos, embasaremos nos diversos estudos etnográficos que se empenharam em descrever as diversas representações que ocorreram ao longo dos anos, como o já citado Brasseur (1856), Yurchenko

⁷³ A respeito das versões escritas da obra, assim como suas peculiaridades e características, detalharemos no próximo capítulo. Por hora, faz-se necessário identificar que o *Manuscrito Pérez* se trata de uma fonte primária de origem indígena, escrita em língua achí mas em alfabeto latino.

(1945), Garcia Escobar (1955), Cardoza y Aragón (1972), além de contar com o apoio do material audiovisual disponível e de fácil acesso na internet, como vídeos, imagens e gravações ocorridas sobretudo a partir do século XXI que servirão para comparar as permanências e rupturas desses elementos.

Analisando a estrutura narrativa da obra, tanto em seu caráter literário quanto cênico, observamos variações pouco significativas entre as fontes disponíveis no período correspondente aos séculos XIX e XXI, o que contribui para reforçar a tese da suposta continuidade invariável do Rabinal-Achí enquanto fonte histórica/mítica pré-hispânica da comunidade indígena achí. Entretanto, mesmo pela ausência de elementos que modifiquem a estrutura ou o sentido da obra, é nítida a incorporação de termos alóctones que aproximam a obra da realidade medieval europeia por meio das sucessivas traduções realizadas nesse extenso intervalo temporal.

Conforme a relação compilada pelas fontes, os personagens representados, de acordo com o respectivo número de falas são:

Guerreiro dos Quichés (Cawek-Quiché-Achí⁷⁴): Príncipe dos Yaquis⁷⁵ de Cunén e Chajul e filho do chefe dos quichés da casa dos Nimá, a quem Cardoza y Aragón identifica como sendo o “Bruxo do Envoltório”;⁷⁶

Guerreiro de Rabinal (Rabinal Achí; Ahau-Galel-Rabinal): Filho do governante de Rabinal;

“Cinco-Chuva” (Ahau-Hobtoh⁷⁷): rei/governante⁷⁸ de Rabinal;

⁷⁴ *Achí* no contexto da obra possui o significado de “guerreiro”, “valente”. Alguns autores também utilizam o termo *vinak*, embora isso signifique “homem”, e *galel*, traduzido para o espanhol como “varão”, sendo comum encontrar edições com o subtítulo de “o varão de Rabinal”, como a própria versão de Cardoza y Aragón. Cawek, por sua vez, representa a rama dos quichés a qual o guerreiro faz parte; sua escrita pode variar entre Kawec, Cavec, etc.

⁷⁵ Monterde (1955), retomando os escritos de Diego de Landa e os *Anales de los Xahil*, aponta que a utilização do termo Yaqui não apresenta relações com os yaquis modernos, mas se trata de um adjetivo para se referir aos “homens ou coisas que não são do local que habitamos”. Nesse sentido, a descrição da obra reforça o caráter regional e o ponto de vista da narração enquanto originalmente rabinalense, distanciando-se dos seus “irmãos-estrangeiros” e reforçando a dualidade observada ao longo da narrativa.

⁷⁶ A referência à prática de bruxaria do soberano na verdade se encontra na tradução de seu nome: Balam Quiché, que o autor traduz como Bruxo dos Quichés. Essa designação parece-nos pouco precisa, visto que o termo *Balam* pode possuir diversos significados e a obra não oferece pistas para identificarmos o uso correto. Na versão de Francisco Monterde (1955), o autor apresenta a suposta relação do termo *Queché* como uma deformação fonética do termo primitivo *ah quitzé*, o primeiro sendo traduzido por “numerosas florestas”, fazendo relação aos três grandes ramos na nação Quiché, e o segundo como “os do envoltório”, fazendo alusão à algum ídolo, oráculo ou objeto sagrado que identificava esse grupo e sua povoação.

⁷⁷ Também grafado como Ajau Hob Toj, sendo *ahau* traduzido por governante na versão de 1972.

⁷⁸ No original, *Rahau*, traduzido como “chefe supremo” por Cardoza y Aragón.

Ixok-Mun (Xok Ahua na versão de Cardoza y Aragón; Xoq'oajaw na versão de Breton⁷⁹): Esposa principal de Hob Toj e servente. Nas representações apresenta tanto traços masculinos, refletidos na fisionomia de sua máscara, quanto femininos, devido à vestimenta característica;

Princesa Esmeralda Preciosa:⁸⁰ Noiva (ou esposa) de Rabinal Achí;

Um escravo⁸¹ de sexo variável (representado como mulher ou como homem);

12 guerreiros águias, personificados por meio de um personagem que carrega os símbolos e o escudo da ordem militar;

12 guerreiros jaguares, igualmente representado por um personagem que carrega os símbolos dos guerreiros.⁸²

Apenas por meio dessa relação dos personagens – a qual aparece disposta em todas as fontes antes do início da narrativa propriamente dita – podemos observar uma clara alusão e apropriação de termos alheios às sociedades indígenas mesoamericanas. O conceito de rei, príncipe, esposa e escravo são utilizados como formas de traduzir os termos da língua quiché-achí ainda que possam ser considerados inadequados dentro do contexto em que se encontram. O emprego desses termos diretamente relacionados as sociedades monárquicas e cristãs, possui origem ainda na primeira versão em língua francesa compilada em 1856, sendo perpetuada nas versões espanholas futuras apesar de algumas modificações e análises críticas acerca das traduções. Pelo registro acerca das práticas adotadas por Brasseur de Bourbourg em relação ao manejo com as fontes indígenas, parece-nos pouco provável que essa aproximação ao mundo cristão-monárquico tenha sido realizada de modo desprezioso ou inconsciente, pois, considerando que a utilização de termos indígenas como *tlatoani*, entre outros, aparecem grafados em idioma indígena em suas demais obras⁸³ – compreendendo-se a ausência de

⁷⁹ Também grafado como Ixoc Muy, aparece em Mace (1970, p. 71) como uma adaptação de uma personagem presente no baile Patzcá, razão a que muitos indígenas também a chamam de “Lola”.

⁸⁰ *U Chuch gug*. Aparece também como “mãe do quetzal”, “mãe das plumas (ou gemas, no sentido de pedras) preciosas” nas traduções de 1972 e 2006.

⁸¹ Servente, de acordo com Cardoza y Aragón escravo lhe parece um termo exagerado.

⁸² Cardoza y Aragón identifica ambas as ordens militares como “amarelas”, provavelmente devido à coloração predominante de suas vestimentas.

⁸³ Ao se referir os povos de língua náutle Brasseur não hesita em usar termos próprios do idioma, como *tlatoani*, termo que apresenta as mesmas semelhanças substanciais ao conceito de rei. Cf. BRASSEUR DE BOURBOURG, Charles Etienne. *Histoire de nations civilisées du Mexique et de l'Amérique-Centrale, durant les siècles antérieurs à Christophe Colomb: Conquête des états du Mexique et de Guatémala, etc. Établissement du gouvernement espagnol et de l'Église catholique. Ruine de l'idolatrie, déclin et abaissement de la race indigène*. Paris: Arthus Bertrand, 1839.

equivalentes nos idiomas latinos –, nada impediria o tradutor de manter o termo *ahau* e os demais adjetivos no seu idioma original. Tal contexto nos leva a crer que tal “liberdade editorial” tomada pelo abade possuía, na verdade implicações pragmáticas de cristianização e ocidentalização do Rabinal-Achí, observadas ainda hoje tanto entre a comunidade indígena falante do idioma espanhol quanto na historiografia especializada, que perpetua o uso desses termos.⁸⁴ A esse respeito, na adaptação do Rabinal-Achí de Francisco Monterde,⁸⁵ o autor adverte para as semelhanças acerca da utilização desses termos, distinguindo *Galel-Achí* enquanto adjetivo para se referir àquele “destacado entre os varões”, *Galel-Vinak* enquanto “destacado entre os homens”⁸⁶, *ahau* enquanto simplesmente “chefe” e *Rahauual*, enquanto “chefe supremo”, apontando como imprecisa a sua tradução por “rei”. Opondo-se a esta posição, Anita Padial Guerchoux e Manuel Vázquez-Bigi (1991) saem em defesa da terminologia empregada por Brasseur:

Com uma perspectiva estreita e imóvel (na qual todos estamos sujeitos a nos reduzir), os termos “rei” e “príncipe” podem parecer excessivos ou empregados a realçar os personagens quichés. Brasseur, conhecedor autêntico dos clássicos do Ocidente, usou corretamente os termos “rei” e “príncipe”. A opção colocada na versão Raynaud-Cardoza y Aragón de que não se tratavam de reis, mas simples chefes, erra tanto no conceito de rei como no de chefe. Eles não são simples chefes, mas líderes dinásticos. “Rei” – *rex* – significa “governante”; Balam Quiché não é menos rei do que os líderes dinásticos dos pequenos núcleos povoados que se aliaram para atacar Tróia. É mais: Hobtoh e a rainha parecem deter uma autoridade que abarca e supera a fronteira de Balam Quiché e a de outros reis: destacamos como uma passagem de Quiché Vinak os faz parecer como *rex regum* (a hierarquia de Agamemnon).⁸⁷

⁸⁴ CF. MARTIN, Simon; GRUBE, Nikolai. *Crónica de los reyes y reinas mayas*. La primera historia de las dinastías mayas. Barcelona: Crítica, 2002.

⁸⁵ MONTERDE, Francisco. *Teatro Indígena Prehispánico* (Rabinal Achí). Biblioteca del Estudiante Universitario. Cidade do México: UNAM, 1955, p. 95.

⁸⁶ Devemos deixar claro que no idioma espanhol o uso do termo *varón* em oposição à *hombre* traz significados semelhantes, porém, nesse contexto adquire uma conotação aproximada às virtudes relacionadas à nobreza, neste caso, o caráter guerreiro. Monterde aponta para a etnologia da palavra, derivando do termo castelhano *barón*, que por sua vez possui o mesmo significado que a palavra *tlacatl*, no idioma náhuatl.

⁸⁷ PADIAL GUERCHOUX, Anita; VÁZQUEZ-BIGI, Manuel. *Quiché Vinak*. Tragedia. Nueva versión española y estudio histórico-literario del llamado “Rabinal-Achí”. Cidade do México: Fondo de Cultura Económica, 1991, p. 191, tradução nossa.

Imagem 7 – Fotografia: Quiché Achí e Ixoc Mun. Foto de Jorge Molina Loza, 1989.



Retirada de: GARCÍA ESCOBAR, Carlos René. Historia antigua, historia y etnografía del Rabinal Achi. *La Tradición Popular*, n. 81, 1991.

A representação se inicia ao lado externo de Rabinal, com metade dos guerreiros “genéricos” dançando em círculos simulando uma cena de guerra enquanto os dois guerreiros principais insultam-se mutuamente desmerecendo o mérito do outro. Ao longo do texto, nas falas, diversas vezes aparecem menções às muralhas de Rabinal – apesar de não existir nenhuma evidência arqueológica que demonstre que a região tivesse alguma – o que levou autores como Breton (1999) e Van Akkeren (2000) a identificarem o termo *tz’aq* (construção) *k’ox tun* (muros de cerco) para designar a fortificação central da cidade, ou seja, a cidadela, um lugar protegido em que se encontra o rei e de onde se governa.

Nas primeiras falas conseguimos identificar a postura agressiva e arrogante tomada por Quiché Achí ao iniciar o diálogo com uma clara provocação à capacidade de seu adversário

enquanto guerreiro, negando-se a dialogar com ele ao passo que se refere ao rei Job Toj como “soberano esburacado”.⁸⁸ A dança é interrompida quando Rabinal Achí captura o rival Quiché e amarra-o numa árvore. Recusando-se a revelar sua identidade de imediato, Quiché Achí aos poucos mostra indícios sobre sua origem: “Não é evidente que saí da Terra de Guerra?”.⁸⁹ Após mais algumas falas e insultos, revela finalmente ser o chefe das tropas de Kunen e Chajul, estando à serviço do rei Balam Quiché Achí, o que acaba mudando o rumo e a postura nos diálogos seguintes. Identificado como “irmão maior e irmão menor” do povo de Rabinal, o guerreiro captor se mostra espantado e admirado com a traição do ataque. Nesse momento, o cativo ouve daquele que o subjuguou todos os seus feitos passados. No diálogo que se sucede, vemos que o guerreiro Quiché estava atacando Kajyub e outros pequenos povoados vizinhos por 260 dias e 260 noites,⁹⁰ tendo inclusive sequestrado o soberano Cinco-Chuva enquanto este se banhava em Chatinibal.⁹¹ Além disso, Quiché Achí é também acusado de ter sequestrado e matado alguns “meninos (ou filhos) brancos”⁹² de Rabinal e ter enganado e importunado as tropas da cidade.

Ao término dessa proclamação, Rabinal Achí decide informar Job Toj do ocorrido, mas antes já deixa clara sua opinião perante seu adversário. Na versão de Cardoza y Aragón temos:

Até quando seu coração deixará de estar ardentemente ciumento de minha coragem, de minha bravura? Mas tu pagarás, sob o céu, sobre a terra. Vou, portanto, anunciar as notícias de tua presença nas grandes muralhas, na grande fortaleza, a meu governador, a meu senhor. Tu disseste, pois, adeus a tuas montanhas, a teus vales; porque aqui cortaremos tua cepa, teu tronco, sob o céu, sobre a terra. Verdadeiramente assim será. Por conseguinte, não te direi

⁸⁸ Esburacado, perfurado, furado e lançado foram os termos utilizados nas diversas traduções. Ao significado dessas palavras Breton (1999; 2006) identifica como sendo um protocolo cerimonial em contextos bélicos, aonde se apresenta uma característica física de um soberano, geralmente com perfurações no nariz. Apesar dessa característica, como vimos, a máscara de Job Toj não apresenta nenhuma nariguera ou outro elemento que possa se inserir nessa descrição.

⁸⁹ Linha 120 In: BRETON, 2006, p. 10 e BRETON, 1999, p. 159, tradução nossa. Na versão de Cardoza y Aragón (1972, p.34) a referência a essa região é suprimida, mencionando somente: “Não é visível que nasci sobre a vertente de uma montanha, sobre a vertente de um vale [...]?”, tradução nossa.

⁹⁰ Dentro da tradição maia-quiché (assim como também aparece de forma muito semelhante entre os demais grupos maias) o número 260 representa um período calendárico chamado *cholquih* (*tzolkin* para os iucatecos, cujo significado seria “conta dos dias”). Este período é formado por uma série de 20 dias que são organizados em grupos de 1 a 13, sendo repetidos de forma cíclica. Cf: RICE, Prudence M. *Maya Political Science: Time, Astronomy, and the Cosmos*. Austin: University of Texas Press, 2004.

⁹¹ O sequestro de Job Toj é narrado de forma superficial, apesar de não podemos identificar como isso se sucedeu, o texto de Breton (1999) aponta que o próprio Rabinal Achí havia feito o resgate de seu pai e soberano. Ademais, na versão de Cardoza y Aragón a menção ao local é suprimida, sendo citado apenas o *baño* do rei.

⁹² Ambos autores parecem concordar que a expressão “meninos brancos” não deve ser tomada em seu sentido literal. Aqui, “meninos” aparece simbolizando os súditos de Job Toj, com uma conotação paternal, e a cor branca relaciona-se com a qualidade de seus serviços, ou seja, estamos falando do rapto dos bons súditos de Rabinal.

muitas palavras. Que o céu, que a terra, estejam contigo, homem dos Cavek Quiché!⁹³

A mesma passagem na versão de Breton, compilada a partir do *Manuscrito Pérez* temos:

E quanto [falta] todavia para que passem os desejos de seu coração por esta cólera?
esta força?
É isto que vós viestes pagar
aqui, no umbigo do céu
no umbigo da terra!
Assim irei levar a informação
perante ao meu senhor
à minha eminência!
Suponho que haveis já deixado recomendações à vossas montanhas
à vossos vales,
porque aqui mesmo vamos golpear vossas raízes
vosso tronco,
aqui, no umbigo do céu
no umbigo da terra!
Isto é o que digo!
E não reciprocaremos muitas palavras com vós!⁹⁴

Enfim, Cinco-Chuva tem a oportunidade de encerrar o ciclo de 260 dias, iniciado com o começo das hostilidades entre o guerreiro quiché e o povo rabinalse. No entanto, relutante em decidir o destino do prisioneiro, divaga a respeito das opções que teria se o mantivesse vivo. No primeiro momento, elogiando a atitude heroica do cativo, o soberano cogita incorporá-lo ao seu exército de guerreiros águias e jaguares ou até mesmo oferecê-lo em matrimônio a uma mulher da localidade. Por esses motivos, não diz o que fará e ordena que tragam o invasor para dentro das muralhas da cidade. Rabinal Achí, que antes de ouvir tal pronunciamento de seu pai, havia declarado nitidamente que desejava ver o prisioneiro morto pelo seu arco pois se encontrava cansado pelos sucessivos dias de luta, se posiciona diante do impasse estabelecido. Decepcionado com a relutância de seu soberano, deposita (com o propósito de abandonar seu posto) suas armas aos pés de Cinco-chuva, que as devolve em seguida por considerar inestimável o trabalho realizado pelo filho guerreiro, encerrando assim o terceiro ato.

Durante o terceiro ato (o mais curto de todos), Rabinal Achí encontra-se com Quiché Achí e lhe transmite a palavra do soberano, assim, leva-o para o interior das muralhas.

⁹³ CARDOZA Y ARAGÓN, 1972, p. 48, tradução nossa.

⁹⁴ Linhas 1015-1030. In: BRETON, Alain. *Rabinal Achí: un drama dinástico maya del siglo XV*. Cidade da Guatemala: Centro Frances de estudios Mexicanos y Centroamericanos, 1999, p. 207, tradução nossa.

Todos os personagens voltam a se encontrar dentro do palácio durante o quarto e último ato. Em uma atmosfera de tensão, o desfecho da trama se desenvolve de acordo com os procedimentos ritualísticos. Quiché Achí é finalmente condenado pelos seus crimes e levado até a pedra dos sacrifícios.

1.5. Datas e formas de celebração

Como apontado anteriormente, a antiguidade, o caráter lendário do Rabinal-Achí e a falta de documentação sobre o assunto são elementos que nos impedem de conseguir datar com exatidão sua origem e a forma como era organizado na época colonial e nos anos anteriores à Conquista espanhola. Brasseur de Bourbourg,⁹⁵ tendo por base a narrativa do *Popol Vuh*, deduz a origem dos acontecimentos descritos no Rabinal-Achí (assim como a sua celebração na forma de dança-drama) como tendo ocorridos em meados do século XII, no entanto, com o avanço dos estudos a respeito da cultura maia, a datação mensurada passou a ser considerada como mais adequada ao século XV, época em que ocorreram diversas invasões às planícies das terras altas capitaneadas pelos quichés de Umatlán e os cakchiqueles após 1440 e antes da invasão espanhola.⁹⁶

A esse lento processo de dominação e subjugação dos povos maias-quichés, a atividade missionária de Bartolomé de las Casas, Rodrigo de Landa e Pedro Ángel teve um papel fundamental para não somente converter, mas incentivar o sincretismo entre as crenças nativas e cristãs. Conforme aponta Friso (1981), esses missionários compuseram as primeiras canções sobre a vida de Cristo no idioma quiché e as ensinaram para mercadores indígenas, tornando-os verdadeiros “cantores de trovas” que espalhavam a mensagem do cristianismo pelas vilas em que passavam. Percebendo a efetividade desse método, as principais ferramentas educacionais cristãs empregadas pelos religiosos se tornaram o canto, a dança e o teatro, criando um rico e multiforme legado cultural que perdurou durante séculos.⁹⁷

Atualmente o Rabinal-Achí, assim como outros bailes,⁹⁸ é realizado sob a responsabilidade das confrarias da cidade, que organizam e produzem as festas patronais das quais essas representações são parte. Historicamente, assim como apontam van Akkeren (2000)

⁹⁵ Cf. CARDOZA Y ARAGÓN, Luis. *Rabinal-Achí*. El varón de Rabinal. Ballet-drama de los índios Quichés de Guatemala [com la música indígena]. Cidade do México: Porrúa, 1972, p. 1.

⁹⁶ Conforme ACUÑA (1975); MARÍA GARIBAY (1958); EDMONDSON (1971); etc.

⁹⁷ NAVARRETE PELICER, 2005, p. 13-16.

⁹⁸ Na cidade também se realizam as seguintes danças tradicionais: El Venado, De Toritos, Moros y Cristianos, La Conquista, El Costeño, El Chico Mudo, Los Huehuechos, La Sierpe, Los Animalitos e Las Flores.

e Mosquera Saravia (2001), grande parte das características culturais dos antigos maias foram herdadas oralmente por meio do legado de cada família indígena. Enquanto van Akkeren sustenta em seu trabalho a tese da transmissão matrilinear da obra, Henriquez Puentes (2010) diverge ao apresentar a visão de José León Coloch Carniga,⁹⁹ diretor e “dono” da obra entre 1986 até o ano de seu falecimento, em 2015:

É importante destacar que a obra é um legado patrilinear desde o século XIII. Segundo a entrevista que Dom José León me concedeu em janeiro de 2009, o Rabinal-Achí não poderia ter recebido a ela [sua esposa], “a senhora não sabe ler e as coisas são diferentes, isso é trabalho de homem, é verdade que agora também a lei está valorizando a mulher, mas também há coisas que a mulher não pode fazer [...]” (Entrevista com Patricia Henríquez, inédita).¹⁰⁰

O período de hiato entre a última representação do Rabinal-Achí até a redescoberta da obra pelo abade Brasseur de Bourbourg no século XIX é incerto. Entretanto, para compreendermos o contexto em que essa obra estava inserida e as influências externas que afetaram a sua permanência, utilizaremos dos relatos feitos durante a viagem pela América do Norte e Central realizada pelo abade entre 1854 e 1856. Além do contato com a população de Rabinal, Brasseur nos mostra um panorama amplo da situação em que a classe indígena se encontrava no território entre a Guatemala e a Nicarágua.

Em todo caso, vale ressaltar que as danças e representações indígenas estavam legalmente proibidas desde 1593 pelas autoridades religiosas espanholas locais em concordância com os ouvidores da Real Audiência da Capitania Geral da Guatemala; tal proibição seria novamente reforçada em 1624, ano do centenário da queda e subjugação do reino quiché ao domínio espanhol, e reiterada em 1625, 1632, 1650, 1678, 1679, 1684, 1748, 1749, 1770 (Tedlock, 2003, p. 200). No momento que Brasseur escreve, mesmo após terem se passado 85 anos desde o último decreto e a Guatemala não pertencer mais à Coroa espanhola há 34 anos (desde o momento de sua independência), seu relato nos leva a crer que qualquer referência ao que conhecemos por Rabinal-Achí foi transmitida oralmente sem a necessidade de um suporte escrito.

⁹⁹ A grafia do sobrenome varia de acordo com as fontes entre Colosh, Coloch ou Colocho, a qual Teletor (1955, p. 67) considera, assim como os Suyen, os Sis e os Jerónimos, como as principais famílias envolvidas com a música das tradições folclóricas da cidade de Rabinal.

¹⁰⁰ PUENTES, Patricia. Ritos de passo para la puesta en escena del Rabinal Achí o danza del Un. *Revista Chilena de Literatura*, n. 76, 2010, p. 231, tradução nossa.

A partir do século XIX, a situação política e econômica da região (sobretudo na delimitação territorial da antiga República Federal da América Central¹⁰¹) passa a interferir diretamente na vida cotidiana dos indígenas, e conseqüentemente na manutenção do Rabinal-Achí. Em sua viagem com destino a Rabinal, em 1854, o abade Brasseur de Bourbourg parte de Nova York para a Nicarágua, onde presencia as “coisas tristes ocorridas devido à guerra civil que ainda assola essas belas regiões”.¹⁰² Conforme ele mesmo aponta, nesse momento, as rivalidades entre grupos conservadores e liberais na Nicarágua foram extremamente prejudiciais para a conservação tanto dos monumentos quanto da documentação relacionada à história e a filologia dos povos indígenas dessa região: “Os terríveis efeitos da revolução estão por toda parte ... Os arquivos e livros do país ... foram empilhados em carrinhos de esterco e levados para a Universidade em completa desordem, apenas para serem jogados no chão em um quarto escuro e úmido”.¹⁰³

As reverberações da situação política na América Central, como apontado, afetaram diretamente a organização social das camadas marginalizadas da população, sobretudo os grupos indígenas. Conforme ressalta Zimmermann (2004) e Grandin (2002), entre outros autores, o processo de ladinização ocorrido após o término do domínio espanhol no território da atual Nicarágua (assim como em outras regiões da América Central), ocasionou o quase total desaparecimento das comunidades tradicionais indígenas, sobretudo por meio da imposição do idioma espanhol.¹⁰⁴

O relato da viagem do abade mostra uma postura diferente da figura humanista normalmente percebida em seus demais escritos. Aqui, Brasseur tece elogios poéticos à natureza da região, mas condena veementemente as práticas pagãs e sincréticas dos indígenas: “Com uma obstinação que nada pode dissuadir quando se trata de seus costumes, eles ainda

¹⁰¹ Formada pela união dos atuais Guatemala, El Salvador, Honduras, Nicarágua e Costa Rica, durou entre 1823 e 1839.

¹⁰² DOCUMENTOS de Squier. De Brasseur a E. G. Squier, 1855. In: BRUNHOUSE, Robert L. *En busca de los mayas: los primeros arqueólogos*. Cidade do México: Fondo de Cultura Económica, 1992, p.115, tradução nossa.

¹⁰³ BRASSEUR DE BOURBOURG, 2017, p.11, tradução nossa.

¹⁰⁴ Com a ascensão de José Rafael Carrera y Turcios como presidente perpétuo da Guatemala em 1854 e José Fruto Chamorro Pérez e José María Estrada Reyes à frente do partido legitimista nicaraguano, se deu a Guerra Nacional da Nicarágua (ou Guerra Antifilibustera). Em oposição ao governo conservador e as classes latifundiárias, os liberais democráticos encabeçados por Francisco Antonio Castellón Sanabria apelaram ao aventureiro norte-americano Willian Walker para derrubar o governo de Chamorro Pérez. No entanto, em 1856 as ambições pessoais de Walker o levaram a tomar o controle do país, legalizando escravidão e impondo o inglês como idioma oficial; a partir desse momento a intervenção estadunidense se intensificou na região, o que levou a expansão das áreas de cultivo de café para territórios rurais que serviam à subsistência majoritariamente dos remanescentes indígenas e mestiços. Cf: ZIMMERMANN, Matilde; MOURÃO NETTO, Maria Silvia (trad.). *A revolução Nicaragüense*. São Paulo: UNESP, 2006.

celebram, em muitos lugares, ritos ocultos, memórias de sua idolatria passada.”¹⁰⁵ Além disso, também chegou a declarar que muitos eram “inimigos jurados da fé cristã”, pois usurpam os símbolos sagrados do cristianismo para esconder suas verdadeiras crenças, reverenciando símbolos profanos. Consciente de que os indígenas de Verapaz permaneciam firmes em suas tradições ancestrais e utilizavam os ritos cristãos como forma de as manter vivas sem levantar tantas suspeitas, Brasseur diz ter catalogado em um calendário todos os dias e festas idólatras dos quichés, que possuíam uma hierarquia institucionalizada de sacerdotes e ministros que realizavam práticas nagualistas.¹⁰⁶ A respeito das confrarias tradicionais, o abade se mostra totalmente avesso:

Estas confrarias existem e é regularmente no interior nas grutas desertas e desconhecidas que se celebram as suas festas, que, a principal, coincide com a Sexta-Feira Santa. O que eles fazem nelas, eu não sei. Como elas foram imaginadas e fundadas, como foram perpetuadas até hoje, só pode ser explicado pelo ódio contra o Cristianismo.¹⁰⁷

Continuando sua viagem, parte da Cidade da Guatemala rumo à Rabinal, na época com cerca de sete mil habitantes (ao que tudo indica, todos indígenas), aonde passou a rapidamente pesquisar nos documentos e ruínas locais. Ordenado pároco da igreja local em 1855, relata ter conseguido ganhar a confiança dos nativos, que o acompanharam voluntariamente até Nimponkom (citado em sua carta como capital da nação dos “Pokomlanes”), Kajyub (grafado por ele como Cakyug), Xeocok, Cubul e Zamaneb, assim como boa parte de outras ruínas presentes nas margens dos rios Usumacinta e Chixoy. Aqui, a figura do indígena ganha tons pacíficos à vista do religioso: devido ao trabalho evangelizador precoce iniciado com Bartolomé de Las Casas, os costumes e tradições observados em um primeiro momento são percebidos como “menos supersticiosos” e “mais cristãos”:

As Terras Altas da Guatemala, aonde tais coisas acontecem, faziam parte, em outra época, do antigo Reino dos Quichés, do qual os príncipes de Verapaz eram tributários. Nessa última comarca as superstições são menos vivaces; os índios, na realidade, mais cristãos, graças aos primeiros religiosos que, com Las Casas, impediram os espanhóis de entrar ali de mão armada.¹⁰⁸

¹⁰⁵ BRASSEUR DE BOURBOURG, 1925, p.207, tradução nossa.

¹⁰⁶ A relação estabelecida entre os quichés de Verapaz e o nagualismo é embasada em documentos de língua caqchiquel que Brasseur menciona vagamente. Citando o bispo de Chiapas, Nuñez de la Vega e um certo padre Marcelo de Jesús, lamenta que tantos ainda pratiquem tais “ritos abomináveis”. Segundo sua própria explicação, o termo teria relação direta com práticas de feitiçaria e bruxaria, como o antropozoomorfismo, e teria sido introduzido pelo rei quiché Quikab, que frequentemente tomava a forma de leão e tigre.

¹⁰⁷ BRASSEUR DE BOURBOURG, Charles Étienne. Un viaje a los estados de San Salvador y Guatemala. *Anales de la Sociedad de Geografía e Historia de Guatemala*, n. 3, 1925, Tomo 1, p.210, tradução nossa.

¹⁰⁸ Ibidem, p.211, tradução nossa.

A paisagem geográfica também ganha ares menos contrastantes e mais taciturnos, como se “convidassem para a meditação”. Descrita como uma região bastante amigável, suas montanhas não são tão altas e seus rios “murmuram” pacificamente por entre elas. Nesse clima bucólico, Brasseur omite de seu relato qualquer menção à violência sofrida pelos indígenas, e agradece a receptividade e hospitalidade de todos os “guatemaltecos esclarecidos, sem distinção de opiniões políticas” (1925 p. 209).

A comitiva que acompanhou Brasseur durante sua residência na paróquia era composta por Bartolo Ziz,¹⁰⁹ pelos irmãos Joaquín e Nicolás López – este casado com a irmã de Bartolo, María Jacinta – e os caciques Ignacio e Mateo Coloch, Vicente Toj e Miguel Pérez (van Akkeren, 2000, p. 12-16). A ligação dessas famílias com o Rabinal-Achí é antiga o bastante para não conseguirmos mensurar e, devido a forma como se deu sua transmissão, podemos inferir que o conteúdo do texto dramático era bastante conhecido entre a maioria dos habitantes indígenas da cidade, dado o testemunho de Bartolo Ziz coletado por Brasseur (van Akkeren, 2000).

Em seus escritos, Brasseur aponta que o seu interesse pela história dos povos indígenas era bem conhecida entre os habitantes de Rabinal, sendo inclusive motivo de certas situações constrangedoras:

[...] poucos dias depois, os chefes das grandes irmandades vieram me ver por ocasião de uma de suas festas, eu os interrompi abruptamente, no meio de suas saudações protocolares, para perguntar se poderiam me contar a respeito da atuação do Rabinal-Achí. Esta pergunta à queima-roupa interrompeu a conversa por um momento: eles, parecendo surpresos, finalmente me responderam, com algum embaraço, que isso era uma questão de memória e tradição, há muito esquecido, e que houveram outros motivos para interromper a realização desse baile. Não querendo insistir demais, fiquei contente em acrescentar que estou particularmente interessado em saber, e que ficaria muito mais encantado em ver o Rabinal-Achí, que continha os fatos de sua história nacional, do que a cena de Cortés e Montezuma, que representava a degradação de sua raça.¹¹⁰

Em janeiro de 1856, após ter terminado de catalogar todo o texto dramático, Brasseur consegue convencer os rabinalenses a realizar em praça pública o Rabinal-Achí. O receio em

¹⁰⁹ Em algumas fontes seu sobrenome aparece grafado como “Sis”. Bartolo foi o indígena responsável por posteriormente ditar todas as falas da Xajooj Tun para o abade Brasseur de Bourbourg.

