

Universidade Federal de Santa Catarina



Iamurikuma:
Música, Mito e Ritual
entre os Wauja do Alto Xingu

Maria Ignez Cruz Mello

2005

Universidade Federal de Santa Catarina

***Iamurikuma:*
Música, Mito e Ritual
entre os Wauja do Alto Xingu**

Maria Ignez Cruz Mello

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social da Universidade Federal de Santa Catarina, como requisito parcial à obtenção do título de Doutor em Antropologia Social.

Orientador: RAFAEL JOSÉ DE MENEZES BASTOS

MARÇO DE 2005

Desenho da capa: Ritual de *Iamurikuma* feito por Ajoukuma Waurá.

SUMÁRIO

Resumo/Abstract	4
Agradecimentos	5
Nota sobre a Língua Wauja	7
Nota preliminar	8
Cap. I	
O trabalho de Campo	14
Cap. II	
O Alto Xingu	34
O Sistema Xinguano	37
Pesquisas sobre música no Alto Xingu	43
Os Wauja	49
Cosmologia e xamanismo: da doença à cura	64
Biografia dos principais informantes	83
Cap. III	
O complexo <i>Iamurikuma- Kawoká</i>	96
Complexo das "flautas sagradas"	97
<i>Aunaki</i> , "mito"	102
Uma abordagem da mitologia: flautas, transformações e perspectivismo	109
<i>Aunaki de Iamurikuma</i>	122
Cap. IV	
Etnografia do ritual de <i>Iamurikuma</i>	143
Cap. V	
Ritual: coreografia, movimentação, adensamento	228
Músicas <i>Kanupá</i>	238
Sobre análise musical	242
Repertórios feminino e masculino	247
Termos de análise	250
Análise das peças	252
Comentários sobre as análises	279
Considerações Finais	282
Bibliografia	309
Anexos	327

Os créditos das fotos apresentadas são de Maria Ignez Mello e Acácio Tadeu Piedade

RESUMO

Esta tese é uma etnografia do ritual de *iamurikuma* entre os índios Wauja, do Alto Xingu, MT. Com base na mitologia e no discurso nativo, o universo em torno deste ritual é analisado especialmente em sua dimensão musical. O ritual de *iamurikuma*, realizado pelas mulheres, é entendido como um dos lados de um complexo músico-ritual que envolve humanos e “espíritos” *apapaatai*, tendo como sua outra face o mundo das flautas *kawoká*, que são tocadas pelos homens e não podem ser vistas pelas mulheres. A música, através de sua formalização e do jogo em torno dos sentidos e das proporções, é considerada o elemento central do ritual, constituindo a forma ideal de expressão dos afetos. Serão discutidos os vários nexos deste ritual com a cosmologia, as relações de gênero, a ética, a estética, a musicalidade e a política, destacando questões como a necessidade de controle do desejo, a quebra da reciprocidade e o papel fundamental dos sentimentos de ciúme e inveja na socialidade Wauja.

ABSTRACT

This dissertation is an ethnography of the *iamurikuma* ritual amongst the Wauja Indians from the Upper Xingu, State of Mato Grosso. Based on native discourse and mythology, the universe surrounding this ritual is analysed particularly in its musical dimension. The *iamurikuma* ritual, which is performed only by women, is understood as one side of a musical-ritual complex involving humans and *apapaatai* “spirits”, and its other face is the world of the *kawoká* flutes, which are played only by men and can't be seen by women. Through the formalization and the play of senses and proportions, music is considered the ritual's central element, constituting the ideal way for the expression of affects. The many connections between this ritual and cosmology, gender relations, ethics, aesthetics, musicality, and politics will be discussed, stressing questions such as the need of control of desire, the break of reciprocity, and the fundamental role of the sentiments of jealousy and envy in Wauja sociality.

AGRADECIMENTOS

Agradeço a todos que tornaram possível a realização deste trabalho, a começar pelos professores e colegas de mestrado e doutorado do Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social da Universidade Federal de Santa Catarina, PPGAS/UFSC, que me forneceram conhecimentos, estímulo e discussões instigantes durante toda minha formação acadêmica. Deste Programa destaco especialmente a orientação sempre precisa e amiga do Prof. Rafael José de Menezes Bastos, responsável por minha inserção na etnologia amazônica, campo que me enriqueceu não só academicamente, mas também como pessoa. Sua orientação foi a base segura para minhas viagens ao campo e aos textos, sem as quais nada do que aqui se segue poderia existir. Agradeço aos membros do MUSA, núcleo de pesquisa do PPGAS/UFSC do qual faço parte, que propiciaram importantes discussões no campo das artes em suas interfaces com a política, a partir de uma visão antropológica, e especialmente a Luís Fernando Hering Coelho, pelo apoio na editoração das partituras com o Finale. Ainda nesta Universidade, devo agradecer ao Laboratório de Energia Solar, pelo empréstimo de uma placa de energia solar, tão útil durante a pesquisa, e especialmente ao então Pró-reitor de Pesquisa, Prof. Álvaro Prata, por seu apoio e incentivo em momentos críticos deste trabalho.

Agradeço ao CNPQ pela bolsa de doutorado que me foi concedida, e à ajuda financeira para o desenvolvimento de minha pesquisa de campo através do Projeto Integrado de Pesquisa "Arte, Cosmologia e Filosofia nas Terras Baixas da América do Sul", coordenado por meu orientador. À Fundação Bradesco, pelo apoio financeiro para a viagem ao Xingu. À FUNAI, especialmente, aos funcionários do DEPIMA e ao diretor do Museu do Índio do Rio de Janeiro, José Levinho, pelo apoio à realização do "Encontro Wauja-Bakairí", cuja importância extravasa os limites desta tese. À lingüista Joan Richards, pelo material que cedeu sobre a língua Wauja, e por sua gentileza em responder às minhas questões.

Aos Wauja, meu respeito e admiração serão eternos. Agradeço especialmente a família de Atamai, que sempre me hospedou com muita paciência e generosidade. A Kalupuku, minha irmã, cantora excepcional e

mulher de muita fibra, a quem serei sempre grata. A Kaqmo, meu pai, homem gentil e carinhoso, sempre atento aos meus pedidos e questionamentos. Tupanumaká, meu irmão tradutor, a quem devo muito do que será exposto nesta tese. A lista das pessoas a quem gostaria de agradecer envolvidas neste trabalho seria muito grande para caber nos limites que aqui se impõe.

No entanto, não posso deixar de lembrar de minhas amigas fiéis, Márcia Mathias e Ligia Mathias de Oliveira, pela retaguarda que me deram nos meses em que me ausentei das atividades de mãe e dona-de-casa. A minha mãe, que também deu suporte às minhas ausências, além do incentivo e das rezas. A minha filha, Júlia, parceira de campo, companheira para toda hora. E muito especialmente quero agradecer a meu companheiro de campo, de vida e de sonhos, Acácio Tadeu de Camargo Piedade, cuja seriedade como pesquisador sempre foi um modelo para mim. Pude contar com sua ajuda tanto nas pequenas coisas do cotidiano como na busca de soluções para os mais difíceis impasses teóricos musicais e antropológicos.

> | <

Nota sobre a língua Wauja¹

As letras do alfabeto Wauja são²: a, e, g, h, i, j, k, l, m, n, o, p, r, s, t, ts, u, w, x, y

As vogais podem ser duplas: *apapaatai*

Sons diferentes do português são:

o – vogal central (fechado, não arredondado)

w – semivocóide bilabial

y – semivocóide alveopalatal

g – semivocóide velar

h – consoante “r”, como em “rio”

x – consoante alveopalatal t^y

Afixos verbais mais usuais:

-pai	estativo
-neke	iminente
-tãi	pequeno
-t _o -	cilíndrico
-a-, -ta-, -ka, -tsa	causativo
-nau	coletivo
-we	futuro
-wiu	passado
-naku	no lugar
-taku	lugar do
-tua	frustrativo
-ga	locativo

- Palavras como *iamurikuma*, que finalizam com *a* após *m*, são pronunciadas como *iamurikumã*. Nestes casos, segundo Richards, por fazer parte das regras gramaticais da língua Wauja, não há necessidade de acentuação da última letra.

¹ Os Wauja são comumente referidos na bibliografia como ‘Aurá’, ‘Uaurá’, ou ‘Waurá’. Segundo eles, estes nomes são incorretos e resultam de pronúncia errada. Como eles afirmam que querem ser conhecidos pelo seu nome verdadeiro, que é Wauja, adoto esta grafia.

² De acordo com Joan Richards, lingüista do Summer Institute of Linguistics (SIL) que estuda os Wauja desde o início dos anos 60, não haveria a necessidade da letra “o” ser sublinhada “o”, já que não há nesta língua o som “o” como em português. Contudo, os rapazes Wauja que estudam e sistematizam junto com ela a grafia desta língua argumentaram que, como o som é diferente do “o” em português e eles também são alfabetizados em português, seria melhor utilizar “o”. Sigo, portanto, esta diretriz.

- **Nota preliminar**

Os índios Wauja, do Alto Xingu, afirmam que não se deve desejar aquilo que não se pode ter, buscando incessantemente controlar o fluxo de seus desejos. Eles falam que o ciúme, devidamente controlado, é bom para a sociedade. E dizem também que a música do ritual de *iamurikuma*, cantada por mulheres, é música de *kawoká*, flautas tocadas por homens e proibidas à visão feminina. Esta tese é um esforço para compreender estas três afirmações a partir da idéia de que elas estão relacionadas entre si. Para tanto, será necessário iniciar a investigação com um estudo sobre o povo Wauja em sua inserção na sociedade xinguana. E em seguida, adentrar sua cosmologia, para então falar do princípio, do tempo mítico e de suas histórias, no esforço de compreender como surgiram e a que vieram estas amazonas, mulheres transformadas em espíritos cantantes, profundamente conectadas ao mundo masculino das flautas sagradas. Esta jornada prossegue na etnografia do ritual de *iamurikuma* mergulhando em seu cerne: suas belas e sofisticadas canções. Ao final, percorrendo os caminhos tomados e abrindo outros, a reflexão sobre a natureza do gênero e das emoções levará à descoberta da importância da música na tentativa de resposta às três afirmações acima.

> | <

Esta tese parte de um estudo anterior que fiz sobre os Wauja, notadamente minha dissertação de mestrado (Mello, 1999). Desta forma, me deterei neste trabalho inicial no sentido de recuperar algumas questões importantes para esta tese.

Esta dissertação corresponde a um estudo exploratório da música Wauja, no qual analisei o sistema musical nativo de forma entrelaçada à mitologia, apresentando algumas categorias sonoro-musicais Wauja, bem como uma classificação dos instrumentos musicais e do repertório músico-ritual deste povo. Muitos dos resultados deste trabalho serão retomados aqui, agora com maior profundidade e experiência etnográfica.

Durante a pesquisa de mestrado, observei uma ênfase na delimitação dos espaços sociais ocupados por homens e mulheres, tanto nos mitos e narrativas quanto nas prescrições comportamentais que norteiam a vida cotidiana. Constatei que esta forte marcação dos limites dada aos papéis de gênero é uma questão central do *éthos* Wauja que tem como pontos nevrálgicos os rituais das flautas *kawoká* e do *iamurikuma*³. Com a investigação dos mitos e músicas, das exegeses e traduções de canções, e do discurso nativo sobre a música, surgiu em minha dissertação a temática das relações de gênero como um fator a ser problematizado e discutido, visto que dentro dos estudos etnológicos nas terras baixas da América do Sul este tema ainda era tratado de forma incipiente. Com base nas análises musicológicas e dos mitos, busquei compreender a ligação entre a música vocal do *iamurikuma* (ritual feminino) e a instrumental das flautas *kawoká* (ritual masculino), pois as mulheres afirmavam que “música de *iamurikuma* é música de flauta”⁴. A partir desta investigação, pareceu-me que a questão colocada por estes rituais musicais não diz respeito nem à dominação masculina, nem à inversão de papéis sexuais, e nem à hierarquia sexual. Os rituais e a vida cotidiana são esferas inseparáveis para os Wauja: há um entrelaçamento dos poderes criativos masculinos e femininos⁵, não havendo antagonismo ou dominação. Muitas destas questões serão abordadas nesta tese, pois creio que o horizonte das relações de gênero se mantém como um forte nexos para a compreensão da socialidade Wauja.

Para além da questão de gênero, o trabalho norteou-se na mitologia Wauja, ali buscando o pensamento nativo e, sobretudo, os *páthoi* que colocam os mitos em movimento. Uma análise preliminar dos mitos cosmogônicos

³ Ritual de *kawoká* é um rito masculino, de abrangência xinguana, que carrega forte interdição visual para as mulheres. O *Iamurikuma* é um ritual feminino, também de abrangência xinguana, e ambos serão objeto de análise mais detalhada no decorrer da tese.

⁴ Esta relação entre as músicas de flauta e os repertórios vocais femininos já foi apontada por Menezes Bastos -de acordo com seus informantes Kamayurá- apresentando os dois repertórios -no caso as flautas *yakui* e os cantos de *amurikumã*- como complementares (1999[1978]:164). Basso também apresenta uma correlação estreita entre o repertório de *yamurikumalu* e as flautas *kagutu* para os Kalapalo (1987b:163-176). No entanto, em nenhum destes casos foi apresentada alguma análise musicológica que desse suporte às observações.

⁵ Seguindo aqui de perto as pistas deixadas por Lagrou, (1998), McCallum (1994) e Overing, (1986).

xinguanos resultou em uma odisséia reveladora de várias facetas da vida social xinguana, como aspectos do casamento e residência, da divisão social do trabalho, da concepção e da gemelaridade, do perigo e da afinidade⁶. Já naquele momento, a questão da quebra da reciprocidade despontou como marco fundador da socialidade na mitologia xinguana. No caso da mitologia em torno do complexo *iamurikuma-kawoká*, o sentimento de medo pareceu-me ser a tônica: não um medo difuso, mas sim um sentimento específico que impõe distância e respeito entre homens, mulheres e os demais seres que povoam a cosmologia Wauja. No caso das flautas *kawoká*, a possibilidade de uma mulher sofrer o “estupro coletivo” por infringir a regra de proibição visual dos instrumentos gera um medo tão forte nas mulheres que elas não querem nem mesmo falar sobre este assunto, ficando este sentimento, muitas vezes, expresso apenas nos sonhos⁷. Por parte dos homens, há um grande esforço na delimitação dos espaços físicos da aldeia, como pode ser notado pela instituição da “casa dos homens”, também chamada de “casa das flautas”. Uma hipótese para a ameaça do estupro coletivo, apresentada nesta dissertação, é a de que a mulher carregaria em seu corpo um “veneno” potencialmente contaminador para os homens - o sangue menstrual⁸. De acordo com a visão expressa neste trabalho inicial, a potencialidade das mulheres em causar o mal seria retribuída na mesma “moeda”. Isto quer dizer que os homens não tendo este “veneno”, mas sim a força física e a união entre eles, imporiam às mulheres um mal e um medo que estaria à mesma altura do mal e do medo sentidos por eles: o temor da visão das flautas *kawoká* e do conseqüente estupro ritual coletivo. Contudo, estas interpretações sofrerão uma revisão no decorrer da presente tese.

Neste primeiro trabalho, investi em análises musicológicas de uma pequena parcela do repertório dos cantos das mulheres e da música de flautas, e pude perceber, ainda que de forma inicial, que uma fusão de características

⁶ Há análises semelhantes em Agostinho (1970) e Serra (2004).

⁷ Segundo Gregor (1985:103), as mulheres Mehinaku relataram muitos pesadelos envolvendo agressões físicas sofridas por elas e impostas pelos homens. De acordo com sua análise, isto mostra o quanto este medo permeia a vida consciente e inconsciente das mulheres Mehinaku. Se considerarmos que as interdições, as pressões e as punições sofridas pelas mulheres xinguanas são basicamente as mesmas em todas as aldeias, pode-se generalizar tais conclusões.

⁸ Esta hipótese está baseada em amplo *corpus* mitológico xinguano e também em observações cotidianas na aldeia. Alguns dos mitos relacionados ao tema da menstruação estão incluídos nesta dissertação.

masculinas e femininas em uma só unidade ocorre na música e, de forma similar, em certos mitos. Nestas análises, verifiquei que um conjunto de canções de *iamurikuma*, e a música instrumental das flautas *kawoká* possuíam uma raiz musical comum. Notei que os temas principais em ambos os repertórios são frases muito próximas do ponto de vista rítmico-melódico, como variações de uma frase básica realizada tanto pelas flautas quanto pelo canto feminino. A partir dos mitos recolhidos em campo e das músicas analisadas, concluí que o repertório de flautas *kawoká* seria como que “transponível” para os cantos femininos, ou vice-versa, partindo da hipótese de que as homologias musicais são abundantes nestes dois repertórios. Desta forma, afirmei que a música de *iamurikuma* representa uma versão cantada e feminina da música de *kawoká*, ficando claro que seu aspecto sonoro não é objeto de proibição. E mais ainda, que são estes sons comuns que unem a extrema masculinidade, exclusiva e interdita às mulheres, representada pelo complexo simbólico das flautas *kawoká*, e a feminilidade em sua expressão mais marcante, o *iamurikuma*. Entendo, hoje, que estes dois ritos constituem uma unidade, ou melhor, um complexo mítico-musical.

Toda a análise desenvolvida em minha dissertação de mestrado apontou para uma forte inter-relação entre gênero, música e sociedade e, de forma mais precisa, para o fato de que o poder e o controle social agem, através das relações de gênero, de forma similar à forma como a música é pensada e organizada. Deste modo, a música também é percebida como uma arte do controle, do tempo e do espaço, em conexão com a dança, bem como uma manifestação de diversos poderes, como os de cura e de transformação. No caso do repertório *iamurikuma*, um poder concentrado pela fusão de características masculinas e femininas, operando na perigosa fronteira da ambigüidade sexual. Portanto, nesta dissertação, ao interconectar mito e música Wauja, surgiram temáticas indissociáveis com: o poder, o controle, a política, o erotismo, o medo e a morte.

Creio que as conclusões a que cheguei durante o mestrado foram bastante instigantes, mas alcançadas às custas de uma certa dose de intuição, pois não havia presenciado os rituais a que me reporte e contava apenas com gravações realizadas em situação fora do contexto ritual. Com a presente tese,

pretendo seguir vários pontos abertos pela pesquisa de mestrado, no sentido de elaborar uma etnografia densa do ritual de *iamurikuma* e estabelecer uma relação deste com outros rituais e com a mitologia xinguana. A música, neste cenário, representa uma via de acesso privilegiada à cosmologia e à sociabilidade Wauja visto que é através da música que o mito se transforma em rito e o tempo cosmológico é recriado e projetado no espaço do presente cronológico⁹.

No Capítulo I, procuro basicamente mostrar como foi meu trabalho de campo, e como tenho desde então procurado desenvolver uma relação de mão dupla com os Wauja. Trato do papel do trabalho de campo feito em família, seus desafios e benefícios. Apresentando a casa de Atamai, onde me hospedei com meu marido e filha, e comento questões da socialidade, especialmente a importância das trocas e das fofocas. Termino este capítulo falando sobre os rituais que observei, sobre como obtive os dados da pesquisa, sobre as viagens e os diferentes cenários de onde se originou esta tese.

No Capítulo II, comento a sociedade xinguana a partir de vários autores: trato, aí, de seu caráter contrastivo em relação aos não-xinguanos, do sistema sócio-cultural, da questão da comunicação, das línguas e da possível origem aruak de alguns rituais. Detenho-me nos rituais xinguanos, espaços de diálogos cerimoniais, discutindo seus nexos e complementaridades. Do papel central da música nos rituais xinguanos, passo para o comentário sobre as pesquisas sobre música xinguana que representam os alicerces de meu trabalho. Após isto, apresento os Wauja, suas aldeias, subsistência, atividades sazonais, seu pensamento sobre o que significa ser xinguano e sobre a importância da troca, alguns aspectos do parentesco, do sistema de chefia e do faccionalismo. Da vida ritual Wauja, comento seus vários ritos e apresento uma classificação tripartite. Adentro, então, a cosmologia e o xamanismo deste povo, comentando sua cosmogonia e o mundo dos espíritos *apapaatai*, sua concepção de doença e as terapias xamânicas, tudo em termos de uma ética-estética que envolve as paixões e seu controle. No final desta seção, há uma breve biografia de meus principais informantes.

⁹ Sobre esta relação entre mito e rito, ver Menezes Bastos (1999a). Sobre tempo cosmológico e cronológico, ver Leach (1974: 191-203).

No capítulo III, trato da conjunção entre o ritual de *iamurikuma* e o das flautas *kawoká*, passando por uma discussão sobre as flautas sagradas e a casa dos homens. Este é a abertura para a apresentação e comentário de um conjunto de mitos relacionados ao complexo *iamurikuma-kawoká*, mostrando a pertinência do código sonoro-visual, das substâncias transformadoras e de uma estética do logro. Uma narrativa do mito de *iamurikuma* é, então, apresentada, juntamente com transcrições musicais de seus cantos, sendo objeto de comentários que procuram chegar ao coração do complexo *iamurikuma-kawoká*, onde residem as diferenças de gênero, a quebra da reciprocidade, a transformação em *apapaatai*, os sentimentos e a musicalidade.

O Capítulo IV é uma descrição densa do ritual de *iamurikuma* que observei em 2001. Sigo os acontecimentos de forma cronológica, apresentando transcrições musicais e exegeses de um conjunto substancial de canções.

No Capítulo V, o ritual tem vários de seus aspectos comentados, como as formações coreográficas, a saliência do político na rede de relações sociais entre os protagonistas do rito, e o sentido das músicas sagradas *kanupá*. Neste capítulo se encontram análises musicais detalhadas das canções, enfocando principalmente o nível rítmico-motívico e as diversas operações que são ali praticadas. Mostra-se aqui as diferenças entre os repertórios de *iamurikuma* e *kawokakuma*, bem como a complementaridade entre este último e a música de flautas *kawoká*.

Finalmente, nas Considerações Finais tratarei da questão dos rituais de gênero e seus nexos com a ética e a política Wauja, destacando a questão da reciprocidade e do sentimento de ciúme-inveja como motor da socialidade, a música constituindo-se a forma ideal de expressão destes sentimentos.

Com esta tese, pretendo estar contribuindo simultaneamente para o campo da etnologia indígena, da antropologia da música e dos estudos das relações de gênero. Ao tratar dos cantos das *iamurikuma*, espero também poder trazer, mais especificamente, o ponto de vista das mulheres Wauja para as discussões da etnologia amazônica, contribuindo para que o universo feminino também venha compor o quadro destes estudos de forma mais consistente.

CAPÍTULO I

O trabalho de campo entre os Wauja

Meu primeiro contato com os Wauja se deu na aldeia Piulaga, durante o primeiro semestre de 1998, quando fui realizar pesquisa de campo para o mestrado e constituir uma coleção etnográfica de objetos de sua cultura material para o Museu de Arqueologia e Etnologia da Universidade Federal da Bahia¹⁰. Nesta primeira incursão, permaneci dois meses entre os Wauja. Eles estavam enlutados e muito preocupados com as conseqüências que a morte recém ocorrida de um jovem recluso poderia trazer para todos, visto que fora atribuída à feitiçaria.

Não era, portanto, um tempo de festas, mas de tristeza e preocupação. No entanto, como sabiam de meu interesse por festas e rituais, algumas pessoas se aproximaram para mostrar-me algo do que conheciam nesta área. De outras pessoas eu me aproximei por ficar sabendo de sua excelência musical. Desta forma, fui reunindo gravações de uma série de cantos, informações sobre os rituais em que se inseriam estes cantos, bem como sobre mitos relacionados aos ritos.

Um informante importante, desde o princípio, foi Kaomō, um dos homens mais velhos da aldeia, considerado o principal flautista. Este senhor se aproximou de mim e resolveu me adotar como filha. A princípio não entendi muito bem o porque deste seu interesse, afinal não morávamos na mesma casa, nossas conversas eram bastante truncadas pela minha total ignorância da língua Wauja naquele momento e por seu desconhecimento do português. Além disso, Kaomō era um homem muito reservado, de pouca fala, mesmo nas reuniões cotidianas entre outros homens da aldeia. Contudo, tomei de bom grado sua simpatia por mim e não declinei desta amável adoção. A partir de então, fui inserida no quadro do parentesco local, adquirindo imediatamente muitos irmãos, primos, cunhados, tios e sobrinhos. Pouco mais tarde, me dei

¹⁰ Esta coleção, realizada conjuntamente com meu colega de mestrado Aristóteles Barcelos Neto, é composta de 282 peças e faz parte do acervo do MAE/UFBA sob o título "Coleção Aristóteles Barcelos e Maria Ignez Mello".

conta de que *Kaom̃* seria um informante chave para toda a pesquisa, pois é um dos poucos que domina todo o complexo *iamurikuma-kawoká*.

Depois deste primeiro contato, outros se seguiram, porém, desta vez, fora do Xingu. Em novembro do mesmo ano, a convite dos Wauja, fui me encontrar com um grupo de doze homens e uma mulher Wauja em uma feira de artesanato da qual iriam participar em Belo Horizonte. Eles haviam sido contratados para construir uma casa "típica" xinguana no espaço de exposições, e também para participar da feira dançando, cantando e vendendo seu artesanato.

Um outro encontro se deu em São José do Rio Preto, no estado de São Paulo, por ocasião da Semana do Índio de 1999. Desta vez, dezessete pessoas Wauja - contando agora quatro moças - foram contratados pelo SESC para procederem da mesma forma que em Belo Horizonte, ou seja, construir uma casa, cantar e dançar para os visitantes do espaço de exposições. Estes dois encontros tiveram uma duração de aproximadamente dez dias cada¹¹.

Em outubro de 2000, hospedei em minha casa por quinze dias um casal Wauja e seu filho de um ano. O rapaz, Tupanumaká, havia sido meu tradutor na aldeia e estava procurando alguma forma de desenvolver projetos que revertissem em favor de seu povo. Assim, nesta sua estadia em Florianópolis, iniciamos a redação de um projeto visando realizar um velho desejo destes índios: uma viagem à aldeia dos índios Bakairí, fora dos limites da Terra Indígena do Xingu, para visitar seus antigos vizinhos¹².

Já iniciando minha pesquisa de campo do doutorado, em agosto de 2001, não sem antes passar por muita dificuldade para levantar os recursos necessários para uma viagem tão cara, cheguei à aldeia Piulaga. Desta vez, fui em família, juntamente com meu companheiro Acácio, também pesquisador e antropólogo, e nossa filha Júlia, na época com nove anos de idade. Permanecemos todo o segundo semestre de 2001 entre os Wauja, período em que ocorreram muitos rituais, dentre os quais destaco o do *pequi*, o de *kawoká*, e o de *iamurikuma*. Esta etapa durou cinco meses.

¹¹ Estes encontros foram ocasiões excelentes para poder observar algumas questões relativas ao contato dos Wauja com a vida urbana. Em Mello (2003), desenvolvo algumas idéias, relacionando a cosmologia às experiências deste contato.

¹² Esta viagem deu-se em junho de 2002 com o apoio da Funai através do Museu do Índio/RJ. A etnografia deste encontro é tema de um trabalho em elaboração.

Ter voltado para o campo com minha família representou uma grande mudança na relação dos Wauja comigo. Até então, durante todo o tempo em que estive entre eles, sempre fui questionada por dizer que era casada e, ainda assim, permanecer tanto tempo longe do marido. Para alguns, não parecia razoável que uma mulher ficasse tanto tempo “sem namorar”, enquanto que, para outros, havia dúvida sobre a veracidade da minha identidade de mulher casada e com uma filha, dúvida que era por vezes assim verbalizada: “será que você tem marido mesmo? Será que tem filha de verdade?”. Sendo assim, ter voltado para a aldeia e ter ido com minha família resolveu esta dúvida e promoveu um aprofundamento nos laços com as pessoas junto às quais pesquisei.

Estar em família no campo me fez perceber o quanto é importante, para a própria qualidade dos dados, que as pessoas com as quais nos relacionamos possam ter meios de nos avaliar. Ou seja, que possam também observar nosso comportamento e freqüentar um pouco de nossa intimidade, desta forma construindo uma imagem mais ampliada e realista a nosso respeito. Creio que a oportunidade dos Wauja de terem visto como me relaciono com minha família e de terem podido tirar melhores conclusões não só a meu respeito, mas também daqueles com quem vivo, produziu um salto positivo na qualidade de nossas relações: afinal, eles também poderiam pesquisar um pouco, poderiam matar algumas curiosidades que têm a respeito de como nós, *kajaopa*¹³, vivemos.

No entanto, sei que esta preocupação em estabelecer uma relação de mão dupla com as pessoas que pesquisamos não é unânime entre os pesquisadores. Muitos fogem da responsabilidade que uma relação deste tipo coloca: sabendo-se em uma posição economicamente melhor que seu “objeto de pesquisa”, muitos procuram não se fazer acessíveis quando estão na cidade, ou mesmo ignoram qualquer pleito que parta dos índios com medo de se verem “espoliados”, de se sentirem “usados” ou de estarem fazendo um papel assistencialista que não lhes cabe.

Não existe uma fórmula ou cartilha que ensine ao pesquisador o quanto ele deve dar e o quanto pode esperar receber, ou, a partir de quando e quanto

¹³ *Kajaopa* é a palavra Wauja, de origem tupi, para designar os “caraíba”, os não índios.

se está sendo paternalista, ou egoísta. Ninguém detém a medida correta da reciprocidade. Assim como qualquer relação, aquela que estabelecemos em campo deve ser criada em conjunto, a partir de expectativas convergentes, e assim as regras vão se estabelecendo pela prática e pelo costume. É de uma convivência de confiança e respeito que se pode esperar uma relação menos assimétrica entre as partes e a projeção dela sobre um texto etnográfico, assim certamente mais consistente¹⁴.

Ter aberto a possibilidade dos Wauja virem à minha casa, bem como de responder a seus chamados quando eles estão na cidade¹⁵, pareceu-me ser o mínimo que poderia fazer na medida em que compactuo com uma corrente da antropologia que crê em uma relação dialógica entre pesquisador e pesquisado, que aposta em uma relação que promova também a compreensão do outro a nosso respeito¹⁶.

Logo na primeira semana que chegamos na aldeia Piulaga, tendo recém terminado um ritual de *kwaryp*, *Kaom̃*, meu pai adotivo, nos chamou ao centro da aldeia para que participássemos de uma cerimônia de nomeação que estava ocorrendo naquele fim de tarde. Quando chegamos no centro da aldeia, várias pessoas já haviam trocado de nomes e, depois de nos batizarem, outros tantos ainda o fizeram. Cerca de vinte pessoas mudaram de nome neste dia. Passaram a me chamar Ulupukumalu, um dos nomes da falecida mãe de *Kaom̃*, enquanto que minha filha Júlia passou a ser chamada de Mawanalu,

¹⁴ A idéia de uma busca por relações mais simétricas entre pesquisador e pesquisado é densamente tratada por Cardoso de Oliveira (1998). Também se encontra em Schapiro & Sica (1984) uma discussão semelhante, tratando da perspectiva hermenêutica na pesquisa antropológica. A antropologia pós-moderna mostra como tal postura tem implicações diretas sobre o texto etnográfico, fazendo com que a etnografia seja mais vívida e acessível através das vozes dos nativos, tornando presentes as relações de poder, imprevistos e a subjetividade (Clifford, 1988; Crapanzano, 1992; Marcus & Fisher, 1986). Como nos lembram, em diferentes momentos, D. Tedlock (1983) e Stoller (1989), buscar este tipo de aproximação com os nativos significa também tornar a etnografia mais científica, já que expõe de forma mais fiel a realidade do trabalho de campo.

¹⁵ Frequentemente os Wauja se hospedam na casa de minha mãe em São Paulo, ocasiões em que levam artesanato para vender.

¹⁶ Tal é o caso do "caminho dialógico" na escrita antropológica, conforme apresentado por D. Tedlock (1986), no qual são ressaltados aspectos que, na tradição "analógica", são normalmente ocultados –tradição aquela da etnografia clássica, onde a voz do nativo é sistematicamente subtraída e cuja forma dominante é o monólogo.

um dos outros nomes desta minha “avó”. Acácio ganhou o nome de Wajai¹⁷, e foi inserido em uma grande rede de relações de afinidade, passando a ter, a partir de então, sogro, muitos cunhados e alguns sobrinhos¹⁸.

Um outro ponto importante a ser esclarecido sobre as condições do trabalho de campo refere-se ao fato de que, em minha primeira estadia na aldeia Piulaga, fui informada de que não teria permissão para pesquisar as flautas *kawoká* pelo fato de ser mulher. O material de que dispus para minhas transcrições e análises da música destas flautas na dissertação foi proveniente de uma fita cassete gravada pelos próprios Wauja em um ritual ocorrido em 1997, e que me foi dada de presente por eles, como uma espécie de consolo por não ter podido ver as flautas sagradas. Como a interdição visual das flautas *kawokatã*¹⁹ não é tão estrita quanto a das flautas *kawoká*, meu pai, Kaomo, tocou para mim uma série de músicas de *kawoká*, porém executadas na *kawokatã*. No mesmo dia em que fiz estas gravações, Atamai, o chefe da aldeia e dono da casa em que eu vivia, sugeriu que eu voltasse uma outra vez acompanhada de meu marido para que ele gravasse as flautas. Apesar do chefe desconhecer o que meu companheiro fazia profissionalmente, sua sugestão veio muito a calhar: além de ser antropólogo, ele também pesquisava a música indígena amazônica, com especial interesse na música no complexo das flautas sagradas, inicialmente entre os Tukano no Alto Rio Negro (Piedade, 1997, 1999).

Desta forma, a sugestão de Atamai foi providencial para que organizássemos nossas pesquisas de doutoramento em conjunto, o que nos pareceu abrir um novo campo de possibilidades na troca de dados etnográficos. De imediato, surge a questão de gênero como um aspecto geral de nossas

¹⁷ Ulupukumalu quer dizer “urubu rei + superlativo feminino”, Mawanalu, “sem braço + feminino” e Wajai é o nome de um peixe.

¹⁸ É curioso notar que minha filha e eu tenhamos recebido nomes de uma mesma pessoa visto que, na lógica do sistema onomástico local, os nomes são passados por geração alternada. No entanto, credito esta exceção ao fato de não pertencermos efetivamente à sociedade Wauja, não levando a maiores conseqüências futuras.

¹⁹ *Kawokatã* é uma pequena flauta *kawoká* (*tã* é sufixo diminutivo em Wauja, podendo também indicar uma criança ou um filho). É utilizada em alguns rituais de cura e para aprendizagem da flauta maior, sendo que sua interdição visual para mulheres é mais branda; ou seja, se uma mulher olhar para um flautista tocando esta pequena flauta poderá ser recriminada, não ocorrendo maiores complicações, como no caso das flautas *kawoká*.

pesquisas, inclusive no que concerne a metodologia²⁰. Além das questões musicais e dos dados relativos aos rituais, poderíamos fornecer um ao outro os pontos de vista de homens e mulheres em ambos os rituais, contribuindo assim para uma maior qualidade dos dados e para a apresentação de uma visão multi-centrada da sociedade Wauja, tanto no que diz respeito aos rituais quanto à vida cotidiana. A presente tese é, portanto, fruto de um trabalho conjunto que, apesar de produzir duas obras independentes, foi baseado em estratégias comuns de pesquisa, no compartilhamento dos dados de ambos os pesquisadores e na constante interlocução sobre todas as hipóteses levantadas e resultados obtidos²¹.

Ir com a família para o campo, no entanto, não foi tarefa fácil, pois, cuidar de uma menina de nove anos, acostumada com todos os confortos da cidade, requer tempo e paciência. Para Júlia também não foi nada fácil se adaptar a uma existência prolongada em ambiente tão diverso: ir ao banheiro onde não há banheiro e sim um mato fechado cheio de insetos e com animais potencialmente perigosos à espreita, ter que dormir em rede por quase seis meses, não poder ter certos desejos gastronômicos, pois sabia que não seriam realizados. Além disso, a maior dificuldade para ela talvez tenha sido a interação com as outras crianças, visto que não falam português e nós, os pais,

²⁰ Segundo Bellier (1993) e Obeler (1986), as mulheres etnólogas teriam certa vantagem sobre os homens em campo, na medida em que podem circular entre as mulheres com mais desenvoltura que os pesquisadores homens, ao mesmo tempo em que também, por serem "estrangeiras", são tomadas como possíveis interlocutoras dos homens. Porém, como nos lembra Barbara Tedlock (1995), dentre as muitas estratégias das mulheres antropólogas -tanto para serem aceitas no campo quanto para verem seu trabalho reconhecido academicamente- está a de adotar uma postura de "homem honorário" que, ao final, as coloca no incômodo papel de "pseudo-homem", não representando assim qualquer vantagem para o resultado final de seu trabalho. Devo concordar com ambas as posições pois senti, em minha primeira estadia na aldeia, que algumas mulheres me tratavam de maneira um tanto fria pelo fato de eu estar freqüentando a "casa dos homens", espaço que me foi liberado pelo chefe da aldeia desde minha chegada. Ao mesmo tempo, apesar de estrangeira, não fui considerada "homem honorário" suficientemente para poder ver as flautas sagradas. Já em meu retorno, acompanhada de marido e filha, senti que essa frieza se dissipou e fui mais bem aceita por todos. No entanto, o fato de ser mulher permitiu que eu circulasse com mais desenvoltura tanto entre as rodas de homens quanto de mulheres, diferentemente de meu companheiro, que sempre manteve certa evitação em relação aos grupos femininos. Sobre questões de gênero que envolvem a pesquisa de campo feita por mulheres, ver também Jackson (1986).

²¹ Na etnologia, pesquisas em casal não são tão raras, como vemos nos exemplos de Yolanda e Robert Murphy, Cristine e Stephen Hugh-Jones, Hélène e Pierre Clastres, para nos mantermos apenas nas Terras Baixas da América do Sul.

também não poderíamos ajudá-la muito, já que nossos conhecimentos em Wauja eram, de início, muito restritos. Algumas brincadeiras dos meninos deixaram Júlia revoltada, como a caça a passarinhos, ou a tortura a que submeteram uma ema que, por azar, apareceu na aldeia. Em outras atividades ela os acompanhava, como nos passeios pelo mato para colher mangaba, ou simplesmente as corridas até o local de banho. Com o passar do tempo, e com a insistência das meninas da aldeia em se aproximarem de Júlia, sua adaptação foi evoluindo. À medida que ia aprendendo um pouco mais da língua, as possibilidades de interação aumentavam, e a brincadeira de pular corda, que aparentemente as crianças Wauja não conheciam, acabou levando a uma interação muito boa. Isto a ponto de, ao se aproximar o dia de nosso retorno à cidade, Júlia desatar a falar em Wauja e não querer mais ir embora. Nos últimos dias na aldeia, Júlia começou a ficar triste e melancólica, já prevendo a saudade que sentiria de tudo e de todos. Curiosamente, Atamai resolveu o problema da seguinte forma: ele se aproximou de Júlia e nos disse: “pode deixar a menina aqui que a gente cuida dela. Quando ela ficar moça a gente arranha ela, prende, faz tudo direito pra ela ficar forte. Pode deixar ela aqui mesmo”. Neste mesmo instante, Júlia deu uma risada e se pôs a arrumar suas coisas para ir embora, não querendo passar por todo o ritual de iniciação que havia presenciado acontecer com uma de suas amiguinhas da aldeia que havia menstruado durante nossa estadia em Piulaga²².

Estar com Júlia na aldeia chamou-me a atenção para vários dados que teriam passado despercebidos caso ela não estivesse junto. Principalmente aqueles relacionados ao mundo infantil, à convivialidade e à formação do indivíduo Wauja. A forte delimitação de espaços e atividades ocupadas por homens e mulheres se inicia muito cedo, quando as crianças nem sequer aprenderam a falar direito. É raro ver meninas e meninos brincando juntos, a não ser que se trate de alguma disputa, como no futebol, ou de brincadeiras que imitam as disputas físicas dos adultos durante a festa do pequi. Gregor descreve, entre os Mehinaku (1982, 1985), que é muito comum haver

²² Assim que esta garota menstruou, ela desapareceu do convívio do grupo e ficou, durante toda nossa estadia na aldeia, enclausurada em casa, como é o costume. Para nós isto foi um acontecimento normal, amplamente divulgado na etnografia xinguana. Mas para Júlia, a ausência forçada e abrupta, bem como a impossibilidade de reencontrar a amiga, foram impressionantes.

brincadeiras de grupos de meninas e meninos pré-adolescentes envolvendo atividades que chamaríamos de “iniciação sexual precoce”. Geralmente tais brincadeiras ocorrem no mato, longe dos olhos dos adultos, apesar da constante vigilância. Não estou certa se as crianças seriam reprimidas pelos adultos se flagradas com estas brincadeiras. O fato é que nenhum de nós três presenciou nada disto. Talvez até mesmo por um excesso de zelo de minha parte, procurei manter Júlia sempre por perto. Afinal, se entre eles tais brincadeiras aparentemente fazem parte do leque de possibilidades concretas, elas pareceram-me prematuras para uma menina criada na cidade, cuja realidade não inclui práticas sexuais infantis tão explícitas quanto lá.

De modo geral, as crianças ficam soltas pela aldeia, podendo entrar em qualquer casa, diferentemente dos adultos, que devem guardar certa distância em relação a determinadas casas. Porém, esta liberdade é vigiada: todos cuidam para que nada aconteça, e o que é mais importante, sem intervenção direta. Por exemplo, é muito comum ver crianças pequenas manuseando grandes facões e ninguém dizer nada: os adultos ficam só olhando de longe. Mas, quando ocorre algum acidente, as mães são as primeiras a darem broncas nas crianças, dizendo que já avisaram que não era para fazer aquilo, que andar de bicicleta e mexer com faca é perigoso, que não devem brincar na caçamba do trator porque é perigoso, etc; ou seja, parece-me que os Wauja apostam em uma educação que parte da experiência concreta para o aprendizado, seja uma experiência segura ou com a presença de erro e perigo.

Esta ampla liberdade de descobrir o mundo em sua crueza é antecedida por um doce período de total proximidade com a mãe: até que uma criança possa andar, ela praticamente não perde o contato físico com o corpo materno. Até o desmame total, a criança está sempre próxima à mãe, dormindo junto a ela, o que certamente confere segurança emocional e tranqüilidade. Quando nasce um irmãozinho, porém, há uma passagem um tanto abrupta para a dura “liberdade”: a criança passa a dormir em sua própria rede e, se for menino, a ficar mais com o pai. À noite, pude ouvir os melódiosos lamentos de um menino que perdera o “trono” para uma irmãzinha recém-nascida. Perdido este lastro físico com a mãe, inicia-se então uma fase de passar o dia a brincar e correr por toda a aldeia. Ao observar crianças nesta fase, parece que o mundo é

delas: entram onde querem, saem, voltam, comem em qualquer das casas, fazem o que querem, incluindo experimentar o sexo e lidar com artefatos perigosos. A pedagogia Wauja é empírica, a prevenção não é aplicada. Somente após o acidente surge o discurso da moralidade.

Durante todo o tempo em que estive na aldeia Piulaga, me hospedei na casa de Atamai. Ele vem representando, por muito tempo, a segunda chefia da aldeia, ou seja, aquela que é voltada para o mundo dos *kajaopa*, enquanto que seu irmão mais velho, Iutá, é o chefe principal, aquele que conhece os rituais e as práticas locais corretas. Esta dupla chefia é comum atualmente em todo o alto Xingu, mas é uma questão sensível entre os Wauja, que discutirei mais adiante. Por hora, basta dizer que o chefe político, aquele que conduz as decisões, é Atamai. Este senhor sempre demonstrou desconfiança de tudo que viesse de fora, de qualquer novidade que envolvesse saídas de pessoas da aldeia ou entrada de estrangeiros²³. Creio que esta desconfiança se deve em grande parte ao convívio estreito de Atamai com Orlando Villas Boas, durante sua adolescência e a longa permanência do sertanista no Xingu.

Sem pretender diminuir a importância dos irmãos Villas Boas na região, creio que a "engenharia indigenista" (Menezes, 2001) empregada por eles começa com uma sedução, mas acaba com um tipo de abandono (Ramos, 1995), pois se mantém um tom paternalista que excluiu sistematicamente as opiniões dos índios sobre várias questões. O próprio Atamai, em algumas de nossas conversas, esboçou um certo ressentimento em relação à forma como era tratado por Orlando que, segundo ele, sempre o tratou como se fosse uma criança incompetente. O feito histórico dos irmãos Villas Boas, para além de sua importância para os povos xinguanos e para o cenário indígena nacional, merece hoje ser revisto sob uma perspectiva crítica. A desconstrução desta história pode revelar muito acerca da forma como vivem e pensam os xinguanos. Desta forma, Atamai não agiria de forma diferente conosco e, apesar de sua explícita simpatia por Júlia, durante todo o tempo senti sua desconfiança pairando sobre nós.

Viviam cerca de vinte pessoas na casa de Atamai, entre filhas, genros e netos, além de sua esposa, Pakairu, uma mulher Trumai muito inteligente e

²³ Ver outros dados sobre a biografia dos informantes ao final do Capítulo II.

poliglota, e sua mãe, Kauné, a mulher mais velha da aldeia. Para tristeza de Júlia, só havia uma menina pequena em nossa casa, as demais crianças eram meninos, todos dispostos a provocá-la: afinal não é sempre que se tem uma menina *kajaopa* em casa para irritar. Eles davam nó em seus cabelos ou sumiam com suas canetinhas coloridas, um dos poucos entretenimentos de Júlia na aldeia.

A casa de Atamai era a maior da aldeia. Construída de acordo com a estrutura oval típica das casas xinguana, com cerca de vinte e cinco metros de comprimento, oito de altura, e uma largura de aproximadamente onze. Todas as casas da aldeia têm apenas duas pequenas aberturas, uma de frente para a outra, voltadas uma para o centro da aldeia e a outra para o fundo, local onde as pessoas costumam cozinhar, ralar mandioca, ou passar o tempo sentadas em família, fazendo pequenos trabalhos ou cuidando da aparência pessoal, como depilação, pintura corporal, corte de cabelo, entre outras coisas.

Assim que chegamos, nos alojaram em um dos setores da casa. Tínhamos, portanto, um cantinho para nós. Apesar de não haver qualquer divisão interna feita com paredes, cada setor da casa é habitado por uma família nuclear, ou seja, pai, mãe e filhos. Se houver algum tipo de divisória é porque há alguém na reclusão pubertária vivendo ali. Nesta casa, por ser a do chefe, ficava instalado o rádio-amador e, para alimentar a bateria do rádio, contavam com uma pequena placa de energia solar, todo este equipamento pertencendo à FUNASA, tendo sido emprestado à aldeia.

[croqui do interior da casa de Atamai]



Nós também levamos uma placa de energia solar, que o Laboratório de Energia Solar da UFSC gentilmente nos emprestou. Esta era nossa alternativa para recarregar uma grande quantidade de pilhas e baterias que usamos durante a pesquisa. Esta placa ficou instalada em frente à casa de Atamai, assim como a outra, dos Wauja.

Nosso equipamento audio-visual consistiu de uma pequena filmadora (handcam VHS-C), duas máquinas fotográficas Canon (mecânicas), dois aparelhos Sony de gravação de mini disc, dois microfones estéreo com condensador de eletreto e dois gravadores de fitas cassete para entrevistas. O cuidado com os equipamentos envolveu tanto uma grande atenção no que diz respeito à sua integridade física (havia mudanças bruscas de temperatura entre as frias madrugadas e os dias tórridos, um excesso de umidade na época chuvosa e muita poeira na época seca), quanto as precauções de não vê-los subtraídos, principalmente pelos jovens ávidos por pilhas e aparelhos de som.

Há muitas histórias de roubo de pertences de visitantes nas aldeias xinguanas, de modo que fomos preparados com baús de madeira com cadeado²⁴. Certo dia, parte de nosso pacote de pilhas sumiu. Ficamos, primeiramente bravos, depois tristes, e finalmente preocupados em saber como seria dali para frente. Contudo, a questão se resolveu rapidamente. Contamos o fato para o pessoal de nossa casa e todos desconfiaram da mesma pessoa: um rapaz de quinze anos, também morador da casa e ouvinte voraz de música de "branco". Bem, o pai do garoto e o chefe Atamai resolveram dizer que iriam pedir para o pajé sonhar e, assim, ficariam sabendo quem foi que roubou as pilhas. Neste mesmo dia, após voltarmos do banho no final da tarde, encontramos as pilhas dentro de nossa sacola. Este fato me chamou a atenção para o papel disciplinador do pajé *iakapá*, aquele que sonha e vê as coisas claramente (cf. Piedade, 2004): na medida em que ele tudo pode ficar sabendo, restaria para todos andar direito, caso contrário estas pessoas sempre poderiam ser denunciadas pelo pajé²⁵.

Atravessamos o final da seca e início das chuvas na região, período em que passamos da fartura de peixe à escassez de alimento. Ao longo desses

²⁴ Para uma abordagem de práticas envolvendo o roubo no Xingu e particularmente sobre a perspectiva dada pelos mitos Suyá a elas, ver Seeger (1993: 433-444).

²⁵ Estes aspectos políticos do xamanismo serão discutidos no Capítulo II.

meses, acompanhamos vários rituais, a começar pela noite em que chegamos na aldeia, quando era festejada a grande noite final do *kwaryp*, festa que entre os Wauja recebe o nome de *kaumai*. Chegamos na aldeia no final da tarde de onze de agosto de 2001, ao mesmo tempo em que chegavam os convidados de outras tribos. Eles ficaram acampados nas cercanias da aldeia Piulaga, aguardando a noite de vigília que sempre deve anteceder à manhã das lutas corporais. Ao longo da noite, acompanhamos a coreografia das entradas sucessivas de grupos xinguanos na aldeia para buscar fogo. Também ouvimos os cantos noturnos feitos a partir da aldeia, correspondendo a envios de azar para os convidados/inimigos que estão acampados ao redor (sobre o *kaumai*, ver Agostinho, 1974). Vimos as lutas corporais durante toda a manhã do dia seguinte e, antes da partida dos convidados, observamos os Wauja distribuírem castanha de pequi para alguns chefes convidados, ato realizado por uma jovem recém saída da reclusão²⁶.

Assim que todos descansaram da festa, por volta das cinco horas da tarde deste mesmo dia, fomos entregar nossos presentes. A entrega de presentes é também um ritual já bastante consolidado na região, pois todo pesquisador que quiser permanecer na aldeia por algum tempo deve entregar uma quantidade expressiva de objetos que serão distribuídos pelo chefe para todos. É importante frisar que tal prática, ao menos no cenário xinguano, não deriva de um tipo de paternalismo ou assistencialismo, e sim de um sistema nativo de trocas²⁷. A obtenção de conhecimentos faz parte igualmente deste sistema, é algo pelo que os próprios Wauja devem pagar. Seguindo a lógica da troca, não seria diferente com os pesquisadores, visto que estes levam embora coisas e informações que pertencem a eles: seus mitos, suas músicas, suas palavras, seus hábitos, etc. A quantidade e a qualidade dos itens a serem presenteados são também conhecidos pelos que freqüentam a região: miçangas (de cerâmica, importadas [checas]), anzóis (de preferência

²⁶ Não apresentarei a etnografia do *kaumai* nesta tese, mas em estudos futuros.

²⁷ Praticamente todos os pesquisadores que estiveram na região do Alto Xingu dão conta da importância que as trocas e os pagamentos por objetos e serviços assumem nas relações intra e intertribais, bem como entre índios e não-índios. Não se trata de entrega de meras mercadorias, mas uma troca de dádivas (Mauss, 2003[1925]:185-314; Gregory, 1982). Este princípio é amplamente empregado na economia xingwana, e igualmente tematizado na mitologia, constituindo um importante aspecto da socialidade local.

noruegueses), pilhas, linhas de pesca, tecidos ou vestidos, camisetas, bonés, facas, tabaco, fumo, papel de cigarro, isqueiros e outros itens que porventura estejam precisando na época. Como vivem cerca de trezentas pessoas na aldeia, é custoso realizar uma entrega de presentes que satisfaça à maioria, e parece mesmo de praxe que haja reclamações quanto à quantidade insuficiente de determinados itens ou da qualidade de outros. Entre os Wauja os objetos são constantemente trocados, ocorrendo freqüentemente rituais de troca chamados *huluki*²⁸.

De alguns anos para cá as "lideranças"²⁹ da região chegaram à conclusão de que os objetos levados pelos pesquisadores não são suficientes para estabelecer uma troca justa e, desta forma, todos os grupos do Alto Xingu estão cobrando, além dos presentes, o que eles convencionaram a chamar de "taxa de entrada": ou seja, devemos pagar em dinheiro por nossa permanência na aldeia. Toda esta partilha é um tanto estressante, pois não há nada muito claro, e as negociações feitas com o chefe nem sempre agradam aos demais membros da aldeia. Além disso, sempre que há dinheiro envolvido na negociação, as suspeitas de mau uso dele vêm à tona e uma série de acusações em tom de fofoca começa a surgir. Como não poderíamos fazer de forma diferente, assim procedemos, entregamos os presentes e o dinheiro para o chefe Atamai, que cuidou da distribuição dos objetos e, segundo as "más línguas", entregou todo o dinheiro para seu filho que vive fora da aldeia³⁰.

Como eu já conhecia as pessoas da aldeia, sabia quem poderia trabalhar comigo, conhecia os tradutores e tinha mesmo desenvolvido uma sistemática de trabalho com estes, principalmente com Tupanumaká e Ianahim, não foi

²⁸ A palavra *huluki* também significa "andorinha", animal que está no mito de origem das trocas. Este mito relata o momento em que os animais resolveram adequar seus timbres vocais ao seu tamanho e personalidade. Retomarei isto nos comentários finais da tese.

²⁹ O conceito de "liderança" é tomado aqui de empréstimo de uma terminologia utilizada amplamente no discurso indigenista. Estes "líderes", no entanto, não são necessariamente aqueles que ocupam a posição de chefia em suas aldeias. Esta categoria está muito mais ligada às relações estabelecidas com o mundo dos brancos, o que por vezes é ignorado pelos indigenistas que os tomam por "chefes" em um sentido amplo, gerando assim, certos constrangimentos e desequilíbrios nas relações sociais locais.

³⁰ A acumulação excessiva ou indevida é mal vista e perigosa, pois aquele que demonstra ganância pode ser acusado de feitiçaria e corre o risco de ser assassinado. Galvão (1953), ao tratar dos sistemas de parentesco no Alto Xingu, já observa isto, que parece ter um espectro amazônico (Clastres, 1978; Fausto, 2001).

difícil começar a trabalhar. Todo o material musical que fui registrando durante o ritual de *iamurikuma*, que ocorreu entre catorze de agosto e um de novembro de 2001, foi sendo checado com Kalupuku, a principal cantora desta festa, que me forneceu valiosíssimas explicações sobre algumas canções. Posteriormente, estas explicações foram traduzidas para o português, assim como parte das letras das canções transcritas. Ao final deste ciclo ritual, eu já contava com boa parte do material registrado traduzido, faltando, logicamente, todo o trabalho de gabinete, como transcrição musical e análise.

Outros rituais também se sucederam nestes meses. Após o florescimento dos pequizeiros, assim que os frutos amadureceram, os Wauja deram início à *akãinaakai*, “festa do pequi”. Este ritual começou em treze de outubro e encerrou em dezoito de novembro de 2001. Neste ínterim, acompanhamos também outros dois rituais: *kagapa* e *tankuwara*³¹, cada um com duração de apenas um dia. Estas duas festas foram patrocinadas pelo pajé Itsautaku durante o trabalho coletivo de cobertura de sua casa com sapé, efetuado por vários homens da aldeia. O *akãinaakai* de 2001, que foi parcialmente descrito em Piedade (2004), será comentado brevemente no final desta tese, principalmente no que tange à sociabilidade, relações de gênero e causação de ciúme relacionados à ele.

Pude ainda observar o ambiente no interior das casas e as mulheres durante as sessões de flauta *kawoká*, interditas à visão feminina, que se sucederam em algumas tardes e noites de setembro e outubro, enquanto meu companheiro fazia o registro destas performances.

Muitas vezes é difícil para o etnógrafo xinguanista diferenciar os momentos rituais dos eventos que compõe a vida cotidiana, visto que estas duas esferas estão imbricadas uma na outra. Por exemplo, no ritual de *kaumai*, ao longo de todo o período do luto (que pode durar por volta de um ano), várias atividades acontecem: o enterramento propriamente, a construção de

³¹ O ritual de *kagapa* é mais conhecido regionalmente pelo nome Kamayurá de *Tawurawãñã*, no qual dois cantores posicionados no centro da aldeia e executando *uaũ*, “chocalho” e *tõka*, “bastão rítmico”, cantam em uníssono as canções *kagapa*, sendo que um grupo de dançarinos e dançarinas, todos paramentados, dançam e gritam ao redor deste núcleo. No ritual de *tankuwara*, o conjunto de cinco clarinetes homônimo é executado por cinco homens, acompanhados na dança por jovens garotas, constituindo um grupo que percorre a aldeia casa à casa por várias vezes. Ver descrição dos instrumentos citados em Mello (1999:105-110).

uma cerca sobre a sepultura, a oferta de peixe e beijú para os que trabalharam nestas atividades, a preparação e entrega de polvilho aos patrocinadores do ritual, etc. Contudo, tais atividades se confundem (aos olhos do etnógrafo) com as atividades cotidianas, pois pagamentos, trocas recíprocas, pescarias, produção de alimento, são todas atividades corriqueiras, mudando, dependendo de cada caso, as motivações por trás destas atividades³². Se parece fácil identificar a semana em que acontece a “festa”³³, o mesmo não se dá com a fase preliminar que antecede o evento. Muitas vezes, sem que o pesquisador saiba, o ritual já está ocorrendo em sua fase preliminar. Todas estas atividades estão inseridas numa estrutura de longa duração, característica dos rituais musicais xinguanos. Como veremos adiante, o ritual de *iamurikuma* que presenciei tem uma projeção que remonta a fatos ocorridos há, no mínimo, dez anos, e a duração das performances propriamente vinculadas a este ritual foi de dois meses e meio. Como durante este período estavam acontecendo simultaneamente outros dois rituais, o das flautas *kawoka* e o ritual do pequi, era complexa a tarefa de distinguir onde acabava um e começava outro. Tal dificuldade é acentuada pelo fato destes rituais serem dialógicos, ou seja, provocações e eventos realizados em um ritual podem encontrar eco em outro.

Creio que para se atingir uma certa clareza dos ciclos rituais que ocorrem no contexto xinguanos é necessário que se empreenda uma pesquisa de vários anos na região, a investigação devendo se dar a partir do ponto de vista de um dos grupos do sistema xinguanos (entre os Wauja, ou Kamayurá, Kuikuro, etc.), ainda assim correndo-se o risco de não conseguir compor um quadro de maneira totalmente nítida em vista da dificuldade concreta de atingirmos uma compreensão total, profunda e dinâmica de eventos que têm uma projeção espaço-temporal tão ampla.

Quando o período de chuvas constantes se instalou, em meados de dezembro, nos preparávamos para ir embora da aldeia, e então um avião caiu a poucos quilômetros dali, matando os cinco tripulantes da aeronave: piloto,

³² Ver capítulo 3 de Agostinho (1974) sobre esta fase preliminar do *kwaryp*. Apesar de Agostinho não a ter presenciado, obteve boas descrições a respeito.

³³ Na semana propriamente da “festa” do *kaumai*, acontecem pescarias coletivas, acampamentos de convidados, grupos ajudantes pernoitando na aldeia anfitriã, muitas cantorias, danças, execuções de flautas *watana* (mais conhecidas pelo nome Kamayurá de *uruá*), e lutas entre os homens das várias etnias xinguanas participantes.

co-piloto, um casal e seu filho. O acidente trágico nos deixou apavorados, pois estávamos planejando voltar a Canarana em um avião bi-motor semelhante. Como é um costume Wauja sempre zombar do outro, alguns “engraçadinhos” ficaram nos provocando com brincadeiras de final trágico, dizendo que nosso avião iria cair também, com todas aquelas panelas de barro que estávamos carregando. De modo geral, eles sempre fazem ironias deste tipo, que se pode chamar de “humor negro”: a gozação do terrível ou temível. Aliado a este humor, há também um comportamento de indiferença quanto ao destino, como espelham frases que ouvi, como: “este meu filho vai morrer mesmo, porque é fraquinho”, ou “eu quero morrer, tenho vontade”, frases ditas com uma naturalidade serena. O *éthos* Wauja é uma combinação de várias facetas trágicas e cômicas, sempre rondando as temáticas do sexo, do ciúme e da morte.

Era verdade que nosso avião estava pesado, pois nos últimos dias muitas pessoas foram nos presentear com panelas e panelinhas de cerâmica, a especialidade artesanal dos Wauja. Além do peso mensurável das panelas, havia o peso simbólico a elas agregado: a cerâmica não é algo apenas utilitário, vasilhas que servem para conter algo, elas são, assim como máscaras e flautas, “espíritos” temidos e respeitados. Felizmente, o vôo foi excelente. Fomos embora tendo prometido aos Wauja nos empenharmos para a realização da viagem até a aldeia dos Bakairí.

E assim aconteceu. No início de junho de 2002, portanto cerca de cinco meses depois, eu e Acácio voltamos para a aldeia Wauja, desta vez sem Júlia, e com Marcelo Fiorini³⁴, um colega antropólogo que convidamos para, juntos, etnografarmos o encontro entre estes dois povos indígenas, separados por um século de história. A viagem para a aldeia Pakuera³⁵ aconteceu durante as etapas finais da copa do mundo de futebol, e o retorno ao Xingu ocorreu exatamente no dia em que o Brasil se tornou pentacampeão de futebol, fato muito comemorado por todos que estavam no Posto Leonardo, porta de entrada para o Alto Xingu. Esta casualidade foi muito interessante do ponto de

³⁴ Antropólogo e professor da Hofstra University em Nova Iorque. Produziu e realizou trabalhos de antropologia visual, com destaque para o filme etnográfico “Katsa Baba: os dramas do humor”, rodado entre os Rikbaktsa em 1999.

³⁵ Pakuera é o lugar onde vivem parte dos Bakairí que antigamente habitavam a região do rio Batovi, também ocupada pelos Wauja desde aquela época.

vista etnográfico, principalmente na temática do papel dos esportes na cosmologia indígena, e na questão das diferentes identidades que emergiram ali (xinguana, indígena, *kajappa*, brasileira).

Logo após o retorno a Piulaga, nosso colega foi embora enquanto eu e Acácio permanecemos até o início de agosto entre os Wauja. Neste período, além de aprofundar questões que surgiram na etapa anterior da pesquisa, e também observar as discussões dos Wauja sobre os Bakairí, pude participar de uma festa, cantando, dançando e fornecendo alimento, sobre a qual ainda não possuía muitas referências: o ritual de *kukuho*, um dos *apapaatai* “donos” da mandioca³⁶. Este ritual durou dez dias e será objeto de uma descrição mais aprofundada nesta tese, notadamente por conter um material musical muito interessante, composto por mais de cem canções *kapojai*, constituindo um gênero musical com forte sentido político. A participação das mulheres neste ritual também merecerá destaque nos comentários que farei adiante.

Por fim, saímos da aldeia Piulaga no início de agosto de 2002. Carregando toda nossa bagagem, juntamente com um grupo de mais de cem pessoas, seguimos em direção à aldeia dos Yawalapití, onde aconteceria o *kwaryp* do chefe Parú, pai de Aritana, que havia morrido no ano anterior. Os Wauja eram os convidados ajudantes da festa, aqueles que lutariam do mesmo lado dos anfitriões, os Yawalapití, contra os demais visitantes. Nosso plano era observar esta festa e, após seu término, partir de barco da aldeia Yawalapití. Nos hospedamos junto com os Wauja, dentro da aldeia, em uma velha casa quase abandonada. Acompanhamos este *kwaryp* mais atentamente que o anterior, gravamos toda uma noite de cantorias, e ficamos acordados conversando com os futuros lutadores que, bravamente e à custa de muito café, permaneceram firmes até a hora de lutarem, com o sol já quase a pino³⁷.

Assim foi meu trabalho de campo no Xingu. Desde que voltei, em agosto de 2002, tenho mantido freqüentes contatos telefônicos com os Wauja, ocasião em que eles me mantêm informada sobre as novidades na aldeia,

³⁶ Conceitos como “dono” ou *apapaatai* serão elaborados adiante, quando abordarei questões ligadas à cosmologia Wauja. À guisa de esclarecimento, a categoria *apapaatai* pode ser traduzida aproximadamente por “espírito”.

³⁷ Como já foi dito em nota anterior, não apresentarei aqui a etnografia deste evento por crer que todo este material merece um estudo mais pontual, o qual espero poder realizar futuramente.

principalmente em assuntos fundamentais como fofocas sobre quem casou, quem se separou, quem traiu quem, e assim por diante³⁸. Também me encontrei, em julho de 2004, com um grupo de vinte e cinco Wauja, dez mulheres e quinze homens, que foram dançar durante o Fórum Cultural Mundial que ocorreu em São Paulo. Neste evento, os Wauja fizeram apresentações de trechos de rituais e também participaram em um concerto no SESC Vila Mariana juntamente com um grupo feminino de *world music* chamado "Mawaka". Esta ocasião, bem como as já mencionadas etnografias em São José do Rio Preto e Belo Horizonte, foram oportunidades muito significativas para observar como os Wauja compreendem o mundo dos *kajaopa*, principalmente porque pude compreender seus comentários na língua nativa. Creio que os Wauja agem de forma muito diferente em cenários tão diversos como a própria aldeia, a aldeia de um outro povo indígena, ou ainda as grandes aldeias *kajaopa*, as cidades.

Desta forma, penso que poder ter participado destes momentos tão peculiarmente diversos também influenciou a qualidade de meus dados etnográficos. É importante relatar que minha formação em música (bacharelado em composição) foi muito importante nesta pesquisa, que tem como foco a música do ritual de *iamurikuma*. Levei para campo uma cópia de minha dissertação para entregar aos Wauja, e foi interessante apresentá-la aos nativos e ouvir seus comentários, o que funcionou como uma espécie de edição dialógica (Feld, 1982) que muito contribuiu para a construção desta tese. Por exemplo, ao cantar para os Wauja uma de suas canções, lendo uma partitura que constava em minha dissertação, percebi que aquilo aos seus olhos era como "mágica": escrever a música, podendo depois relê-la sempre. Alguns se interessaram muito por esta tradução da música no papel, tentando acompanhar com os dedos na partitura a parte que eu cantava, às vezes dizendo "bonito, assim mesmo!", e algumas outras "está errado aqui!". Com isto, puderam compreender melhor porque eu necessitava fazer as gravações: para depois realizar a "mágica" da transcrição. Estes momentos, aliados a outros nos quais eu e Acácio cantamos e tocamos para os Wauja (levamos

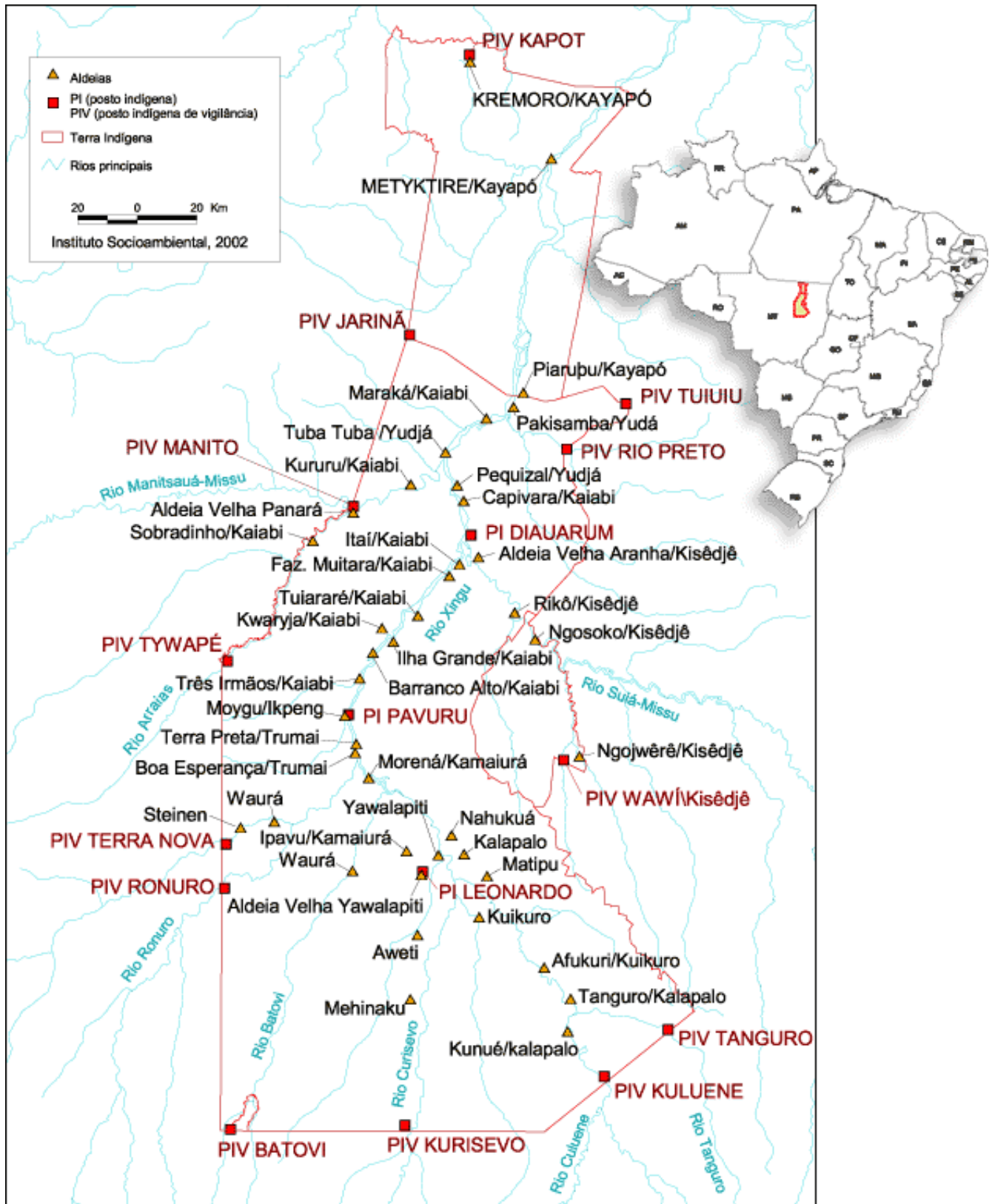
³⁸ Entendo a "fofoca", *kuhuki*, como uma categoria nativa fundamental para a compreensão da socialidade, conforme tratarei mais adiante.

violão, escaleta e flauta doce), foram fundamentais para que os Wauja pudessem compreender meu interesse pela música³⁹.

Apresentados os cenários em que se deu a pesquisa, tratarei agora de descrever brevemente o sistema social xinguano, no sentido de proporcionar ao leitor não familiarizado com a região do Alto Xingu alguns dados importantes. Ao que se seguirá uma descrição geral do povo Wauja, com ênfase na cosmologia, e na centralidade das práticas rituais em sua vida cotidiana.

³⁹ O procedimento de tocar-cantar músicas para os nativos é uma técnica de trabalho de campo já há muito empregada na etnomusicologia (ver Barz & Cooley, 1997). Estes momentos dão muito mais sustentação no momento do aprendizado de canções ou de instrumentos nativos, abrindo caminho para a bi-musicalidade (Hood, 1960).

[Terra Indígena do Xingu]



CAPÍTULO II

O Alto Xingu

Os povos indígenas que habitam a área dos formadores do rio Xingu, região correspondente à parte sul da Terra Indígena do Xingu (TIX) no Estado do Mato Grosso, são: Wauja, Mehináku e Yawalapiti (língua aruak), os Kamayurá e Awetí (tupi), Kuikúro, Kalapálo, Matipú e Nahukuwá (karib) e Trumaí (língua isolada). Estes povos são conhecidos como xinguanos.

Os primeiros contatos de que se tem notícia entre os xinguanos e os não-índios datam do final do século XIX, quando ocorreram duas expedições lideradas pelo médico e etnólogo alemão Karl von den Steinen⁴⁰. Somente nos anos 40 a região voltou a ser palco de novas expedições, desta vez uma empreitada governamental cujo objetivo principal era o “desbravamento” do Brasil Central. Em 1943, foi organizada a Expedição Roncador-Xingu (ERX), que pretendia abrir estradas e construir campos de pouso no centro do Brasil, e assim facilitar a comunicação aérea entre Rio de Janeiro e Manaus. Logo após a criação da ERX, o governo federal instituiu a Fundação Brasil Central (FBC), que passou a presidir e administrar a ERX. Em 1946, a expedição, liderada pelos irmãos Villas Boas, alcançou as cabeceiras do rio Culuene, quando então estabeleceram um posto com pista de pouso em local onde havia sido uma antiga aldeia Trumai. A partir de então, com a implantação do Posto Jacaré, os contatos entre os grupos indígenas da região e a sociedade envolvente se intensificaram, sendo sempre mediados pelos irmãos Villas Boas, que assumiram a chefia dos Postos que foram sendo implantados na região.

A demarcação e homologação definitivas do Parque se deram em 1961, ficando estipulada uma extensão de 2,8 milhões de hectares e um perímetro de 920 km, número muito inferior aos 20.075.000 hectares previstos no projeto inicial, datado do início dos anos 50. Esta brutal diferença de área deveu-se à

⁴⁰ Apesar de várias tradições orais xinguanas registrarem contatos com caraíbas antes de von den Steinen, foi a partir destas expedições que obtivemos os primeiros relatos sistemáticos sobre o Xingu. Steinen publicou dois volumes que são marcos da pesquisa etnológica na região (1940[1894]; 1942[1886]). Além destes, também publicou um livro sobre a língua Bakairí (1892), língua com a qual teve maior contato por ter tido um Bakairí como guia das expedições.

especulação em torno da venda de terras promovida pelo Estado durante este período⁴¹. Até início dos anos 70, as populações xinguanas se mantiveram praticamente isoladas de um contato mais intenso com os "brancos"⁴², quando então se iniciaram vários projetos agropecuários e de colonização no entorno do Parque, projetos tanto privados quanto governamentais. Como a demarcação de 1961 havia deixado de fora as nascentes dos rios, um acelerado desmatamento provocado pelos fazendeiros passou a assorear e a poluir estes rios, fonte principal do alimento na região. A presença protecionista do Estado brasileiro se manteve forte até meados dos anos 80, período em que a assistência governamental começou a diminuir e os índios da região passaram a lutar contra a situação de vulnerabilidade ambiental a que estavam e estão sujeitos até o presente. Data deste período a fundação de uma série de associações indígenas, que continuam atuando até hoje, e que têm como um de seus principais focos a questão da manutenção e preservação territorial⁴³.

A partir dos anos 90, os índios assumiram a chefia dos postos dentro da TIX, bem como a direção desta. Desde a demarcação até meados dos 90, a região ficou conhecida como Parque Indígena do Xingu, no entanto, esta nomenclatura não é mais utilizada hoje, e sim Terra Indígena do Xingu por ser mais apropriada a um contexto que abriga seres humanos, e não apenas flora e fauna, como pode ficar sugerido pela palavra "parque". Esta alteração também parece adequada na medida em que, ao distanciar o índio da idéia de "ser da natureza", o libera da representação de "ser primitivo", congelado no tempo e no espaço.

Os xinguanos constituem um sistema social peculiar, conhecido na literatura etnológica como sociedade xingwana, que não é compartilhado pelos povos que habitam a TIX em sua parte central e setentrional. Estes outros povos não-xinguanos são: Yudjá (conhecidos também como Juruna) e Kayabí

⁴¹ Sobre o processo de institucionalização do Parque, ver Menezes (2000).

⁴² Esta é uma categoria muito presente nas falas dos índios para se referirem aos não-índios.

⁴³ São 3 as associações indígenas atualmente, com enfoque nos interesses de grupos específicos: a Associação Mavutsinin, dos Kamayurá, a Jakuí, dos Kalapalo e, mais recentemente (1998), a Associação Tulukai, dos Wauja. De abrangência geral às 14 etnias que compõem a TIX, a Associação Terra Indígena do Xingu (ATIX), fundada em 1994, tem atuado principalmente na luta pela proteção e fiscalização territorial, com o apoio da *Rainforest Foundation* da Noruega e assessoria do Instituto Sócio Ambiental (ISA). Mais dados em www.socioambiental.org/website/pib/epi/xingu/associa.shtml

(ambos de língua tupi), Suyá (falantes de língua jê) e os Ikpeng (também conhecidos como Txikão, de língua karib)⁴⁴.

Do ponto de vista antropológico, o Alto Xingu já foi bastante descrito, começando pelos relatos de von den Steinen (1940, 1942), Schmidt (1942[1917]), Oberg (1953), Murphy & Quain (1955), passando por monografias importantes, tais como Agostinho (1974), Basso (1985,1987a), Emmerich (1984), Franchetto (1986), Galvão (1979a; 1979b), Gregor (1982, 1985), Heckenberger (1996), Menezes Bastos (1990, 1999a), Monod-Becquelin (1975), Menget (1977), Seeger (1981), Verani (1990), Viveiros de Castro (1977), havendo também recentes dissertações e teses, tais como Barcelos Neto (1999, 2004), Mello (1999), Piedade (2004) e Veras (2000), além de inúmeros artigos, bem como as importantes coletâneas organizadas por Coelho (1993) e por Franchetto & Heckenberger (2001).

Os xinguanos são, atualmente, cerca de 2.800 mil pessoas vivendo no interior da TIX, uma região de grande diversidade lingüística. Entretanto, cada membro de um grupo fala quase que exclusivamente sua própria língua, além do português, que é falado por uma minoria, e que também é a língua de comunicação com o mundo do branco⁴⁵. Entre os xinguanos, não falar a língua do outro parece ser uma questão de honra, pois mesmo que se entenda o que as pessoas de um outro grupo estão dizendo, segue-se falando a própria língua, como em uma atitude de insubmissão. Este aspecto do monolingüismo é um importante dado da socialidade, na medida em que a língua falada é um dos fortes sinais diacríticos das múltiplas identidades étnicas na região⁴⁶. Ainda assim, verifica-se um discreto polilingüismo, decorrente dos estreitos laços de parentesco que os casamentos por aliança fomentam. Este quadro é bem diferente em outras regiões onde há também uma concentração de diferentes línguas e grupos indígenas como, por exemplo, o Uaupés, no noroeste amazônico. Lá, o polilingüismo é muito forte, fazendo parte das trocas matrimoniais, visto que as regras locais de casamento giram em torno da

⁴⁴ Sobre os Yudja, ver Lima (1995); sobre os Kayabi, Travassos (1984); Suyá, Seeger (1981); Ikpeng, Menget (1977). Para outros dados sobre os povos do Médio e Baixo Xingu, ver Lea (1997) e Ferreira (1994). Dados gerais sobre toda a região podem ser encontrados na internet, nos sites <http://www.socioambiental.org/prg/xng.shtm> (onde ainda é seguida a denominação "Parque Indígena") e também <http://www.funai.gov.br>.

⁴⁵ Sobre língua de contato na região, ver Emmerich (1984).

⁴⁶ Sobre este ponto ver Franchetto (2001).

exogamia lingüística (Jackson, 1983; Piedade, 1997). Se, para Jackson (*op.cit.*), a exogamia lingüística (e o conseqüente polilingüismo) é funcional em termos sociológicos, o monolingüismo xinguano remete muito mais à esfera do político, constituindo unidades de fala. Segundo Franchetto (2001), apesar do Alto Xingu ser um exemplo de sistema de heterogeneidade lingüística, chama atenção o fato deste sistema não corresponder ao conceito de "comunidade de fala" (Gumperz, 1968, cf. Franchetto *op.cit.*:139), este conceito podendo ser utilizado somente ao que se refere aos grupos locais (*op.cit.*:139). Assim, aplicando-se este conceito ao grupo local, entende-se que cada grupo xinguano coloca-se em interação freqüente e regular por meio de signos verbais (e não-verbais) compartilhados, separando-se dos outros grupos locais por diferenças significativas no uso peculiar da linguagem. Já no caso da interação intergrupar, a comunicação é melhor compreendida através da noção de "rede de comunicação" (no sentido dado por Hymes, 1968 - cf. Basso, 1973a), ou seja, ela depende do estabelecimento de um conjunto de regras e padrões comunicativos entre as comunidades, conjunto este que interage profundamente com as cosmologias xinguanas. Com esta perspectiva, lembrando-se do monolingüismo característico, o sistema sócio-cultural xinguano depende de uma instância na qual tais regras e padrões comunicativos são constituídos: este espaço é o ritual intertribal. Esta definição abre espaço para uma compreensão do ritual xinguano como evento comunicativo por excelência no qual a música desempenha papel central (Menezes Bastos 1999a, Basso 1985). Portanto, o sistema sócio-cultural xinguano pode ser compreendido, para além da problemática da homogeneidade ou heterogeneidade, através da investigação dos grandes rituais intertribais e cerimoniais associados.

- **O sistema xinguano**

Os grupos que vivem ao sul da TIX formam uma rede de relações que constitui um sistema sócio-cultural compartilhado chamado *sistema xinguano* (Menget, 1993), no qual se observa uma rede intertribal de casamentos, cerimônias e comércio que antecede historicamente ao contato com os brancos. Segundo Menget, este sistema tem a capacidade de absorver e incorporar

alteridades, imprimindo em si mesmo dinâmica e coesão. Por outro lado, Menezes Bastos (1988, 1995, 2001) chama a atenção para o profundo movimento articulatório-processual que extravasa as fronteiras existentes neste sistema. De acordo com esta visão, pode-se entender melhor como que certos grupos neste contexto não apenas podem ser absorvidos, mas também acontece de alguns serem expelidos, como os Bakairí, que saíram da região no início do séc. XX após terem permanecido por cerca de duzentos anos a sudoeste do que hoje é a TIX.

A relevância deste sistema aponta para o Alto Xingu como uma área culturalmente estável e, em um primeiro olhar, homogênea. De fato, observa-se que tanto o discurso da mídia sobre o Alto Xingu quanto o de indigenistas (Villas-Boas, 1970:19) e mesmo o de alguns pesquisadores (Galvão, 1979b; Basso, 1985), há muito tempo tem enfatizado a homogeneidade cultural na região. Contudo, neste sistema há uma lógica de diferenciação interna, cuja dinâmica passa pela língua, pela etnohistória, pelas especializações técnicas, musicológicas e iconográficas, articulando-se em de um sistema intertribal de trocas. Esta lógica prevê tanto solidariedade e cooperação quanto conflito. É esta convivência na diferença que chama a atenção do pesquisador xinguanista, especialmente no caso dos rituais intertribais. Nas palavras de Franchetto, há no Alto Xingu

“uma convivência delicada, alimentada pela execução periódica de rituais intertribais, nos quais os representantes de cada aldeia se defrontam em diálogos cerimoniais em que as diferentes línguas se sobrepõem em uníssono polifônico, celebrando as identidades dos grupos, vistas em sua processualidade histórica a partir de ancestrais epônimos” (2001:146)

Desta forma, é através dos rituais intertribais, quando vários povos da região se encontram, lutam, cantam e dançam, que os diferentes grupos xinguanos dialogam e se relacionam. Por meio destas práticas, entretanto, uma forte tensão é expressa: a tensão que advém da necessidade de haver uma *aceitabilidade comunicatória* dentro de um quadro que inclui, de forma congênita, a diferença e mesmo a divergência (Menezes Bastos, 2001). Durante os rituais intertribais, apesar de um povo não falar a língua do outro, a maioria

dos cantos são entoados na língua de origem do ritual, sendo, desta forma, legítimo pronunciar uma língua alheia, mas somente no contexto músico-ritual. Há, assim, uma rígida etiqueta servindo de base para o contato entre estes grupos, alguns autores remetendo este complexo ritual xinguano a um modelo prototípico aruak-karib.

De acordo com pesquisas arqueológicas realizadas no Alto Xingu (Agostinho, 1993; Dole, 1962; Heckenberger, 1996, 2001; Simões, 1967, 1972; Simonsen & Passos de Oliveira, 1976, 1980), os povos de língua aruak pertencentes à família ou sub-tronco maipure foram os primeiros a povoar a região dos formadores do Xingu por volta do ano 800 d.C.⁴⁷. Segundo estes autores, os povos de língua karib parecem ter ali chegado por volta do séc. XV, e os de língua tupi somente no séc. XVIII⁴⁸. Em se tratando do universo ritual presente no *sistema xinguano* atual, estas informações enfatizam a idéia de uma formação prototípica aruak-karib do sistema. Para Heckenberger, este modelo, que reforça a idéia de uma linha estrutural geral de base aruak, procura dar conta da persistência e plasticidade cultural de todo o simbolismo, ideologia e padrões culturais que resistem a mudanças demográficas dramáticas, alterações na orientação ecológica, na escala econômica e nas relações sociopolíticas (2001:58)⁴⁹. São de especial relevância aqui as afirmações de Franchetto sobre a origem aruak de importantes rituais, comuns a todos os grupos, cuja centralidade é a dramatização das oposições sexuais (2001:148), um tema importante para esta tese, que será desenvolvido adiante. Segundo esta autora,

“é entre os waurá que se celebram “festas” com essa temática extremamente elaborada e pictoricamente expressa em seus artefatos de cerâmica. Entre os kuikuro, muitas das “festas” ligadas aos “espíritos”, *nduhe* e *itseke* em kuikuro, são mencionadas pelos próprios índios como de proveniência aruak” (*op.cit.*:148).

⁴⁷ Corroborando as pistas anteriormente deixadas por Schmidt (1942).

⁴⁸ Como também atesta Menezes Bastos (1995).

⁴⁹ Em sua pesquisa arqueológica, Heckenberger sugere que, ao contrário do que se diz de forma genérica, a densidade demográfica das sociedades indígenas da região do Alto Xingu era bastante alta por volta do séc. XVI, sofrendo uma drástica redução a partir de então.

A mesma autora segue afirmando que os cantos e o mito de *Jamugikumalu* (o mesmo que *iamurikuma*) são também de origem aruak. No entanto, creio que esta mesma origem não se estende a todos os rituais ali praticados, visto que dentro do complexo ritual xamânico há um forte substrato tupi (ver Menezes Bastos, 1999a). Além disso, não se deve atribuir uma exclusividade originária na esfera ritual aos povos mais antigos na região, isto porque o próprio *sistema xinguano*, como já foi dito, é aberto e criativo, "movente" nas palavras de Menget (1977), e está sempre absorvendo a alteridade de forma ritual⁵⁰. Um exemplo disto é a complementaridade entre os rituais de *yawari*, de origem Trumai-tupi, e o ritual do *kwarÿp*, de provável origem aruak, ambos girando em torno das temáticas da morte e da chefia. O ritual presumivelmente de maior abrangência xinguana, o *kwarÿp* (*kaumai* em Wauja), é dedicado aos chefes mortos. Apesar deste ritual contar com a seminal etnografia de Agostinho (1974), não se pode afirmar algo mais conclusivo a respeito de sua origem, o que, talvez pudesse ser contornado caso houvesse maiores referências aos cantos deste ritual. Posso apenas dizer que, a partir de uma análise e escuta superficial de dois *kwarÿp* que presenciei, estes cantos devem ter uma origem aruak⁵¹.

Desta forma, pode-se pensar que diferentes vetores concorrem em relação à origem dos principais rituais intertribais no Alto Xingu. Tendo em vista que o *sistema xinguano* funciona incorporando alteridades, de forma que o que vem de "fora" pode vir a ser tão legítimo quanto o que poderia estar mais "dentro", parece inadequado querer chegar às origens deste ou daquele rito de

⁵⁰ Como se pode notar atualmente com os campeonatos de futebol (feminino e masculino) da região, o que mostra que até os rituais "de branco" podem fazer parte deste contexto.

⁵¹ Barcelos Neto também aposta em uma origem aruak para este ritual, na medida em que reconhece a centralidade da produção da chefia e da necessidade de reconhecimento regional destes chefes através deste e de outros rituais (como o *pohoka*, de iniciação masculina) para a manutenção do sistema xinguano (2004). Lembro ainda que, entre os Wauja, o repertório musical deste ritual está diretamente ligado ao mito de *Arakoni*, personagem responsável, segundo a mitologia respectiva, pela criação dos padrões gráficos utilizados em toda a região. Como já foi dito, o modelo aruak-karib está na gênese do sistema, e é bem provável que um ritual como o *kwarÿp*, emblema de xinguanidade, deva ter esta matriz como ponto de partida. Entretanto, como outros autores afirmam que este ritual é de especialidade Kamayurá (Dole, 1993:390; Carneiro, 1993:407), creio que somente uma análise detalhada do material cancional do *kwarÿp* poderá ajudar a elucidar tal questão, tarefa a qual me proponho realizar em trabalhos futuros.

forma inequívoca. O *yawari*, por exemplo, parece advir de uma origem Trumai/Tupi, segundo a densa etnografia deste ritual apresentada por Menezes Bastos (1990)⁵². Este ritual dedicado aos guerreiros mortos traz a disputa entre diferentes grupos xinguanos para o centro da cena. Ao penetrar no pensamento Kamayurá sobre o *yawari*, Menezes Bastos afirma que este rito trata do princípio da aliança, da guerra e da paz (*op. cit.*:569). Segundo este autor, as exegeses nativas “apontam para o *Kwarÿp* como um ritual de temporalidade mito-cosmológica original, e para o *Yawari*, de cronologia histórica” (1989:397).

Se há uma complementaridade *kwarÿp-yawari*, se estes dois ritos, de algum modo, formam uma unidade em termos temáticos, pode-se afirmar que há igualmente outros blocos de rituais que se complementam, formando outras unidades: tal é o caso de *iamurikuma* e *kawoká*. Neste caso, mais do que uma unidade temática ou complementaridade, no sentido acima mencionado, creio que estes dois ritos constituem um complexo do qual são as duas faces: ambos têm fundamento em questões de gênero, mantendo um caráter dialógico e uma relação músico-cosmológica muito particular⁵³. Pode-se sugerir que a este complexo *iamurikuma/kawoká* corresponderia também um forte substrato aruak (Dole, 1993: 393). Para esta suposição, pode-se adotar a perspectiva proposta por Piedade de que haveria um “fundo aruak do complexo das flautas sagradas” (2004:116-19), dado pelos mitos e por evidências de dispersão destes instrumentos entre povos aruak desde o noroeste amazônico até a região do Brasil Central, formando como que uma ferradura passando por sobre o Acre e indo até o Mato Grosso. Piedade, a título de hipótese, ao estabelecer uma correspondência entre sociedades com “casa de homens” e “sociedades com flautas sagradas”, vê o Alto Xingu como um exemplo amazônico da

⁵² Ao passo que Dole (1993) e Guirardello (2002) afirmam ser ele Trumai por excelência.

⁵³ Faz parte do argumento central deste trabalho tratar estes dois ritos como lados de um único complexo ritual, cada um constituindo uma de suas faces. Este ponto será mais bem esclarecido na medida em que as homologias entre os repertórios musicais de ambos os rituais forem apresentadas adiante. Por ora, lembro que as mesmas flautas chamadas de *kawoká* entre os Wauja, recebem diferentes nomes no Alto Xingu, de acordo com o grupo: *yaku’i* em Kamayurá; *kagutu* em Kuikuro e Matipu; *apapalu*, em Yawalapití.

ocorrência de uma junção do complexo aruak das flautas com o da instituição das casas dos homens tupi.

Já em relação especificamente ao *iamurikuma*, obtive de meus informantes Wauja a explicação de que a história que deu origem ao rito aconteceu perto dos Kalapalo, e que estes devem ter sido os primeiros a fazer o ritual. Por outro lado, Franchetto (2001), Dole (1993), Schultz e Chiara (1976) apostam nas evidências de uma origem aruak para o ritual. Segundo Franchetto, tais evidências podem ser apreendidas diretamente através dos cantos pois, ao observá-los entre os Kuikuro (povo de língua karib), conclui que os cantos “são aruak, assim como o termo Jamurikumalu, traduzido literalmente em Kuikuro como *itão kuegü*, “hípermulher” (*op.cit*:149). Contudo, não encontrei entre os Wauja tradução para a palavra *iamurikuma* (e nem para *iamurikumalu*)⁵⁴. Se *kuma* é um sufixo superlativo, e que confere um caráter sobrenatural à palavra à qual é anexado, o que significaria *iamuri*? Obtive informações que levam a crer que esta palavra não tem nenhuma tradução para os Wauja, nunca sendo utilizada nesta forma isolada. No entanto, após observar, durante a narrativa do mito de *iamurikuma*⁵⁵ a proximidade entre as *Makaqjoneju*, “mulheres Bakairí”, e as *iamurikuma*, ocorreu-me verificar a língua Bakairi. E nesta língua há a palavra *iamyra*, que significa as “almas dos mortos” (*iamy*= escuro; *ra*= partícula que indica a direção para onde se vai; literalmente: “que vai para o escuro”, cf. Barros, 2003:157). Tal designação aponta para um movimento próximo àquele empreendido no mito pelas

⁵⁴ O sufixo *kuma* (fem. *kumálu*), presente nas línguas aruak do Alto Xingu, aponta para, no mínimo, cinco significados, de acordo com Viveiro de Castro (2002:29-32) e também constatados por mim entre os Wauja durante o trabalho: pode servir para indicar um tamanho “grande”, ou, em se tratando de animais, a maior espécie de uma determinada ordem; também pode indicar uma derivação de uma certa espécie, ou comumente dito, um “outro”; também pode indicar um ser ou objeto exótico para os padrões xinguanos, mas que guarda alguma analogia com objetos e seres encontrados na região; principalmente para indicar uma correspondência entre seres “espirituais”, *apapaatai*, que guardam semelhança com seres presentes na vida cotidiana, geralmente remetendo a animais; e por fim, pra qualificar todos os seres e coisas que estão presentes nos mitos. Curioso que, sendo *kuma* uma terminação masculina, e *kumalu* feminina, os Wauja se refiram somente a *iamurikuma*, e não a *iamurikumalu*, como seria de se esperar. Isto se dá tanto no mito quanto nas canções rituais, apesar de em alguns poucos cantos aparecer a palavra *iamurikumalu*. Este fato pode ser significativo à luz do mito das mulheres que se tornaram *iamurikuma*, assumindo muitos atributos masculinos, como se poderá ver mais adiante.

⁵⁵ Ver adiante o mito de *iamurikuma* e discussão mais detalhada.

iamurikuma ao viajarem pelos subterrâneos antes de chegarem na aldeia dos mortos (ver adiante). Além desta constatação, a maior parte do repertório cantado pelas mulheres no ritual de *iamurikuma* recebe o título de *Makaojonejuonaapa*, “música das mulheres Bakairí”, e muitas vezes este mesmo repertório é chamado de *kawokakuma*, considerado “música de flauta”. Entretanto, estas aproximações devem ser cautelosas, pois o discurso Wauja não aponta para uma origem Bakairi deste ritual, e no caso da palavra *iamurikuma*, não parecem utilizar o sufixo superlativo *kuma* como modificador de um conceito (*iamuri*) -apesar de ter ouvido de Tupanumaká que talvez *amuri* (palavra contida no canto I30 adiante na tese), seja uma derivação de *amunau*, que quer dizer chefe-, mas sim diretamente como um “híper-ser” que, tanto em sua forma *kuma* quanto *kumalu*, é, por excelência, híper-feminino.

- **Pesquisas sobre música no Alto Xingu.**

Conforme a descrição acima, o sistema sócio-cultural xinguano é historicamente estável, remetendo a um modelo prototípico aruak-karib, sendo que os grandes rituais intertribais constituem o espaço no qual as regras e padrões da socialidade e comunicabilidade pan-xinguana são colocadas em ação, promovendo a constituição da diferença e do conflito no seio da convivência e solidariedade. Como nota Basso (1985:244), o ritual xinguano tem um espaço pequeno para falas, há nele uma certa economia de objetos simbólicos, que, no entanto, são altamente elaborados. Neste contexto, os atos de composição e performance musical, comunicando e expressando idéias profundamente sentidas, são cruciais no próprio estabelecimento do ritual. Daí que o estudo dos sistemas e ritos musicais da região constitui uma importante colaboração no esforço para a compreensão do mundo xinguano e do modo de vida destes povos⁵⁶.

⁵⁶ Nesta mesma direção, desde o final dos anos setenta, as investigações sobre as músicas dos povos indígenas das terras baixas da América do Sul têm revelado, sob a perspectiva do campo da etnologia, sistemas musicais e cosmologias densamente elaboradas, com trabalhos como os de Aytai (1985), Menezes Bastos (1990,1999a), Beaudet (1983, 1997), Fucks (1989), Smith (1977), Travassos (1984), Seeger (1987) e Hill (1992, 1993), Ermel (1988), Estival (1994), Olsen (1996), que abordaram, respectivamente, a música entre os Xavante, Kamayurá, Waiãpi (Beaudet pesquisou no

O estudo de Basso sobre os Kalapalo (1985), apesar de não se situar na área específica da antropologia da música, ilumina de forma penetrante este campo e apresenta uma interessante perspectiva para a compreensão do ritual xinguano. Trata-se de um estudo sobre as narrativas míticas deste povo, possuidor de uma arte verbal cuja compreensão, para a autora, só é possível através da análise da performance, entendida aqui como formas elevadas de expressão cultural onde a experimentação criativa é apropriada, e mesmo esperada. O *performer* tem responsabilidade frente a uma audiência crítica e precisa ajustar sua ação para satisfazê-la. Nas performances de narrativas Kalapalo (*akiña*), há dois elementos críticos ao processo narrativo: a adesão do narrador a um conjunto de elementos estruturantes do discurso convencional e a participação do ouvinte-responder (*what-sayer*). Para a autora, a compreensão dos mitos passa pela sua performance, entendida como um ritual. Como processos performáticos, os rituais Kalapalo envolvem a criação da experiência musical, formando sentidos essenciais através da significação dada à execução musical. O som, no ritual Kalapalo, deve ser entendido como um sistema modelador primário, enraizado na *praxis* social e no conhecimento do meio-ambiente. Estes rituais se direcionam à compreensão do mundo e do *self* através da experiência ativa e imaginativa, e o som é a forma simbólica primária unindo estes processos. A perspectiva mitológica Kalapalo é, portanto, próxima a uma “visão musical do universo”.⁵⁷

Como exposto anteriormente, o sistema xinguano tem como um de seus pilares o jogo entre semelhança e diferença. Para além de seu significado no nível sócio-político, este jogo constitui um eixo fundamental nas cosmologias e nas artes destes grupos: é, de fato, ali que a diferença é construída em um plano poético-musical. Nesta direção, Piedade, ao analisar o ritual das flautas

lado da Guiana Francesa e Fucks no lado brasileiro), Amuesha, Kayabi, Suyá, Wakuénai, Cinta-Larga, Assuriní e Arara, e Warao. A partir do final dos anos 90, ocorre um crescimento nesta linha de pesquisa nos quadros universitários brasileiros, através de trabalhos como Bueno da Silva (1997), sobre a música Kulina (Alto Purús); Piedade (1997), Tukano; meu trabalho sobre a música Wauja (Mello, 1999); Cunha (1999), Pankararú; Montardo (2002), Guarani; Werlang (2001), Marubo e Piedade (2004) sobre a música das flautas *kawoká* entre os Wauja.

⁵⁷ Este estudo é de particular importância para esta tese por dois motivos: por sua teoria do ritual xinguano como ritual musical e, além disso, por sua abordagem do complexo *iamurikuma-kawoká* (em sua versão Kalapalo, *yamurikumalu-kagutu*). Ambas as argumentações desta autora terão maior rendimento no decorrer da tese.

kawoká, conclui que “a poética musical Wauja trata da confecção da diferença, dada fundamentalmente no eixo do tempo e da existência, ou seja, na temporalidade (2004:230)”. Se no Alto Xingu se pode afirmar que a música institui o ritual, este devendo ser considerado musical por excelência (cf. Basso, 1985), isto é porque, ao lidar com proporções, repetições e variações, a música instaura o conflito ao mesmo tempo em que o mantém sob controle. De acordo com Franchetto,

“no canto, pela música, formas de expressão que transcendem o profano da linguagem cotidiana, se celebra a essência de ser *kuge* [“nós-eu” em língua karib] e as línguas se misturam em palavras imobilizadas nas fórmulas do rito” (2001:149)⁵⁸.

É importante frisar que no cerimonial xinguno, ou seja, nos rituais e outras práticas cerimoniais intertribais, há um discurso que se manifesta: a comunicação na sociedade xinguna passa necessariamente pelo rito, pela transformação estética da vida cotidiana. Menezes Bastos, através de um trabalho aprofundado sobre os aspectos musicais do ritual, vê este discurso cerimonial xinguno como estruturado sobre três pontos: o mito, a música e a dança, esta última em conjunção com a arte plumária e a pintura corporal. A música, neste contexto, representa o *pivot* entre o mito e a dança: ela é a forma de se ir “da cognição à motricidade, passando pelo sentimento”, (Menezes Bastos, 1999a). Esta idéia configura o que o autor chamou de estrutura *mito-música-dança*, uma das três grandes estruturas coreográfico-composicionais detectadas por Menezes Bastos. Com esta estrutura mito-música-dança, entende-se que o mito narra, explana sobre as coisas e eventos do mundo em apresentação, a dança revela os comportamentos característicos, a música realizando a transformação de uma coisa em outra pelas ambiências que produz (*op.cit*:53). Outra estrutura observada por Menezes Bastos é chamada *núcleo/periferia*, inspirada na formação coreográfica de muitos dos rituais xingunos, onde no centro está o “mestre de música” junto com seus ajudantes, aprendizes e outros adultos maduros de prestígio, todos eles executando a melodia principal, enquanto que na periferia deste núcleo ficam

⁵⁸ Acrescentaria também aqui a música instrumental, que, prescindindo da língua, é tão preta de significado quanto a música vocal.

os adultos jovens, adolescentes e crianças, todos emitindo onomatopéias músico-lingüísticas (imitações de vozes de animais) em pontos cruciais das canções. Por fim, há a *estrutura seqüencial* (entendida pelo autor como semelhante à forma musical "suíte"), onde as canções rituais são organizadas em blocos intercambiáveis (cantos), havendo entre os cantos, vinhetas que funcionam como marcadores de canções e blocos. Se este modelo estrutural tripartite é certamente revelador e instigante no caso xinguano, pode-se postular que possa ter ampla recorrência na música ameríndia das terras baixas: eis uma hipótese a se verificar.

Minha perspectiva para o ritual e a música no Alto Xingu se apóia fortemente nas obras de Menezes Bastos, particularmente (1999a[1978]; 1990), que fornecem um modelo de etnografia da música e sustentação teórico-metodológica, e também na tese de Piedade (2004), que apresenta uma etnografia da música de flautas *kawoká*, bem como diversos *insights* sobre os Wauja. A seguir, comentarei brevemente estes autores.

A música xingwana é objeto de estudos antropológicos pioneiros e profícuos de Menezes Bastos, especialmente a música dos rituais Kamayurá. Após sua dissertação de mestrado, tratando do universo sonoro deste grupo com enfoque no meta-sistema de cobertura verbal do sistema musical (1999a), Menezes Bastos mergulha fundo no ritual *yawari* em sua fértil tese de doutorado (1990). Descobrimos o *yawari* como uma máquina de compressão/expansão do tempo que, através das múltiplas operações que realiza dentro de seu universo classificatório-valorativo, expõe seu ideário sobre sentimentos como "respeito", "ciúme", "vergonha", tratando da ética da produção e reprodução sociais (*op.cit*:221-222)⁵⁹. O parentesco surge aqui como resultado de um quadro de pesos e medidas instituído pelas canções. Este autor rebate suas análises das canções do ritual sobre as relações de parentesco, e demonstra que estas só têm existência na medida em que são construídas e constituídas por coisas como o *yawari*, ritos, dramas, tragédias, comédias (*op.cit*:464). Ao aprofundar suas análises, Menezes Bastos revela-nos o ritual do *yawari* como uma "festa que entroniza o combate e a polêmica, a

⁵⁹ Por apontar para esta importância das paixões Kamayurá no ritual *yawari*, este trabalho de Menezes Bastos tem um papel crucial nesta tese.

guerra e o dissídio, o dissenso e o desacordo” (*op.cit*:576). Isto tudo descortinado pela empreitada de analisar meticulosamente a música como território da ética, antevendo no recorte dado aos motivos e escalas “as pistas axionômicas do *Yawari*, suas chaves de entendimento no plano axiológico” (*op.cit*:584).

Seguindo as pistas deixadas por Menezes Bastos e por meu estudo da música Wauja (Mello, 1999), Piedade (2004) investe em uma etnografia do ritual das flautas *kawoká* entre os Wauja, analisando, entre outras coisas, o chamado “complexo das flautas sagradas”, observado em várias sociedades amazônicas e em outras partes do mundo, indagando sobre sua relação com as sociedades com “casa dos homens”. Esta investigação da música instrumental das flautas *kawoká* envolveu o estudo da cosmologia e do xamanismo, e igualmente questões da socialidade. O trabalho tem um enfoque musicológico apoiado no discurso nativo, que aponta para a centralidade das melodias executadas pelo flautista principal, o *kawokatopá*, que são entendidas como um “canto”, *apai*. Este canto, por sua vez, é percebido como uma fala do *apapaatai*, expressão da *kawokaogatakoja*, “linguagem do *kawoká*”. O autor observou que as indicações dos Wauja sobre esta música e a acuidade do ouvido musical dos flautistas apontavam para operações sistemáticas de repetição e diferenciação no âmbito dos motivos e frases musicais, estando ligadas a princípios variacionais que constituem a base do pensamento musical nativo. Desta forma, Piedade parte para a análise musicológica do canto do *kawoká*, cerne desta música, ali revelando o jogo dos motivos musicais, compreendido como o esforço da instauração da diferença a partir da igualdade, bem como detectando no conjunto formado por seqüências de canções, o que Menezes Bastos chamou de *estrutura seqüencial*. Na música instrumental das flautas *kawoká*, a criação da diferença é efetuada através de um recorte e manipulação das idéias musicais, operações compreendidas enquanto uma poética, um dos pilares da cosmologia e filosofia nativas. As conclusões deste autor vão ao encontro de muito do que será elaborado nesta tese, e seu trabalho no nível musical e filosófico serão retomados aqui para o ritual de *iamurikuma*, inclusive no sentido de comparar estes rituais e compreender sua complementaridade. Contudo, pretendo adensar estes

aspectos e desenvolver discussões acerca de relações de gênero, da ética e das paixões nativas. Isto porque estou pensando os *páthoi* como disposições que se encontram no cerne da própria racionalidade que se apresenta no discurso musical e na socialidade, instituindo a diferença. Estes pontos serão elaborados ao longo do trabalho, e principalmente no final da tese.

Desta forma, apresentado o sistema sócio-cultural xinguano e aspectos dos estudos sobre ritual e música xinguana, destacando algumas referências capitais para a presente tese, pode-se resumir as discussões anteriores na afirmação de que a abordagem do sistema xinguano -a partir de um grupo localizado, sem perder de vista o sistema como um todo, inclusive em sua relação com o mundo exterior ao universo local (indígena e não)- encontra no ritual sua mais completa e complexa expressão, e a música, dentro deste sistema, desempenha um papel central. No sentido de me aproximar do universo que pretendo analisar, o de *iamurikuma* entre os Wauja, sigo agora para uma apresentação do povo Wauja.

> / <

Os Wauja

Os primeiros contatos da sociedade envolvente com os Wauja se deram pela primeira vez em 1947, com a expedição comandada por Eduardo Galvão. As expedições de von den Steinen, no final do séc. XIX, já davam conta da existência deste grupo, porém sem estabelecer um contato direto com ele. Segundo Ireland (2001), adveio da passagem desta expedição pelo Xingu, ainda no séc. XIX, o primeiro surto de gripe entre os nativos. No rastro da ERX e da expedição de 1947 veio, então, uma epidemia de sarampo em 1954 que foi devastadora em termos populacionais para os Wauja: houve uma redução em torno de 50%⁶⁰. Além destas passagens, é muito provável que tenham ocorrido confrontos entre “brancos” e índios antes mesmo dos anos 40, conforme Basso (1993,1995), Menezes Bastos (1995) e Franchetto (1992,1993).

Os primeiro artigos tratando especificamente dos Wauja datam dos anos 50, e enfocam, de modo geral, aspectos da cultura material, mitologia, ritual, trazendo também algumas informações sobre a política local (Lima, 1950; Schultz, 1965; Schultz & Chiara, 1976). Pesquisas mais sistemáticas se iniciaram nos anos 60, através da arqueóloga do Museu Paulista Nobue Myazaki (1965, 1981; Myazaki, Barracco e Santos, 1978), cuja tese (Myazaki, 1965) foi defendida em Tóquio, tratando também dos índios Mehinaku, porém não tendo grande repercussão nos escritos futuros sobre a região. A pesquisadora Vera Penteado Coelho, também ligada ao Museu Paulista, permaneceu entre os Wauja por períodos curtos, porém freqüentes, produzindo os primeiro escritos de maior impacto, principalmente no que se refere ao grafismo e à cultura material (Coelho, 1981, 1983, 1986, 1988, 1991/92a, 1991/92b). Durante os anos 80, a então antropóloga norte-americana Emilienne Ireland viveu entre os Wauja por dois anos, mas infelizmente não concluiu sua tese, ficando seu trabalho registrado em vários artigos interessantes, principalmente no que concerne à política e ao faccionalismo local (Ireland, 1986, 1988a, 1991, 1993, 2001). Os estudos mais recentes sobre os Wauja são as dissertações de mestrado de Aristóteles Barcelos Neto (Barcelos Neto, 1999), que enfoca a cosmologia e as artes visuais, a minha própria, (Mello, 1999), sobre

⁶⁰ Segundo dados estatísticos de Ireland (2001: 269) e relatos de informantes Wauja.

cosmologia, mitologia e música, e as teses de doutorado de Acácio Piedade (2004) enfocando o ritual das flautas *kawoká* e a de Barcelos Neto (2004) sobre os rituais de máscara⁶¹.

> | <

Os Wauja são hoje cerca de trezentas pessoas⁶² vivendo em uma aldeia circular com dezoito casas, próxima à lagoa Piulaga, no rio Batoví, afluente do Culuene, um dos formadores do rio Xingu. Além desta aldeia principal, alguns membros da família de um falecido chefe, Iawalá, juntamente com seus esposos e esposas, há poucos anos vêm constituindo um novo aldeamento, a noroeste da aldeia principal, composto por duas casas. Tal aldeamento recebeu o nome de "Aruak". Um outro local de ocupação recente é o sítio conhecido por "Stênio", uma fazenda a oeste do aldeamento Aruak, próximo à fronteira da TIX. A família de Itsautaku, o principal pajé da aldeia, costuma trabalhar neste local para um fazendeiro da região, fazendo demonstrações de rituais para turistas, bem como os acompanhando em excursões de pesca. O dinheiro que recebem por estes trabalhos tem servido para a compra de barco, motor, além de combustível e alimentos. É importante salientar que este tipo de atividade não é bem vista pela comunidade Wauja em geral. Muitos têm medo, não sem razão, de que isto gere uma futura dependência em relação aos fazendeiros empregadores. Também o fato de tal atividade estar concentrada nas mãos de uma só família, e que por sinal pertence à facção contrária à da chefia atual, gera um acúmulo de bens para alguns poucos, motivo suficiente para causar preocupação geral, segundo a ética local que prevê a constante distribuição e circulação de bens.