¹¹⁰ BRASSEUR DE BOURBOURG, Charles Étienne. *Rabinal-Achí ou le Drame-Ballet du tun*. Pièce scénique de la ville de Rabinal transcrite pour la première fois par Bartolo Ziz, ancien de la même ville, pour la laisser comme un souvenir a ses enfants. Paris: Arthus Bertrand, 1862, p. 17, tradução nossa.

satisfazer o pedido do abade consistia na preocupação de sofrer uma eventual punição, dado o histórico de proibições e visto que oficialmente nenhum dos decretos imperiais que versavam sobre o assunto haviam sido revogados com a independência da Guatemala. Outro ponto, e talvez o mais significativo, foi a falta de recursos humanos e materiais disponíveis no momento: originalmente, a indumentária requintada dos personagens era feita com plumas¹¹¹ e peles raras, indisponíveis naquele momento:

Eles contentaram em objetar que nos tempos em que costumavam realizar, eram mais ricos que agora, e que seria necessário gastar muito dinheiro para obter as penas e os tecidos necessários para a confecção de seus trajes. Eu respondi que pagaria o preço e, como estávamos em setembro ou outubro, eu deixaria bastante tempo para se prepararem para a apresentação, que na ocasião aconteceria na festa patronal de Rabinal, data da conversão de São Paulo, no próximo mês de janeiro.¹¹²

A data escolhida foi 25 de janeiro, dia em que a Igreja Católica comemora a conversão de Paulo de Tarso ao cristianismo, no entanto, no dia 19 do mesmo mês os dançarinos foram abençoados com água benta aspergida pelo pároco e iniciaram a novena que precede a data principal da festa.¹¹³ Apesar de não possuímos nenhum documento que ateste as reais motivações do abade, dadas as circunstâncias em que se encontrava, podemos supor que tal escolha foi pensada estrategicamente com fim multifário. Até 1855, Brasseur tinha uma vida eclesiástica pouco proativa. Já havia escrito alguns textos de cunho religioso e moral e possuía relações com algumas autoridades ligadas diretamente à Cúria Romana, no entanto, o maior destaque – e por aquilo que se gabava – era sua prolífica produção de caráter histórico arquivístico. Se deparar com uma tradição pagã que o resto do mundo cristão desconhecia e incentivar a sua realização apenas por satisfação pessoal, poderia ser uma atitude com consequências drásticas em relação à sua fonte de sustento, ou seja, a Igreja. Como se sabe, São Paulo foi um dos maiores exemplos para os missionários dominicanos durante o processo de colonização da América espanhola (sobretudo na América Central), sendo muitas vezes chamado de “o apóstolo dos gentios”. Embora a tradição litúrgica europeia tenha incorporado

¹¹¹ Teletor (1955, p. 63) ressalta sobretudo a presença de penas de kakik (pavão) e toroboc (*Eumomota superciliosa*, também conhecida como torogoz ou toroboj), além de outras espécies de aves coloridas cujas plumas são mantidas em um cofre pertencente à confraria.

¹¹² BRASSEUR DE BOURBOURG, Charles Étienne. *Rabinal-Aché ou le Drame-Ballet du tun*. Pièce scénique de la ville de Rabinal transcrite pour la première fois par Bartolo Ziz, ancien de la même ville, pour la laisser comme un souvenir a ses enfants. Paris: Arthus Bertrand, 1862, p. 20, tradução nossa.

¹¹³ *Ibidem*, p. 20.

o dia de sua conversão desde o século IV, tradicionalmente a memória de um santo é comemorada no dia de sua morte ou martírio, o que nesse caso seria 29 de junho.¹¹⁴

Apesar do vasto número de instrumentos autóctones, o acompanhamento musical foi realizado apenas com dois trompetes e um *tun*, da mesma forma como se mantém durante o século XXI.¹¹⁵ Para registrar a música, Brasseur fez com que o maestro da capela, Nicolás Colash López e seu empregado, Vicente Tecú, anotassem na forma de partitura a música feita pelos indígenas (Cardoza y Aragón, 1975). Tal notação, publicada juntamente com a tradução em francês de 1862, serviu como única referência escrita para diversos estudos posteriores até setembro de 1931, quando Jesús Castillo transcreveu fragmentos em sua obra *La música maya quiché* após presenciar uma encenação realizada no Hipódromo Norte na cidade da Guatemala.¹¹⁶

Com a publicação da obra em uma tradução bilíngue francês-achí em 1862, Brasseur tece algumas considerações baseadas em suas experiências como pároco de Rabinal e nas referências literárias relativas à participação dos missionários na cidade:

A tolerância a esses espetáculos, aprovados por alguns, fortemente combatido por outros: o que foi principalmente objetado foi que, segundo o costume, não ocorriam somente no presbitério, mas às vezes até na igreja, aonde eram consideradas uma profanação do serviço divino. O que acontece mais geralmente a esse respeito, é que os atores, travestidos e mascarados, apareçam para assistir à missa com o resto dos fiéis, e que, ao entrar e sair do templo, executam alguns passos de dança em honra das festividades [do santo patrono]. Disso, de minha parte, não vi nada além de muito inocente, embora tudo esteja em completo desacordo com nossos costumes europeus.¹¹⁷

Por meio desses relatos, podemos perceber o caráter ambíguo que tanto o Rabinal-Achí quanto as demais manifestações cênicas dos indígenas da Guatemala possuíam perante as autoridades civis e religiosas. Como vimos, em um primeiro momento, o abade ataca diretamente a participação dos indígenas nas confrarias, alegando se tratarem de grupos voltados para reverenciar antigas crenças pagãs – postura reafirmada ao longo das diversas

¹¹⁴ Cf. FABRIS, Rinaldo. *Paulo: Apóstolo dos gentios*. São Paulo: Paulinas, 2001.

¹¹⁵ Como percebido nos trabalhos de Navarrete Pelicer (2005), Rodriguez Rouanet (2003), Tedlock (2003), entre outros.

¹¹⁶ CASTILLO, Jesús. *La música maya-quiché* (región Guatemalteca): recuento de la primera investigación etnofonística efectuada en territorio guatemalteco, labor recompensada por el estado y laureada con las palmas académicas de Francia. Cidade da Guatemala: Cifuentes, 1941.

¹¹⁷ BRASSEUR DE BOURBOURG, Charles Étienne. *Rabinal-Achí ou le Drame-Ballet du tun*. Pièce scénique de la ville de Rabinal transcrite pour la première fois par Bartolo Ziz, ancien de la même ville, pour la laisser comme un souvenir a ses enfants. Paris: Arthus Bertrand, 1862, p. 16, tradução nossa.

proibições e tentativas de ladinização que remontam ao período colonial, principalmente entre 1775 e 1850, conforme Navarrete Pelicer (2005, p.16). Na sequência, com a publicação e maturação das experiências vividas em Rabinal, a postura do religioso se torna mais condescendente, identificando nas tradições o aspecto de inocência ou ignorância dos nativos perante à fé cristã que ele representa. Apesar de abertamente rechaçar as referidas práticas pagãs por estarem em “desacordo com os costumes europeus”, suas esperanças estavam fundamentadas na expectativa de que pudessem abandonar ou modificar esses hábitos para finalmente se portar conforme a conduta esperada, ou seja, em concordância com o catolicismo europeu.

Além disso, a afirmação de que alguns indígenas frequentavam às missas caracterizados e realizavam passos de danças ao entrar e sair da igreja é algo que não aparece em nenhuma outra referência do século XIX ou anterior a este período, o que torna difícil verificar a veracidade dessa informação. Considerando tal relato como verídico, é verossímil crer que a realização do Rabinal-Achí, assim como as demais danças indígenas, já se encontrava em um elevado nível de associação com tradição cristã do século XIX. Nesse contexto, independente do significado simbólico que tais hábitos, supostamente sincréticos, pudessem ter para os indígenas, observamos claramente a continuidade dos elementos pré-hispânicos reconfigurados em concordância com os meios disponíveis e, ainda que questionáveis, aceitados. Esse movimento, no entanto, aparece no discurso de Brasseur como algo induzido premeditadamente pelos religiosos que:

[...] inclinados à indulgência afirmavam, além disso, que era a única maneira de impedir as reuniões secretas, muito mais perigosas para a fé e para a segurança pública; e, a fim de silenciar os escrúpulos dos outros, eles acrescentavam que isto foi como forçar ao próprio diabo a prestar homenagens à Deus, transformando suas invenções idólatras em honra e benefício da Igreja e dos seus santos.¹¹⁸

Como o próprio abade ressalta, essa postura, no entanto, não era unânime entre os missionários devotados à catequização das populações indígenas. Em seu texto coloca que a tradição era transmitida ininterruptamente: em caráter público quando permitido ou em segredo quando perseguido.¹¹⁹

¹¹⁸ BRASSEUR DE BOURBOURG, Charles Étienne. *Rabinal-Achí ou le Drame-Ballet du tun*. Pièce scénique de la ville de Rabinal transcrite pour la première fois par Bartolo Ziz, ancien de la même ville, pour la laisser comme un souvenir a ses enfants. Paris: Arthus Bertrand, 1862, p. 16, tradução nossa.

¹¹⁹ Ibidem, p. 17.

A partir do início século XX, identificamos a intensificação do decaimento econômico em Rabinal e seu reflexo direto na realização das tradições autóctones. No contexto nacional de abertura à intervenção estrangeira,¹²⁰ às crescentes ondas migratórias advindas da Europa e à implementação de leis que despojavam os indígenas de seus territórios, o poder ladino passa a ter o protagonismo na esfera municipal, substituindo paulatinamente os costumes dos antigos conselhos de anciãos.¹²¹ Da mesma forma, as reformas liberais ocorridas ao final do XIX e começo do século XX soaram a sentença de morte para o controle da ordem dominicana sobre as irmandades e a vida nas aldeias em geral: entre 1855 e 1955 a ausência da permanência de párocos na região e a aplicação de um processo de privatização das terras indígenas e da Igreja modificariam radicalmente a dinâmica das confrarias (Breton, 1979, p. 183). À essa onda “modernizadora”, em um primeiro momento, a atuação incipiente dos evangelizadores protestantes¹²² somam-se os esforços missionários da Ação Católica,¹²³ cuja ferrenha postura catequizadora viu nas diversas confrarias os motivos necessários para atacar os costumes indígenas fundidos na tradição cristã.¹²⁴ Como aponta Claudia Dary (1993), a adesão à fé protestante na Guatemala ocorreu em maior escala principalmente entre as populações economicamente vulneráveis (sobretudo aquelas estabelecidas nas áreas rurais) principalmente a partir da década de 1930, enquanto o catolicismo permanecia fortemente vinculado com as elites ladinas do país. Ademais, conforme acrescenta Alma Caballero (2020), os ideais europeus importados, a exaltação da cultura clássica e a tentativa de romper com o passado pré-hispânico por parte do governo federal ocasionaram uma profunda ruptura nas tradições nativas e genuinamente nacionais:

E se o Rabinal Achí corresponde à sua época de glória, o período de 1900 a 1930 se mostra o contrário, é quase impossível falar de uma produção teatral na Cidade da Guatemala. As buscas de formas para os espetáculos eram feitas no calor das turnês teatrais europeias visando esconder a dor da tirania. Esse

¹²⁰ Sendo a atuação da United Fruit Company a partir do governo de Manuel Estrada Cabrera um dos maiores exemplos desse movimento.

¹²¹ MOSQUERA SARAVIA, María Teresa. *Conociendo la sabiduría achí: salud y enfermedad en Rabinal*. Cidade da Guatemala: Editorial Serviorense, 2001, p.118.

¹²² Inicialmente presbiterianos, nazarenos, metodistas, membros da Misión Centroamericana e Amigos, esses grupos começaram a ter maior força na Guatemala a partir do Sínodo de la Iglesia Evangélica de Guatemala, em 1935. Cf. Dary, Claudia. Los protestantes en Guatemala (1898-1944). *Estudios Interétnicos*, n. 1, 1993, p. 79-95.

¹²³ Movimento de participação leiga criado pela Igreja na década de 1930 para responder a falta de sacerdotes nas comunidades rurais e indígenas. Inicialmente com uma postura mais ortodoxa, a partir das deliberações do Concílio Vaticano II, passa a se aproximar da Renovação Carismática Católica (RCC), também conhecido como “pentecostalismo católico”.

¹²⁴ PEDRON COLOMBANI, 2008.

período corresponde quase inteiramente ao governo de Manuel Estrada Cabrera.¹²⁵

O longo e complexo processo de inserção dos valores protestantes nas comunidades indígenas ainda segue em curso nesta segunda década do século XXI e, da mesma forma como a Igreja Católica soube se moldar às condições regionais, os missionários pentecostais tiveram diferentes abordagens durante sua permanência no território guatemalteco, com discursos mais ou menos radicais de acordo com o contexto histórico vivenciado. Como apontado, a maior parte dos protestantes que atuavam nas comunidades rurais entre os anos finais do século XIX até a primeira metade do século XX, viam os indígenas como pessoas vivendo em constante pecado; nas publicações impressas, era comum o uso de adjetivos como “idólatras”, “supersticiosos”, “fetichistas” e “fanáticos” para se referirem a essas pessoas. A disputa aberta com os católicos também era algo recorrente, como mostra a edição de julho de 1936 do periódico *El Mensajero*, em que o missionário Edward M. Haymaker escrevia:

Temos muitas notícias de diferentes partes da república [a respeito] do grande progresso da evangelização entre os nativos. Aqueles que aceitam o evangelho de coração, desistem de seus vícios porque os consideram incompatíveis com nossa religião. Essas reformas pessoais e coletivas, unidas as novas leis, reformam o passado econômico dos povos indígenas, prometendo muitos e valiosos cidadãos para o país, num futuro próximo. Em uma cidade de Alta Verapaz, onde muitos indígenas deixaram suas superstições e vícios e agora levam uma vida normal e útil à pátria, o padre lamenta que “esta cidade está se perdendo; todo mundo está se transformando em protestantes!” Oxalá, senhor padre! Um natural que adora a Deus com inteligência em espírito e verdade, vale por cem queimadores de copal diante de um santo de madeira; e um que nunca se embriaga, vale por toda uma festa inteira de bêbados!¹²⁶

Como vemos, o discurso evangélico-protestante aparece aqui como algo diretamente relacionado com o patriotismo e o dever cívico. Desconsiderando a bagagem cultural dos povos indígenas e as peculiaridades de cada região, o trabalho missionário se preocupa unicamente em converter pela força da bíblia, disciplinar pela força das leis e, conseqüentemente controlar pela homogeneização econômica-cultural. Como resultado desse contexto, os movimentos camponeses e cooperativistas se organizam na década de 1950 de forma autônoma, com o objetivo de atender as demandas sociais; em Rabinal, as principais reivindicações identificadas nas últimas décadas do século XX dizem respeito aos processos de exumação das vítimas dos

¹²⁵ CABALLERO, Alma. *Teatro Centroamericano*. Guatemala. Con los textos de Bresseur de Bourbourg del Rabinal Achí, su música grabada en 1945, la entrevista a J. L. Coloch y la música de su montaje en 2004. E-book, 2020, p.9, tradução nossa.

¹²⁶ HAYMAKER, Edward M. Nueva capilla. *El Mensajero*, vol. XXX, n. 7, julho de 1936, p. 5-6, tradução nossa.

massacres ocorridos entre os anos 80 e 90, além de ações relacionadas à saúde pública da cidade (Mosquera Saraiva, 2001, p. 31; 73).

Segundo o caderno de campo do antropólogo Francisco Rodriguez Rouanet, durante seu trabalho em 1955, inicialmente temos a informação, extraída de um ancião de nome Rafael, de que o povo da cidade “ya no representaban el baile Rabinal-Achí”¹²⁷ por representarem em seu lugar outras peças e danças, como La Conquista. Esse relato é confirmado em seguida pela fala de outro morador local, mas este acrescenta que o Rabinal-Achí havia sido realizado no ano anterior, em 1954. Não podemos afirmar com certeza quais os motivos que levaram à diminuição da periodicidade da realização do evento, entretanto, como aponta o próprio Rouanet, isso foi potencializado devido aos altos gastos, o longo período de preparação – que inclui os ensaios, cerimônias religiosas e um período de 30 dias de abstinência sexual antes e depois da realização do baile – e o temor do castigo dos espíritos dos antepassados que vivem nas colinas ao redor da cidade caso algo relacionado ao Rabinal-Achí fosse desvirtuado ou mal realizado. Essa assertiva se confirma por meio do relato do geógrafo alemão Franz Termer, que visitando Rabinal em 1929 constatou que o baile não era realizado desde 1926, pois “se depois da representação, por coincidência um dos dançarinos morresse, seria o foi motivo de a comunidade inteira desistir dele” (Acuña, 1975, p. 122, tradução nossa). No entanto, considerar tais presságios e maus agouros como únicos fatores determinantes nos parece reducionista, tendo em vista que em 1976, um forte abalo sísmico resultou na destruição parcial da igreja de São Paulo (assim como a maior parte das construções de alvenaria da cidade), a qual passaria por um longo processo de restauração que terminaria somente em 1995.¹²⁸ Esse evento, dada à concepção religiosa maia expressa nos relatos de Rouanet e Termer, sem dúvidas poderia ser interpretado como um severo castigo dos antigos deuses e antepassados falecidos e motivo suficiente para resultar no abandono da prática do Rabinal-Achí, porém, durante esse período, apesar de todas as condições desfavoráveis, possuímos diversos relatos de observadores que presenciaram a realização do baile no átrio da igreja em reconstrução. Esta persistência, segundo Navarrete Pelicer (2005, p. 51-56), deve-se ao suporte econômico internacional

¹²⁷ RODRIGUEZ ROUANET, Francisco. Redescubrimiento histórico: un relato etnográfico del Rabinal Achí en 1954. *Tradiciones de Guatemala*, n. 60, 2003, p. 227-243.

¹²⁸ O terremoto foi classificado em 7.5 graus na escala Richter e teve duração de 1 minuto e 43 segundos, o suficiente para deixar um saldo de 23 mil pessoas mortas em todo território guatemalteco. Cf. CONDE PRERA, Hugo Arnoldo. *Pequeña monografía de Baja Verapaz: Sultana de las Rosas*. Cidade da Guatemala: Oscar de León Palacios, 1989.

recebido e canalizado sobretudo pela igreja católica e protestante, sucedendo um processo de efervescência social que perduraria até a década de 1980.

Durante a guerra civil nos anos 1980, as formas de celebração do Rabinal-Achí se modificaram novamente devido à brutal repressão militar na região. Em uma entrevista a respeito da volta do exército na cidade em 2010, Don José León Coloch Carniga, diretor do baile por mais de 50 anos, relatou que:

Durante a guerra foi uma provação continuar a tradição, “tínhamos que dançar escondidos”, lembra ele, os instrumentos soavam muito suaves, tão leves que os intérpretes mal os ouviam, “o Exército não deixava”, diz. Como quase todos os rabinalenses, Dom José León também perdeu um ente querido na guerra. Os soldados levaram seu irmão e sua cunhada. Os dois corpos foram encontrados cinco dias depois, torturados e em um rio.¹²⁹

Da mesma forma, Maria Xolop, esposa de José Coloch, comentou a respeito da insegurança que os habitantes de Rabinal tinham, temendo pela própria vida e pela destruição do manuscrito do Rabinal-Achí:

María Xolop me contou que, durante um desses períodos de extrema insegurança, seu pai, Esteban Xolop, temendo por si mesmo e pelos seus, se viu obrigado, junto com outras pessoas, a deixar sua casa... não sem antes tomar a precaução de enterrar o manuscrito do Rabinal-Achí (em companhia dos instrumentos musicais e das máscaras) em um lugar que somente ele conhecia, com fim de evitar que fosse destruído ou roubado na sua ausência.¹³⁰

Analisando retrospectivamente o histórico de manutenção dessa tradição, torna-se difícil conseguir mensurar os momentos de ruptura e continuidade das representações públicas e privadas da *Xajooj Tun*. Estudos tem apontado que esse drama tem sido continuamente representado apenas com exceção dos momentos de repressão política e religiosa,¹³¹ no entanto, pela análise da bibliografia e das fontes mencionadas até o momento, percebemos que existem muitas lacunas que impedem a confirmação dessa afirmação. Vera Kelsey e Lilly de Jongh Osborne (1939) asseguravam que o Rabinal-Achí não havia sido representado entre 1856 e 1939, entretanto, alguns autores postulam o oposto, como Celso Narciso Teletor (1955), que

¹²⁹ SANDOVAL, Marta. Que vengan los soldados. In: *Guateprensa*. Recortes periodísticos sobre la coyuntura guatemalteca. 24 de janeiro de 2010. Disponível em: <<https://guateprensa.wordpress.com/2010/01/24/que-vengan-los-soldados/>>. Acesso em 23 jun. 2020, tradução nossa.

¹³⁰ BRETON, Alain. *Rabinal Achí*. Un drama dinástico maya del siglo XV. Cidade do México: Centro Francés de Estudios Mexicanos y Centroamericanos, 1999, p. 64.

¹³¹ Como visto em HENRÍQUEZ PUENTES (2007), que afirma que a obra foi representada sistematicamente entre o século XIII e XVII, continuando na clandestinidade entre 1625 e 1856.

afirma ter presenciado uma encenação do baile durante sua infância em Rabinal, ainda na primeira década do século XX. De modo similar, Mace (1967, p. 16), colhendo o testemunho de uma anciã indígena de nome Antonia Galliega Zuyén, aponta para a presença do baile em momentos intervalados ao redor do ano 1926, o que levou Acuña (1975) a supor que as danças ocorressem a cada cinco anos. Sistematizando as datas apresentadas, podemos apontar para a realização da representação, seguida do seu respectivo observador, cronologicamente nos seguintes anos: 1856 (Brasseur de Bourbourg), 1921 (Jesus Castillo), 1945 (Henrietta Yurchenco), 1955 (Rodríguez Rouanet), 1964, 1968 (Carroll E. Mace), 1970 (Stella Quan Rossell), 1973-77 (Koichi Okumura), 1983 (Alain Breton), 1985 (Hugo Fidel Sacor Quiché), 1986 (Van Akkeren), 1989 (Jorge Estuardo Molina Loza), 1990 (Enrique Anleu Diaz), 1998 (Dennis Tedlock), 2002 (Mark Howell), 2005-2021. Por meio desses registros observamos que, nos últimos 160 anos, aparentemente o Rabinal-Achí teve cerca de 30 apresentações públicas, das quais a metade ocorreu após o término da guerra civil da Guatemala na década de 1990.

CAPÍTULO 2 – O Rabinal-Achí no papel: suas versões escritas

O Rabinal-Achí teve sua primeira versão impressa e divulgada em 1862, devido ao trabalho de catalogação e tradução do abade francês Charles Étienne Brasseur de Bourbourg realizado na cidade de Rabinal, na Guatemala entre 1855 e 1856. Para identificarmos as motivações que o levaram a realizar tal empreendimento e compreender a forma como o texto foi transposto para o papel, traçaremos aqui uma breve biografia contextualizada do abade, utilizando como fonte seus diversos trabalhos autorais, tais como livros e cartas redigidas aos seus contemporâneos, além de nos valermos do material compilado e publicado tanto durante sua vida quanto postumamente, cotejando sua versão com as versões posteriores conhecidas, como a de Luis Cardoza y Aragón (1929-30), Alain Breton (1999; 2006), entre outras. Este processo se faz necessário dada a imagem ambígua construída entorno da figura de Brasseur, observado ora como um excepcional pesquisador de habilidade ímpar para manejar documentos históricos, ora como um manipulador de evidências empenhado em conquistar prestígio social e notoriedade.

Adiante, como contraponto, analisaremos as adaptações oriundas do *Manuscrito Pérez*, documento inteiramente redigido em idioma achí e identificado por diversos pesquisadores como uma produção genuinamente indígena e até isenta de influências europeias devido à suas características poéticas específicas, semelhantes às observadas na literatura histórica-mitológica europeia.¹³² Deste modo, pretendemos desconstruir a narrativa generalizante que retrata o Rabinal-Achí como uma manifestação impoluta e idílica, representando uma tradição ou até mesmo um passado idealizado que, por estar plasmado no papel, se repete inalteradamente ao longo das décadas.

¹³² Aqui, a observação da literatura histórica-mitológica ocidental referencia-se sobretudo às características comuns encontradas nos diversos mitos de origem greco-romanos e judaico-cristãos formados a partir de um longo processo de transmissão oral. Anita Padial Guerchoux e Manuel Vázquez-Bigi (1991) ressaltam para a presença de certas camadas de significados ocultos no texto do *Rabinal-Achí*, geradas por tal processo, que muitas vezes causam certa inteligibilidade do conteúdo como todo.

Ao término, apresentamos as influências que a tradição (tanto em seu aspecto teatral, quanto literário) produziu nas diversas manifestações culturais catalogadas, gerando novas concepções e interpretações nos variados suportes em que foram concebidas.

2.1 – Brasseur de Bourbourg e a redescoberta

Nascido de uma família “aristocrática e empobrecida”¹³³ em 1814 no norte da França, na cidade de Bourbourg, Charles Étienne Brasseur¹³⁴ – conforme o próprio escreve em seu *História das nações civilizadas do México* [...] ¹³⁵ – aponta que seu precoce interesse pelas culturas da antiguidade, sobretudo Egito, Índia e Pérsia, o levaram a se aproximar, aos 15 anos, do trabalho de autores como Inca Garcilaso de la Vega (1539-1616), Antonio de Solís y Ribadeneyra (1610-1689) e do conde italiano Gian Rinaldo Carli (1720-1795), que versavam a respeito das civilizações da América pré-hispânica. Ainda segundo Brasseur (1857) e reafirmado por seu contemporâneo Herbert B. Adams (1891), o desejo em se aprofundar na arqueologia e história dos indígenas da América ocorreu após a divulgação no jornal *Gazette de France*, em 1832, de uma suposta descoberta feita no Rio de Janeiro de um antigo conjunto de artefatos militares de origem macedônica talhados com caracteres gregos. Apesar de se tratar de uma notícia incontestavelmente falsa e sensacionalista, Adams adverte a respeito da “juvenil credulidade” que acompanharia o abade ao longo de sua vida, posição compartilhada por Justin Winsor¹³⁶ e Brinton¹³⁷ que reforçam os méritos de Brasseur enquanto arquivista mas questionam veementemente suas análises:

Seu propósito de separar o histórico do mítico pode incitar críticas, mas seus pontos de vista são o resultado de mais trabalho e mais conhecimento do que qualquer um antes dele havia trazido ao assunto. Em suas publicações posteriores, há menos razão para ficar satisfeito com seus resultados, e Brinton chega a pensar que “ele tem uma fraqueza ao apontar, com uma obscuridade deliberadamente considerável, suas autoridades e as fontes de seus estudos. Seus colegas estudantes quase invariavelmente elogiam sua pesquisa bem-

¹³³ BARROS ARANA, Diego. *Necrología Americana*. Obras completas, vol. IX. Santiago: Imprenta Cervantes, 1910, P. 459.

¹³⁴ Devido a sua larga produção literária em espanhol, é comum encontrarmos em diversas obras a adaptação castelhana de seu nome, grafada como Carlos Esteban Brasseur.

¹³⁵ BRASSEUR DE BOURBOURG, Charles Étienne. *Histoire de nations civilisées du Mexique et de l'Amérique-Centrale, durant les siècles antérieurs à Christophe Colomb: Les temps héroïques et l'histoire de l'empire des Tolteques*. Paris: Arthus Bertrand, 1857.

¹³⁶ Cf. WINSOR, Justin. *Narrative and Critical History of America*, vol. 1. Boston e Nova York: Riverside Press, 1889, p. 170-171.

¹³⁷ Cf. BRINTON, Daniel Garrison. *The Myths of the New World: A Treatise on the Symbolism and Mythology of the Red Race of America*. Londres: Trübner & co, 1868.

sucedida e seu grande aprendizado, superando, talvez, o de qualquer um deles, mas são todos cautelosos em adotar suas teorias posteriores [...]¹³⁸

Dentro do contexto das grandes descobertas arqueológicas de seu tempo, tendo o egiptólogo Jean-François Champollion como um dos principais nomes na França do século XIX, a possibilidade de alcançar semelhante renome com a exploração dos vestígios materiais das culturas antigas do continente americano tornou-se mais um elemento de crítica ao trabalho de Brasseur, que era visto sobretudo pelos autores supracitados, como vaidoso intelectualmente a ponto de negligenciar evidências claras e forçar interpretações descontextualizadas. Tais críticas comumente consideravam a influência das produções iniciais de Brasseur como um elemento negativo em trabalhos que demandariam maior rigor científico, pois com cerca de 20 anos, já residindo em Paris, publicava novelas românticas e relatos morais em vários jornais para se sustentar financeiramente, entre eles *Le Monde* e *Le Temps*.¹³⁹

Por circunstâncias familiares, em 1838, se muda para Gante, na Bélgica, aonde ingressa no seminário para cursar filosofia e teologia, motivado “mais pela oportunidade de estudar do que por verdadeira vocação”.¹⁴⁰ Durante seus estudos, empenha-se na reorganização da biblioteca da igreja local, além de escrever diversos livros – alguns com o pseudônimo de E. C. de Ravensburg – como: *Jérusalem, tableau de l’histoire des vicissitudes de cette ville*, *Le martyr de la croix* e *Saint Pierre de Rome et le Vatican*¹⁴¹ reimpressos até a década de 1880.

Pouco meses após sua ordenação sacerdotal, viaja para o Canadá em 1845,¹⁴² onde passa a lecionar História da Igreja no seminário e na Universidade de Quebec.¹⁴³ Posteriormente, tomando esta viagem como base, escreve um livro dedicado à história do Canadá¹⁴⁴ recebendo

¹³⁸ ADAMS, Herbert B. The Abbé Brasseur de bourbourg. *American Antiquarian Society*. n.7. Abril, 1891, p. 278, tradução nossa.

¹³⁹ BRUNHOUSE, Robert L. *En busca de los mayas: los primeros arqueólogos*. Cidade do México: Fondo de Cultura Económica, 1992.

¹⁴⁰ WAUCHOPE, Robert (ed.). *Handbook of Middle American Indians*, vol. 13: Guide to Ethnohistorical Sources, Part Two. Texas: University of Texas Press, 2015.

¹⁴¹ *Jerusalém, um retrato da história das vicissitudes desta cidade, O mártir da cruz e São Pedro de Roma e do Vaticano*, em tradução livre.

¹⁴² Cf. SYLVAIN, Philippe. Brasseur de Bourbourg, Charles-Étienne. Université Laval/University of Toronto. Dictionnaire biographique du Canada.

¹⁴³ Apesar de uma constatação prematura, é muito provável que Brasseur tenha tido contato ou apenas conhecimento acerca do sistema de educação residencial indígena aplicado no Canadá ao longo do século XIX, que buscava resolver o “problema indígena” assimilando-os aos moldes da sociedade colonial vigente no período. A esse respeito existe uma vasta bibliografia de referência. Cf. MILLER, J. R. *Shingwauk’s Vision: A History of Native Residential Schools*. Toronto: University of Toronto Press, 1996.

¹⁴⁴ Cf. BRASSEUR DE BOURBOURG, Charles-Étienne. *Histoire du Canada, de son église et de ses missions, depuis la découverte de l’Amérique jusqu’à nos jours: écrite sur des documents inédits compulsés dans les archives de l’archevêché et de la ville du Québec*, etc. Paris: Sagnier et Bray, 1852.

diversas críticas negativas e acusações de plágio por parte de Ferland¹⁴⁵ e Laroche-Meron, que observavam a sua obra como um compilado de citações traduzidas sem referências:

Quando Bancroft não lhe basta, Brasseur traduz Smith, Montgomery Martin, ou, se facilita a sua tarefa, copia a Charlevoix. Assim, levado por um ou outro desses autores conforme exigem as circunstâncias, chega ao final de seu primeiro volume sem haver feito de seus leitores participantes das suas importantes descobertas e sem os haver informado das fontes que há bebido tão abundantemente.¹⁴⁶

Antes de completar um ano na América, parte para Roma e obtém acesso para consultar o acervo da biblioteca do Palácio da Propagação da Fé,¹⁴⁷ contendo em sua maioria obras de cunho etnográfico-missionário, além do *Códice Borgia* original.¹⁴⁸ Em meio aos conflitos causados pelo processo de unificação italiana, volta para a América dois anos depois para continuar seus estudos, onde conhece o diretor do Museu Nacional do México, Rafael Isidoro Gondra, que lhe apresenta manuscritos de autores do período colonial inicial.¹⁴⁹ Durante sua segunda estadia no continente, visitou boa parte dos estados ao sul dos Estados Unidos assim como Tula e outras cidades pré-colombianas no México, acumulando uma série de artefatos arqueológicos e bibliográficos relacionados à história e cultura indígena. Para compreender melhor a documentação coletada, passa a ter aulas de náuatle com Faustino Chimalpopoca Galicia¹⁵⁰ (?-1877) no Colegio de San Gregorio. Também nesse período, encontra um antigo manuscrito náuatle datado de 1558, que viria a ser batizado de *Codex Chimalpopoca*

¹⁴⁵ Cf. FERLAND, Jean-Baptiste-Antoine. *Observations sur un ouvrage intitulé Histoire du Canada par M. l'abbé Brasseur de Bourbourg, vicaire-général de Boston, ancien professeur d'histoire au Séminaire de Québec, membre de plusieurs sociétés savantes d'Europe et d'Amérique*, etc. Paris: Charles Douniol, 1854.