Outro aldeamento Wauja encontra-se no extremo sudoeste da TIX: trata-se de um Posto de Vigilância onde sempre há uma família Wauja vivendo, em regime de rodízio. Este Posto, chamado pelos Wauja de "Batoví", nome do rio que atravessa a região, foi implantado nos anos 80, após os Wauja

⁶¹ Somados estes trabalhos ao presente, creio que a recente cobertura etnográfica sobre os índios Wauja é notável, abrindo caminhos sólidos para novas pesquisas junto a este grupo.

⁶² De acordo com censo realizado por mim em 2002.

conseguirem reanexar, através de um exaustivo processo, uma faixa de suas terras que havia ficado de fora do traçado do PIX⁶³.

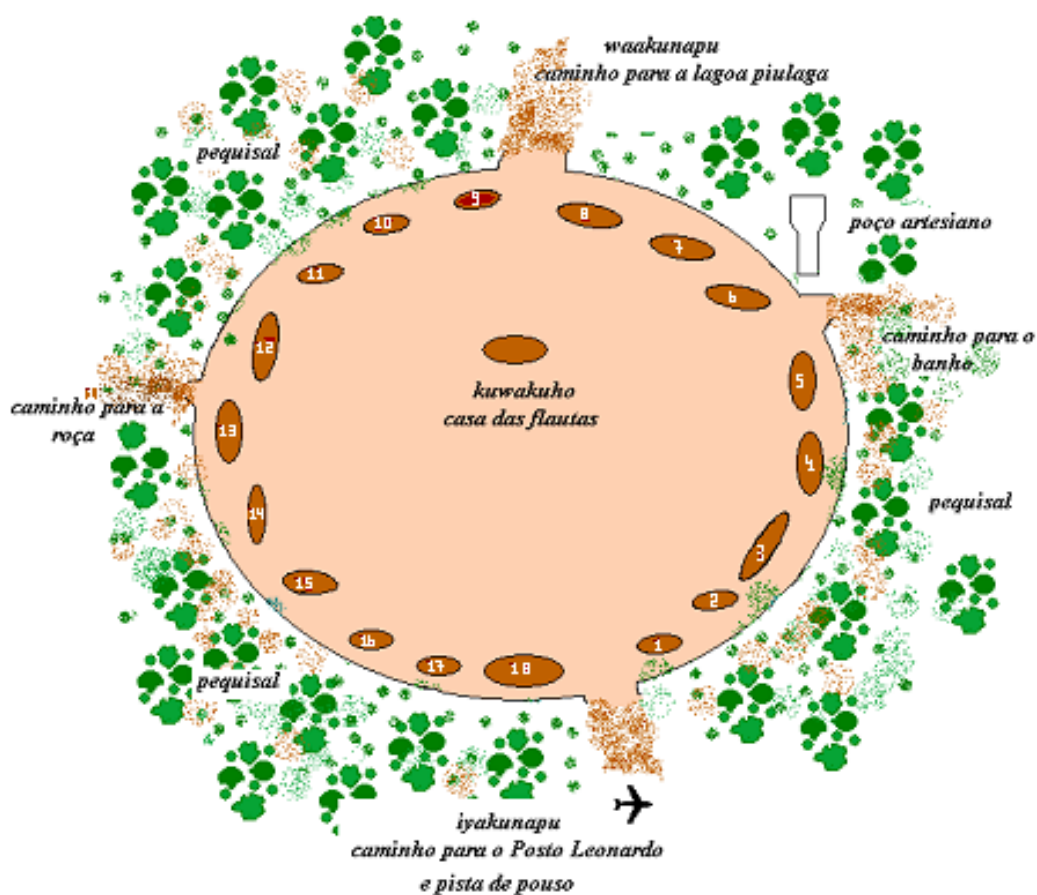
A aldeia principal, Piulaga, sempre esteve na mesma região mas não no mesmo local. Como é costumeiro no Alto Xingu, os Wauja não mantêm uma aldeia situada no mesmo local por mais de 10 anos, afirmando que as casas ficam infestadas de insetos, a palha envelhece e a madeira apodrece, ficando em condições de difícil reparo, sendo, portanto, mais fácil derrubar e queimar a aldeia velha e construir outra nova. No entanto, há uma outra interpretação a ser considerada: o fato dos enterramentos serem feitos no centro da aldeia geraria um adensamento especialmente crítico após alguns anos, isto devido à concentração de corpos mortos enterrados no lugar, tal excesso apresentando perigo devido à atração que tal sítio poderia exercer para os *apapaatai*, “espíritos perigosos”, causando inúmeros problemas aos habitantes da aldeia⁶⁴.

A atual aldeia foi erguida em 1998, durante o período de meu primeiro trabalho de campo entre os Wauja. Os Wauja possuem um vasto pequizal plantado em seu entorno, e suas roças ficam a uma distância de aproximadamente 2 km de Piulaga. As roças são sempre familiares, ou seja, pertencem a uma família nuclear, mas podem ser exploradas por vários co-residentes. Planta-se basicamente mandioca brava e ocasionalmente, mandioca doce, abóbora, banana, feijão e milho. Há ainda um cultivo do tabaco, que é consumido basicamente pelos pajés. Algumas famílias possuem fazendas distantes, chamadas (assim como as roças) de *potojonukala* (roça+ lugar da), sendo que muitas vezes há a necessidade de um deslocamento por rio e alguns dias de viagem para se chegar a elas.

⁶³ Este processo foi encabeçado por Atamai e contou com a intervenção das antropólogas Emilienne Ireland e Bruna Franchetto.

⁶⁴ A mudança de localização das aldeias também foi observada entre os Kamayurá por Galvão (1953:19), que, no entanto, deu uma explicação de ordem ecológica: seria devido ao esgotamento do solo. Menezes Bastos (1999a: 77 nota 14), por outro lado, chama a atenção para o fato dos enterramentos serem feitos no perímetro da aldeia, sendo esta a justificativa mais plausível para as mudanças.

[croquis da aldeia Piulaga]



Como os demais povos xinguanos, os Wauja vivem da pesca e da mandioca, cujos produtos são os principais componentes de sua dieta alimentar. Assim como os Kalapalo (Basso, 1977: 98-105), os Wauja são bastante seletivos em relação aos tipos de peixe que consomem, e têm especiais ressalvas em relação aos peixes de couro, em oposição aos de escama, estes últimos consumidos mais livremente. Têm grande ojeriza por peixes que possam ter se alimentado de minhocas, animal considerado como extremamente repulsivo⁶⁵. Os tabus alimentares são muitos, e dependem de

⁶⁵ Para os Wauja, os peixes comestíveis são aqueles que se alimentam somente de outros peixes e de plantas. Este tipo de repulsa, que tem sempre um fator cosmológico em jogo, parece ser pan-xinguano, a julgar pelo relato de Basso de que os Kalapalo, em uma época de escassez de proteínas, jogaram fora um grande peixe que haviam

momentos específicos da vida de uma pessoa, como a reclusão pubertária, a couvade, os ciclos menstruais, etc.

Uma coisa que provoca muita curiosidade nas pessoas de fora, no Alto Xingu, é o fato de que, havendo caça abundante na região, os xinguanos não se alimentam de carne vermelha⁶⁶. Com exceção do peixe, suas fontes de proteínas vêm de algumas poucas aves e, muito raramente, de macacos prego, único animal de pelo a compor a dieta xinguanana. Há um certo consenso de que comer carne vermelha os torna mais violentos e agressivos, o que iria de encontro à ética pacifista apregoada na região, que procura se afastar de tudo que possa lembrar um passado antropofágico, como aquele a que associam os Kamayurá⁶⁷. O tabu alimentar da carne de caça está profundamente relacionado com a cosmologia, com os limites entre os *apapaatai* (literalmente “bichos”, mas empregado para designar os perigosos seres sobrenaturais invisíveis, causadores de doença) e os *apapaataimona* (“bicho” + “corpo”, termo que se refere aos animais da floresta em sua realidade biológica, tal como os conhecemos).

Soube, recentemente, que os Wauja pretendem criar gado no local de sua antiga aldeia. Aritana, chefe Yawalapití, assim teria sugerido, oferecendo algumas cabeças de gado que estão abandonadas no Posto Jacaré. Ao questionar meu informante sobre por que comer gado e não comer veado ou anta, que existem na região e não requerem maiores cuidados, ele me respondeu que o gado não é originário dali e que, portanto, é “igual” às “coisas do branco”, não recaindo nenhuma proibição sobre o consumo de sua carne. Pareceu-me uma boa resposta, em vista da ignorância que demonstrei frente à cultura nativa.

A atividade do processamento da mandioca e da pesca também marcam as especialidades de cada gênero: as mulheres lidam com a mandioca e os

pescado porque dentro dele havia um rato do mato, afirmando que aquilo não era peixe, mas “bicho”. Ou seja, em Wauja, era *apapaatai* (Basso, 1977).

⁶⁶ Para uma explicação ecológica sobre a ausência de carne na dieta xinguanana ver Zarur (1975).

⁶⁷ *Kamaiula* é um etnônimo dado pelos antigos povos aruak aos diferentes grupos tupi que adentraram a região em meados do séc. XVIII, sendo incorporados ao sistema xinguanano. Literalmente, quer dizer “morto no jirau”, ou seja, remete a comedores de cadáveres grelhados. Para uma discussão mais aprofundada, ver Menezes Bastos (1995).

homens com os peixes. Como mostrarei adiante, esta distinção faz parte de um esforço de delimitação, de criação da diferença e da complementaridade, visto que, do ponto de vista da razão prática, tal divisão seria injustificável.

As duas estações do ano marcam períodos de fartura e escassez de alimento. No período da seca (abril a setembro), se colhe e se processa a mandioca, ficando um silo de polvilho armazenado em cada casa para alimentá-los durante as chuvas. Também é durante a seca que se tem fartura de peixe, os rios ficam menos turvos e diminui o volume de água, facilitando a pesca. A vida ritual na região é muito intensa na seca, período em que a comunicação entre os diferentes grupos se dá mais intensamente pois, como já foi dito, a interação entre eles se dá quase que exclusivamente através dos grandes rituais intertribais. É, portanto, neste período que a comensalidade exigida e esperada entre anfitriões (fornecedores do alimento) e hóspedes (consumidores), segundo uma ética xinguaná, tem excelentes condições de se efetivar.

No início das chuvas (setembro a março), se dá a colheita de pequi, que além de ser consumido neste período também é processado de forma a virar uma pasta, embalada em cestos bem vedados que são armazenados no fundo de um igarapé, como forma de conservação para o consumo ao longo do ano. Além desta pasta, o pequi gera muitos outros sub-produtos: *akãiya*, "mingau", *tukumaga*, "doce", *uaũ*, "chocalho de sementes". Também extraem um óleo, *imi*, que é amplamente utilizado de forma associada ao urucum nas pinturas corporais e como protetor-hidratante da pele. E, com finalidade ritual, procedem a entrega de suas castanhas torradas, *yuwejoto*, ao final do *kaumai*. A colheita e processamento do pequi são feitos por homens, mulheres e crianças indistintamente⁶⁸.

⁶⁸ Em 2001 e 2002 presenciei em Piulaga alguns encontros entre os Wauja e representantes da O.N.G. ISA (Instituto Sócio-ambiental). Neles, foi apresentada uma proposta conjunta do ISA e da Natura (empresa de cosméticos) para a comercialização do óleo de pequi. Foram muitas as conversas, e os Wauja chegaram mesmo a enviar um lote deste óleo para a Natura proceder às primeiras análises de viabilidade. Esta proposta foi feita para vários grupos da região, incluindo os Suyá, que extraem o óleo de forma diversa dos xinguanos. A empresa financiou uma viagem de líderes locais até sua fábrica em São Paulo. Contudo houve um problema: os Wauja possuem o maior pequizal, enquanto outros grupos envolvidos, como os Yawalapiti, não têm uma plantação tão expressiva. Tal fato gerou controvérsias no âmbito regional quanto à distribuição dos recursos captados, entrando em cena as disputas por poder e prestígio.

Antes mesmo de surgir a possibilidade de vender o óleo de pequi para uma empresa de cosméticos, os Wauja já vinham comercializando este óleo na região, fato inclusive registrado em uma narrativa que trata do assassinato de antigos chefes Wauja, efetuado pelos índios Suyá em um passado não muito remoto (ver Ireland, 2001). Esta narrativa conta que os Wauja aguardavam em sua aldeia os Suyá para um encontro de troca, onde o óleo de pequi seria o principal produto oferecido pelos Wauja. O que ocorreu, no entanto, foi um massacre feito pelos visitantes, envolvendo uma rede de reciprocidade antiga (ver *op.cit.*).

Para os Wauja, o pequi parece ser bom para comer, para produzir óleo, para fazer instrumentos musicais, para comercializar e, acima de tudo, parafraseando Lévi-Strauss, *bom para pensar*. Sim, porque há entre os Wauja e outros grupos xinguanos uma poderosa elaboração mítica e ritual em torno do pequi, movimentando toda a aldeia no início das chuvas, através de disputas e provocações entre homens e mulheres. O ritual do pequi, *akãinaakai*, se constitui em torno da questão da diferença entre os gêneros masculino e feminino, sendo uma janela privilegiada para a observação da socialidade. Voltarei a ele no final desta tese.

Os últimos meses de chuva são críticos: a carência alimentar aumenta, quase não havendo peixe. Chegam mesmo a passar fome, principalmente nas casas em que não foi armazenado polvilho suficiente. O contato com outras aldeias ou com o Posto Leonardo se dá somente por barco, visto que parte da trilha está alagada. Nestes dias, passam a caçar aves em maior quantidade, e podem eventualmente também vir a consumir pequenos animais, como pacas e cutias.

A única fonte de recursos externos até agora tem sido o artesanato, principalmente a cerâmica Wauja, considerada pelos xinguanos uma especialidade deste povo, muito apreciada e valorizada dentro e fora do Xingu⁶⁹. Normalmente, cada casa produz seu próprio artesanato, cujo dinheiro

Somando-se a isto a pouca aceitação do ISA pelos povos do Alto Xingu, diferentemente do que ocorre na parte média e setentrional do PIX, sob influência do Posto Diauarum, todo o projeto foi por água abaixo.

⁶⁹ Como muitas etnografias apontam já há bastante tempo, com destaque para Oberg (1953), Murphy e Quain (1955), Agostinho (1974) e Dole (1993), cada grupo da região tem sua especialidade: além da cerâmica Wauja, os arcos pretos são Kamayurá, e os

obtido com sua venda reverte exclusivamente em benefício dos co-residentes. Excetuando-se o rádio amador, o trator e um carro, tudo na aldeia Wauja é de propriedade individual.

Caberia aqui uma breve explicação do que vem a ser um trabalho coletivo dentro do contexto da aldeia. Normalmente, o chefe convoca os membros da aldeia para algum mutirão, *wanaki*, como abrir uma roça (que terá um dono individual), ou para uma pescaria coletiva ligada à realização de algum ritual (que também possui um "dono", que será o patrocinador do ritual)⁷⁰. Alguém que pretenda cobrir sua casa com sapé também pode convocar os homens da aldeia para ajudá-lo, e em troca lhes fornecerá alimento. Há outras modalidades de trabalho coletivo, as quais sempre guardam uma relação de reciprocidade entre aquele que convoca e os que realizam a empreitada. Já o produto do trabalho realizado pelos membros de uma casa (lembrando que os co-residentes são: o chefe da casa, sua esposa, filhos solteiros, filhas casadas, genros e netos) reverte exclusivamente para seus membros, ou ainda pode ficar restrito à família nuclear que realizou o trabalho, que poderá (preferencialmente) dividir com os demais ocupantes da casa.

> | <

Os Wauja entendem a si próprios e aos demais povos xinguanos como *putakanau*, "aqueles que sabem trocar"⁷¹, que fazem *huluki*⁷², que são pacíficos e refinados, em oposição aos *muteitsi*, índios bravos, agressivos, que não

colares de caramujo dos povos de língua karib. Mais uma vez, saliento que estas especializações fazem parte da lógica de diferenciação do sistema xinguanos.

⁷⁰ A idéia de "dono", *wekehō* ou *iekehō*, tem alcance cosmológico, como se verá adiante.

⁷¹ Esta tradução difere daquela de Ireland (2001) e Richards (manuscrito), que falam em "povo que vive em aldeia". Contudo, a palavra *putakanau* é formada por *putaka(pai)* = "emprestar" + *nau* = "gente" (coletivo de *iyãu*), ou seja, "gente-que-empresta". Entre os Mehináku também é usado o mesmo termo (cf. Gregor, 1982). Já os povos karib utilizam o termo *kuge* (cf. Franchetto, 1986). Ressalto que todas as etimologias e traduções presentes nesta tese são aproximadas, e somente um estudo etnolingüístico ainda por ser feito poderá confirmá-las.

⁷² Lembro que a palavra mais conhecida para as trocas na região, é *moitará*, em Kamayurá.

sabem fazer trocas e que, portanto, somente guerreiam⁷³. Esta alcunha é mais utilizada ao se referirem àqueles povos que habitam o norte da TIX, como os Suyá, Ikpeng ou Kayapó. As trocas e o cultivo da reciprocidade entre os *putakanau* são tomadas por eles como valores distintivos, sinais de civilidade não apenas nas relações interétnicas mas entre todos os membros de um mesmo grupo⁷⁴. Os *huluki* são organizados por diferentes grupos de troca, operando aí também a diferenciação do gênero e classes de idade. Há *huluki* exclusivos de grupos de homens e outros de mulheres, estes eventos não coincidindo. Em ambos, os grupos de troca são organizados em torno de certas pessoas consideradas *amunau* ou *amuluneju* (“chefe-homem” ou “chefe-mulher”), respectivamente para *huluki* de homens e de mulheres. Os chefes de *huluki* são pessoas que passaram por um processo de iniciação pubertária mais elaborado, devendo ter ficado no mínimo um ano reclusas. Durante os rituais de iniciação, a masculina chamada de *pohoka* (furação de orelha), e a feminina de *kaqjatapa* (colocação de cordão perineal)⁷⁵, estas pessoas assumem um papel central, ficando para os demais participantes iniciantes o papel de seus “companheiros” no rito. Estes são *iyataku* (os “comuns”), em distinção aos “chefes”, papéis estes que, somados, constituem um grupo formado por integrantes aproximadamente da mesma geração. Note-se daí que a questão da troca é extremamente importante para os *putakanau* Wauja, cultivada já na construção da pessoa, ali mesmo estabelecendo-se uma hierarquia reguladora de chefia de sub-grupos.

> | <

O parentesco Wauja aponta para regras de casamento preferencial com primos cruzados bilaterais e residência uroxilocal temporária dentro de seu próprio grupo. Contudo, há uma certa flexibilidade das regras, de modo a permitir que aquele que não encontre parceiros entre os preferenciais também possa se casar dentro, e até mesmo fora de sua aldeia. Isto torna possível que um rapaz, filho de pessoa proeminente, atraia sua esposa para residir em sua

⁷³ Ireland (2001) desenvolve uma análise sobre a utilização das categorias *putakanau* e *muteitsi* em texto que trata das noções de humanidade Wauja. Ela esclarece que etimologicamente, *muteitsi* quer dizer “pessoa ignorante” (*op. cit.*:257).

⁷⁴ Ver nota 30 do Capítulo I sobre as questões suscitadas pela acumulação de bens.

⁷⁵ A palavra *kaqjatapa* vem de *qjai*, que designa todos os objetos que servem para cobrir os órgãos genitais, como calção, cueca e também o *sapalaku*, “cordão perineal”, mais conhecido na literatura da região por *uluri*.

casa paterna, quebrando a regra da uxorilocalidade. Saindo dos limites da aldeia, os casamentos mais comuns se dão com os Mehinaku e Yawalapití, seguindo a proximidade lingüística entre estes grupos (todos aruak, sendo a língua Yawalapití mais distante que as outras duas)⁷⁶. Os casamentos de filhos de chefes e pessoas proeminentes apontam para alianças com grupos mais distantes, como o caso de uma das filhas de Atamai, casada com um importante líder Kayapó⁷⁷.

> | <

Entre os Wauja, há um sistema de nomeação que prevê a transmissão bilateral de nomes de avós para netos. Sendo assim, é necessário que as pessoas acumulem vários nomes ao longo de sua vida para que os tenham em quantidade suficiente para batizar seus netos.⁷⁸ As mudanças de nome entre os Wauja ocorrem sempre após o término de grandes festas como o *kaumai*, sendo que as pessoas geralmente mudam seus nomes após algum episódio transformador como, por exemplo, a cura de alguma doença mais séria, o nascimento de filhos e netos, a passagem para a adolescência ou fase adulta⁷⁹.

> | <

Como já foi dito em relação ao *kaumai*, o *yawari* e os ritos de iniciação, a elaboração ritual em torno da chefia e da distinção de certos membros do grupo, é ponto nevrálgico na organização social Wauja e xinguana. Entre os Wauja, assim como na maioria dos xinguanos há um sistema de dupla chefia: um é o conhecedor da cultura, dos *aunaki* (mitos), dos *naakai* (rituais), enquanto o outro é o chefe político, mais relacionado ao mundo do *kajaopa*, necessariamente conhecedor do português, podendo representar a comunidade junto aos brancos, sendo uma espécie de “embaixador” (Ireland, 2001;

⁷⁶ Ver Franchetto (2001).

⁷⁷ Estes dados são baseados em tabela apresentada por Ireland a respeito dos padrões de casamento Wauja (2001: 281).

⁷⁸ O que dificulta muito o trabalho do etnógrafo. Após ter aprendido o nome de todos os membros do grupo, elaborado gráficos de parentesco e genealogias, o antropólogo que retorna à aldeia, depois de uma breve ausência, se depara com muitos nomes diferentes. O sistema de nomeação entre os Yawalapití segue a mesma regra de transmissão em gerações alternadas bilateral (Viveiros de Castro, 1977:69).

⁷⁹ Rituais de nomeação como este estão ligados a sistemas onomásticos, cujo estudo mostra importantes facetas das sociedades indígenas (Gonçalves, 1993; Lima, 1997).

Piedade, 2004)⁸⁰. Estas duas personagens são chamadas *amunau*. Na aldeia Wauja atual, o chefe é Iutá enquanto o “embaixador” é Atamai.

A chefia é um cargo transmitido hereditariamente, preferencialmente ao filho primogênito ou neto (pela linhagem paterna) de um chefe. No entanto, este cargo depende não apenas da hereditariedade, mas também das qualificações pessoais do herdeiro, cuja personalidade deve ser adequada para a chefia. O *éthos* do *amunau* ou do candidato a chefe deve ser o de uma pessoa cordata, sensata, calma, de poucas mas boas palavras, hábil e generosa nas trocas. Além disso, o *amunau* deve ser conhecedor de todos os detalhes que constituem os principais rituais, e também, preferencialmente, ser um especialista na arte das flautas *kawoká* e, quando jovem, ter sido campeão de luta corporal, *kapi*. Há a possibilidade legal de que este cargo possa ser transmitido a um não-descendente de um chefe, caso este seja inepto, mas tal desvio pode gerar descontentamento e conflitos por muitas gerações⁸¹. Esta é precisamente a situação atual da chefia entre os Wauja.

Como demonstrado no gráfico da genealogia dos informantes principais (a seguir), o antigo chefe Topatari não teve sucessor direto, pois aquele que o sucedeu no cargo, Malakuiawá, não era seu descendente. O chefe Malakuiawá, por sua vez, preparou um rapaz chamado Iawalá, que era seu sobrinho, para sucedê-lo. Iawalá havia ficado órfão muito cedo e o chefe resolveu criá-lo. Como o rapaz demonstrou qualidades mais que suficientes para a chefia, superiores às de seu filho primogênito, Iawalá passou a assumir gradativamente as funções da chefia, isto com Malakuiawá ainda vivo. Contudo, o jovem chefe contraiu uma doença repentina (alguns dizem que foi sarampo, enquanto que a maioria afirma que foi feitiçaria) e faleceu nos anos 80. Desde então, Iutá, o segundo filho de Malakuiawá, assumiu a chefia, visto que o primogênito vivia já há algum tempo entre os Yawalapití, tendo saído da aldeia

⁸⁰ Entre os Kamayurá a chefia é exercida por Takumã, enquanto seu filho Kotoki faz as vezes de “embaixador”. Já entre os Yawalapití, isto se dá de forma diversa, pois Aritana assumiu a dupla chefia: sabe lidar muito bem com questões relativas ao mundo dos “brancos” e foi cuidadosamente preparado para ser um chefe ritual, além de ter sido um campeão de lutas (Viveiros de Castro, 1977:69). No Alto Xingu, Aritana é a liderança mais respeitada atualmente, o que fica evidente em todas as reuniões em que participam chefes de diversas aldeias.

⁸¹ No entanto, pelo fato da chefia xinguana ser tão povoada de questões ligadas ao faccionalismo e à feitiçaria, qualquer chefe sempre despertará o descontentamento das facções não-aliadas.

Wauja devido a acusações de feitiçaria. Iutá tem qualidades para ser chefe, é flautista, conhecedor da mitologia e dos rituais, mas não teve o carisma suficiente para ser o escolhido por seu pai, e nem mesmo havia sido um campeão de luta, como fora Iawalá. Desta forma, há um desconforto, tanto por parte dos descendentes de Topatari quanto dos de Iawalá em torno da legitimidade de sua chefia. Como veremos, este conflito se expressa em um canto de *kapojai* comentado no capítulo V⁸². Além disso, ocorre que o “embaixador” Atamai tem, na prática, muito mais poder e perspicácia política que o *amunau* Iutá. De modo geral, o que vemos é que o sistema de parentesco local permite um grande número de possibilidades de solução para a questão sucessória, sempre alimentada pelas disputas faccionais.⁸³

> | <

Voltando à temática dos rituais, parte central da vida cotidiana Wauja, o termo utilizado por eles ao se referirem a estas práticas é *naakai*⁸⁴. Por *naakai* entende-se uma série de diferentes ritos, constituídos por conjuntos de eventos particulares, cada qual pertencente a um complexo simbólico que se sustenta em mitos, repertórios musicais, danças, máscaras, pinturas corporais, enfim, em uma série de elementos típicos de cada ritual. Os momentos rituais são considerados pelos Wauja como espaços carregados de expressividade, de mudança na postura física, nas atitudes, comportamentos e, principalmente no humor⁸⁵. Até onde pude analisar, os repertórios musicais de cada ritual exibem

⁸² Para a chefia Wauja veja também Ireland (2001) e Barcelos Neto (2004). Para o cenário xinguano, ver Menezes Bastos (2001) e Menget (1993).

⁸³ Sobre questões relativas ao parentesco e política xinguanas ver Galvão (1953), Zarur (1975), Basso (1973b), Gregor (1982).

⁸⁴ Conforme o léxico organizado por Richards, ainda não publicado, *naaka* = costume + *i* = localização, ou seja, *naakai* é o *locus* da cultura.

⁸⁵ Peirano (2001) apresenta uma síntese das perspectivas antropológicas que lidam com o ritual na atualidade e assume o pensamento de Tambiah como forma de escapar da rigidez das definições que impedem que percebamos que “o caráter performativo do ritual está implicado na relação entre forma e conteúdo que, por sua vez, está contida na cosmologia” (*op.cit*:26). Para Tambiah (1985), o ritual é um sistema de comunicação simbólica culturalmente construído, composto de eventos especiais, mais formalizados, estereotipados, redundantes e condensados do que aqueles da vida cotidiana. Para este autor, a eficácia do ritual advém de três fatores: primeiramente, dizer algo na performance ritual significa efetivamente fazer algo, ou seja, o dito é um feito (inspirando-se aqui nas idéias de Austin); além disso, no ritual são utilizados vários meios de comunicação através dos quais os participantes experimentam os eventos de forma intensa; por fim, há no ritual uma profusão de valores indexicais vinculados ou inferidos pelos atores durante o ritual.

características musicológicas próprias. Quando me falavam em português sobre algum *naakai* que iria acontecer na aldeia ou no Alto Xingu, os Wauja usavam o termo "festa". Usarei aqui, portanto, "festa" e "ritual" como sinônimos.

Os Wauja tratam diferentes festas como pertencentes a um mesmo "tipo de festa", apontando para uma classificação nativa dos rituais. Por exemplo, *pohoká* e *kaojatapá* são agrupados no mesmo "tipo de festa": as de iniciação de homens e mulheres na vida adulta. Creio que podemos alargar esta categoria, nela incluindo o *kaumai* (*kwaryp*) e o *yawari*, ambos rituais de homenagem aos mortos. Tal inclusão se deve ao entendimento de que estes quatro ritos tratam de mudanças de uma fase a outra da existência. Nos rituais de iniciação, abandona-se a condição de *iamukutaĩ*, "criança", para ingressar em um novo mundo social: a vida adulta. Já nos rituais de homenagem aos mortos, o esquecimento do morto no mundo dos vivos é que opera a transformação, alterando as condições não só da sociedade quanto da própria alma do morto que, devidamente esquecida, pode ingressar em seu novo mundo: a aldeia das almas⁸⁶. Rituais de iniciação e de homenagem aos mortos, portanto, tratam da transformação da pessoa e da sociedade.

Esta aproximação entre festas pubertárias e rituais *post-mortem* baseia-se também na observação de que somente no *kaumai* e na festa de *pohoká* são tocadas as flautas *watana*⁸⁷, momento em que as meninas adolescentes reclusas podem sair da reclusão para dançar com os flautistas. Tal classificação ancora-se também no fato de que estas quatro festas são intertribais, reunindo em um só evento mais de um grupo do Alto Xingu. Estes grandes encontros, que sempre se encerram com lutas corporais entre os grupos participantes, revelam ademais a permanência do *éthos* guerreiro neste cenário marcado por uma retórica pacifista que é o Alto Xingu⁸⁸.

Se seguirmos o critério de classificação pela abrangência dos grupos que participam das festas, chamadas aqui de rituais intertribais, deve-se

⁸⁶ Em Wauja, *iwuejkupoghq*. Lembro as etnografias de Agostinho (1974) sobre o *kwaryp* e de Menezes Bastos (1990) sobre o *yawari*, ambas realizadas entre os Kamayurá.

⁸⁷ As *watana* são mais conhecidas na literatura xinguana por *uruá*, em Kamayurá. Sobre estas flautas duplas não recai qualquer tipo de interdição para as mulheres, como ocorre com as flautas *kawoká*. Para uma descrição deste instrumento musical, sua fabricação, materiais utilizados, e simbologia entre os Wauja, ver Mello (1999).

⁸⁸ Sobre o *éthos* guerreiro e a retórica pacifista ver Menget (1977) e Menezes Bastos (1995).

acrescentar os rituais de *kawoká* e *iamurikuma*, que apresentam uma relação profunda entre si e que, conforme será desenvolvido adiante, constituem um complexo músico-mítico-ritual. Neste contexto intertribal, estes dois rituais podem ser chamados de “rituais de gênero”, entendidos como rituais nos quais questões relativas às relações de gênero são enfatizadas⁸⁹. Estes dois rituais podem acontecer também em versões intratribais, quando participam apenas os membros do próprio grupo. É importante destacar que os rituais de *kawoká* e *iamurikuma*, em suas versões intratribais, estão relacionados ao xamanismo, e desta forma, à doenças cuja causa é a ação dos seres *apapaatai*, como ficará claro logo adiante.

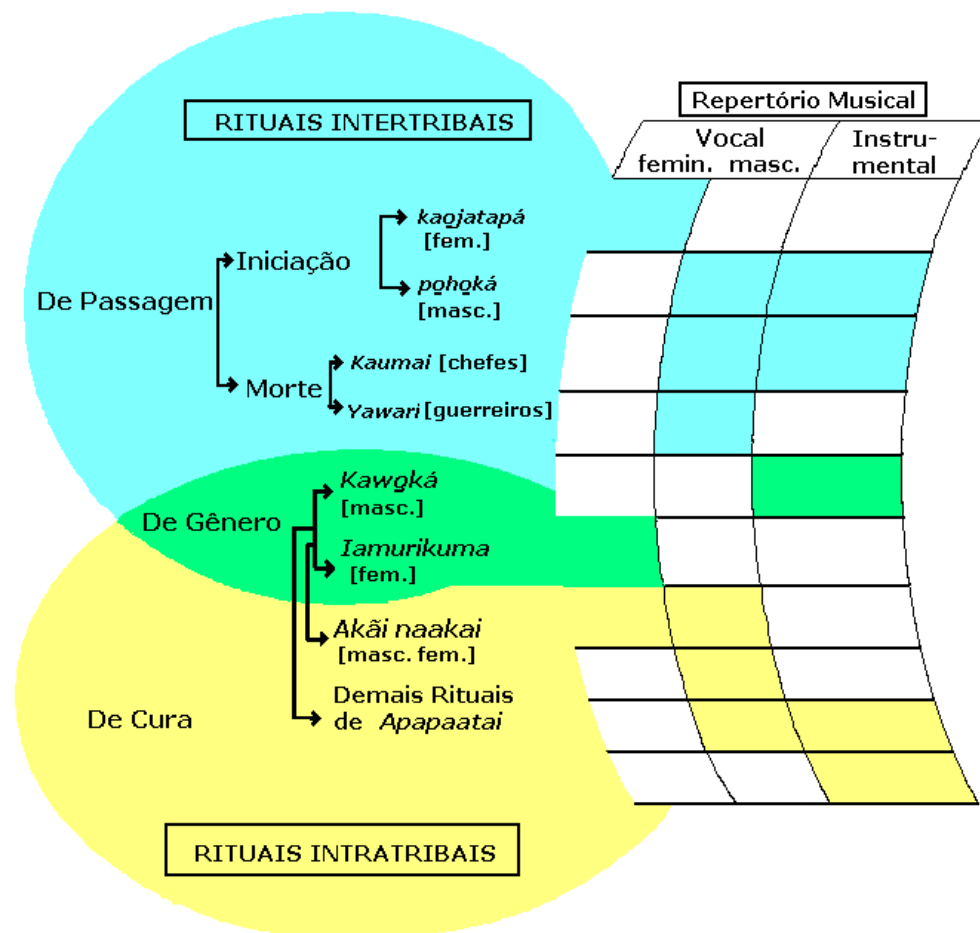
Note-se que são vários os rituais promovidos para curar doenças provocadas pelos *apapaatai*, estes rituais sendo em sua maioria intratribais⁹⁰ e seu repertório musical podendo tanto ser masculino (vocal e/ou instrumental), feminino (sempre vocal), ou misto, quando homens e mulheres cantam juntos. Conforme o discurso nativo, na verdade são incontáveis os rituais de cura, visto que a doença é percebida como resultado da ação dos *apapaatai* e estes seres existem em um número desconhecido. O pajé *iakapá* é o responsável por descobrir qual *apapaatai* é o causador do mal que acomete o doente e, a partir de seu diagnóstico, uma série de procedimentos e comportamentos rituais deverão ser adotados (veja adiante). Para os Wauja, está sempre em aberto o campo de possibilidades para o aparecimento de *apapaatai* até então desconhecidos e a subsequente criação de novos ritos de cura, apesar de se observar a reincidência de um número limitado de festas.

⁸⁹ Ficando aqui com esta definição preliminar, discutirei mais adiante a idéia de rituais de gênero. A questão de haver rituais especificamente dedicados à oposição ou complementaridade dos sexos é muito trabalhada na literatura antropológica da Amazônica e da Melanésia (ver McCallum, 2001; Gregor & Tuzin, 2001; Herdt, 1982), sendo tomada ora como uma guerra dos sexos (Gregor, 1985), resultado do antagonismo sexual (S. Hugh-Jones, 1979), por cultos de fertilidade (Hill, 2001), ou como derivação da questão mais funda da maternidade (Biersack, 2001) ou ainda como expressão de aspectos da consagüinidade e afinidade (Descola, 2001). Lembro também que a própria ênfase na questão de gênero pode ser vista como resultante do viés ocidental (cf. Overing, 1986; Piedade, 2004, revela uma posição semelhante). Destaco ainda que entendo o complexo *iamurikuma-kawoká* como simultaneamente rituais de gênero e rituais musicais (cf. Basso, 1985).

⁹⁰ Com algumas exceções, como o ritual de *payemeramaraka* (música de comunidade dos pajés) descrito por Menezes Bastos (1984/5). Na ocasião observada por este pesquisador, pajés de várias etnias se reuniram na aldeia Yawalapití, no sentido de promover a cura de um pajé Kamayurá que ali residia e que estava muito doente.

Segundo o discurso Wauja, fazer festa é sinal de “alegria”, *koṭepemona* (“alegre”+“corpo/peso”), este sentimento sendo ressaltado como positivo para o bem-estar do grupo. Contudo, há muitas vezes uma pesada necessidade do rito, uma premência em sua realização, pairando em torno deste, perigos assustadores, notadamente em seu nexos com o mundo sobrenatural dos *apapaatai*.

Ressalto que o interesse pelo ritual está também na esfera das distinções sociais, pois é sinal de prestígio pessoal poder bancar um ritual, patrocinando alimento a todos os participantes, colocando várias pessoas para trabalharem em torno desta construção e manutenção de distintividade. Assim, o ritual Wauja está fundado na esfera política, tendo um papel regulador em termos cosmológicos, vigendo no mundo da cura e da beleza, da ética e da estética, como explicitarei a seguir. Antes, porém, apresento um quadro sintético dos rituais aqui comentados.



Cosmologia e xamanismo: da doença à cura

O processo de adoecimento entre os Wauja é entendido como a tentativa de roubo da alma dos humanos, *paapitsi*, pelos “espíritos” invisíveis chamados *apapaatai*⁹¹. Esta categoria corresponde tanto aos seres invisíveis e temidos que povoam o cosmos Wauja como aos animais do mundo físico observável. Quando se referem a esta segunda possibilidade, utilizam a palavra *apapaapaimona*, o sufixo *-mōna* (“corpo/peso”) conferindo corporalidade e densidade física.

A doença é sempre ligada a esta ação predatória dos *apapaatai*, interessados na alma humana⁹². Desta forma, a morte, resultante da ineficácia do processo de cura, é vista como a consumação definitiva deste roubo. No sentido de esclarecer melhor a relação entre humanos e *apapaatai*, retomarei de foram sintética algumas idéias expostas em minha dissertação de mestrado sobre o surgimento dos *apapaatai* e de como eles interagem com os humanos.

Segundo o *aunaki*⁹³ do surgimento da luz⁹⁴, os ancestrais dos homens viviam debaixo da terra, dentro de um cupinzeiro, e sofriam muito por não haver luz, fogo ou água. Enquanto isso, os *ierupōho*, ancestrais dos *apapaatai*, viviam na superfície e ali tinham de tudo: fogo, calor, água. Porém, os *ierupōho* viviam na escuridão, pois não havia luz nem na superfície, mas gostavam de viver assim. O sofrimento dos Wauja despertou o interesse de *kamo*, “sol”, que resolveu ajudá-los. Com a aparição do sol e sua luz, os *ierupōho* sentiram-se ameaçados, fizeram máscaras para se esconder do sol e fugiram, uns para a floresta, outros para dentro do rio ou mesmo para o céu, transformando-se nos diferentes tipos de *apapaatai* que hoje habitam o cosmos Wauja. Este mito

⁹¹ Todos os grupos do Alto Xingu possuem um termo correspondendo a esta categoria Wauja, como por exemplo *mama’ẽ* entre os Kamayurá, e *itséke* entre os Kuikuro.

⁹² Os Wauja distinguem as doenças causadas por *apapaatai* daquelas outras que chamam, em português, de “doença de branco”, estas sendo causadas por outros processos e curáveis através de remédios “de branco”: por exemplo, gripe, sarampo, leishmaniose, malária, etc (Piedade, 2004). Tal distinção é comum entre os xinguanos (ver Menezes Bastos, 1999a).

⁹³ Como já disse, *aunaki* significa “mito”, “história” dos tempos originários.

⁹⁴ Ver a íntegra deste mito em Mello (1999).

mostra que a relação humanos-*apapaatai* tem na luminosidade um ponto crucial⁹⁵.

Se em outras sociedades ameríndias a luz aparece como operador da disjunção das espécies animais e humanas, na cosmogonia Wauja ela opera na transformação do mundo Wauja, do cupinzeiro para a superfície, e também do mundo dos *ierupohō*, do “paraíso perdido” ao estado fragmentado em seres mascarados e refugiados. Note-se que, segundo o mito, a luz é ela mesma uma máscara: a máscara de *kamō*.

Conta o *aunaki* que devido ao surgimento da luz, as máscaras dos *ierupohō* foram fabricadas às pressas e, por isso, alguns destes seres não tiveram tempo suficiente para fabricá-las e acabaram fugindo para dentro da água. Os que se refugiaram na água teriam uma forma semelhante à dos seres humanos, sendo, no entanto, mais baixos, escuros, com longos braços e olhos grandes, sendo chamados pelos Wauja de *ĩyã* ou *ĩyãokuma*. Estes *apapaatai* são especialmente interessantes para o presente trabalho pois, segundo o *aunaki*, eles não fabricaram máscaras, mas sim as flautas *kawoká*. Segundo os Wauja, estas flautas são as máscaras dos *ĩyã* e, portanto, os *ĩyã* são *apapaatai* que, no lugar de máscaras, possuem o conjunto de flautas *kawoká*. Seguindo este raciocínio, a execução destes instrumentos seria algo similar ao uso das máscaras. Tal homologia não é nada estranha se lembrarmos do que diz Lévi-Strauss sobre o fato de cantos e instrumentos musicais serem freqüentemente comparados a máscaras. Para este autor, os cantos são “equivalentes no plano acústico, do que as máscaras são no plano plástico”, o que explicaria a associação moral e física entre eles, especialmente entre os povos indígenas na América do Sul (1991[1971]:36).

⁹⁵ Cosmogonias como esta, que têm o surgimento da luz como termo fundamental, não são incomuns. Os termos binários “trevas/sol” e “fuga/transformação” aparecem em diversas narrativas de outros povos ameríndios, como é o caso dos Tlingit, habitantes do noroeste da América do Norte: “quando ainda reinava a treva no mundo, todas as espécies animais se confundiam. Um mito diz que o demiurgo roubou e abriu o receptáculo que encerrava o sol e logo este brilhou com todo seu esplendor no céu. Ao vê-lo, as gentes (entendemos: os seres vivos primitivos, ainda indiferenciados) dispersaram-se em todas as direções; alguns foram para as florestas, onde se transformaram em quadrúpedes, outros para as árvores, onde se transformaram em pássaros, outros, finalmente, para a água, onde se tornaram peixes” (Lévi-Strauss, 1979:114).

As máscaras e as flautas guardam, portanto, uma origem comum, uma semelhança de posição estrutural, ambas sendo, no contexto ritual, instrumentos de ativação dos poderes dos *apapaatai*. Como se pode apreender de outras narrativas Wauja, as máscaras não são consideradas adornos ou representações de seres espirituais. Na verdade, são “roupas” (Viveiros de Castro, 1996a) que guardam características de seus “donos”. A utilização de máscaras dentro do contexto ritual se dá no sentido de transformar metafisicamente a identidade de seus portadores. Como mostra Viveiros de Castro,

“vestir uma roupa-máscara é menos ocultar uma essência humana sob uma aparência animal que ativar os poderes de um corpo outro. As roupas animais que os xamãs utilizam para se deslocar pelo cosmos não são fantasias, mas instrumentos: elas se aparentam aos equipamentos de mergulho ou aos trajes espaciais, não às máscaras de carnaval” (*op.cit*: 133).

Lévi-Strauss lembra bem este caráter muito mais transformacional que representacional das máscaras, ao afirmar que

“uma máscara não é, principalmente, aquilo que representa mas aquilo que transforma, isto é: que escolhe *não* representar. Como um mito, uma máscara nega tanto quanto afirma; não é feita somente daquilo que diz ou julga dizer, mas daquilo que exclui” (1991:124).

> | <

Seguindo as idéias expostas na cosmogonia Wauja, com o surgimento da luz e o estabelecimento do dia e da noite, os homens passaram a ter acesso ao fogo e à água, elementos indispensáveis para a cultura, até então posse exclusiva dos *ierupho*. Os homens “ascenderam” do subterrâneo à superfície da terra, ocupando o espaço deixado por estes seres, que acabaram fugindo para a floresta, para dentro da água, ou para o céu. Os *ierupho*, transformados em *apapaatai*, passaram a atormentar a vida dos homens penetrando em seus corpos com o objetivo de lhes roubar as almas. O “alimento” mais desejado dos *apapaatai* passou, então, a ser a *paapitsi* dos

humanos⁹⁶. No entanto, há uma forma de se evitar que a alma seja consumida por estes seres ferozes: é o ritual. Ao realizarem corretamente o ritual, com seus cantos e danças, máscaras e pinturas corporais, além da oferta de alimentos (pirão de peixe, pimenta, mingau e beijú), os Wauja estão ao mesmo tempo “agradando” o *apapaatai* causador do mal e transformando-o em seu aliado frente a outros *apapaatai* que possam vir roubar suas almas. Estamos aqui diante de uma relação de comensalidade muito freqüente entre os povos ameríndios, relação que envolve trocas alimentares e favores, cujo objetivo último é a domesticação do inimigo, no sentido de torná-lo familiar, subvertendo seu impulso inicial de predação⁹⁷.

> | <

Sabemos então que o interesse primário dos *apapaatai* não é causar a doença no corpo dos humanos, mas sim obter sua alma, sua *paapitsi*. Seguindo a tradução da palavra Wauja para corpo, *monapitsi*, vemos que ela também pode ser traduzida por “tronco”, onde *omona* significa “pesado” e *-pitsi* “referente”. A palavra *omona* pode ainda ser utilizada como sufixo modificador que indica substituição ou aproximação de um estado, a idéia de “no lugar de” ou “representante do”, ou ainda “quase”: por exemplo, a palavra *papaomona* quer dizer “padrasto”, onde *papa* quer dizer “pai”⁹⁸.

⁹⁶ Esta relação parece recordar aquela entre os urubus psiqué-fagos (que sustentam os céus) e os humanos, tão presente na mitologia Kamayurá (ver Villas Boas, 1970:122-130).

⁹⁷ A predação é uma idéia importante no cenário da etnologia dos povos ameríndios, estando na base de uma perspectiva de compreensão das cosmologias locais que Viveiros de Castro chamou de “economia simbólica da alteridade” (Viveiros de Castro, 1996b:190). De fato, para alguns autores, trata-se de uma espécie de esquema pan-amazônico que governa a socialização da natureza e do outro (Descola, 1992) e está diretamente relacionado ao xamanismo. Para Descola, a predação é, na esfera social, metaforicamente homóloga à caça. Justamente por se tratar de uma relação na qual nada é oferecido em recompensa pela vida tirada, a predação se opõe ao princípio da reciprocidade (Descola, 1992; ver também Fausto, 2002; Vilaça, 1992, 2002; Viveiros de Castro, 1986, 1996a, 2001). Creio que esta idéia vale como um componente essencial na compreensão da relação entre humanos e *apapaatai*, marcada por uma “desigualdade cósmica” (Piedade, 2004) na qual os *apapaatai* estão dispostos em vantagem: podendo ouvir os pensamentos dos Wauja, ou seja, podendo localizar, julgar e afetar os humanos, os *apapaatai* são verdadeiros predadores, pois lhes interessa somente roubar suas almas. O controle deste impulso predador dos *apapaatai* ocorre entre os Wauja através do ritual, instaurando e mantendo a reciprocidade entre o ex-doente e o *apapaatai* aliado.

⁹⁸ Sobre este sufixo, Viveiros de Castro (2002: 33-41) apresenta quatro formas diferentes de emprego entre os Yawalapiti, parecendo totalmente convergente com o caso Wauja.

A pessoa Wauja é constituída, pois, por *mōna-pitsi* + *paa-pitsi*, não havendo possibilidade de divisão entre estas duas categorias⁹⁹. Quando uma pessoa morre, sua alma, *paapitsi*, transforma-se em *yuwejoku*, “alma de morto”, e encaminha-se para a *yuwejokupoho*, “aldeia dos mortos”. Os *apapaatai* não se interessam por *yuwejoku*, mas sim por *paapitsi*. Mesmo assim, o caminho a ser percorrido por *yuwejoku* em sua travessia até a aldeia dos mortos é repleto de perigosos *apapaatai*, sendo necessária a proteção dos *apapaatai* aliados do morto, que um dia foram domesticados pela pessoa quando ainda vivia. Quando afirmo que não há possibilidade de divisão entre *mōna-pitsi* e *paa-pitsi* na cosmologia Wauja, quero chamar a atenção para o fato de que a distinção corpo/alma não é substancial para eles. Esta parece ser uma visão compartilhada por muitos outros povos ameríndios, para os quais, segundo Viveiros de Castro, “corpo e alma, assim como natureza e cultura, não correspondem a substantivos, entidades auto-subsistentes ou províncias ontológicas, mas a pronomes ou perspectivas fenomenológicas” (1996a:132)¹⁰⁰.

Se é a *paapitsi* dos humanos que interessa aos *apapaatai*, e não seu *mōnapitsi*, qual a estratégia destes seres para se apoderarem dela? O que levaria um *apapaatai* a escolher a alma de uma pessoa em especial? O que tornaria alguém particularmente mais vulnerável à ação destes devoradores de almas?

> | <

Para as perguntas acima obtive repostas de vários informantes que convergiram para um mesmo ponto de análise: a alma, objeto do desejo destes “seres perigosos”, só pode ser obtida caso haja uma espécie de des-integração da pessoa, uma dissociação entre dimensões que deveriam sempre corresponder uma à outra: a *ação* e o *desejo*. De acordo com diversas narrativas Wauja, os *apapaatai* podem penetrar no pensamento das pessoas desde que detectem contradições essenciais envolvendo desejos irrealizados.

⁹⁹ Piedade faz uma aproximação bastante interessante entre *paapitsi* (que ele grafa como *upaapitsi*) e *upawa*, “outro”, onde infere que *upaapitsi* ou *upawapitsi* poderia ser entendido como “o outro do mesmo”, e a alma seria, assim, a alteridade do sujeito (2004:49).

¹⁰⁰ Sobre a problemática das relações corpo/alma no mundo ameríndio, ver também Carneiro da Cunha (1978), Lagrou (1998), Teixeira-Pinto (1997), entre outros.

Assim, em nome de sua saúde, as pessoas devem se preocupar em estar “inteiras” naquilo que fazem. Mais uma vez, distinções como corpo/alma ou ação (exterior)/desejo(interior) não têm rendimento no pensamento Wauja. O desejo é também uma ação no sentido de que tem uma realidade não somente interna, mas igualmente externa ao sujeito, pertencendo, portanto, ao mundo sensível, ao menos para a sensibilidade dos *apapaatai*.

É o descompasso entre “querer” e “fazer” que torna uma pessoa vulnerável à predação cósmica dos *apapaatai*¹⁰¹. O imperativo “agir conforme o desejo” não significa que todos possam ou devam fazer aquilo que bem lhes der na cabeça: requer, isto sim, um extremo autocontrole dos desejos. Pois, segundo esta ética Wauja, não se deve desejar aquilo que não está ao alcance imediato daquele que deseja, ou seja, todo desejo saudável deve ser passível de ser satisfeito. Caso contrário, não deve existir, pois os *apapaatai* estão atentos ao menor deslize, ao menor vacilo. São inúmeras as situações exemplificadas pelos Wauja de quando ocorre o princípio ético da doença, estas situações de abertura à doença estando ligadas a desejos alimentares ou sexuais insatisfeitos. Não é que os Wauja achem que devam realizar todos os seus desejos, mas sim que devem desejar somente aquilo que possam obter ou realizar. Ou seja, trata-se de “desejar conforme a ação (possível)”. Os desejos devem estar de acordo com as possibilidades impostas pela situação e pelas normas de convivência. Isto é assim não somente porque é uma garantia de que os desejos sempre podem ser satisfeitos, o que seria uma solução simplista do sujeito se conformar com os limites de seu mundo: principalmente, é deste modo que a pessoa permanece saudável em sua integridade cósmica. Ao manter preservada a unidade ação/pensamento, os Wauja ganham uma proteção da alma, uma imunidade frente às doenças de *apapaatai*. Assim, segundo a ética Wauja, não se deve fazer coisas contrariamente, pois a ação e o desejo de um indivíduo devem apontar para a mesma direção¹⁰².

¹⁰¹ Segundo Montardo, os índios Guarani mantêm-se extremamente atentos nos momentos em que dançam o *jeroky*, e desta atenção depende sua integridade. Devem estar atentos e respeitosos, pois, do contrário, correm o risco de se perderem nos caminhos da dança, ficando assim, susceptíveis à doença (2002:235).

¹⁰² Sentimentos como ciúme e saudade, que se relacionam a um desejo de algo que não está imediatamente presente, seja porque pertence a outro, seja porque se foi, são por isso mesmo perigosos à saúde humana. No entanto, possuem uma força positiva e

De acordo com o imperativo ético Wauja, ninguém deve se sentir no direito de impor sua vontade sobre outra pessoa, e nem mesmo o chefe tem tal prerrogativa, pois isto poderia levar o outro a agir de forma contrária a seus desejos, deixando-o exposto à cobiça dos *apapaatai*¹⁰³. O chefe, ou qualquer outro indivíduo que queira fazer valer sua vontade terá que convencer verdadeiramente as outras pessoas para conseguir adesões à sua causa¹⁰⁴. O bem-estar coletivo depende, portanto, do bem-estar individual, e vice-versa: um indivíduo des-integrado está potencialmente sujeito a doenças; se seu descontentamento for percebido por um *apapaatai*, ele ficará doente; para que ele se cure, serão empreendidos esforços coletivos na forma de rituais. Enfim, tornar-se presa fácil para os *apapaatai* supõe que uma pessoa seja descuidada com seus desejos, o que aponta muitas vezes para um descontrole emocional, para um tipo de destemperança. As pessoas destemperadas, aquelas que falam demais, gritam, se comportam de forma agressiva, estas não são apenas pessoas desagradáveis: são, acima de tudo, presas potenciais dos *apapaatai*¹⁰⁵.

Para se evitar o ataque dos *apapaatai* deve-se ainda observar todas as prescrições alimentares, sexuais e comportamentais, regras previstas no código de ética local. Ou seja, cumprir as etiquetas e andar conforme as normas são garantias para a manutenção da saúde. E, em se tratando de pessoas que tenham filhos pequenos, suas atitudes refletirão na saúde de seus filhos. Ou seja, o desvio ético da mãe ou do pai causará a doença do filho.

Lembro que toda essa ética tem uma forte articulação com a estética. Recordando a afirmação de Leach de que "se quisermos entender as normas

fundamental para a socialidade, precisando ser controlados, conforme veremos mais adiante.

¹⁰³ Para Overing, as filosofias ameríndias possuem um "senso de comunidade" que reza que o trabalho deve atender aos desejos, talentos e inclinações pessoais (Overing, 1991a:4). No caso dos Wauja acho que isto está valendo, mas se o trabalho (sua obrigação) não deve gerar descontentamento, isto não significa que necessariamente deva gerar prazer.

¹⁰⁴ Ou seja, o chefe Wauja deve impor-se pela qualidade de seu discurso (Ireland, 1993). Isto lembra as considerações sobre o caráter não-impositivo da chefia ameríndia (cf. Clastres, 1978).