¹⁴⁶ FERLAND, Jean-Baptiste-Antoine (1854), p. 6-7 Apud PADIAL GUERCHOUX, Anita; VÁZQUEZ-BIGI, Manuel. Quiché Vinak [...] (1991), p.51, tradução nossa.

¹⁴⁷ Tal instituição servia como formadora de missionários católicos desde o século XVII. Posteriormente em 1854 o referido *Palazzo di Propaganda Fide*, representado pela Santa Sé, e o governo da República da Guatemala firmaram uma concordata que, além de estipular o catolicismo como religião oficial e aumentar os poderes dos órgãos eclesiásticos no país, definia em seu artigo 22 que o país “fornecesse os meios adequados para a propagação da fé e a conversão dos infiéis existentes dentro dos limites de seu território; e favorecesse o estabelecimento e o progresso das missões que chegam ao território da República com um objetivo tão louvável, autorizado pela Sagrada Congregação da Propagação da Fé”. Cf. *CONCORDATO entre la Santa Sede y el presidente de la República de Guatemala*. Cidade da Guatemala: Palacio del Gobierno, 1854, tradução nossa.

¹⁴⁸ O *Códice Borgia* é um manuscrito de origem pré-colombiana cujo conteúdo versa a respeito de assuntos cosmológicos e calendários. Seu nome faz referência ao Cardeal Estefano Borgia, que o possuía antes de ser adquirido pela Biblioteca Vaticana em 1804. Encontra-se disponível em domínio público em: <https://digi.vatlib.it/view/MSS_Borg.mess.1>. Acesso em: 20 abr 2021.

¹⁴⁹ Apesar do conteúdo desses manuscritos ser desconhecido até hoje, muitos pesquisadores acreditam se tratar de transcrições diretas do frei Francisco Ximénez feitas por Ramon de Ordóñez y Aguiar – especificamente o Manuscrito de Chichicastenango –, já que em 1851 Brasseur reivindicaria a descoberta da obra na primeira das *Cartas para servir de introducción a la história primitiva de las naciones civilizadas de la America septentrional*.

¹⁵⁰ Grande defensor dos direitos indígenas, Chimalpopoca foi o primeiro catedrático leigo em língua náuatle na Universidade do México. Além de seu trabalho acadêmico, também foi intérprete de Maximiliano de Habsburgo durante a organização da Junta Protectora de las Clases Menesterosas, em 1865.

(atualmente também conhecido como *Anais de Cuauhtitlan* ou *História Chichimeca*), em homenagem ao seu professor.

Em 1851 publica suas quatro *Cartas para servir de introducción a la historia primitiva de las naciones civilizadas de la América septentrional*, em que expõe algumas teorias a respeito dos povos americanos e discorre sobre suas descobertas. Logo no início da obra, Brasseur se remete à hipótese formulada por Ramón de Ordóñez y Aguiar,¹⁵¹ de que Palenque:

[...] foi o trabalho, não apenas de um grande povo da antiguidade americana, alguns séculos antes da era cristã, mas os lugares onde estão suas ruínas foram Ophir, ou a região de ouro e madeiras preciosas, das quais fala a Sagrada Escritura: também sustento que após as famosas viagens feitas pelos fenícios, foi quando ergueram-se os templos e palácios da cidade palencana.¹⁵²

Ainda que o autor não aceite essa possibilidade como verdadeira de “um modo absoluto” ao separar a narrativa mítica e histórica de Ordóñez, também não descarta a possibilidade de um contato direto entre os povos maias e os descendentes de povos hebraicos e/ou mesopotâmicos. Segundo Brasseur, essa hipótese se sustenta no fato de que os quichés adoravam um só Deus, Huracán, criador do céu e da terra, e outros deuses menores, como Hunahpu e Vucub-Caquix, que se assemelhavam a Ormuzd e Ahriman, adorados na Pérsia.¹⁵³ Prosseguindo com as analogias, em sua obra o abade expõe a hipótese que algumas tradições presentes nos códices descobertos até então, sejam oriundas do pentateuco como, por exemplo, a criação dos homens de barro,¹⁵⁴ a formação do céu e da terra no ano 1 Tochtli, a ocorrência de um dilúvio de proporção global, entre outras. Posteriormente, a defesa de tais teorias serviria

¹⁵¹ Ramón de Ordóñez y Aguiar, assim como seu contemporâneo, Pablo Félix Cabrera, publicaram aos finais do século XVIII notórias descobertas e estudos que versavam a respeito da cultura maia, sobretudo a maia-palencana. Conforme Brasseur de Bourbourg (1851) aponta, ao ter conhecimento da obra e das discussões levantadas por ambos os autores, a tese de Ordóñez configura-se como uma “obra completa em seu gênero”. Cf. ORDÓÑEZ Y AGUIAR, Ramon. *Historia de la creación del cielo, y de la tierra, conforme al Sistema de la Gentilidad Americana*. Theologia de los Culebras, Figurada en ingeniosos Gerogliphicos, Symbolos, Emblemas y Metaphoras, Diluvio Universal, Dispersión de las gentes, Verdadero origen de los Indios: Su salida de Chaldea, su transmigración à estas partes Septentrionales: su transito por el Océano, y derrota que siguieron, hasta llegar al Seno Mexicano. Principio de su Imperio, Fundación, y destrucción de su antigua y primera Corte, poco há descubierta, y conocida con el nombre de Ciudad de Palenque. Supersticioso Culto, con que los antiguos Palencanos adoraron al verdadero Dios, figurado, en aquellos Symbolos o Emblemas, que colocados en las Aras de sus Templos, últimamente, degeneraron en abominables Idolos. Libros, todos, de la mas venerable antigüedad; sacados del olvido unos: nuevamente descubiertos otros: e interpretados sus Symbolos, Emblemas, y Metaphoras, conforme al genuino sentido del phrasismo americano. Cidade do México: [s.n.], 1907. Disponível em: <<https://archive.org/embed/historiadelaarea00ord>>. Acesso em: 03 mai 2021.

¹⁵² BRASSEUR DE BOURBOURG, *Cartas para servir de introducción a la historia primitiva de las naciones civilizadas de la América Septentrional*. Cidade do México: Murguía, 1851, p.7, tradução nossa.

¹⁵³ BRASSEUR DE BOURBOURG, 1851, p. 11; SOCIEDAD Mexicana de Geografía y Estadística. *Boletín de la Sociedad Mexicana de Geografía y Estadística*. Tomo VIII. Cidade do México: Andrés Boix, p.315.

¹⁵⁴ O *Popol Vuh* apresenta a criação da primeira raça de homens feita por meio do lodo, assim como o *Memorial de Sololá* reafirma a formação originária oriunda da terra.

como mais um elemento negativo em sua reputação, abalando ainda mais a credibilidade e confiabilidade de seus relatos, conforme aponta Padial Guerchoux (1991):

[...] Brasseur era um manipulador desimpedido de influências e favores tanto como de produções alheias, e um observador e intérprete de acontecimentos e situações de sua época de pouca agudeza crítica e menor cautela, razões que fizeram alguns estudiosos presumir que suas observações e trabalhos sobre as antigas literaturas da América Central eram de pouca confiança.¹⁵⁵

Durante sua estadia na cidade de Rabinal enquanto administrador eclesiástico entre 1855-56,¹⁵⁶ Brasseur, que já havia iniciado anteriormente sua tradução do *Popol Vuh* para o francês e seus estudos sobre o idioma local, conta como redescobriu o que ele viria a chamar de *Rabinal-Achí*:

Não há médico aqui. Seis semanas atrás, dei a um deles um remédio que o curou de uma doença bastante grave. Por gratidão, ele veio mais tarde e me disse que era um descendente direto de uma grande família; que, por ordem de seus pais, ele havia memorizado um de seus bailes, ou danças dramáticas.... Sabendo que eu havia perguntado em vão aos outros índios sobre esse baile, ele sugeriu que eu anotasse enquanto ele me ditava. Aceitei apesar da dificuldade, porque ele iria falar comigo no dialeto quiché de Rabinal. Mas *improbis labor omnia vincit* [o trabalho vence tudo], e depois de 12 dias do ditado mais árduo que já tomei, mesmo quando estava na escola, escrevi todo o baile; com a ajuda de minhas gramáticas e meu dicionário, corriji a ortografia, e agora posso me gabar de que possuo o único drama aborígine americano que existe no mundo... O palco é aqui em Rabinal e os personagens são os primeiros heróis dos quichés e da nação de Rabinal, enquanto o tempo, suponho, é o do início do século XII...¹⁵⁷

O nativo à que Brasseur se refere é “Bartolo” Ziz, intitulado pelo abade como *holpop*, um termo retirado da *Relación de las cosas de Yucatán* de Diego de Landa que pode ser traduzido como “depositário e diretor de ofício das danças tradicionais”. Lamentavelmente se sabe muito pouco sobre sua vida, mas podemos ter uma ideia de como ocorreu a transmissão e a manutenção dessa tradição por meio dos estudos etnohistóricos de René Acuña (1975) e Ruud Van Akkeren (2000). Conforme esses estudos, vimos que, curiosamente, seu nome não consta

¹⁵⁵ PADIAL GUERCHOX, Anita; VÁZQUEZ-BIGI, Manuel. *Quiché Vinak*. Tragedia. Nueva versión española y estudio histórico-literario del llamado “Rabinal-Achí”. Cidade do México: Fondo de Cultura Económica, 1991, p. 17, tradução nossa.

¹⁵⁶ De acordo com os registros paroquiais (apud TELETOR, 1955, p.55), foi o 123º pároco que ocupou o cargo desde 1685. Após a estadia na cidade, Brasseur seria enviado em serviço missionário para San Sacatepéquez, permanecendo alguns meses na região aprendendo o idioma caqchiquel e finalizando a tradução do Memorial de Tecpán Atitlán. Em 1857 retorna para a Europa.

¹⁵⁷ DOCUMENTOS de Squier. De Brasseur a Squier, 7 de agosto de 1855. Biblioteca del Congreso. Apud BRUNHOUSE 1989, p. 118-119, tradução nossa.

nos arquivos paroquiais de Rabinal relacionado a nenhuma confraria, mas sabemos que de fato vinha de uma família importante devido a genealogia traçada por esses autores: seu avô materno era Francisco Tzuyen II, governador do povoado de Rabinal de 1803 a 1826 e uma das pessoas mais poderosas de seu tempo.¹⁵⁸ Tal condição de destaque só foi possível devido a sua devoção à fé católica e sua conduta moral exemplar, o que o levou a ser chamado de *Ajtij* (Mestre) pelo frei Francisco Abella, um título de honra concedido aos governadores indígenas que levavam uma vida exemplar de dedicação à Coroa espanhola.¹⁵⁹ Por parte da linhagem paterna de Ziz, apesar de não haver informação alguma, podemos concluir que se tratava igualmente de uma família importante ou abastada, visto que seu pai, Thomas Ziz, havia se casado dentro de uma família tão poderosa como os Tzuyens.¹⁶⁰

Como vimos, Brasseur de Bourbourg revela que Bartolo Ziz havia aprendido o drama por ordem de seus pais, mas não dá maiores detalhes sobre qual família havia sido depositária da tradição. Em outra carta, datada de 1862, o abade discorre sobre as motivações que o levaram a ditar a obra para ele e diz ter recebido o encargo de seu pai, assim como também havia participado atuando como um dos personagens principais:

Ele acrescentou que tradicionalmente aprendeu isso por ordem do pai e do avô; que havia desempenhado o papel de um dos personagens principais, durante a representação que ocorreu na frente de um padre dominicano cujo nome ele me disse, cerca de trinta anos antes. Depois dessa data, ele continuou, abandonaram-na sob vários pretextos, embora os anciãos continuassem frequentemente a transformá-la no assunto de suas conversas; vendo isso, ele teve a ideia, durante muitos anos, de toma-lo inteiramente por escrito, a fim de transmiti-lo como um registro para seus filhos. Ele acabou propondo que eu o transcrevesse sob seu ditado.¹⁶¹

Estranhamente Brasseur não cita o nome do tal padre dominicano que havia presenciado a última encenação do Rabinal Achí e tampouco oferece maiores informações sobre as condições em que o texto foi encenado.¹⁶² Por essa razão, diversos pesquisadores levantam

¹⁵⁸ A grafia do nome aparece em certos documentos (livro de casamentos, obituários, atas de batismo etc) como Suyén, assim como Ziz aparece como Sis, no entanto os pesquisadores são unânimes em afirmar que se tratam das mesmas famílias. Cf. VAN AKKEREN, Ruud. *Place of the Lord's Daughter: Rab'inal, Its History, Its Dance-drama*. Leiden: Research School, 2000; ACUNÁ, René. *Introducción al estudio del Rabinal Achí*. Cidade do México: UNAM, 1975.

¹⁵⁹ Cf. ACUÑA, René. *Introducción al estudio del Rabinal Achí*. Cidade do México: UNAM, 1975.

¹⁶⁰ A respeito da transmissão do legado da Xajooj Tun, Cf. VAN AKKEREN, Ruud. El baile-drama Rab'inal Achí: Sus custodios y linajes de poder. *Mesoamérica: Revista del Centro de Investigaciones Regionales de Mesoamérica*, vol. 21, n. 40, 2000, p. 1-39.

¹⁶¹ BRETON, Alain. *Rabinal Achí: un drama dinástico maya del siglo XV*. Cidade da Guatemala: Centro Frances de estudios Mexicanos y Centroamericanos, 1999, p. 22, tradução nossa.

¹⁶² René Acuña (1975 p. 15) nos informa a respeito da grande rotatividade de párocos que Rabinal recebeu desde os primeiros anos da existência da paróquia: entre 1685 e 1746 foram designados 55 padres para o cargo de

dúvidas acerca da veracidade desse relato, pois sendo Bartolo Ziz oriundo de uma família tão influente, possivelmente o mesmo era alfabetizado e já teria transcrito a *Xajooj Tun* antes da chegada do abade à cidade.¹⁶³ Apesar dessa controvérsia, a transcrição realizada pelo religioso permanece pertinente e acurada em seu conteúdo, mesmo quando comparada com o *Manuscrito Pérez* de 1913, que teoricamente seria a cópia direta do texto produzido por Bartolo Ziz, realizada sem a supervisão ou interferência de agentes externos. Segundo Georges Raynaud e Luis Cardoza y Aragón (1972), diferentemente de Francisco Ximénez – que permaneceu em Rabinal entre 1707-1714 –, Brasseur não conhecia “a mentalidade e os costumes” dos indígenas da região com a mesma profundidade que seu antecessor, necessitando de ajuda para concluir seus estudos sem cometer os equívocos que eram observados em seus trabalhos anteriores: “tão imaginativo como sempre, errou menos neste texto, graças à colaboração de seus três servos indígenas”.¹⁶⁴

Rabinal Achí foi colocado na escrita alfabética, durante o século XIX, por uma figura colonial europeia, ligada à instituição da Igreja Católica, especificamente pelo pároco da cidade de San Pablo de Rabinal [...]. Este, apoiado por Bartolo Ziz, ator, realizador e dono da obra até 1825, e por Vicente Tecú, assistente da capela, transcreveu-o para quiché e depois para o francês, desencadeando um processo de construção de sentido que fixou por escrito o que havia sido preservado pela tradição oral, ou seja, transferiu um texto de uma de suas atualizações efêmeras para uma “versão definitiva”, conceito alheio às culturas orais e, sobretudo, à natureza da arte teatral.¹⁶⁵

Ao transcrever e catalogar o Rabinal-Achí, valendo-se de sua experiência anterior como romancista e do arcabouço teórico e empírico adquirido em suas viagens, o abade organiza o conteúdo do drama seguindo os clássicos moldes estéticos da dramaturgia teatral e literária europeia. Dentre tais aspectos, observamos inicialmente a escrita em prosa, que coloca os acontecimentos, falas e interjeições realizadas na apresentação em um texto corrido, o que acaba por ofuscar a poética e a retórica característica da obra espetacular indígena. Outra particularidade controversa de sua escrita é a divisão do texto em quatro cenas que se passam ora na parte externa de Rabinal, ora dentro de suas fortificações. Como veremos adiante, essas

administrador eclesiástico, sendo que a maioria não permaneceu no posto por mais de um ano. Por essa razão torna-se difícil presumir se esta é uma referência à Francisco Ximénez ou outro religioso. Conforme Teletor (1955), após Brasseur passaram pela paróquia 42 padres entre 1856 e 1955.

¹⁶³ Apresentada por Alain Breton (2019), esta hipótese tem sido aceita para identificar a origem do *Manuscrito Pérez*, o qual veremos adiante.

¹⁶⁴ CARDOZA Y ARAGÓN, Luis. *Rabinal-Achí*. El varón de Rabinal. Ballet-drama de los índios Quichés de Guatemala [com la música indígena]. Cidade do México: Porrúa, 1972, p. XII, tradução nossa.

¹⁶⁵ HENRÍQUEZ PUENTES, Patricia. Ritos de paso para la puesta en escena del Rabinal Achi o Danza del Tun. *Revista chilena de literatura*, n. 76, p. 223-235, abr. 2010, p. 226, tradução nossa.

divisões, apesar de constarem de forma similar no *Manuscrito Pérez*, além de distanciar a encenação do texto escrito, dão ao documento um traço muito mais europeu.

Dentre as versões, edições e reimpressões que utilizaram o trabalho de Brasseur como base, a primeira variação de sua obra que temos conhecimento foi a tradução para o alemão realizada por Eduard Stucken em 1913.¹⁶⁶ Sucinto, com apenas 34 páginas, o texto seria posteriormente adaptado para ser o libreto da ópera composta por Egon Wellesz em 1926. Seu tradutor, no entanto, apesar de possuir uma extensa produção bibliográfica que abarca diversos trabalhos científicos comparativos entre as culturas autóctones da América Central, Polinésia e Europa,¹⁶⁷ não realiza nenhuma análise crítica do trabalho de Brasseur, restringindo-se a transpor o conteúdo do texto francês-quiché para o alemão.

Já em 1928, Georges Raynaud – então titular da cadeira de Estudos sobre as religiões pré-hispânicas da Universidade de Sorbonne – realiza a primeira revisão acadêmica do texto de Brasseur ao apresentar uma nova tradução do texto em francês. Esta versão, apesar de estar atualmente desaparecida, serviu como base para o poeta guatemalteco Luis Cardoza y Aragón realizar a sua primeira tradução para o espanhol em 1929 – reimpressa em 1953 e 1972. Tendo estudado em conjunto com Raynaud, Cardoza y Aragón mantém em seu livro diversos apontamentos realizados pelo referido professor, dando-nos a conhecer um pouco mais a respeito do debate acerca do Rabinal-Achí ocorridos em sua época. Ademais, com esta publicação percebemos uma ramificação de novas versões que passaram a utilizar a tradução de Cardoza y Aragón como referência, distanciando-se ainda mais do texto original de 1862.

Ainda em 1929, outra tradução para o espanhol foi realizada por Leonardo Montalbán em El Salvador,¹⁶⁸ que viria a ser reimpressa no México em 1945 prefaciada por Francisco Monterde. Na Argentina, José Antonio Villacorta publica sua primeira tradução em 1942, sendo reimpressa posteriormente em 1944 e 1979. O também argentino Luis Baudizzonne publica outra versão baseada no texto de Cardoza y Aragón em 1944,¹⁶⁹ realizando algumas adaptações no conteúdo da obra. No México, Francisco Monterde publica sua primeira versão do Rabinal-

¹⁶⁶ STUCKEN, Eduard. *Die Opferung des Gefangenen: Ein Tanzschauspiel der Indianer in Guatemala aus Vorkolumbischer Zeit*. Berlin: Erich Reiss Verlag, 1913. Disponível em: <<https://archive.org/details/dieopferungdesg00stucgoog/>>. Acesso em: 20 mai 2021.

¹⁶⁷ Europa, dieser Nasenpopel aus einer Konfirmandennase. Gottfried Benn und der koloniale Europa-Diskurs im literarischen Frühexpressionismus. Erschienen. In: *Benn Forum*. Beiträge zur literarischen Moderne. 2010/2011. Berlin/Boston: De Gruyter, 2011, p. 18.

¹⁶⁸ El Varón de Rabinal. In: MONTALBÁN, Leonardo. *Historia de la literatura de la América Central*. tomo 1, época indígena. El Salvador: Ministerio de instrucción pública, 1929.

¹⁶⁹ BAUDIZZONNE, Luis M. *Rabinal Achi*. Drama danzado de los indios quiches de Rabinal en Guatemala. Colección Mar Dulce. Buenos Aires: Nova, 1944.

Achí em 1955, sendo reimpressa em 1963 e 1980. Esta versão utiliza como base a tradução de Raynaud e Cardoza y Aragón, porém divide o texto em apenas dois atos, suprimindo as repetições e os paralelismos característicos da obra original de Brasseur. O texto, segundo o autor, organiza-se de modo a trazer uma imagem de “teatro atual”, divergindo sobretudo na erudição característica do texto em francês. A obra de Monterde, por sua vez, foi utilizada por Walter Palm publicar sua tradução para o alemão em 1961,¹⁷⁰ do mesmo modo como Richard E. Leinawever a utiliza – juntamente com a obra bilíngue de Brasseur – para publicar sua tradução para o inglês em 1968.¹⁷¹ Apesar de detectarmos que esses tradutores se empenharam em ser fiéis à versão que escolheram para traduzir, não nos foi possível detectar se os mesmos checaram suas respectivas versões com a que os indígenas estavam representando em Rabinal na mesma época da tradução. Deste modo, além do distanciamento do objeto real, esse movimento contribuiu para o congelamento e perpetuação da narrativa brasseuriana enquanto versão verdadeira e definitiva do Rabinal-Achí.

Interessados no teatro pré-colombiano da América Latina, José Cid-Pérez e Dolores Martí de Cid publicam em 1964 um compilado de obras de origem indígena, como o drama quéchua Ollantay e o próprio Rabinal-Achí.¹⁷² A edição, por sua vez, faz parte de uma coleção voltada para o teatro universal, tendo sido reimpressa em outras editoras nos anos 1973, 1985 e 2001. Por se tratar de uma coletânea de divulgação, o Rabinal-Achí ocupa pouco espaço dentro do livro, sem apresentar o debate acadêmico envolto a obra ou novas revisões a respeito das traduções feitas por Raynaud e Cardoza y Aragón.

Em 1977, sob organização de Eleanor Wolff é publicada a edição com menor tiragem conhecida: *Rabinal: an Ancient Play of the Quiche Indians of Guatemala*.¹⁷³ Com ilustrações de Caroline Hammer e Christopher Meatyard e notações musicais de Lynn Murry e Richard Hamilton foram impressas manualmente apenas 65 cópias deste livro. Apesar do projeto gráfico da obra ser luxuoso, como aponta Tedlock (2003), o texto apresentado consiste em uma versão simplificada em inglês do texto original de Brasseur mas também apresenta um breve estudo apontando aspectos básicos da cultura maia.

¹⁷⁰ PALM, Erwin Walter. *Der Mann von Rabinal, oder Der Tod des Gefangenen, Tanzspiel der Maya-Quiché*. Frankfurt: Suhrkamp Verlag, 1961.

¹⁷¹ LEINAWEAVER, Richard E. *Rabinal Achí: Commentary and English Translation*. Latin American Theatre Review, vol. 1, no. 2, Mar. 1968, p. 3-53.

¹⁷² CID-PÉREZ, José; MARTÍ DE CID, Dolores. *Teatro Indio Precolombino: El Güegüense, o, Macho ratón; El varón de Rabinal; Ollantay*. Madrid: Aguillar, 1964.

¹⁷³ WOLF, Eleanor. *Rabinal: an ancient play of the Quiche Indians of Guatemala*. Lexington: King's Library Press, 1977.

Na tentativa de realizar uma versão mais próxima do texto de 1862 e se distanciar de intermediários, Thomas Ballantyne Irving publica sua versão em inglês da obra em 1985.¹⁷⁴ Configurando-se como uma antologia de textos célebres da cultura maia, o autor procura trazer um texto sucinto, também com propósito de difusão da literatura indígena.

Em 1991, Anita Padial Guerchoux e Manuel Vázquez-Bigi publicam seu estudo de revisão da obra brasseuriana com o propósito de elaborar uma versão “livre de erros e acessível a arqueólogos, historiadores, artistas, poetas, músicos e os demais que necessitem da obra original completa”.¹⁷⁵ Extrapolando a análise da obra, os autores postulam diversas teorias a respeito de Brasseur, entre elas a de que o abade pudesse ser um espião enviado à América a mando de Napoleão III, primeiro no Canadá francês e depois para colher informações a respeito da conturbada situação política em que se encontravam o México e a Guatemala em meados de 1850.¹⁷⁶ Realizando diversos paralelos ao teatro grego, os autores apresentam uma perspectiva interessante sobre a poética, moral, religiosidade e a política expressada no Rabinal-Achí em comparação aos inúmeros remanescentes do período clássico e helenístico presentes na culturas litorâneas da península balcânica. Ademais, dada a percepção dos autores a respeito do processo de catalogação de Brasseur, o próprio título da obra sofreu modificações. Rebatizado por eles como *Quiché Vinak* (vinak= homem, senhor) por considerarem esse nome mais ajustado ao enredo da peça dado que, nessa concepção, o personagem principal não seria Rabinal Achí, mas seu algoz, o próprio Quiché Achí que aceita com resignação e honra ser sacrificado segundo os protocolos cerimoniais de seu tempo.

Organizado por Miranda van de Heijning e Andrea Ball, *Rabinal-Achi. Vepu Xahoh-tun u bi xahoh rech vae tinamit Rabinal*¹⁷⁷, lançado no formato e-book em 2005 como parte do Projeto GutenbergTM, é uma transcrição das imagens cedidas pela Bibliothèque Nationale de France (BnF/Gallica) da obra *Grammaire de la langue quiché espagnole-française* de Charles-

¹⁷⁴ IRVING, Thomas Ballantyne. *The Maya's own words: an anthology comprising abridgements of the Popol-vuh, Warrior of Rabinal, and selections from the Memorial of Solola, the Book of Chilam-Balam of Chumayel, and the Title of the lords of Totonicapan*. Culver City: Labyrinthos, 1985.

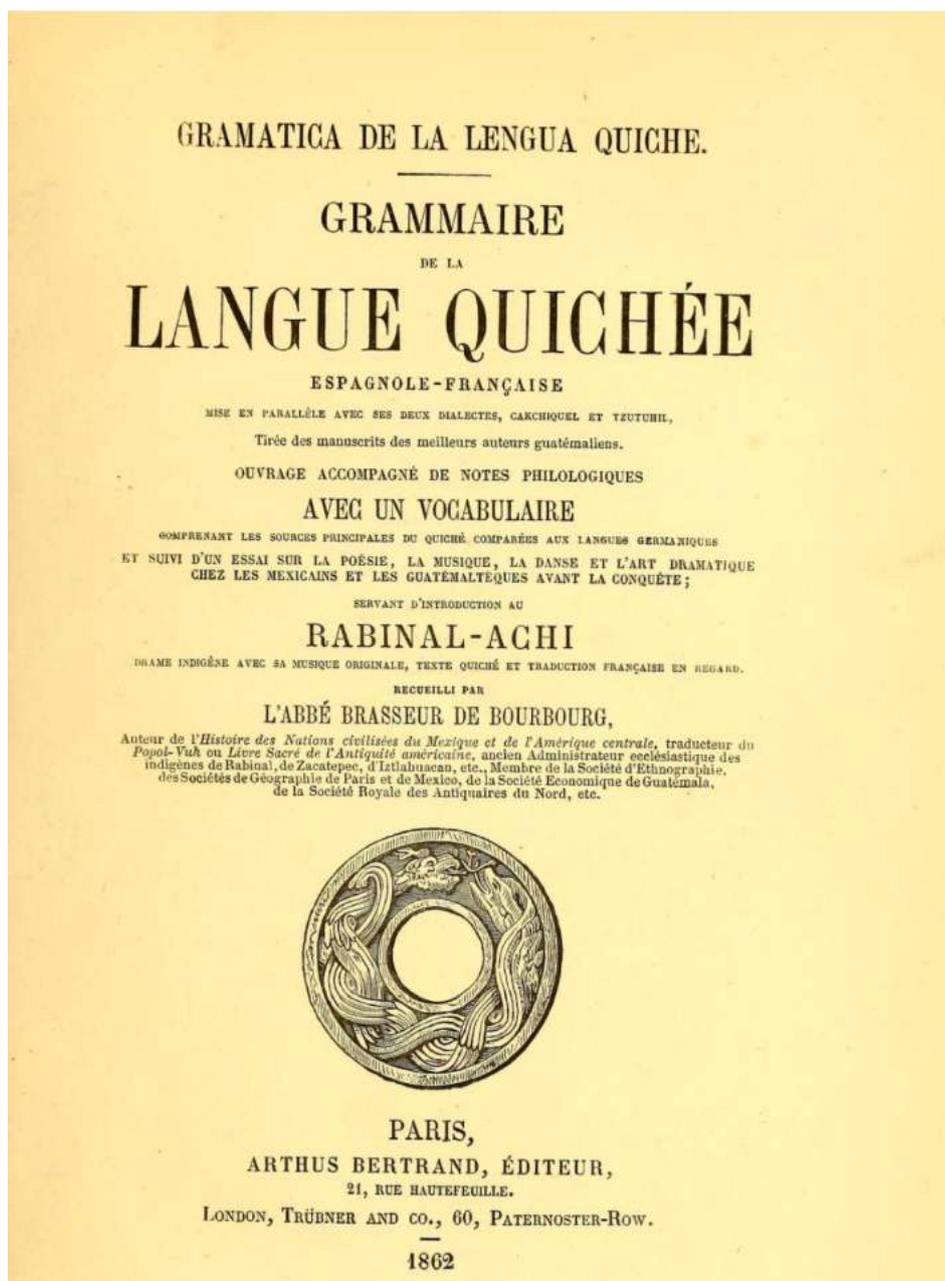
¹⁷⁵ PADIAL GUERCHOUX, Anita; VÁZQUEZ-BIGI, Manuel. *Quiché Vinak*. Tragedia. Nueva versión española y estudio histórico-literario del llamado “Rabinal-Achí”. Cidade do México: Fondo de Cultura Económica, 1991, p. 193, tradução nossa.

¹⁷⁶ Segundo os autores, esta teoria se sustenta na aproximação que o abade possuía com o governo conservador e clerical de Napoleão III, o que, por sua vez, explicaria a facilidade que Brasseur teria tido em transitar livremente entre países e arquivos controlados pelo Estado e pela Igreja. Cf. *Ibid.*, p. 55.

¹⁷⁷ Disponível em: <<https://www.gutenberg.org/files/15309/15309-h/15309-h.htm>>. Acesso em: 10 Ago. 2021.

Étienne Brasseur de Bourbourg.¹⁷⁸ Realizando pequenas correções na grafia das palavras, a obra mantém apenas o texto original em idioma quiché, suprimindo seu correspondente francês.

Imagem 8 – Contracapa da Gramática de Brasseur de 1862 em que está registrado o Rabinal-Achi.



Retirado de: BRASSEUR DE BOURBOURG, Charles-Étienne. *Grammaire de la langue quiché, espagnole-française* [...]. Paris: Arthus Bertrand, 1862.

¹⁷⁸ O Projeto Gutenberg™ é uma iniciativa voluntária que busca digitalizar e disponibilizar gratuitamente na internet livros em domínio público. Em 2021 o acervo do projeto conta com mais de 60 mil títulos.

Como apontado, a habilidade incomum de descobrir manuscritos inéditos e seu ímpeto pelos estudos renderam a Brasseur de Bourbourg grande notoriedade entre os pesquisadores e entusiastas de seu tempo, sendo chamado postumamente por Willian Edmond Gates (1932) de o “fundador da pesquisa maia”. Entretanto, apesar de seu esforço louvável, a principal e mais ferrenha crítica feita ao seu trabalho consiste na confiabilidade de seus relatos. Na tentativa de sistematizar e organizar o pensamento mítico e tradicional indígena, Brasseur aparentemente toma liberdades literárias excessivas e analogias linguísticas para recriar narrativas coerentes e coesas à visão europeia.¹⁷⁹ O talento para a ficção, aproveitado durante sua juventude, e a imaginação fértil do abade também foram mencionados em seus trabalhos historiográficos por Georges Raynaud, (1925, p. xxvii)¹⁸⁰ e Marcel Bataillon (1954, p. 425), que consideravam sua obra como deveras imaginativa e de baixa qualidade interpretativa, pois algumas de suas explicações beiravam o misticismo ou se embasavam em evidências frágeis quando comparadas às demais produções científicas de sua época.¹⁸¹ Isso dificultaria a compreensão de suas reais conclusões, já que constantemente mudava de ideia. Podemos observar essa postura em uma carta enviada ao etnólogo e linguista Léon de Rosny em 1869, em que o abade reitera sua interpretação sobre as relações transoceânicas entre as crenças nativas da América e as religiões do Mediterrâneo Oriental, assim como a provável localização da lendária Atlântida:

Nesse ponto, você perguntará o que essas inscrições dizem, qual é o conhecimento secreto que elas transmitem? Ah! Bem, elas confirmam ponto a ponto, com inúmeros detalhes, o que eu avancei em meu último trabalho, *Quatre lettres sur le Mexique*, depois do *Códice Chimalpopoca* e dos documentos mexicanos originais da coleção de Kingsborough. Esta é a história do cataclismo, talvez cataclismos (já que ainda não tive tempo de verificar isso completamente), que causaram a submersão de uma parte da América antiga, particularmente a parte que, cobrindo o Golfo do México e o mar do Caribe até o Orinoco, continuava avançando várias centenas de léguas em direção à África e Europa.¹⁸²

¹⁷⁹ WAUCHOPE, Robert (ed.). *Handbook of Middle American Indians*, vol. 13: Guide to Ethnohistorical Sources, Part Two. Texas: University of Texas Press, 2015. p.298

¹⁸⁰ A respeito das ferrenhas críticas realizadas por Raynaud, Alma Caballero aponta que “suas expressões sobre Brasseur não são para desqualificar o seu trabalho, mas para projetar um ódio inexplicável”. Cf. CABALLERO, Alma. *Teatro Centroamericano*. Guatemala. Con los textos de Brasseur de Bourbourg del Rabinal Achí, su música grabada en 1945, la entrevista a J. L. Coloch y la música de su montaje en 2004. [S.l.: s.n.], p.12, tradução nossa.

¹⁸¹ Para muitos estudos, Bourbourg usava a etimologia como metodologia histórica, chegando a traçar paralelos entre as palavras não indígenas de idiomas autóctones a uma origem comum indogermânica escandinava. Em meados da década de 1860, passou a defender a influência cultural mútua entre o Egito Antigo e a Mesoamérica pré-hispânica.

¹⁸² HOUSTON, Stephen; MAZARIEGOS, Oswaldo Chinchilla; STUART, David. *The Decipherment of Ancient Maya Writing*. Norman: University of Oklahoma Press, 2001. p.62, tradução nossa.

Embora visionário, Brasseur foi um homem de seu tempo, um romântico nato. Em uma época em que as mais fantásticas teorias a respeito da origem dos povos americanos se propagavam, era comum por parte de alguns estudiosos se valerem de especulações fundamentadas em relatos de viajantes, como Alexander von Humboldt, Jean-François Champollion e o visconde de Kingsborough.¹⁸³ Ao seu respeito, o historiador Herbert B. Adams, que conviveu com ele em Roma em 1873, relata a paixão e a liberdade com que Brasseur conversava sobre seus estudos: “En cierta ocasión, llegó al extremo de dar una interpretación fálica a la media luna. De la misma manera hacía remontar a la historia de Quetzalcóatl hasta la Atlántida, por medio de una línea de razonamiento larga y compleja”¹⁸⁴. A respeito de Quetzalcóatl, não tinha dúvidas que havia sido um personagem histórico responsável por transmitir a civilização para outros povos. Consciente ou inconscientemente, seu espírito imaginativo convertia os mitos e fábulas que encontrava nos documentos que lia, em explicações históricas, costumes e crenças populares.

Suas ideias demonstram a transição pelos quais os estudos históricos relativos à América pré-hispânica passavam no momento. Do mesmo modo em que interpreta as fontes à luz dos ensinamentos da Igreja Católica, forçando a proximidade de tradições indígenas com elementos bíblicos, assim como outros fizeram antes dele, também apresenta um contraponto científico, característico do pensamento positivista. Em uma carta datada de 1850, afirma:

O problema da população primitiva da América [...] não pertence mais à história do que às ciências naturais que questionaram sobre a origem das plantas e animais e sobre a distribuição de germes orgânicos ... Em meio a uma multidão das nações que tiveram sucesso e se misturaram umas com as outras, não é possível reconhecer com precisão a origem da primeira população¹⁸⁵

Sem dúvidas, seu fascínio e apreço pela cultura mesoamericana fica evidente em seus escritos. Ao publicar sua gramática da língua quiché em 1862 juntamente em um ensaio dedicado exclusivamente à música e a poesia indígena, Brasseur exalta a sofisticação e sensibilidade dos textos e danças nativas, assim como denuncia a exploração estrangeira que ainda persistia em seu tempo e privava a população local de se expressar abertamente.

¹⁸³ Sobre o assunto, podemos citar também o cronista e frade dominicano Diego Durán (1537-1588), o nobre indígena Chimalpahin Quauhtlehuanitzin (c. 1579-1645), o ministro norte americano Cotton Mather (1663-1728), o teólogo Roger Williams (1603-1683), entre outros.

¹⁸⁴ BRUNHOUSE, Robert L. *En busca de los mayas: los primeros arqueólogos*. México D.F.: Fondo de Cultura Económica, 1992, p. 125.

¹⁸⁵ BRASSEUR DE BOURBOURG, *Cartas para servir de introducción a la historia primitiva de las naciones civilizadas de la América Septentrional*. Cidade do México: Murguía, 1851. p.46, tradução nossa.

Demonstrando erudição e domínio sobre o assunto, cita os poemas de 1467 atribuídos a Nezahualcoyotl, governante de Texcoco conhecido como o “rei-poeta”, que lamentava o destino, vislumbrando o fim de seu império por meio de guerras e calamidades. Abrindo margem para retomar a hipótese do contato transoceânico, seus comentários se restringem à análise da documentação disponível, sendo muito mais ponderados e contidos:

As populações de origem asteca no México, como as de origem maia ou quicheana na América Central, também eram sensíveis à música e ao canto; mas a arte dramática não estava menos em voga do que a poesia lírica e a dança, e sabemos que a imitação e a ginástica progrediram nelas, o que nos surpreenderia se pudéssemos ver o que escapou, apesar da escravização, do fanatismo espanhol.¹⁸⁶

Após a morte de Brasseur, sua coleção de documentos históricos passou às mãos de Alphonse Pinart, que a colocou à venda de 28 de janeiro a 5 de fevereiro de 1884, em Paris. Alguns documentos, como a cópia e tradução do *Memorial de Tecpan-Atitlan* foram comprados por Daniel G. Brinton, que possibilitou a ampliação e a disseminação dos estudos maias pelos círculos acadêmicos da América do Norte, sobretudo na costa oeste dos Estados Unidos.

2.2 – Manuscrito Pérez: ressurgimento

A narrativa brasseuriana permaneceu tida como única até a descoberta de um novo manuscrito em 1957 pelo professor norte-americano Carroll Edward Mace. O documento, posteriormente conhecido como *Manuscrito Pérez*,¹⁸⁷ é creditado como de autoria inicial de Bartolo Ziz e datado em seu prólogo em 28 de outubro 1850, ou seja, cinco anos antes de Brasseur redigir a sua versão, e apresenta similaridades e divergências significativas com o texto publicado até então. A única menção – ainda que vaga – de Brasseur de Bourbourg a esse manuscrito está presente em uma carta de três de junho de 1855 (menos de um mês após sua chegada na cidade) dirigida a José Mariano Padilla, colecionador guatemalteco e amigo de Brasseur, em que diz: “[...] Eu descobri aqui, nas mãos de um tio de um servo meu, outro manuscrito; é o texto do diálogo e da história do antigo baile de Rabinal Achí, os heróis de

¹⁸⁶ BRASSEUR DE BOURBOURG, 1862a, p.8, tradução nossa. No original: Les populations d'origine azteque, au Mexique, comme celles d'origine maya ou quiché, dans l'Amérique centrale, étaient également sensibles au chant et à la musique; mais l'art dramatique n'était pas moins en vogue que la poésie lyrique et la danse, et l'on sait que la mimique et la gymnastique avaient fait chez elles des progrès qui nous étonneraient, si nous étions à même de voir ce qui a échappé, malgré leur asservissement, au fanatisme espagnol.

¹⁸⁷ O manuscrito leva esse nome devido a uma assinatura encontrada na última página escrita: “12 de junho de 1913, Pérez”

Rabinal [...]”.¹⁸⁸ Infelizmente esse documento a que Brasseur se refere permanece desaparecido até os dias de hoje, porém, após a sua morte, Daniel Brinton descobre em seus arquivos uma carta que modifica a história da origem do manuscrito, acrescentando novos detalhes à narrativa:

O Abade Brasseur declara que escreveu este drama por meio de informação verbal, no povoado de Rabinal, na Guatemala; porém uma carta do dr. Berendt em meu poder qualifica tal declaração como incorreta, e acrescenta: Brasseur encontrou o manuscrito completo, em mãos de um agricultor, no caminho de Guatemala até Chiapas. O original, entretanto, permanece no mesmo lugar.¹⁸⁹

A descoberta do manuscrito de Mace, inteiramente feito no idioma quiché-achí, é nada mais do que um caderno escolar com 76 páginas das quais 65 estão escritas; ao seu término temos outra marcação de data: “12 de junho de 1913”, o que foi interpretado por Acuña (2000), Van Akkeren (2000), Sacor Quiché (1990), entre outros, como sendo uma cópia direta da versão que Bartolo Ziz escreveu em 1850. A principal evidência que respalda essa teoria está no próprio cabeçalho do referido documento, em que se lê: “Aos vinte e oito dias deste mês de outubro de 1850 anos, acabei de fazer a transcrição do *original* deste Xahoh Tun, próprio deste nosso povoado de San Pablo de Rabinal para que meus filhos mantenham a tradição”.¹⁹⁰ Este prólogo, entretanto, também consta na versão bilíngue publicada por Brasseur,¹⁹¹ o que demonstra uma inconsistência na narrativa a respeito da origem de ambas as fontes.

¹⁸⁸ BRETON, Alain. *Rabinal Achí: un drama dinástico maya del siglo XV*. Cidade da Guatemala: Centro Frances de estudios Mexicanos y Centroamericanos, 1999, p. 20-21, tradução nossa.

¹⁸⁹ BRINTON, Daniel. *Aboriginal American Authors and their Productions Especially those in the Native Language*. Filadelfia: South Seventh Street, 1883, p. 57, tradução nossa.

¹⁹⁰ No original, lemos: “Chi hu uinak uahxakib 4ih chi i4 ri octubre ch u pam ri hunab de 1850 aii.os, mi xch iu elezah ui *original* rech uae Xahoh Tun, rech uae ka tinamit San Pablo Rabinal ui”, grifo nosso.

¹⁹¹ Na tradução do abade lemos: “Au vingt huitième jour du mois d’octobre de l’année 1850, j’ai transcrit l’*original* de ce Ballet du Tun, propriété de notre ville de *Saint-Paul* de Rabinal, pour laisser mon souvenir à mes enfants et qu’il reste à jamais avec eux dorénavant. Ainsi soit-il”. BRASSEUR DE BOURBOURG (1862) p. 24.

Imagem 9 – Fólio 1 extraído do *Manuscrito Pérez*

ake, qui vae xakolab.....

*akau hobtoh; Rahaval ak...
Rabinalab; Rabinal; achi. akau...
u ealel. Rabinal. ughal akau.....
hobtoh,.....*

*Cave é quiche. achi. Rahaval: eyá...
qui, ah cunen akchakul. ughal.....
Balam; achi. Balam. giche, ri Raha...
val. giche vinal. xochau xicoil ...
akau. hobtoh; uchuch; uen. uchuch...
Raxon, Ri. yamanib exticoqib.....
qirbi, Rix' Eil Rabinal achi. mun.....
ixol; mun. Rech. Rabinal. achi.....
ecab la hich; ucanal; cot. Balam qibi...
achihab. ak Rabinalab.....
qicata é. ak labalib. Ruy. qia. mumit.....
alahil chic achi vepu ixol.....
exahol chiro xakoh tun.....*

Retirado de: BRETON, Alain. *Rabinal Achí*. Un drama dinástico maya del siglo XV. Cidade do México: Centro Francés de Estudios Mexicanos y Centroamericanos, 1999, p. 73.

Após essa descoberta, o próprio Mace inicialmente sustentou a hipótese de que a versão coletada por Brasseur fosse, na verdade, uma cópia direta desse texto quiché-achí, levantando dúvidas acerca do relato do abade em ter escrito por meio do ditado de seus amigos indígenas. Posteriormente passou a cogitar o inverso pois, segundo o autor: “Brasseur enviou duas cópias de sua *Gramática da língua quiché* a Rabinal em 1862, e a versão do *Rabinal Achí* incluída neste livro foi usada nos ensaios até 1913, ano em que um natural chamado Manuel Pérez, diretor do baile, a usou para fazer sua própria cópia”.¹⁹² Por essa razão, a forma como o manuscrito de Pérez foi redigido, do mesmo modo em que mantém, também modifica alguns aspectos da obra, suprimindo ou acrescentando falas, além de alterar a ortografia. Neste caso, René Acuña (1975), analisando comparativamente os aspectos morfológicos e fonéticos observados em ambas as fontes, nos mostra que a escrita do Manuscrito Pérez se aproxima da gramática do padre Francisco de la Parra Aguftino, de meados do século XVI, a qual Francisco Ximénez tomou por base em seus trabalhos. Observando esta constatação, Anita Padial

¹⁹² MACE, Carroll Edward. Algunos apuntes sobre los bailes de Guatemala y de Rabinal. In: *Cultura de Guatemala*. Segunda Época. Anuario Musical. Cidade da Guatemala: Universidad Rafael Landívar, 1998, p. 34-35, tradução nossa.

Guerchoux e Manuel Vázquez-Bigi (1991) acreditam que a origem do *Manuscrito Pérez* remonte aos estudos de Ximénez que estavam na posse do abade – como o *Livro do conselho*, que seria batizado por Brasseur como *Popol Vuh*, ao ser publicado por ele –, mas que, por vaidade, tenha suprimido a presença de qualquer intermediário para ganhar os méritos de ser o único descobridor da obra. Segundo esta linha de raciocínio, a publicação da obra em francês serviria como um subterfúgio para afastar qualquer menção à Ximénez e suas supostas contribuições, já que todas foram feitas em espanhol:

Nesta hipótese, talvez Brasseur pudesse destruir a tradição espanhola original de Ximénez e, se o fizesse, publicar a versão espanhola como própria. Porém escolheu outro caminho; o de não a revelar, o de omiti-la de alguma maneira – ao fazer isto manteria seu novo papel de descobridor original de um importantíssimo remanescente pré-hispânico –, e publicar o texto francês como tradução direta e original.¹⁹³

Já Tedlock (2003) sugere que Bartolo Ziz teria ditado o texto à Brasseur tendo por base o tal documento – que teria, nesta hipótese, uma antiguidade maior do que se imagina –, e que não havia sido entregue para o abade fazer sua própria cópia por falta de confiança no mesmo, já que provavelmente ele o levaria consigo e desapareceria com o único registro disponível. O fato do prólogo mencionar a transcrição do “original” do drama também levanta suspeitas a respeito de uma possível versão anterior.

Em sua estrutura, o documento conserva a mesma divisão em quatro partes, conforme observado em Brasseur, porém com uma ampliação da sexta intervenção de Quiché Achí e uma redução da fala de Rabinal Achí durante o primeiro ato, observado por Sacor Quiché (1996) como uma forma de unificar o caráter semântico e sintático perdido na transcrição do abade. Ademais, a separação dos acontecimentos em “cenas” ou “atos” que ocorre no *Manuscrito Pérez* representa um conceito que diverge em seu correspondente europeu, ou seja, tais separações podem ser compreendidas com propósitos distintos quando comparadas à atividade cênica não-indígena ocidental. Conforme observamos, a encenação do Rabinal-Achí ocorre de forma ininterrupta, sem pausas ou mudança de cenários. Nesse sentido, a marcação das quatro cenas configura-se como um elemento auxiliar na localização dos fatos – interiores ou exteriores à cidade – narrados apenas na parte textual, sem alterar em nada a forma como a

¹⁹³PADIAL GUERCHOX, Anita; VÁZQUEZ-BIGI, Manuel. *Quiché Vinak*. Tragedia. Nueva versión española y estudio histórico-literario del llamado “Rabinal-Achí”. Cidade do México: Fondo de Cultura Económica, 1991, p. 83-84, tradução nossa.

encenação ocorre. Tedlock (2003) aponta que, ainda que não exista nenhuma outra peça, dança ou teatro maia que possua tal separação:

[...] está claro que Brasseur traduziu [esses termos] do francês e não o contrário. No caso do primeiro título, “*U Nabe Banbal*” é o mais próximo possível de uma tradução literal de “primeiro ato”, embora tenha escrito “*Scène Première*” na página ao lado. Em um uso real *b’anb’al* combina *b’an-*, “fazer” com o sufixo instrumental ou locacional *-b’al*, que significa “ferramenta” ou “lugar aonde alguma coisa foi ou é feita” e sua aplicação contemporânea mais comum é em latrinas ou banheiros [...].¹⁹⁴

Nesse sentido, *U Nabe Banbal*¹⁹⁵ configura-se como um neologismo inventado pelo abade, que foi incorporado na escrita do *Manuscrito Pérez* e perpetuado nas versões posteriores. Tal hipótese, no entanto, não descartaria a suposta existência de um documento mais antigo coexistir com a versão que temos hoje, no entanto, seria imprudente considerar tal documento como “puro” ou isento de influências externas dada as condições apresentadas. René Acuña (1975 p. 106) nos aponta que uma das versões manuscritas com a qual ele teve contato – de autoria de Esteban Xolop – não apresenta a divisão de cenas, omite a descrição inicial dos personagens e carece de qualquer guia cenográfico que detalhe a respeito dos aparatos figurativos que compõe a representação do Rabinal-Achí. Nesse sentido, Acuña crê que Brasseur foi o responsável por introduzir todos esses elementos, já que não há nenhuma evidência lógica ou documental que existissem ou fossem necessárias tais descrições dentro do contexto indígena.

Assim, as inúmeras conjecturas que foram formuladas a respeito da origem precisa deste manuscrito são tantas quantas as hipóteses históricas acerca do seu conteúdo, ou seja, plausíveis, mas impossíveis de serem comprovadas. De fato, dada as características e o conteúdo de ambos os documentos, é factível supor que Brasseur tivesse utilizado uma versão escrita como suporte para redigir o seu texto, como do mesmo modo é crível a narrativa de que ele “tomou por ditado” todas – ou grande parte – das falas do Rabinal-Achí, visto que, enquanto o *Manuscrito Pérez* organiza o texto de uma forma híbrida, oscilando em versos e prosa¹⁹⁶, Brasseur transcreve e diagrama todo o texto apenas em prosa. Conforme apontado por Alain Breton (1999), ainda que seja impossível de se afirmar tal coisa, sabemos que, da mesma forma

¹⁹⁴ TEDLOCK, Dennis. *Rabinal Achí: A Mayan Drama of War and Sacrifice*. Nova York: Oxford University Press, 2003, p. 277, tradução nossa.

¹⁹⁵ Assim como as partes subsequentes: *U Kam Banbal*, *U Rox Banbal* e *U Kaj Banbal*, sendo o segundo, terceiro e quarto ato respectivamente.

¹⁹⁶ Tedlock (2003), a partir de conversas com José Colosh e da análise da estrutura textual, considera que o *Manuscrito Pérez* está formulado inteiramente em versos poéticos.

que as antigas epopeias e poesias gregas foram transmitidas oralmente sem a necessidade de um registo físico, as tradições indígenas se valeram do mesmo recurso, visto que os participantes mais assíduos do Rabinal Achí – como observado com os falecidos José León Colosh e seu sogro Esteban Xolop, por exemplo – conseguem memorizar todos os mais de três mil versos do drama.

O fato do *Manuscrito Pérez* ter sido redigido no idioma local com caracteres latinos demonstra a importância da manutenção e perpetuação dessa tradição entre os nativos com a utilização dos recursos disponíveis em meados do século XIX. Em uma das cartas de Brasseur – datada de 23 de maio de 1855 –, este se manifesta surpreso em saber que a maioria dos habitantes de Rabinal eram fluentes em espanhol: [...] “os aborígenes, apesar de bons e dóceis, não correspondem ao que eu esperava: quase todos falam espanhol e em seus arquivos não encontrei nada de interessante”¹⁹⁷. Visto que ainda na segunda década do século XXI muitos rabinalenses são fluentes tanto no idioma quiche-achí quanto no espanhol, é factível supor que quando o abade escreveu seu relato muitos eram igualmente bilíngues ou instruídos a se comunicarem na língua oficial do país. Nesse sentido, o autor do *Manuscrito Pérez* não utiliza nenhum termo de origem hispânica em sua escrita, com exceção do cabeçalho, aonde menciona o nome cristão e oficial da cidade – San Pablo Rabinal – e ao final do documento, aonde assina seguindo o calendário gregoriano: “Junio 12. 1913”.

Todas essas incongruências e lacunas a respeito da obra reafirmam o caráter de criação coletiva que engloba tanto o conhecimento popular quanto as tradições mítico-históricas (Dennis Tedlock, 1985) que se unem para gerar novas camadas de significados adaptadas ao contexto do momento que se encontram. Ainda assim, os aspectos essenciais da tradição pré-hispânica – como o conflito dicotômico perpétuo entre os diversos conceitos sociais simbólicos observados até então – permanecem na obra como uma máxima quase intocável pela ação do tempo. Em outras palavras, ainda que tenha havido versões anteriores e desconhecidas da mesma história, seu caráter fundamental e singular pôde ser preservado como um testemunho que complementa e se relaciona com as demais fontes históricas indígenas. Como aponta Alain Breton (1999):

Sem dúvidas, jamais saberemos, assim como tampouco saberemos quem ou quais foram seus redatores. Em vista da sua grande unidade mas também de sua complexidade, inclino-me a pensar que se trata de uma criação pessoal e

¹⁹⁷ BRASSEUR DE BOURBOURG, Charles Étienne. Dos cartas inéditas del Abate Brasseur de Bourbourg, dirigidas al doctor José Mariano Padilla, fechadas em Rabinal el 23 de mayo y 3 de junio de 1855. *Anales de la Sociedad de Geografía e Historia*. n.4, 1940, Tomo XVI, p. 298, tradução nossa.

singular, uma obra “de autor” (um rei-poeta ou um príncipe herdeiro da época? Um dignitário inspirado, trabalhando na tradição ou lavrando o sulco dos aedos astecas?). Quanto à questão de como e por que esse texto conservou tal unidade, a resposta talvez resida na forma dialógica da história, que por si só remete ao gênero. Com efeito, o texto nada mais é do que uma sucessão ininterrupta de diálogos em que cada personagem, na ausência de algum ponto de vista externo sobre a ação que permita revelar o traço "onisciente" de qualquer narrador, cumpre esse papel: a história não é contada, mas vivida e atuada por cada um na primeira pessoa.¹⁹⁸

Ainda que tal suposição do autor seja válida – apesar de embasada mais em especulações do que em fatos –, hoje já observamos o movimento oposto: diversos autores têm redigido suas versões do Rabinal-Achí tomando por base o *Manuscrito Pérez* e suas próprias interpretações a respeito da representação dramática da obra. Dado o *Manuscrito Pérez* ser uma cópia de uma versão desaparecida, não temos como mensurar as possíveis modificações sofridas no processo de transcrição deste material. Entretanto, a transmissão tradicional observada nos anos posteriores nos mostra a pouca ou quase nula deturpação do texto de referência, sobretudo naquelas utilizadas pelos diretores e “donos” do drama.

Nesse sentido, temos a segunda cópia do manuscrito realizada em 1952 por Eugenio Xolop,¹⁹⁹ seguindo pela terceira cópia realizada por seu sucessor, Esteban Xolop, em 1972, e utilizada posteriormente para a montagem do drama por José León Coloch de 1983 até seu falecimento em 2015.²⁰⁰ Ao que podemos observar com as montagens realizadas em Rabinal após 2015, não há uma tradição em redigir uma cópia nova a cada novo diretor assumir o posto de seu antecessor, visto que os materiais utilizados no drama (tal como a indumentária, instrumentos musicais, imagens sacras, etc) são habitualmente reutilizados até se desgastarem devido alguma catástrofe que os danifiquem total ou parcialmente ou pela ação natural do tempo. Ademais, conforme René Acuña (2000) aponta, devemos destacar que mesmo que todas essas cópias sejam “consanguíneas”, não significa que são idênticas ao seu modelo genético pois registram numerosas variações sobretudo em relação a alguns signos fonéticos. Junto a isto, conforme apontado pelo rabinalense José Efraín Hernández Gómez (1991), não há uma tradição literária forte nesta comunidade e nos demais povos de fala achí:

¹⁹⁸ BRETON, Alain. *Rabinal Achí: un drama dinástico maya del siglo XV*. Cidade da Guatemala: Centro Frances de estudios Mexicanos y Centroamericanos, 1999, p. 16-17, tradução nossa.

¹⁹⁹ Nomeado por René Acuña (2000) como *Manuscrito Xolop-2*.

²⁰⁰ Aqui estamos considerando as cópias integrais do Rabinal-Achí. Além destas listadas existem outras cópias parciais realizadas por Rosamaría Barba (1959), Carmelo Sáenz de Santa María (1979), etc. Cf. ACUÑA, René. *Las copias sobrevivientes del Rabinal Achí. Literatura Mexicana*. Cidade do México: UNAM, 2000, p. 11-25.

Rabinal é um povo nascido da história, para fazer história dentro da história que se esqueceu da sua história. Todos falam da história de Rabinal, mas ninguém a escreveu e só temos relatos orais que foram passando de geração em geração, o que acreditamos ter acontecido.

Mas salpicamos a história moderna com fatos que o próprio gênio do rabinalense criou com certo humor e graça provinciana, com personagens que às vezes já esquecemos e que as novas gerações não ouviram falar.²⁰¹

Esta ausência de produção literária indígena escrita é apontada por Teletor (1955, p.81) como um reflexo da aversão aos ladinos de fala espanhola e um mecanismo de preservação das tradições orais. Para o autor, a rigorosa estrutura hierarquizada das confrarias – e quase obrigatoriamente hereditária – contribuíram para a manutenção deste sistema mesmo entre membros alfabetizados, algo que passou a se modificar somente a partir de meados da segunda metade do século XX, quando vemos o aparecimento e destaque de alguns autores indígenas.

Indo além das cópias manuscritas e adentrando no âmbito editorial e acadêmico, a partir do relato do pesquisador René Acuña (2000) temos conhecimento de uma cópia – aparentemente jamais publicada – realizada por Rosamaría Barba Martín Sonseca em 1959. Desta versão não possuímos nenhuma referência de como ocorreu o processo de transcrição e sua localização, tampouco possuímos informação sobre a autora, com exceção de um trabalho de catalogação posterior, igualmente realizado em Rabinal, a respeito de um teatro oriundo do século XVIII intitulado *História da conversão de São Paulo*.²⁰² Utilizando o manuscrito de 1913 e os resultados obtidos por meio de diversos trabalhos de campo iniciados na década de 1960, temos a versão de René Acuña (1975; 1982), que ao analisar a produção de Brasseur e os estudos de Raynaud, observa em ambas as obras certos aspectos “artificiais” que se distanciam do Rabinal-Achí real, observado *in loco*.

Na mesma linha iniciada por Mace e Acuña temos o livro *Rabinal achi o danza del tun* por Hugo Fidel Sacor Quiché (1991).²⁰³ Como diferencial dos estudos anteriores, a obra – realizada a partir de um estudo interdisciplinar de cunho etno-histórico, etnográfico, musicológico e linguístico realizado entre 1985 e 1989 – contou com a descrição do baile feita por Silvia Alvarez e a análise musical de Enrique Anleu. Essa versão é fruto do projeto de

²⁰¹ HERNÁNDEZ GÓMEZ, José Efraín. *Rabinal de mis recuerdos: historia y ciento quince anécdotas*. Cidade da Guatemala: Amenabar, 1991, p. 216, tradução nossa.

²⁰² Cf. MARTÍN SONSECA, Rosamaría Barba. *Ystoria de Moros de la Conversión de San Pablo y expresan los nombres*. In: *Artis*. Cidade da Guatemala: Editorial Landívar, 1960, p. 77-105.

²⁰³ SACOR, Hugo Fidel. *Rabinal Achí o danza del tun*. Traducción de Hugo Fidel Sacor; descripción del baile de Silvia Alvarez; análisis musicológico de Enrique Anleu Díaz. Cidade da Guatemala: Universidad de San Carlos de Guatemala, 1991.

investigação “Estudio etno-histórico, etnográfico y lingüístico del Rabinal Achí” realizado pela Dirección General de Investigación da Universidad de San Carlos sob direção do antropólogo Carlos García Escobar. Nela se encontra digitalizado o manuscrito original de 1913 com o prólogo de Bartolo Ziz datado de 1850.

Na França, um novo estudo e tradução realizada por Alain Breton (1994; 1999; 2019) foi publicada em conjunto com um fac-símile do *Manuscrito Pérez*, sendo posteriormente traduzido e reimpresso em espanhol.²⁰⁴ Da mesma forma como seus antecessores, Breton utiliza o conhecimento empírico obtido em suas incursões por Verapaz e suas percepções a respeito das tradições cênicas de Rabinal para trazer contribuições inéditas para os estudos históricos e arqueológicos da região. Utilizando tal edição como base, Teresa Lavender Fagan e Robert Schneider publicam em 2007 uma nova tradução para o inglês,²⁰⁵ mantendo os comentários originais do livro de Breton.

Baseando-se no *Manuscrito Pérez* mas igualmente levando em consideração o trabalho de Brasseur, Dennis Tedlock (2003; 2009)²⁰⁶ utiliza as duas principais versões conhecidas para redigir a sua própria edição, em inglês, do Rabinal-Achí. Com uma estrutura em versos, o autor retoma aspectos importantes da poética indígena, realizando paralelos com a língua inglesa de modo a preservar – ou transpor – as particularidades morfológicas essenciais da obra de acordo com seu ponto de vista. Deste modo, Tedlock nos apresenta uma “versão expandida” do Rabinal-Achí, apresentando notas descritivas detalhadas que apontam cada movimento, som musical ou intervenção realizada durante o teatro, complementando com uma análise técnica a respeito do contexto, significado e histórico da obra. Dada sua contribuição para as pesquisas a respeito do Rabinal-Achí e as demais danças autóctones indígenas da Guatemala, consideramos esta obra, assim como o trabalho de Ruud Van Akkeren (2000),²⁰⁷ como os principais tratados, escritos em língua inglesa, sobre o assunto.

²⁰⁴ Cf. BRETON, Alain. *Rabinal Achi: un drame dynastique maya du quinzième siècle*. Nanterre: Société des américanistes & Société d'éthnologie, 1994;

BRETON, Alain. *Rabinal Achí: un drama dinástico maya del siglo XV*. Cidade da Guatemala: Centro Frances de estudios Mexicanos y Centroamericanos, 1999;

BRETON, Alain. *Rabinal Achí: un drama dinástico maya del siglo XV*. Cidade da Guatemala: Sophos Editorial, 2019.

²⁰⁵ BRETON, Alain (ed.); SCHNEIDER, Robert (trad.); FAGAN, Teresa Lavender (trad.). *Rabinal Achi: A Fifteenth-Century Maya Dynastic Drama*. Boulder: University Press of Colorado, 2007.

²⁰⁶ TEDLOCK, Dennis. *Rabinal Achí: A Mayan Drama of War and Sacrifice*. Nova York: Oxford University Press, 2003.

²⁰⁷ VAN AKKEREN, Ruud. *Place of the Lord's Daughter: Rab'inal, Its History, Its Dance-drama*. Leiden: Research School, 2000.

Entre as versões mais recentes, também destacamos a nova tradução realizada a partir do *Manuscrito Pérez* para o espanhol realizada por Luis Hernán Rodríguez Felder em 2014.²⁰⁸ Publicado na Argentina, o texto faz parte de uma coletânea dedicada à literatura universal, abarcando diversos títulos de destaque, entre fábulas, contos, poemas e romances separados em movimentos literários específicos.

²⁰⁸ RODRÍGUEZ FELDER, Luis Hernán. *Literatura de los pueblos originarios: mayas Quichés: Rabinal Achí*. Buenos Aires: Proyecto Larsen, 2014.

2.3 – Demais produções inspiradas no Rabinal-Achí

Além das traduções e adaptações diretas utilizadas como base para as várias publicações listadas anteriormente, o conteúdo do Rabinal-Achí serviu como base para a realização de diversas produções literárias que se inspiraram no seu enredo e na história de seus personagens. A seguir listaremos algumas dessas obras que pudemos catalogar, apontando suas principais características.