¹⁰⁵ É importante notar que estes mesmos atributos do destemperado também identificam um possível feiticeiro. Desta forma, se poderia dizer que um feiticeiro é aquela pessoa que tem condições de se manter à parte do sistema, sempre insatisfeito, desejoso de coisas alheias, de certa forma sempre descontente e, no entanto, apesar disso, que não se dispõe como presa para os *apapaatai* graças às suas misteriosas habilidades.

éticas de uma sociedade, é a estética que devemos estudar” (1995[1977]:75), é necessário que entendamos as implicações éticas que levam a aproximar a saúde da beleza e a doença da fealdade. Estar íntegro é estar saudável, que, por sua vez, é também estar belo. Desta forma, o mundo da doença é relevante para a compreensão da cosmologia enquanto “cosmo-pathia” (Lagrou e Menezes Bastos, Ms.)¹⁰⁶, um campo onde a sensibilidade estética tem um papel destacado. O pensamento estético está imbricado na ação na medida em que constitui um “conhecimento produtivo” (Overing, 1991a), ou seja, trata das capacidades que produzem a saúde e a beleza individual e coletiva. Como veremos a seguir, o agente da cura, o pajé *iakapá*, vive em um mundo especialmente rico do ponto de vista da imaginação estética, um mundo onde põe em ação sua capacidade criadora (ver Overing, 1991b).

> | <

Tratarei aqui de alguns pontos relevantes do xamanismo Wauja, no sentido de esclarecer os nexos entre este e o complexo *iamurikuma-kawoka*. Porém, não tratarei de questões ligadas à feitiçaria¹⁰⁷ e ao processo de cura a ela relacionada, pelo fato de tal terapia não fazer parte do circuito ritual que é objeto central desta pesquisa.

Uma vez que a doença se instala em alguém, o primeiro passo a ser dado pelos parentes co-residentes do doente, os *akatũpaitsapai*¹⁰⁸, será o de procurar um *iakapá*, pajé que tem poderes para trafegar no universo dos *apapaatai*, que pode ver e ouvir estes seres. O *iakapá* é o pajé visionário-divinatório (Barcelos Neto, 1999, 2004) ou clarividente (Piedade, 2004), aquele que, ao entrar em transe depois de fumar grandes quantidades de tabaco,

¹⁰⁶ Ao longo desta tese, utilizarei os termos *pathos* (no plural: *pathói*), paixão, emoção e sentimento sempre apontando para o mesmo universo. Reconheço, no entanto, que o termo *pathos* tem um alcance mais profundo, pensado como afecção passiva da mente, determinada por sua sensibilidade ao mundo exterior, simultaneamente doença e emoção. É neste sentido que falo em patologia (para um estudo das paixões conforme pensadas na Retórica de Aristóteles, ver Meyer, 2000).

¹⁰⁷ O estudo da feitiçaria xinguana toca em questões extremamente sensíveis, em geral muito pouco verbalizadas (ver Coelho de Souza 2001; Gregor, 2001; Menezes Bastos, 2001). Para mais detalhes acerca da feitiçaria entre os Wauja, ver Barcelos Neto (2004) e Piedade (2004). Ireland fez uma série de apresentações sobre esta temática em congressos (1986, 1988b, 1989, 1996), mas infelizmente não publicou artigo a respeito.

¹⁰⁸ O lexema *katũ* significa “tristeza” e *itsapai*, “mesmo, igual”. Desta forma, *akatũpaitsapai* poderia ser traduzido por “aquele que fica triste pelos seus”.

poderá desvendar se o mal foi causado por um *ixanawekehq*, “feiticeiro” humano, ou por um *apapaatai*. No segundo caso, o *iakapá* terá que identificar qual ou quais os *apapaatai* que estão agindo, pois pode haver vários *apapaatai* agindo simultaneamente.

Assim que é feita a identificação do agente causador do mal, e em caso de serem *apapaatai* os agentes (que é o caso mais freqüente), os *akatũpaitsapai* convidam uma determinada pessoa da aldeia, geralmente pertencente à geração imediatamente superior à do doente e que não seja co-residente deste, para “representar o papel” do *apapaatai* frente ao doente em uma cerimônia, ali tornando presente o *apapaatai* através de recursos cênicos: esta espécie de ator é chamado *kawokalamona*¹⁰⁹. Esta pessoa será convocada ao centro da aldeia por um *akatũpaitsapai* que, por sua vez, aguarda sua chegada com um caldeirão cheio de mingau de mandioca que lhe será entregue. O *kawokalamona*, ao se aproximar do parente do doente, pergunta qual *apapaatai* ele “representará”. O convite é sempre aceito e, no momento em que este *kawokalamona* recebe o mingau, é como se o *apapaatai* estivesse sendo alimentado, agradado, familiarizado com a dieta humana¹¹⁰. O *kawokalamona* se dirige, então, juntamente com o *akatũpaitsapai*, até a rede onde o doente está deitado. Recebe ali um cigarro das mãos do parente co-residente do doente e o fuma, despejando a fumaça sobre o corpo do doente, enquanto se identifica para ele dizendo seu nome (o nome do *apapaatai*), prometendo não mais incomodar. Neste momento, pelo artifício estético da dramaturgia, estão postos frente a frente o *apapaatai*, o doente e o “representante” do *apapaatai*, e esta relação pode se eternizar. O *apapaatai*, ao

¹⁰⁹ De acordo com o que já foi dito sobre o sufixo modificador *mona*, que pode indicar “no lugar de” ou “representante do”, valeria a pena investigar o que significa a palavra *kawokala*. Diferentemente do que está grafado em Barcelos Neto (2004:138), ou seja, como *kawoká-mona*, o termo que me foi dito por diferentes informantes é *kawokalamona*. Creio que esta distinção é muito importante, na medida em que *kawoká* é o nome de um *apapaatai* específico, aquele que está relacionado às flautas homônimas e que é o *apapaatai* mais temido pelos Wauja. Esta incorreção na grafia pode levar a falsas interpretações e mesmo a confusões que levem a crer que todos os *apapaatai* podem ser *kawoká*, o que se afasta do discurso nativo.

¹¹⁰ Esta dieta engendra a cultura em todo seu processo, passando pelo cultivo e processamento da mandioca, pela pesca (que geralmente é uma atividade coletiva), e finalmente chegando à elaboração do cozimento. Desta forma, busca-se “culturalizar” o ser predador, tornando-o também cativo dos bens humanos. Sobre esta relação de aproximação e familiarização pelo alimento há uma ampla literatura no campo da etnologia Amazônica, como Gow, 2003; Fausto 2002, Lagrou, 1998 e Vilaça, 2002.

receber o alimento e o tabaco, pode aceitar deixar a *paapitsi* do doente em paz, restabelecendo a saúde e a beleza. Caso isto não ocorra, o pajé procede a uma terapia envolvendo tabaco, chocalho, cantos, rezas, e a retirada do feitiço do *apapaatai* de dentro do corpo do paciente¹¹¹. Se o paciente sobrevive, é porque esta retirada foi bem sucedida e sua alma foi libertada do *apapaatai*. A idéia de que a prática xamânica envolve uma terapia estética foi anteriormente elaborada por Gebhardt-Sayer (1986) ao analisar a terapêutica do xamã Shipibo-Conibo, que, sob influência da ayuasca, opera uma mediação entre o mundo social da aldeia e o mundo dos espíritos.

Mas o processo está apenas começando: a partir deste momento, aquele *apapaatai* ex-predador se torna aliado do ex-doente frente a outros *apapaatai*. E para que esta relação de reciprocidade positiva se mantenha, é necessário que o doente, após curado, procure sempre agradar ao *apapaatai*, tanto através da oferta de alimento por intermédio de seu *kawokalamona*, dando-lhe regularmente peixes, macaco, beiju, quanto realizando rituais envolvendo também a oferta da beleza dos cantos e das danças, além da produção de máscaras e/ou instrumentos musicais, conforme o caso. Todos estes esforços são empreendidos no sentido de manter a transformação do inimigo, o espírito devorador de almas, em aliado. Todo o processo pode envolver várias pessoas, visto que os *apapaatai* causadores do mal podem ser vários, necessitando-se, então, de diferentes *kawokalamona*. Estas pessoas passam a compor um quadro relacional em que são colocadas “no lugar de” um *apapaatai*, passando a ser o elo entre este e o ex-doente. O *kawokalamona* será, para o doente, como que uma “extensão existencial” do *apapaatai*. A idéia de que os *apapaatai* existem em si mesmos e em formas estendidas, como máscaras, pinturas, objetos diversos como flautas, pás de beiju, cestos, painéis ornamentados, é apresentada por Piedade (2004:52). Eu acrescentaria aqui a figura do *kawokalamona* a esta lista, visto que, em situação ritual, ele é o *apapaatai*,

¹¹¹ Para detalhes sobre o processo xamânico, ver Barcelos Neto (2004) e Piedade (2004). Os traços essenciais do xamanismo Wauja são similares aos dos outros xinguanos (Dole, 1973; Münzel, 1971; Travassos, 1984; Villas Boas, 2000), podendo-se dizer que o xamanismo xinguanos é parte do cerimonial intertribal e ponto fundamental do sistema xinguanos (Menezes Bastos, 1984/5, 2001). Para além de seu nexos local, ele se articula com outros sistemas xamânicos ameríndios (Langdon, 1996; Langdon & Baer, 1992).

uma sua extensão ontológica, e não sua mera representação, muito menos um veículo de incorporação (possessão).

Caso o doente não melhore, não é levantada uma suspeita de falha do pajé na identificação do *apapaatai*. Raramente coloca-se em dúvida a competência de um *iakapá*, principalmente os mais prestigiados, sendo possível acontecer que este não tenha podido identificar todos os *apapaatai* em jogo, não tenha conseguido ter uma visão completa da situação em seu transe. Neste caso, são convocados outros *iakapá* para completarem o serviço, funcionando como uma espécie de junta médica que entra em ação (ver abaixo o *pukai*).

Todo o processo de cura xamânica envolve pagamentos substanciais por parte da família do doente aos pajés. Um *iakapá* receberá como pagamento por seu serviço colares, panelas, adornos variados e, mais raramente, objetos bastante valorizados procedentes do mundo dos *kajaqpa*. Por exemplo, houve um caso no qual uma mulher ceramista, cujo trabalho é muito apreciado por todos, teve que dar como pagamento pelo seu processo de cura sua máquina de costura, que havia recebido tempos antes de uma antropóloga que ali pesquisou. Apesar desta mulher possuir excelentes panelas de cerâmica, que são altamente valorizadas não só em sua aldeia como em todo o Alto Xingu e mesmo entre outros grupos da região como os Suyá e Kayabi, lhe foi pedido a máquina como pagamento, o que muito a consternou.

Este fato ilustra como é importante a circulação de bens e, igualmente, a evitação do acúmulo destes por uma só pessoa. Também se observa que somente pessoas que possuam objetos valorizados pelo grupo e que se disponham a colocá-los em circulação poderão fazer uso de tal terapia, pois o tratamento xamânico assim o exige. Caso contrário, os doentes serão tratados gratuitamente, no posto de saúde, com remédios *kajaqpa*, o que, entretanto, não lhes garante sucesso na cura, visto que estes remédios devem ser administrados apenas para tratar as "doenças de branco", sendo ineficazes para lidar com coisas de *apapaatai* ou de feiticeiros.

Além do *iakapá*, o pajé que fuma e tem visões e audições do mundo dos *apapaatai*, há também uma outra classe de pajés, os *iatamá*, que podem ser chamados de "pajés fumadores". Estes, apesar de fumarem tabaco nos rituais de cura, não têm os poderes do *iakapá* de trafegar nestas diferentes

dimensões, permanecendo apenas entre os humanos e dando assistência ao *iakapá* e aos donos de *pukai* durante as sessões de cura (sobre *pukai*, ver logo abaixo). Estes pajés reforçam a idéia da necessidade do esforço coletivo e a importância do tabaco na cura. Ao participarem das cerimônias de cura, inclusive dirigindo-se diretamente ao *apapaatai*, isto através de uma breve tosse ritualizada que significa um cumprimento respeitoso, estes homens formam um só corpo que dá mais peso para o lado do *iakapá* na sua luta discursiva em favor da cura. O canto do pajé é um sopro, e este se torna visível através do tabaco, operador importante no eixo das categorias de visibilidade/audibilidade no mundo ameríndio (ver Beudet, 1997; Menezes Bastos & Piedade, 1999).

> | <

A equipe dos *iakapá* pode também ser completada com o serviço do *pukaiwekehō*, “dono do *pukai*”, especialista em cantos de cura, caso a situação seja mais grave. Esta terapia é mais cara e difícil, e coloca o canto do *pukai* como vetor principal da cura, mostrando sua abrangência estética. Não pude acompanhar nenhuma das sessões de *pukai* que ocorreram na aldeia enquanto estive lá, mas tive acesso aos dados de meu companheiro sobre isto e conversei longamente com Aruta e Itsautaku sobre estes cantos. Há entre os Wauja atualmente três *pukaiwekehō*, “donos de *pukai*”: Aruta, Kaomō e Itsutaku, este acumulando a função de *iakapá*. O serviço especializado na terapia *pukai* envolve muita responsabilidade e risco, conforme esclareceu Aruta em entrevista que me concedeu, com tradução de seu filho Tupanumaká, e que transcrevo a seguir:

“Meu pai respondeu o que você perguntou: o por que dele não ensinar a música de *pukai* para outros, assim como o chefe Malakuyawátūpa¹¹² falou pra ele antes: “olha, meu irmão, agora é sua vez de aprender a música do *pukai*”. Ninguém vai falar assim pra você: “olha, aprende que eu vou cantar a música pra você”. Ninguém vai falar isso pra você. Você vai junto com os *iatamá*, os pajés que fumam. Você vai ouvir, vai observar como

¹¹² O sufixo *-tūpa*, após nomes próprios, indica que a pessoa já morreu. O feminino de *tūpa* é *tūpalu*.

eles fazem, como os *pukai* fazem, com *uaũ*¹¹³, o canto. Você vai observando, aí você já sabe. Ninguém vai falar pra você: “você tem que fazer isso e aquilo”. Daí pra frente você vai ficar pronto, já vai saber como é que faz. Então, quando alguém ficar doente, a mãe, o pai, irmão, marido, filho, tanto faz, quando o *apapaatai* pegou o doente, ele tá muito mal, alguém da família vai lá falar com você. Senta com você, te dá *hoká*¹¹⁴, daí você fuma e então ele fala pra você: “você podia fazer *pukai* pra minha mãe?”. Daí você pergunta: “o que é que ela tem? O que é que ela tá sentindo?”. “Ah, ela tá sentindo dor no peito dela, dor na cabeça”. Você nunca pode dizer: “ah, eu não posso ir porque eu não sei direito”. Você não vai falar isso, mesmo que você não sabe muito bem você não pode negar, senão ela não melhora. Você vai ter que aceitar, como se você fosse um profissional, e vai dizer: “ah, tudo bem, eu vou lá, eu vou rezar a sua mãe”. É muito *kawokapaapai*¹¹⁵. Na verdade você já tá com medo, tá tremendo de medo de começar, de estrear naquele momento. Você já tá com medo, mas ninguém vai te ensinar o que fazer. Você vai ter que ter coragem, muita coragem pra fazer isso. Então, depois que você aceita, você vai lá no mato, pega aquela folha cheirosa, que chamamos de *xepenẽ*, pega o *uaũ*, também aquela semente que pajé usa no colar, *akukuto*, você coloca, passa tudo e vai lá no *enekutaku*¹¹⁶, falar pros outros *iatamá*: “*iatamanaũ, ianumana itsu kaukitsemukutã tsapai aitsu!*”. Isso quer dizer: “meus amigos pajés, venham aqui pra gente ir lá no

¹¹³ *Uaũ* é um idiofone tipo chocalho globular, feito de *maoma*, “cabaça”, com sementes diversas em seu interior, cabo de madeira e cera de abelha para a fixação das partes. Há um outro tipo de *uaũ*, em fieira, feito de *yuejtari*, “sementes de pequi”, amarradas por fios de algodão, que, no entanto não é utilizado neste contexto.

¹¹⁴ Palavra para “tabaco” ou “cigarro”.

¹¹⁵ A palavra quer dizer “perigoso”. Note-se que os significados em torno de palavras como *kawokapaapai* ou *kawokalamona*, que aparentemente têm *kawoká* em sua raiz, não são de fácil ou simples aproximação com este radical. Não há consenso entre os próprios Wauja que trabalham na padronização da escrita desta língua se devem escrever *kawokapaapai*, mantendo assim uma proximidade com *kawoká*, ou *kaukapaapai*, que não teria nenhuma ligação com o *apapaatai* em questão.

¹¹⁶ Área central da aldeia. Os Wauja que falam português traduzem *enekutaku* por “lá no meio”.

doente, que a dor não deixa ele sossegado!”. Daí a pouco os *iatamá* chegam, ficam lá conversando e daí a pouco você pergunta, gritando: “você tá pronto?”. Então o filho, o parente do doente diz: “tá pronto”. Então você diz pros seus colegas: “vamos lá *iatamá*, vamos lá *iatamá*”. Um por um, você vai chamando. Aí vocês vão em fila, um atrás do outro, até a casa do doente. Você senta e começa a fazer a pajelança com *uaũ*. Mas meu pai te respondeu, quando você quis saber por que ele não ensinava alguém para ser *pukai*, que mais tarde ele vai falar pro Ulepe¹¹⁷. Já temos *Kaom̩*, daqui a pouco Ulepe vai observando, outros também vão observando, *Kam̩*, *Atanaku* também, os ajudantes, e aprendem. Nós somos três: eu [Aruta], *Kaom̩* e *Itsautaku*, mais tarde os outros também vão. Se tiver eclipse da lua, *kejyumekek̩t̩õp̩*¹¹⁸, ou do sol, nós podíamos dar treinamento para esses que estão aprendendo. Somente com eclipse nós podemos chamar eles para aprender. Mas direto no *kamaĩ* não, direto no doente não pode. Só no eclipse tá permitido para agente chamar eles para aprender, para eles pegarem experiência. Eles vão dizer: “poxa, eu não tenho coragem”. Mas então vão pegar experiência”.

Nesta narrativa, pode-se ver como o conhecimento do *pukai* é tratado com muita restrição. Lembrando-se que do *pukai* somente participam os *pukaiwekeh̩* e os *iatamá*, todos os outros indivíduos da aldeia, exceto o doente, ficando trancados em suas casa com as portas fechadas, fica claro que tal conhecimento e sua aprendizagem são exclusividades dos *iatamá*. Outro

¹¹⁷ Filho de Aruta que também é *iakapá*.

¹¹⁸ A palavra *kej̩ - yumekek̩t̩õp̩* quer dizer literalmente “lua – menstruação”, ou seja, o eclipse é a menstruação da lua. Sendo um eclipse solar, *Kam̩yumekek̩t̩õp̩*. Eclipses lunares são eventos muito especiais para os Wauja. Na noite em que ocorrem, são realizados um conjunto de rituais com máscaras, flautas e principalmente a *lapatauana* (ver Mello, 1999:106), aerofone tipo trompete que está ligado ao mito de *Laptauna*, que conta como começou o eclipse. Segundo descrição de meus informantes, trata-se de um momento bastante tenso e requer a participação generalizada de todos da aldeia. Há muitas referências a este fenômeno na literatura xinguana, como em Viveiros de Castro (1977:109-110), Menezes Bastos (1999a:234 Nota 9), Coelho (1983) Franchetto (1986:244), para citar apenas algumas.

ponto que chama a atenção é o papel do eclipse, fenômeno cuja importância entre os povos ameríndios já tem sido tratada há muito tempo (ver Lévi-Strauss, 1991:312). Neste caso, o curioso é que a escuridão do eclipse lunar é o momento certo (e sério) para a trabalhosa realização de um conjunto de rituais, e isto justamente na escuridão, que é uma condição cosmogônica que agrada aos *apapaatai*. Há, assim, um nexos entre eclipse e surgimento do mundo: no eclipse parece haver uma espécie de perigo do retorno das condições primevas, quando os Wauja viviam entocados debaixo da terra e os *apapaatai*, que não haviam se escondido da luz solar atrás de suas máscaras, viviam livremente na terra. E justamente nesta situação perigosa que os cantos do *pukai* perdem seu perigo, e podem ser ensinados. Lembro ainda que, segundo a cosmologia Wauja (neste aspecto, até onde sei, xinguana), durante o eclipse as almas dos mortos podem vir a ser devoradas pelas “aves” celestes, ocasião na qual elas se extinguem.

Após suas explicações, perguntei a Aruta se as mulheres também poderiam ser donas de *pukai*. Ele respondeu (também com tradução de Tupanumaká):

“Meu pai falou que teve uma mulher Wauja que chamava Itseixumalu que tinha ficado doente de *itse*¹¹⁹, e por isso ela se chamou Itseixumalu. Então ela fumou, conseguiu ter visão, ela ajudou muito, ela virou *iatamalu*¹²⁰, ela teve coragem de fumar, de correr, de fazer aquele corre-corre. Então ela fez *pukai* também. Ela ouviu música do *apapaatai* do fogo e ela fez *pukai* pra doente. Isso faz muito tempo, antes de eu nascer. Antigamente, teve mulher

¹¹⁹ A palavra *itse* quer dizer “fogo” em geral, sendo também o nome de um *apapaatai*. Neste ponto da narrativa, Tupanumaká fez o seguinte comentário: “aquele *apapaatai* que eu te falei no rio Culuene que parece fogo, que apareceu pra muita gente ali perto de onde aquela mulher Yakui tá enterrada”. Durante nossa viagem de barco, Tupa nos mostrou um sítio na beira do rio Culuene onde a índia Yakui foi enterrada, juntamente com seu marido “branco”, Ayres Câmara Cunha. Neste trecho do Culuene, muitos fenômenos envolvendo bolas de fogo que saem da terra em direção ao céu foram relatados por pessoas de diferentes grupos da região. Cunha publicou em 1960 um livro em que trata de seu *affair* com Yakui. Este romance provocou celeuma nacional nos anos 50 sobre o casamento de “índias” com “branco”, envolvendo Assis Chateaubriand, que era a favor da união, e os irmãos Villas Boas, contra.

¹²⁰ *Iatamalu* é o feminino de *iatamá*, “pajé auxiliar”.

também, só que agora as mulheres não têm coragem de fumar cigarro, elas têm medo do cigarro”.

Interessante notar que há alguns relatos como este, de que algumas mulheres tentaram “fumar” e se tornar *iatamá*, sendo todos produzidos por homens, provavelmente mantendo este discurso da coragem, de que elas são medrosas e por isso desistiram (ver Piedade, 2004). Uma de minhas informantes contou-me que suas duas irmãs estavam começando a fumar, e que parece, “estão pra virar *iatamálu*”, e, no entanto, esta mesma informante admitiu que todas as mulheres têm mesmo medo, mas é o medo da mistura da fumaça com o sangue menstrual, um encontro perigoso de substâncias que não podem se aproximar¹²¹. Haveria, assim, uma incompatibilidade entre ser pajé e ser mulher? O fato é que a questão de gênero no xamanismo local se mantém problemática no mínimo por dois motivos: a regra de que mulheres não podem ver as flautas *kawoká* impede que elas trafeguem neste universo fundamental para o xamanismo, e as implicações da menstruação feminina, que coloca as mulheres em uma condição especial e os homens em uma disposição complexa. Procurarei desenvolver estas questões em outros momentos desta tese.

Retomando os conceitos e personagens envolvidos no processo de doença e cura entre os Wauja, temos:

1. *kamaĩ*, o doente
2. *akatũpaitsapai*, parente do doente
3. *iakapá*, o pajé clarividente e clariaudiente
4. *iatamá*, pajé auxiliar, “fumador”
5. *pukai*, ritual de pajelança coletiva
6. *pukaiwekehó*, especialista cantor “dono de *pukai*”

¹²¹ Em minha dissertação, relato uma passagem de meu trabalho de campo em que Atamai, estando doente, foi residir em outra casa depois que suas filhas souberam que eu estava menstruada. O simbolismo da menstruação tem sido estudado em várias culturas onde o sangue menstrual é um fundamental elemento de diferenciação entre homens e mulheres (Buckley & Gottlieb, 1988), inclusive sua contrapartida, a menstruação simbólica masculina (Hogbin, 1996 [1970]; Herdt, 1982), relacionada à questão da fertilidade e ao complexo das flautas sagradas (Piedade, 2004), presente inclusive no Xingu (cf. Menezes Bastos, 1999a). Entre os Ikpeng, Rodgers afirma que as mulheres são xamanizadas pelos processos envolvidos na menstruação e no parto, quando são expostas a perigos, desmaios e visões causadas pela perda de sangue e por um esvaziamento do seu interior (2002:108).

7. *kawokalamona*, “representante” do *apapaatai*
8. *apapaatai*, espírito causador da doença
9. *ixana-wekehō*, feiticeiro que também pode ser o causador da doença.

Todo o processo de cura se inicia com o uso de:

1. *hoká*, cigarro de tabaco
2. *nukaga*, mingau de mandioca

Podendo, em casos extremos, necessitar do auxílio do *pukaiwekehō*, quando então farão uso de:

1. *pukaiōnaapá*, canto do *pukai*
2. *uaũ*, chocalho
3. *xepeně*, (folhas não identificadas, de cheiro forte)
4. *akukuto*, colar de sementes

> | <

Com a terapia xamânica correta, pode-se reverter a situação original de doença e, uma vez atingido o sucesso com a cura, este ex-doente passará a pagar sua “dívida” com os *apapaatai* “amansados” pelo resto de sua vida através da realização periódica de rituais endereçados a estes seres, nos quais são ofertados alimentos e belezas musicais e coreográficas. Se tudo for feito corretamente, nunca mais este ex-doente adoecerá por causa deste *apapaatai* aliado, somente outros poderão invadir seu corpo em busca de sua alma.

Todo este cenário da doença e da cura, da ética e da estética, de reciprocidade e perigos, pode revelar uma sociedade assolada por uma espécie de ditadura sobrenatural que a obriga a se conformar com aquilo que seu mundo oferece, não podendo desejar o que está para além de suas possibilidades. É verdade que a cosmologia Wauja tem sua face verdadeiramente política, aquela de uma política cósmica que funciona como um mecanismo controlador da sociedade. Mas os Wauja não controlam seus pensamentos por serem “dominados” por *apapaatai*, e sim porque prezam o

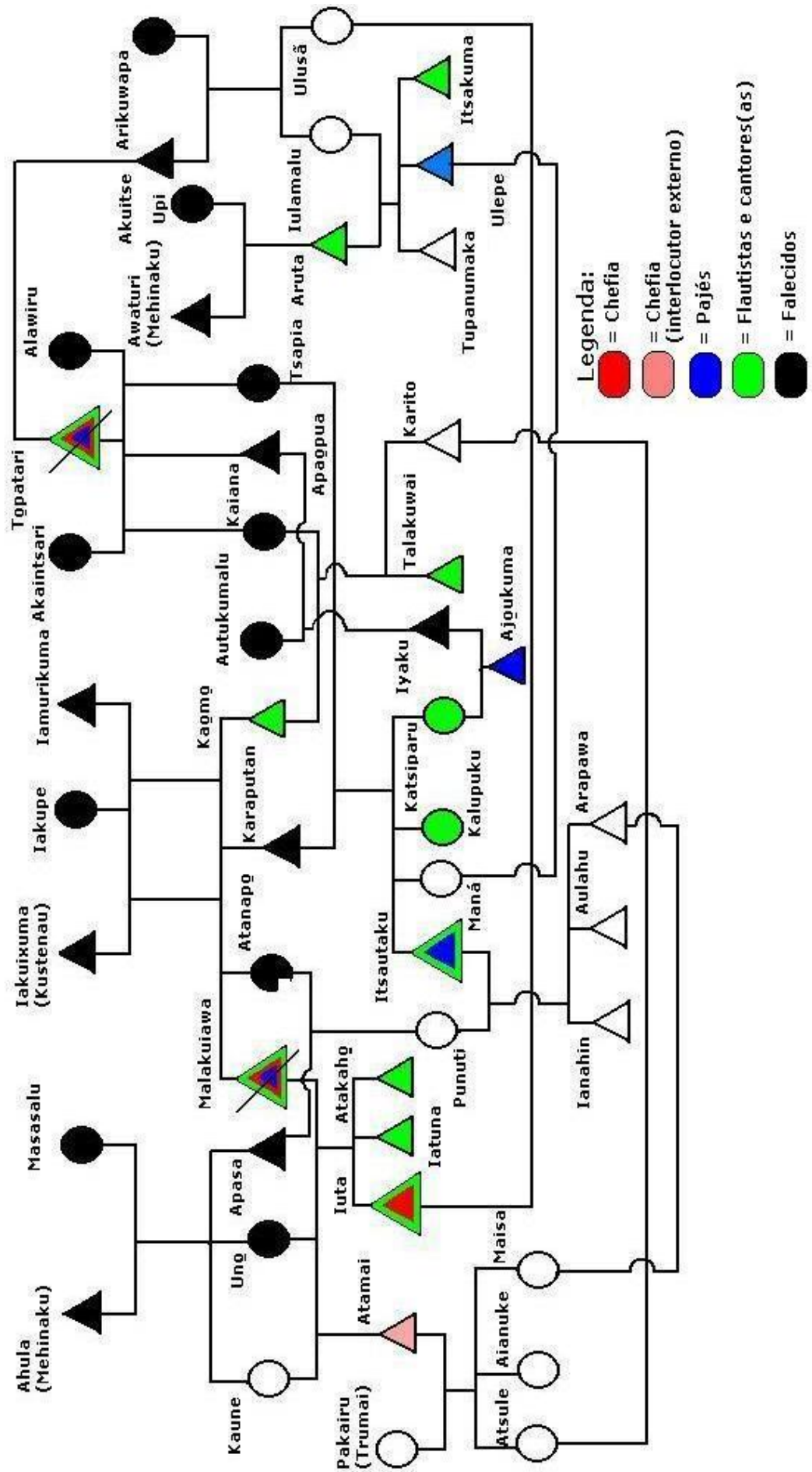
controle e a vigilância da sociedade¹²². E entretanto, o que o etnógrafo constata na aldeia Wauja é que se trata de um povo sorridente, alegre, afeito às práticas amorosas e sexuais, gozador, sempre bem disposto. Um conflito claro que se pode facilmente reparar ali, está relacionado ao mundo e às coisas do *kajaoppa*, visto como um pólo causador de ansiedade e, conseqüentemente, de doença. Os mais velhos são os que se mostram mais preocupados com o assédio de bens dos “brancos” nas mentes de seus jovens. A preocupação reside no fato de que é muito difícil manter o desejo sobre tais “coisas” sob controle e a doença passa a ser quase inevitável¹²³. Desta forma, resta saber como compreender esta polaridade: de um lado, o controle e a vigilância social e cósmica, de outro, a convivialidade e o prazer. Creio que as considerações finais desta tese trarão algumas pistas: o controle (prazeroso) dos perigos e paixões não significa sua eliminação, mas sua boa dosagem.

Procurei até aqui mostrar de que forma as práticas rituais entre os Wauja têm lastros profundos com o xamanismo, entendendo-se este universo em sua amplitude, aquele de uma ética-estética nativa, sua patologia e música. No próximo capítulo, pretendo aprofundar estes pontos no âmbito do complexo *iamurikuma/kawoká*. No sentido de adensar as informações sobre os Wauja, e situar melhor os informantes que colaboraram neste trabalho, apresento a seguir um quadro das relações de parentesco entre estes principais informantes e uma breve biografia de cada um.

¹²² A vigilância e a disciplina na socialidade Wauja serão trabalhados mais adiante. Trata-se de um traço do *ethos* xinguano (ver Gregor, 1982; Menezes Bastos, 1990, este último autor dando grande importância à capilaridade da vigilância xinguana, referindo-se a ela como “a gnosiologia da Fresta no Sapé”).

¹²³ Observei que sempre que um grupo de pessoas vai para a cidade, alguns voltam doentes. A explicação que me deram é a de que eles devem ter comido algo contaminado, não por germes ou bactérias, mas sim pela manipulação destes alimentos feita por mulheres menstruadas: nunca se sabe se a cozinheira está ou não neste estado. O outro motivo, não menos importante, é o de que os viajantes passam muitas necessidades na cidade e sofrem por desejos irrealizados.

Genealogia dos Principais Informantes



Breve biografia dos principais informantes (em ordem alfabética):

Aianuke – A mais extrovertida das filhas de Atamai, hoje com 30 anos. É casada com Iamalui, 31 anos, com quem teve 4 filhos homens. Fala muito bem português, gosta de conversar e de contar detalhes picantes sobre a vida dos outros. Até onde sei, é a única mulher na aldeia a usar um implante contraceptivo, pois não quer mais ter filhos, pelo menos por enquanto. É bem informada sobre vários assuntos relativos ao mundo dos brancos, mas não gosta de participar dos rituais e diz não conhecer muito da tradição local. Morou durante dois anos em Colider (cidade ao norte da TIX) com sua irmã que era casada com Megaron Mekragnoti, primeiro índio a administrar o PIX. Aianuke afirma que prefere viver na aldeia do que na cidade, e diz que pretende ficar sempre ao lado de sua mãe. Durante a curta separação de seus pais, tomou o partido de sua mãe e, juntamente com seu marido e filhos, acompanhou-a em Canarana. Atualmente está vivendo com Iamalui e os filhos no Posto de Vigilância do Batovi.

> | <

Ajokuma – Filho de Katsiparu, hoje com 33 anos. Durante sua reclusão pubertária, sofreu de uma doença (não sei se por causa das ervas que lhes são ministradas neste período) que lhe deixou seqüelas físicas, tendo ficado com uma perna mais fina que a outra. No entanto, isto não o impede de participar dos jogos de futebol, assumindo, na maioria das vezes, a função de juiz. Casado com Autuiawalu (27 anos) com quem tem duas meninas e um menino, mas segundo me informaram recentemente, sua esposa foi embora para a aldeia Aruak juntamente com seus irmãos, todos filhos do falecido chefe Yawala, enquanto ele resolveu ficar na aldeia Piulaga com sua mãe. Ajokuma é bastante habilidoso no desenho com canetas e papel, e obtive dele vários dos desenhos que aparecem nesta tese. Tornou-se pajé há alguns anos e, segundo ele, não por vontade própria. Segue um breve relato de Ajokuma a respeito de sua iniciação xamânica.

"Para mim não foi bom. Não foi por vontade minha, eu não queria ser pajé. Eu fiquei doente, onça pegou, porque eu queria comer alguma coisa, não me lembro, peixe ou beiju, não tinha, fiquei querendo, não tinha comida, o *apapaatai ianumaka* me pegou, entrou no meu corpo. Fiquei doente, doente. *Apapaatai* chegou para mim e chamou "vamos andar", aí eu corri, voltei para casa, saí de novo correndo, correndo com *apapaatai*, o tempo passava. Meu tio, Itsautaku, veio falar comigo "que está acontecendo?", aí expliquei para ele "não, o *apapaatai* está me pedindo para correr", e o tio falou "então eu não vou te curar, não vou fazer pajelança, nada, o *apapaatai* que está pedindo para você correr, eu só vou te dar fumo", e me deu charuto. Me deu *hoka*, então eu sabia fumar cigarro de pajé, corria, então virei pajé. Meu tio me deu remédio para dar para *apapaatai* adaptar, então *apapaatai* ficou meu amigo, por isso até hoje estou com o *apapaatai* que adaptou em mim, acostumou, ficou amigo. Por isso, sou pajé, não foi minha vontade, o *apapaatai* que me procurou. Ninguém mais arrumou remédio para mim, ficou assim."

> | <

Arapawa – Filho de Itsautaku, hoje com 26 anos, é casado com Maisa (21 anos), filha de Atamai. Têm 1 filho homem, e ela estava grávida quando saí da aldeia em 2002. O casamento não parecia ir bem, pois, segundo as fofocas locais, ele era muito ciumento. Arapawa estudou algum tempo em Canarana e hoje é professor contratado pela prefeitura para dar aulas na aldeia.

> | <

Aruta - É um homem de aproximadamente 73 anos, filho de pai Mehinaku e mãe Wauja. Nasceu e foi criado na aldeia Wauja, mas conhece bem as histórias contadas pelos Mehináku. É conhecedor da maioria dos mitos e é cantor principal de muitas festas, dentre as quais de *kaumai* e *yawari*. Sua performance durante as narrativas míticas é muito apreciada, juntando crianças, filhos, genros e noras à sua volta¹²⁴. Estes momentos proporcionam muitas risadas entre a audiência que também participa relembando passagens esquecidas ou corrigindo alguma confusão na informação dada por ele. Estes foram os poucos momentos em que pude presenciar o que Ellen Basso (1985) identificou entre os Kalapalo por *what-sayer*, os comentadores. Aruta é casado

¹²⁴ O filme "The Storyteller", feito por Emiliene Ireland junto com a BBC, tem Aruta como protagonista, é ele o contador de história.

com Iulamalu (com cerca de 65 anos), uma das principais chefes de *huluki*, “grupos rituais de trocas”, na aldeia, bem como uma ótima ceramista, assim como Aruta. Tiveram 5 filhos, todos homens, fato que poderia ser uma desvantagem, visto que a regra de residência prevê que os genros devam morar com o sogro durante os primeiros tempos de casado. Porém, devido a posição de Aruta no grupo, suas noras é que vieram morar em sua casa, à exceção de Iakupe, mulher de Tupanumaka, que não se adaptou entre as mulheres da casa, e voltou a viver com sua mãe. Hoje, por causa da idade, o chefe da casa não é mais Aruta e sim seu filho **Ulepe** que tem aproximadamente 45 anos, e é um dos cinco pajés da aldeia. Em minha primeira estadia na aldeia, os Wauja estavam de mudança de uma aldeia velha para a atual, e a casa de Aruta foi a primeira a ficar pronta, o que no mínimo significa que há uma boa organização do trabalho entre os moradores, talvez pelo fato de serem todos filhos e netos e não genros. Sua casa ocupa uma posição intermediária no traçado da aldeia, isto é, fica entre as duas facções políticas mais evidentes. Aruta é um homem muito ativo, passa horas do dia no mato, na roça ou pescando, está sempre indo ou vindo, raramente está sem fazer nada. Quando em casa, conserta o telhado, produz cestos, máscaras ou panelas de barro. Várias pessoas se referem à ele de forma carinhosa, sempre lembrando algo engraçado que ele tenha feito ou dito. Em 1998, foi meu principal informante.

> | <

Atakaho - Irmão mais novo de Iutá, hoje com 42 anos. É cantor, flautista e especialista nas festas de *wakure* e *kagapa*. Casado com Waru (com 35 anos), com quem teve 8 filhos: 4 homens e 4 mulheres. Providenciou espontaneamente uma demonstração destas festas para que eu pudesse gravar e fotografar quando estive na aldeia em 1998.

> | <

Atamai - Chefe da aldeia junto ao mundo dos brancos, filho do antigo chefe Malakuiawa, e irmão por parte de pai de Iutá, o chefe cerimonial da aldeia. Por exercer esta função de “primeiro ministro”, ou “embaixador das relações

exteriores”, sempre me hospedei em sua casa. Atamai tem hoje cerca de 60 anos, é casado com Pakairú, mulher Trumai de aproximadamente 58 anos. Possuem oito filhos, dos quais 6 são mulheres e 2 homens. Apesar de não se considerar mais o chefe da casa, pelo fato de, após ter contraído catarata e glaucoma, não poder mais contribuir para o sustento da casa pescando e caçando, mantém-se efetivamente como o sênior de sua casa. A visão deficiente o deprime muito e é a causa de muitas alterações em seu humor. Esta oscilação de humor é mal vista na aldeia, pois, de modo geral, não apreciam instabilidades emocionais nas pessoas. Quando adolescente, Atamai teve problemas reumáticos e foi viver no Posto Leonardo para receber assistência, tendo então sido “adotado” por Orlando Villas Boas durante alguns anos, ocasião em que aprendeu português e conheceu sua atual esposa. Além de sua doença, Atamai estaria seguindo as orientações de seu pai, pois, como Atamai não era o filho primogênito, e nem filho da principal esposa de Malakuiawá, seu destino já indicava que não poderia assumir uma chefia como a que seu irmão mais velho acabou por assumir. Este tipo de estratégia, de mandar algum dos filhos viver na cidade ou, naquela época, no final dos anos cinquenta e início dos sessenta, viver no posto de vigilância, representa a possibilidade dos xinguanos se instrumentalizarem para uma convivência menos desfavorável frente à sociedade envolvente. Sua chefia ainda hoje é contestada por muitos, mas ninguém parece habilitado a assumi-la. Recentemente soube que ele e sua esposa haviam se mudado para Canarana para que o filho mais novo, hoje com 13 anos, fosse estudar (há uma segunda versão desta viagem relatada na biografia de Pakairú). No entanto, já me informaram que, a pedidos da comunidade e também do presidente da FUNAI, ele retornou à aldeia e reassumiu seu cargo de chefia.

> | <

Atsule – Filha mais velha de Atamai, hoje com 41 anos. É casada com Karito (ver biografia a seguir) com quem teve 7 filhos, e vive na mesma casa que seus pais. Diferente de outras irmãs que também vivem ali, assume uma postura de sênior, permanecendo mais tempo em casa, e executa menos

tarefas domésticas que elas. De modo geral, à exceção de Pakairú, as mulheres desta casa não costumam participar dos rituais, e algumas poucas vezes vi Atsule cantando no centro da aldeia. Ela também foi uma de minhas informantes para “assuntos domésticos”, aqueles mais voltados para a alimentação e o cuidado com as crianças.

> | <

Aulahu - Filho de Itsautaku, hoje com 35 anos, é casado com duas irmãs que são filhas de Iatuná, com quem reside. Com a primeira esposa, chamada Yumakumalu (31 anos) tem 4 filhas, e com a segunda, Kahalá (27 anos) tem 2 meninos. Apesar das duas esposas serem irmãs, havia um certo desconforto, pois a mais velha reclamava da falta de atenção de Aulahu para com ela e este me relatou que estava muito difícil manter o casamento com as duas. Fala relativamente bem português (viveu um tempo sob a guarda de Joan Richards em Canarana) e conhece bastante bem as histórias e mitos de seu povo, muitos dos quais diz ter aprendido com seu pai e com seu sogro, a quem chama de tio. Não é comum para um homem de sua geração fazer tais relatos, e mesmo que conheçam os mitos, não se sentem autorizados a contar. Este não parece ser o caso de Aulahu, pois sempre esteve bem à vontade em narrar suas histórias, ao menos para mim.

> | <

Ianahim - Filho de Itsautaku, hoje com 30 anos. É o “agente de saúde” da aldeia e já ocupou o cargo de professor da escola que os Wauja improvisaram no início dos anos 90. Homem muito esperto, inteligente e comunicativo, diferente de outros de sua geração, se manifesta na roda dos homens nos finais de tarde sempre que acha necessário, e é ouvido com muita atenção por todos. Está constantemente interessado em aprender coisas novas e tem grande fluência no português, além de ser dos poucos que sabe escrever em Wauja. Sempre muito simpático e envolvente, é casado com duas mulheres, a primeira é neta de Aruta, chamada Hekenpelu (25 anos), com quem tem 4 filhos, 1

homem e 3 mulheres. Sua segunda esposa, Matawitsa (21 anos), é neta de Atamai, e eles tiveram um filho que nasceu com problemas de saúde, vivendo desde que nasceu, em 1999, no Rio de Janeiro, onde foi adotado por uma família. Em 2002, sua segunda esposa estava grávida. Durante alguns anos Ianahim, esposas e filhos viveram no Posto Leonardo e depois na cidade de Canarana, período em que trabalhou como agente de saúde ligado à FUNASA. Atualmente voltou a viver na aldeia, morando com seu pai.

> | <

Iatuná - Irmão de Iutá, com cerca de 55 anos. Casado com Kamiru, (filha de pai Kuikuro e mãe Yawalapití), hoje com cerca de 51 anos. Eles têm 9 filhos, 4 mulheres e 5 homens. Iatuná é o responsável pelas festas de iniciação masculina, *pohoka*, e feminina, *kaqjatapa*. É também flautista e cantor. Conhecedor de muitos mitos, fez questão de demonstrar para mim partes da festa de *pohoka*, na qual várias pessoas tomaram parte cantando e dançando, e narrou-me o mito de origem desta festa.

> | <

Itsautaku - Principal pajé da aldeia, hoje com cerca de 62 anos. Foi iniciado no xamanismo por Takumã, chefe Kamayurá. Casado com Punuto, cinco anos mais nova que ele, têm juntos 11 filhos: 6 mulheres e 5 homens. Sempre muito ativo, trabalha todo o tempo. Tem passado grandes períodos trabalhando na fazenda do Stênio, juntamente com alguns de seus filhos. Com este tipo de atividade, a família tem adquirido bens valiosos, como motor de barco, barco, antena parabólica, televisão, e mais alguns aparelhos, tais como gravadores, toca cd e tudo o mais que passa a ser necessário, como gerador, combustível e pilhas. Itsautaku é "dono" de vários rituais, dentre os quais *iamurikuma*, *kawoká*, *tankuwara*, *sapukuyawá*, *kagapa*, *atujuá*. Ele também já foi flautista de *kawoká*, porém, após ter adoecido e se tornado "dono" de *kawoká*, nunca mais tocou as flautas. Conhecedor da mitologia Wauja, sempre se mostrou muito disposto a me contar os mitos que lhe pedi. Pertence à facção oposta à

da chefia atual e, apesar de seus constantes esforços em patrocinar os rituais de que é “dono”, tem certa dificuldade em se impor frente à comunidade, pairando sempre a possibilidade de ser acusado de feitiçaria.

> | <

Iutá – Também conhecido pelo nome de Mayaya, é o chefe cerimonial da aldeia, e tem aproximadamente 66 anos. É ele quem decide sobre as festas, possui grande conhecimento dos mitos e ritos de seu povo, e é o segundo filho do antigo chefe Malakuiawa. Contudo, este cargo originalmente não seria nem seu, nem de seu irmão mais velho, Kasuelê, que vive há muitos anos na aldeia Yawalapití. Seu pai escolheu como sucessor um primo de Iutá, chamado Iawala (também conhecido por Yakuí), que, após perder os pais, acabou sendo criado por Malakuiawa. O antigo chefe viu neste sobrinho as qualidades para ser seu sucessor, e foi para ele que dedicou maior atenção quanto à formação para a chefia, e não a Iutá. No entanto, pouco tempo depois que assumiu o cargo, no início dos anos 80, Iawala veio a falecer (a causa aparente foi a varíola, mas todos afirmam que ele morreu por causa de feitiço) ficando então para Iutá a responsabilidade pela chefia. Apesar de não ter sido diretamente preparado para o cargo, Iutá conviveu de perto com Malakuiawa, de quem aprendeu a tocar flauta kawoká e também todo o repertório de mitos Wauja. É casado com Ulusã, com cerca de 63 anos, com quem teve 4 filhos, 3 homens e 1 mulher. Durante minha primeira estadia na aldeia Iutá ficou doente, e só fui ter um contato mais estreito com ele nas demais vezes que voltei. A princípio ele se mostrou muito contrariado por eu estar gravando os cantos de iamurikuma e pedindo explicações para Kalupuku. Mas, como é um homem muito franco e direto, me confessou seu descontentamento, esclarecendo que é ele o “dono da aldeia”, e que portanto, é ele quem sabe e pode explicar os mitos e as músicas dos rituais, além de ser também um dos “donos” de iamurikuma que estavam patrocinando o ritual em 2001. Apesar deste contratempo inicial, ele me deixou claro que gostava de mim, aprovava nosso trabalho e que não estava triste, mas sim disposto a fazer todos os relatos necessários. Devo a ele grande parte do que exponho nesta tese sobre o iamurikuma. Há pouco tempo, fiquei

sabendo (através de um telefonema) que ele e sua família haviam se mudado para a aldeia Mehinaku, pois um de seus filhos estava sendo acusado de ser feiticeiro, principalmente pelas famílias da facção contrária à sua. Estas acusações já duram alguns anos, mas creio que, neste período elas devem ter se tornado mais freqüentes e graves. Neste período, seu irmão Iatuná assumiu a chefia. Contudo, creio que os ânimos esfriaram, pois ele e sua família estão novamente na aldeia Piulaga e, até onde sei, Iutá já reassumiu seu posto.

> | <

Kalupuku - Irmã de Itsautaku (o pajé), neta do antigo chefe Topatari. Foi minha principal informante do sexo feminino durante toda a pesquisa. Tem aproximadamente 42 anos, 6 filhos e é viúva. Foi casada com um Kamayurá que foi executado há cerca de 10 anos, sob acusação de feitiçaria. Na época, estava grávida de sua filha mais nova. Vive atualmente em uma pequena casa que foi construída por seu genro Asalú (24 anos), filho do chefe Iutá e casado com Kayũ (18 anos). Somente sua filha mais velha, Kaminairu, de 26 anos, vive em outra casa com o marido, seus demais filhos residem com ela. É atualmente a maior especialista nos cantos femininos de *iamurikuma*, sempre liderando o grupo de cantoras, muita segura e precisa ritmicamente ao cantar um vasto repertório. Devo a ela todas as exegeses sobre os cantos de *iamurikuma* apresentadas nesta tese. Durante suas performances, sua filha menor (que nasceu com síndrome de *down*) permanece a maior parte do tempo a seu lado. É considerada uma das melhores ceramistas da aldeia, o que lhe confere uma certa independência econômica e prestígio. Apesar de falar pouco português, pudemos nos entender relativamente bem e, ao final, nos tratávamos como irmãs. Alguns homens, na tentativa de provocar em mim ciúme em relação a meu companheiro, sempre se referiam a Kalupuku como a possível namorada de Acácio na aldeia.

> | <

Kaom̃o – Um dos homens mais velhos da aldeia, hoje com cerca de 78 anos. Irmão por parte de mãe do falecido chefe Malakuiawa, de quem aprendeu as artes da flauta *kawoká*. É um exímio conhecedor do repertório das flautas, exercendo sempre a função de flautista mestre, *kawokatupa*. Único especialista na construção deste instrumento na aldeia, cujos conhecimentos tem passado para seu filho Talakuwai nos últimos anos. À revelia de outros sêniores da aldeia, tem ensinado uma parte do repertório das flautas *kawoká* para sua sobrinha Kalupuku, cantando peças musicais de forma solfejada. Kalupuku, por sua vez, transforma as peças aprendidas em cantos de *kawokakuma*. Segundo Kaom̃o, pelo fato da maioria dos jovens demonstrar desinteresse em aprender o repertório das flautas, todo aquele ou aquela que estiver interessado poderá aprender, desde que seja capaz de memorizar e reproduzir os cantos e, além disso, de pagar pelo aprendizado. Havendo estes interessados, ele se sente obrigado a ensinar. Além de flautista, acumula também a função de *pukaiwekehō*, “dono de *pukai*”, conhecedor dos cantos de cura, atividade exercida apenas por ele e mais dois homens em toda a aldeia (ver relato anterior sobre as dificuldades e os perigos que envolvem a função de *pukaiwekehō*). É um ótimo ceramista e mantém uma oficina sempre produtiva nos fundos de sua casa (casa 10 do croqui da aldeia). Demonstrou grande desenvoltura ao elaborar desenhos, feitos a meu pedido (com canetas coloridas e papel), sobre a temática dos rituais Wauja. De seu primeiro casamento com Kaiana, filha do chefe Topatari e cantora de *iamurikuma*, teve 3 filhos homens. Após ficar viúvo, passou a viver com outra viúva de nome Autu. Kaom̃o é um homem muito calmo, de poucas palavras, sempre pronunciadas baixinho, sua fala é quase um murmúrio. Sempre se mostrou muito solícito em me passar seus conhecimentos bem como para meu companheiro, que acabou tendo aulas particulares de flauta. Creio que Kaom̃o é um professor nato, pois parece extrair grande prazer em transmitir o que sabe. A importância deste homem na aldeia é inestimável, visto que é o único de sua geração a acumular tantos conhecimentos imprescindíveis para a manutenção da cultura Wauja.

Karito – Filho mais velho de Kaḡmḡ. Tem hoje cerca de 46 anos. Casado com Atsule, filha de Atamai com Pakairu, de cujo casamento nasceram sete filhos, o mais velho com cerca de 24 anos e a mais nova com 4. Herdou a simpatia e gentileza de seu pai, e parece aceitar bem o papel de segundo homem da casa, abaixo de seu sogro Atamai.

> | <

Katsiparu – Irmã mais velha de Kalupuku, tem hoje perto de 47 anos. Assim como sua irmã, é considerada uma grande ceramista, gozando de grande prestígio na aldeia por isto. Foi casada com dois homens simultaneamente, fato raro entre os Wauja, e no Xingu de modo geral. Seu primeiro marido, Iyaku, já falecido, era seu primo cruzado pela linha materna. Assim como ela, ele era neto do chefe Topatari, o que, segundo Katsiparu, deveria conferir a seu filho primogênito, Ajḡukuma (um dos 5 pajés da aldeia), ou a seu segundo filho Kuiakuiele, o direito à chefia da aldeia. Tal situação tem relação com o faccionalismo vigente na aldeia. Katsipuru reclamou a chefia para seu filho durante a performance de um canto de *kapḡjai* no ritual de *kukuhḡ* (ver comentários relativa a este ritual no final da tese). Não sei ao certo como pôde ser atribuída a paternidade de seus filhos, pelo fato de ter vivido com os dois maridos durante algum tempo. No entanto, ela afirma que com Iyaku teve os 4 primeiros e, apenas o mais jovem, hoje com 15 anos, é seu filho com Marikawa, seu segundo marido, hoje com cerca de 48 anos. Ela também é cantora de *iamurikuma* e parece ter certa ligação com o xamanismo, pois, além de ser irmã e mãe de pajé, também afirma já ter fumado algumas vezes e tido visões durante o transe.

> | <

Kauné – Mãe de Atamai, e a mulher mais velha da aldeia, estando hoje com cerca de 80 anos. Ela foi durante algum tempo a segunda esposa do chefe Malakuiawa, dividindo o marido com sua irmã mais velha, período em que teve

Atamai. Após se separar do chefe, foi viver com o pai de Aruta, Awaturi, que havia ficado viúvo. Deste casamento nasceram outros dois filhos, Tapaié (com cerca de 38 anos) que vive no Posto Leonardo, e Piauaũ (com cerca de 40 anos) casado com uma mulher Mehinaku, ambos vivendo na aldeia Piulaga. Por causa da co-residência durante a infância entre Aruta e Atamai, e do fato de terem irmãos em comum, eles se tratam por irmãos e Aruta trata Kauné por mãe. Ela vive na casa de Atamai, e só é bem tratada por sua nora, Parkairú, e por Atamai. Suas netas estão sempre a ridicularizando e desejando, em voz alta, a sua morte. Todas parecem incomodadas com seus escarros e tosse, e crêem que ela poderá contaminá-los com tuberculose ou coisa parecida. Para justificar tais atitudes, suas netas me falavam que ela não era uma mulher "séria", que, quando jovem, ela "dava pra todo mundo", e que portanto, não merecia o respeito delas. Por outro lado, Pakairú demonstrava total constrangimento com a atitude de suas filhas, e me contou que temia ser tratada da mesma forma quando ficar velha. Na época de minha primeira estadia na aldeia, Kauné estava bem ativa, sempre trabalhando, carregando um pequeno fardo de mandioca, ou um pequeno caldeirão com água, e toda tarde ia catar lenha para se aquecer à noite. Já em 2001, encontrei-a mais debilitada e menos ativa. Assim mesmo, seguia fazendo pequenas tarefas e ainda se dispôs a cantar para que eu gravasse algumas músicas de *iamurikuma*.

> | <

Maisa – Filha de Atamai, com 21 anos, casada com Arapawa (ver biografia acima). Assim como sua irmã Aianuke, aprendeu português quando morou em Colider, com sua outra irmã Kamihã. Em minha primeira estadia na aldeia ela ainda era solteira e vivia com seus pais, de modo que pôde me ajudar nas traduções, e forneceu-me valiosas informações sobre a vida de adolescente na aldeia. Nas demais vezes que voltei para Piulaga ela já estava morando na casa dos pais do marido, contrariando as regras de uxorilocalidade vigentes na aldeia, e pareceu-me bastante mudada, sem o brilho e alegria de antes.

> | <

Pakairú – Esposa de Atamai e filha de um importante chefe Trumai. É a mulher que melhor fala português na aldeia, além de falar Trumai, Wauja e Kamayurá. Ao lado de seu excepcional poliglôto, chama a atenção sua simpatia e habilidade em lidar com os que vêm de fora, talvez por ela própria ser uma estrangeira entre os Wauja. Obtive de Pakairú muitos dos esclarecimentos a respeito da vida e do cotidiano das mulheres na aldeia. Ela sempre se mostrou muito independente e, por várias vezes durante o ritual do pequi e do *kukuhq*, enfrentou as provocações dos homens dando-lhes respostas à altura. No ano passado, recebi um telefonema seu, quando me contou que havia se separado de Atamai, que ele a havia traído com outra mulher e que não gostava mais dela. Ela ficaria morando em Canarana com seu filho caçula, sua outra filha Aianuke e família, todos na casa de seu filho mais velho, Kanaiu, que é funcionário da FUNAI. No entanto, após Atamai ir também para a cidade, parece que reataram e voltaram a viver na aldeia.

> | <

Talakuwai – Filho mais novo de Kaom̃. Casado com Isiãkumalu, com quem teve três filhos. Sua esposa é filha de Takarã, já falecido, e Autu, a atual esposa de Kaom̃. Tem hoje cerca de 38 anos, e assim como vários homens de sua geração, fala bem pouco português. É o sucessor de seu pai na arte da flauta *kawoká*.

> | <

Tupanumaká - Filho mais novo de Aruta, hoje com 36 anos. Foi meu principal tradutor durante toda a pesquisa. Tupa, como é chamado na aldeia, estudou onze anos entre Goiânia e Brasília e concluiu o segundo grau em técnico de enfermagem. Neste período, viajou para os Estados Unidos uma vez, a convite de Emiline Eireland, onde passou alguns meses trabalhando em traduções para esta antropóloga e teve oportunidade de participar de encontros de povos indígenas norte-americanos. Voltou a viver na Piulaga em 1998 a pedido de seu

pai, mas não lida com qualquer questão relativa à saúde: tais tarefas ficam a cargo de Ianhim e do sobrinho deste, Apaiupi. Desde que Tupa voltou ao Xingu vem enfrentando alguns problemas para se adaptar à vida na aldeia. A princípio, Atamai convidou-o para trabalharem juntos, no entanto, suas personalidades não combinam, e só tiveram atritos. Tupa reclama que o pessoal da aldeia desconfia dele e que fazem muita oposição às suas propostas. Contudo, desde que fundou a associação Tulukai em 1999, Tupanumaka tem conseguido implementar alguns projetos, como viagens para apresentações de grupos de dança, e venda de artesanato ou ainda a viagem que fizemos para a aldeia Bakairí em 2002. Atualmente ele parece mais preocupado em concorrer para vereador, e em assegurar alguma ocupação da região extrema oeste da TIX, de modo que a Prefeitura de Salto da Alegria reconheça que há ocupação indígena ali, o que favoreceria uma candidatura sua futura. Tupanumaká se casou em 1999 com Iakupe, hoje com 21 anos. Eles têm 3 filhos, 1 menino e duas meninas. Durante toda minha pesquisa Tupa demonstrou simpatia, disposição de trabalho e também muita malícia e traquejo no trato com o “mundo do branco”, o que se pode apreender de suas traduções e intervenções. Hospedou-se em 2000 com sua família em minha casa, e também por duas vezes na casa de minha mãe, em São Paulo. Mantemos freqüentes conversas telefônicas, ocasiões em que posso ter notícias de todos da aldeia, além de ser uma boa forma de sanar dúvidas de tradução, fatos e nomes. Tupa é sem dúvida uma pessoa chave nesta pesquisa, pois, sendo o tradutor de maior parte do material aqui apresentado, e também um de meus principais interlocutores, sua visão e compreensão do “nosso” mundo acaba por perpassar toda esta tese.

CAPITULO III

O complexo *iamurikuma-kawoká*

Como afirmei anteriormente, entendo que os rituais de flautas *kawoká* e de *iamurikuma* são rituais musicais e de gênero, e constituem um complexo simbólico envolvendo um conjunto particular e inter-relacionando de ritos, mitos, músicas, questões de gênero e patologias. Retomarei agora uma das conclusões a que cheguei no mestrado, aquela de que *iamurikuma* e *kawoká* constituem gêneros musicais que se fundem em um único super-gênero (Mello, 1999), pois as análises que se seguirão nos próximos capítulos trarão uma maior compreensão da relação de complementaridade que se dá no cerne deste complexo. Para iniciar este caminho, farei agora uma incursão à problemática das "flautas sagradas" e da "casa dos homens" no Alto Xingu. Centrando o foco nos Wauja, apresentarei os mitos relacionados às flautas *kawoká* e ao *iamurikuma*.

O discurso nativo indica que as mulheres praticam o ritual de *iamurikuma* como uma contrapartida ao das flautas. Ou seja, o ritual de *iamurikuma* ocorre como uma espécie de revide à performance das *kawoká*, que exclui as mulheres e, como elas mesmas dizem, com o *iamurikuma* estariam *puta o-pete*, "dando o troco", aos homens, realizando um rito exclusivamente feminino. Com esta expressão, enfatizam a relação complementar entre estes dois rituais.

No ritual feminino há uma série de cantos, chamados *kawokakuma*, que apresentam fortes semelhanças musicológicas com as peças das flautas. Apresentarei e analisarei este repertório mais detidamente nos capítulos seguintes, quando mostrarei que *kawokakuma* e *kawoká* formam um único gênero musical em duas faces, e que ambos se distinguem de um outro repertório de *iamurikuma*, muito mais centrado no mito e que apresenta um número fixo de cantos.

Complexo das “flautas sagradas”

As flautas *kawoká* configuram um caso do “complexo das flautas sagradas”, presente na Amazônia e Melanésia, além de outras partes do mundo (Piedade, 2004). Nessas regiões, há instrumentos de sopro que não podem ser vistos pelas mulheres, ligados a sistemas rituais e mitológicos. São muito comuns aqui relatos sobre a posse original destes instrumentos pelas mulheres. Na etnografia da Melanésia, o “culto das flautas”, ou “culto dos homens”, é geralmente associado à simbologia sexual presente nos rituais de iniciação, envolvendo a “menstruação masculina” como índice da capacidade reprodutiva dos homens. Estes “cultos” também se relacionam ao mito do matriarcado, sendo interpretados nos termos gerais da dominação masculina (ver Godelier, 1986; Herdt, 1982; Hogbin, 1996). Na Amazônia, o cenário é similar, conforme, as investigações a respeito do “culto do Jurupari” na região do Alto rio Negro (Hill, 1992; S. Hugh-Jones, 1979; Piedade, 1997, 1999)¹²⁵.

O tema tem merecido muitos comentários na literatura xinguana desde Von den Steinen¹²⁶. De fato, nas várias designações que recebem em cada grupo xinguano, as flautas sagradas são absolutamente centrais na cosmologia e na vida ritual no Alto Xingu¹²⁷. Em todas as aldeias xinguanas, as mulheres são proibidas de ver estes instrumentos, tanto durante sua execução quanto nos momentos em que as flautas estão em repouso. Durante todo o período da execução das flautas, as mulheres devem manter-se dentro de suas casas, a portas fechadas, e somente quando as flautas estiverem guardadas no interior da casa das flautas, chamada *kuwakuho*, elas poderão sair para o pátio da

¹²⁵ Para uma visão geral do complexo das flautas sagradas na Amazônia, ver Piedade (2004). Este autor relaciona o complexo aos povos de língua aruak. Para um estudo comparativo entre Melanésia e Amazônia que toca diversas vezes na questão, ver a coletânea organizada por Gregor & Tuzin (2001).

¹²⁶ Há diversos relatos sobre flautas e casa dos homens em Steinen (1940,1942). Piedade comenta-os, e destaca a problemática dos termos “casa dos homens” e “casa das flautas”, tratados como sinônimos na literatura (Piedade, 2004). Ver também as várias passagens de Gregor sobre o tema entre os Mehináku (1982,1985). Menezes Bastos, em uma nota sobre o complexo entre os Kamayurá, aponta para a menstruação masculina como expressão de uma inveja da capacidade reprodutora das mulheres, e por isso o ritual de flautas expressa, mais do que uma dominação masculina, um “desejo de união” (1999a:223-240).

¹²⁷ As designações: para os aruak, Mehináku *kawoká*, Yawalapití, *apapalu*; para os tupi, Kamayurá e Aweti, *yaku’i*; e para os karib, de modo geral, *kagutu*.

aldeia. A penalidade para a infração à regra da proibição visual é o estupro ritual coletivo, chamado de *aĩxawakakinapai*¹²⁸. Estas flautas são executadas geralmente em conjunto de três módulos¹²⁹, e este conjunto de três é guardado na *kuwakuho*, ou ainda escondido no mato próximo à casa de seu “dono”. Os três módulos sempre possuem um “dono”, *kawokawekehō*, que é uma pessoa que, em algum momento de sua vida, ficou doente, tendo recebido o diagnóstico de que sua alma, *paapitsi*, estaria sendo roubada pelo *apapaatai kawoká*. Após o diagnóstico, esta pessoa -que tanto pode ser homem quanto mulher- encomenda a quem saiba construir tal instrumento que faça um conjunto para ela, e então procede de forma típica ao que foi relatado acima: prepara uma festa musical para que este *apapaatai* fique satisfeito e a deixe em paz, ou melhor, que se torne um aliado seu frente a outros *apapaatai*, que venha a impedir que outros *apapaatai* penetrem em seu corpo e roubem sua alma. Dentre todos os *apapaatai*, *kawoká* é considerado o mais temido, mas, também por ser o mais poderoso, é o maior aliado que alguém pode ter. Diferentemente de outros *apapaatai*, este se expressa através das flautas: é dito que a música destas flautas é “a fala do *kawoká*”, isto é, a *kawokagatakoja*¹³⁰.

> | <

Como vemos, a *kuwakuho*, traduzida pelos Wauja tanto por “casa das flautas” como por “casa dos homens”, ocupa o centro da aldeia. Sua porta principal é virada para o nascente, voltada para o pátio central da aldeia, o *enekutaku*. A *kuwakuho* é o local que, idealmente, deve abrigar os conjuntos de *kawoká* e demais objetos que são de visão interdita às mulheres, como o troceno *pulu-pulu*, o zunidor *matapu*, e as máscaras *yakui*¹³¹. Digo idealmente porque, em todas as aldeias que visitei no Alto Xingu, observei que as “casas das flautas” estavam em péssimo estado de conservação, estando com suas

¹²⁸ *Aĩxa* quer dizer “comer” ou “ter relações sexuais”, e *aĩxawaka* especificamente “ter relações sexuais”. A partícula *kina* indica uma atividade coletiva.

¹²⁹ Cada módulo corresponde a um tubo de madeira independente, chamado genericamente de *watana*, “flauta”, e o conjunto são as *kawoká*, sempre tocadas em trio.

¹³⁰ Este é o principal argumento da tese de Piedade (2004), que analisa o repertório destas flautas como sendo a fala do *apapaatai*, seguindo a exegese nativa.

¹³¹ Veja Mello (1999) para a descrição do *pulu-pulu* e do *matapu*. A máscara facial de *yakui* é de madeira e, segundo os nativos, semelhante àquela com o nome de *yakuikatú*, dos índios Awetí, conforme as ilustrações em von den Steinen (1940: 403).

paredes abertas e, desta forma, totalmente expostas à visão de quem passasse por perto. Os cinco conjuntos de *kawoká* existentes em Piulaga durante o período em que lá estive eram guardados em diferentes locais, sempre bem embalados e escondidos tanto em suas *mehehe*, “casa dos fundos” ou “casa de trabalho”, quanto em locais dentro da mata que circunda a aldeia.

A *kuwakuho* é o ponto de encontro dos homens, é neste local que eles se reúnem para conversar durante o dia e fazer trabalhos manuais tais como cestos, flechas e arcos, extração de óleo de pequi, além da fabricação de vários objetos rituais tais como máscaras, “pás de virar beijú” e “desenterradores de mandioca”, estes dois últimos sendo entregues às mulheres durante o ritual de *kukuho*. É na *kuwakuho* que os homens se prepararam para os rituais, quando se pintam uns aos outros, se adornam, vestem suas máscaras e roupas, toda esta fase de preparativos podendo durar várias horas. É também na *kuwakuho* que os mais jovens desocupados jogam dominó, olham fotos, revistas e, principalmente, fazem fofoca e falam sobre sexo.

Quanto ao mau estado de conservação das casas das flautas xinguanas, acima referido, creio que este aparente descuido com as *kuwakuho* não significa que haja um abandono das “tradições” ou um enfraquecimento da instituição, pois desde as descrições de von den Steinen observa-se em várias passagens a precariedade material destas casas (1940: 84, 118, 123, 381) ou em (1942: 206-7, 245). Duas interpretações podem sair deste fato: a primeira apóia-se na justificativa interessante dada pelos homens Wauja, que manifestaram preferência por mantê-la aberta pois assim, explicaram, podem ver a aldeia mais facilmente, sem precisar espreitar pelo sapé. Entenda-se esta afirmação no contexto do já referido *ethos* de vigilância nos povos xinguanos. Ou seja, tratando-se de uma casa onde os homens gostam de ficar reunidos durante o dia, o fato de estar aberta à visão facilita que, a partir dali, a aldeia se torne aberta à visão, lhes permitindo um melhor controle do movimento de todos. A “casa dos homens”, coração da aldeia, funciona, portanto, como uma espécie de *panóptico*, lugar de onde tudo se vê, destinado ao controle e à vigilância¹³². Esta vigilância concerne aos aspectos ligados à visão, audição, e

¹³² Penso, de forma exploratória, este espaço nevrálgico que é a *kuwakuho* no sentido foucaultiano de vigilância (Foucault, 1975). Esta vigilância estaria inserida em um sistema de controle social que se ramificaria pela sociedade, se multiplicando numa

olfato, indo muito além, porém, destes sentidos, fazendo parte do cotidiano da aldeia, do controle que todos têm uns sobre os outros¹³³. Este é um nexos fundamental para a compreensão da socialidade Wauja, envolvendo sua cosmologia e ética, e sendo uma faceta crucial para a interpretação do *iamurikuma*, que apresentarei no próximo capítulo.

Uma segunda interpretação possível para a precariedade da *kuwakuho* Wauja apóia-se nas idéias de Gregor (1985). A casa das flautas é uma área consolidada da masculinidade e proibida às mulheres, fortaleza dos segredos masculinos, fulcro da "máquina de guerra"¹³⁴ dos xinguanos. Entretanto, apesar do vigor de instituição deste "clube" masculino, a precariedade material desta edificação pode estar apontando para um aspecto simbólico importante. Gregor, ao analisar a instituição da "casa dos homens" no Alto Xingu, afirma que:

"the men's house as a symbol of male identity is a citadel of papier-mâché. The secrecy, the intimidation, and the use of force are the shims and gimcracks that shore it up. Even though male identity and men's house culture are not immediately in danger of collapse, the cost of maintaining the façade runs high. The price the men pay is in anxiety: fear of their own sexual impulses and fear of women." (op.cit:115)

Uma cidadela de papel *machê* é uma imagem muito sugestiva para apontar a fragilidade que esta instituição pode esconder. Em meu trabalho anterior sobre os Wauja (Mello, 1999), adotei um ponto de vista próximo ao de Gregor ao equacionar o medo manifesto que as mulheres têm do "estupro coletivo" que a visão das flautas pode provocar, com o medo que os homens efetivamente demonstram ter em relação ao sangue menstrual. Esta

rede de poderes interligados e capilares. Um elemento essencial do panóptico foucaultiano (na verdade, um modelo de presídio criado por Bentham) é o nexos entre o exercício do poder e a visibilidade, certamente presente no caso da *kuwakuho*, tanto no caso de sua centralidade para a observação da aldeia quanto nas regras de proibição visual do complexo das flautas sagradas. Estes paralelos e aproximações, no entanto, merecem maior aprofundamento, objetivo de futuros estudos.

¹³³ Menezes Bastos, que já se referiu à problemática da "gnosologia da fresta do sapé", interpreta a etimologia da palavra *tapuwy* (casa dos homens para os Kamayurá) como uma grande narina que tudo cheira, sobretudo o cheiro do sexo (1990:94).

¹³⁴ Expressão cunhada por Menezes Bastos (1990) para o contexto xinguanos.

aproximação é interessante, mas pode soar uma interpretação um tanto “psicologizante”. Ao conviver mais de perto com homens e mulheres na aldeia durante a pesquisa de doutorado, devo admitir que a instituição da “casa dos homens” não me pareceu em momento algum estar ameaçada de ruir, ao contrário, é sólida o bastante para se perpetuar em situações as mais adversas, como pude presenciar entre os Bakairí. Estes índios, mesmo tendo saído do Xingu há quase cem anos, vivendo em uma aldeia (Pakuera) que comporta uma igreja católica e outra evangélica, além de uma escola, mantêm a “casa dos homens” em seu centro. A casa das flautas, assim como as demais casas xinguanas, envelhecem, pois literalmente são consumidas. Para reconstruí-la, no entanto, é preciso que seu “dono” (pois ela o tem) produza um rito para isto.

O medo generalizado a que Gregor se refere, se assim existir, não parece causar grande desconforto. Creio que não se trata de um medo do desconhecido, do incontrolável do imponderável, mas sim de um medo que somente pode se originar dos pensamentos e ações de cada um, de seus próprios desejos, de acordo com o que já foi dito sobre a ética Wauja. Os pensamentos e ações individuais agem diretamente no plano da coletividade e, por isto, estão no centro das atenções de todos. É dada grande importância aos desejos e à realização destes por cada pessoa como forma de manutenção do equilíbrio social.

As mulheres não têm um espaço especial para reuniões, como a *kuwakuho*. Elas passam a maior parte do tempo em suas casas, entre seus co-residentes, sogra ou mãe, irmãs e crianças, mas isto não impede que saibam de tudo que se passa na aldeia. Ao contrário, estão sempre bem informadas pelas crianças, que circulam livremente pelas casas, e tecem, assim como os homens, suas tramas de insinuações e fofocas. Como veremos nos cantos de *iamurikuma* e do *kukuho*, os homens acusam as mulheres de serem as “donas da fofoca”, *kuhukiwekehō*, e as mulheres revidam dizendo o mesmo a respeito deles. Está claro que a fofoca é instituída, temida e negada como prática por ambos os sexos¹³⁵. *Kuhuki*, a fofoca maldosa, entristece, causa dor, e na

¹³⁵ A fofoca é uma prática disseminada em toda a região (Gregor, 1982; Frachetto, 1986:257) e a ligação entre esta prática e as disputas faccionais fazem eco às idéias de Gluckman, em seu artigo sobre a fofoca (1963).

maioria das vezes, como já disse, está ligada a disputas faccionais, podendo mesmo ser equacionada com a prática da feitiçaria. No entanto, o limite entre *kuhuki* e *manapitsitsaka*, “brincadeira”, não é muito claro, ele depende da “dose de veneno” empregada na fofoca. Ao final desta tese, relaciono a fofoca a outros elementos ligados às construções em torno das relações de troca. A fofoca é vista aqui como um dos ingredientes que atua sobre o ciúme e a inveja, motor que impulsiona o curso das trocas afetivas e materiais.

Assim colocadas as questões relativas à casa dos homens e ao complexo *iamurikuma-kawoká*, passo para os mitos em torno das flautas e do *iamurikuma*.

***Aunaki*, “mito”.**

O estudo dos mitos ameríndios é uma peça fundamental da etnologia das terras baixas da América do Sul, especialmente a partir de Lévi-Strauss (1989c[1958], 1991[1971]). Várias etnografias mostram como, para estes povos, a mitologia é como um pensamento vivo que trata das origens do mundo, fundamenta vários ritos e oferece modelos para a compreensão do mundo no passado, orientando o futuro. No entanto, na medida em que se busca interpretar estas narrativas míticas, várias questões teóricas surgem: qual é a concepção de mito que entra em jogo? Qual a teoria nativa do mito e qual (ou quais) teoria(s) antropológica(s) o etnólogo está empregando em sua análise? Antes de tratar de aspectos da mitologia Wauja, gostaria de esclarecer alguns pontos a este respeito e tentar explicitar como estou pensando os mitos.

Uma certa abordagem vê o mito como a narrativa de um acontecimento real “deturpado” ao longo da história. Nesta ótica, a contínua relembração de um fato acontecido pode ir inserindo detalhes fantásticos ao longo da narração, notadamente através de distorções lingüísticas. Esta interpretação remonta aos sofistas gregos, passando por toda a Antiguidade e Idade Média, alcançando vigor na Filologia Clássica e nos Estudos de Religiões Comparadas do século XIX (ver Cassirer, 1972:15-31). As leituras cristãs dos mitos indígenas, por

exemplo, vão nesta direção, sempre procurando confirmar a verdade cristã que ali apareceria "oculta"¹³⁶.

Sob uma outra abordagem, o mito não necessariamente reporta a um fato ocorrido, mas constitui uma narrativa que é compartilhada por uma sociedade e que porta um significado, transmite uma mensagem culturalmente codificada. Tributária do pensamento de Malinowski (1988[1954]), esta perspectiva toma o mito sempre em relação a uma forma de linguagem. Este tipo de análise caminha no sentido de estudar esta linguagem cifrada e buscar as chaves para sua leitura, pois o mito aparece aqui como uma alegoria, um conjunto de símbolos. O trabalho é, pois, diretamente sobre o mito em contexto, imerso no sistema simbólico da cultura em questão. Neste sentido, apontam os estudos dos mitos sob a perspectiva da antropologia simbólica. Por esta via, o significado das narrativas é ativado através da performance, constituindo-se em uma arte verbal que é explorada pela etnografia da fala (Bauman & Scherzer, 1989; Basso, 1985; Langdon, 1999). Esta abordagem é muito profícua e levanta questões teóricas importantes na etnologia dos povos indígenas sul-americanos (ver Sherzer & Urban, 1986). Para Urban (1991), a cultura está localizada nos signos concretos, publicamente acessíveis que surgem através do discurso nativo. Segundo esta abordagem, o sentido dos mitos reside na palavra falada, não podendo ele ser compreendido sem levar em conta o discurso, pois em sua aparição como fala alguns elementos criadores de significados não são segmentáveis no sentido saussuriano, como entonação, acentuação, métrica e ritmo. Para este autor, uma abordagem da cultura centrada no discurso não subverte o estruturalismo, mas recontextualiza seus objetivos, abrindo para investigação a multiplicidade de sentidos que os mitos como verbalizações codificam.

Uma terceira visão que apresento aqui, sem querer esgotar as muitas outras possibilidades de se lidar com os mitos, entende que este não reporta fatos nem porta significado algum, ele nada mais sendo do que uma manifestação de um modo de se pensar, um processo mental para dar conta da realidade. O mito expressa a natureza inconsciente dos fenômenos coletivos,

¹³⁶ Tal esforço catequético muitas vezes gerou um complexo processo de traduções mútuas entre missionários e índios, gerando como que uma "religião indígena" (ver Pompa, 2003).

sua função sendo de expor publicamente paradoxos destes fenômenos, mas de forma “disfarçada” (Leach, 1977:68-9). A análise estrutural dos mitos segue esta concepção, a partir do momento que toma como seu verdadeiro objeto os modos de pensar da mente humana e não o mito em si. O que há diretamente nos mitos não é a questão central, mas sim as suas propriedades ocultas, o sistema de axiomas e postulados que nele aparecem: como diz Lévi-Strauss, não se trata de mostrar “como os homens pensam nos mitos, mas como os mitos pensam nos homens, e à sua revelia” (1991:21). Aqui, um conjunto de mitos tem seus termos e mitemas pinçados e estudados de forma relacional, através de procedimentos formais que foram profundamente influenciados pela lingüística saussureana e jackobsoniana, especialmente na abordagem sincrônica e na construção dos eixos de paradigmas e sintagmas (Lévi-Strauss, 1974[1955], 1978). Segundo esta abordagem, um mito não existe por si só, pois todo mito é uma versão de algum outro, e a análise de uma família de mitos leva a seqüências ou quadros contrastivos, onde as variações posicionais dos elementos são dados analíticos substanciais: é aí que reside a lógica do mito. É importante lembrar que a contextualização faz parte da análise estrutural, entretanto muito mais no sentido de montar um quebra-cabeça do que de trazer o discurso mítico para um realismo histórico (neste sentido, ver a análise do Gênesis, de Leach, 1983). O mito pode ser entendido como expressão do pensamento no seu desejo de atingir uma compreensão geral do mundo, e isto através de meios diminutos e econômicos que o consolidam como uma narrativa sintética. Nesta direção, os mitos dão a “ilusão extremamente necessária” de que se entende o universo (Lévi-Strauss 1978:32) e, além disso, contribuem para que o futuro permaneça fiel ao presente e ao passado. O mito como modo de conceitualizar o mundo é comparável, portanto, ao próprio pensamento científico (Lévi-Strauss, 1989b; Cassirer; 1972).

O mito, assim como tantos outros domínios da vida sócio-cultural, como a arte ou o poder, pode ser abordado de vários modos, concorrendo diferentes teorias na tentativa de sua compreensão. Se não sabemos exatamente o que é um mito, podemos afirmar, ao menos em relação ao cenário ameríndio, que ele

é uma narrativa que trata de um mundo antes da divisão entre palavra e coisa, existência lógica e realidade empírica, natureza e cultura (Lima, 1999:127).

Para lidar com a mitologia Wauja, estou pensando o *aunaki*, "história do passado", diante destas diferentes -mas não necessariamente excludentes- perspectivas para a análise do mito, ou ainda, da cultura através dos mitos. Para me apoiar a encontrar um caminho, cabe trazer a exegese Wauja sobre o que sejam estes relatos intitulados *aunaki*.

Os Wauja dizem que *aunaki* é algo que, por excelência, se refere ao passado distante, *sekũiya*, "antigamente". O passado *sekũiya* nunca pode ter sido realmente experimentado por um vivo e, portanto, é um tempo sem testemunhas¹³⁷. A veracidade do *aunaki*, entretanto, nunca é posta em dúvida. Para os Wauja, os *aunaki* que tratam de fatos ocorridos em um passado cronológico (que poderíamos chamar de "tempo histórico"), seriam acrescidos do lexema *kamalajota* (relativo a verídico) e as narrativas relativas ao tempo das origens, "o tempo fabuloso do princípio" (usando as palavras de Eliade, 1994[1963]:11), recebem o lexema *iyajō* (verdadeiro) (ver Ireland, 1988a). As diversas facetas das origens estão expressas nos *aunaki*, e como sociedade "fria"¹³⁸, os Wauja entendem que não devem se afastar do mundo que os *aunaki* relembram sempre, pois ali há o nexos com as coisas "verdadeiramente Wauja": *Waujayajō*. As performances públicas e privadas de *aunaki* se configuram como atos intencionais, com o propósito da manutenção da ordem primeira, evitando a dissolução do mundo.

¹³⁷ Valeria aqui um paralelo com a distinção que fazem os Kamayurá entre os lexemas *ãng* e *mawe*, traduzidos por Menezes Bastos respectivamente por "tempo histórico" e "tempo mítico", havendo ainda um terceiro termo, *ĩma*, "antigo" que remonta ao passado de *ãng* (1999a:122). Segue-se que, para os Kamayurá, a "explicação", e/ou "narração" dos eventos ocorridos tanto no "tempo mítico" quanto no "tempo histórico", recebem a mesma glosa, *morõneta*. Seguindo as narrativas Wauja, concluo que ao lexema *mawe* Kamayurá, corresponderia o *sekũiya* Wauja, e *morõneta* poderia aproximar-se de *aunakitsa* (cf. Richards, "contar história", Ms.).

¹³⁸ Conforme o conceito de Lévi-Strauss, originalmente expresso em 1960 em sua aula inaugural da cadeira de antropologia social no Collège de France (Lévi-Strauss, 1989b), sociedades "frias", diferentemente das "quentes", concebem a história de modo a permanecer como imaginam ter sido criadas na origem dos tempos. Evidentemente, os Wauja atravessem mudanças no processo histórico. Trata-se de uma noção teórica interessante, mas foi criticada por Hill (1988). Ver a resposta a esta crítica na entrevista de Lévi-Strauss em Viveiros de Castro (1998). O tema foi retomado recentemente por Albert (2002).

O conhecimento de uma narrativa *aunaki* é muito valorizado, portanto, e isto também em termos econômicos: paga-se caro para aprender um destes relatos, inclusive entre membros de um mesmo grupo social (Ireland, 1991), e não é qualquer pessoa que tem o direito de narrar um mito. Mesmo que muitas pessoas conheçam bem suas personagens, tenham domínio de toda a história, somente os especialistas estão autorizados a contar os *aunaki* (ver Basso, 1995, para o caso Kalapalo). Além disso, paralelamente à narrativa ela mesma, há uma performance que guia a significação do mito, devendo tudo isto ser de pleno domínio do contador, já que tal habilidade e conhecimento não são de domínio comum. Assim, a dimensão social e política destas narrativas não podem escapar à sua análise. De fato, mais do que uma política em torno do contador/possuidor do *aunaki* há aqui uma política no sentido do controle do conhecimento e da construção da sociedade, pois estes mitos funcionam como modelos de comportamento e informam o presente, reafirmando o princípio das coisas e do mundo.

Ao mesmo tempo em que os *aunaki* são elaborações que envolvem a dimensão histórica, epistemológica e cosmológica, são fontes para a compreensão das paixões humanas imbricadas em todas estas dimensões. Nestas narrativas, pode-se inferir a importância dada pelo pensamento nativo a emoções como ciúme, inveja, medo, amor, desejo, bem como a fatos e coisas que suscitam traição, vingança, morte, feitiço, veneno, doença, cura, entre outras. A julgar pelos comentários e pistas presentes nas exegeses nativas, entendo também que o *aunaki* pode ser visto como um texto onde se encontram cristalizadas relações entre tais paixões e formas expressivas dos Wauja: o *aunaki* manifesta afetos centrais da cultura Wauja, elementos fundamentais para a interpretação do ritual.

No entanto, a busca destes afetos centrais, expressos nos mitos, não é exclusiva à perspectiva acima mencionada do mito como mensagem codificada onde se encontram presentes os símbolos centrais da cultura. Creio que a perspectiva estrutural ilumina a compreensão da patologia, e isto dissolvendo a performance da narrativa em busca dos mitemas e das relações estruturais internas do mito (talvez não exatamente no sentido das Mitológicas de Lévi-Strauss, mas sim na estruturação de um único mito, cf. Lévi-Strauss, 1989c).

Ou seja, este tipo de leitura pode apontar as posições estruturais das paixões mostrando codificações das paixões nativas tal como impressas em um mito.

A análise que pretendo empreender contará com dados da ordem do contexto da narrativa e da língua Wauja. Este procedimento multi-teórico, que mistura um pouco de interpretação e estruturalismo, não é incomum na antropologia, como vemos, por exemplo, no trabalho de Feld (1982) entre os Kaluli¹³⁹. Creio que tal procedimento revela de forma mais adequada como os *aunaki* que serão apresentados apontam para um círculo simbólico que é constitutivo no complexo mítico-ritual.

Neste contexto, mito e ritual são esferas inseparáveis, pois o *aunaki* guarda uma relação profunda com o *naakai*, "ritual", de tal modo que a compreensão de um passa pela do outro, lembrando que nas várias sociedades xinguanas o mito como explanação do rito parece constituir um princípio. Pela perspectiva da performance, o ritual pode ser visto como uma encenação dos nativos para si próprios: os atores ali podem reviver acontecimentos histórico-míticos¹⁴⁰, desta forma recuperando sentimentos e ações passadas (cf. o conceito de *restored behaviour*, Schechner, 1985); podem também "brincar-jogar" (*to play, op.cit.*) na intersecção dos sentidos, pois o ritual é sinestésico (Sullivan, 1986); ou ainda imaginar-se "como se..." (*as if...* Schechner, *op.cit.*). Nesta perspectiva, revivendo o passado, jogando com os sentidos e imaginando o possível, os atores são seus próprios espectadores: o ritual é auto-encenado.

Mas, além disso, o *aunaki* parece funcionar como uma espécie de "partitura" do ritual, ou *script* originário do *naakai*, um *script* que é

¹³⁹ O material analisado por Feld compreende um conjunto de canções, uma taxonomia ornitológica, o choro ritual e as formas poéticas do povo Kaluli da Nova Guiné, tratados estes pontos como modalidades expressivas que, relacionadas ao mito central, mostram-se constituídas por códigos de performance que comunicam sentimentos profundos deste povo e recodificam seus princípios míticos. No embasamento teórico de sua pesquisa, o autor explica que cruza métodos analíticos aparentemente inconciliáveis: o estruturalismo, onde o antropólogo é visto como um tradutor, um decodificador; a hermenêutica, que enfatiza seu papel de intérprete e experimentador; e por último, a etnografia da comunicação, que serviria de elo entre estas abordagens conflitantes.

¹⁴⁰ "Histórico-mítico" se refere a uma compreensão Wauja para o passado na qual mito e história coincidem em sua verdade e veracidade (ver o conceito de *aunaki* acima exposto, e seus atributos *iajo* e *kamalajota*). Para uma visão do mito e história como modos de consciência social diferentes porém complementares, ver Hill (1988). Sobre esta temática, ver também Carneiro da Cunha (1992) e Carneiro da Cunha & Viveiros de Castro (1993).

“acreditado”¹⁴¹. Se, na música, a partitura funciona como um *script* que é posto em ação na performance musical (Cook, 2001), no teatro, onde a performance é a inscrição temporal de um texto, o *script* é pensado como um *roteiro* a ser ativado temporalmente. O texto dramaturgico e a partitura têm este ponto em comum, de serem construídos de tal forma que aguardam sua realização temporal. Portanto, mito serve de *script* para o ritual (cf. Müller, 2003). O *aunaki* existe para ser narrado e o ritual existe porque há o *aunaki* que o fundamenta, sendo que ele aqui não é propriamente narrado, mas “performedo”. Ou seja, colocado em forma de ação. Nesta colocação, a música xinguana serve de roteiro, pois neste contexto, o ritual é musical (Basso, 1985)¹⁴².

> | <

Desta forma, entendido o significado de *aunaki* e *naakai*, é importante comentar agora o formato de apresentação e análise dos mitos que se seguem. Apesar de todas as narrativas estarem gravadas em língua Wauja, as apresentadas nesta tese estão em português, tendo sido, em sua maioria, traduzidas por Tupanumaká¹⁴³. Este informante viveu muitos anos na cidade, cursou até o final do ensino médio, e tem um ótimo vocabulário em português, no entanto, como há muitas incorreções em sua fala em relação ao português padrão, principalmente no que concerne ao uso de concordâncias, artigos, plurais e de alguns tempos verbais, efetuo a revisão necessária para que o texto seja lido com maior desenvoltura; contudo, não acrescento qualquer palavra que não tenha sido dita por ele. Minhas observações seguem sempre dentro de colchetes, bem como as inclusões que o tradutor fez, em relação à narrativa original, que sempre aparecerão também entre colchetes, mas com

¹⁴¹ Segundo Piedade, “o lexema *aaka* remete a crença ou obediência: quando se diz *nakaakapai* se quer dizer ‘eu acredito’ ou ‘eu obedeco’. De modo que *naakai*, ‘ritual’, contempla significados que apontam para a afirmação (crente e obediente) do modelo prototípico, dado pelo mito, *aunaaki*: *au* ‘largo/amplo’ + *naaki* ‘crença/costume’ ” (2004:28). Para este autor, a palavra *aunaki* possui o mesmo radical, devendo ser grafada *aunaaki*.

¹⁴² Conforme o Capítulo II, a respeito das pesquisas sobre música no Xingu.

¹⁴³ Seria muito interessante poder apresentar as narrativas míticas em sua versão original, com todas as repetições, inflexões vocais, e demais dados referentes à forma narrativa. No entanto, isto aumentaria em muito a extensão deste trabalho. Assim sendo, guardadas as proporções e o foco desta tese, cujo centro de análise recai sobre as canções de *iamurikuma*, optei por apresentar apenas a transcrição das traduções.

as letras N. T. (nota do tradutor). Procurei adensar a própria tradução através da escuta da narrativa original dando atenção ao uso de certos termos da língua vernácula. Ao mesmo tempo, comento em notas de rodapé algumas particularidades destas versões em comparação com outras, indicando caso sejam relativas a outros grupos xinguanos.

Uma abordagem da mitologia: flautas, transformações e perspectivismo

A seguir, portanto, empreendo um breve exercício analítico ao relacionar quatro mitos Wauja aparentemente não conectados entre si, a não ser pelo fato de terem sido contados como resposta a uma mesma pergunta que fiz para diferentes informantes, a saber: “como os Wauja aprenderam as músicas de flauta *kawoká*?”

Além dos quatro relatos míticos, que chamarei de **M1**, **M2**, **M3** e **M4**, remeterei a análise a outras versões destes mitos: uma, Wauja, do **M2**, conforme coletada por Schultz em 1964 (Schultz, 1965 :51), uma terceira versão deste mito apresentada em Barcelos Neto (1999: 226), e um relato deste mesmo mito feito por Sapaim (pajé Kamayurá, Yawalapití residente) que se encontra nos anexos como **M10**; o **M3** também aparece na compilação de Schultz (*op.cit.*:121) e há uma versão Kamayurá recolhida pelos irmãos Villas Boas (1970:210). O primeiro mito foi narrado pelo chefe Iutá e traduzido por Tupanumaká, os **M2** e **M3** foram narrados por Aruta e traduzidos também por Tupanumaká, e o **M4** foi narrado diretamente em português por Aulahu. Seguido deste último relato, consta uma breve entrevista com Aulahu com considerações a partir do mito. Para manter-me fiel aos pressupostos deste exercício, primeiramente apresentarei os três primeiros mitos em um formato resumido, para que o leitor possa acompanhar a discussão seguinte. Fica aqui evidente que este tipo de procedimento só é possível dentro do quadro referencial de uma análise do tipo estrutural, visto que elementos performáticos (entonações, repetições, intervenções da audiência, etc.) são desprezados em prol da descoberta das estruturas mais profundas do relato. A idéia, portanto, é de buscar os elementos invariantes entre as aparentes diferenças.

Quanto às outras versões, cito apenas as fontes para não me estender demasiadamente, ressaltando pontos em que elas apresentam elementos variantes ou divergentes, a fim de fornecer mais elementos para a construção do que se poderia aqui chamar de eixo paradigmático da análise. Tais mitos estão circunscritos à área do Alto Xingu e têm um elemento sonoro como mote inicial, ou seja, os mitos se iniciam já com um mitema do código acústico em conjunção com o código visual. A centralidade das flautas “sagradas” em muitas sociedades amazônicas estimula este tipo de análise dos mitos relacionados a este complexo¹⁴⁴.

A etapa seguinte à apresentação destes mitos é a formalização deste material, quando certos elementos serão destacados de modo a articular o conjunto. Sem pretender interpretar ou analisar exaustivamente os mitos em questão, mas procurando aproximar termos de cada mito a ponto de alguns deles se tornarem significativos na interpretação de outro mito, apresento possíveis associações entre os elementos destacados a fim de reconstruir o sentido destes mitos, principalmente no plano de sua concretude e não apenas como um exercício de racionalização. Para Lévi-Strauss (1978:24), bem como para a lingüística estrutural, “significar” remete à possibilidade de qualquer tipo de informação ser traduzida numa língua diferente, ou seja, por diferentes palavras num nível diferente. Nesta perspectiva, os mitos pensam as relações entre diferentes códigos (sexual, auditivo, visual, astrológico, culinário) e operam como um dispositivo de conversão destes diferentes códigos. Ao final, comento algumas idéias formuladas por Viveiros de Castro sobre o que passou a chamar de perspectivismo ameríndio, idéias que se mostram instigantes ao nos debruçarmos sobre este tipo de material mitológico.

> | <

¹⁴⁴ Um dos muitos exemplos desta centralidade é o caso dos Enawene-Nawe que, além de possuir flautas “sagradas”, nomeiam determinados clãs como “gente-flauta” (Márcio Silva, c.p.).

M1
“Mulher que sabia música de flauta”

Havia uma mulher que sabia tudo de música, ela conhecia muito mais do que os homens, tocava música de flauta *kawoká* e cantava música de *yakuí*¹⁴⁵. Quando os homens faziam festas de máscara na aldeia, tocavam sempre no início da noite, mas a tal mulher aproveitava quando todos iam dormir, se vestia de homem e ia até o centro da aldeia tocar flauta e cantar durante toda a madrugada. Antes do amanhecer ela se banhava e voltava para casa. Certo dia ela foi descoberta pelos homens e, como as mulheres são proibidas de tocar flauta, os homens resolveram que iriam matá-la. Fizeram um grande buraco na terra e ficaram de tocaia esperando a hora que ela iria tocar. A mulher tinha um amante que resolveu ajudar, pois não queria que ela fosse morta. Ele armou o seguinte: ofereceu-se no grupo de homens para matar a moça jogando-a no buraco, porém, para protegê-la, colocou uma grande panela de barro acima da mulher, de jeito que ela tivesse ar por alguns dias, e cobriu tudo com terra. Depois de alguns dias retirou a namorada do buraco e colocou a carcaça de um veado dentro. A mulher se banhou, encontrou com sua mãe e esta a levou para outra aldeia onde pudesse viver sem ser descoberta. Depois de alguns anos, um rapaz que visitava a aldeia em que a moça se refugiara percebeu a semelhança desta com a ‘falecida’ e, ao voltar para sua aldeia, contou para os homens o que viu. Resolveram mandar outra pessoa para averiguar, e mais outra, mas não estavam seguros de que se tratava da mesma pessoa. Decidiram então abrir o buraco para ver se alguém tinha tirado a moça dali. Ao examinarem os ossos, viram que se tratava de osso de veado e não de gente. O pai da moça resolveu então chamá-la de volta para a aldeia dizendo a ela que seu marido estava esperando na aldeia - mesmo sabendo que seu povo iria se vingar dela. O antigo namorado marcou então um encontro com a moça às escondidas e disse-lhe que foi seu marido quem a delatou aos outros homens quando esta tocava vestida de homem na aldeia. O rapaz instruiu a moça a agir da seguinte forma: procurar uma árvore com mel, pedir para o marido ir retirar o mel e então, num momento de esforço do marido, empurrar seu rosto de encontro ao mel para que ele se afogasse. Assim aconteceu e, ao se afogar, o marido transformou-se em *Tulukumalu*, ‘sapo grande’. A mulher falou para ele não aparecer para as pessoas, pois iriam se assustar com ele, e que ele poderia cantar somente quando chovesse. Ao voltar para a

¹⁴⁵ Note-se que ela canta o repertório intitulado *yakuí*. Entre os Wauja, este termo corresponde a um *apapaatai* e ao ritual homônimo de máscaras que tem um repertório musical de cantos masculinos. Durante a performance deste ritual as mulheres e crianças devem permanecer dentro de casa, pois a visão das máscaras é interdita a elas. É interessante lembrar que *yakuí* é o termo Kamayurá tanto para um conjunto de máscaras quanto para as flautas que correspondem às flautas *kawoká* Wauja.

aldeia, disse que seu marido havia morrido afogado no mel. Casou com seu namorado e nunca mais cantou. “Por isso os Wauja sabem os cantos que aprenderam com essa mulher”.

M2

Mapapohō, “povo abelha”, donos de kawoká

O povo abelha era muito sábio e *Kamō*, o Sol, não gostava deles. *Kamō* resolveu então acabar com os *Mapapohō*: convidou-os para uma festa e ofereceu-lhes mingau envenenado. Todos começaram a passar mal, exceto *Manãpojã*, abelha muito pequenininha e esperta, que não comeu do mingau. Como ela possuía muito mel, foi oferecendo mel para o povo abelha e este foi melhorando, mas para cortar o efeito do envenenamento, *Manãpojã* pediu para outro *apapaatai* que mantivesse relações sexuais com a mulher de *Kamō*. Enquanto isto acontecia, *Kamō* encontrou com *Tupatu*, ‘peixe de boca torta’, tocando flauta *Kawoká* e ofereceu-lhe do mingau, o que *Tupatu* sabiamente recusou. Desconfiado de algo, *Kamō* foi até sua casa e perguntou pra sua mulher se ela tinha tido relações sexuais com *Ajoiui*, ela negou mas ele não acreditou e bateu nela. Todo povo abelha vai embora, juntamente com *Tupatu* e também *Pisulu*, ‘grilo’ e *Makuyalu*, ‘barata’, todos tocando *kawoká*. “Eles que criaram *kawoká* e por isso as pessoas sabem tocar *kawoká*. *Kamō* queria matar as abelhas e enquanto ele batia em sua mulher, eles escaparam tocando flauta”.

M3

Awaulu, o raposo

Havia uma menina que era muito chorona e seus pais sempre ameaçavam que iriam entregá-la para o Awaulu, o raposo. Como ela não parava de chorar, o pai resolveu assustá-la deixando-a no mato nos fundos da casa. De repente o choro parou: Awaulu ouviu os pais oferecendo a menina para ele, e foi buscá-la. A mãe procurou-a por vários dias em vão, pois Awaulu tinha levado a menina para sua aldeia para criar. Ele tinha uma aldeia igual à dos alto-xinguanos, com casa das flautas no centro, porém, vivia sozinho nela. A menina cresceu e menstruou, ficando assim em reclusão por algum tempo. Awaulu decidiu que iria se casar com ela, mas, enquanto ela estava presa ele seguia tocando a flauta *kawoká* na *kuwakuho*¹⁴⁶ sempre sozinho. Na pausa, ele buscava em sua casa pirão de peixe, de pimenta e bebida de mandioca para oferecer a *kawoká* e comia tudo sozinho. Na antiga aldeia da garota, havia um rapaz também recluso. Certo dia, ele saiu para caçar *sakalu*, um tipo de papagaio, e sua flecha voou muito longe, caindo atrás da casa do Awaulu. Conforme foi se aproximando,

¹⁴⁶ Na mesma narrativa, Tupanumaka traduz *kuwakuho* por ‘casa dos homens’ e ‘casa das flautas’.

procurando sua flecha, o rapaz ouviu o som da *kawoká* e ficou espantado, pois não conhecia nenhuma aldeia por aqueles lados. Seguindo o som, chegou até os fundos da casa do Awaulu e ficou espiando. De repente a menina apareceu e ele a chamou. Mesmo na dúvida, ela se aproximou do rapaz e explicou-lhe que ela era a menina que há muitos anos sumiu da aldeia. Contou que tinha sido criada pelo Awaulu e o convidou a entrar na casa. Eles começaram a namorar escondido do Awaulu. A moça dormia em seu espaço de reclusão, separada do Awaulu, e ele a tinha proibido de passar por sob uma linha de cabaças cheias de óleo de pequi que ficavam penduradas no travessão central da casa. O rapaz ficava escondido junto com a garota. Awaulu ia pescar e pegava apenas piranha pequena, estava sem sorte na pesca. Depois de alguns meses nasceu uma criança que, ao chorar, chamou a atenção do Awaulu enquanto este tocava *kawoká*. Ele foi ver o que era e disse para a menina “poxa, minha filha, eu falei pra você não passar em baixo da cabaça se não ficava grávida. Quero ver essa criança, quero ver se parece comigo”. Ao constatar que não era seu filho, disse que iria matar a criança, mas o rapaz ouviu e o ameaçou com uma flecha e Awaulu fugiu. O casal voltou para a aldeia com a criança e, como o rapaz havia aprendido de tanto ouvir as músicas do Awaulu, resolveu fazer a *kawoká* e tocar. “Por isso pessoal sabe tocar *kawoká*, ouviram música do Awaulu”.

M4

O roubo da *Kawoká*

“*Kawoká* era de Iapojoneju, uma mulher que sempre tocava *kawoká*. Kamō gostou de *kawoká* pra gente tocar, então pensou “como é que eu vou pegar esse *kawoká*, como é que eu vou fazer?” Kejo falou para o seu irmão “a gente tem que ir casar com Iapojoneju, aí ela arruma *kawoká* pra gente”. Kamō aceitou e foi casar com Iapojoneju e falou pra ela “eu gosto de você, eu vou casar com você” e ela disse “então tá bom”. Era só pra ele pegar *kawoká* dela. Depois Kamō pensou “eu vou separar dela” e separou dela levando *kawoká*, levou, roubou né, foi embora. Então Iapojoneju falou para irmã “como é que nós vamos fazer com nosso *kawoká*? A gente tem que pegar ele e matar Kamō” e a irmã respondeu “não pode matar não, se não a gente morre também”. Elas têm medo de Kamō também. Então Iapojoneju foi pegar *kawoká* mas antes de ir ela rezou “ah, eu não tenho medo desse rapaz, eu não tenho medo de Kamō porque ele não tem mãe e também não tem pai”¹⁴⁷, falou rezando. Kamō estava escutando de

¹⁴⁷ Ver os seguintes *aunaki* em Mello (1999): “as filhas de Kuwamuta” onde Iapojoneju aparece como sendo uma das filhas de pau que Kuwamuta fez para casar com

longe e falou “é verdade o que você tá falando pra mim. Eu não tenho mãe, só que pai eu tenho”. Iapojoneju foi indo, até que chegou e falou para Kamō “ô senhor, a gente veio pegar nosso *kawoká*. Tem que devolver pra gente”, e ele disse: “claro que eu vou devolver pra vocês, *kawoká* não é minha, tenho que devolver pra vocês”. Aí devolveu para Iapojoneju e ela foi embora. Então Kamō pensou “como é que eu vou fazer *kawoká*? Pegaram *kawoká*, como é que eu vou fazer? Vou desenhar, rezar e virou *kawoká*”. Aí Kamō pensou, desenhou *kawoká* bem igualzinho, depois rezou, fumou em cima e virou *kawoká*. É por isso que a gente até agora está com *kawoká* ainda. É por isso que as mulheres não podem ver esse *kawoká*. Se acontecer de *kawoká* mexer com mulher, aí ela vai morrer e dono de *kawoká* também”.

Pergunta: e a mulher que levou *kawoká* de volta não tocou mais?

Aulahu: Não. Ela não foi autorizada por Kamō pra tocar, só os homens. Meu tio [se referindo a seu sogro, Iatuná] disse que Kamō fez só duas músicas de *kawoká*. Como os pajés escutam os “bichos” que tavam tocando flauta no sonho deles, escutou *kulatojo* [um pássaro] tocando flauta, tava escutando e quando acordou cantou até conseguir tocar na flauta. Aí ele pegou essa música de *kulatojo*. Depois os pajés escutam também a música de *krakatua* [outro pássaro] escutou e pegou também até ir juntando música de *kawoká*. Depois pegou música de *malaho* [também um pássaro] para ir juntando. Assim, antigamente, meu tio inventou música dele também, quando ele tava com ciúme do outro, aí ele cantou. Assim vai juntando, até escutaram música de *makaijoneju* também e juntaram. Por isso tem muita música de *kawoká*.

Pergunta: E hoje, o pessoal faz mais música nova?

Aulahu: Sim, meu tio fez. Não sonhou não, inventou [o tio chamava Kaluené]. Talakuway [filho de Kaomō] também faz [não foi confirmado pelo próprio], inventa. Aí ensinam para os outros. Antigamente um homem ficou doente e morreu. Suas irmãs estavam chorando, ele tinha um inimigo que ficou contente com sua morte.

Yanumaka; e “o nascimento de Kamō e Kejo” que relata o assassinato da mãe dos gêmeos, origem do primeiro *kaumai*.

Depois ele cantou, fez música porque o outro morreu. Por isso vai crescendo música de *kawoká*.

Pergunta: e você sabe dizer qual música esta falando de ciúme, de pássaro ou de outra coisa?

Aulahu: sim eu sei porque meu tio [Iatuná] me conta, ele sabe tudo.

> | <

Para comentar estes quatro mitos, parto das categorias do sensível por eles arroladas, entendendo que tais categorias podem ser ferramentas conceituais úteis para isolar noções abstratas (Lévi-Strauss, 1991:11). Os episódios míticos onde estas categorias entram em ação são considerados mitemas. Entenda-se aqui por mitema a unidade mínima constitutiva do mito e que, apesar de mínima, exhibe certa complexidade. Comparando os mitemas às unidades lingüísticas, eles corresponderiam ao nível da frase e, sendo assim, se constituem como uma *grande* unidade. Tal unidade, no entanto, relaciona-se às outras unidades de mesma posição em outros mitos de mesmo grupo, e é das inter-relações destes *feixes de relações* que emerge a função significativa dos mitemas (Lévi-Strauss, 1974:243-244).

A partir destas considerações, chamam primeiro a atenção aquelas categorias relativas ao código sonoro/visual, e aí alguns mitemas podem ser destacados. Em M1, a mulher toca flauta e canta de madrugada, horário em que os homens usualmente tocam flauta, porém os homens também o fazem de tarde. Ocorre que somente à noite as pessoas não sentiriam falta dela e, devido à escuridão, ela poderia ser tomada por um homem. O evento inicial neste mito, constituído pelo código sonoro-musical, encontra-se relacionado ao código visual (escuro) e à idéias de logro, ilusão, e decepção, tão presentes na estética e cosmologia xinguanas (Basso, 1987a). Mais adiante, o marido ciumento, assassinado pela esposa vingativa através do afogamento no mel, transforma-se em um sapo grande que só pode cantar na chuva e que, aqui novamente entrando o código visual, não deve aparecer às pessoas por ser assustador. Ao final, o narrador relembra que os homens memorizaram as músicas que ouviram da mulher e que daí decorre o conhecimento atual que

seu povo tem deste repertório. Esta é uma característica de muitos mitos, de ser uma narrativa do tipo “é por isso que hoje...”. M1, M3 e M4 possuem este mote finalizador, mas que é mais do que uma figura de retórica: desta forma, a validade dos acontecimentos narrados nos mitos é realçada com uma prática presente. Este tratamento de alguns mitos ou mitemas, como que em discurso paralelo ou em *off*, que aponta para a origem de um fato verificável no presente (p. ex., o momento e a razão que fizeram com que o peixe *tupato* ficasse com a cara “virada”) acaba servindo, por indução, para atestar o caráter *iajō* (verdadeiro) do próprio mito¹⁴⁸.

Em M2, a flauta *kawoká* é tocada no mesmo momento em que ocorre a relação sexual de *Ajoiui* com a mulher de *Kamō*. Ao final, todos vão embora tocando flauta. Na versão de Barcelos Neto, o povo abelha é que começou com *kawoká*, e, enquanto *Kamō* preparava o veneno, o povo abelha estava tocando a flauta a convite de *Kamō*.

Já no M3, o choro da criança incomoda os pais. É, portanto, um evento sonoro que gera a ação do mito. Da mesma forma, o fato do *Awaulu* ouvir o que os pais da criança dizem, suas ameaças de abandono, inclui-se no código sonoro. Mais adiante, *Awaulu* toca *kawoká* na casa das flautas e o rapaz a ouve e segue seu som (na versão Kamayurá, ele ouve o som do pilão que a menina usa para socar polvilho)¹⁴⁹. Quando *Awaulu* ouve o choro do bebê, para de tocar flauta (na versão Kamayurá, é o rapaz que toca a flauta de *Awaulu* e este para de pescar para ver quem está tocando). Ao final, o rapaz faz sua *kawoká* e toca as músicas de *Awaulu* que memorizou. Daí que, desde então, todos passaram a conhecer este repertório.