Influenciada mais pelo teor literário do que musical do Rabinal Achí, foi a ópera *Die Opferung des Gefangenen* (O sacrifício do cativo, em tradução livre)²⁰⁹ de 1925. Composta pelo musicólogo austríaco Egon Joseph Wellesz com libreto do escritor russo Eduard Stucken e coreografia do bailarino Kurt Joos²¹⁰, esta obra se insere num contexto específico de interesse pelas culturas antigas da América que, iniciada desde a divulgação dos trabalhos de Brasseur de Bourbourg, fascinava a Europa com histórias mitológicas fantásticas e civilizações perdidas nas densas florestas tropicais da Guatemala. Juntamente com a ópera *Alkestis* (Op. 35) e o ballet *Achilles auf Skyros* (Op. 33), *Die Opferung des Gefangenen* (Op. 40) completa uma trilogia de obras dedicadas às culturas antigas clássicas.

Los enemigos de Sergio Magaña (1989/1990)²¹¹ é uma adaptação teatral e literária do *Rabinal-Achí* no qual o autor explora a postura do abade Brasseur de Bourbourg como personagem e observador da própria encenação, adicionando e modificando certos acontecimentos da obra original, guiando o espectador entre o século XIX e o passado pré-hispânico. Utilizando dessa metalinguagem em sua obra dramática, Magaña modifica o cenário imaginário da grande fortaleza de Rabinal, colocando a igreja de São Paulo como parte essencial dentro do contexto da encenação.²¹² Estreado pela Compañía Nacional de Teatro sob a direção de Lorena Maza em 1989, o texto da montagem foi reformulado para ser publicado

²⁰⁹ Gentilmente cedida pela Egon Wellesz Foundation, a gravação em áudio do primeiro movimento da ópera pode ser acessada pelo link: <<https://www.youtube.com/watch?v=wOYYE-oF0Fc>>. Acesso em 20 abr. 2021.

²¹⁰ Apesar de chamado de “o modernista esquecido”, o legado de Egon Wellesz (1885 -1974) é de valor incontestável. Com interesses divididos entre a música antiga e de vanguarda, sua produção artística engloba desde hinos religiosos e músicas de coro a músicas bizantinas, sinfonias e ballets. Embora ter um vasto repertório e contar com um influente círculo de amizades (que envolvia Hugo von Hofmannsthal, Gustav Mahler, Anne Freud, Hilde Spiel, entre outros) jamais esteve na América Central. Eduard Stucken (1865-1936), no entanto, já possuía ao menos um trabalho relacionado com a Mesoamérica: a obra *Die weißen Götter* (Os deuses brancos, em tradução livre), uma novela histórica lida sobretudo na Alemanha durante a república de Weimar que narrava a Conquista do México focando na relação amorosa entre Cortéz e Malintzin. Cf. HAAS, Benjamin Michael. Egon wellesz (1885-1974) the forgotten modernist. In: *Forbidden Music*, 2014. Disponível em: <<https://forbiddenmusic.org/2014/06/04/egon-wellesz-1885-1974-the-forgotten-modernist/>> Acesso em: 09 mar. 2020.

²¹¹ MAGAÑA, Sergio. *Los enemigos*. Cidade do México: Editores Mexicanos Unidos, 1990.

²¹² RABELL, Malkah. Espléndida representación: Los enemigos. Reseña Histórica del Teatro en México In: *El Día*. Cidade do México, 2.0-2.1, p. 19, outubro de 1989.

em 1990, onde a presença de Brasseur é suprimida para dar ênfase apenas aos acontecimentos ocorridos no passado pré-hispânico.²¹³

Rabinal Achi da escritora nicaraguense María López Vigil (2014)²¹⁴ é uma releitura adaptada e ilustrada com propósito de divulgação, fortemente inspirada na estética literária observada na obra dramática *Fulgor e morte de Joaquín Murieta* escrita por Pablo Neruda²¹⁵. Dentre as modificações mais substanciais feitas na base do Rabinal-Achí, destacamos o papel proeminente das personagens femininas, sobretudo a Princesa Esmeralda Preciosa, que exerce um papel conciliatório essencial entre Rabinal Achí e Quiché Achí nesta adaptação. Publicada pelo Fondo Editorial Libros para Niños, a obra possui um caráter lúdico e didático de fácil compreensão para o público infantil.

Rabinal Achí do artista visual e escritor guatemalteco Danilo Lara Argueta (2015)²¹⁶, utilizando como base a tradução espanhola de Hugo Fidel Sacor, reconta a narrativa heroica quiché-achí na forma de história em quadrinhos. Com uma estética expressionista com ares *noir*, a narrativa de Lara Argueta toma liberdades artísticas que aproximam os personagens em um contexto atual porém mantendo a fidelidade ao conteúdo original.²¹⁷ A edição contou com a consultoria acadêmica do pesquisador Carlos Rubén Galindo Barrera.²¹⁸

Rabinal-Achí, ópera em 2 atos de Luís Molina (2019)²¹⁹, foi pensada pelo compositor como uma continuação ficcional dos acontecimentos observados no Rabinal-Achí, após o término das hostilidades entre o povo quiché-kawec e rabinalense. O enredo gira entorno da aliança militar firmada entre as referidas nações, o pagamento de tributos e o casamento entre o príncipe de Rabinal com a princesa quiché. Seguindo uma estrutura bastante próxima da obra original, a ópera possui poucos personagens, dando ênfase à príncipes, princesas, reis, rainhas e soldados de elite. Registre-se que, na sociedade maia antes e depois da chegada dos espanhóis

²¹³ GOUTMAN, Ana. *Hacia una teoría de la tragedia, realidad y ficción en Latinoamérica*. Cidade do México: UNAM, 1994, p. 54-56.

²¹⁴ LÓPEZ VIGIL, María. *Rabinal Achi*. Jinotepe: Fondo Editorial Libros para Niños, 2014.

²¹⁵ Cf. CONFIDENCIAL. *María López Vigil presenta su nuevo libro "Rabinal Achi"*. Youtube, 21 mai. de 2016. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=4Z5Y4MWxGag>>. Acesso em: 30 mai 2021.

²¹⁶ LARA, Danilo. *Rabinal Achí*. Cidade da Guatemala: Indeleble, 2015.

²¹⁷ Cf. DIARIO de Centro América. *Narrativa gráfica y secuencial de El Rabinal Achí*. 10 mar. 2016. Disponível em: <<https://dca.gob.gt/noticias-guatemala-diario-centro-america/narrativa-grafica-y-secuencial-de-el-rabinal-achi/>>. Acesso em: 30 mai 2021.

²¹⁸ Cf. GALINDO BARRERA, Carlos Rubén. *El teatro como sistema de comunicación cultural: códigos y signos teatrales utilizados en la obra El Rabinal Achí (El Varón de Rabinal) Ballet-Drama de los indios K'iche' de Guatemala*. Tesis (ciencias de la comunicación). Universidad de San Carlos de Guatemala. Escuela de ciencias de la comunicación, 2004.

²¹⁹ A partitura completa da obra encontra-se disponível em: <https://issuu.com/luismolinamusic/docs/rabinal_achi_-_full_score>. Acesso em: 7 mai 2021.

nunca houve monarquia nos moldes europeus, sendo tais conceitos empregados de modo equivocado.

Apesar de toda controvérsia a respeito da identificação da origem e originalidade do *Manuscrito Pérez*, assim como suas cópias, variações, edições e adaptações, do mesmo modo como observamos na obra catalográfica de Brasseur, todas permanecem extremamente pertinentes e coerentes com a natureza móvel das tradições culturais, que se adaptam ao meio e a sociedade em que estão inseridos. Apesar do registro para a escrita potencialmente congelar a possibilidade de modificações ou de variações e evoluções de tradições orais ao longo do tempo, as diversas variações das próprias versões escritas e das representações tradicionais durante décadas sucessivas mostram que essa tradição não ficou congelada.

Sobre a diferença entre as versões, Luis Cardoza y Aragón (1972) escreve:

Novas versões aparecem e irão aparecer do Rabinal-Achi. A autêntica e a definitiva não podem existir. Na verdade, não existem formas invariáveis nessas tradições populares; nem conseguiram descobrir o alfabeto que fixou a própria palavra. Os próprios moradores de Rabinal (San Pablo de Rabinal) mantêm versões que são modificadas por aqueles que as mantêm.²²⁰

Da mesma forma, problemas semelhantes ocorrem com as diversas traduções, interpretações, etimologias, cronologias, migrações, etc. Qualquer transcrição de um suporte para outro – seja da oralidade em língua quiché à escrita latina, em uma adaptação para uma ópera ou em uma história em quadrinhos – acarreta a perda e reformulação de significados e múltiplas variações de sentido devido às possibilidades e limitações de cada suporte. Igualmente importante, a intenção de cada autor deve ser levada em consideração. Como observamos, são diversas as motivações que levaram tantas pessoas em contextos históricos e geográficos distintos a revisitarem a narrativa tradicional do pequeno povoado de Rabinal, utilizando seu conteúdo seja para expressar ideais de resistência à imposição de costumes estrangeiros ou coloniais, ancestralidade e direito à terra ou mesmo a fins de curiosidade diante de um testemunho histórico-cultural único.

²²⁰ CARDOZA Y ARAGÓN, Luis. *Rabinal-Achi*. El varón de Rabinal. Ballet-drama de los índios Quichés de Guatemala [com la música indígena]. Cidade do México: Porrúa, 1972, p. XII, tradução nossa.

CAPÍTULO 3 – O Rabinal-Achí no corpo: interpretações e significados

3.1. Simbolismos, vestuários e atavios

Neste capítulo nos propomos a analisar e elencar, com base na historiografia especializada, os principais elementos que compõe tanto a obra escrita quanto espetacular do Rabinal-Achí, assim como apresentar de forma sucinta as possíveis vertentes interpretativas para cada tópico listado.

De forma indissociável à prática religiosa, as atividades cênicas de natureza teatral, representativa e de personificação ocorriam em diversas circunstâncias dentro da cultura quiché pré-hispânica, tanto em âmbito público ou privado. Assim como De la Garza (1990, p. 114) afirma, a celebração teatral é a forma que os bailarinos encontram de se vincular diretamente ao sagrado por meio da desconexão com o seu corpo material. Para alcançar esse objetivo de forma voluntária e atingir o estado de transe necessário, conforme De la Garza (1987), alguns elementos seriam fundamentais, como a música uniforme, a dinâmica, o ritmo e organização das danças, assim como a abstinência e a meditação que precediam a realização dos rituais sagrados.

Denis Tedlock (2003, p.16) observa que na tradição quiché, os dramas históricos e as representações cênicas não possuem por objetivo a representação de personagens humanos, mas os espíritos desses personagens; assim, originalmente o Rabinal-Achí serviria como uma forma de dar voz aos espectros invocados, de forma similar às práticas taumátúrgicas das populações iucatecas narradas em fontes coloniais. Patricia Henríquez Puentes (2010), por sua vez, ajusta seu foco de análise nas relações de poder encenadas por meio da realização da dança circular, simbolicamente vinculada com os atores e o cenário ao ar livre, operando “até os dias de hoje como uma via de reforço e intensificação da experiência comunitária”. Apresentado como uma síntese cultural, a autora aponta que os elementos que constituem a obra foram ajustando suas formas ao máximo para serem compreendidos pela comunidade e conjurar o passado remoto em que a arte refletia uma imagem do grupo social, garantia sua coesão e endossava sua reprodução: “Os atores, verdadeiros depositários de um saber social, de uma forma de interagir com os espectadores e de uma retórica corporal arcaica, restauram no espaço guatemalteco

contemporâneo, gestos, movimentos, danças, textos e harmonias musicais que lembram a comunidade daquele outro tempo ancestral, existente ou não, reafirmam suas crenças”.²²¹

Nas palavras de Breton (1979, p. 172), a festa patronal torna-se a expressão da reiteração da ordem do mundo indígena, ordenada em duas obrigações paralelas: a primeira, de natureza econômica, capaz de a tornar possível, e a segunda, de ordem ritual, que confirma em suas funções os seus fins, fechando o ciclo anual de serviços prestados com a transmissão do santo. Com relação ao contexto da festa cristã, Prado Maravilla (2014, p. 229) apresenta a hipótese interpretativa de relacionar a narrativa da *Xajooj Tun* diretamente com a história dos santos católicos: personagens que sofreram perseguições, foram capturados, julgados e condenados ao martírio enquanto prisioneiros. Para esse autor, o peso dessa manifestação reside na justaposição do imaginário das divindades cristãs e indígenas: o implacável Deus do Antigo Testamento se aproxima dos deuses pré-colombianos que pedem sacrifícios em seus nomes para manter a ordem cósmica do mundo.

Na obra, tanto na versão de Brasseur quanto no *Manuscrito Pérez*, cada afirmativa proferida pelos personagens é seguida com uma confirmação da mesma: “digo minha palavra à face do céu; à face da terra”,²²² e terminam suas falas com uma espécie de cumprimento protocolar: “e que o céu e a terra estejam contigo” (*keje kaaj uleew chi k’oji uk’la*). Como nos aponta Maldonado (2010, p. 57-58) embasando-se no conceito de hierofania cunhado por Mircea Eliade:

A hierofania evocada nesta fórmula é direta: os personagens estão evidenciando a relação inerente entre dois símbolos: o céu – como alusão direta à transcendência, ao poder, ao sagrado, ao inatingível – e a terra – símbolo sagrado e materno da raça humana, completamente concreta e acessível. O céu e a terra mencionam uma divindade dual. Ambos os signos são também “recipientes” de tudo o que existe (montanhas, vales, rios) elementos que também se constituem como hierofanias; principalmente as montanhas e cavernas que reforçam a ideia de conexão com o sagrado, pois representam um elo entre o céu e a terra, ponto preferido de proximidade dos deuses e os maias.²²³

²²¹ HENRÍQUEZ PUENTES, Patricia. Ritos de passo para la puesta en escena del Rabinal Achí o danza del Un. *Revista Chilena de Literatura*, n. 76, 2010, p. 224, tradução nossa.

²²² A pesar da tradução de Cardoza y Aragón negligenciar essa expressão, considerando-a como um “idiotismo” quiché que poderia ser facilmente suprimido, William David Foster (1983) e Pía Salvatori Maldonado (2010) apontam a clara referência simbólica à ordem cósmica e terrestre. Ambos os signos (céu e terra) englobam tudo o que existe tanto no mundo físico quanto no transcendental, aumentando assim o caráter ritualístico de suas proclamações.

²²³ SALVATORI MALDONADO, Pía. El silencio del rito en la voz de la representación del Rabinal Achí. *Destiempos*. Ano 5, n. 27. Cidade do México, 2010, p. 57-58, tradução nossa.

Segundo Breton (1999, p. 57) essa e todas as demais formas de paralelismos e figuras de linguagens encontradas no texto se estabelecem como uma estrutura de forças contrastivas que, complementando-se de forma auxiliar contribuem para a formação de uma “poesia do significado”. Em todo instante há expressões que podem ser entendidas com múltiplos sentidos, o que enriquece ainda mais tal texto em seu caráter poético e literário.

Essa postura protocolar e cerimonial ao longo da obra segue critérios de expressão que apresentam e confirmam diferentes ações rituais. Tal forma de linguagem é chamada de *retardación*, usada para atrasar a comunicação e “proporcionar uma corrente fluída sustentada de conceitos ou afirmações [permitindo] o acesso à compreensão do que está sendo dito ou afirmado por meio desse signo linguístico da linguagem”.²²⁴ Segundo nossa análise das falas presentes nos textos, a maior dificuldade de compreensão desse drama cerimonial não está na utilização de palavras rebuscadas, floreios linguísticos ou acontecimentos cosmológicos complexos. O que torna árdua, mas não menos interessante, a leitura do Rabinal-Achí é a forma estilística como se articulam as expressões e os acontecimentos, formando uma verdadeira verborragia textual. Em todo momento o leitor/expectador é frustrado por esperar a continuidade ininterrupta dos diálogos, com a repetição ou recapitulação de frases e expressões ditas antes, um estilo não observado em outras fontes maias, como o *Popol Vuh*, por exemplo.

Os personagens da obra também podem possuir significados implícitos ou explícitos de acordo com seus nomes, vestimentas ou personalidades. Podemos interpretar a postura de Quiché-Achí como a personificação da ameaça constante, o empecilho dos rabinalenses atingirem a hegemonia territorial na província de Zamaneb. Em suas próprias palavras, se define dizendo: “Eu sou a cólera, sou a força (braço armado) do soberano dos yaki Kunem, dos yaki de Chajul”²²⁵. O número de falas deste personagem também possui algumas variações entre as duas fontes. Enquanto a versão de Brasseur de Bourboug atribui a ele dezesseis falas, o *Manuscrito Pérez* diverge com dezoito intervenções na narrativa. A pesar desta discrepância, ambas mantêm mais similaridades entre si que diferenças semânticas.

O governante Cinco-Chuva (Job Toj), por sua vez, possui uma explícita relação com um dos vinte dias do calendário maia, expressa por meio do seu nome. Segundo Janssens (2012, p.18), sua origem se relaciona com o deus pré-hispânico Jun Toj, patrono de Rabinal, cujo nome seria uma variação do deus Tohil dos quichés. A palavra *Toj* (traduzida como “oferenda”), por

²²⁴ FOSTER, David William. Una aproximación a la escritura del “Rabinal Achí”. *Revista Chilena de literatura*, n.22. Santiago: Editorial Universitaria, 1983, p. 60, tradução nossa.

²²⁵ BRETON, 1999, p. 157, tradução nossa.

sua vez, seria equivalente a *Atl* (água) em náuatle. Para Van Akkeren (2000, p. 176-186), a complexa correlação entre quichés- achís e nahuas se reforça ao observarmos o manto que cobre a imagem de São Paulo, colocada no altar da igreja de Rabinal, cujo tecido é inteiramente adornado com os glifos alusivos ao signo *atl*. Breton (1999, p. 1057-1058), por sua vez, apresenta a relação entre Job Toj e São Paulo pautada na história da vida do santo, cujo martírio foi realizado por meio da decapitação e cuja imagem sagrada apresenta tradicionalmente uma espada sendo segurada em uma das mãos. Apesar de diferentes, as três interpretações se mostram coerentes com o movimento de indigenização dos símbolos de culto e ritos sacros católicos ocorrido sobretudo durante o processo de colonização espanhola.

Imagem 11 – Suposto paralelismo entre os símbolos do manto de São Paulo com o glifo nahuatl *atl*



Adaptado de: Association Jours, Semis et Entre-Deux. Disponível em: < <https://www.projet-patch.com/projet-suivre-le-fil/rabinal-esp/>>. Acesso em 20 jun. 2020. Detalhe do glifo Atl retirado do *Códice Laudianus*, fólio 16.

Ainda sobre a questão do significado simbólico dos personagens, temos os doze guerreiros de Rabinal, chamados de águias e jaguares amarelos (*Kaab'lajuuj Q'anal Koot B'aalam*), representando a elite de suas respectivas ordens militares. Assim como o soberano Cinco-Chuva, esses guerreiros carregam em seus nomes uma relação direta com elementos políticos e cosmológicos, pois:

A palavra *Kab'lajuuj*, que corresponde ao cardinal *doze*, e o adjetivo *Q'anal* (*amarelado, maduro*) se aplicam, simultaneamente, a *Koot* (águia) e a *B'aalam* (jaguar), proporcionando-nos uma primeira leitura do nome como *As Doze Águias e Jaguares Amarelados*. Nessa proposta, o adjetivo *amarelados* estaria sinalizando para uma possibilidade interpretativa desses personagens que levasse em consideração o contexto cromático-simbólico na cosmovisão maia. Assim as Águias e os Jaguares estariam vinculados, em primeira instância, ao rumo cósmico *q'an*, cuja cor simbólica é o amarelo, e que, em termos de organização espacial, corresponde ao sul e ao lugar onde reside o mal.²²⁶

Como colocado acima, o adjetivo *Q'anal* também pode significar maduro, o que pode ser compreendido como uma forma de referenciar a experiência em batalha vivida por esses guerreiros. Mesmo por não possuírem falas ao longo da obra, não podemos menosprezar a relevância de seu papel cênico na representação, já que acompanham solenemente toda cerimônia sacrificial de Quiché Achí.

Após duzentos e sessenta dias e duzentos e sessenta noites (também colocado como treze vezes vinte dias) de luta contra o invasor, o segundo ato é representado no interior da fortaleza de Kajyub após Rabinal Achí descobrir a verdadeira identidade de Quiché Achí. Neste momento o soberano Cinco-Chuva aguarda, junto com sua esposa e seus guerreiros águias e jaguares, receber as informações obtidas por meio do interrogatório realizado por seu filho. No âmbito simbólico, a fortaleza amuralhada da cidade, inserida em um contexto belicoso de insegurança e incerteza, representa a necessidade da proteção territorial contra os inimigos exteriores, reforça o sentimento de pertencimento a um coletivo étnico delimitando fisicamente as fronteiras espaciais e também cria uma atmosfera de segurança mínima entre todos os que estão adentrados nela. Reafirmamos que, ainda que presente em alguns centros cerimoniais maias, a existência de muralhas em Rabinal não foi registrada por nenhuma outra fonte indígena conhecida, tampouco por meio dos relatos dos viajantes, religiosos ou pesquisadores que visitaram a localidade ao longo dos séculos. Devido à essa lacuna de informações, ainda que de

²²⁶ HORTA LIZA, Antônio Augusto. *Entre mundos, gestos e palavras: memória corporal, literatura e história no ballet-drama k'iche' rab'inal achi*. Dissertação de mestrado em Estudos Literários. Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais. Belo Horizonte, 2006, p. 101-102.

forma prematura, podemos considerar a aparição das muralhas no texto como uma possível incorporação de conceitos europeus na tradição indígena achí, supostamente introduzidos por meio dos primeiros catequizadores espanhóis que trouxeram consigo as visões dos castelos e fortalezas do velho mundo.²²⁷

Tanto dentro da encenação quanto na vida cotidiana dos aborígenes das Terras Altas, os trajes, atavios e indumentárias utilizados por homens e mulheres apresentam distintas diferenciações culturais de origem pré-hispânica que ainda hoje permanecem como um elemento identificador de sua localidade, percebidas sobretudo entre as cidades de Rabinal, Cubulco e San Miguel Chicaj.²²⁸ Desde o primeiro registro do Rabinal-Achí que temos notícia, as roupas e atavios foram um elemento de destaque, conforme aponta o abade Brasseur de Bourbourg:

No sábado, dia 19 de janeiro de 1856, tudo já estava pronto para a estreia da atuação pública. À tarde, eles vieram me pedir para, por favor, ir à igreja aonde os diversos personagens estavam estendendo as mãos à espera para receber uma benção. O templo estava cheio de uma grande multidão. Os atores, cobertos com seus trajes novos, tinham suas cabeças coroadas com diademas de plumas flutuando em leque, não como as vistas na ópera *Fernand Cortez*²²⁹, mas mais ou menos como aquelas vistas nos chefes comanches ou apaches que se mostram no museu do Sr. [George] Catlin, em Londres. O que lhes deu um caráter particularmente original eram as máscaras de madeira, cada uma das quais cobriam seus rostos por inteiro; essas máscaras foram muito bem esculpidas e pintadas, inteiramente de acordo com o papel dos personagens que as portavam, possuíam uma abertura para os olhos, ao redor e abaixo da sobrancelha, e outra na boca. Era uma lembrança perfeita das máscaras de teatro dos gregos e romanos.²³⁰

Apesar de vaga e pouco descritiva, o comentário do religioso já apresenta dois dos elementos principais que compoariam a indumentária indígena ao longo dos anos consecutivos. Conforme Rodríguez-Montero (2017), as roupas do Rabinal-Achí e demais danças são muito mais carregadas em termos de decoração, exemplificando o conceito de *Horror Vacui* (medo

²²⁷ Talvez uma das obras medievais de maior similaridade com o Rabinal-Achí seja o *Tirante o Branco* escrito por Joanot Martorell em 1490. Cf. BURGOS, Nidia Lasteni. *Rabinal Achí y Tirant Lo Blanc*: posibilidades de un paralelismo. Buenos Aires: Centro Cultural de la Cooperación Floreal Gorini, 2011.

²²⁸ CF.: HERRERA, Guilhermina; GIRACCA DE CASTELLANOS, Anabella; DÍAZ CASTILLO, Roberto; MAYÉN, Guisela; CAHUEC DEL VALLE, Eleuterio. *Historia y Memorias de la Comunidad Étnica Achí*, vol. II. Cidade da Guatemala: Univerdidad Rafael Landívar, 1997.

²²⁹ *Fernand Cortez*, ou *La conquête du Mexique* é uma ópera composta por Gaspere Spontini em 1809.

²³⁰ BRASSEUR DE BOURBOURG, Charles Étienne. *Rabinal-Achí ou le Drame-Ballet du tun*. Pièce scénique de la ville de Rabinal transcrite pour la première fois par Bartolo Ziz, ancien de la même ville, pour la laisser comme un souvenir a ses enfants. Paris: Arthus Bertrand, 1862, p. 20, tradução nossa.

do vazio), ou seja, o excesso intencional de elementos decorativos e/ou simbólicos com a saturação extrema nas cores das fantasias. Nas fontes visuais disponíveis a partir da segunda metade do século XX, percebemos a utilização extensiva de penas multicoloridas, lantejoulas, espelhos e elementos esculturais que fazem parte do conjunto de atavios. Da mesma forma, esses elementos aparecem vinculados à memória coletiva dos habitantes:

O caráter processional do Rabinal-Achí revela a grande importância aos trajes. Por ser uma peça encenada ao ar livre, os trajes e as máscaras são o elemento de design mais forte da peça. As pessoas da comunidade sabem, desde jovens, a aparência de cada personagem e quais elementos devem estar presentes para completar o figurino.²³¹

A respeito da utilização das cores e seus significados, John Gage (1999, p. 105-120) apresenta-nos um panorama a respeito dos usos dos elementos visuais como sendo forma de linguagem metafórica essencialmente retórica e não inata às culturas humanas, ou seja, o estudo do simbolismo policrômico se insere diretamente nas questões relativas à cultura regional em que se encontra, não compreendendo valores universais inatos. O caráter representativo particular a que o autor se refere reflete-se nos estudos que objetivaram analisar e compreender as peculiaridades simbólicas do uso de diferentes pigmentos presentes nas culturas mesoamericanas, havendo pontos de vistas diferentes entre os pesquisadores. Talvez um dos elementos mais marcantes esteja relacionado à relação “cor-direção”, analisada por Riley (1963), Gage (1999, p. 109-110), Rivera Dorado (1968, p. 42-64), Sharer e Traxler (2006, p. 51), entre outros, cujos trabalhos têm demonstrado as atribuições que cada cultura confere à determinada porção territorial física ou cosmológica.

Uma das coisas mais impressionantes sobre o simbolismo da relação cor-direção entre essa inteira área Sudeste Meso-Americana é a notável falta de uniformidade nas associações de uma cultura para outra. Mesmo dentro de um mesmo grupo, dois informantes podem fornecer associações discrepantes a respeito do paralelo cor-direção.²³²

²³¹ RODRÍGUEZ-MONTERO, Pamela. *Rabinal Achí: Scenographic design of a traditional Mayan play*. Monografia de Belas Artes. University of Kansas, Lawrence, 2017, p 19, tradução nossa.

²³² RILEY, Carroll L. Color-direction Symbolism: an example of Mexican-Southwestern Contacts. *América Indígena*, vol. XXIII, n.1, 1963, p. 53, tradução nossa.

Esquematizando esse pensamento, a cultura maia generalizadamente representa as quatro regiões principais do mundo cosmológico e cosmográfico por meio de cores distintas²³³: o amarelo, estando atrelada à região Sul e ao inframundo, é convencionalmente relacionada à símbolos funerários; o verde é a cor da vegetação, das árvores mitológicas, do centro da superfície da terra e da comunicação entre os distintos níveis do universo, interpretação compartilhada por Sharer e Traxler (2006, p. 51), que complementam apontando para a relação dessa cor às plumas de quetzal, regularmente associada a nobreza; o vermelho, relacionado ao Leste, é a cor do sangue, fluído vital que indica vida, calor, sacrifício, guerra e trabalho; opondo-se ao vermelho, o preto se relaciona ao Oeste e se aproxima às concepções de desordem, morte (no sentido místico de transição de *status* social), também relacionando-se com excrementos, sonhos, fertilidade (pela analogia às nuvens de chuva) e a putrefação do corpo; e, o branco, identificado com a porção Norte do universo, apresenta paralelos com o sêmen e o leite materno, indicando fertilidade e parentesco (Rivera Dorado, 1986, p. 46, 52-55).

Ao longo dos mais de 500 anos de dominação e imposição de costumes e modelos de sociedade perante à colonização espanhola, Enrique Florescano (2000) aponta para as características que permitiram a manutenção desse sistema de pensamento coletivo: para o autor, a prática cotidiana, estando profundamente atrelada à religiosidade indígena foi o elemento fundamental que impediu o apagamento dessas memórias longínquas, favorecendo o fortalecimento da identidade.

Se trata de coletividades unidas por práticas agrícolas dedicadas à sobrevivência do grupo. Antropólogos e historiadores, ao supervalorizar as ideologias, esqueceram que as identidades são o resultado de práticas sociais repetidas ao longo dos séculos. Diante da duração evanescente das ideologias, é preciso lembrar que a prática de semear, regar, capinar, proteger, colher e armazenar o milho tem sido a tarefa coletiva dos indígenas há pelo menos 5.000 anos. Esse costume foi o que criou o antigo vínculo entre o camponês e o milharal, entre o ser humano e a terra que o alimenta. Essa prática cotidiana forjou os laços de identidade que uniam um camponês a outro e foi o crisol onde se cristalizaram os modos de vida camponeses que persistem até hoje.²³⁴

Esses ideais, ainda que aparentemente distantes, se manifestam diretamente no Rabinal-Achí. Por meio da pesquisa de campo realizada por Antônio Augusto Horta Liza (2006), vemos

²³³ Indo além da organização espacial, o autor aponta a importância das cores na marcação do tempo no seguinte esquema: anos iniciados pelo dia *Kan*, vermelho; anos iniciados com *Muluc*, branco; anos iniciados por *Ix*, preto; e anos iniciados pelo dia *Cauac*, amarelo.

²³⁴ FLORESCANO, Enrique. La visión del cosmos de los indígenas actuales. *Desacatos*. n.5, 2000, p. 27, tradução nossa.

que as vestimentas dos diversos personagens carregam significados de diferenciação a nível social e simbólico que se evidencia desde o material empregado para a confecção das fantasias – variando do algodão para personagens secundários e veludo para personagens principais – assim como a escolha das suas respectivas cores. Embora não existam evidências de nenhuma natureza que possam indicar com precisão como os dançarinos da *Xajooj Tun* se vestiam durante a época pré-hispânica,²³⁵ podemos inferir que as roupas foram o elemento que, apesar da manutenção do aspecto simbólico, variaram consideravelmente ao longo do tempo. De acordo com a observação de García Escobar (1991), os personagens de Hob Toj, Rabinal Achí, e Quiché Achí são identificados pelo emprego majoritário das cores verde, vermelho e lilás respectivamente, adornados com franjas douradas; os três se vestem de casacos, calças e capas curtas das mesmas cores, e carregam na mão esquerda um prato de metal e na mão direita um machado de madeira. Entretanto, descrições e registros recentes apontam para ligeiras variações na forma dos atavios e nas cores dos personagens, legitimando os testemunhos de que esses elementos são adaptados de acordo com o poder aquisitivo da confraria em cada ano, quando não se pode reaproveitar os mesmos objetos utilizados em apresentações anteriores, pois, conforme a descrição de Teletor (1955), no começo do século XX o machado que Rabinal Achí carregava era feito de prata, e não de ferro.

Além das cores, os três personagens principais portam chapéus ornamentados com diversas penas coloridas e um símbolo de diferenciação específico: segundo Horta Liza (2006), Job Toj carrega o próprio glifo correspondente ao seu nome calendário, o *Toj*, simbolizando a data propícia para realizar oferendas de prece e agradecimento aos deuses; Rabinal Achí carrega o *Kawoq*, relacionado com a natureza e os seres guardiões do bem-estar coletivo; e Quiché Achí carrega o *Tijax*, associado à valentia e às pessoas fortes.

Em oposição à elaboração das vestimentas dos personagens principais, Ixoq Mun, U Chuuch Quuq e a princesa Esmeralda Preciosa são ataviadas de forma muito mais modesta, sem máscaras, tecidos de veludo ou chapéus requintados.

²³⁵ A primeira descrição detalhada sobre as roupas utilizadas na encenação foi feita somente a partir da década de 1950, devido ao trabalho de campo de Francisco Rodriguez Rouanet. Da mesma forma, não existem fotos ou ilustrações que indiquem como essas roupas eram.

Imagem 12 – Rabinal achí e a representação de um senhor retratado no Templo das Inscricões, em Palenque.