¹⁴⁸ Sobre o uso do discurso indireto como afirmador da autoridade do fato narrado, veja o caso das narrativas míticas Kalapalo, onde este modo do discurso serve para uma descrição mais aceita das emoções dos personagens do mito do que uma sua descrição direta (Basso, 1995:295). Sobre esta e outras formas de discurso nas terras baixas, ver Beier, Michael & Scherzer (2002).

¹⁴⁹ É importante notar que a mão de pilão é um objeto ritual feminino, inclusive que fazia parte, até há pouco tempo, do rol de objetos que uma mulher deveria ter quando se casasse com um homem, assim como parte de seus pertences funerários, juntamente com o fuso de fiar algodão que serviriam de armas no trajeto até a aldeia das almas, o *ywuejokupohō*. Tanto o pilão quanto a flauta, associados à sexualidade feminina, são produtores de som, um som capaz de atrair os homens. Tem-se aqui o que Lévi-Strauss entende como a transformação de um aspecto homólogo de um mito em outro (1991:22).

No M4 ocorre algo diferente que nos anteriores: após ser roubada e enganada por Kamo, Iapojoneju “reza” para perder o medo que sente de Kamo, e este “escuta” sua reza, mesmo à distância, capacidade que somente os *apapaatai* possuem.

Disto tudo podemos extrair, no mínimo, três evidências: a primeira é a de que o som -como ruído ou como música- opera como elemento desencadeador de mudanças de estado, é ele que separa ou une pessoas em todas estas narrativas. Neste ponto, ressalta-se a questão da espacialidade do som, na medida em que o código sonoro funciona aqui no sentido de denunciar a localização de alguém¹⁵⁰. A segunda evidência é a utilização da música das flautas em conjunção com o ato sexual de Ajoiu com a mulher de Kamo, funcionando como antídoto para o veneno fornecido pelo anfitrião. Aqui está presente a relação entre música de *kawoká* e relações sexuais, bem como o papel de ambos na cura, notadamente como contra-feitiço. E a terceira é a associação que os Wauja fazem entre música, sabedoria e memória. Sobre este ponto, obtive vários relatos onde atribuíam especial prestígio aos músicos pelo fato destes possuírem boa memória, quesito fundamental também para um chefe. Sob este aspecto, a mulher no M1, o “povo abelha” no M2, e o rapaz no M3 podem ser postos em posições homólogas, visto que têm ou obtêm um conhecimento musical que depois será assimilado por outros homens que tenham memória para tal. No relato de Aulahu, fica evidente a forma de aquisição e incorporação do repertório das flautas: através dos sonhos, composições e transferência do repertório feminino de *makijoneju* (literalmente “mulheres Bakairí”) também conhecido por *kawokakuma*, para o repertório de *kawoká*.

<i>aunaki</i>	Código sonoro/visual
M1	-mulher toca flauta à noite para não ser vista. - homem transformado em sapo só pode cantar na chuva para não ser visto. -homens memorizaram as músicas que ouviram da mulher.
M2	- <i>kawoká</i> soa durante a relação sexual de Ajoiu com a mulher de

¹⁵⁰ Piedade desenvolve este aspecto do som em sua tese, partindo do fato de que “ouvir é um fenômeno que se dá na espacialidade”, conclui que “há um vínculo ontológico entre o som e o espaço que lhe é originário” (2004:80).

	Kam <u>o</u> . - enquanto Kam <u>o</u> prepara o veneno, o povo abelha toca <i>kawoká</i> .
M3	- o choro da criança incomoda seus pais. - Awaulu ouve as ameaças dos pais da criança. - o rapaz segue o som da flauta de Awaulu (ou do pilão da garota) - Awaulu ouve o choro do bebê e para de tocar flauta (ou ouve o rapaz tocar flauta e para de pescar). - o rapaz toca as músicas que memorizou de Awaulu.
M4	- Kam <u>o</u> ouve a reza de Iapojoneju à distância.

Uma outra constatação é a presença nestes mitos de substâncias transformadoras, a segunda categoria a ser destacada. No M1, é o mel que afoga o marido, transformando o traidor em morto, possibilitando a consumação da vingança e a união com o amante. No M2, é o mingau envenenado preparado por Kamo, aqui se fazendo também presente o logro. Neste mesmo mito, o mel, unido às relações sexuais (por contigüidade: ao esperma), tem a função de cortar o efeito do veneno. Na versão de Schultz é enfatizada a saída do “leite” do homem como antídoto do veneno de Kamo e, na de Barcelos Neto, é dito que foi a mulher de Kamo quem ensinou o remédio para curar o povo abelha. No M3, o óleo de pequi aparece como sendo capaz de engravidar a moça, isto pela mera aproximação física. A homologia entre óleo de pequi e esperma é aqui evidente. Todas estas substâncias transformadoras parecem voltar-se contra as três personagens masculinos que se dão mal nos três mitos e que, neste sentido, guardam uma posição simétrica entre si: no M1- o marido morto pelo mel; no M2 - Kamo, que tem o efeito de seu veneno cortado pela ação do mel e do esperma; no M3 – Awaulu, cujo óleo de pequi não foi eficaz para engravidar a moça. No M4, é a fumaça que transforma o desenho em objeto real, a “cópia” da flauta. Nos três primeiros mitos, as três personagens masculinas (marido em M1, Kamo em M2 e Awaulu em M3) são enganadas pela esposa, reforçando-se a idéia de uma simetria entre as posições que estes três “homens” ocupam. Se, por outro lado, olharmos para a posição que a mulher ocupa em relação à música de flauta no M1, vemos que ela poderia ser aproximada daquela de Awaulu em M3, na medida em que ambos ensinam aos homens o repertório musical, o que parece confundir um pouco o esquema apresentado acima. Já no M4, a mulher é que é enganada por Kamo. No entanto, é clara a posição de mediadora que a mulher assume nos

quatro mitos: no M1, é ela quem ensina a música aos homens; no M2, é a mulher quem “ensina” o antídoto para o veneno; no M3, é através da mulher que o rapaz chega até a música de *kawoká*; e no M4 é Iapojoneju quem toca e sabe efetivamente o repertório das flautas.

Da junção destas substâncias com o som da flauta no M2, emerge uma situação altamente poderosa: o esperma, simultaneamente unido ao mel e ao som da *kawoká*, resulta no antídoto capaz de cortar o efeito do veneno produzido pelo invejoso e ciumento Kamō. O paralelo entre a flauta *kawoká* e as relações sexuais é reforçado não só nesta passagem do M2, como também no M3, no qual os jovens mantêm relações sexuais enquanto Awaulu toca flauta na casa dos homens, acabando por gerar um bebê¹⁵¹.

<i>aunaki</i>	Substâncias transformadoras
M1	- o marido é afogado no mel.
M2	- Kamō prepara um mingau envenenado. - o mel e o esperma cortam o efeito do veneno. - a saliva falante
M3	- óleo de pequi pode engravidar a moça
M4	- a fumaça transforma o desenho em flauta

Como última dimensão de análise, levanto as farsas, mentiras e engodos, enfim: o *logro*. No M1, há a mulher que se passa por homem, e também o enterro de uma carcaça de veado no lugar da mulher. Tal fato desencadeia um procedimento de exumação, próximo ao que poderíamos chamar de procedimento policial, ou peritagem. Há logro quando o mito narra que a mulher estava vivendo em outra aldeia, enquanto na sua aldeia a julgavam morta, novamente levando ao processo de investigação dos fatos por parte dos homens. No final deste mito, a mulher homicida mente sobre a morte

¹⁵¹ A associação entre mel, veneno e esperma parece ter pertinência no mundo ameríndio, se lembrarmos das mitológicas de Lévi-Strauss, que trabalha suas homologias em vários mitos americanos. Por exemplo, na “Peça Cromática” do Cru e o Cozido, há um estudo dos mitos de origem do veneno de pesca (timbó), Lévi-Strauss ali atravessando um conjunto de temáticas relacionadas ao código sexual, como a idéia da “sujeira feminina” como “veneno supremo”, o pênis do tapir como objeto de desejo das mulheres e instrumento de punição pelos homens enciumados, o odor vaginal como contrapartida da função nutriz (1991[1971]:245-668). A origem do veneno, “ponto de isomorfismo entre natureza e cultura”, aparece enquadrada em uma dialética dos pequenos e grandes intervalos que rege o cromatismo das cores e da música (*op.cit*:267-8).

de seu marido. No M2, Kamo convida o povo abelha para festa com a intenção de matá-los, logrando-os com o mingau. Ajoini faz sexo com a esposa de Kamo para salvar seu povo do veneno, isto sem que Kamo perceba (na versão de Sapaim, o povo abelha engana Kamo através da saliva falante¹⁵²). Ainda no M2, a mulher mente para Kamo dizendo não ter tido relações sexuais com Ajoini. No M3, a moça esconde o rapaz de Awaulu, enganando-o por vários meses (na versão Kamayurá, a moça mente várias vezes para Awaulu sobre quem havia sujado seu corpo de urucum). Esta moça afirma ainda que Awaulu é o pai da criança que ela está esperando, e que foi ele mesmo, Awaulu, quem tocou a flauta e não outra pessoa (nesta versão o rapaz pega a *kawoká* e toca, apesar da moça alertá-lo para não fazer isso). Já o M4 é por inteiro uma narrativa sobre o logro. Kamo inicia propondo um casamento por interesse, e, após conseguir o que queria roubando a flauta, se separa da mulher. Quando esta retorna reivindicando a posse da *kawoká*, ele admite que as flautas não lhe pertencem, no entanto, proíbe as mulheres de tocar os instrumentos. A flauta de Kamo passa a ser um simulacro daquelas que as mulheres possuíam. Este aspecto, recorrente em grande parte da mitologia ameríndia, como na figura do *trickster*, é profundamente observado por Ellen Basso nas narrativas Kalapalo: a ética e a estética da decepção (1987a)¹⁵³.

De fato, o papel que as ilusões, trapaças e ardis desempenham nas narrativas xinguanas parece ressaltar a todo tempo uma especial qualidade humana, que vem a ser a habilidade de criar ilusão por meio de fabricações verbais e visuais, em geral através das artes e artisticidade. Muitos estudos sobre as cosmologias ameríndias enfatizam ainda que estes povos não percebem esta habilidade como sendo exclusivamente humana. A própria noção de ser humano pode ser bastante ampliada neste contexto etnográfico.

¹⁵² Este subterfúgio da saliva falante aparece em vários mitos (ver nos anexos o M9, mito de *kamukuwaká*), o que ressalta a capacidade que as extensões materiais dos seres têm em perpetuar a ação e a intenção destes, mesmo quando dissociadas de sua origem. No caso da saliva, cria-se a ilusão de presença, reforçando o jogo entre visão e audição tão elaborado em muitas narrativas míticas. No caso do esperma, outra extensão do ser, a capacidade é a de um contra-feitiço, de antídoto. Lembro que a saliva, em alguns contextos das Terras Baixas, é um quase "sinônimo" de esperma. Sobre a idéia das substâncias corpóreas como um "duplo", ver Lagrou (1998).

¹⁵³ A outra face da moeda da ética e a estética deceptivas é a vigilância capilar, ligada à disciplina. Os procedimentos de investigação e perícia aparecem como o cimento entre as faces referidas.

De acordo com esta perspectiva, em tais cosmologias, por trás da diversidade de corpos observada, há uma unidade essencial, uma só cultura, sendo que a condição original comum a humanos e animais não seria a animalidade e sim a humanidade (Viveiros de Castro, 1996a:119). A diferença dos corpos só é apreensível, assim, de um ponto de vista exterior, pois para si mesmo cada ser tem a mesma forma –a forma genérica do humano –vista geralmente como uma entre as muitas “roupas” possíveis existentes ou imaginadas. Não vemos os animais como gente e reciprocamente eles também não nos vêem como tal porque nossos corpos respectivos e perspectivos são diferentes. Assim, é sujeito quem tem alma e tem alma quem é capaz de um ponto de vista. As possibilidades abertas por essa profusão de pontos de vista amplia, sem dúvida, as chances do erro, da má avaliação de uma dada situação e conseqüentemente possibilita muitas estratégias ardilosas, de engodo e dissimulação a que os mitos se referem.

<i>aunaki</i>	O logro
M1	- mulher se passa por homem - enterro de uma carcaça de veado em lugar da mulher. - mulher vive escondida em outra aldeia - mulher mente sobre a morte de seu marido
M2	- Kamō convida <i>mapapohō</i> com a intenção de matá-los. - sem que Kamō perceba, Ajoiuí faz sexo com sua esposa. - a saliva que fala em lugar do povo abelha
M3	- a moça engana Awaulu com o rapaz - a moça mente sobre a paternidade do filho que está esperando
M4	- Kamō se casa por interesse nas flautas - ele rouba <i>kawoká</i> das mulheres

Assim, nos quatro mitos que me foram contados pelos Wauja para explicar como aprenderam a tocar *kawoká*, destaquei três aspectos: o código sonoro, as substâncias transformadoras e os logros. Estes três elementos se encontram profundamente imbricados na cosmologia, na ética e na estética Wauja, sendo aí muito saliente a idéia de transformação. Além de muitas vezes encontrarmos nos mitos passagens que contam como os animais ou *apapaatai* perderam os atributos herdados ou mantidos pelos humanos, podemos encontrar também uma profusão de elementos que procuram dar conta da

capacidade transformacional dos seres: homens virando sapo, raposa casada com mulher, substâncias que operam as transformações de gente em *apapaatai* e vice-versa. No presente exercício, vemos que os termos de cada mito podem ser aproximados através das idéias de transformação, transformação que tanto pode ser ativada pelo som, quanto por substâncias ou mesmo pelo comportamento adotado.

> | <

O *aunaki* de *Iamurikuma*

A primeira vez em que estive entre os Wauja, em 1998, ouvi do chefe Iutá uma narrativa do mito de *iamurikuma*, feita especialmente para mim. Neste dia, uma das filhas adolescentes de Atamai, Maísa, aceitou, um tanto a contragosto, servir de tradutora simultânea durante a narração do mito. A princípio, Iutá marcava as pausas em que deveria ocorrer a tradução mas, no transcorrer do evento, Maísa foi ficando mais lacônica e ele mais impaciente para terminar, gerando muitas falas não traduzidas. Não sei se por preguiça, por falta de um melhor conhecimento das palavras em português ou por acreditar que eu não deveria estar ali perguntando sobre coisas como *aunaki*, *apapaatai*, e *naakai*, a tradução de Maísa pareceu-me insuficiente. Quando retornei a Piulaga, em 2001, Iutá resolveu me contar novamente o mito de *iamurikuma*, mas desta vez acrescentou uma segunda parte, tão fantástica quanto a primeira. Desta vez, Tupanumaká serviu-me de tradutor, serviço para o qual tem experiência e competência notáveis. Comparando as gravações originais, constatei que as duas traduções eram bastante convergentes. Por isso, apresento a seguir a primeira versão, narrada em 1998 e com tradução de Maísa (T1), e sigo com a continuação da história, narrada em 2001 e com tradução de Tupanumaká (T2). Durante ambas as narrativas, Iutá cantou as músicas que fazem parte do ritual de *iamurikuma*, inserindo-as dentro do fluxo da narrativa mítica. Suas performances narrativas incluem sempre muitos cantos que ele faz questão de entoá-los por inteiro. Sendo assim, ao apresentar também transcrições musicais destes cantos ao longo da narrativa, busco uma

forma de manter-me fiel à sua performance¹⁵⁴. Minhas observações seguem entre colchetes [] ou nas notas, quando mais extensas, enquanto que as observações dos tradutores aparecem entre parênteses com a indicação NT1 ou NT2.

M5 - *Iamurikuma*

“Os maridos vão virar bicho [leia-se *apapaatai*, espírito]. O cacique foi pro centro da aldeia e disse: ‘vamos pescar para as mulheres’. E os rapazes responderam: ‘está bem, deixe primeiro as mulheres pegar mandioca para levar beiju’. Aí cedo, elas ralaram mandioca e os rapazes disseram: ‘amanhã a gente vai, tá bom?’ As mulheres foram de manhã na roça, depois ralaram e terminaram ao meio dia. Fizeram beiju à noite. De manhã os homens falaram: ‘vamos embora pescar’. Eles contaram quantos dias vão ficar pescando, cinco dias. De manhã cedo fizeram máscara de anta, capivara, porco e de *walakau*¹⁵⁵. Demoraram fazendo as máscaras, demoraram muito e as mulheres esperando com fome. Não tinha nenhum homem na aldeia, somente os *atagiuwekehō* e os *haukenejō*¹⁵⁶. Um dos *atagiuwekehō* chamava Kamatapirá e o outro Ulei. Kamatapirá, que era filho do chefe, falou à tarde que iria no rio ver o marido delas. Meia noite ele foi para ver o que os homens estavam fazendo. Gritou ‘ieee, ieee...’ [maneira típica dos pescadores se localizarem uns aos outros]. Ele viu os homens fazendo as máscaras que eram pra ir na aldeia devorar as

¹⁵⁴ A classificação e numeração destes cantos correspondem à ordem em que eles aparecem nas gravações do ritual por mim etnografado em 2001, indo de **I1** a **I40**. Apesar de serem cantados por Iutá na seqüência abaixo (I39, I40, I31, I12, Q2, I30, I3), mantenho a numeração conforme a ordem das gravações para efeito de organização do material. Sobre as transcrições musicais, veja o Capítulo IV.

¹⁵⁵ Segundo me informaram, *walakau* é um pássaro que ninguém nunca viu. Só se ouviu seu canto quando se está perto da morte. Dizem que a mulher de Malakuiawa (o antigo chefe) o ouviu um pouco antes de seu marido morrer.

¹⁵⁶ *Atagiuwekehō* são os rapazes em reclusão pubertária, literalmente “dono da *atagia*”, erva dada a eles, em forma de infusão, para vomitar. Já os *haukenejō* são homens em *couvade*, que permanecem com suas mulheres após o parto durante os primeiros meses. O tempo de reclusão pós-parto varia conforme o número de filhos, isto é, após o nascimento do primogênito o período é maior em relação aos nascimentos seguintes.

mulheres, então disse: 'é isso que vocês estão fazendo?' E os homens responderam: 'sim, é isso mesmo'. E Kamatapirá continuou: 'mas suas mulheres estão esperando com fome. Até seus filhos estão com fome'. E os homens disseram: 'bom, depois a gente vai procurar peixe' (N.T1: eles estavam mentindo). Kamatapirá então falou: 'eu vou avisar as mulheres' e foi embora remando, *pu-pu-pu...* [som da remada]. Ele chegou na aldeia e gritou: '*kaaa!* Seus maridos estão virando bicho fazendo máscara'. As mulheres se juntaram no centro da aldeia e Kamatapirá avisou as mulheres: '*naalá*, pessoal, seus maridos estão fazendo máscara pra vir matar e comer vocês'. E elas disseram: 'nós também vamos virar bicho'. Foram pegar *kuretsi*, uma planta que tem lá nos Kalapalo (N.T2: perto de onde Yakui foi enterrada, na beira do Kuluene). Elas cantaram a noite inteira pra virar bicho. Cedo, às seis horas, elas foram se banhar. Enquanto estavam indo para o rio, cantaram:

I 39



TE-RU - YA TE - RU - YA TE - RU - YA TE - RU - YA TE - RU - YA MA - KA A - MA - HI - PE - NE

A - WI - XA - TO - NA - KU I HA HA I HA HA HA I HE HE

Foram se banhar, voltaram cantando a mesma música e falaram 'vamos buscar Kamatapirá pra cavar buraco por onde vamos fugir de nossos maridos'.

E seguiram cantando outra música enquanto entravam nas casas.

I 40

HAI HAI E HE E HAI I HAI HAI HE HE I HA HA KU HE

EI A WA HI A WI RI A IA - MU - RI - KU - MA - LU I HA HA KU HE

I HAI HAI E HE I HAI I HAI HAI HE HE I HA HA KU HE (pulso + lento)

HA KU HE HE I HA HA I HA HA KU HE HE

I - A - WA - HI I - NA - TO IA - MU - RI - KU - MA - RI I Ñ MI Ñ MI Ñ IA - MU - RI (fala)

I HA HA KU HE HE HE AU HE HE HE I HA HA HAI AI HE HE HE HE

I HA HA HA HE HE HE I HA HA AI HE HE HE I HA HA AI HE HE HE I HA

HA HAI I HE HE AU HE HE HE AU I HA HA HA I HA HA HE

I HA HA HA I HA KU HI I HAI HAI E HE I HAI

Elas se pintaram à noite e foram pra casa ao amanhecer cantando 'e he, e há há..' enquanto entravam em suas casas, elas diziam que estavam ficando loucas. [Esta loucura, que é a transformação em *apapaatai*, é uma modificação do estado natural para um estado de exceção e excesso, o que é sugerido não apenas pelo já discutido sufixo *-kuma*, mas também pela idéia de transbordamento, dada pela raiz do verbo *apokapai*, *poka*, que significa "derramar"].

I 31

seção 1

A HO A HA I HE HE A HO I KA NI WÃ
 NA - TU - PE - TE - ME PE - I - U IA HO IA HA HO
 O - PA - TO - NA - PI
 NA - TU PU - NU - PA - PA - I - U IA HA HO IA HA HO

a
 a b
 c'
 b'
 c²

seção 2

NU - TU - A - PI - U NU - TU - A - PI - U IA HA HA A HO HO NU - TU - A - PI - U
 NU - TU - A - PI - U A HA A NA HO NU - TU - A - PI - U O HA HO NU - TU - A - PI - U
 A HA HO MA NI NI PA YE O - NA - PO - TA O - KA - NI - KA HO HA HO MA NI
 NI PA - YE O - NA - PO - TA HA O E - NU NI - TSI PE - NE NA - TU A HA HO

ikāniuwã [eu vou te buscar]
pitsununupapai [eu estou vendo você (estou de olho em você)]
makapatokapai [para fazer buraco para nós]

As mulheres dos chefes decidiram cortar árvore grande pra fazer *anaweke*, pilão grande. Queimaram a madeira pra fazer o buraco do pilão e voltaram pro centro da aldeia. Lá, elas colocaram os filhos homens no pilão [N.T1: porque só queriam levar as filhas], depois foram buscar Kamatapirá e falaram 'viemos te buscar' e ele disse 'tá bom'. Kamatapirá se enfeitou com braceletes, amarrou linha nas pernas e pôs brinco. Puxou banquinho e sentou. Em outra casa Ulei fez a mesma coisa. As mulheres não comiam e nem bebiam mais, estavam ficando loucas e cantaram '*ikāniuwã, aha i hehe...*' e foram buscar Kamatapirá. Elas fizeram uma fila dentro da casa dele cantando '*ikāniuwã, aha i hehe...*'. Kamatapirá balançou e foi dançar também, as mulheres fizeram ele ficar louco também, '*ikāniuwã, aha i hehe...*'. Kamatapirá dançou. Kamatapirá levantou e foi no centro da aldeia com as mulheres e sentou lá. Daí elas foram buscar Ulei, '*ikāniuwã, aha i hehe...*', Ulei também dançou na casa '*ikāniuwã, aha i hehe...*', se levantou e foi para o centro da aldeia onde se sentou. Elas fizeram duas filas, uma de *iamurikuma*, outra de *makaijenejo*, [as mulheres Bakairí], e cantaram novamente:


<i>Napokapai</i>	<i>e hei a</i>	<i>Pitsuá</i>	<i>punupa</i>	
[eu estou louca]		[pode vir	ver] = venha me ver
<i>Napokapai e hei a</i>	<i>Kamatapirare</i>	<i>Apokata</i>	<i>natu</i>	
	[nome de homem]	[fazendo ficar louca	eu]	

Elas foram buscar *opukakala* da casa de Kamatapirá: máscara de *malula*, "tatu canastra", um *mujupá*, "cesto grande de palha", pegaram os *kutejo*, "pás de beijú", e os puseram nas costas de Kamatapirá cantando "na pikapá ehera...". Cantaram para os seus maridos:

I 30

CD 1 faixa 6


a



1º vez 2º vez

E HA HA KU HE HE HE


b



1 NA-PO - KA A - MU-RI IA-MU - RI - KU-MA - LU IA HE HO IA HE HO
 2 IU - MA - TA WE - NE-KU A - MU - RI WE-NA - KU
 3 IA HA WE - NI - KU A - MU RI WE-NA - KU
 4 KA-PA - LA - PA - LA - LU NA - PI - TSA WE-NA - KU
 5 PU-NU - PA NO GA-NA HE-NA - KU AI NA - TU

c

d



IA KU HE HE E IA KU HE HE E HA KU HE HE E HA HA KU HE HE

e


a'

f¹




E-TI RU-TA-PA O-NU-KU-LA NA-WE-RI IA-MU-RI IU-KU-MA IA-MU-RI-KU-MA-LU O-NU-KO-LA

f²




NU-IA-NA HA NA-KU-A NA-TU WI-RI-PA-RU HE NA-KU-A NA-TU NU-IA-NA PA-LU HE NA-KU-A NA-TU

g



IE - RU IE - RU IA HE KU - MA - NI - NI - LA HO

f³



YA-KU-I PA-LU IA-MU-RI-KU-MA E HA A WA HI A A HI A LU IA-MU-RI-KU-MA HEI A

a b1 a b1 c d e a' d e a' d a b1 d e a' e a' b2 c a b3 c a f1 c a b4 c a b5 f2 c g c a g c a f3

Elas entraram cantando no buraco na terra que Kamatapirá fez, enquanto os maridos estavam chegando gritando.

I 3 CD 1 faixa 7

HE NA KA PA HE NA KA HE NA KA PA NU IA NA HE NA KU

NA - PO - KA - PA - I NU I RI PA LU HE NA KU NA - PO - KA - PA - I KA - PA - I

HU HU HU HE HE HE HU HU HU HE HE HE HE HA U HE

HE HE HE **FIM** do começo ao fim 4x

Elas seguiram cantando "na pikapá ehera..." dizendo "vem ver que não tem mais ninguém na aldeia, em cima de mim não tem mais ninguém, está tudo limpo". Elas dizem que não comiam mais nada, que estavam loucas. As *iamurikuma* são as cantoras, as principais cantoras ficaram por último cantando no buraco. Cantaram e foram embora. Colocaram na entrada do buraco marimbondo, formigão, cobra, aranha e plantaram abacaxi, tudo pra impedir a entrada dos maridos. Os maridos chegaram e disseram: "volte para mim" mas nada aconteceu, elas tinham ido mesmo embora.

[Fim da tradução de T1 e início de T2]

Seguindo no buraco, elas chegaram em outra aldeia, bem no *enekutaku*, "centro da aldeia". Kamatapirá avisou para todos que estavam ali para não olharem para as *iamurikuma*, senão teriam que ir junto embora. As *iamurikuma* foram cantando e quem olhou, homem ou mulher, foi junto, foram dançando junto com elas.

Ficaram a noite toda cantando e, de manhã, seguiram viagem. Kamatapirá saiu de novo em outra aldeia avisando, foi tudo igual, quem olhou seguiu junto. Seguiram viagem até a cabeceira do riozinho que deságua na lagoa Piulaga, chamado *ietowaká*. Lá, tem uma lagoa que ninguém vai. Lá, elas trocaram de *sapalaku*, [cordão perineal], deixaram os velhos e pegaram novos. Neste lugar tem muito *ieropaná*, planta que serve pra fazer o fio do *sapalaku* [mais conhecido por *uluri*]. É lá que as mulheres Wauja pegam *ieropaná*.

Kauné raspando a casaca de *ieropaná* para fazer *sapalaku*.



Seguiram mais adiante. Saíram em outro buraco, lá perto, e foram se lavar. Lavaram o urucum, tiraram toda pintura do corpo, e por isso, lá tem *topépo*, [barro vermelho utilizado na pintura de panelas]. Tem que ir em silêncio lá pra pegar *topépo*. Ali, Kamatapirá falou para Ulei cavar um buraco para que seu grupo, aqueles que vieram de outras aldeias [homens e mulheres], pudessem voltar pra suas casas, enquanto ele, Kamatapirá, iria seguir adiante com as mulheres de seu próprio grupo. Kamatapirá saiu com seu grupo em um lugar desconhecido e foram caminhando. Era o final do *enutaku*, "fim do céu". Atravessaram o céu e entraram no outro lado do mundo, ali começou a estrada, o caminho, o *iakunapu*. Colocaram uma barragem na fronteira do *enutaku*, tinha uma estrada lá, era o *unopitsakala* (N.T2 talvez

indo para o rio Amazonas). Fizeram duas aldeias em algum lugar na beira do mar e perto do lago. Kamatapirá fez uma e Ulei outra. Um rapaz sentiu saudade de sua namorada e queria encontrar com ela. Ele foi rezando pelo buraco pra chegar em sua aldeia, ele cantava para não ser picado por nenhuma cobra. Foi indo até que chegou naquela barragem, que era igual a um espelho, tentou abrir, pegou um pau e levantou a barragem, quando então viu o caminho, o *iakunapu*. Aí ele se escondeu, seguiu pelo mato para não ser atacado por ninguém. Chegando na aldeia da namorada, ele se escondeu atrás de sua casa e ficou esperando. Ele ouviu a música de *iamurikuma* que as mulheres estavam cantando nesta aldeia a noite toda. Quando amanheceu, uma mulher bem velha, que não podia cantar de tão velha, foi no banheiro. Quando ela voltava de lá, ele a cercou e disse: "oi tia, vim atrás de sua filha" e ela respondeu: "você não pode vir mais aqui. As mulheres estão muito valentes, usando flecha. Fica escondido aí que depois eu te dou comida". Mas o rapaz insistiu: "ô tia, fala pra sua filha vir falar comigo" e ela respondeu: "ela tá cantando lá no centro, mais tarde eu falo". Ele continuou escondido e ficou animado. As mulheres tinham cortado o peito direito para poderem usar o arco e flecha. Então a velha avisou a moça e ela deu uma desculpa pras outras companheiras, dizendo que estava com dor de barriga, que tinha que sair um pouco. Quando encontrou o rapaz, ela disse que não podia ir embora com ele. Então ele pediu um colar de lembrança e ela disse que não podia dar, que era colar de *iamurikuma*, que suas amigas iam procurar o colar depois. A moça falou pra ele esperar ali no mato, escondido, que ela iria arrumar mais material para fazer colar, que lá no mar tinha muito e que na noite seguinte ela voltaria pra eles irem juntos pegar o material. À noite a velha foi chamar rapaz, lá pelas onze horas a moça deu uma desculpa que estava doente e que ia dormir. Lá pelas quatro horas da madrugada ela encontrou com as amigas que estavam indo tomar banho para elas não irem procurar por ela. As mulheres estavam

cantando "teruia, teruia, niianaku", "eu vou banhar na lagoa grande". Ela avisou as amigas que ela ia caçar, que ela tinha ficado menstruada e não podia ficar com elas. Pegou a flecha e foi com o namorado até a lagoa onde ia fazer o colar. Pegaram pedrinha e fizeram muito... Lá pelas onze horas da manhã, a moça falou para irem embora, senão as outras mulheres iriam atrás pra procurar por ela. Assim que voltaram, ela foi cantar com as amigas e ele ficou escondido. Lá pelas sete horas ela deu desculpa que estava cansada e voltou pra ficar com o namorado. Ele ficou tentando convencer a moça para ela ir embora com ele, mas ela recusou e disse que não podia ir. Ela avisou o rapaz que iria ter uma caçada e que era melhor ele ir embora. A moça deu flecha, cocar, pena de gavião, muitos presentes para ele, fez também beiju e deu pra ele levar. Quando era uma hora da madrugada, ele foi embora. Ela explicou pra ele que ele deveria jogar grama em baixo da barragem e voltar pelo buraco de onde tinha vindo. Ele fez o que ela disse e saiu pelo buraco em uma aldeia, depois em outra, até que chegou na sua aldeia. Ele encontrou os homens sozinhos e então contou o que tinha acontecido com as mulheres, que elas estavam muito bravas, muito valentes e que não dava pra ir atrás delas mais. Os homens estavam preocupados com os meninos passando fome. Então resolveram ir em outras aldeias caçar mulheres para casar. Daí eles foram, casaram e trouxeram elas para a aldeia pra criar os filhos deles."

> | <

Para iniciar os comentários sobre este *aunaki*, um dado vindo de versões deste mito entre os Aweti e Kamayurá (cf. Serra, 2004), e entre os Kuikuro (Franchetto, 1986) parece esclarecedor quanto aos motivos da pescaria coletiva, momento de origem da cisão entre homens e mulheres¹⁵⁷. Segundo

¹⁵⁷ Lembro que esta cisão é tema fundamental do *yawari*, tratada especialmente no 1º Canto (cf. Menezes Bastos, 1990:182-3). Pode-se dizer que os ritos, assim como os mitos e os motivos (musicais) se pensam a si mesmos.

estas versões, os homens saíram para pescar porque estava para acontecer uma festa de iniciação dos meninos, a “furação de orelha” (conhecida entre os Wauja por *pohoká*). Como ocorre antes de grandes festas intertribais, uma grande pescaria é organizada para que se possa alimentar todos os participantes, as pessoas da aldeia e os convidados. Além disso, o fato de haver uma festa de iniciação masculina leva a crer que havia meninos “reclusos” na aldeia (os *atagiuwekehō*), que portanto não foram à pescaria, o que explica porque Kamatapirá está junto às mulheres. Note-se que estes reclusos se encontram em uma fase de transição, assim como os *haukenejo*, que se pode chamar de *liminar* (cf. Turner, 1982): trata-se de um momento perigoso e importante da vida que é a passagem da vida de menino (que vive próximo à mãe e ao mundo das mulheres) para a de homem¹⁵⁸.

Através da narrativa de Iutá, tudo se inicia na mais perfeita normalidade: o chefe, como de costume, convoca os homens para uma pescaria coletiva, atividade que sempre antecede as festas. Antes da pescaria, as mulheres vão cuidar da mandioca, preparar o beijú que seus maridos levarão para o acampamento de pesca. Seguindo as normas, os reclusos não foram pescar, e ficam junto às suas esposas ou mães. No entanto, após a demora excessiva dos homens e insatisfação geral de todos os esfomeados que ficaram na aldeia, um dos reclusos, a mando das mulheres, sai de seu resguardo para investigar o que estaria acontecendo. Da ruptura primeira, a quebra, por parte dos homens, do acordo de retornar para a aldeia com peixe após cinco dias, advém todas as demais rupturas e transgressões expressas no mito. Na verdade, a quebra desta regra expressa uma dupla transgressão: os homens rompendo o acordo e o recluso saindo da reclusão. Aqui se encontra o motor inicial desta narrativa mítica, o fato gerador de todo um conjunto de conseqüências, como o surgimento das *iamurikuma*: a quebra de reciprocidade,

¹⁵⁸ Para o mito Wauja que trata da gênese deste ritual de iniciação masculina, veja o M9, *Kamukuwaka*, nos anexos. Há interpretações diferentes para os significados deste tipo de rito de passagem. Se Gregor aproxima a furação de orelha Mehináku à menstruação e a símbolos femininos (1985), Barcelos Neto acredita que o *pohoka* Wauja é o ritual de confirmação da posse de uma “substância” que diferenciaria os “nobres” das pessoas comuns (2004:241). Para o caso dos Matipú, ver Veras (2000). Segundo DaMatta, a liminaridade dos ritos de passagem está ligada à ambigüidade gerada pelo isolamento e pela individualização dos noviços, é portanto “a experiência de estar fora-do-mundo que engendra e marca os estados liminares, não o oposto” (DaMatta, 2000:23).

feita pelos homens, é o princípio de todo este universo mítico-ritual, está na origem do complexo *iamurikuma-kawoká*.

Menezes Bastos identifica o tempo primordial do ritual xinguano em um mundo do "ócio amoroso", cujo "efetivo princípio se dá com a separação (sexo) entre homens e mulheres, entre céu e terra, separação esta que instala a máquina primordial do engodo e do "cruzamento", a máquina do neg-Ócio". O princípio é, desta forma, instituído e "definido pela instalação da relação Compra/Venda" (1990:573). O comércio, o desejo, o roubo, a inveja, o ciúme, enfim, tudo aquilo que movimentava a reciprocidade, instaurando-a ou negando-a, surge então¹⁵⁹.

Só mesmo um *atagiuwekehō*, em seu estado de masculinidade suspensa, poderia trafegar nos dois universos de gênero: sair da companhia das mulheres para ir ao acampamento de pesca dos homens. Kamatapirá, o *atagiuwekehō* filho do chefe, faz a mediação entre homens e mulheres. Vemos, em outras narrativas xinguanas que pessoas em estado de suspensão de suas capacidades reprodutivas, jovens reclusos ou mulheres velhas que não menstruam mais, geralmente fazem este papel de intermediação. Lembro ainda que o pajé, aquele que transita entre humanos e *apapaatai*, também sofre uma suspensão semelhante, na medida em que deve se abster de sexo durante o período em que realiza pajelança para que sua atividade tenha sucesso, para que ele não se exponha, através dos odores que a atividade sexual fatalmente lhe trará, frente aos espíritos que visitará em sua jornada xamânica.

Bem, mas o que teria acontecido com os homens para ocorrer sua transformação em *apapaatai*, para que fizessem máscaras que os transformassem em monstros devoradores? O único dado de que dispomos é o temporal, ou seja, os homens ficaram ausentes mais tempo do que deveriam. Se por um lado houve um distanciamento prolongado entre homens e mulheres, a permanência exclusiva dos homens entre si foi excessiva. De um lado, uma falta, de outro, um excesso. Há um tênue fio que une homens e mulheres, tecido por regras e acordos que não prevêm transgressões ou quebras. A demora dos homens acarretou não somente a falta do alimento,

¹⁵⁹ Este ponto será melhor observado quando discutirei as imbricações entre relações de gênero e política no contexto ritual, nas considerações finais.

mas igualmente a de sexo: ao ficarem muito tempo longe das mulheres, interrompe-se o fluxo normal das atividades sexuais e reprodutivas, gerando ao mesmo tempo acúmulo e falta. A quebra do fluxo de circulação de sêmen e de peixe se mostra nefasta sobre vários aspectos: a acumulação (contrapartida da quebra do fluxo), um dos pontos nevrálgicos em uma sociedade que prevê a constante circulação de bens e serviços, é sempre vista como o excesso que se contrapõe à falta, como uma atitude des-humanizante que, portanto, é capaz de transformar humanos em “monstros”. Lembro que na ética xinguana, a acumulação é motivo de acusação de feitiçaria. A quebra do fluxo se dá também na incapacidade dos homens em contribuir para a iniciação dos meninos na vida adulta. Ao deixar de retornar para a aldeia com peixe, os homens não cooperaram de modo algum para a reprodução social¹⁶⁰.

Já as mulheres, ao descobrirem através de Kamatapirá, o que estava acontecendo com os homens, que eles estariam fazendo e usando máscaras que os transformariam em monstros, resolvem também empreender uma mudança radical e, para tanto, ao invés de fazerem máscaras, como os homens, comem frutos transformadores, e cantam noite e dia as músicas do *apapaatai iamurikuma*. Importante salientar que em todo o Alto Xingu não é observada a ingestão de enteógenos, nem mesmo de bebidas fermentadas com algum teor alcoólico, tal ingestão ficando circunscrita, portanto, no plano do *aunaki*. A conjunção entre plantas transformadoras e música opera a transformação que dará início à viagem catabática¹⁶¹ que as mulheres irão empreender.

Diferentemente dos homens, o papel transformador da máscara entre as mulheres é exercido pela música e plantas. Os homens possuem máscaras e flautas para a realização de rituais nos quais há uma aproximação perigosa e transformadora em relação aos *apapaatai*. As mulheres, sem flautas e máscaras, possuem as canções *iamurikuma*. Lembro da já mencionada equivalência entre música e máscaras (cf. Lévi-Strauss, 1991:36).

¹⁶⁰ No *yawari*, tudo isto aponta para a precariedade do contrato social e para uma saudade insuportável do “tempo” do ócio amoroso, onde a reprodução não é motor (cf. Menezes Bastos, 1990).

¹⁶¹ Catábase no sentido de uma viagem ao subterrâneo, de exploração dos limites da sociedade (cf. Serra, 2004).

Músicas e máscaras, no contexto ritual, são instrumentos de ativação dos poderes dos *apapaatai*. Desta forma, as mulheres *criam* a música de *iamurikuma* enquanto desejam separar-se dos homens, decepcionadas com a quebra do acordo inicial¹⁶². Apesar de não usarem máscaras, seus adornos corporais são investidos de uma simbólica de vetor trocado: passam a se adornar como homens. Não creio que se trata meramente de assumir uma identidade masculina, mas muito mais de realçar a extensão da mudança, o quão sensível era sua situação e irreparável sua nova condição. Ou seja, as mulheres *iamurikuma*, adornadas qual homens, como que transformadas através de máscaras, deixaram de ser mulheres e se transformaram em *apapaatai*. Com isto, no entanto, não se aproximam de um estado de masculinidade, mas assumem uma posição simbolicamente perigosa: aquela de uma ambigüidade sexual (McCallum, 1994; Basso, 1987b) ou hipersexualidade (cf. Frachetto, 1986). O ambíguo de não ser mais mulher nem homem, o encontro do masculino e do feminino em um único ser: tal fato é, por excelência, uma possibilidade exclusiva do mundo dos *apapaatai*.¹⁶³

Para seguirem em sua empreitada, primeiramente as mulheres cortam grandes árvores com a finalidade de fazerem grandes pilões que servirão de prisão temporária para seus pequenos filhos homens. Este *anaweke*, “grande pilão”, objeto central do ritual de *iamurikuma* que acompanhei em 2001, carrega também a marca de uma transformação: nele faz-se o processamento da farinha e há a mistura de substâncias cruas que, cozidas, servirão de alimento. De forma homóloga, os garotos, homens inconclusos, dispostos no pilão qual alimento cru aguardando sua transformação, acabam encruados pela traição de seus pais. As mulheres, desgostosas, desapontadas, e acima de tudo esfomeadas (de sexo e de peixe), abandonam seus filhos meninos dentro dos pilões, levando consigo apenas as meninas e dois rapazes, Kamatapirá e Ulei, que abrirão o caminho da jornada, um caminho subterrâneo, infernal.

¹⁶² Este tipo de reação musical das mulheres frente à quebra da reciprocidade por parte dos homens é recorrente no mundo ameríndio. Por exemplo, as mulheres Kulina, através dos cantos *dosehe*, expressam seu descontentamento quando os homens não trazem alimento (Bueno da Silva, 1998).

¹⁶³ De forma semelhante, um homem xinguano totalmente paramentado pode ser interpretado como um ícone do feminino (Gregor 1985:189). Unindo o feminino e o masculino, o homem integralmente paramentado para rituais com *kawoka* está associado ao perigoso mundo dos *apapaatai*.

Depois que Kamatapirá e Ulei cantam e dançam, enlouquecidos pela música e pelas ervas, as mulheres vão buscar *opukakala* da casa de Kamatapirá, ou seja, uma série de objetos: a máscara de tatu canastra que ele viria a usar, as pás de beijú para cavar o caminho, e um cesto grande de palha que foi colocado nas costas do ex-recluso. Todas seguem sempre cantando: *napikapa eheia* (“eu estou ficando louca”). Segundo Tupanumaká, as *iamurikuma*, na parte do rito em que cantam esta canção, diferentemente do que ocorre em outras, não estão tratando dos homens, mas de si mesmas, de sua transformação. São justamente as cantoras as responsáveis por cuidar da retaguarda da comitiva: ficam por último para reafirmar seu rechaço aos homens e para criar as barreiras que desencorajam a tentativa de perseguição por parte destes. Tudo o que possa machucar e, principalmente, que possua veneno, é colocado pelas mulheres na entrada do buraco para que a separação seja definitiva.

Desapontadas e raivosas, elas vão embora cantando, ficando para os homens a saudade das mulheres, e os meninos para criar.

A partir de então, uma nova etapa se segue, a da viagem propriamente, das decidas às profundezas, das subidas a outras aldeias e alistamentos de homens e mulheres ao longo do caminho. Mais uma vez Kamatapirá assume importante papel, agora o de mensageiro, *waká*, aquele que vai à frente. Ele tem a missão de avisar os habitantes das aldeias que as *iamurikuma* estão chegando e que ninguém deve olhar para elas, sob pena de serem capturados. Aqueles que se tornam cativos delas, homens ou mulheres, passam a noite dançando e cantando com elas e, de dia, as acompanham em sua viagem pelo subterrâneo.

Nas narrativas míticas Wauja sempre há menção a lugares conhecidos, locais da redondeza, servindo como pontos marcadores espaciais¹⁶⁴. Neste caso, vemos o *ietowaká*, uma lagoa considerada enfeitiçada à qual ninguém se arrisca a ir a não ser para coletar *ieripaná*, matéria prima para o *sapalaku*, “cordão perineal”. E também o lugar onde afirmam haver muito *topépo*, barro vermelho utilizado na pintura de panelas, também visitado pelas *iamurikuma*.

¹⁶⁴ Trata-se de uma característica presente em muitos mitos ameríndios, como o da cobra-canoa (S. Hugh-Jones, 1979; Piedade, 1997). O caráter topográfico nestes mitos cria um vínculo geográfico que confere verossimilhança ao mito.

De modo geral, as matérias-primas que os Wauja utilizam em seus objetos estão sempre enredadas com uma dimensão que envolve os *apapaatai*. Estes são vistos como “donos” dos objetos, assim como podem ser os verdadeiros produtores dos materiais, como no caso deste barro que os Wauja usam para fazer cerâmica e que corresponde precisamente às fezes da cobra *kamaluhay* (ver Mello, 1999:210), depositadas no fundo de uma lagoa próxima à aldeia Piulaga. As localidades referidas no mito guardam uma ligação especial com o mundo feminino e igualmente com o dos *apapaatai*.

Kamatapirá, seguindo sua missão de líder, pede a Ulei que cave novo buraco no intuito de levar de volta as pessoas das outras aldeias, enquanto ele seguiria adiante com as mulheres de seu próprio grupo. Haviam chegado no fim do céu, *enutaku*, “local do céu”. Curioso notar que uma incursão no subterrâneo pudesse chegar ao fim do céu¹⁶⁵. Mas não apenas chegaram a este ponto como atravessaram o *enutaku*, chegando ao *iakunapu*, o caminho dos mortos¹⁶⁶. Há aqui um movimento paradoxal de descida que leva às alturas. Vemos, portanto, esvaecida a idéia ocidental de localizar a aldeia dos mortos nos *in-fernus*, estando assim alocadas entre os Wauja, nos *supernus*¹⁶⁷. Para marcar a passagem de uma dimensão a outra, as *iamurikuma* colocaram uma barragem entre o fim do céu e o caminho dos mortos, barragem parecida com um espelho. Talvez o espelho aponte também para a inversão que a aldeia dos mortos representa em relação à aldeia dos vivos, como que espelhando o mundo conhecido, mas às avessas. Kamatapirá e Ulei estabelecem duas aldeias, a da lagoa e a do grande mar. É possível que estas duas aldeias apareçam neste momento como “prova” de que dois grupos humanos, ou quase humanos, vêm a ser o número mínimo imaginado para qualquer existência social, mesmo no além mundo.

Novamente um personagem masculino surge: um rapaz com saudade de sua namorada que partiu com as *iamurikuma*. Ele então empreende sua viagem dantesca à procura da amada. Vai aos infernos, segue no caminho dos mortos e

¹⁶⁵ Na representação do cosmo Wauja a aldeia dos mortos está no céu, é a *yuejokupohq* cujo acesso é feito por uma escada, *mapi'ya*.

¹⁶⁶ Há uma descrição desta dimensão cósmica, acompanhada de desenho, feitos por Itsautaku em Piedade (2004:60).

¹⁶⁷ A etimologia da palavra “subir”, em português, aponta para o latim *sub-ire* como “ir de baixo para cima”. Curiosamente, na língua latina esta palavra quer dizer “ir para baixo de algo”, *sub-ire* (ver Lewis, Short & Freund, 1979).

acaba encontrando a aldeia das *iamurikuma*, provavelmente atraído pela música que elas cantam a noite inteira. Para se aproximar da moça, o rapaz se utiliza de uma velha, que de tão velha não canta mais. Assim, a mulher já não representa perigo, podendo fazer o elo entre o jovem humano e a mulher transformada em *apapaatai*, mediando entre humanos e estes. Trata-se de um papel semelhante ao do recluso do início da história, o de levar notícias dos homens transformados em *apapaatai* para as mulheres da aldeia.

Como a velha ressaltou, o rapaz deveria tomar cuidado, pois as mulheres estavam muito valentes, tinham se tornado guerreiras, haviam feito até uma mastectomia do seio direito para poderem manipular melhor o arco e a flecha. Ele não pareceu se importar muito com as transformações por que passou sua namorada, queria mesmo é levá-la junto consigo para sua aldeia. Como esta se negou a acompanhá-lo, ele pediu um objeto que serviria de lembrança, o colar, para aplacar sua saudade ao ir embora. Como se tratava de um colar de *iamurikuma*, a mulher não poderia dá-lo e sugeriu que fizessem juntos um novo colar, cópia do original. Para poder se encontrar seguidas vezes com o rapaz e poderem juntos ir até a lagoa fabricar o relicário, a moça teria que driblar a vigilância de seu grupo. Ela inventou então vários subterfúgios, aqueles mesmos que, no dia a dia da aldeia, são empregados para escapar da excessiva vigilância a que todos estão constantemente submetidos: dor de barriga, doença e, no caso das mulheres, a tão temida menstruação. Com esta última desculpa, ela se aparta de seu grupo e diz que vai caçar, visto que, quando menstruadas as mulheres não se banham junto com o grupo e nem comem peixe, somente carne de caça.

O mito não conta se os namorados mantiveram relações sexuais em seus encontros. Isto seria ilógico, do ponto de vista Wauja, pois se o rapaz conseguiu atravessar o *iakunapu* é porque não havia odores de sexo, caso contrário teria se tornado mais vulnerável aos *apapaatai*. Inclusive, o fato dos homens da aldeia do rapaz não estarem fazendo sexo (suas mulheres haviam ido embora) facilitou sua incursão na aldeia das *iamurikuma*. Desta forma, o rapaz voltou para sua aldeia, apagou os rastros jogando grama na barragem, e reencontrou seus companheiros. Tristes e preocupados com os filhos passando fome, estes homens, ao saberem que as mulheres não voltariam mais,

resolveram se unir a mulheres de outras aldeias, no intuito de assegurarem o futuro de todos.

Após esta narrativa, podemos concluir que este rapaz que foi e voltou é, afinal, o conhecedor do repertório de *iamurikuma*, pois foi ele quem testemunhou o ritual das mulheres. Possuidor de uma cópia do colar de *iamurikuma*, este rapaz ensinou os humanos como se faz o ritual de *iamurikuma* da forma correta¹⁶⁸.

Segue abaixo uma relação de pontos importantes que foram arrolados do mito de *iamurikuma*, alguns dos quais serão desenvolvidos ao longo deste trabalho:

- quebra da reciprocidade – excesso de masculinidade – transformação dos homens (*máscaras, apapaatai* homicidas).
- violação da regra da reclusão – recluso mediador.
- resposta das mulheres: ingestão de frutas (plantas) e canto, transformação em *apapaatai*.
- meninos no pilão: processo interrompido.
- a música, as frutas, a loucura (*-pokapai*, transbordamento).
- catábase.
- passagem por outras aldeias: arregimentação, proibição da visão.
- fim do céu/aldeia dos mortos : 2 aldeias *iamurikuma*.
- saga do rapaz: ida e volta.

> | <

Para Ellen Basso (1987b), o ritual de *iamurikuma* focaliza a natureza da identidade de gênero, dos papéis sexuais, e joga com várias transformações destas idéias resumidas em quatro pontos: como pessoas de um gênero podem adquirir atributos físicos e mentais de um outro gênero; como a fusão destas características em uma só pessoa é associada com a transformação do indivíduo em um *itseke (apapaatai)*; como a identidade de gênero é associada

¹⁶⁸ Em muitos mitos Wauja e ameríndios, há esta figura da personagem humana que, através de experiência empírica entre os *apapaatai*, e mediante rigorosa memorização, informa aos humanos sobre uma prática daqueles. Este caráter da vivência de um humano dá veracidade ao ritual aprendido no mundo dos *apapaatai*. Além disso, trata-se de uma experiência basicamente xamânica, daí podendo-se depreender que a realização de um ritual “aprendido” dos *apapaatai*, relatado pelo mediador xamânico, possui ligação com o mundo da cura. Ver os mitos do *kukuhq* (M11 nos anexos) e de *Auwaulu* (M3 neste capítulo) que também trazem esta característica.

com atributos particulares de musicalidade humana; como a solidariedade entre membros de um mesmo gênero pode se tornar tão exclusiva que implica na rejeição dos papéis sociais normais (*op.cit*:166). Creio que este ritual deve ser compreendido no âmbito do complexo *iamurikuma/kawoká*.

A análise deste mito nos leva ao coração deste complexo, que está relacionado à dualidade diferencial originária masculino-feminino, ponto fulcral do pensamento Wauja (para Hérítier, 1998, a própria fundação da diferença). O que este complexo parece destacar, além da profundidade da diferença de gênero, é o alcance da quebra da reciprocidade entre homens e mulheres, levando a uma aproximação à condição excessiva dos *apapaatai*. As histórias da mulher que sabia tocar flauta, do povo-abelha e do raposo estão repletas de nexos entre musicalidade e visibilidade, outro ponto fundamental do referido complexo, presente também no mito de *iamurikuma*, notadamente pela catábase das mulheres “loucas” cantantes, aliás, tocadoras das flautas dos homens: quem as olhava, qual Orfeu esquecido, era “punido” com sua incorporação ao grupo em sua saga até além do horizonte, o fim do céu. Masculino/feminino, transformação em *apapaatai*, quebra da reciprocidade, musicalidade, formas de expressar os perigosos e necessários sentimentos que despertam a socialidade: estes são os elementos que entram em cena no ritual de *iamurikuma*, cuja descrição e análise será o tema dos próximos capítulos.

> | <

CAPÍTULO IV

O Ritual de *Iamurikuma* - 14 de agosto a 1 de novembro de 2001.

No final da tarde do dia 14 de agosto, três dias após nossa chegada à aldeia, e dia seguinte do término do ritual de *kaumai*, algumas mulheres se reuniram no centro da aldeia, cantando e dançando músicas de *iamurikuma*. Eram cerca de dez, todas *aripi*, “maduras”¹⁶⁹. Fui convidada a cantar junto com elas, o que foi bastante emocionante, pois eram cantos que eu já conhecia de minha estadia anterior, podendo assim efetivamente cantar junto. Neste dia não gravei os cantos, apenas dancei e cantei. Algumas das mulheres se surpreendiam ao me ver cantando músicas de *iamurikuma*, pois eu nunca havia participado deste ritual, somente gravado alguns cantos que Iutá e Kalupuku me apresentaram em 1998, como demonstração da festa. De qualquer forma, causou boa impressão entre as mulheres o fato de eu conhecer um pouco seus cantos, demonstrando que estava compreendendo sua musicalidade (desenvolvendo uma bi-musicalidade). Afinal, falava mal a língua Wauja, mas sabia cantar, o que já era algum começo¹⁷⁰.