Retirado de: TEDLOCK, Dennis. *Rabinal Achí: A Mayan Drama of War and Sacrifice*. Nova York: Oxford University Press, 2003, p. 131.

As máscaras são uma parte importante e indispensável da representação do Rabinal-Achí. Conforme aponta Mace (1998, p. 8), com exceção do baile Los Negritos,²³⁶ todas as demais danças realizadas na cidade utilizam máscaras de madeira, geralmente confeccionadas em uma *morería*²³⁷ (nome dado em referência aos Bailes de Moros) na cidade de Totonicapán. Na cidade de Rabinal, no entanto, devido à falta de uma oficina especializada, as máscaras têm sido tradicionalmente feitas pela família Sis, que as produzem com as mais diversas características fisionômicas: desde faces humanas caracterizadas com a típica barba de Alvarado, até touros, veados, macacos e demônios com rostos distorcidos (Mace, 1988; van Akeeren, 2000). Além de modificar a anatomia dos atores, as máscaras representam, em sua estética, o arquétipo de transmitir determinado significado específico por meio da criação de um personagem que seja atemporal e acima da humanidade (Rodriguez-Monteiro, 2017, p. 20).

²³⁶ Diferente do autor citado, outros pesquisadores, como Monteforte Toledo (1978, p. 225) afirmam que o baile de Los Negritos possui máscaras feitas sobre as mesmas condições daquelas utilizadas pelos indígenas.

²³⁷ García Escobar identificou em 1996 a presença de 18 *morerías* em todo território da Guatemala e uma presente em El Salvador. O autor aponta que as *morerías* também são responsáveis em confeccionar chapéus, perucas, capas, espadas, além de trabalhar com plumarias e outros materiais tradicionais. Funcionando como ateliês artesanais, algumas podem conter até 15 funcionários. Cf: GARCÍA ESCOBAR, Carlos René. *Atlas danzario de Guatemala*. Cidade da Guatemala: Litografías Modernas, 1996, p. 71-73.

Apesar da pretensa continuidade ininterrupta do uso de máscaras nas danças e demais representações – cuja fonte mais antiga dessa prática talvez esteja contida no *Popol Vuh* – Monforte Toledo (1978) nos alerta a respeito das modificações sofridas no tempo a respeito fisionomia e dos materiais utilizados nas mesmas:

As máscaras eram feitas de pedras ou de materiais nobres, como o alabastro e a jade. Embora os primeiros cronistas espanhóis mencionem também as máscaras de madeira, seguramente foram os conquistadores que aperfeiçoaram os artesãos índios no talhar e sobretudo no revestimento e retoque, que infelizmente está sendo perdido ou degenerado.

A máscara era – como quase todas as artes indígenas – e ainda é motivo de artesanato hereditário. [...] Intuindo o alcance social que a dança tinha, com sua adesão e atavios, [os espanhóis] as aproveitaram para tornar compreensível de maneira plástica o processo e o significado de sua vinda do outro lado do oceano.²³⁸

No Rabinal-Achí, as características das máscaras de fisionomia humana utilizadas apresentam fenótipos predominantemente europeus, como o nariz fino, o bigode e o cavanhaque semelhante às representações genéricas dos conquistadores ou mais especificamente de Alvarado. Dos traços indígenas, podemos citar a coloração da pele, geralmente pigmentada em tons ocres, amarronzados ou dourados e uma abertura de ventilação nas mandíbulas de ambos os lados, a que Van Akkeren (2000) identifica como tendo um propósito simbólico, além do prático, que remonta à cosmologia nativa diretamente relacionada com o mito de criação dos maias:

Se examinarmos as máscaras usadas na dança, descobriremos que cada uma delas tem guelras. Os atores explicam essa característica alegando que os personagens pertencem a uma época em que ainda era escuro e quando o vale de Rabinal era uma grande “laguna”. Só depois que o primeiro sol nasceu o lago secou.²³⁹

²³⁸ MONTEFORTE TOLEDO, Mario. Máscaras guatemaltecas. *Tradiciones de Guatemala*, n. 9-10, 1978, p. 224-225, tradução nossa.

²³⁹ VAN AKKEREN, Ruud. *Place of the Lord's Daughter: Rab'inal, Its History, Its Dance-drama*. Leiden: Research School, 2000, p. 108, tradução nossa.

Imagem 13 – Máscara de madeira representando Quiché Achí datada do final do século XIX, acervo do antiquário guatemalteco Casa de Artes.



Retirada de <https://www.casadeartes.com.gt/shop/home/masks/product/802-rabinal-achi-treasures/related_product-1034>. Acesso em 20 jun. 2020.

Imagem 14 – Máscaras de madeira representando Rabinal Achí (à esquerda) e Quiché Achí (à direita) na primeira década do século XXI.



Retirada de: LACLÉ, Vania Solano; QUESADA, Jonny Cartin; TOSATTI, Alejandro. *Rostros, diablos y animales*. Mascaras en las fiestas mesoamericanas. San José: Fundación Museos del Banco Central, 2005, p. 143-144.

De forma superficial podemos identificar e resumir algumas ideias filosóficas principais que, inseridas nesse mecanismo de conduta que a obra nos apresenta guiam as ações de cada personagem.²⁴⁰ A primeira diz respeito ao caráter essencial que a palavra falada carregaria. O respeito e o caráter de proclamação das falas permanecem ao longo da obra em todos os personagens. Outro ponto é o local geográfico e simbólico em que os homens estariam inseridos e a consciência deles disto. O Rabinal-Achí não nos mostra nenhum personagem divino ou com poderes excepcionais. Cinco-Chuva e seu filho são apresentados como personagens que conhecem o seu lugar no mundo, compreendem as consequências de seus atos e vivem com uma sociedade que sabe que se encontra entre o céu e a terra. Podemos entender na representação que não há outro lugar para esse povo viver e eles lutarão para permanecer onde se encontram. A relutância em definir a sentença de Quiche Achí e o desapontamento de Rabinal Achí ao ouvir seu pai nos mostrariam o caráter humano e consciente desses grandes personagens. Além disso, como mencionado, o caráter de indivíduo não seria literal como na cultura contemporânea. A relação entre o ambiente e a sociedade vai além do espaço interno ocupado pelos rabinalenses ou pelos seus inimigos e a “natureza”. Os vales, montanhas, rios, animais, etc. possuiriam uma existência muito mais real que a caracterização de “recursos naturais” que a sociedade ocidental emprega para definir e justificar seus usos. Complementando esse pensamento, a terceira ideia filosófica que poderia ser apreendida é que a vida é uma existência contínua na natureza. Nas passagens poderíamos perceber que o homem completa a natureza com sua existência e se integra a ela, o que seria uma ideia muito poderosa se considerarmos as características físicas dos doze guerreiros águias e jaguares e as suas representações perante os demais guerreiros.

Podemos concluir então que o Rabinal-Achí se apresenta como uma obra capaz de transmitir a preocupação com uma ordem – que se projeta ao longo de uma série de estruturas cênicas e literárias – de elementos sócio-políticos característicos da sociedade em que foi concebido. Todos os elementos metafóricos, incorporados ao longo da narrativa por meio de cores, expressões, gestos e posturas, mostram a resistência de uma tradição de pensamento que, incorporada na realidade da conquista e da colonização hispânica, constantemente se modificaram e continuam a se modificar. Essa heterogeneidade de significados permitiria que

²⁴⁰ Cf. LETONA, Jaime R. C. *Cuatro posibles ideas filosóficas en el Rabinal Achí*. Revista de la Universidad de San Carlos de Guatemala, n.24, 2012. p. 24-27.

a obra transitasse entre o sagrado e o profano, o político e o social, o particular e o coletivo, formando assim um valioso exemplo da cultura maia-achí.

3.2. Paisagem sonora e instrumental autóctone

Tudo ainda em suspenso,
ainda silente.
Tudo sereno,
ainda em sossego.
Tudo em silêncio,
vazio também o ventre do céu²⁴¹

Em todas as sociedades humanas conhecidas a música possui importância, e, diversos historiadores se apoiam nela para se aprofundar nas relações sociais e culturais, inserindo-a em um mundo dominado pelo político e pelo econômico. De fato, pelo relato da viagem empreendida pelo casal de arqueólogos Anne e Alfred Maudslay pela região de Baixa e Alta Verapaz em 1899, podemos observar como a música foi um elemento de destaque entre os aspectos culturais mais marcantes dos povos indígenas:

Havia música, mas não apenas pelo tocador de marimba, que inevitavelmente aparece em todas as feiras e festivais, mas por uma orquestra de harpas, violinos, violões e *guitarillas*, pois os índios de Vera Paz são um povo musical, e eles tocaram músicas indígenas originais, nas quais as danças tradicionais, como “Cervos e Cães”, a “Dança do Macaco”, a “Dança da Morte” ou os “Mouros e Cristãos” foram executadas com seriedade por jovens fanfarrões incansáveis, enquanto dentro da casa, diante do santo, o *son* era solenemente transmitido pelos anciãos.²⁴²

A língua dos cantares, as máscaras de madeira, a harmonia das melodias, os corpos seminus ou adornados com dezenas de atavios e todos os elementos utilizados em conjunto com as mais variadas formas de expressão corporal, sem dúvida causaram – e continuam causando – estranhamento aos olhos dos homens do velho mundo, frente à complexidade do que estava diante de si. As vívidas descrições e imagens das danças dos festivais incluídas nas obras coloniais, especialmente nos relatos de Bernardino de Sahagún (1969), influenciaram a visão acadêmica das antigas tradições mesoamericanas como um todo. A seguir buscaremos compreender a forma como a paisagem sonora se configurava no contexto da sociedade maia

²⁴¹ RECINOS, Adrián; BAPTISTA, Josely Vianna (trad.). *Popol Vuh: O esplendor da palavra antiga dos maias- quiché de Quauhtlemallan: aurora sangrenta, história e mito*. São Paulo: Ubu Editora, 2019, p. 119.

²⁴² MAUDSLAY, Anne Cary; MAUDSLAY, Alfred Percival. *A glimpse at Guatemala, and some notes on the ancient monuments of Central America*. Londres: Taylor and Francis, 1899, p. 104, tradução nossa.

independente, e os usos e simbolismos carregados na execução de atividades musicais por diversos instrumentos, especificamente os que se encontram presentes no Rabinal-Achí.

Segundo o musicólogo Dale A. Olsen (2007), ao trabalhar com os vestígios intangíveis do passado, em nosso caso, a música ameríndia, o pesquisador deve perpassar por quatro processos do conhecimento musicológico: a arqueologia musical, a iconologia, a historiografia e a analogia etnográfica. Esses processos configuram-se como a base da arqueomusicologia, definida por Ellen Hickmann (2000) como uma disciplina que busca entender o significado da música e da estrutura musical para culturas antigas, unindo conceitos tanto das arqueologias (arqueobotânica, arqueologia experimental, etnoarqueologia, zooarqueologia, entre outras) quanto das musicologias (etnomusicologia, musicologia sistemática e experimental, etc.) e demais áreas do saber que possam contribuir para a pesquisa científica. Em linhas gerais, o método de Olsen (2007) segue a seguinte estrutura: o primeiro processo, a arqueologia musical, consiste em fazer um estudo quantitativo e descritivo, mensurando os vestígios músico-culturais por meio das técnicas científicas da arqueologia tradicional (fotografias, gravações, mapeamentos, etc.). O segundo procedimento de análise, a iconologia, fundamenta-se no estudo das representações musicais e seus contextos, descritos por meios visuais nas artes plásticas em suportes bidimensionais ou tridimensionais (murais, pinturas, mosaicos, estruturas arquitetônicas, etc.). O terceiro campo, na historiografia, o pesquisador deve fazer uso da documentação disponível, comparando diferentes autores de forma sincrônica ou diacrônica de acordo com o recorte estabelecido (crônicas, relações, documentação eclesiástica, entre outras). Por fim, segundo o autor, o processo de analogia etnográfica empregado deve se atentar ao traçar paralelismos entre diversos momentos históricos da mesma cultura ou de povos aparentados, evitando generalizações (Sánchez; Rodens, 2012).

“Uma paisagem sonora consiste em eventos *ouvidos* e não em objetos *vistos*”²⁴³. Essa afirmação demonstra a dificuldade do estudioso que tenta reconstruir uma paisagem sonora histórica por meio de vestígios materiais de projeção visual, fotos, desenhos, mapas, testemunhos literários e, inclusive de notações musicais de padrão europeu. Todos esses elementos, por mais que tragam contribuições importantes para estimular a “clariaudiência” do pesquisador, não permitem a reconstrução e mensuração precisa dos sons da época em análise. Assim, ao focar na produção musical e bibliográfica, utilizar-nos-emos delas como um guia para o estudo das modificações nos hábitos e nas percepções auditivas, tanto para aspectos a

²⁴³ SCHAFER, R. Murray, *A afinação do mundo*. São Paulo: Unesp, 1997, p. 24.

elas circunscritas quanto ao estabelecimento de uma paisagem sonora mais ampla. Para tal, tomaremos como base as notações de Brasseur de Bourbourg (1862), Cardoza y Aragón (1972), Castillo (1981), Yurchenco (1985), Sacor *et al.* (1990), Howell (2004), além das gravações fonográficas de Yurchenco (1945; 1978) e Navarrete Pellicer (2005). Assim, partindo de um contexto amplo, abrangendo a tradição musical maia, buscaremos identificar as diversas interpretações referentes ao uso dos sons e seus respectivos instrumentos dentro do Rabinal-Achí.

3.2.1. *Instrumental cerimonial*

A terra se criou com sua palavra, apenas.
Para a terra nascer, disseram apenas: Terra!, e a terra surgiu no mesmo instante.²⁴⁴

Antes de adentrarmos especificamente em nosso objeto de estudo, cabe fazermos uma contextualização das práticas identificadas na Mesoamérica como um todo, para que assim possamos fazer um paralelo factível entre tais elementos e a cultura quiché-achí, que por sua vez, apesar de suas particularidades, é indissociável desse contexto.

As culturas mesoamericanas originárias formam um rico mosaico de práticas musicais embasadas, majoritariamente, no exercício da atividade religiosa.²⁴⁵ Como bem demonstra a epígrafe que abre este subtópico, os sons, tanto os naturais quanto aqueles produzidos pela atividade humana (ou divina, nesse caso), adquirem uma importância tão relevante quanto na tradição judaico-cristã à qual estamos mais familiarizados. Além do mais, consideramos que, entre as artes expressivas, a música é um estupendo recurso para criar novas formas a partir de tradições diversas, visto as possibilidades infinitas de apropriação, transformação e reformulação por meio do conjunto instrumental e rítmico conhecido.

Por meio das fontes coloniais do século XVI, como o *Manuscrito de Texcoco*, os *Cantares Mexicanos* e os escritos de Bernardino de Sahagún, sabemos que na área náuatle os textos poéticos eram acompanhados por cantos, recitados ao som de tambores e outros instrumentos de percussão. Os poemas remanescentes mencionam com frequência reuniões

²⁴⁴ RECINOS, Adrián; BAPTISTA, Josely Vianna (trad.). *Popol Vuh: O esplendor da palavra antiga dos maias-quiché de Quauhtlemallan: aurora sangrenta, história e mito*. São Paulo: Ubu Editora, 2019, p. 121.

²⁴⁵ Vestígios arqueológicos de instrumentos musicais de cerâmica foram encontrados por toda Mesoamérica. Na subárea maia, em ao menos 40 sítios de escavações foram encontraram artefatos musicais, dos quais os mais bem preservados remontam ao período clássico tardio (700-900 D.C.) em contextos ritualísticos funerários. Cf. CHEONG, Kong F.; BLENCH, Roger et. al. Ancient Maya Musical Encore: Analysis of Ceramic Musical Instruments from Pacbitun, Belize and the Maya Subarea. In: STÖCKLI, Matthias; HOWELL, Mark (eds.). *Flower World: Music Archaeology of the Americas*, vol. 3. Berlin: Ekho Verlag, 2015.

acompanhadas por músicas chamadas de *huehuetitlan* (o lugar dos tambores), assim como confrarias, sociedades e irmandades de poetas-guerreiros (*cohuayotl*) de elite,²⁴⁶ além da própria atividade artística de reis-poetas.²⁴⁷ Devido ao intenso intercâmbio cultural ocorrido na região mesoamericana e pelas evidências arqueológicas encontradas, podemos supor que a região maia era igualmente tão vibrante e musicalmente ativa quanto à parte mexicana.

O *Popol Vuh*, livro do conselho dos maias-quiché, ao narrar a criação do universo por Gucumatz (“O-que-Gera”, o “Serpente Emplumada” – Conhecido entre os yucatecos como Kulkulcán; entre os mexicanos como Quetzalcóatl) e Tepeu (“A-que-Concebe”, “Majestade”) demonstra o anseio dos deuses por adoração. Dizem aos animais recém-criados: “Falem nossos nomes, louvem-nos, pois somos sua mãe, somos seu pai!”,²⁴⁸ no entanto os chilreios, cacarejos e rugidos que os animais proferiram não os agradou, levando-os a criar novos seres para louvá-los com vozes e sacrifícios. Apesar dessa passagem, na cosmologia maia os animais possuem papéis importantes nos diversos mitos, tendo inclusive diálogos com seres humanos ou antropomórficos.²⁴⁹

Na forma de ritmos e sons, a música vem da natureza e, do mesmo modo, segue em direção a ela; cultivar a música é tanto uma evocação de ciclos e sonoridades quanto um pedido de ajuda ou exorcismo na caça, agricultura ou saúde. O mundo cíclico e audível é a mensagem da criação; A música também é uma arte, sem deixar de ser uma forma concreta e intangível de comunicação com a realidade e seus deuses, para continuar através do homem o ritmo sagrado do universo. A música chama os autores da criação com instrumentos feitos de partes de animais ou com materiais vegetais, em estreita comunhão com o mundo natural. Assim, as deidades se relacionam com seres e fenômenos naturais através dos instrumentos e seus sons: vento-caracol, guizo-víbora, chuva-chocalho, soalha-semente, movimento de chocalho. Isso é evidente na identificação musical dos deuses e nas celebrações festivas.²⁵⁰

Ao trabalhar com a música de feitiçaria, Mário de Andrade coloca a melodia, em um contexto abrangente, como sendo uma “parceira instintiva, imediata e necessária, tanto das práticas de alta magia das civilizações espirituais, como da de baixa feitiçaria das civilizações

²⁴⁶ Os guerreiros de elite eram divididos em duas patentes militares: os guerreiros águias e jaguares (cuahtli ocelotl). Essa tradição hierárquica é percebida também na área maia, inclusive sendo mencionados no texto-dramático Rabinal Achí.

²⁴⁷ Cf. REZENDE, Marcos Caroli. Dezoito cantos Nahuatl. Textos bilíngues comentados. Florianópolis: UFSC, 1995.

²⁴⁸ RECINOS, Adrián; BAPTISTA, Josely Vianna (trad.). *Popol Vuh: O esplendor da palavra antiga dos maias-quiché de Quauhtlemallan: aurora sangrenta, história e mito*. São Paulo: Ubu Editora, 2019, p. 124.

²⁴⁹ Assim como em diversas culturas da América. Vide o Manuscrito de Huarochirí, Leyenda de los soles, etc.).

²⁵⁰ Estrada, Julio. Identidad y mitología en la música prehispánica. *Arqueología Mexicana*, núm. 43. México: Editorial Raíces, 2000, p. 64, tradução nossa.

naturais”.²⁵¹ Na visão do autor, os maias provavelmente seriam classificados como parte desse segundo grupo, uma vez que para a cosmologia local, a música teria origem divina e aplicações pautadas na religiosidade. Uma das dificuldades encontradas por Mário é justamente a classificação dos momentos em que as danças de candomblé são tidas como práticas de feitiçaria, assim por ele chamadas, ou meras práticas de entretenimento. No caso do nosso estudo, são as duas coisas.

O *Popol Vuh* apresenta os cantos e as danças de formas distintas e com diferentes funções. Durante a narrativa dos prodigiosos feitos dos irmãos gêmeos Hunahpú (Um Zarabataneiro) e Ixbalanqué (Jaguar-Sol Oculto), a música aparece em um primeiro momento relacionada às artes e ao entretenimento em geral, como podemos ver nas passagens que tratam dos irmãos Hunbatz e Hunchouén, que cantavam e faziam música com maestria para “aquecer o coração” de sua avó.²⁵² Na sequência, a música passa a ter um caráter ritualístico ao ser empregada como instrumento de invocação dos homens-macacos: “E cantavam, e tocavam flauta, e tocavam tambor, isso depois de pegar as flautas e os tambores deles. Então a Avó sentou-se ao lado deles, que continuaram tocando flauta, e sua música os invocava pelo nome, aquela música cujo nome é Hunahpú-Macaco”.²⁵³

A narrativa mítica prossegue narrando que após serem mortos na fogueira e terem seus ossos moídos e jogados no rio pelos senhores de Xibalbá²⁵⁴, os gêmeos heróis retornam à vida com uma aparência esfarrapada e são vistos com frequência “executando a dança do Noitibó, a Dança da Doninha, a Dança do Tatu e, ainda, a Dança da Centopeia e da Perna de Pau”.²⁵⁵ Segundo o relato, suas danças eram belas e entretinham os curiosos que iam vê-los, o que levou aos senhores que os haviam matado a chamá-los em suas presenças. Perante os senhores, os gêmeos dançaram e fizeram sacrifícios, ressuscitando em seguida às vítimas, o que maravilhou ainda mais seus espectadores. Curiosos, os senhores pediram que fossem também sacrificados e ressuscitados, no entanto os gêmeos usariam esse pretexto para se vingarem, matando assim todos os presentes.

²⁵¹ ANDRADE, Mário de. *Música de feitiçaria no Brasil*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2015, p.18.

²⁵² RECINOS, Adrián; BAPTISTA, Josely Vianna (trad.). *Popol Vuh: O esplendor da palavra antiga dos maias-quiché de Quauhtlemallan: aurora sangrenta, história e mito*. São Paulo: Ubu Editora, 2019, p.166.

²⁵³ *Ibid.*, p. 168.

²⁵⁴ Para os Quiché, Xibalbá era a região habitada por inimigos dos homens. Os maias também praticavam uma dança chamada Xibalbá ocot, “dança do demônio”.

²⁵⁵ RECINOS, Adrián; BAPTISTA, Josely Vianna (trad.). *Popol Vuh: O esplendor da palavra antiga dos maias-quiché de Quauhtlemallan: aurora sangrenta, história e mito*. São Paulo: Ubu Editora, 2019, p. 194.

Por meio dessas passagens, e de modo geral, podemos dizer que música e dança são gêneros performáticos, por se manifestarem através da atuação em diferentes âmbitos sociais. Richard Bauman (1975)²⁵⁶ define a ação a partir de uma perspectiva comunicacional, como uma mensagem esteticamente marcada, cuja eficácia comunicativa é avaliada por aqueles que a recebem e está ligada à experiência de uma identidade compartilhada. Ou seja, sempre a produção de uma mensagem artística ou estética está relacionada à interpretação e às múltiplas possibilidades que dela emergem.

Os vestígios arqueológicos pertencentes aos grupos formadores da região cultural maia são capazes de traduzir conceitos acústicos e sonoros por meio dos instrumentos musicais ou das representações visuais com características musicais encontradas em contextos cerimoniais, tais como procissões, sepultamentos, templos e lugares de peregrinação. Assim como aponta Sánchez (2007), esses vestígios materiais, conectados com as crônicas escritas ao no início do século XVI, fornecem uma descrição dos ritos cerimoniais ocorridos no período Pós-Clássico Tardio (900-1521 d.C.) e do Colonial inicial, que são igualmente mencionados nos relatos da etnografia moderna como tradições historicamente preservadas e transmitidas pelo legado indígena.²⁵⁷

Instrumentos musicais como idiofones, membranofones e aerofones de essência divina foram usados para fundar cidades, investir governantes, nomear povoados e pessoas, ataviar-se, cantar poesia, fazer festas e sacrifícios, ir à guerra e honrar os mortos.²⁵⁸

Ao trabalhar com sons da vida mesoamericana antiga, Adje Both (2012) aponta para o problema etnoarqueológico de traçar similaridades e analogias entre as práticas musicais pré-colombianas com as atividades recentes dos grupos ameríndios. No entanto, com os recentes avanços no campo da arqueoacústica e da arqueomusicologia foi possível revelar importantes aspectos culturais da produção e percepção sonora, sobretudo musical, utilizando de forma interdisciplinar a análise das representações iconográficas em conjunto com os estudos da física acústica e os levantamentos etnográficos comparativos associados à experimentação psicoacústica.²⁵⁹

²⁵⁶ BAUMAN, Richard. *Verbal art as performance*. Waveland: Waveland Press Inc, 1975.

²⁵⁷ Cf. SANCHEZ, Julia L. J. Procession and Performance: Recreating Ritual Soundscapes among the Ancient Maya. *The World of Music*, vol. 49, n. 2, Music Archaeology, 2007, p. 35-44.

²⁵⁸ GÓMEZ G., Luis Antonio. Los instrumentos musicales prehispánicos. *Arqueología Mexicana*. n. 94, 2008, p. 38, tradução nossa.

²⁵⁹ Cf. BOTH, Arnd Adje. Mundo Florido: Introducción a la serie. In: STÖCKLI, Matthias; HOWELL, Mark (eds.). *Flower World: Music Archaeology of the Americas*, vol. 4. Berlin: Ekho Verlag, 2015.

Em suma, na cosmologia mesoamericana, assim como em outras sociedades ameríndias, o conceito metafórico dos sons, assim como sua estreita e indissociável relação com a música dos cantos e das danças rituais, apresenta-se como capaz de evocar e influenciar o mundo espiritual. Este “mundo florido” descrito por Both (2012), comparado à Arcádia da Grécia Antiga, é apresentado como uma imagem comum no imaginário coletivo das diversas culturas que habitavam o continente americano, pois remete a um lugar mitológico e sagrado, repleto de cantos de pássaros, sons agradáveis e danças:

Os astecas relacionaram o Mundo Florido à esfera do deus da chuva, um lugar fértil caracterizado pelo esplendor e abundância naturais [...]. Era habitada por Xochiquetzal, deusa do amor e do prazer e contraparte feminina de Xochipilli, o deus da música, que, acompanhada por pássaros e borboletas, dançava em sua floresta sagrada. Para a antiga civilização maia, o Mundo Florido era uma "esfera sagrada multissensorial de cheiros doces, sons musicais e movimentos de dança graciosos" [...], uma "montanha florida que servia como domicílio para os deuses e ancestrais como uma medida para ascender à esfera paradisíaca do sol”[...].²⁶⁰

A paisagem sonora autóctone das Américas se caracteriza pela pluralidade das culturas nativas que, por meio de intercâmbios e assimilações de ideias e estéticas próprias foi se consolidando de acordo com os contextos socioculturais de sua história. As pessoas desse mundo constantemente se deslocavam, interagindo umas com as outras em um complexo sistema de crenças interligadas por meio de símbolos, status e atividades do cotidiano.

Conforme aponta Navarrete Pelicer (2005), especificamente para a cultura quiché-achí a classificação dos instrumentos musicais é dada por meio dos sons que produzem. Nesse sentido, os podemos classificar em dois grupos distintos: os instrumentos de percussão (denominados no idioma local como *q'ojom*) e os de sopro (*su'*).²⁶¹ Os instrumentos de cordas, ainda que descritos em algumas fontes pré-hispânicas (como a cerâmica K5233²⁶²) não possuem nenhum nome equivalente na língua achí; violinos, baixos e violões são nominados em seus respectivos termos hispânicos.

²⁶⁰ BOTH, Arnd Adje. Mundo Florido: Introducción a la serie. In: STÖCKLI, Matthias; HOWELL, Mark (eds.). *Flower World: Music Archaeology of the Americas*, vol. 4. Berlin: Ekho Verlag, 2015, p. 13, tradução nossa.

²⁶¹ Cf. NAVARRETE PELLICER, Sergio. *Maya Achí marimba music in Guatemala*. Philadelphia: Temple University Press, 2005, p. 54-56.

²⁶² O instrumento retratado na referida cerâmica, chamado apenas de “tambor jaguar” é considerado, segundo Arturo Chamorro (1984), Roberto Rivera y R. (1980) e Norman Hammond (1972) como sendo, na verdade, um tambor de fricção. Sua estrutura consiste em um único filamento vertical preso a um tambor posicionado no chão que, ao ser friccionado com uma vareta, produz som.

Imagem 15 – Cerâmica K5233 representando uma cena de dança com um tocador de instrumento de cordas ao centro



Retirado de: DONAHUE, John A. *Applying Experimental Archaeology to Ethnomusicology: Recreating an Ancient Maya Friction Drum through Various Lines of Evidence* Disponível em: <<http://www.mayavase.com/frictiondrum.html>>. Acesso em 10 Ago 2020.

Hoje sabemos que diferentes sons empregados em determinados contextos e ambientes podem estimular ou enfatizar sentimentos diversos, conduzindo os ouvintes por meio de uma construção envolvendo aspectos sinestésicos. Essa característica se expressa com mais clareza nas músicas militares, cantos religiosos de louvores, cantigas de ninar, assim como em suas aplicações no cinema ou no marketing. Muito dessa característica específica se deve ao ritmo, ao movimento, sendo mais dinamogênico que a melodia em si, provocando efeitos não somente físicos, mas psicológicos que agem nos seres biológicos a ele expostos (Andrade, 2015).

De fato, o som é utilizado em todos os fenômenos sociais. Por meio do som emitido por tambores, sinos, gonzos, ou mesmo a música ou o canto, é possível delimitar períodos temporais em cerimônias, festas, cortejos, etc. O código construído por meio dos instrumentos musicais configura-se como uma forma de comunicação, no entanto, “não são nem a melodia nem o ritmo que agem, segundo Needham, mas a qualidade fisiológica inerente a percussão, e independente de qualquer condicionamento cultural”.²⁶³ De forma sucinta, determinado som somente terá a eficácia de despertar sentimentos ou induzir ao transe se a comunidade humana que o ouve ou o produz o der tais significados. O silêncio age da mesma maneira. Xamãs,

²⁶³ LE BRETON, David. *Antropologia dos sentidos*. São Paulo: Vozes, 2016, p. 178.

monges e demais adeptos da meditação conseguem atingir momentos de transe somente por meio da manipulação da respiração e da concentração.

O efeito físico dos sons é consequência de sua eficácia simbólica, e não acústica. Não é uma sensação funcional, mas um sinal, isto é, uma percepção vinculada a um sentido eminente para o adepto, um som que ele identifica, já que lhe foi ensinado a reconhecê-lo e a agir conseqüentemente. “O condicionamento à música de transe não depende da coerção natural, mas do arbitrário cultural”.²⁶⁴

Em 1966 o professor Francisco de Assís Monterde García Icazbalceta foi homenageado pela Escola de Teatro do Instituto Nacional de Belas Artes no México, aonde se realizou por iniciativa da diretora da Escola, Clementina Otero, uma representação do Rabinal-Aché dirigido e encenado por seus alunos. Sobre o ocorrido presenciado, o poeta guatemalteco Luís Cardoza y Aragón escreveu:

Eu estava soberanamente entediado. Não notei nenhuma possibilidade dramática "real" para o que presenciei. Porém, suspeito, se o tivesse visto em Rabinal, com seus próprios habitantes, em seu ambiente quase legítimo, teria experimentado outra impressão. Claro, não podemos tonificar, de forma alguma, por mais que tentemos, à mentalidade, à psicologia, à sensibilidade, à idiosincrasia, dos rabinalenses, dos quichés anteriores ao domínio espanhol. Eles viram o Rabinal-Aché com outra atitude espiritual, com outros olhos, com outra imaginação. Eles estavam diante de uma realidade diferente, com sua mitologia veemente e ativa. Diria que compartilhavam uma cerimônia, um rito cuja profundidade emocional, cuja poesia, agora - pelo menos naquela adaptação - me escapa.²⁶⁵

Como bem demonstrado por Cardoza y Aragón, esse estranhamento percebido vai muito além do simples deslocamento do local e a apropriação cultural da obra por atores não-indígenas, atingindo da mesma forma a prática de escuta e a sonoridade da própria encenação. Isolada do ambiente externo tudo ganha um novo significado que conseqüentemente modifica a visão daqueles que o presenciam. Isso se manifesta claramente no que Shafer (1997) chamou de música absoluta. A sala de concertos se distancia do mundo natural para às grandes cidades e torna-se a janela para esse, oscilando entre cenários em uma imitação consciente da paisagem que deseja retratar. Da mesma forma, aponta Calvino (2009):

Antigamente a memória visiva de um indivíduo estava limitada ao patrimônio de suas experiências diretas e a um reduzido repertório de imagens refletidas pela cultura; a possibilidade de dar forma a mitos pessoais nascia do modo

²⁶⁴ LE BRETON, David. *Antropologia dos sentidos*. São Paulo: Vozes, 2016, p. 181.

²⁶⁵ CARDOZA Y ARAGÓN, Luis. *Rabinal-Aché*. El varón de Rabinal. Ballet-drama de los índios Quichés de Guatemala [com la música indígena]. Cidade do México: Porrúa, 1972, p. XV, tradução nossa.

pelo qual os fragmentos dessa memória se combinavam entre si em abordagens inesperadas e sugestivas.²⁶⁶

Sem dúvidas, a “música profana” não foi concebida para ser executada confinada em uma sala de concertos; pelo contrário, baseada na improvisação e difundida oralmente, sujeita a variações, transformações e recomposições, sua característica principal baseia-se na mobilidade interpretativa, oscilando de acordo com as motivações de cada contexto em que se encontra. Carmen Bernand (2014), estudando a gênese das músicas populares no século XVI, aponta diretamente para a participação proeminente da música como um dos vetores da elaboração do conceito identitário de “povo” e “nação”, abarcando seus significados políticos e ideológicos.

3.2.2. *Os tambores de fenda*

Dentre os instrumentos musicais genuinamente indígenas mais conhecidos e atualmente utilizados, temos o tambor de fenda popularmente conhecido como *tinco*, *teponahuaztli*, *tepenahuasqui*, *tunk'ul*, *bit'e*, *tun* ou *teponaztli*.²⁶⁷ Representados com frequência nos códices pré-hispânicos, os *tunkulo'ob* (plural em maia iucateco) são feitos tradicionalmente por meio do tronco da árvore chulúul (*Apoplanesia paniculata C.Presl*)²⁶⁸ mas também são encontrados nas madeiras do sapotizeiro (*Manilkara achras*), siricote (*Cordia dodecandra*), granadillo (*Dalbergia retusa*) e algumas espécies de abacateiro.²⁶⁹ Durante a década de 1960, entretanto, o tambor utilizado para o Rabinal-Achí era feito de madeira de macacaúba (*Platymiscium dimorphandrum*), a mesma utilizada para fabricação de outros instrumentos musicais na região, como marimbas e xilofones (Howell, 2007).

²⁶⁶ CALVINO, Ítalo. *Seis propostas para o próximo milênio: Lições americanas*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990, p. 87.

²⁶⁷ Nomenclatura referente aos idiomas mesoamericanos e aos povos que partilham dessa mesma cultura. Tambores similares também são encontrados na região de Maguindanao (Filipinas) - como o *Kagul*, *Tagutok*, o *Agung*, a *Tamlang* - em Vanuatu (melanésia) e em boa parte da Polinésia. Instrumentos com estrutura parecida fazem partes das culturas africanas Igbo, Yaka, Mongo, entre outras.

²⁶⁸ Também conhecida pelos nomes populares: *Palo de Arco*, *Arco negro*, *llora sangre*.

²⁶⁹ Cf. CARRILLO GONZÁLEZ, Juan; SOTELO S., Laura Elena; ZALAQUETT R., Francisca. Los sonidos del tunkul. Códigos acústicos mayas de la península de Yucatán. In: ZALAQUETT, Francisca; ILIA NÁJERA, Martha; SOTELO, Laura (eds.). *Entramados sonoros de tradición mesoamericana*. Identidades, imágenes y contextos. Cidade do México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2014, p. 111-148.

Imagem 16 – Sacerdote mexicana tocando o teponaztli



Retirado de: Códice Mendoza. Fólio 63r. Disponível em: KUPRIENKO, Sergii; TALAKH, Viktor. Кодекс Мендоса [Codex Mendoza]. Kiev: Видавель Купрієнко, 2013, p. 269.

Cuidadosamente talhados, tais instrumentos apresentam na parte superior duas incisões longitudinais paralelas e uma transversal que as une, formando assim duas linguetas, enquanto a parte posterior contém uma área de calado interna, retangular ou semicircular, que compõe a câmara de ressonância. A finalização é feita por um revestimento impermeabilizante de uma resina extraída do caule do sapotizeiro, também usada para a fabricação da ponta das baquetas utilizadas para tocar o instrumento.²⁷⁰ Por meio de suas técnicas de manufatura, podemos estabelecer certas continuidades substanciais que demonstram a importância dos elementos estruturais capazes de definir sua tonalidade.

A primeira descrição desses tambores feita por um estrangeiro é atribuída ao frei Diego de Landa, referindo-se aos maias de Iucatã em sua famosa *Relación de las cosas de Yucatán* de 1566. Nessa obra, o franciscano relata que os indígenas possuíam um “atabaque de madeira oca, de som pesado e triste, que tocam com um bastão comprido cuja ponta é revestida com uma seiva leitosa extraída de uma árvore”.²⁷¹ Apesar desse breve comentário não mencionar o

²⁷⁰ Cf. CARRILLO GONZÁLEZ, Juan; SOTELO S., Laura Elena; ZALAUQUETT R., Francisca. Los sonidos del tunkul. Códigos acústicos mayas de la península de Yucatán. In: ZALAUQUETT, Francisca; ILIA NÁJERA, Martha; SOTELO, Laura (eds.). *Entramados sonoros de tradición mesoamericana*. Identidades, imágenes y contextos. Cidade do México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2014, p. 116.

²⁷¹ Landa, Fray Diego. *Relación de las cosas de Yucatán*. México: Porrúa, 1994, p. 117, tradução nossa.

nome indígena do instrumento, não restam dúvidas sobre ao que está se referindo, pois, sua descrição coincide perfeitamente com os distintos tambores remanescentes.

A respeito do uso dos tambores de fenda, Brasseur cita uma anedota de um *tun* específico relacionando a sua execução com a habilidade de mobilizar grandes contingentes populacionais para fins bélicos. No seu relato, esse tambor havia pertencido ao rei quiché Quikab, que havia conseguido extrair do coração da montanha que protegia a cidade cakchiquel de Petatayub, os pedaços do “gênio” ri Qux huyú.²⁷² Por ser um instrumento que guardava tais pedras sagradas, acreditava-se que seu som possuía habilidades místicas:

Dizem, então, que Quikab, o Encantador, carecia de homens para continuar suas conquistas. [...] O terrível instrumento do coração da montanha, o *tun* ou tambor sagrado de madeira oca, que os mexicanos chamavam de *Teponaztli*, ao cujo som dançavam as pedras preciosas ao fundo do vulcão. Ao barulho daquele *tun*, se conseguissem tocá-lo, os povos viriam a se unir desde as regiões mais distantes [...] para marchar, sob suas ordens, para a conquista da América.²⁷³

Continuando o relato, Brasseur (1925, p. 2013) narra que após levar a cabo seu projeto expansionista e se tornar senhor absoluto das terras que se estendiam até o oriente (Honduras), Quikab teria sepultado o *tun* sagrado na montanha Kozintum, onde ninguém mais pôde vê-lo, entretanto, todas as noites se ouvem em Rabinal um misterioso som que indica sua presença. Dessa história originou-se a dança do Coração do monte Gagxanul,²⁷⁴ hoje desconhecida, e a própria lenda de que àquele que encontrar tal tambor reunirá todos os indígenas sob um único governo e um só território.

Hoje, temos diversos registros materiais indígenas – sobretudo material iconográfico – que proporcionam evidências acerca dos diferentes contextos rituais em que tais tambores eram utilizados. Essa finalidade, por sua vez, foi reforçada inúmeras vezes por testemunhos de religiosos do período colonial que denunciavam o caráter “nefasto” das “reuniões dos índios” ao som desses tambores.

Entre os maias peninsulares, a elaboração e o manuseio dos *tunkulo’ob* possuía diversas características institucionalizadas que variavam de acordo com cada região específica.

²⁷² Ri Qux huyú, segundo Brasseur, seria o próprio coração da montanha.

²⁷³ BRASSEUR DE BOURBOURG, Charles Étienne. Un viaje a los estados de San Salvador y Guatemala. *Anales de la Sociedad de Geografía e Historia de Guatemala*, n. 3, 1925, Tomo 1, p. 213.

²⁷⁴ Também chamada de dança de Ixtzul (centopeia) no Popol Vuh e no Memorial de Sololá, sua realização se relaciona diretamente com a consagração aos espíritos dos vulcões. Segundo as referidas fontes, tal dança era bastante violenta e indescritivelmente barulhenta.

Enquanto algumas fontes da zona oriental da península indicam que a pessoa que o produzia era recompensada com uma cota que equivalia a quatro quilos de milho e não poderia tocá-lo, a menos que o guardasse para si e o levasse para os eventos em que tocaria, dados provenientes de Kanxoc, Tixhualactún, San Francisco Tinum (Yucatán) e San Silverio (Quintana Roo) indicam o oposto, ou seja, o instrumento deveria ser executado apenas por aquele que o confeccionou.²⁷⁵

Sua elaboração evidencia conhecimentos musicais que vão além de um nível primário, uma vez que as duas linguetas dos exemplares preservados produzem sons afinados com intervalos musicais de uma segunda maior, terceira maior ou menor, quarta ou quinta. Existem quinze exemplares no Museu Nacional de Antropologia, de aspecto zoomórfico e humano. O *teponaztli* era tocado nas homenagens que os anciãos faziam, cantando e dançando, aos principais guerreiros mortos na guerra ou capturados para sacrifício, como o guerreiro Huitznáhuatl na derrota dos mexicas contra os tarascanos. Marcava o som de muitas canções e danças da comunidade. Dava o nome a uma classe de canções denominada *teponazcuícatl*, "canção ao som de *teponaztli*". Foi usada como pedra de sacrifício de cativos, após uma escaramuça na festa de *panquetzaliztli*, "hasteamento de bandeiras".²⁷⁶

Carrillo González *et al.* (2014) interpreta o som dos tambores não como uma manifestação, representação ou mesmo metonímia, mas como um agente usado no processo de comunicação "transespecífico" entre humanos e não-humanos. Segundo o autor, a utilização do *tunk'ul* era recorrente em cerimônias de sacrifício com fogo, guerras e rituais agrícolas, sendo executado de modo isolado ou em conjunto com flautas, apitos, carapaça de tartaruga, conchas, trompas ou com cantos. Dentre esses instrumentos utilizados, os tambores de fenda são normalmente mais valorizados que os demais, primeiramente devido à dificuldade de sua manufatura, que demanda de técnicas específicas para a preparação da madeira e a afinação correta para produzir determinados sons, e também devido à durabilidade dos mesmos em comparação com instrumentos de sopro, por exemplo.²⁷⁷ Francisco Cortés, músico da vila de Pichec (localizada em Rabinal), narra a Sergio Navarrete Pellicer (2005) o cuidado que seu povo tem com os tambores, colocando álcool em seus interiores como forma de oferenda para

²⁷⁵ Cf. CARRILLO GONZÁLEZ, Juan; ZALAUETT ROCK, Francisca; BALAM CAAMAL, Giovanni; LE GUEN, Olivier. La importancia del *tunk'ul* en el ritual y canto ceremonial del carnaval de Pomuch, Campeche. Un estudio interdisciplinario. *Península*, vol.13, n.2, 2018, p. 97-123.

²⁷⁶ GÓMEZ G., Luis Antonio. Los instrumentos musicales prehispánicos. *Arqueología Mexicana*, n. 94. 2008, p. 38, tradução nossa.

²⁷⁷ NAVARRETE PELLICER, Sergio. *Maya Achí marimba music in Guatemala*. Philadelphia: Temple University Press, 2005, p. 55.

as almas dos antigos músicos que já os tocaram. Devido ao minucioso processo de produção desses instrumentos, alguns tambores são utilizados continuamente por séculos.²⁷⁸

Tradicionalmente, os conjuntos musicais possuem um “líder” que orienta os demais membros do grupo. Nos conjuntos indígenas, geralmente esse papel é realizado pelo instrumento melódico e seguido pelos instrumentos rítmicos. José León Coloch, percussionista e diretor do Rabinal-Achí entre 1986-2015, e Victor Tum, primeiro trompetista, mostram-nos que a hierarquia estabelecida se inverte entre os instrumentos da peça. Aqui, a primazia se encontra no *tun*: “O *tun* maior tem primazia sobre os trompetes porque cada *son* é diferenciado por um padrão rítmico diferente tocado no *tun* e porque o *tun* começa e termina cada *son* com uma fórmula musical particular chamada *alto* (parar)”.²⁷⁹

3.2.3. As trombetas e os trompetes

Em conjunto com o *tun*, completam o conjunto musical da obra dois trompetes metálicos feitos em latão, com tubos em espiral como os característicos instrumentos projetados na Europa. Segundo Howell (2007), José Coloch afirma que os instrumentos contemporâneos são cópias idênticas daqueles utilizados por seu antecessor, Esteban Xolop, quando era diretor da peça na primeira metade do século XX.²⁸⁰ Apesar de ser impossível distinguir com exatidão o som dos instrumentos em diferentes momentos, dada as limitações tecnológicas das formas como foram registrados, se compararmos a gravação de Yurchenco (1978) realizada em 1945 – quando o próprio Xolop foi um dos trompetistas que tocaram para a pesquisadora – com os registros sonoros posteriores do Rabinal-Achí, notamos, de fato, similaridades harmônicas quase idênticas dos sons produzidos em ambos os períodos. Diferentemente dos tambores de fenda, a manufatura de trompetes é desconhecida na região de Rabinal, tanto em períodos mais recentes, quanto antigos, o que dificulta o nosso entendimento acerca das relações culturais com esses instrumentos e a origem precisa dos mesmos.

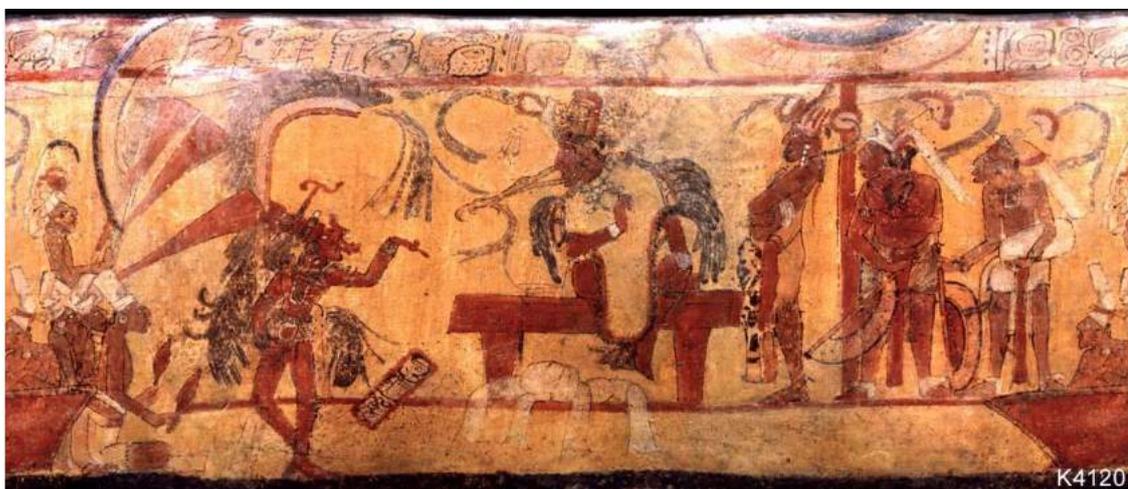
²⁷⁸ CARRILLO GONZÁLEZ, Juan; SOTELO S., Laura Elena; ZALAQUETT R., Francisca. Los sonidos del *tunkul*. Códigos acústicos mayas de la península de Yucatán. In: ZALAQUETT, Francisca; ILIA NÁJERA, Martha; SOTELO, Laura (eds.). *Entramados sonoros de tradición mesoamericana*. Identidades, imágenes y contextos. Cidade do México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2014, p. 111-148.

²⁷⁹ *Ibidem*, p. 65, tradução nossa.

²⁸⁰ Durante o trabalho de campo de Henrietta Yurchenco entre 1944 e 1954, Xolop foi um dos músicos gravados pela pesquisadora, juntamente com Gerunimo Hernandez e Patrocinio Sucub. Em seu domínio o antropólogo encontrou o *Manuscrito Pérez*, uma cópia inédita do Rabinal-Achí.

Da mesma forma que os tambores, os trompetes cilíndricos estão presentes na tradição maia pré-hispânica. Howell (2007), analisando cerca de vinte e sete objetos arqueológicos provenientes de áreas como Tikal, Bonampak, Hormiguero, Chicanná, entre outras, identificou cinquenta e três representações materiais distintas de tais instrumentos de sopro.²⁸¹ Entretanto, apesar de um relativamente vasto acervo iconográfico sobre o assunto, nenhuma das representações catalogadas dá vestígios dos materiais utilizados na confecção dos referidos trompetes ou objetos similares, como as trombetas. O único relato mais detalhado que dispomos sobre o assunto é de autoria do franciscano Diego de Landa, que no século XVI escreveu sobre os maias iucatecos: “Eles possuem trombetas longas e finas de madeira oca, cuja extremidade de cada uma é formada por uma grande cabaça retorcida”.²⁸² Os dois trompetes que fazem o acompanhamento musical do Rabinal-Achí possuem funções distintas: o primeiro, de tom mais agudo, é tocado para indicar acontecimentos específicos, como em gritos de guerras ou para separar os diálogos dos protagonistas Quiché Achí e Rabinal Achí; o segundo, de som grave, possui função de apoio rítmico, seguindo o *tun*.

Imagem 17 – Cerâmica maia retratando uma cena de dança ritual acompanhada de instrumentos de sopro e percussão em um palácio



Retirado de: SOBRINO GÓMEZ, Carlos Martín. *Una aproximación a la música maya prehispánica a través de sus vocablos*. Congresso “Voces del pasado, voces del presente”. Latin American Indian Literatures Association, 19/05/2008.

²⁸¹ Destacamos aqui as seguintes cerâmicas cilíndricas catalogadas por Justin Kerr: K6317, K6294, K 5534, 4412, 4120, 3092, 3814.

²⁸² LANDA, Diego de. *Yucatan Before and After the Conquest*. Nova York: Dover, 1978 [ca. 1568], p.36, tradução nossa.

3.2.4. *O Rabinal-Achí e as reminiscências do passado pré-hispânico*

Definido por García Escobar (1996) sobretudo como “um drama com profundas implicações em relação ao seu texto literário, seus simbolismos e conotações históricas”, o Rabinal-Achí apresenta-nos uma obra perpassada por danças pausadas, lentas e esotéricas que se realizam em várias cenas ao longo dos seus quatro atos. De forma genérica, para Mário de Andrade (2015), a própria natureza mágico-social da “música primitiva” insere tais características sonoras pouco agradáveis, muitas vezes acrescentando uma atmosfera de mistério ou assombro ao contexto em que se executa:

E com efeito, si observarmos os povos primitivos atuais, somos forçados a reconhecer que, na grande maioria deles, a música é a menos organizada entre as artes, e a menos rica de possibilidades estéticas. Não a menos importante nem a menos estimada, mas a menos livre, a menos aproveitada em suas potencialidades técnicas e artísticas.²⁸³

Em oposição a esse pensamento, David Le Breton (2016) aponta que essa suposta cacofonia gerada pela música indígena configura-se desse modo de acordo com a bagagem cultural do ouvinte: “se o outro não é valorizado, sua linguagem é um ruído”²⁸⁴. Observando a reação à exposição de “músicas étnicas” sobretudo entre europeus e norte-americanos médios, para Le Breton (2016), assim como a música africana pode ser considerada “limitada de possibilidades estéticas”, a ameríndia muitas vezes é vista da mesma forma por se afastar dos padrões e critérios ocidentais de “belo” e “agradável”. Obviamente, afirmações generalizantes e preconceituosas como essas nos servem de alerta para evitarmos cairmos em anacronismo ao trabalharmos com elementos espacial e temporalmente distantes.

A sonoridade da encenação do Rabinal-Achí é feita por meio de um *tun* de grande proporção que segue os padrões daqueles datados do período anterior à colonização. A ele se acompanham dois trompetes de metal que seguramente substituíram as trombetas pré-hispânicas de madeira.²⁸⁵ Também se utilizam três pratos de cobre, carregados pelos atores e tocados ao final de suas falas exclamatórias. Até o dia de hoje, toda a dança é realizada

²⁸³ ANDRADE, Mário de. *Pequena história da música*. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 2015, p. 13.

²⁸⁴ LE BRETON, David. *Antropologia dos sentidos*. São Paulo: Vozes, 2016, p.158.

²⁸⁵ GARCÍA ESCOBAR, Carlos René. *Atlas danzario de Guatemala*. Cidade da Guatemala: Litografías Modernas, 1996.

exclusivamente ao ar livre, no átrio da Igreja de São Paulo, em Rabinal, seguindo à risca as orientações dos respectivos “diretores e donos” da obra.²⁸⁶

O conceito quiché-achí de música, produção musical e instrumentos musicais é categorizado segundo a concepção dualista que ordena e explica o mundo natural e o mundo social em que se inserem. Esse princípio, manifestado na hierarquização e na posição social dos personagens e suas características distintas são elementos que, apesar de opostos, são intrinsecamente complementares (nascente/poente, vida/morte, esquerda/direita, corpo/mente, etc.). Lévi-Strauss (1995) ao analisar as estruturas de diversos mitos ameríndios de norte a sul do continente conclui que o princípio de dualidade, assim como o entendimento do conceito de gêmeos idênticos – que supostamente seria a manifestação da quebra do ordenamento cósmico e social por não apresentar discrepância visível a priori – na verdade são categorias complementares e não opostas; para o autor, a filosofia que une todas as sociedades nativas da América deriva do desequilíbrio e, conseqüentemente da hierarquia manifestada holisticamente em todos os aspectos universais (natureza, vida, sociedade, etc.):

Não vejo na organização dual um fenômeno universal resultante da natureza binária do pensamento humano. Observo apenas que certos povos, ocupando uma área geográfica imensa, embora limitada, optaram por explicar o mundo sobre o modelo de um dualismo em desequilíbrio perpétuo, cujos estados sucessivos estão embutidos um no outro – um dualismo que se expressa coerentemente às vezes na mitologia, às vezes na organização social e às vezes nos dois ao mesmo tempo.²⁸⁷

Segundo Brenda Farnell (1999), de modo geral, o entendimento ocidental de “pessoa” fornece uma concepção da “mente” como o lócus interno e não material da racionalidade, pensamento, linguagem e conhecimento. Em oposição a isso, o corpo é considerado como o local mecânico, sensorial e material da irracionalidade e do sentimento. O corpo é externo à mente e também seu oposto: uma “coisa” mecânica e material que é um local de sensação e sentimento irracional. As categorias opostas sugeridas pela dicotomia mente/corpo servem para gerar uma série de oposições estruturais, incluindo, mas não se limitando, à dominante/submisso, masculino/feminino e cultura/natureza.²⁸⁸ Alinhando o movimento do

²⁸⁶ Desde a redescoberta da obra pelo abade francês Charles-Étienne Brasseur de Bourbourg na década de 1850, o Rabinal-Achí foi realizado fora da cidade de Rabinal sob a responsabilidade de seu dono apenas uma vez, na Cidade da Guatemala.

²⁸⁷ LÉVI-STRAUSS, Claude. *The story of Lynx*. Chicago: University of Chicago Press, 1995, p. 239, tradução nossa.

²⁸⁸ Cf. FARNELL, Brenda Margaret. *Moving Bodies, Acting Selves*. *Annual Review of Anthropology*, vol. 28: 1999, p. 341-373.

corpo com os "meios musicais de comunicação" – feito através de instrumentos autóctones ou não – essa relação possui um papel fundamental para a compreensão de muitas representações indígenas.²⁸⁹

Essa interpretação poderia se encaixar no pensamento maia tanto pré quanto pós-colonial e os exemplos seriam inúmeros. Na base da cosmogonia maia, o *Popol Vuh* narra a criação do mundo físico em pares: céus e terras, colinas e montanhas, quatro raças de seres humanos, etc. Nas cerâmicas, templos, murais e diversas esculturas indígenas, o conceito de dualidade pode facilmente ser percebido.²⁹⁰ Segundo Navarrete Pellicer (2005, p. 52-53), após a evangelização, nas representações natalinas, os três reis magos que visitam Jesus na manjedoura tornam-se dois; do mesmo modo, as festas patronais são celebradas normalmente com dois santos: São Pedro e São Paulo (tido como seu gêmeo menor), São José e a Virgem do Rosário, etc. Curiosamente, a própria configuração da atual cidade de Rabinal também segue esse esquema dual. Dividida originalmente entre a parte alta, ao leste, e a baixa, ao oeste, atualmente essas regiões estão subdivididas em quatro bairros, tendo a igreja de São Paulo como o centro.

Lévi-Strauss ao analisar as narrativas míticas pertencentes a povos nativos das Américas, aponta para algumas similaridades encontradas nas suas formas de transmissão. Segundo o autor, há um movimento de intersecção entre a linguagem do canto vocal (fortemente aproximado do mito por ser a manifestação mais primitiva da música), a do canto acompanhado por instrumentos (considerado como um estágio intermediário entre mito e rito), e a música instrumental pura (nesse sentido colocada definitivamente fora da linguagem e com características abstratas, transcendentais):

Vimos que o mito, para o qual a linguagem articulada serve de suporte, sempre conserva com ela uma convivência de que apenas a música, definida como sistema de sons, consegue se livrar totalmente. Isso vale sobretudo para a música instrumental, pois o canto vocal, que foi certamente a forma primeira da música, é nesse aspecto comparável ao mito, já que para ele também a linguagem articulada serve de suporte, embora a função significante se

²⁸⁹ Franz Uri Boas em seu *Handbook of American Indian Languages* (1911) já considerava o papel dos sons musicais para a transmissão de códigos de linguagem.

²⁹⁰ Destacamos aqui alguns objetos que apresentam tal característica: a cerâmica K3562 de Remojadas, representando uma face duplicada com dois narizes, duas bocas e três olhos; a icônica serpente de duas cabeças asteca, feita de mosaicos de turquesa; a árvore cósmica representada tanto na área maia quanto na área mexicana, presente nos códices *Fejérváry Mayer* e *Madrid*, cujo conceito que serve para compreender a estrutura piramidal dos templos e palácios pré-hispânicos; entre outros. Vale ressaltar que, ao falar de dualidade, não necessariamente nos referimos a simetria, embora ambos estivessem de certo modo interligados. Cf. MCEWAN, Colin. *Ancient Mexico in the British Museum*. Londres: BMP, 1994, p. 17.

encontre num caso deslocada acima do nível propriamente linguístico e, no outro, abaixo dele.²⁹¹

Esse movimento progressivo do mito poderia ser percebido de forma similar, para além do seu suporte linguístico, em sua estrutura mais básica, ou seja, a mitologia manifestar-se-ia inicialmente de forma explícita, com um caráter literário; poderia ser incorporada de características não linguísticas e; por fim apresentar-se-ia em sua condição ritualística em estado puro. Nesse sentido, poderíamos colocar o *Popol Vuh* – por ser uma narrativa transmitida de forma oral e escrita – nesse primeiro estágio mítico proposto por Lévi-Strauss, enquanto o Rabinal-Achí apresentaria similaridades que oscilam entre a literatura histórica e o ritual mítico, sendo acompanhado por música instrumental e representações ora implícitas, ora explícitas da cosmologia e das tradições nativas.

Na época da colonização ibérica, na religião católica da Europa ocidental havia uma clara distinção entre atividades sacras e profanas. O maniqueísmo desse pensamento separava e classificava tudo o que não era considerado sagrado como profano e, conseqüentemente, estes elementos oscilavam entre diversos níveis de tolerância. Na América, representantes da Igreja católica e do governo régio foram os agentes do movimento de desarticulação cultural indígena que se iniciou com um complexo e prolongado processo de expansão da fé cristã por meio da extirpação dos costumes pagãos. Diante desse fenômeno e pelas características de organização social dos maias de Yucatán e da Guatemala, os habitantes das antigas cidades pré-colombianas conseguiram se adaptar reestruturando sua religiosidade e ritualidade sem perder os laços com seu passado ancestral, sustentando assim a gestação de uma nova faceta da resistência étnica, na qual podem ser concebidas como "agências" conscientes dentro do processo de aculturação (Carrillo González, 2012).

Como apontado, o “teatro profano” realizado pelos nativos geralmente não era visto com simpatia pelos evangelizadores que escreveram a esse respeito. Crescencio Carrillo y Ancona, bispo de Iucatã, embasando-se nos escritos do frei Diego de Landa, escreveu: “Os antigos iucatecos conheciam e praticavam o uso e a recriação de representações cênicas, pois possuíam peças literárias e artísticas desse gênero. O próprio argumento da invasão e conquista espanhola serve como prova”,²⁹² referindo-se à Guerra das Castas iniciada em 1847. A convivência entre os religiosos que vieram à Mesoamérica e os indígenas, objetos de

²⁹¹ LÉVI-STRAUSS, Claude. *O homem nu*. 2. Ed. São Paulo: Cosac Naify, 2014, p. 646.

²⁹² DE LA GARZA, Mercedes et. Al. *Literatura maya*. Caracas: Biblioteca Ayacucho, p. 292, tradução nossa.

catequização, não está isenta de desconfiança e desconhecimento mútuo a pesar dos esforços de tentar compreender a língua do outro.

Na Rabinal moderna, conforme Navarrete Pellicer (2005)²⁹³ aponta, os habitantes da etnia achí notadamente classificam os gêneros musicais em dois tipos distintos (seguindo o princípio dualista apontado): o *son* e a *pieza*. Segundo o autor, essa separação se dá pela configuração social estabelecida pelo próprio processo de colonização e, conseqüentemente ladinização da população da Guatemala em períodos posteriores. Em linhas gerais, o *son* se encontra diretamente relacionado com a tradição indígena maia, considerada pelos próprios rabinalenses como a verdadeira música da “raça indígena” e uma herança dos seus ancestrais *rajawales* (Mckerrell; Way, 2018). Devido a isso, não possui uma forma totalmente estática de execução, o que gera uma combinação única em cada performance. Essas músicas, no entanto, são tocadas em ocasiões específicas, como no caso do Rabinal-Achí²⁹⁴ e outras danças-dramas, rituais religiosos e atividades das confrarias. Outra característica importante é que não possui acompanhamento com canto, sendo somente instrumental. Em oposição, as *piezas* enquadram-se nas “músicas estrangeiras”, ou seja, todos os demais gêneros, incluindo a música popular, valsas, boleros, foxtrots, polcas e tipos mais regionais como merengues, cumbias, pasillos, guarachas, etc.

Howell (2007), ao comparar distintas músicas indígenas, conclui que o *son* do Rabinal-Achí é construído tendo como base características religiosas, sobretudo a numerologia sagrada maia com o número 13. Ao que se sabe, tal número forma a estrutura básica do calendário lunar de 260 dias, o Tzolkin, o qual consiste em grupos de 20 dias que se repetem 13 vezes. Aqui, embora os padrões rítmicos se repitam regularmente, não apresentam um sistema métrico unificado em pares, e sim um sistema que constantemente se alterna ao longo da música. Embora aparentemente sutil, se compararmos a música do Rabinal-Achí com outras estruturas indígenas que sofreram influência não-americana, como no caso das canções folclóricas tsutuil, que misturam letras em espanhol e maia, percebemos uma maior aproximação com a organização métrica mencionada (Mckerrell; Way, 2018). Assim como no Rabinal-Achí, o *Popol Vuh* segue um mesmo padrão rítmico específico que se distancia da métrica regular e unificadora, como comumente encontramos nas tradições poéticas ocidentais.

²⁹³ NAVARRETE PELLICER, Sergio. *Maya Achí marimba music in Guatemala*. Philadelphia: Temple University Press, 2005.

²⁹⁴ Apesar de aparentemente fixo, podemos perceber consideráveis modificações em relação aos sons do Rabinal Achí se compararmos as notações musicais feitas ao longo dos anos por Bresseur de Bourbourg (1862), Castillo (1981), Yurchenco (1985), Sacor *et al.* (1990), Howell (2004).

Claramente, diferenciar uma música feita por e para determinado grupo cultural foi importante para os maias achís que viveram entre os séculos XVI e finais do XX; no entanto, a conceituação de música não pode ser compreendida como um simples reflexo das relações sociais. Os valores morais inculcados dentro de um sistema cultural são estruturas profundas que não interagem de forma mecânica com os processos sociais.