As mulheres voltaram a se reunir no final de tarde de 16 e 29 de agosto, cantando por meia hora em cada dia. Na maioria das vezes eu só descobria que elas iriam cantar quando já estavam cantando. Assim, passei a manter meu equipamento de gravação sempre pronto, bem guardado mas facilmente acessível. Nestes dias pude, então, gravar.

Apresento a seguir um relato da seqüência das atividades e, principalmente, dos cantos de *iamurikuma* que foram executados durante os oitenta dias de ritual. Algumas poucas seções não foram gravadas, ficando apenas o registro de seu acontecimento.

¹⁶⁹ A classificação etária feminina nativa inclui: *iamukutai* ou *tenejotaĩ* = menina pequena; *mãiumekēte* = pré-adolescente; *paĩakualutai* = menina reclusa; *iamukutopalua* = quando sai da reclusão; *memejoiyalu* = jovem que não é mais virgem; *ianunumona* = jovem casada; *aripi* = madura; *aripixixelumona* = velha.

¹⁷⁰ Os Wauja em geral apreciavam muito quando eu cantava suas músicas. Isto aponta a dificuldade inerente do repertório nativo, por eles mesmos reconhecida, e para o respeito que é despertado quando ele é executado corretamente. Trata-se de uma estética e ética do respeito e do valor da música.

Ao final de cada dia, apresento um quadro sintético das gravações, acrescido de algumas informações e, ao final do capítulo, um quadro sintético dos cantos registrados. A coluna da esquerda destes resumos indica o dia e mês em que ocorreu a seção apresentada, também contém informações a respeito da mídia em que está gravada (minidisc numerados ou vídeos numerados), constando o dia do ritual, de acordo com a seqüência de 1 a 80 (número total dos dias registrados do início ao fim); a coluna seguinte indica a hora (geralmente mostrando o início e o fim de uma seção); a terceira coluna apresenta alguma referência quanto à formação coreográfica ou movimentação e número de pessoas; e a da direita mostra a ordem em que vão sendo apresentados os cantos, bem como uma indicação entre colchetes, [], das pausas efetuadas entre os conjunto de cantos. Os cantos são nomeados por **I** (já transcritos no capítulo anterior) e **K** (aqueles que recebem o nome genérico de *kawokakuma*). Alguns poucos cantos foram nomeados sob uma classificação distinta: os cantos de *opokakala* (**O**), e os que chamei, na falta de um rótulo nativo, de *repente* (**R**), ambos guardando características distintas, do ponto de vista musical e coreográfico, dos repertórios **I** e **K**, como será comentado adiante. A numeração que acompanha as letras corresponde à ordem como os cantos foram apresentados. No entanto, como não gravei a totalidade destes, é possível que aquilo a que estou chamando, por exemplo, de K25, possa ter sido cantado antes do K10, não tendo como sabê-lo, visto que não foi registrado. Alguns cantos não foram facilmente identificados, de modo que estão assinalados com uma interrogação (?) ao lado da letra. De qualquer modo, estou certa de que a amostragem que apresento é bastante significativa, pois representa mais de 80% do que foi cantado.

Os cantos serão apresentados na ordem de sua execução. Lembro que os cantos a que chamei de **I**, aos quais farei referência adiante, são aqueles 6 transcritos durante a narrativa do *aunaki* de *iamurikuma*. Assim, teremos um total de 67 cantos transcritos, 57 com partituras, e 10 somente texto. No capítulo seguinte tratarei de analisar parte destes cantos mais detidamente.

Retomando, pois, os acontecimentos dos dias 16 e 29 de agosto, segue o quadro sintético.

Data	horário	Disposição coreográfica	Repertório Musical
16/8 3º. dia	19:00	Bloco (com cerca de 10 mulheres) no <i>enekutaku</i>	I1 I2 I3 I4 I5 I6 I7 I8
29/8 16º. dia	18:00	Bloco (com cerca de 10 mulheres) no <i>enekutaku</i>	K1 K2 K3

> | <

Estes encontros de final de tarde foram se sucedendo sem que eu pudesse, inicialmente, entender o motivo das cantorias. No dia 30 de agosto, comecei a perceber o que estava por trás deles. Neste dia, as mulheres se reuniram no *enekutaku*, "centro", como já vinham fazendo, mas ao invés de iniciarem os cantos, Ulusã, a esposa do chefe Iutá, assumiu a palavra e convocou cinco *amunau*, "chefes locais", para organizarem uma pescaria coletiva. Os convocados eram: Iutá, o chefe da aldeia, Itsautaku, o pajé mais influente, Aluakuma, Iatuná e Peye, homem que vive no aldeamento Aruak e que, por isto, foi representado por seu filho Hukai. A fala de Ulusã, dirigida a cada um destes homens, era pausada, de melodia caracteristicamente ritmada, bem aguda e com terminações de frase em glissandos descendentes: forma típica dos Wauja emitirem seus comunicados no *enekutaku* dentro de um contexto ritual. As mulheres, representadas na voz de Ulusã, perguntavam a estes homens se poderiam ir pescar para que o ritual de *iamurikuma* pudesse acontecer. Os homens chamados, por sua vez, foram sucessivamente até o centro responder ao pedido. Suas respostas também foram ritmadas, todos dando o consentimento para o início da festa, assumindo assim o compromisso de fornecer a comida necessária. Após as falas cerimoniais dos homens, as mulheres se juntaram em bloco e cantaram uma única música, repetida por cerca de quinze minutos.

Data	horário	Disposição coreográfica	Repertório Musical
30/8 cassete	17:30	- Mulheres se juntam no centro da aldeia	Ulusã assume a posição de oradora e convoca 5 chefes para pescaria
vídeo 3 17º. dia		Bloco no centro da aldeia	K4

> | <

Ao questionar Atamai sobre os motivos dos cantos e da pescaria, recebi a resposta típica: “é festa de mulher, elas é que sabem”. As respostas de Kalupuku, a principal cantora do rito, também não foram nada esclarecedoras. Disse-me que “era festa para os donos de *iamurikuma*”. Até onde sabia, para a realização do ritual de *iamurikuma* deveriam ser convidadas as demais aldeias do Alto Xingu. No entanto, Kalupuku esclareceu que esta seria uma festa só entre os Wauja, sem convidados. Tratava-se, portanto, uma versão intratribal do *iamurikuma*.



Cantos de *iamurikuma* nos finais de tarde

Ao meio-dia do dia 31 de agosto, um grupo de homens saiu para pescar com *kuna*, “timbó”¹⁷¹. Nesta noite não houve cantoria, todos foram dormir

¹⁷¹ Este tipo de pescaria é a mais fácil de se empreender quando se almeja grande quantidade de peixes pois, após espalharem o veneno do timbó na água, estes ficam desmaiados, qualquer pessoa, então, podendo recolhê-los. Conforme Harrison (1977),

cedo. Na tarde do dia 1 de setembro, as mulheres se reuniram novamente para cantar músicas de *iamurikuma* no *enekutaku*. O esquema coreográfico era o seguinte: as cinco cantoras principais, mulheres na faixa dos quarenta anos, perfilavam na primeira linha, sendo seguidas de três jovens adolescentes dispostas ao final da primeira linha. Estas jovens estavam cuidadosamente ornamentadas, com pinturas de jenipapo nas pernas e cordões coloridos amarrados nos joelhos. Na segunda linha, situada logo atrás da primeira, estavam mais sete mulheres, duas carregando bebês de colo, e mais algumas meninas, de cerca de três anos, dando-lhes as mãos e aprendendo a dançar juntas.



Enquanto meu companheiro filmava esta tarde de 1º de setembro e eu cuidava de gravar os cantos, Tuhú, um homem de cerca de trinta e cinco anos, muito brincalhão e sempre disposto a provocar as mulheres, resolveu fazer uma intervenção performática: segurando um tronco de madeira no ombro, fazendo pose de cineasta, com os joelhos flexionados, fingiu estar filmando as *iamurikuma* enquanto cantavam e dançavam. Uma das mulheres não gostou desta impertinência e saiu correndo ao seu encalço. Ele largou o tronco e fugiu, dando risada, enquanto ela atirava sobre ele sementes e tocos de madeira que encontrava no caminho. Assim que ele sumiu atrás de uma casa, ela retornou para seu lugar no grupo das cantoras e todas acharam muita graça. Esta cena ficou registrada em vídeo e foi motivo de muito riso quando exibimos a

entre os Kamayurá isto se dá de outra forma: somente os meninos que ainda não tiveram relações sexuais podem recolher os peixes. A pescaria leva de dois a quatro dias, e os peixes são moqueados já no acampamento. Contudo, esta modalidade de pesca é evitada pelos Wauja, pois eles dizem que ela acaba por matar peixes miúdos, diminuindo assim a fartura de futuras pescarias.

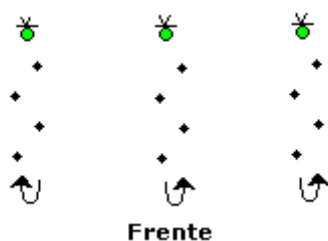
gravação para o pessoal assistir: pediram para repetir várias vezes. Este tipo de jocosidade, que não ocorre na vida cotidiana, permeou todo o período do ritual, mesmo durante suas pausas.

Data	horário	Disposição coreográfica	Repertório Musical
1/9 vídeo 3 19º. dia	18:00	Mulheres em Bloco no <i>enekutaku</i>	K5 K6 K7 K8

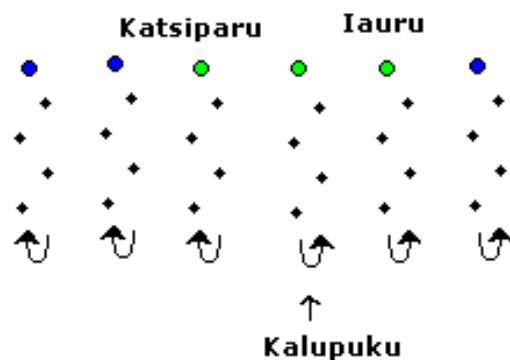
> | <

Por volta das duas horas da madrugada de 2 de setembro, as principais cantoras de *iamurikuma*, Kalupuku, Katsiparu e Iauru, se reuniram no *enekutaku*. Elas estavam totalmente paramentadas, com cocar, braçadeiras, colar e cinto e a cantora do centro, Kalupuku, trazia um chocalho de sementes de pequi, o *uaũ*, amarrado no tornozelo direito.

Nesta madrugada fria, a coreografia desenvolvida ao longo dos cantos foi a seguinte: as três cantoras se posicionaram em linha, uma ao lado da outra e, com passos marcados por um pulso forte aplicado pelo pé direito, caminharam para frente, dando quatro passos largos, virando-se e caminhando para trás o mesmo tanto, sempre balançando os braços na altura da cintura com um movimento pendular. Com exceção do balançar de braços, este esquema coreográfico é praticamente igual àquele relatado por Piedade para uma performance noturna do trio de flautistas *kawoka* (Piedade, 2004). Quando atingiam o ponto à frente, elas davam meia volta, mas com Kalupuku e Katsiparu dividindo a cena em espelho, ou seja, Kalupuku, que estava no centro, e Iauru, à sua esquerda, giravam o corpo para a direita, enquanto Katsiparu girava para seu lado esquerdo.



Mais tarde na madrugada, outras mulheres se juntaram ao grupo e mantiveram a mesma divisão: da metade de Kalupuku para sua esquerda todas giravam pelo lado direito, e da metade de Katsiparu para sua direita, todas giravam pelo lado esquerdo.



Kaomō, principal flautista e incentivador das práticas musicais das mulheres, estava presente, sentando em frente ao pequeno fogo que fizeram para se aquecer. Por várias vezes, nas pausas das sessões de canto, este homem passou instruções orais do repertório de *kawoká* para Kalupuku, cantando muito baixinho temas de flauta que seriam convertidos para voz. Seus vocalizes, utilizando as sílabas *ne - ri - pe*, eram memorizados pela cantora e se transformavam no repertório que os Wauja chamam de *kawokakuma*, a música das flautas *kawoká* em sua versão vocal, que era o repertório daquela noite. Aqui são utilizadas extensivamente as palavras *eha kuhaha*, palavras sem nenhum significado aparente, empregadas na “tradução”¹⁷² da música das flautas para o repertório vocal da “hiper-*kawoka*”¹⁷³.

¹⁷² Segundo Franchetto (comunicação pessoal), os Kuikuro têm uma palavra específica para indicar a tradução da música instrumental em música vocal: *angahokogotsie*. Entre os Wauja a palavra utilizada parece ser *asateheneĩ*, que tanto pode significar “revelar” quanto “mostrar” e/ou “traduzir”.

¹⁷³ Seguindo as explicações do Capítulo II sobre o uso do sufixo modificador *kuma*, poderíamos pensar o repertório de *kawokakuma* como uma derivação daquele das flautas *kawoká* de acordo com a segunda possibilidade de uso deste sufixo, um “outro” *kawoká*. Ou ainda, se pensarmos na mitologia que apresenta as mulheres como primeiras “donas” das flautas (M4 do capítulo III), a primeira forma de uso poderia fazer mais sentido, visto que indica não propriamente uma exterioridade frente a uma essência *kawoká*, mas talvez um excesso em relação às flautas. O sufixo *kuma*, “parece condensar os dois significados contraditórios do modificador: ele indica *diferente*, mas também *arquetípico*. O Outro é o Próprio, e vice-versa” (Viveiros de Castro 2002:31). É interessante notar que *kawokakuma* está em forma masculina, do contrário seria

Perto das três horas da manhã Pakairu juntou-se ao grupo, posicionando-se ao lado de Iauru. Após algumas sessões de vinte minutos, em que cantaram quatro a cinco canções diferentes, as três cantoras tiraram seus cocares e continuaram a cantar, agora desenvolvendo uma nova coreografia: deram os braços umas às outras e, assim entrelaçadas, se projetaram para frente e para trás sem virar, dando quatro passos para frente e, de costas, quatro para trás. Quando a manhã se aproximava, já havendo um pequeno fluxo de pessoas indo se banhar no rio, a estas cantoras incorporaram-se outras, formando um grupo que encerrou a performance com um canto de *iamurikuma*, momentos antes do nascer do sol.

Data	horário	Disposição coreográfica	Repertório Musical
2/9 vídeos 3,4,5, 6 20º. dia	1:30 até 6:00	Bloco no centro da aldeia.	K9 K10 K11 K12 [] K13 K14 K15 [] K16 K17 [] K18 K19 [] K20 K21 K22 K23 K24 K25 K26 [] K27 K28 K29 [] K30 K31 K32 K33 K34 [] K35 K36 K37 K38 K39 K40

> | <

Após uma noite de vigília, fui descansar e carregar as baterias para as sessões que não demorariam a recomeçar. Às onze da manhã as mulheres já estavam paramentadas e posicionadas para os cantos de *iamurikuma*. Eram cerca de vinte mulheres, com as jovens adolescentes posicionadas no centro e à frente do grupo, portando cocares na cabeça [ver quadro desta posição inicial, abaixo]. Nesta coreografia, as garotas da primeira linha avançavam quatro passos enquanto o restante do grupo, apesar de avançar também, se mantinha recuado, sempre com a marcação do pé direito. As jovens, então, davam meia volta e se posicionavam de frente para o restante do grupo que,

kawqakumalu, assim como *iamurikuma*, que em algumas letras de canções aparece na forma feminina, *iamurikumalu*. Estes conceitos, portanto, apesar de colados ao universo feminino, mantêm-se na forma masculina.

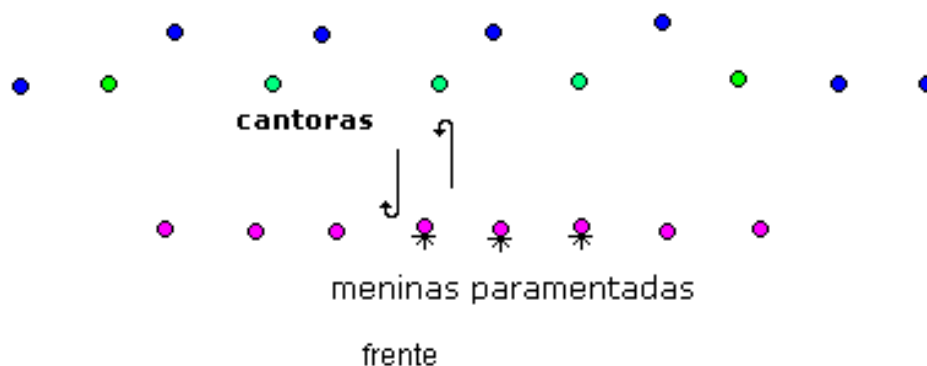
então, recuava de marcha a ré [ver quadro do deslocamento das jovens, abaixo].

Todas cantaram, sob um sol escaldante, à espera dos homens que deveriam estar chegando da pescaria. Esta performance durou cerca de uma hora, durante a qual repetiram o mesmo canto.

[Posição inicial]



[Deslocamento das jovens]



Data	horário	Disposição coreográfica	Repertório Musical
2/9 vídeo 3 20°. dia	11:00	Bloco no centro da aldeia - Grande grupo	K41



Meninas adolescentes paramentadas para o *iamurikuma* durante uma pausa.

> | <

Às treze horas, os pescadores chegaram trazendo uma grande quantidade de peixe. Um pouco antes disto, por volta das doze horas, as cantoras haviam parado de cantar e dançar. O chefe Iutá distribuiu os peixes moqueados, chamando cerimonialmente ao centro da aldeia as mulheres que deveriam buscá-los.

Ao entardecer, nove mulheres se dirigiram ao centro. No habitual estilo entoado de exortação, comunicaram aos homens convocados para a pescaria que eles precisariam queimar seus grandes pilões de madeira, seus *anaweke* (*ana+weke*, "pilão+grande"), pois estes já estavam muito velhos e corroídos. As nove mulheres que assim falaram eram aquelas que haviam recebido os peixes do chefe Iutá. Há cerca de quinze anos, elas haviam sido escolhidas para ser *kawokalamona* de cinco homens. Naquela época, estes homens haviam ficado doentes por causa de *iamurikuma* e estas mulheres foram escolhidas

para “representarem” este *apapaatai* para os doentes¹⁷⁴. Estes homens se tornaram donos dos *anaweke*, pilões de madeira que possuíam tamanho bem maior que os demais da aldeia. Estes *anaweke* foram feitos especialmente para eles naquela época em um ritual de *iamurikuma*, e desta forma, os donos dos pilões tornaram-se também “donos-de-*iamurikuma*”, *iamurikumawekehō*. Esta relação entre a pessoa do *kawokalamōna*, o ex-doente *iamurikumawekehō*, e o *apapaatai iamurikuma*, obriga o segundo sempre a promover festas para o último, além de alimentar periodicamente o primeiro, no sentido de, através dele, estar agradando e alimentando o *apapaatai*, seu exigente aliado. Ou seja, as mulheres *kawokalamōna* receberam alimento (peixe) dos respectivos donos-de-*iamurikuma*, que estavam promovendo uma festa de *iamurikuma*. Assim, as mulheres que tomaram a palavra no *enekutaku*, estavam lembrando os donos-de-*iamurikuma* de suas obrigações rituais. Falando de forma entoada, no mesmo estilo utilizado por Ulusã quando exortou os homens para a pescaria, elas foram, uma a uma, convocando seus respectivos *iamurikumawekehō*. Estes, por sua vez, foram respondendo, cada qual de frente para a mulher que o chamou, no mesmo tom ritualístico da fala do dia anterior. A queima dos *anaweke* deveria acontecer dentro do ritual de *iamurikuma* e a fala das mulheres novamente lembrava-lhes seu compromisso de fornecer comida, no centro da aldeia, durante todo o período da festa.

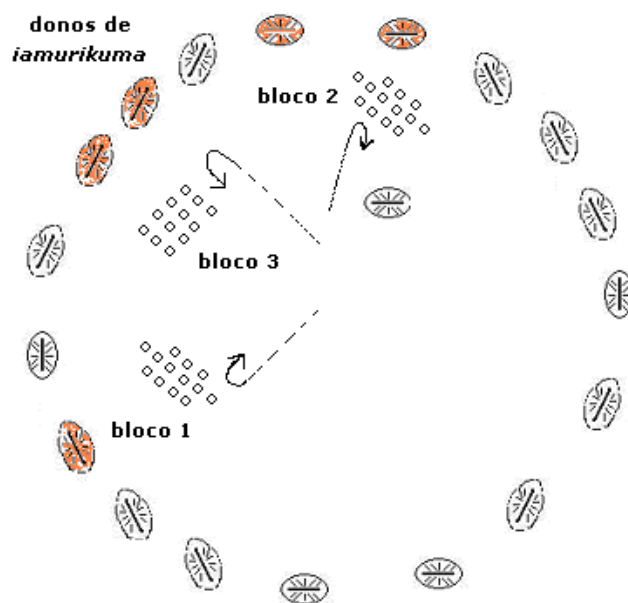
O que estava ocorrendo era, portanto, um *iamurikuma* intratribal, inserido em um contexto ritual de longo prazo, visto que se relacionava à queima dos pilões, *anaweke*, feitos há aproximadamente quinze anos. Estes, por sua vez, já eram parte de uma relação de reciprocidade entre os homens, o próprio *apapaatai* e as mulheres que, então, haviam feito os pilões e também uma festa. Desta forma, toda uma rede de prestações e pagamentos estava operando ali nesta versão intratribal do *iamurikuma*.

Apesar de não haver visitantes de outras aldeias, pude notar um aspecto intertribal do ritual que transpareceu em vários momentos: a subdivisão do grupo das mulheres em dois, três, quatro ou mais sub-grupos, cantando e dançando músicas totalmente distintas, ou ainda, a formação de dois grupos para o *kapi*, as “lutas corporais”. Parece-me que esta subdivisão é feita para

¹⁷⁴ Conforme o Capítulo II, para a relação entre o doente e seu *kawokalamōna*.

constituir uma alegoria do grupo visitante, para desempenhar o papel, necessário, no ritual, do “outro”.

O dia 4 de setembro foi uma destas ocasiões de subdivisão. Neste dia, por volta das 18 horas, as mulheres se reuniram no *enekutaku* para cantar e dançar em três grupos distintos: um de jovens adolescentes, outro com as principais cantoras e um terceiro, composto pelas mulheres dos chefes e descendentes. Apesar de caracterizar cada grupo desta forma, havia, no entanto, aquelas que não eram cantoras principais no segundo grupo, bem como pessoas não relacionadas diretamente às mulheres mais velhas do terceiro grupo, sendo esta subdivisão algo provisória. Por razões óbvias, não pude gravar todos os grupos que se apresentaram simultaneamente, ficando aqui bem evidentes as limitações do que podemos apreender em um evento de tais proporções.



Depois dos três grupos cantarem e dançarem ao mesmo tempo, em diferentes direções do pátio da aldeia, durante quarenta minutos, todas as mulheres se juntaram em uma nova coreografia com o canto de *teme*, “anta”. A coreografia consistiu de uma procissão, com as mulheres posicionando sua mão esquerda sobre o ombro da companheira à frente e movimentando o braço direito em movimento pendular na altura da cintura. A primeira mulher do grupo se apoiava em um cajado, e mantinha suas costas curvadas para frente, fazendo-se de *aripixelu* (muito velha). Todas usavam um pedaço de palha, ou fibra de alguma planta, como uma guirlanda sobre a testa, e entraram na casa de cada um dos cinco “donos” de pilão. A fila percorreu uma vez cada casa fazendo um círculo em volta do esteio central no sentido anti-horário. Durante todo o tempo da coreografia de *teme*, as mulheres cantaram a mesma música.

Data	horário	Disposição coreográfica	Repertório Musical
4/9 md 1 22°. dia	18:00	3 Blocos no centro da aldeia, voltados para direções diferentes. - em fila indiana	K39 K42 K43 I 9 I 10 I 11 música de <i>teme</i> (anta)

> | <

As mulheres voltaram a cantar no final da tarde de 6 de setembro, quando entoaram mais uma série de cantos de *iamurikuma* e *kawokakuma* que, infelizmente, não pude gravar.

Data	Horário	Disposição coreográfica
6/9 24°. dia	18:00	Não gravado

> | <

Após esta noite, as mulheres fizeram uma pequena pausa e voltaram a se reunir no centro da aldeia, no final da tarde de 9 de setembro.

Apresento a seguir a íntegra dos cantos executados pelas mulheres nesta tarde, dos quais obtive valiosas exegeses de Kalupuku. Foi muito importante para esta pesquisa o fato de Kalupuku ter me fornecido tais explicações, visto que os tradutores nunca se sentiam aptos a traduzir nada que não tivesse sido explicado por aquele que executou o canto, ou que liderou sua execução. Com estes dados, pedi a Tupanumaká que me ajudasse com a transcrição e tradução das letras que apresento a seguir, juntamente com a transcrição musical, seguindo a forma reduzida, de acordo com o que segue nas *instruções para leitura* abaixo. Durante esta sessão, Kaom̃ novamente repassou seus ensinamentos musicais a Kalupuku que, por sua vez, os transmitiu ao grupo de mulheres diretamente na performance, sem qualquer treinamento prévio.

Antes de apresentar estes cantos, contudo, devo esclarecer que por se tratar de um ritual que contém um repertório musical muito extenso, composto por quase 200 cantos diferentes, a transcrição e análise de sua totalidade seria um trabalho que iria além dos limites desta tese. Para a presente investigação, julguei adequado selecionar uma parte significativa do repertório, no sentido de apontar para o sistema musical em funcionamento no ritual. Escolhi para transcrever aqui o repertório cantado durante um final de tarde típico, contendo uma série de 23 canções de *kawokakuma*, das quais consegui traduções e exegeses. Outros 10 cantos que obtive tradução também serão apresentados, porém somente em sua forma textual, sem transcrição musical. Também será apresentada a totalidade dos cantos de uma das madrugadas, cujo repertório, composto de 23 cantos, é inteiramente vocalizado, sem texto. Além destes, um dos 5 cantos de *opukakala*, um dos cinco *repentes*, e 3 cantos de *iamurikuma* que não fizeram parte da narrativa de Iutá, também serão transcritos ao longo desta descrição. Creio que esta seleção satisfaz os objetivos da tese, que consiste na etnografia do ritual de *iamurikuma* com foco no sistema cancional, pois nesta amostra desenvolve-se uma mesma musicalidade que é prolongada ao longo da completa extensão do rito.

Abaixo do texto das canções e das traduções, apresento as exegeses de Kalupuku, conforme traduzidas por Tupanumaká. As explicações do tradutor vêm entre colchetes, da seguinte forma: [NT.], e minhas observações apenas entre colchetes.

Data	Horário	Disposição coreográfica	Repertório Musical
9/9 md4 27°. dia	18:20 término 20:40	Bloco no centro da aldeia (músicas de <i>maiuatapi</i>)	K44 K20 K45 K20 K46 K26 K16K47 K48 K25 K21 K22 K49 K24 K50 K51K23 K52 K53 K54 K55 K56 K57

Instruções para leitura das transcrições musicais:

Nesta tese, estou utilizando transcrições reduzidas seguindo o modelo criado por Piedade em sua análise da música das flautas *kawoka* (2004). As transcrições, se apresentadas integralmente, facilitariam a leitura, mas ocupariam demasiado espaço sem proporcionar maior rendimento analítico. A transcrição reduzida porta à informação essencial, encontrada através do discurso musical nativo.

Cada peça é constituída por um conjunto de temas e motivos. Dependendo da peça, um motivo pode ter poucas ou muitas notas, quando pode ser entendido como uma frase. Os motivos aparecem escritos integralmente somente uma vez na transcrição, nas demais repetições, aparecem apenas as letras correspondentes a eles (a), (b), (c), etc., grafadas sobre uma linha, e não sobre o pentagrama. Estes motivos podem sofrer operações de variação, passando a ser designados (a'), (a''), (b'). São os motivos que constituem os temas \boxed{A} , \boxed{B} e $\boxed{B'}$, o último sendo um tema \boxed{B} acrescido de letra, de um poema. Há também a frase \boxed{K} , que surge geralmente no início das peças, também como separação dos temas \boxed{A} e \boxed{B} , e no final, correspondendo sempre ao centro tonal das canções. Muitas vezes esta frase aparece duplicada, o que será indicado por $\boxed{K}\boxed{K}$.

A frase \boxed{K} é a seguinte (sua altura pode variar de uma peça para outra, de acordo com o centro tonal em questão):

frase \boxed{K}

8 e ha ku ha ha

Como esta frase é igual em todo o repertório, mantendo sempre o mesmo contorno rítmico-melódico, não será escrita novamente, o leitor devendo se reportar à transcrição acima se necessário. Todos os processos presentes nas transcrições, já analíticos por princípio, serão explorados no capítulo V, quando algumas destas peças abaixo transcritas serão analisadas com mais rigor. É importante notar que o canto das mulheres é entoado em uma região grave, correspondendo ao que convencionamos chamar de tessitura de contralto, e, desta forma, as canções soam uma oitava abaixo da região em que foram escritas.

K44
uialalakatapi

<p><i>Akukuneju* niyũpei</i> <i>omapai Iyapanapa</i> <i>yalanaku ikitsiyãku ipitsi pata</i> <i>pomapai Iyapanapa</i> <i>e ha ku ha ha</i></p>	<p>Sou casado com mulher Kalapálo, falou Iyapanapa buraco fundo, nariz para ela você falou, Iyapanapa <i>e ha ku ha ha</i></p>
<p>* <i>akuku</i> = índios Kalapálo</p>	

Exegese k44:

"A música de *Kawoká* é dividida em música da manhã, música da tarde, da madrugada. Tem repertório chamado de *mepiñawakapotowo* ["dois dedos"] e o da tarde é *uialalaka* [também chamado de *maiwatapi*]. Esta é música de *uialalakatapi* e a explicação é a seguinte: Tinha um índio Mehinaku, chamado Iyapanapa que casou com uma índia Trumai. Outra mulher, para sacanear com a Trumai, fez música [N.T. Todo índio Kalapálo, Kuikuro, Wauja, todo xinguanos se considera o melhor, a tribo mais verdadeira¹⁷⁵]. Então a mulher fez música falando que Iyapanapa diz que casou com índia Kalapalo, mas não é verdade, ele se casou com Trumai. Essa mulher tem o nariz cumprido e largo, ele se enganou".

¹⁷⁵ Segundo Tupanumaká, os verdadeiros xinguanos são os Wauja, Kuikuro, Kalapálo e Kamayurá, só que estes últimos "antigamente", não eram considerados xinguanos. Tupanumaká lembrou que *kamayula* quer dizer "comedor de gente". Confirma-se aqui mais uma vez este caráter execrável de canibalismo (conforme a ética xinguanos) atribuído aos Kamayurá (ver Menezes Bastos, 1995).

K20

<p><i>Watah_onejunap_o ekepekete ekepekete natu naatoja*</i> <i>Kuwap_oron_epei naateja</i> <i>Punupapamai pitsuma</i> <i>itsapai pitsu Sapukuyawá</i> <i>Sapukuyawá naatoja</i></p>	<p>Me comparou com mulher jararaca, me comparou, ouviu pessoal? Com <i>Kuwap_oron_epei</i>, ouviu pessoal? Você também parece com Sapukuyawá Sapukuyawá, ouviu pessoal?</p>
<p>* <i>naatoja</i> = "eles" em Mehinaku, mas também pode ser +/- "ouviu pessoal?".</p>	

Exegese k20:

"Esta é música de *maiuatapi*, dentro da qual a mulher fez sua música. Uma mulher está falando para outras mulheres: "olha, aquela mulher está me comparando com *watah_o* [NT. tipo de cobra), com *kuwap_oroná* [?]. Você é pior, seu andar parece com o de *Sapukuyawá* que fica pulando. Você me chama de *watah_o*, eu te chamo de *Sapukuyawá* ".

K20

The musical notation for K20 consists of three systems of notes and lyrics, with letter-based rhythmic patterns (a, b, c, d, a', c', a+a) and letter boxes (A, B, K) indicating specific parts of the melody.

System 1: A single staff with a treble clef and a key signature of one flat. The melody is written on a five-line staff. Below the staff, the lyrics are: *E HA HA KU HA HA*, *KU HA HA HA*, *E HA HA*, and *E HA HA*. The rhythmic patterns are: *a+a*, *b*, *c*, and *d*. A box labeled 'A' is placed above the first measure.

System 2: A single staff with a treble clef and a key signature of one flat. The melody is written on a five-line staff. Below the staff, the lyrics are: *E HA HA*, *E HA HA*, and *E HA HA*. The rhythmic patterns are: *a'*, *c'*, and *d b*. Boxes labeled 'A', 'B', and 'B' are placed above the first, second, and third measures respectively. Boxes labeled 'K', 'K', 'K', and 'K' are placed below the first, second, third, and fourth measures respectively.

System 3: A single staff with a treble clef and a key signature of one flat. The melody is written on a five-line staff. Below the staff, the lyrics are: *a+a b c b a b c b d b*. The rhythmic pattern is: *a+a b c b a b c b d b*. Boxes labeled 'A', 'K', 'K', 'K', and 'K' are placed above and below the first, second, third, fourth, and fifth measures respectively.

K46

<p><i>Kanumana piyawiu Nataki, Nataki</i> <i>Turista hayá eheje</i> <i>Eheje natuwiu kata</i> <i>Qmapai Nataki</i></p>	<p>Onde você foi, Nataki? Turista escondeu você? Ele me escondeu, falou Nataki</p>
---	---

Exegese K46:

[NT. Kalupuku diz que fez esta música para Nataki, outro nome de Araku, filho de Kaom̃ quando ele foi trabalhar para os turistas na fazenda do Estenio]. “Sempre que as mulheres cantavam, Nataki emprestava colar, cocar, guizos, tudo que a gente precisava. Ele gostava muito das cantoras. Então, quando ele foi para a fazenda, elas fizeram a música dizendo que o turista escondeu Nataki”.

K46

A
K K

K A K B

K K A K K

B^L

A K B^L K A K K A

B^L K A K K A K K

e ha ha ku ha ha ha, e ha ha ku ha ha ha, e ha ha ku ha ha ha,
 a b c
 e ha ha ku ha ha ha, e ha ha ku ha ha ha, e f
 d e f
 e ha ha ku ha ha ha, e ha ha ku ha ha ha, c' c' d a b c d
 c' c' d a b c d
 ka - nu - ma - na pi - ya - ha - wiu, na - ta - ki - i na - ta - ki, e f
 e f
 tu - ris - ta ha - yá ne - he - je, e - he - je na - tu - wiu ka - ta, o - ma - pa - i na - ta - ki
 c' c'' a' c' d a' b' c' d
 o - ma - pai - i na - ta - ki, b'
 e f e f c' c'' a' b' c' d a b c d a b c d a b c d

K48

<p><i>Pakãixe penekuma</i> <i>Pakãixe nukupogaitsa</i> <i>Nutukakaku</i> <i>Hukanakulu* onukamiyã* natu</i> <i>nutukakaku</i> <i>Atsuke atsukemiyã onukamiyã natu</i> <i>nutukakaku, nutukakaku</i></p>	<p>Levante levante do meu colo meu irmão Senão vagina molhada vai ficar brava comigo, meu irmão Senão friagem vai ficar brava comigo meu irmão, meu irmão</p>
<p><i>Hukanakulu</i> = líquido da vagina, vagina molhada, que fica com líquido escorrendo pela perna <i>onukamiyã</i> = bravo</p>	

Exegese K48:

“Tinha mulher que vivia com a vagina molhada, escorrendo. Todo mundo via, e chamavam ela de *hukanakulu*, “vagina molhada”, este ficou o apelido dela. Um dia, seu marido foi namorar com outra mulher que disse para ele: sai da minha rede, senão *Hukanakulu* vai ficar brava. Outras mulheres ouviram e fizeram a música para cantar no *enekutaku*”.

K 48

The musical score for K 48 is presented in a single system with a treble clef and a key signature of one flat (Bb). The tempo is marked with a common time signature (C) and a note value of 8. The score consists of several lines of music with lyrics underneath. Chord markers are placed above the notes: K, A, B, B^L, and X. The lyrics are: e ha ha ku ha ha, e ha ha ha ha, ku ha ha ha ha, e ha ha ha ha, e ha ha ha ku ha ha ha, e ha ha ha ku ha ha ha, pa - ka - i - xe pe - ne - ku - ma, pa - ka - i - xe pe - ne - ku - ma, nu - ku - po - gai - tsa, nu - tu - ka - ka - ku, hu - hu - ka - na - ku - lu mi - yã - o - nu - ka - na - tu, nu - tu - ka - ka - ku, a - tsu - ke a - tsu - ke mi - yã - o nu - ka - na - tu, nu - tu - ka - ka - ku, nu - tu - ka - ka - ku, nu - tu - ka - ka, nu - tu - ka - ka, nu - tu - ka - ka - ku.

K25

<p><i>Pisejoya Amatoputá</i> <i>otukeneje poponakato</i> <i>nutukaka</i> <i>kasukukatohayaya poponakato</i> <i>nutukaka</i></p>	<p>Seu irmão Amataputá vai cortar o esteio de sua casa meu irmão o esteio de sua casa é torto meu irmão</p>
---	---

[peça não transcrita para partitura]

K21

<p><i>Pekep</i> <i>eke yanunuhawá</i> <i>Kuri yanunuhawá</i> <i>nahateja</i></p>	<p>(= <i>teketeke?</i>) já é velha Maitaca já é velha ouviu pessoal?</p>
---	--

K 21

8 B E HA HA KU HA HA HA HA d E HA HA KU HA HA HA HA e

8 E HA HA KU HA HA HA HA f E HA HA KU HA HA HA HA g

8 E HA HA KU HA HA HA HA a' E HA HA KU HA HA HA HA h

8 E HA HA HA x KU HA HA HA x A E HA HA KU HA HA HA HA a

8 E HA HA KU HA HA HA HA b a E HA HA KU HA HA HA HA c K K

A a b c B' PE - KE - PE - KE YA - NU - NU - HA - WÁ d^l KU - RI YA - NUNU - HA - WÁ e^l

d^l e^l PE - KE - PE - KE YA - NU - NU - HA - WÁ e^{ll} PE - KE - PE - KE YA - NU - NU - HA - WÁ

e^l PE - KE - PE - KE YA - NU - NU - HA - WÁ f^l KU - RI YA - NU - NU - HA - WÁ g^l

a^l NA - HA - TE - JA x NA - HA - TE - JA x NA - HA - TE - JA x h

B' B K K
d^l e^l d^l e^l f^l e^l g^l f^l h^l i^l j^l k^l g f h i j

K22

<p><i>Aunumana, aunumana</i> <i>Patuwato Ukaruwã</i> <i>Aunumana, aunumana</i> <i>Patuwato Ukaruwã</i> <i>Maka aunupa okanato</i> <i>Itsapai Tupatu* okanatu</i> <i>Ukaruwã</i></p>	<p>Venha aqui, venha aqui traga (sua mulher) Ukaruwã Venha aqui, venha aqui traga (sua mulher) Ukaruwã Para nós vermos a boca dela Parece com a boca de tupatu, Ukaruwã</p>
<p>* Tupatu é um peixe que tem a boca de lado, torta.</p>	

Exegese K22:

“Tinha um Mehinaku chamado Ukaruwã que casou com Mukura, talvez ela fosse índia Matipú. As mulheres Mehinaku fizeram esta música para a mulher, falando da boca dela, pois quando sorria ela ficava com a boca torta, igual ao *tupatu*. A música diz: "Ukaruwã, traz sua mulher para cá, para a gente ver a boca torta dela".

K 22

The musical score for K 22 is written in treble clef with a key signature of one flat (B-flat) and a time signature of 8/8. The melody consists of several lines of music, each with lyrics underneath. The lyrics are in Portuguese and describe a woman's smile and the shape of her mouth. The score includes various musical notations, including triplets and rests. At the bottom of the score, there is a sequence of letters: B, K, A, B^L, K, A, K, K, B^L, A, K, K, and a sequence of letters: e, f, e, f, a', a, b, c, d, x.

K49

<i>Aitsa tsama Talakuway</i> <i>Ehejua nutsa</i> <i>Iapai kamo kana</i> <i>Onaku nateja</i>	não parece Talakuway fugir/esconder de mim indo para o buraco do sol dentro dele
<i>nateja</i> = palavra Mehinaku que talvez queira dizer "eles"	

Exegese K49:

[NT. Kalupuku fez esta música falando de seu primo Talakuway, filho de Kaom̃. Na música ela chama ele de irmão. Ela está contando de uma época em que ela morava nos Kamayurá [ela era casada com um Kamayurá que morreu] e viu Talakuway namorando uma moça de lá. Ela diz na música que vai contar pros Wauja o que ela viu].

[peça não transcrita para partitura]**K24**

<i>Pukutipona tsapatama pitsuma</i> <i>nahatoja</i> <i>manikipona tsapatama pitsuma</i> <i>nahatoja</i> <i>Openuma atsikĩ pumepené</i> <i>nipitsi</i> <i>nahatoja</i>	Enfiaram a cabeça do pau em você ouviram? Todo mundo também enfiou em você ouviram? depois disso é você que tem nojo de mim? ouviram?
<i>Pukutipona</i> = cabeça do pênis, em Mehinaku <i>atsikĩ</i> = nojo, é muito feio	

Exege K24:

"A maior parte desta língua é Mehinaku. Tinha uma mulher Wauja que *kawoká* transou com ela, todo mundo transou. Ela namorava um rapaz Wauja e ele então resolveu ir para aldeia Mehinaku arrumar uma mulher para casar. Foi lá, casou e voltou para a aldeia Wauja com a mulher. À noite, a antiga namorada, aquela que *kawoká* transou, foi cantar sobre a índia Mehinaku. Esta percebeu que a música estava falando dela e então ela reagiu e foi lá no centro cantar e pagar a ofensa da outra dizendo: "você também não tem a vida normal.

kawoká te pegou, você transou com todo mundo, você tem filho, você também tem a vida péssima, como eu". A mulher Wauja ouviu e foi deitar, enquanto a outra continuou cantando. É história que aconteceu mesmo".

K 24

The musical score consists of several staves of music. The first staff begins with a box labeled 'B' and contains a triplet of eighth notes followed by a quarter note, with lyrics 'e ha ha ku ha ha ha'. The second staff continues with similar triplet patterns and lyrics 'e ha ha ha ku ha ha ha'. The third staff includes boxes labeled 'K', 'A', and 'K' above the notes, with lyrics 'e ha ha ku ha ha ha'. The fourth staff starts with a box labeled 'BL' and contains lyrics 'pu-ku ti - po na, tsa-pa - ta - ma pi-tsu - ma na - ha - to - ja, ma - ni - ki - po - na'. The fifth staff has lyrics 'o - pe - nu - ma a - tsi - ki pu - me - pe - ne, ni - pi - tsi na - ha - to - ja, ma - ni - ki - po - na'. The sixth staff has lyrics 'tsa - pa - ta ma pi - tsu - ma, na - ha - to - ja, na - te - ja, na - ha - te - ja, na - ha - te - ja'. The seventh staff contains boxes labeled 'BL d / d2 invertidos', 'A', 'K', 'A', 'K', 'K', 'K', 'BL', 'B 1c/inv.', 'A', and 'K' above the notes, with lyrics 'a b a c a b a c a b a c'. The score concludes with a double bar line.

K50

<i>Piyakala mǎuya Autsamiyã</i> <i>pãixa mǎuya Nisu owakulá aruim</i> <i>mǎuya Autsamiyã</i> <i>Piyakala mǎuya Autsamiyã</i>	Vá Autsamiyã comer arroz que Nisu cozinhou
Nisu era um cozinheiro da FAB	

Exegese K50:

“Tinha um rapaz que trabalhava para os brancos no posto Jacaré que chamava Autsamãia. Quando ele voltou para a aldeia as mulheres cantaram: " Autsamãia, você pode voltar para o Jacaré para comer arroz, continuar a trabalhar para os brancos. Você pode voltar". As mulheres estavam com ciúme dele, porque as outras índias chegavam lá no Jacaré e transavam com ele”.

K 50

The musical score for K 50 consists of five staves of music in a single system. The notation is in treble clef with a key signature of one flat (B-flat). The lyrics are written below the notes, with some words underlined. The score includes various musical markings such as triplets (indicated by '3' and a bracket), dynamic markings (c^L, c^L, d^L, e^L, f^L), and performance instructions in boxes (A, B, K). The lyrics are: E HA HA KU HA HA HA E HA HA HA HA, E HA HA KU HA HA HA E HA HA HA HA, PI - YA - KA - LA Mǎ - U - YA AU - TSA - MI - Yǎ, PI - YA - KA - LA Mǎ - U - YA AU - TSA - MI - Yǎ, Pǎ - I - XA Mǎ - U - YA NI - SU O - WA - KU - LÁ, A - RU - IM Mǎ - U - YA A - U - TSA - MI - Yǎ, PI - YA - KA - LA Mǎ - U - YA AU - TSA - MI - Yǎ, c^L c^L d^L e^L f^L c^L d^L e^L f^L, a ba, a ba.

K51

<p><i>Aitsa tsama piyãkuwehene nuya Matsirapá</i> <i>Aitsa tsama piyãkuwehene nuya Matsirapá</i> <i>nelele neputahatayai</i> <i>Piulaga waakunapu</i> <i>Matsirapá</i> <i>Aitsa tsama piyãkuwehene nuya Matsirapá</i> <i>nelele neputahatayai</i> <i>Piulaga iyakunapu</i> <i>Matsirapá</i></p>	<p>Você não despediu de mim Matsirapá Você não despediu de mim Matsirapá Estou chorando no caminho No caminho para o rio Matsirapá Você não despediu de mim Matsirapá Estou chorando no caminho No caminho da estrada Matsirapá</p>
---	---

Exegese K51:

“Tinha um homem chamado Matsirapá. Ele foi embora e as mulheres que ele namorou ficaram com saudade e fizeram a música dizendo: "Matsirapá, por que você foi embora sem avisar, sem despedir da gente? Estou triste, chorando. Quando vou pro rio eu choro, quando vou pra roça eu choro, quando vou para o *Iyakunapu* [caminho para o posto Leonardo] eu choro. Por que você não avisou?"

K 51

The musical score for K 51 is written in 8/8 time and consists of four staves of music. The lyrics are written below the notes, with some words underlined. Chord boxes labeled A, K, and B^L are placed above the staff at various points. The lyrics are: e ha ha ha ku ha ha ha, e ha ha ha ku ha ha ha ha, e-ha ha ha ku ha ha ha, e ha ha ha ku ha ha ha, ai-tsa tsa-ma - pi-ya-ku-we-he-ne, nu - ya ma-tsi - ra-pá, ne - le - le ne - pu - ta - ha - ta ya - i, pi - u - la - ga wa - ku-na-pu i - u, ma - tsi - ra - pá, ma - tsi - ra - pá, ma - tsi - ra - pá, ma - tsi - ra - pa, ma - tsi - ra - pá. The chord boxes are: A (above the first staff), K (above the first staff), A (above the second staff), K (above the second staff), B^L (above the second staff), K (above the second staff), A (above the second staff), B^L (above the second staff), A (above the third staff), K (above the third staff), K (above the third staff), B^L (above the third staff), A (above the third staff), K (above the third staff), K (above the third staff), B^L (above the third staff), A (above the third staff), K (above the third staff), K (above the third staff).

K23

<p><i>Pisej_oya Apa_opuwa</i> <i>Ixukanakuteneje pohonápu_la</i> <i>Kamatsiya_ro</i></p>	<p>É seu irmão Apa_opuwa quem passa cheiro de vagina no seu caminho Kamatsiya_ro</p>
--	--

Exegese K23:

“Tinha um homem, que sua mulher teve gêmeos [mepiyawataĩ] e enterraram os dois. O irmão dele também transava com a mulher. Ele transou com ela no período do resguardo, enquanto o marido ainda não estava transando. As mulheres da aldeia fizeram música para o marido: "você está aí sem transar com sua mulher, enquanto isso seu irmão namorou ela. Pode ficar aí, você nem sabe disso”.

K 23

The musical score consists of several staves of music. The lyrics are written below the notes. The score includes various musical notations such as triplets (indicated by a '3' and a bracket) and boxes labeled with letters (K, B, A, BL) indicating specific sections or chords. The lyrics are in Portuguese and include words like 'e ha ha ha', 'ku ha ha ha', 'pi-se-jo-ya', 'apa-o-pu-wa', 'i-xu-ka-na-ku-te-ne-je', 'po-ho-na-pu-lá', 'ka-ma-tsi-va-ro', 'pi-se-jo-ya', 'apa-o-pu-wá', 'i-xu-ka-na-ku-te-ne-je', 'po-ha-na-pu-la-a', 'ka-ma-tsi-ya-ro', 'e ha ha ha', 'ku ha ha ha', 'e ha ha ha', 'ku ha ha ha'.

K54

<p><i>Ká iyãupeí katano</i> <i>akapitsahapai na na</i> <i>sejekẽjuto napo omejo katano</i> <i>ahãtaĩ opaka omejo katano</i> <i>nahatoja</i> <i>Ká iyãupeí katano</i></p>	<p>Quem é esta pessoa que está lutando pessoal? magra este marido pequeno rosto marido ouviram? Quem é esta pessoa?</p>
---	--

Exegese K54:

“Tinha um rapaz que estava lutando [“*kapitsapai*”] no centro da aldeia. Ele tinha uma namorada. A mulher dele era feia, muito magra, de rosto pequenininho. Então a namorada fez a música dizendo: "Quem está lutando? É o marido da mulher de rosto pequenininho".

K 54

The musical score for K 54 is written in treble clef with a key signature of one flat (B-flat) and a time signature of 8/8. It consists of a single melodic line with lyrics in Portuguese. The score is divided into several sections, each marked with a letter in a box (A, B, B^L) and lowercase letters (a, b, c^l, d^l, e^l, f^l, g^l). The lyrics are: "E HA HA KU HA HA HA, E HA HA KU HA HA, KAI - YÃ - U-PEÍ KA-TA-NO, KAI - YÃ - U-PEÍ KA-TA-NO, A - KA-PI-TSA-HA-PA - I, NA, KE - SE - JE - KE - JU - TO NA - PO, O - ME-JO KA-TA-NO, A - HÃ - TA - I O - PA - KA, O - ME - JO KA - TA - NO, NA - HA - TE - JA, NA - HA - TE - JA, NA - HA TE - JA, A - HÃ - TA - I O - PA - KA, KE - SE - JE - KE - JU - TO NA - PO". The score includes various musical notations such as triplets, slurs, and dynamic markings (f^l, x). The score ends with a double bar line.

K55

<p><i>Aitsa awojo Ajuyápixu</i> <i>Ãixa kisuwepé omala nũmana,</i> <i>Ajuyápixu</i></p>	<p>Não está bom Ajuyápixu Comeu branca no norte, Ajuyápixu</p>
---	--

K 55

B

8 E HA HA KU HA HA E HA HA KU HA HA E HA HA KU HA HA E HA HA KU HA HA
 c d a' b

8 E HA HA KU HA HA E HA HA KU HA HA E HA HA KU HA HA
 a b a

8 E HA HA KU HA HA A - I - TSA A - WO-JO A - JU - YA - PI - XU
 b c^L d^L

8 A - JU - YA - PI - XU A - JU - YA - PI - XU ÃI - XA KI - SU - WE - PÉ
 a^L b^L d^L

8 O - MA-HA NU-MA-NA AI - TSA A - WO-JO A - JU - YA - PI - XU
 a^L e^L a^{ML}

B'

K c^L d^L a^L b^L c^L d^L a^L b^L d^L a^L d^L a^L e^L **b^L**
 8 A - JU - YA - PI - XU
 a^{ML}

B

K **K** c d a' b c d a b a b **K** **K** ||

K56

Pawětsepete Yukirima
ayawātuwa nupitsi
oputa nú unotaĩ

Por isso Yurikima
apaixonou por mim
me deu espelhinho

K 56

A

8 E HA HA HA KU HA HA HA HA E HA HA HA KU HA HA HA

a b

K **K**

8 E HA HA HA KU HA HA HA E HA HA HA KU HA HA HA

c d

8 E HA HA HA KU HA HA HA E HA HA HA KU HA HA HA

e f

A

K **K**

8 E HA HA HA KU HA HA HA HA E HA HA HA KU HA HA HA

a b

A **K** **K**

8 E HA HA HA KU HA HA HA

c babc

B

8 E HA HA HA KU HA HA HA E HA HA HA HA KU HA HA HA

g h

B **A** **K** **K** **K** **B**

ab gh abc babc

PA - WE - TSE - PE - TE YU - KI - RI - MA

g

8 A - YA - WÁ - TU - WA - A NU - PI - TSI O - PU - TA - NÚ U - NO - TÁ - I -

h a

8 O - PU - TA NÚ U - NO - TÁ - I E HA HA HA KU HA HA HA

b i

B **A**

abc gh abghab i abc **K** **K**

K57

<i>Kamanō kala pelelepei</i> <i>Iyūlupenu pautehenō Alaweru okuwapitsa</i> <i>Ewelupi</i>	Por que você está chorando? Procura dentro Alaweru do barbante Ewelupi [irmão de Kamo]
---	---

Exegese K57:

“Um dia, uma mulher de outra aldeia, de outro povo veio aqui na aldeia casar com um rapaz daqui. Passou o tempo e ela foi embora pra aldeia dela e o namorado ficou chorando, com saudade. As outras moças da aldeia ficaram sabendo que ele estava chorando, então outra namorada dele fez canção que fala “você não precisa chorar, você pode procurar o enfeite daquela mulher [que chama Alaweru], ele está escondido ali [apontando para a palha da parede na altura do telhado]”.

K 57

A

B^L

f^L

k **B^L** **k** **A** (... caput)

$d^L e^L d^L e^L f^L g^L h^L f^L g^L h^L c$ $a b a$

Dia 10, durante os cantos de *iamurikuma* de final de tarde, após cantarem duas músicas dispostas na formação coreográfica padrão, ou seja, duas linhas paralelas com as cantoras principais ao centro da primeira, com todas no centro da aldeia voltadas para a mesma direção e avançando juntas, as mulheres realizaram uma coreografia diferente. Desta vez, elas cantaram uma música de *aluwa*, "morcego", dançada aos pares (vide foto e transcrição da letra do canto abaixo). Em cada par, as mulheres se deram as mãos e viraram o torso para frente, caminhando para frente e para trás, as mãos dadas subindo e descendo. Os pares dançaram no pátio. A letra deste canto é uma provocação aos homens ciumentos: segundo as cantoras, *enejanau ukitsapai kiãnkã*, "os homens são muito ciumentos" e precisam ouvir esta música.



**Dança de *aluwa*.
Em primeiro
plano, as
cantoras e irmãs
Katsiparu e
Kalupuku**

I 13 - *aluwa*, “morcego”

<i>Aluwa tselu tselu</i> <i>Aluwa aluwa</i>	Morcego (língua, jeito de falar de morcego)
<i>képeyuyai aumateneje</i> <i>yixuhũtapa enejanau</i>	O que nós vamos fazer com o saco de vocês, homens?
<i>Aluwa tselu tselu</i>	Morcego
<i>Awa awahupixeneje</i> <i>yixuhũtapa okahitsa enejanau</i>	Nós vamos nos pendurar no saco de vocês, homens?

Exegese I 13 (segundo Pakairu e Aianuke):

“Tinha um homem que era muito ciumento, não deixava a mulher dele ir cantar junto com as outras mulheres. Sempre que ela ia, ele ficava bravo, batia nela, era muito ciumento. Então as mulheres fizeram música dizendo 'como é que nós vamos fazer com vocês, homens? Vocês estão com ciúme de nós? Então o que é que vamos fazer, nós vamos pendurar no seu saco igual *aluwa*?’”.