Como colocado por J. Eric S. Thompson (1997), tendo em vista que a cultura maia nunca foi estática, as tradições originalmente nativas são hoje, sem dúvida, uma partícula de ações que se remetem ao passado distante desses povos, mas ainda mantém certas causalidades e princípios básicos em sua estrutura geral. É factível supor que as obras de cunho espetacular tenham sido ressignificadas ao longo do tempo por meio da repetição e imitação de movimentos corporais que constituem condutas reais dos antigos maias. Esse processo de modificação pode ser percebido, segundo Luis Cardoza y Aragón (1972), pela própria natureza do ofício dos “diretores e donos” da Xajooj Tun, que desde o século XIII tem transmitido para seus descendentes os elementos tradicionais do drama. Semelhante aos nahuas, do vale do México, que possuíam uma estrutura institucionalizada de transmissão dos saberes referentes aos bailes e cantos,²⁹⁵ os maias davam igual importância às normas e hierarquias referentes às práticas espetaculares.²⁹⁶

Apesar de suas inevitáveis modificações ao longo do tempo e de sua “turistização” contemporânea, tanto o Rabinal-Achí quanto as demais danças teatrais das terras altas da Guatemala nos dão indícios que permitem pensar uma noção de identidade coletiva bastante forte por parte dos indígenas em relação ao seu lugar de origem. Partindo desse pressuposto, acreditamos que a obra seja capaz de, não somente transmitir, mas também moldar as ideias relativas ao lugar em que o povo achí ocupa no mundo físico e cosmológico, tendo em vista que o próprio lugar de encenação não apresenta uma separação física entre personagens e espectadores e seu conteúdo abre margem para diferentes interpretações pessoais baseadas nas crenças originalmente cristãs e/ou pré-hispânicas. A forma como foi encenada desde 1856 em frente à igreja e ao local de comércio da cidade, em comparação ao período pré-hispânico,

²⁹⁵As casas chamadas de *mixcoa calli* (literalmente casa da serpente de núvem) aparecem descritas por Sahagún no fôlio 70 do *Codex Mendoza* como locais de ensino e habitação de músicos e dançarinos (BERDAN, Frances F.; ANAWALT, Patricia Rieff (ed.) *The Essential Codex Mendoza*. Los Angeles: University of California Press, 1997, p. 228).

²⁹⁶Como podemos ver nos murais pré-hispânicos de Bonampak, representando um cortejo de músicos seguido por bailarinos de acordo com os níveis de cada membro na hierarquia, e nos relatos dos primeiros espanhóis que escreveram sobre essas tradições. Cf. HOUSTON, Stephen D. Cantantes y danzantes de Bonampak. *Arqueología Mexicana*, n. 55, p. 54-55.

provavelmente na praça central, próxima à pedra de sacrifícios, mostra uma sociedade maia dinâmica e multifacetada, composta por diversas sonoridades que acontecem simultaneamente.

CONCLUSÕES

Robert Carmack (1973) recorda, tal vez exagerando um pouco, o fato de que os indígenas guatemaltecos eram virtualmente desconhecidos do restante do mundo até a independência do país em 1821. Apesar do esforço louvável de diversos pesquisadores na região, a disseminação da cultura nativa fora da área mesoamericana ocorre sobretudo a partir da abertura da Guatemala ao comércio estrangeiro e a chegada de grandes corporações extrativistas ao território em meados do século XIX. Os inúmeros conflitos causados pela intervenção e destruição de comunidades tradicionais no século XX fez crescer o interesse a respeito dessas culturas, a manutenção e criação de respeito para com essas comunidades, atraindo diversos estudiosos empenhados em compreender e interpretar esse patrimônio cultural, assim como catalogar e registrar os vestígios monumentais da chamada “civilização maia”. A região de Rabinal, no entanto, passou a ser observada com maior diligência somente a partir da segunda metade do século XX, quando a dificuldade ao acesso devido à topografia acidentada da região pôde finalmente ser contornada com a construção de estradas pavimentadas. Estes fatores, apesar de atrasarem consideravelmente o avanço dos estudos a respeito da cultura dos habitantes das Terras Altas, possibilitou uma relativa preservação dos costumes pré-hispânicos, como por exemplo o Rabinal-Achí.

Dado esse histórico, desconstruir paradigmas e estereótipos se nos afigura uma tarefa de muita importância. Nesta dissertação tentamos mostrar que o Rabinal-Achí não pode ser considerada uma obra isenta de intervenções externas e imutável durante as décadas (e eventuais séculos) de sua representação. O método de revisão historiográfica empregado possibilitou mapear as inúmeras variações de sentido testemunhadas por diversos agentes observadores tanto em sua estética quanto em seus registros materiais, comumente concebidos a partir de uma perspectiva europeia da história indígena. Divergindo sobretudo da interpretação formulada por Georges Raynaud de que essa tradição permaneceu ao longo da história alheia a qualquer traço de origem europeia (seja em sua forma, ideias, ou falas),²⁹⁷

²⁹⁷ RAYNAUD, Georges. Prefacio. In: CARDOZA Y ARAGÓN, Luis. *Rabinal-Achí*. El varón de Rabinal. Ballet-drama de los indios Quichés de Guatemala [con la música indígena]. Cidade do México: Porrúa, 1972, p. 5-13.

pudemos observar uma obra complexa construída a partir da relação entre as tradições pré-hispânicas adaptadas dentro do contexto colonialista e cristão sobretudo a partir do momento de sua transcrição para o papel no século XIX mas que não se restringe somente a esse período. Raynaud, assim como outros estudiosos de sua geração, procurou compreender profundamente os sentidos linguísticos e históricos reais ocultos no texto transcrito por Brasseur, mas tratou como “curiosidades inúteis” a forma como essa e as demais tradições eram realizadas na prática. Do mesmo modo, pudemos observar e questionar teorias que formuladas sem enfatizar a importância do contexto, colocam o Rabinal-Achí isolado e restrito ao seu aspecto literário, pouco incorporando seu aspecto teatral, ritualístico e comunitário intrínseco da obra em si.

Nesse sentido, esperamos ter contribuído para algo que consideramos necessário: comparar teorias explicativas contrastantes a fim de apresentar uma nova perspectiva que contribua para a compreensão das práticas culturais religiosas do povo maia-achí e, em maior escala, do grupo maia-quiché; ademais, desenvolver uma análise que possa acolher as contradições tanto dos fatos quanto dos próprios agentes históricos envolvidos.

FONTES DE PESQUISA

ARCHIVO de la Parroquia de San Pablo de Rabinal. *Libro de fábrica de esta Santa Yglesia parroquial de San Pablo Ravinal* (1850-1980).

BAUDIZZONNE, Luis M. *Rabinal Achi*. Drama danzado de los indios quiches de Rabinal en Guatemala. Colección Mar Dulce. Buenos Aires: Nova, 1944.

BRASSEUR DE BOURBOURG, Charles Étienne. Antigüidades Guatemaltecas (Carta escrita en Rabinal el 9 de julio de 1855). *Anales de la Sociedad de Geografía e Historia*, 1947, Tomo XXII, p. 99-104.

BRASSEUR DE BOURBOURG, Charles Étienne. *Cartas para servir de introducción a la historia primitiva de las naciones civilizadas de la América Septentrional*. Cidade do México: Murguía, 1851.

BRASSEUR DE BOURBOURG, Charles Étienne. Dos cartas inéditas del Abate Brasseur de Bourbourg, dirigidas al doctor José Mariano Padilla, fechadas em Rabinal el 23 de mayo y 3 de junio de 1855. *Anales de la Sociedad de Geografía e Historia*, n. 4, 1940, Tomo XVI, p. 298-303.

BRASSEUR DE BOURBOURG, Charles Étienne. *Histoire de nations civilisées du Mexique et de l'Amérique-Centrale, durant les siècles antérieurs à Christophe Colomb: Les temps héroïques et l'histoire de l'empire des Toltèques*. Paris: Arthus Bertrand, 1857.

BRASSEUR DE BOURBOURG, Charles Étienne. *Histoire de nations civilisées du Mexique et de l'Amérique- Centrale, durant les siècles antérieurs à Christophe Colomb: Conquête des états du Mexique et de Guatémala, etc. Établissement du gouvernement espagnol et de l'Église catholique. Ruine de l'idolatrie, déclin et abaissement de la race indigène*. Paris: Arthus Bertrand, 1839.

BRASSEUR DE BOURBOURG, Charles Étienne. Un viaje a los estados de San Salvador y Guatemala. *Anales de la Sociedad de Geografía e Historia de Guatemala*, n. 3, 1925, Tomo 1, p.203-213.

BRETON, Alain (ed.); SCHNEIDER, Robert (trad.); FAGAN, Teresa Lavender (trad.). *Rabinal Achi: A Fifteenth-Century Maya Dynastic Drama*. Boulder: University Press of Colorado, 2007.

BRETON, Alain. Rabinal Achí. *Un drama dinástico maya del siglo XV*. Cidade do México: Centro Francés de Estudios Mexicanos y Centroamericanos, 1999.

- BURCKHARD, Stephanie. *Rabinal Achí o Danza del tun*. Resumen en español moderno. Colección Síntesis. Cidade da Guatemala: Cazam Ah, 2016.
- CABALLERO, Alma. *Teatro centroamericano*. Guatemala. Con los textos de Brasseur de Bourbourg del Rabinal Achí, su música grabada en 1945, la entrevista a J. L. Coloch y la música de su montaje en 2004. E-book, 2020.
- CARDOZA Y ARAGÓN, Luis. *Rabinal Achí*. El varón de Rabinal. Ballet-drama de los indios quichés de Guatemala [con la música indígena]. Cidade do México: Editorial Porrúa, 1972.
- CID-PÉREZ, José; MARTÍ DE CID, Dolores. *Teatro Indio Precolombino: El Güegüense, o, Macho ratón; El varón de Rabinal; Ollantay*. Madrid: Aguillar, 1964.
- DRAMA DANZARIO: el Rabinal Achí. Produção: Sonny Galindo. Guatemala, 2008, 1 DVD (52 min). son., color., k'iche'-achi/espanhol.
- EL VARÓN de Rabinal. In: MONTALBÁN, Leonardo. *Historia de la literatura de la América Central*, Tomo 1. Epoca indígena. San Salvador, 1929.
- LANDA, Diego de. *Yucatan Before and After the Conquest*. Nova York: Dover, 1978.
- LANDA, Diego de. *Relación de las cosas de Yucatán*. Cidade do México: Porrúa, 1994.
- LEINAWEAVER, Richard E. Rabinal Achi: Commentary and English Tranlation. In: *Latin American Theater Review 1*. Lawrence: Center of Latin American Studies, 1968 p. 3-53.
- LÓPEZ VIGIL, María. *Rabinal Achi*. Jinotepe: Fondo Editorial Libros para Niños, 2014.
- MAGAÑA, Sergio. *Los enemigos*. Cidade do México: Editores Mexicanos Unidos, 1990.
- MAUDSLAY, Anne Cary; MAUDSLAY, Alfred Percival. *A Glimpse at Guatemala and Some Notes on the Ancient Monuments of Central America*. Londres: Taylor and Francis, 1899.
- MONTERDE, Francisco. *Teatro Indígena Prehispánico (Rabinal Achí)*. Biblioteca del Estudiante Universitario. Cidade do México: UNAM, 1955.
- NAVARRETE PELLICER, Sergio. *Maya Achí marimba music in Guatemala*. Philadelphia: Temple University Press, 2005.
- PADIAL GUERCHOUX, Anita; VÁZQUEZ-BIGI, Manuel. *Quiché Vinak*. Tragedia. Nueva versión española y estudio histórico-literario del llamado “Rabinal-Achí”. Cidade do México: Fondo de Cultura Económica, 1991.
- PALM, Erwin Walter. *Der Mann von Rabinal oder Der Tod des Gefangenen*. Tanzspiel der Maya-Quiche. Frankfurt: Suhrkamp, 1961.

- RABINAL Achí A. Son del Quiche Achí. B. Son del Rabinal Achí. Intérprete: Patrocinio Sucub - trompeta; Esteban Xolop - trompeta; Gerunimo Hernandez - tun. In: YURCHENCO, Henrietta. *Music of the Maya-Quiches of Guatemala: The Rabinal Achí and Baile de la Canastas*. México: Ethnic Folkways Records, 1978. 1 disco vinil, lado A, faixa 1 (5,40 min).
- RABINAL ACHI. Produção: Ministério de Cultura de Guatemala. Edição: G.M.A PRO, 2004. 1 DVD (108 min), son., color., k'iche'-achi, legendas em espanhol.
- RECINOS, Adrián; CHOMAY, Dionisio José. *Memorial de Sololá, Anales de los cakchiqueles*; Título de los señores de Totonicapán. Cidade da Guatemala: Piedra Santa, 2006.
- RODRÍGUEZ FELDER, Luis Hernán. *Literatura de los pueblos originarios: mayas Quichés: Rabinal Achí*. Buenos Aires: Proyecto Larsen, 2014.
- RODRIGUEZ ROUANET, Francisco. Redescubrimiento histórico: un relato etnográfico del Rabinal Achí en 1954. *Tradiciones de Guatemala*, n. 60, 2003, p. 227-243.
- TEDLOCK, Dennis. *Rabinal Achí: A Mayan Drama of War and Sacrifice*. Nova York: Oxford University Press, 2003.
- VAN DE HEIJNING, Miranda; BALL, Andrea. *Rabinal-Achi. Vepu Xahoh-tun u bi xahoh rech vae tinamit Rabinal*. Project Gutenberg. E-Book, 2005.
- VILLACORTA CALDERÓN, José Antonio. *Rabinal Achí: drama danzado de los indios quichés de Rabinal en Guatemala*. Buenos Aires: Editorial Nova, 1944.
- WOLF, Eleanor. *Rabinal: an ancient play of the Quiche Indians of Guatemala*. Lexington: King's Library Press, 1977.
- YURCHENCO, Henrietta. *Music of the Maya Quiche of Guatemala. The Rabinal Achí and the Baile de las Canastras*. Nova York: Ethnic Folkways Records, 1985.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ACUÑA, René. *Introducción al estudio del Rabinal Achi*. 2ª ed. Cidade do México: UNAM, 2014.
- ACUÑA, René. *Farsas y representaciones escénicas de los mayas antiguos*. Cidade do México: UNAM, 1978.
- ACUÑA, René. Las copias sobrevivientes del Rabinal Achí. *Literatura Mexicana*. Cidade do México: UNAM, 2000.
- ANDRADE, Mário de. *Música de feitiçaria no Brasil*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2015.
- ANDRADE, Mário de. *Pequena história da música*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2015b.
- ARNAULD, Marie-Charlotte. Los territorios políticos de las cuencas de Salamá, Rabinal y Cubulco en el Postclásico. In: BRETON, Alain. *Representaciones del espacio político en las tierras altas de Guatemala*. Cidade do México: Centro de estudios mexicanos y centroamericanos, 1993, p. 43-109.
- BARRERA, Carlos Rubén Galindo. *El teatro como sistema de comunicação cultural: códigos y signos teatrales utilizados en la obra el Rabinal Achí (el Varón de Rabinal) ballet-drama de los indios k'iche' de Guatemala*. Monografía de Licenciatura em Ciências da Comunicação. Faculdade de Comunicação, Universidade de San Carlos, Cidade da Guatemala, 2004.
- BARROS ARANA, Diego. *Necrolojía americana*. Obras completas, vol. IX. Santiago: Imprenta Cervantes, 1910.
- BAUMAN, Richard. *Verbal Art as Performance*. Waveland: Waveland Press Inc, 1975.
- BOTH, Arnd Adje. *La música prehispánica*. Sonidos rituales a lo largo de la historia. Revista Arqueología Mexicana, Núm. 94, 2008, p. 28-37.
- BRETON, Alain. Territorio, alianzas y Guerra en el “Rabinal Achí”. La continuación de un mito, un viraje decisivo de la historia. In: BRETON, Alain. *Representaciones del espacio político en las tierras altas de Guatemala*. Cidade do México: Centro de estudios mexicanos y centroamericanos, 1993, p. 29-41.
- BRINTON, Daniel Garrison. *The Myths of the New World: A Treatise on the Symbolism and Mythology of the Red Race of America*. Londres: Trübner & co, 1868.

- BROTHERSTON, Gordon. *La América indígena en su literatura: los libros del cuarto mundo*. México: Fondo de Cultura Económica, 1997
- BURGOS, Walter (ed.). *Tesoros mayas*. Las sociedades prehispánicas de la cuenca del río Chixoy. Cidade da Guatemala: Museo Nacional de Arqueología y Etnología, 2009.
- CARDOZA Y ARAGÓN, Luis. *Guatemala: las líneas de su mano*. Cidade da Guatemala: Editorial Universitaria, 2002.
- CARRILLO GONZÁLEZ, Juan. Tunk'ul: Análisis de un instrumento musical maya en contextos rituales durante la Colonia. In: STÖCKLI, Matthias; HOWELL, Mark (eds.). *Flower World: Music Archaeology of the Americas*, vol. 1. Berlin: Ekho Verlag, 2012, p. 127-136.
- CARRILLO GONZÁLEZ, Juan; SOTELO S., Laura Elena; ZALAUQUETT R., Francisca. Los sonidos del tunkul. Códigos acústicos mayas de la península de Yucatán. In: ZALAUQUETT, Francisca; ILIA NÁJERA, Martha; SOTELO, Laura (eds.). *Entramados sonoros de tradición mesoamericana*. Identidades, imágenes y contextos. Cidade do México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2014, p. 111-148.
- CASAÚS, Marta Elena. La pervivencia de las redes familiares en la configuración de la elite de poder centroamericana. (El caso de la familia Díaz Durán). *Anuario de Estudios Centroamericanos*, vol. 20, n. 2, 1994, p. 41-69.
- CASTILLO ROCHA, Carmen. *El teatro regional en tierras mayas*. (Das Regionale Theater im Mayagebiet). Tese de doutorado em Filosofia. Universität Hamburg, 2007.
- COE, Michael D. *The Maya*. Ancient Peoples and Places Series. 6ªed. Londres: Thames & Hudson, 1999.
- DARY, Claudia. Los protestantes en Guatemala (1898-1944). *Estudios Interétnicos*, n. 1, 1993, p. 79-95.
- DE LA GARZA, Mercedes. *El hombre en el pensamiento religioso náhuatl y maya*. México (D.F.): UNAM/IIF/Centro de Estudios Mayas, 1990. (Cuadernos, 14).
- DEMAREST, Arthur; WOODFILL, Brent; BARRIENTOS, Tomás; MONTERROSO, Mirza; FAHSEN, Federico. La ruta Altiplano-Tierras Bajas del occidente y el surgimiento y caída de la civilización maya del clásico. *XX Simposio de Investigaciones Arqueológicas en Guatemala*. Cidade da Guatemala: Museo Nacional de Arqueología y Etnología, Guatemala, 2006, p 19-47.
- ESTRADA, Julio. Identidad y mitología en la música prehispánica. *Arqueología Mexicana*, n. 43, 2000, p. 64-69.
- FARNELL, Brenda Margaret. Moving Bodies, Acting Selves. *Annual Review of Anthropology*, vol. 28: 1999, p. 341-373.

- FLORESCANO, Enrique. La visión del cosmos de los indígenas actuales. *Desacatos*, n. 5, p. 15-29, 2000.
- FOSTER, David William. Una aproximación a la escritura del “Rabinal Achí”. *Revista Chilena de literatura*, n.22. Santiago: Editorial Universitaria, 1983, p. 57-72.
- FRISO, Alfonso. La música y el canto religioso entre los Kekchis de Guatemala, ayer y hoy. *Estudios Teológicos*, n. 8. 1981, p. 113-192.
- GALINDO BARRERA, Carlos Rubén. *El teatro como sistema de comunicación cultural: códigos y signos teatrales utilizados en la obra El Rabinal Achí (El Varón de Rabinal) Ballet-Drama de los indios K’iche’ de Guatemala*. Tesis (ciencias de la comunicación). Universidad de San Carlos de Guatemala. Escuela de ciencias de la comunicación, 2004.
- GARCÍA ESCOBAR, Carlos René. *Atlas danzario de Guatemala*. Cidade da Guatemala: Litografías Modernas, 1996.
- GARCÍA ESCOBAR, Carlos René. Historia antigua, historia y etnografía del Rabinal Achi. *La Tradición Popular*, n. 81, 1991.
- GARCÍA ESCOBAR, Carlos René. *La Conversión de San Pablo*. El drama y la danza evangelizadores en Guatemala. Guatemala: Centro de Estudios Folklóricos, Universidad San Carlos de Guatemala, 2004.
- GARCIA ESCOBAR, Carlos René. Las máscaras tradicionales de Guatemala. *La tradición popular*. Boletín 122, 1999.
- GÓMEZ G., Luis Antonio. Los instrumentos musicales prehispánicos. *Arqueología Mexicana*, n. 94, 2008, p. 38-46.
- GOUTMAN, Ana. *Hacia una teoría de la tragedia, realidad y ficción en Latinoamérica*. Cidade do México: UNAM, 1994.
- GUTIÉRREZ, HORACIO. Fronteira indígena, nação e identidades: Chile no século XIX. In: Horacio Gutiérrez; Márcia R. C. Naxara; Maria Aparecida de S. Lopes. (Org.). *Fronteiras: paisagens, personagens, identidades*. São Paulo: Olho d'Água, 2003, p. 115-132.
- GUZMÁN BÖCKLER, Carlos; HERBERT, Jean-Loup. *Guatemala: una interpretación histórico-social*. Cidade do México: Siglo Veintiuno, 1970.
- HENRIQUEZ PUENTES, Patricia. Rabinal Achí o Danza del Tun. Asuntos sobre el legado de un Don. *Atenea (Concepc.)*, Concepción, n. 502, p. 55-72, 2010.
- HENRIQUEZ PUENTES, Patricia. Teatro maya: Rabinal Achí o danza del tun. *Revista chilena de literatura*, n. 70, p. 79-108, abr. 2007.

- HERRERA, Guilhermina; GIRACCA DE CASTELLANOS, Anabella; DÍAZ CASTILLO, Roberto; MAYÉN, Guisela; CAHUEC DEL VALLE, Eleuterio. *Historia y Memorias de la Comunidad Étnica Achí*, vol. II. Cidade da Guatemala: Univerdidad Rafael Landívar, 1997.
- HICKMANN, Ellen. Music Archaeology an Introduction. In: HICKMANN, Ellen; EICHMANN, Ricardo. *Studies in Music Archaeology I*. Rahden: VML, 2000, p.1-4.
- HORTA LIZA, Antônio Augusto. *Entre mundos, gestos e palavras: memória corporal, literatura e história no ballet-drama k'iche' rab'inal achi*. Dissertação de mestrado em Estudos Literários. Faculdade de Letras, Uniersidade Federal de Minas Gerais. Belo Horizonte, 2006.
- HOUSTON, Stephen; MAZARIEGOS, Oswaldo Chinchilla; STUART, David. *The Decipherment of Ancient Maya Writing*. Norman: University of Oklahoma Press, 2001.
- HOWELL, Mark. *An Ethnoarchaeomusicological investigation of Highland Guatemalan Dance-Plays*. Tese de doutorado em Filosofia. Nova York: City University of New York, 2004.
- HOWELL, Mark.. Possible Prehispanic Music Survivals in the "Rab'inal Achi". *The World of Music*, vol. 49, n. 2, 2007, p. 105-138.
- ICHON, Alain; DOUZANT-ROSENFELD, Denise; USSELMANN, Pierre. *La vallee moyenne du rio Chixoy (Guatemala): occupation préhispanique et problèmes actuels*. Paris: Centre National de la Recherche Scientifique, 1988.
- INOUE OKUBO, Yukitaka. Crónicas indígenas: uma reconsideración sobre la historiografía novohispana temprana. In: NAVARRETE LINARES, Federico &. LEVIN ROJO, Danna (coords.). *Indios, mestizos y españoles*. Interculturalidad e historiografía en la Nueva España. Cidade do México: UNAM, 2007, p. 55-96.
- INSTITUTO de Estudios y Capacitación Cívica. *Diccionario municipal de Guatemala*. Cidade da Guatemala: Instituto de Estudios y Capacitación Cívica y Comisión Presidencial para la Modernización y Descentralización del Estado, 2001.
- JANSSENS, Bert. *OJ K'ASLIK*. Estamos vivos. Recuperación de la memoria histórica de Rabinal 1944-1966. Rabinal: Museo Comunitario de la Memoria Histórica, Área de dignificación de la Asociación para el Desarrollo Integral de las víctimas de la Violencia de las Verapaccs Maya Achí, 2012.
- LACLÉ, Vania Solano; QUESADA, Jonny Cartin; TOSATTI, Alejandro. *Rostros, diablos y animales*. Mascaras en las fiestas mesoamericanas. San José: Fundación Museos del Banco Central, 2005.
- LE BOT, Yvon. *La Guerra en tierras mayas: comunidad, violencia y modernidad en Guatemala (1970-1992)*. Cidade do México: Fondo de Cultura Económica, 1995.
- LE BRETON, David. *Antropologia dos sentidos*. São Paulo: Vozes, 2016.

- LÉVI-STRAUSS, Claude. *O homem nu*. 2. Ed. São Paulo: Cosac Naify, 2014.
- LÉVI-STRAUSS, Claude. *The story of Lynx*. Chicago: University of Chicago Press, 1995.
- LEVITIN, D. *A música no seu cérebro*, Rio de Janeiro: Civ. Brasileira, 2010.
- MARTIN, Simon; GRUBE, Nikolai. *Crónica de los reyes y reinas mayas*. La primera historia de las dinastías mayas. Barcelona: Crítica, 2002.
- MARTÍNEZ PAIZ, Horacio. *Chixoy: Voces bajo el agua*. Cidade da Guatemala: Ministerio de Cultura y Deportes, 2018.
- MCKERRELL, Simon; WAY, Lyndon C. S. *Music as multimodal discourse*. Semiotics, power and protest. Londres: Bloomsbury Academic, 2018.
- MOLINA, Deyvid. Las Cofradías del Niño Dios en Salamá. *Tradiciones de Guatemala*, n. 84. Centro de Estudios Folclóricos. Cidade da Guatemala: CEFOL, 2017, p. 195 – 220.
- MOLINA, José Luis. *Rabinal Achí: A modern opera based upon an ancient mayan drama*. (A project report presented to the Bob Cole Conservatory of Music). Long Beach: California State University, 2002.
- MONTEFORTE TOLEDO, Mario. Mascaras Guatemaltecas. *Tradiciones de Guatemala*, n. 9-10, 1978, p. 223-229.
- MOSQUERA SARAVIA, María Teresa. *Conociendo la sabiduría achí: salud y enfermedad en Rabinal*. Cidade da Guatemala: Editorial Serviorensa, 2001.
- MOSQUERA SARAVIA, María Teresa. *Informe final sobre la posesión ancestral de las comunidades Chitucán, Cancún, Mangales y Río Negro de Rabinal, Baja Verapaz*. Cidade da Guatemala: Secretaría de Asuntos Agrarios de la Presidencia de la República, 2018.
- MURRAY SCHAFER, Raymond. *A afinação do mundo: Uma exploração pioneira pela história passada e pelo atual estado do mais negligenciado aspecto do nosso ambiente: a paisagem sonora*. São Paulo: UNESP, 2001.
- NAVARRETE PELLICER, Sergio. ¿Quién soy yo para saber más que los antepasados? *Antropología*, n. 77. Música Tradicional y popular en México. Cidade do México: Instituto Nacional de Antropología e Historia, 2005b.
- OLSEN, Dale A. The Complementarity and Interdisciplinarity of Archaeomusicology: An Introduction to the Field and this Volume. *The World of Music*, vol. 49, n. 2, 2007, p. 11-15.
- PEDRON COLOMBANI, Sylvie. Diversificación y competencia religiosa en Guatemala: entre pentecostalismo y cultos "neotradicionales". *Sociedade e Estado*, vol. 23, n. 2, 2008, p. 355-379.

- PIEPER, Jim. *Guatemala's masks & drama*. Albuquerque: University of New Mexico Press, 2006.
- PRADO MARAVILLA, Alberto José Díaz de. *Sincretismo paralitúrgico y representaciones escénicas asociados a la tradición festiva de América Latina*. 2014. 370 f. Tese de doutorado em Filologia. Univerdidad Complutense de Madrid, Madri, 2014.
- REZENDE, Marcos Caroli. *Dezoito cantos Nahuatl*. Textos bilíngues comentados. Florianópolis: UFSC, 1995.
- RILEY, Carroll L. Color-direction Symbolism: an example of Mexican-Southwestern Contacts. *América Indígena*, vol. XXIII, n.1, 1963, p. 49-60.
- RODRÍGUEZ-MONTERO, Pamela. *Rabinal Achí: Scenographic design of a traditional Mayan play*. Monografía de Belas Artes. University of Kansas, Lawrence, 2017.
- SALVATORI MALDONADO, Pía. El silencio del rito en la voz de la representación del Rabinal Achí. *Destiempos*. Ano 5, n. 27. Cidade do México, 2010.
- SÁNCHEZ SANTIAGO, Gonzalo; RODENS DE POZUELOS, Vanessa. Las voces de los instrumentos sonoros silenciados: breves observaciones respecto a las posibilidades científicas de la arqueomusicología en Mesoamérica. In: *XXVI Simposio de Investigaciones Arqueológicas en Guatemala*. Cidade da Guatemala: Museo Nacional de Arqueología y Etnología, 2012, p.1085-1094.
- SANCHEZ, Julia L. J. Procession and Performance: Recreating Ritual Soundscapes among the Ancient Maya. *The World of Music*, vol. 49, n. 2, 2007, p. 35-44.
- SÁNCHEZ, Ronaldo. *Las masacres en Rabinal: Estudio histórico antropológico de las masacres de Plan de Sanchez, Chichupac y Río Negro*. Cidade da Guatemala: EAFG, 1995.
- SANDOVAL, Marta. Que vengan los soldados. In: *Guateprensa*. Recortes periodísticos sobre la coyuntura guatemalteca. 24 de janeiro de 2010. Disponível em: <<https://guateprensa.wordpress.com/2010/01/24/que-vengan-los-soldados/>>. Acesso em 23 jun. 2020
- SARAVIA ORANTES, Juan Francisco; SARAVIA ORANTES, Miryam Isabel; SARAVIA MEJÍA, Otto René. Estudio regional de las manifestaciones rupestres de Baja Verapaz y El Quiché Oriental: primeros resultados. In: *XXVIII Simposio de Investigaciones Arqueológicas en Guatemala*. Museo Nacional de Arqueología y Etnología, 2014, p. 317-328.
- SERRANO ECHEVERRÍA, Julio. *Una entrevista com Alain Breton*. El Rabinal Achi, la representación ritual del poder. Cidade da Guatemala: Agencia Ocote, 2020. Disponível em: <<https://www.agenciaocote.com/blog/2020/01/07/el-rabinal-achi-la-representacion-ritual-del-poder/>>.

- SHARER, Robert J.; TRAXLER, Loa P. *The ancient Maya*. 6ª ed. Stanford: Stanford University Press, 2006.
- STÖCKLI, Matthias; HOWELL, Mark (eds.). *Flower World: Music Archaeology of the Americas*, vol. 3. Berlin: Ekho Verlag, 2015.
- STÖCKLI, Matthias; HOWELL, Mark (eds.). *Flower World: Music Archaeology of the Americas*, vol. 4. Berlin: Ekho Verlag, 2014.
- TELETOR, Celso Narciso. *Apuntes para una monografía de Rabinal (B.V.) y algo de nuestro folklore*. Cidade da Guatemala: Ministerio de Educación Pública, 1955. Colección Monografías 3.
- TELETOR, Celso Narciso. Discurso pronunciado por el Presbítero Celso Narciso Teletor en sesión solemne en la Sociedad de Geografía e Historia de Guatemala, el 11 de octubre de 1949 en que se le recibe como socio activo. *Anales de la sociedad de Geografía e Historia de Guatemala*, 1949, Tomo XXIV, p. 208-219.
- THOMPSON, John Eric Sidney. *Historia y Religión de los Mayas*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno, 1997.
- VAN AKKEREN, Ruud. El baile-drama Rab'inal Achí: Sus custodios y linajes de poder. *Mesoamérica: Revista del Centro de Investigaciones Regionales de Mesoamérica*, vol. 21, n. 40, 2000, p. 1-39.
- VAN AKKEREN, Ruud. *Place of the Lord's Daughter: Rab'inal, Its History, Its Dance-drama*. Leiden: Research School, 2000.
- VELA, David. *Literatura guatemalteca*. Cidade da Guatemala: Union Tipografica, 1948.
- VELÁSQUEZ CARRERA, Eduardo Antonio. *La nueva Guatemala de la Asunción: economía política, crecimiento urbano y urbanización, 1898-1954*. Tomo I: 1898-1931. Guatemala: CEUR, 2016.
- WAUCHOPE, Robert (ed.). *Handbook of Middle American Indians*, vol. 13: Guide to Ethnohistorical Sources, Part Two. Texas: University of Texas Press, 2015
- WESTHEIM, Paul: La Creación Artística en el México Antiguo. *Cuarenta siglos de arte mexicano*, vol. 6, 1981.
- WINSOR, Justin. *Narrative and Critical History of America*, vol. 1. Boston e Nova York: Riverside Press, 1889.
- ZALAUQUETT ROCK, Francisca; CARRILLO GONZÁLEZ, Juan; BALAM CAAMAL, Giovani; LE GUEN, Olivier. La importancia del tunk'ul en el ritual y canto ceremonial del carnaval de Pomuch, Campeche. Un estudio interdisciplinario. *Península*, vol.13, n.2, 2018, p. 97-123.