Após a performance de *aluwa*, as mulheres mais jovens, algumas *memejoiyalu* e outras *ianunumona* (ver nota 171 neste Capítulo), se juntaram em frente à casa de um dos donos da festa e cantaram música de *iusi*, “perereca”, que tem conotação de convite sexual. O grupo, de mais ou menos dez moças, cantou em frente a certas casas, nelas entrando. Ao entrar, algumas meninas se dirigiam à rede de determinados homens (algumas levavam lanternas) para os quais gostariam de fazer seus convites. Os homens, cientes do *iusi*, ficaram bem quietos, como se já estivessem dormindo e não quisessem ser molestados. De nada adiantou: elas entraram e se deitaram por alguns segundos sobre os homens escolhidos, e todos riram muito. Um dos rapazes escolhidos ficou muito bravo, parecia mesmo constrangido, não deixando de forma alguma que a mulher que o escolheu se deitasse em sua rede. Disseram-me que ele agiu assim porque teve uma ereção, e não queria que ninguém visse. Não sei avaliar até que ponto os convites eram de brincadeira ou se havia a possibilidade do convite ser tomado como verdadeiro. Em minha casa, uma das moças se deitou na rede de meu companheiro e as outras mulheres da casa ficaram rindo e me provocando, dizendo que ele havia gostado, o que é bem provável. Uma outra moça se deitou na rede de Atamai, mas sua esposa, Pakairu, não pareceu se incomodar, apesar dela já ter me dito

		(outro bloco de meninas segue cantando simultaneamente músicas diferentes)	
--	--	--	--

Dia 12 de setembro, as mulheres não cantaram, alegando que estavam chateadas com as reclamações de alguns homens que as repreenderam por cantarem um excessivo número de músicas de *kawokakuma*. Segundo os homens, este repertório é muito *kakaiapai*, "caro", e por se tratar de música de flauta, é masculino. Elas contaram que principalmente Iatuná, irmão de Iutá e Atamai, falou que as mulheres teriam que ter mais parcimônia para cantar estas músicas, executando no máximo três ou quatro de cada vez, e não tantas como estavam cantando.

Dia 13, à revelia dos homens descontentes, as mulheres cantaram apenas músicas de *kawokakuma*, **K**, por uma hora, no final da tarde. Transcrevo a seguir as letras desta seqüência de cantos que, segundo Kalupuku, faz parte do repertório intitulado *mepiñawãkapotowo*, "dois dedos", conjunto de canções que também compõem parte do repertório das flautas *kawoká* sob o mesmo título. É dito que toda esta seqüência de canções corresponde a falas das mulheres dirigidas aos homens. [Estas canções não foram transcritas para partitura]

Data	Horário	Disposição coreográfica	Repertório Musical
13/9 md6 31°. dia	18:10 até 19:20	Bloco no centro da aldeia cantos do repertório de <i>mepiñawãkapotowo</i>	K58 K59 K60 K61 K62 [] K63 K64 K65 K66 K67 K68

K59

<i>Punupé peihã</i> <i>pótakutepene</i> <i>piyuwawá</i> <i>Alamatowotaĩ</i> <i>Nutukaka</i>	Você está vendo o que você achou para você mesmo <i>Alamatowotaĩ</i> (nome próprio+diminutivo) meu irmão
---	---

K60

<i>Nihīyaīxa teneje</i> <i>Nuhūpoja meheke</i> <i>omaha miyākā</i> <i>nutukaka ku</i> <i>e ha ha ku ha há</i> <i>Ketsululukakatō</i> <i>nutukakak ku</i> <i>e ha ha ku ha ha</i>	Eu vou torcer (= no jogo) (= <i>nojoja?</i> / minha criação) depois falou meu irmão <i>e ha ha ku ha ha</i> chocalho da perna meu irmão <i>e ha ha ku ha ha</i>
---	--

K61

<i>Katsepei</i> <i>omapai piyū</i> <i>Katsepei</i> <i>omapai piyū</i> <i>Poparukaha ikitsitsa</i> <i>Poparukaha ikitsitsa</i> <i>e ha ha ku ha ha</i>	O que foi? falou sua mulher O que foi? falou sua mulher Pega na cabeça do pinto dele Pega na cabeça do pinto dele <i>e ha ha ku ha ha</i>
---	---

K62

<i>Punupaya noganala meheke</i> <i>Naanateya* nojojá onapota meheke</i> <i>Omaha miyākā</i> <i>nutukaka ku</i> <i>e ha ku ha ha</i>	Olha a minha pintura (o meu sinal) depois Eu vou pintar para você depois dizem que falou meu irmão <i>e ha ku ha ha</i>
* <i>naanateya</i> = minha pintura, meu desenho, minha escrita	

Exegese:

"Um homem fez um desenho para deixar sinal para a namorada no caminho. Eles tinham combinado. As outras mulheres ouviram o combinado e falaram, cantaram: "olha o meu desenho, o jeito de combinar".

K63

<i>Ptemekele, ptemekele</i> <i>Nuwātanataī onaku</i> <i>nukapotowohā</i> <i>omaha miyākā</i> <i>nutukaka nutukaka</i>	Ouçã, ouçã dentro da minha flautinha meus dedos dizem que falou meu irmão
---	---

Exegese:

“É também sobre ciúme. Um homem era tocador de *kawoká*. Ele falou para a mulher: "presta atenção que eu vou tocar *kawoká* e vou fazer sinal com o meu dedo dentro da *kawoká* e depois que eu terminar você vai me esperar num lugar combinado para a gente se encontrar". Ele foi para a *kuwakuhoṅaku* [dentro da casa dos homens] e tocou *kawoká*, dançou e quando acabou eles foram se encontrar. As ex-namoradas desse homem ficaram sabendo da combinação e fizeram a música para cantar no *enekutaku*. Elas disseram assim: "você presta atenção no meu dedo no *kawoká*. Na hora que eu fizer sinal dentro do *kawoká*, você vai lá encontrar comigo. Nosso irmão está falando isso para aquela mulher".

K64

<p><i>Pikisēēpūkala onapotá</i> <i>Pararayupewenw onapotá</i> <i>Wapitsatojojoká onapotá</i></p> <p><i>Omaha miyākā</i> <i>nutukaka nutukaka</i></p>	<p>Você sonhou antes (Nome de um rio reto) antes (Nome de lugar no rio Kuluene) antes dizem que falou meu irmão</p>
---	---

Exegese:

“Namorada do chefe Topatari fez esta música para a mulher do chefe, que, diziam, tinha a vagina grande e reta igual a um trecho do rio Kuluene. Um homem casou com uma mulher que tinha a vagina grande [*autonapupai*], comprida. As mulheres então cantaram: "você sonhou em casar com essa mulher de vagina comprida?". Elas fizeram música para provocar a mulher, de ciúme. Compararam a vagina dela com o trecho do rio Kuluene próximo à aldeia dos Ikpeng [Kalupuku chamou de Txicão], que não tem curva, é bem reto”.

K65

<p><i>Pitsumiyāma aitsa paripipené</i> <i>Tutsitsapataĩ tutsitsapataĩ</i></p>	<p>Nem você pode ficar velha Pinto mole de saquinho murcho</p>
--	---

Exegese:

[NT. Kalupuku diz não saber se é mulher e homem brigando ou se é mulher com mulher que estão brigando].

“As mulheres cantam: " por que você está bravo (a) com a gente? Será que é por causa de pinto de homem? Ou será por causa de alguma coisa importante? Eu acho que é por causa de homem. Esta é música Mehinaku”.

K66

<p><i>Amiyã maniyã punupa wakata nopona kanatoga Amiyã maniyã punupa wakata nopona kanatoga Yamuluneju* wauka wakatá nopona kanatoga</i></p>	<p>Não vê você fazendo sinal na frente da minha casa Não vê você fazendo sinal na frente da minha casa Mulher camaleão fazendo sinal na frente da minha casa</p>
<p>* <i>Yamuluneju</i> foi traduzida por “mulher camaleão”, mas normalmente quer dizer “mulher que é chefe”.</p>	

K67

<p><i>Atokala openuwitsa pujapujapai pujapujapai Yatai openuwitsa pujapujapai pujapujapai Pukuwi openuwitsa pujapujapai pujapujapai</i></p>	<p>Por causa de pinto duro você está brava? Por causa de pinto duro você está brava? Por causa da cabeça de pinto você está brava?</p>
<p>Há um jogo de palavras com a língua Mehinaku atokala = "Por que?" em Mehinaku, e atokala = "nosso pinto" em Wauja pujapujapai = "você bravo" em Mehinaku, e Pixeitepei = "você bravo" em Wauja</p>	

K68 - Este canto é endereçado a outras mulheres

<i>Kamiyã yumata</i> <i>nq̄wotutaī ikiyeana* naatoja</i> <i>ejopakalunauhawa</i> <i>kapalapaakalunãuhawa</i>	O que vocês podiam fazer? com a força (talento) de minha netinha rosto preto rosto pintado de bolinhas (com sinal)
*ikiyana = polvilho, mas também se refere ao talento e à força que a mulher tem para extrair o polvilho.	

No final da tarde do dia 14, as mulheres iniciaram seus cantos enquanto os rapazes ainda jogavam futebol no centro, o que os incomodou muito, pois as mulheres, ignorando o jogo, por várias vezes atravessaram o campo do jogo dançando, fazendo com que eles tivessem de interromper seus arremessos. Elas também estavam incomodadas com o jogo, afinal, segundo elas, o pátio da aldeia é o lugar para a realização do ritual, e não deveria estar ocupado por um jogo de futebol. Após algumas canções e muita tensão, as mulheres atacaram com arranhões e beliscões os homens que estavam sentados conversando em frente à “casa dos homens”. Eles riram muito, mas se esquivaram delas, pois seus arranhões eram para valer. Eles avisaram meu companheiro, falando para ele fugir, pois as *iamurikuma apokapai*, “estavam loucas”.

> | <

Data	horário	Disposição coreográfica	Repertório Musical
14/9 md8	17:20	- Mulheres em bloco + futebol - Mulheres atacam os homens	K69 K70 [] K71 K72 K43 K73 I4 I3
32º. dia	término 19:50	-Mulheres voltam a formar bloco - só <i>memejoyalu</i> cantando. pausa das <i>arip</i> . - As <i>arip</i> voltam e as <i>memejoyalu</i> fazem outro grupo.	I11 I12 I2 I4 I24 I23 K74 K27 K28 K29 K30

> | <

Dia 16, alguns homens foram pescar para a festa e, então, as mulheres cantaram por cerca de meia hora. Em condições normais, elas voltariam a cantar mais tarde, como na madrugada do dia 2/9, porém, como estavam tristes com os homens por causa das reclamações sobre os cantos de *kawokakuma* e do futebol durante suas performances, encerraram no final da tarde mesmo.

Data	horário	Disposição coreográfica	Repertório Musical
16/9 md8 md6 34° dia	18:20 até 19:04	Bloco no centro da aldeia	K75 I29 K76 K77 K78 K79 K31

> | <

No dia 17, após os homens voltarem com os peixes, as mulheres se reuniram no final da tarde para cantar. Ao invés de encerrarem após quarenta minutos ou uma hora, como de costume, permaneceram no centro como se aguardassem algo. Ao anoitecer, já no escuro, Iutá, o chefe cerimonial, se aproximou das mulheres e, todo paramentado, trazia consigo um banquinho de madeira, um cocar, braçadeiras, cinto de onça e um colar de miçangas. Ele se postou no *enekutaku*, em frente à “casa dos homens” e utilizou estes objetos paramentando sucessivamente as três principais cantoras da festa. Primeiramente, chamou Iauru, que se sentou no banquinho e aguardou que Iutá a adornasse. Depois de pronta, ela cantou individualmente um canto de *opukakala*¹⁷⁶, enquanto as demais mulheres, cerca de quinze, permaneceram

¹⁷⁶ *Opukakala* remete ao mito de *iamurikuma*, particularmente aos objetos utilizados por Kamatapirá para fazer o buraco e a travessia (ver Cap. III). Esta é uma palavra utilizada também para designar os objetos representativos de determinados rituais que são entregues para as pessoas envolvidas, como: *matapu*, “zunidor”, durante a festa do pequi; *kutejo*, “pá de beijú”, e *tunuai*, “desenterrador de mandioca”, na de *kukuhō*, o “dono de mandioca”. Literalmente esta palavra significa “o que foi a origem dele”,

ao redor, algumas sentadas no chão e outras em pé. Durante o canto, todas respondiam em coro, em tom grave e pausado, sempre a mesma frase: *iauahia, iamurikuma*. Seguiu-se o mesmo com Kalupuku e, por último, com Katsiparu. Os cantos de *opukakala* fazem referência direta a partes do mito de *iamurikuma*, e têm um caráter circunspecto e sério¹⁷⁷. Ao término das três apresentações, todo o grupo de mulheres se reuniu novamente em bloco e seguiram cantando músicas de *kawokakuma*. Às 21 horas fomos todos descansar.

Data	horário	Disposição coreográfica	Repertório Musical
17/9 md9	17:40	-Homens retornam de pescaria e mulheres formam bloco no centro da aldeia	K81 K80 K81 K3 K1K82 [] I12 I4 I2 I23 I24 []
35°. dia	até	- Iutá paramenta cantoras de <i>opukakala</i> enquanto as outras mulheres sentadas no chão ou em pé respondem em coro, em tom grave e pausado sempre a mesma frase: <i>iauahia iamurikuma</i> .	Q 1 Q 2 Q 3 Q 4
	21:10	- após <i>opukakala</i> meninas formam outro grupo e cantam	K83 K20 K84 K85 K26 K86 K87 K21

> | <

Na manhã seguinte, às oito horas de 18 de setembro, as mulheres se reuniram na casa de Itsautaku e repetiram a performance de *opukakala* da noite anterior, desta vez no interior desta casa. Entretanto, após serem

derivada da mesma raiz que *apuka*, "começar", "causar-começo". *Opukakala* são todos estes objetos e cantos que começaram no tempo original dos eventos contados pelos *aunaki*, e por isso são "originais" (Cf. Richards, c. p.).

¹⁷⁷ O caráter austero da música de *opukakala*, dado por seu tom grave e pelas respostas do coro, causa no observador (ao pesquisador e aos demais presentes) a impressão de se tratar de algo extremamente sério, sem espaço para brincadeiras. Até mesmo as crianças pareciam se comportar diferentemente do normal, pois não pulavam ou brincavam. A transcrição do segundo canto de *opukakala* se encontra na pág. 129, em M5.

paramentadas por Iutá, cada cantora saiu da casa e realizou seu canto do lado de fora, em frente à porta, enquanto as demais mulheres respondiam *iauahia*, *iamurikuma* do lado de dentro. Após este canto, a cantora seguia até meio caminho entre a casa e o *enekutaku*, onde executava mais uma vez o mesmo canto. Uma terceira execução se dava no próprio *enekutaku*.

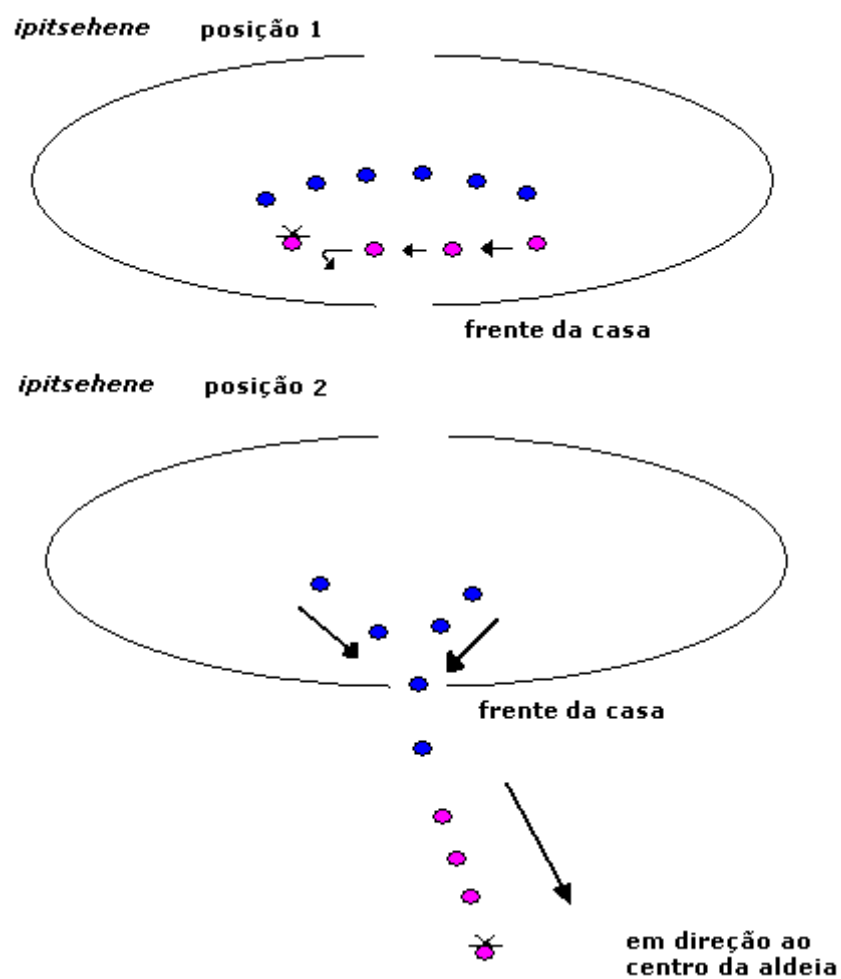
Cantoras de *opukakala*.



Após as performances das três cantoras, todas as mulheres, com Iutá conduzindo o grupo, realizaram cantos de *ipitsehenei*¹⁷⁸. Nesta fase do ritual, as mulheres desenvolveram a seguinte coreografia, dentro da casa de Itsautaku: um grupo de mulheres ficou parado em linha, viradas de frente para a porta de entrada da casa, e um outro grupo se posicionou em procissão à frente do primeiro grupo fazendo uma evolução coreográfica que consistia em dar passos largos, como se estivessem saltando algum obstáculo, indo uma vez

¹⁷⁸ Segundo Tupanumaká, *ipitsehenei* corresponde ao movimento ondulante das cobras e minhocas; *ipi* quer dizer "curva".

e voltando na mesma linha. Ao final, saíram todas da casa, em linha, fazendo esta mesma evolução, e terminaram com um canto de *iamurikuma* no *enekutaku*. Segundo meus informantes, estes largos passos representam uma subida na escada que as levaria até o céu, até a *ywejkupoho*, a “aldeia dos mortos”. No final da tarde deste mesmo dia, repetiram cantos de *iamurikuma* e *kawokakuma* primeiramente dentro da casa de Itsautaku, encerrando no *enekutaku*.



Data	horário	Disposição coreográfica	Repertório Musical
18/9 vídeo9/10 e md10	8:00 até 9:30	- Cantos de <i>Opukakala</i> na casa de Itsautaku. - Cantos de <i>ipitsehene</i>	∅ não foi gravado I30 I3 I12 I12' I4 I2 K88
vídeo 10 md10, 11 36°. dia	reinício 16:40 até 17:30	- mulheres em bloco na casa de Itsautaku - mulheres em bloco no <i>enekutaku</i>	K89 I1 I31 I12 K90 K91 K92

> | <

Houve uma grande pausa nas cantorias e, no final da tarde de 26, as mulheres se reuniram novamente para os cantos de *iamurikuma* no *enekutaku*.

Data	Horário	Disposição coreográfica	Repertório Musical
26/9 md12 44°. dia	18:40 até 19:50	- Mulheres em bloco no centro da aldeia	K93 K31 K79 K94 K95 K96 K97 K77 K78

> | <

Entre 27 de setembro e 9 de outubro, meu companheiro, minha filha e eu viajamos para Canarana para trabalhar com Joan Richards. Minhas informantes disseram ter cantado apenas uma vez no período.

Em 10 de outubro, ao meio dia, as mulheres cantaram no *enekutaku*. Paramentadas, algumas com cocares, braçadeiras e todas com pinturas corporais. Como em 2 de setembro, quando também cantaram ao meio dia aguardando os pescadores chegarem, as *iamukutopalú*, "adolescentes recém saídas da reclusão", se colocaram à frente do grupo, também pintadas e ornamentadas. Isto durou quarenta minutos. Às três horas da tarde, Kulepeie, irmã de Iutá que há um ano guardava luto de seu marido, foi levada por seu

cunhado até o *enekutaku* e depois banhada por ele ali mesmo. Posteriormente, uma das cunhadas de Kulepeie a pintou e a conduziu até o grupo de cantoras, sinalizando assim para o fim de sua condição de enlutada, podendo participar de festas. No final da tarde, as mulheres cantaram uma única música, com duração de meia hora, em frente à casa de Iutá e da de Iatuná.

Data	horário	Disposição coreográfica	Repertório Musical
10/10	meio dia	Mulheres paramentadas	Ø não gravei
58° dia	fim de tarde	Mulheres em bloco no centro da aldeia.	Ø não gravei. Cantam em frente à casa de Iutá e de Iatuná.

Houve uma pausa de dez dias nos cantos das mulheres. Dia 20 de outubro, ao meio dia, enquanto os homens jogavam futebol, as mulheres que se preparavam para cantar no *enekutaku* ficaram bravas novamente por verem mais uma vez o pátio ocupado com o jogo e, de forma provocativa, atravessaram o campo várias vezes cantando o repertório de *iamurikuma*. Uma das cantoras, Iejoku, que estava no centro do grupo, vestiu ao avesso a camisa de um dos times que jogava. Elas cantaram por uma hora, tempo suficiente para atrapalhar o jogo. No final da tarde, elas voltaram ao centro para os cantos de *iamurikuma*. Enquanto cantavam, as mulheres se aproximaram dos homens que conversavam sentados em frente à casa dos homens e os atacaram de surpresa com arranhões e beliscões. Ao final, cantaram novamente a música de *aluwa*, "morcego". Transcrevo abaixo a letra de dois cantos de *iamurikuma* então cantados.

Data	horário	Disposição coreográfica	Repertório Musical
20/10	12:00	Bloco, 1 cantora vestida com a camisa de time + futebol dos rapazes	Ø não gravei
md12	18:30 até 19:20	-Bloco no centro da aldeia. -Mulheres atacam os homens	I1[]
68° dia		-Voltam a formar um bloco	I32 I33 I34 I35 I3 I37 I13 I11

> | <

I 34

<i>Tsiri tsiri Natuyu</i> <i>Ajatapi</i>	barulho / talvez nome próprio cerca, parede.
<i>Tsiri tsiri</i> = referência ao barulho da palha que os homens ascendem e que assusta as mulheres. <i>Ajatapi</i> = também nome da cerca colocada sobre a sepultura no <i>kaumai</i> .	

I 35

<i>Kamanō kala</i> <i>yamohālutapai aitsu</i> <i>enejanauku</i>	Por que vocês estão nos rejeitando, homens?
<i>yamohālutapai</i> = <i>y</i> (plural) + rejeitar	

> | <

Em 21 de outubro não houve cantoria, já, ao anoitecer de 22, as mulheres sentaram-se no *enekutaku* e provocaram os homens cantando ofensas, como “troco” das provocações que os homens haviam feito no dia anterior por ocasião da festa do *kuri*, dentro do ciclo do ritual do pequi. Além do *kuri*, houve uma sessão de *kawoká* naquela noite, pois este ritual também estava ocorrendo naquele período. Cada uma destas festas segue determinadas prescrições, com repertório próprio -apesar da estreita ligação musical entre *iamurikuma* e *kawoká*-, com coreografias e brincadeiras específicas. O fato das provocações cantadas pelos homens às mulheres na noite anterior, no contexto das festas do pequi e de *kawoká*, serem respondidas pelas mulheres no ritual de *iamurikuma*, explicita uma relação dialógica entre diferentes rituais. Também evidencia formas de expressão impostas pela lógica da reciprocidade, recaindo sobre as relações sociais através do ritual.

Data	horário	Disposição coreográfica	Repertório Musical
22/10 md18	fim de tarde	-Mulheres em bloco no <i>enekutaku</i>	Ø não gravei
70°. dia	20:15 até 20:45	- Mulheres sentam-se no <i>enekutaku</i> e dirigem provocações aos homens	R1 R2 R3 R4 R5

> | <

O exemplo a seguir se refere à resposta de Kalupuku aos xingamentos endereçados a ela feitos por meu companheiro durante as provocações de *kuri* da noite anterior. Ele fora incitado pelos homens a provocá-la e assim fez, repetindo em Wauja o que lhe instruíram. Durante o dia seguinte, ao encontrar com as mulheres, ele recebeu avisos de que *iamurikuma* iria bater nele, que ele havia dito coisa feia, mas falavam isto rindo, o que o deixou menos preocupado quanto à gravidade da situação. Pelo fato das flautas estarem no centro da aldeia na noite anterior e as mulheres dentro de casa, elas não estavam vendo quem cantava as agressões, pois, além de meu companheiro, outros homens também provocaram as mulheres. Porém, todos na aldeia são acostumados a identificar timbre vocal, o que chamam de *pitsana*, não somente dos membros de sua aldeia como também daqueles de outras que constantemente falam no rádio-amador. Não seria difícil identificar a voz de meu companheiro, não só pelo timbre, mas também pelo sotaque ao falar em Wauja, porém os vários homens que emitiram provocações às mulheres, receberam cada qual seu “troco” através do canto de Kalupuku. Nesta noite de respostas cantadas, ela ficou de pé, no centro de um semicírculo de mulheres que, em sua maioria sentadas no chão, cantavam também uma espécie de estribilho entre um revide e outro. Kalupuku gesticulava muito em direção à casa de cada homem que pretendia ofender. A estrutura musical destes cantos é bastante atípica em relação ao conjunto de canções de *iamurikuma*, parecendo um “repente” improvisado sobre uma estrutura padrão. Classifico esta seqüência de cantos com a letra **R** (repente), e apresento a seguir a transcrição da letra deste canto de Kalupuku endereçado a Wajai (Acácio).

R1 Música para Wajai

<i>Manenekekuma ewenõjalepei</i>	Você podia vir para ser nosso homem,
<i>Aritana</i>	Aritana
<i>Aitsa itsapai Wajai Aritana</i>	Não igual ao Wajai, Aritana
<i>Pupirita Wajai</i>	Wajai é pobre
<i>Punupa iyapé iexitsa aitsa</i>	Você vai ver, quando ele for embora,
<i>humakawepene hotelnaku</i>	não vai dormir em hotel
<i>Atakanajutetai xata onaku humakapé</i>	Na casa de tábuas (favela) ele vai
<i>iexitsa Aritana</i>	dormir, Aritana
<i>Aitsa tamanapai anai tuamaluta au</i>	Não comprou vestido para nós, ele
<i>Aritana</i>	veio sem nada, Aritana
<i>Aitsa atuata au nai</i>	Ele nunca traz vestido
<i>Pupirita</i>	Ele é pobre
<i>Pupirita Wajai Aritana</i>	Ele é pobre, Aritana
<i>Aitsepei itsapai pitsuwiu</i>	Você não é como ele
<i>Rico pitsuwiu</i>	Você é rico
<i>Aitsepei itsapai pitsuwiu piapai avião</i>	Você não é como ele, você viaja de
<i>jato onakuwiu</i>	avião a jato
<i>Piapai pufalu onakuwiu</i>	Você viaja de búfalo (avião da FAB)
<i>Aitsa itsapai Wajai</i>	Você não é como Wajai
<i>Aitsa ieweto avião jato onaku</i>	Ele nunca viajou de avião a jato
<i>Pupirita tuamaluta au</i>	Ele é pobre, veio sem nada
<i>Aitsa Wajai tamanawakata au</i>	Wajai nunca comprou nada para nós
<i>Kamanõia tuapai au katá pupirixei</i>	Não sei porque ele veio aqui assim
	pobre.

Acácio, que fora batizado com o nome Wajai, é assim chamado por Kalupuku durante sua canção. Curioso que Kalupuku cantou o nome de Wajai, assim como o de outros homens nos demais cantos, o que, em condições de fala, seria impensável, pois eram nomes de afins seus. Isto mostra quanto o canto se distancia da fala cotidiana. A mesma estrutura rítmico-melódica-temática se repetiu ao longo da noite, porém com a letra modificada de acordo com quem se pretendia xingar. Ressaltar as posses de homens “poderosos” de outras aldeias é recorrente, utilizando para isso temas como o avião a jato, o hotel, a maior ou menor possibilidade de aquisição de bens provindos do mundo dos “brancos”, bem como os dotes físicos dos homens de fora em detrimento daqueles da aldeia. Pode-se notar ainda que Wajai, mesmo sendo um *kajaõpa*, portanto de fora e mais provido de recursos econômicos que

qualquer um deles, ao estar ali morando temporariamente, é inserido nas brincadeiras jocosas como sendo um deles, necessitando que as mulheres recorram a um grande chefe como Aritana (Yawalapití) para provocar-lhe o sentimento de *uki*. Apesar dos homens não serem proibidos de freqüentar o centro enquanto as mulheres cantam, não apareceu nenhum homem neste momento, repetindo assim a mesma relação *acusmática*¹⁷⁹ observada nos outros rituais, ou seja, provocações são feitas, mas nunca respondidas imediatamente, pois os interlocutores raramente se colocam frente a frente, à exceção da festa do pequi, quando os confrontos são a tônica.

> | <

Passados dois dias, no final da tarde de 25 de outubro, as mulheres resolveram bater em alguns homens que as haviam ofendido dias atrás, dando continuidade ao “troco” iniciado com os “repentes” de Kalupuku. Meu companheiro também foi escolhido, quando então Kalupuku e sua irmã, Mana, foram agredi-lo. Já havia escurecido quando Acácio, sentado em frente à casa de Atamai, ouvia seus minidisks e fazia anotações em seu diário de campo. De repente, foi surpreendido por Kalupuku que, chegando por trás, o arranhou pelas costas. No momento em que foi abordado, ele saltou da cadeira e então ela se assustou com os fios do fone de ouvido que ele trazia pendurado. Como não queria quebrar nada, Kalupuku resolveu somente assustá-lo, esfregando *ipitsitsi*¹⁸⁰ em seu rosto e peito. Acácio acabou denunciando seus mestres de xingamento, aqueles que o haviam incitado a xingar Kalupuku. Então, as mulheres passaram a perseguir Ianahim e Tupanumaká por um bom tempo naquela noite. Havia um clima de brincadeira, mas os homens fugiam

¹⁷⁹ *Acusmático* no sentido de ouvir e não ver a fonte sonora. Termo utilizado por Pierre Schaeffer, compositor e teórico da música concreta, para tratar da relação que estabelecemos com fontes sonoras como o rádio e gravações, que nos impedem de ver os objetos sonoros originais. Foi adotado primeiramente para nomear os discípulos de Pitágoras que ouviam suas lições escondidos atrás de um pano, sem vê-lo, observando o mais rigoroso silêncio. Pode-se usar como adjetivo, e aí se diz de um ruído que se escuta sem ver as causas donde provém (Schaeffer, 1983: 83-84).

¹⁸⁰ *Ipitsitsi* é o que chamam de urucum das mulheres. É uma pasta vermelha, feita das sementes da planta de urucum em um estado não tão maduro quanto as sementes utilizadas para o urucum dos homens. Ela tem uma consistência menos densa que a dos homens e sua cor não é tão viva quanto aquela.

verdadeiramente, pois as agressões físicas eram dadas com vontade, para doer mesmo. Ao final, a brincadeira não acabou bem, pois as mulheres investiram contra alguns homens mais velhos e *Kaom̃*, sentindo-se ofendido, repreendeu-as com um pau na mão, em um aceno de ameaça. Apesar de ser muito cordato e aliado das mulheres, ensinando-lhes cantos de *kawokakuma* mesmo à revelia de outros homens da aldeia, ele sentiu que elas haviam passado do limite tolerável da etiqueta. Depois desta cena, as mulheres realizaram uns poucos cantos de *iamurikuma* e foram para casa dormir, chateadas.

Data	horário	Disposição coreográfica	Repertório Musical
25/10 md12 e md18 73°. dia	18:24 até 18:35	Mulheres batem em alguns homens e são agredidas por <i>Kaom̃</i> com um pau. -Bloco de mulheres no <i>enekutaku</i>	K5 K? K98 I36

> | <

Iauru atacando Atamai.



Kalupuku “batendo” em Wajai.

Dia seguinte, 26 de outubro, durante uma sessão de *iapojatekana*¹⁸¹ que ocorria dentro do ciclo do pequi, um vendaval derrubou uma das casas, onde moravam mais de vinte pessoas. Por sorte, ninguém se machucou. Era final de tarde e eu estava nesta casa conversando com Iejoku e Iakupe quando começou a ventar e resolvi ir até minha casa recolher a roupa que estava secando. Neste instante, ouvi um estrondo e ao me virar para trás, a casa já estava no chão.

Passado o susto, as mulheres se reuniram no *enekutaku*, ao entardecer, e convocaram os homens a fazerem flechas para o encerramento da festa. Estas fariam parte do pagamento que elas deveriam entregar para os “donos” dos pilões ao final do ritual, além das valiosas *kamalupo*, “grandes panelas de barro”. Algumas mulheres são exímias ceramistas, mas nenhuma domina as técnicas de fabricação de flechas, esta é uma especialidade masculina. Então, repetindo a fórmula de convocação ritualizada que presenciei no início de setembro, as mulheres pediram aos homens que fizessem as flechas. Encerraram com cantos de *iamurikuma* no *enekutaku*. À noite, Ajoukuma, um dos pajés, entrou em transe em sonho, sem a ingestão de tabaco, e teve visões de alguns *apapaatai* que estariam reclamando do comportamento dos Wauja. Em sua descrição do transe, Ajoukuma afirmou ter visto os “donos de pequi” muito tristes por causa da derrubada de pequizeiros para a construção da pista de pouso de avião. Também viu *iamurikuma* brava por causa das mulheres terem passado *ipitsitsi* nos homens. Neste mesmo transe, disse ter visto também *kawoká*, que estaria bravo pelo fato das mulheres estarem entrando muito na *kuwakuho*, a casa dos homens¹⁸².

Data	horário	Disposição coreográfica	Repertório Musical
26/10 74º. dia	fim de tarde	- Mulheres em bloco no centro da aldeia - Mulheres convocam os homens a fazerem flechas	∅ não gravei

> | <

¹⁸¹ *Iapojatekana* é um aerofone tipo flauta de pã, composto de quatro tubinhos de *watanato*, “bambuzinho”, sem orifícios e conduto (Mello 1999).

¹⁸² Este transe de Ajoukuma está detalhadamente apresentado em Piedade (2004:70-74).

Durante esta madrugada, Kalupuku e mais duas mulheres cantaram no *enekutaku*. Não pude gravar, pois estava cuidando de minha filha que estava com muita febre. Sei apenas que elas cantaram pouco, ficando, a maior parte do tempo, sentadas ao redor do fogo.

Na manhã de 27, por volta das sete horas, assim que as mulheres pararam de cantar, os rapazes e meninos entraram, em grupo, nas casas da aldeia, se pendurando como morcegos nos telhados de palha. Era uma das partes da *akãinaakai*, o "ritual do pequi". Eles fizeram buracos nos telhados e xingaram as mulheres. Estas, para que eles saíssem logo, queimaram pimenta dentro da casa, produzindo uma fumaça muito ardida. Simultaneamente, um grupo de mulheres se formou no *enekutaku* e seguiram cantando músicas de *iamurikuma*. Neste dia, Iauru, uma das cantoras, e que é *kawokalamona* de Iutá, recebeu deste um macaco. Ela cantou no grupo de mulheres, nesta manhã, carregando por todo o tempo o macaco que recebera. Os homens, vindos de suas performances da festa do pequi, passaram pelas cantoras e as provocaram dizendo que "elas só queriam saber de usar vestido" e que "elas estavam entrando muito na *kuwakuho*". Elas ficaram bravas e retrucaram arrancando os calções de alguns. Neste instante começou uma grande confusão, com corre-corre e pancadaria para todo lado. Os envolvidos tinham entre quinze e quarenta anos. Os mais jovens estavam pintados com óleo e carvão e passaram a sujar as mulheres. Ao final, após alguns arranhões e hematomas, estavam todos sujos de carvão e terra, e exaustos com a "brincadeira". Por volta das nove horas da manhã foram todos para o banho. Ao final da tarde, as mulheres cantaram novamente no *enekutaku*.

Data	horário	Disposição coreográfica	Repertório Musical
27/10	madrugada	trio de cantoras	∅ não gravei
75°. dia	até 7:00	Bloco com Iauru carregando macaco	∅ não gravei
	18:00	Bloco no centro da aldeia	∅ não gravei

A madrugada de 28 de outubro também foi de vigília das três cantoras, que contaram também com a participação de algumas mulheres que iam chegando aos poucos. *Kaomō* ficou todo o tempo junto das mulheres ensinando à Kalupuku os cantos da *kawoká* que, a seguir, eram convertidos para voz, transformados em *kawokakuma*. Quando estava para amanhecer, mas ainda escuro, as mulheres encerraram os cantos de *iamurikuma* me avisando que logo teria uma outra “coisa” acontecendo, que eu deveria me esconder e ir para o mato com todas as mulheres.

Eram seis da manhã, estava muito cansada e resolvi tirar um cochilo. Por volta das sete e meia, fui acordada pelas mulheres de minha casa avisando que já estavam todas no mato, que eu deveria me apressar. Saí da rede, um tanto atordoada, e fui para o mato com meu equipamento de som e foto. As mulheres haviam saído de suas casas disfarçadas, vestidas com capas de chuva, calças compridas, cobrindo as cabeças, fazendo todo o possível para não serem reconhecidas. Foram para o mato, próximo da aldeia, onde trocaram seus disfarces por uma capa de folhagem que as cobria por inteiro. Iutá era o único homem ali, na condição de chefe cerimonial e “dono” do evento. Seu papel era indicar às mulheres a forma correta de proceder, como deveriam se arrumar, fazer o percurso, o que cantar, era o mestre de cerimônias. Quando resolveram me cobrir também com as folhas, pedi a uma das meninas pequenas que estava nos assistindo, que levasse meu equipamento até meu companheiro para que ele seguisse registrando tudo.

Assim que todas se cobriram de folhas, inclusive eu, passamos a ser *yuwejokui*, “espíritos dos mortos”. Como fiquei sabendo depois, esta sessão não está relacionada diretamente ao *iamurikuma*, porém, como Iutá é “dono” de *yuwejokui*, ele pediu que as mulheres incluíssem esta performance no ritual. Saímos do mato cantando e, em fila indiana, tomamos a estrada principal da aldeia que leva ao Posto Leonardo. Entramos na aldeia cantando e fazendo uma evolução em círculo no *enekutaku*. Sempre conduzidas por Iutá, entramos em sua casa, fazendo um círculo em volta do esteio central e voltamos para o centro. Durante nossa coreografia no centro, alguns rapazes riam muito e fizeram questão de me denunciar por sobre as folhas, pois sabiam facilmente

que aqueles pés brancos eram os meus, além de reconhecerem minha canga amarela e, provavelmente, meu jeito de andar. Outros jovens haviam feito um estandarte com um vestido para provocar as mulheres, mas por sobre a folhagem era quase impossível enxergar algo, só via um vulto passando. Sempre cantando, saímos em direção ao caminho do banho. Somente ali, cerca de cem metros da aldeia, retiramos nossas máscaras de folhas e fomos todas para o banho. Nenhum homem apareceu no lago.



**Preparação das
mulheres no mato**



**Mulheres
transformadas em
yuwejokui, dançam no
*enekutaku***



Durante todo o dia, os homens ficaram fazendo flechas na *kuwakuho* e, no final da tarde, as mulheres voltaram a cantar no *enekutaku*. Além dos cantos de *iamurikuma* e *kawokakuma*, realizaram cantos de *otoju*, “caranguejinho preto”, cuja coreografia consiste na entrada das mulheres nas casas dos “donos” da festa, engatinhando, e os homens, à revelia delas, esfregam mingau de pequi em suas costas e braços. Por causa da simultaneidade dos rituais, não posso afirmar se esta performance fez parte da festa do pequi ou do ritual de *iamurikuma*.

Nesta mesma noite, as mulheres convocaram os homens para o fim da festa, lembrando-lhes que deveriam organizar uma pescaria para o dia do encerramento. Elas formaram cinco grupos diferentes que seguiram cantando simultaneamente músicas de *iamurikuma* e *kawokakuma* em frente às casas dos cinco *naakaiwekehō*, “donos da festa”.

Data	horário	Disposição coreográfica	Repertório Musical
28/10 md19	Início 2:15 até 5:15	poucas mulheres acompanhadas de <i>Kaomo</i> .	K99 K100 K101 K102 K103 K104 K105 K106 K107 K108 K109K110 K111 K112 K113a K113b K114 K115 K116 K117 K118 K119 K120 (<i>itsapu</i>)
md20	7:00 às 8:00	Mulheres, no mato, se transformam em <i>ywuejokui</i> .	Y
76°. dia	19:00	Mulheres se arrastando dentro das casas dos donos da festa -Mulheres convocam o fim da festa - 5 blocos cantam em frente às casas dos donos da festa.	I39 <i>oteju</i> Falas K121

K100

K 100

K A
 e ha ha ha ha ha ku ha ha ha ha
 a b c

B
 e ha ha ha ha ha ku ha ha ha ha
 a' b a' b a' b c a' b a' b

e ha ha ha ha ha e ha ha ha ha ha ku ha ha ha ha
 a'' b' c'

K K A
 a b a b b' c a' b a' b a'' b a' b c a b b' c a b a b b' c

K101

K 101


K K A
 e ha ha ku ha ha ha e ha ha ku ha ha ha
 a b c

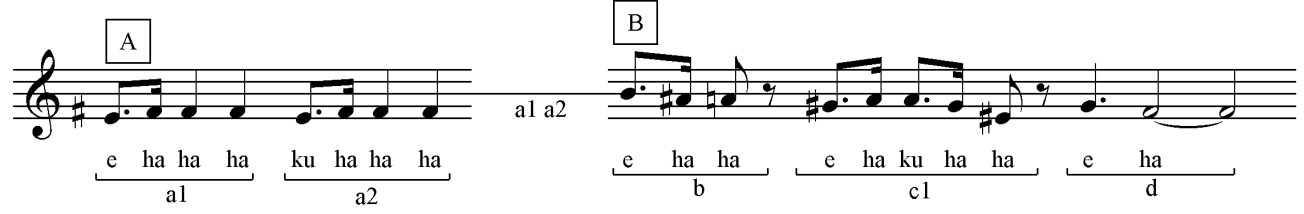
K B K A K A K K B K B
 a b c c d a b a a b a a b c c d a b c c d a b

K K A K
 a b

K102 " Kanupá"

K 102

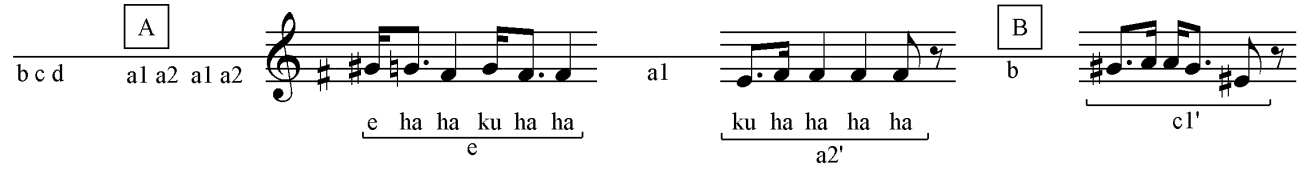
pulso = 



A **B**

e ha ha ha ku ha ha ha


a1 a2 b c1 d



A **B**

e ha ha ku ha ha ku ha ha ha ha

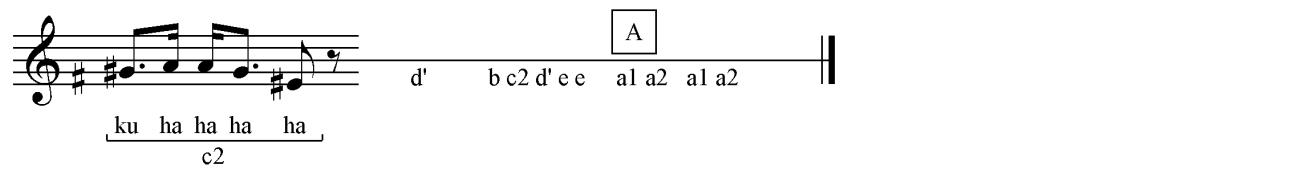
a1 a2 a1 a2 a1 b c1'



A **B**

e ha ha e ha ha ku ha ha

d' a1 a1 e' a1 a2 a1 a2 b




A

ku ha ha ha ha

d' b c2 d' e e a1 a2 a1 a2'

K103

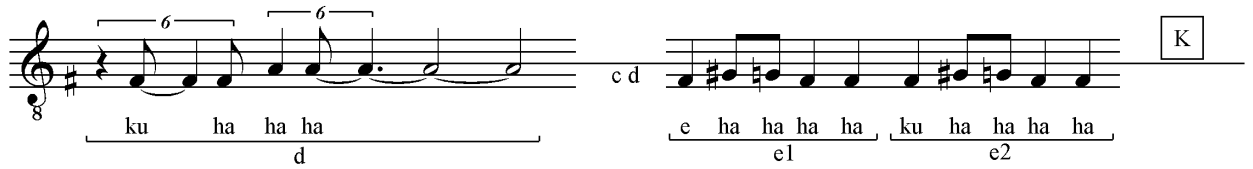
K 103



K

e ha ha ha ku ha ha ha e ha ha ha

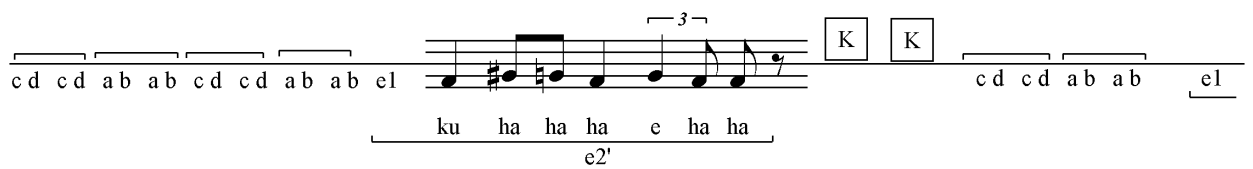
a b c



K

ku ha ha ha e ha ha ha ku ha ha ha ha

d e1 e2



K **K**

ku ha ha ha e ha ha

e1 e2 e1



K **K**

e ha ha ha ku ha ha e ha ha

e2''

K104

K104

K
 e ha ha ku ha ha ha a
 e ha ha ku ha b
 e ha ha ku ha e ha ha ku ha ha c

K
K
K
K
K

a a b c a a b c

K105

K 105

K
 e ha ha ha ku ha a
 ku ha ha e ha ha ha ha e ha ha ha b
c
d
e

K
K
a
a
de
K
a
a b a b' a b a c a f d e
K

ku ha ha
ku ha
b'

c
f

K
K
K
K

a b' a b a b' a b a c a f d e a b a c d e a b a c a f d e a b' a b a b' a b a c a f d e

a b' a b a b' a b a a f d e K
a c a d e K
K

e ha ha
ku ha ha

c2
f

K106

K 106

e ha ha ha ku ha ha, a e ha ha ha a a b

K107

K 107

e ha ha ha ha ku ha ha, e ha ha ha ha ku ha ha, e ha ha ha, e ha ku ha ha, e ha ha ha, e ha ha ha ku ha ha

d a d a e d b c a a b c a a

c d a d a e d b c d a e d c a a b c

K108

K 108

The musical score for K 108 consists of five staves of music. Each staff begins with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The music is primarily composed of eighth and sixteenth notes, with several triplet markings. The lyrics are written below the notes, and dynamic markings (K, A, B) are placed in boxes above the staff lines. The notes are labeled with pitch letters and their octave designations.

Staff 1: **K** **A** **K** **K** **K**
 e ha ha ha ha e ha ha ha ku ha ku ha e ha ha
 a a'

Staff 2: **B** **K**
 e ha e ha ha ha ha e ha ha ha ha e ha ha ha
 b2 c d a'' a' b2 c

Staff 3: **K** **K** **B**
 ku ha ha ha ha ku ha ha ha e ha ha ha
 d2 a'2 c'

Staff 4: **K** **A** **K** **K** **A**
 ku ha ha ha a'' a'2 b2 c' d' a'' a'2 b2 a'' a'2 a'' a'2 b2 a'' a'2 a'' a'2 b2 a'' a'2

Staff 5: **K** **B** **K** **A** **K** **K**
 c' d' a'' a'2 b2 c' d' a'' a'2 b2 a'' a'2 a'' a'2 b2 a'' a'2

K109

K 109

K A
K A K K K A K K A K B
K A K B K A K A K

e ha ha ha ha ku ha ha ha ha e ha ha ha ha ku ha ha ha
 a b c
 a a b a c e ha ha ha ha ha e ha ha ha ha ku ha ha ha ha ha
 a' b2 a'2
 c a' a' b2 a'2 c c a' a' b2 a'2 c a' a' b2 a'2 c e ha ha ha ha
 d
 a'2 d a'2 b2 a'2 c e ha ha ha ha a'2 d' b2 a'2 c d' a'2 d2 a'2 b2 a'2 c a' a' b2 a'2 c
 d'
 a' a' c d' a'2 d2 a'2 b2 a'2 c d' a'2 d' a'2 b2 a'2 c a' a'2 c a' a'2 c

K110

K 110

K A
 e ha ha ku ha ha a b e ha ha ku ha ha e ha ha ku ha
 a b c

K A K B K
 e ha ku ha ha a b a b d e ha ha ku ha ha b a' b a b a b c d
 d a'

B K A K A K B K K
 a' b a' b a b c d a b a b d a b a b d a' b a' b a b c d

K111

K 111

A
 e ha ha ha ku ha ha ha a b e ha ha ha
 a b b2

B K B K K A K A
 b c b a b a b b2 c b c b a b b2 a b a b b2 a b a b b2
 c

K K B K B K A K K
 b c b a b a b b2 c b c b a b b2 a b a b b2

K112

K 112

Musical score for K 112. The score consists of three lines of music. The first line has three phrases: 'e ha ha e ha ku ha ha' (labeled 'a'), 'e ha ha ku ha ha' (labeled 'b'), and 'e ha ha e ha ku ha ha' (labeled 'c'). The second line has two phrases: 'a d a a b' (labeled 'd') and 'd a d a a b c' (labeled 'e'). The third line has three phrases: 'd a d a a b c', 'd a d a a b c', and 'a a b c'. Chord boxes labeled K, A, and B are placed above the notes. Trills are indicated by a '3' over a bracket.

K113a

K 113 a (MALAHO)

Cantora 1

Musical score for K 113 a (MALAHO). The score consists of two lines of music. The first line has three phrases: 'e ha ha ku ha ha' (labeled 'a'), 'e ha ha ku ha ha ha' (labeled 'b'), and 'e ha ha ha ku ha ha ha' (labeled 'c'). The second line has three phrases: 'e ha ha ha ku ha ha ha' (labeled 'd'), 'e ha ha ha ku ha ha e ha' (labeled 'e'), and 'e ha ha ku ha ha ha ha' (labeled 'f'). A box labeled 'Cantora 1' is positioned above the first line. A box labeled 'K' is positioned above the first note of the first line. The score ends with a double bar line and a fermata.

K113b

K 113 b

TK 20 Cantora 1

e ha ha ha ha a ku ha ha ha ha b e ha ha ha ku ha ha ha c

e ha ha ha ku ha ha ha d e ha ha ha ku ha ha e ha e ha ha ku ha ha ha ha f

TK 21 Somente cantora 1

f f e ha ha ha ku ha ha ha a e ha ha ha ha a ku ha ha ha ha b

e ha ha ha ha c e ha ha ha ha c ku ha ha ha d

Cantora 2 (começa e pára rindo) f f

Cantora 1 Cantora 3 Cantora 1

f f a b c c d f f a b a b c d f f a b a b c d f f

K114

K 114

K A
 e ha ha ha ha ku ha ha a e ha ha ku ha ha e ha ha ha a a b c
B
 e ha ha ha ha ku ha ha d' d d' b e
K B K A K A K B K B K A K
 d d' d d' b e a a b e d d' d d' b e d d' d d' b e a a b e

K115

K 115

K A
 e ha ha ku ha ha e ha ha ha a b e ha ha ha a b a b c
B
 e ha ha ku ha ha ku ha ku ha ha ha d e a e a b c d e a e a b c
K A K A K B K
 a b a e ha ha a b a b a f c2 d e a e a b c f c2
B K A K
 d e a e a b c f c2 a b c f c2

K116

K 116

K A
 e ha ha ku ha ha ha ha
 a b

B
 e ha ha ku ha ha ha ha
 c

11 e ha ha ha ku ha ha ha
 b'
K B K A K A K
 c c d a' b' a' a' b' a' a' b'

15 B
 e ha ha ha ku ha ha ha ha
 c'
K B K A K
 c' d a' b' c' c' d a' b' a' a' b'

K117

K 117

K A
 e ha ha ha ha e ha ha ha e ha e ha ha ha ku ha ha ha
 a a b a a2

B
 e ha ha ha ku ha ha ha
 c
K B K A
 c a2 c a2 a b a2 a c a2 c a2 a b a2 a a a2 b a a2

K B K B K A K
 c a2 c a2 a b a2 a c a2 c a2 a b a a a a2 b a a2

K118

K 118

[K] $\overset{\frown}{3}$ $\overset{\frown}{3}$ e ha ha ha, e ha ha ha, ku ha ha a a **[K]** ku ha e ha ha
 a a

[B] $\overset{\frown}{3}$ c a a $\overset{\frown}{3}$ c c a $\overset{\frown}{3}$ ku ha ha ha, e ha a a2 **[K]**
 c ku ha b2

[A] **[K]** $\overset{\frown}{3}$ a a2 b2 a a2 c $\overset{\frown}{3}$ a a2 b2 c c2 a a2 b2 a a2 **[K]** **[A]** **[K]** a a2 b2 a2
 ku ha ha ha c2

K119

K 119

[K] **[A]** $\overset{\frown}{3}$ e ha ha ha a $\overset{\frown}{3}$ $\overset{\frown}{3}$ $\overset{\frown}{3}$ ku ha ha ha ha ha, e ha ha ha, e ha ha ha b c a'

[K] **[B]** $\overset{\frown}{3}$ e ha ha ha d $\overset{\frown}{3}$ ku ha ha ha a' $\overset{\frown}{3}$ ku ha ha ha c $\overset{\frown}{3}$ e ha ha ha d' b'

d e a' $\overset{\frown}{3}$ ku ha ha ha b'' c $\overset{\frown}{3}$ e ha ha ha ha ha a' $\overset{\frown}{3}$ ku ha ha ha c2 e ha ha ha c'

[K] **[A]** **[K]** **[A]** $\overset{\frown}{3}$ ku ha ha ha a2 **[K]** **[B]** a' b' c' a' b' c' a' b'' c2 a' a2 a c2 d' d e f a2 d' d e a' c2 f b''

28 $\overset{\frown}{3}$ $\overset{\frown}{3}$ $\overset{\frown}{3}$ e ha ha ha ha c'' **[K]** **[A]** **[K]** a' b'' c a' b'' c

K120 a, K120 b

K 120a

K A e ha ha ha ku ha ha ha e ha ha ha ku ha ha ha c K A a b c b c d
a b c b d

K B e ha ha ha ku ha ha ha e ha ha ha b c b c d K e ha ha ha ha K
e f g h

K 120b

B e f g b c b c d h b c b c d K A a b c b c d K A a b c b c d K e ha ha ku ha ha e ha e ha
a

ha ku ha ha ha e ha ha ku ha ha ha e ha ha ku ha ha ha e ha ku ha ha
b b' c d

K e ha ha ku ha e ha ha ku ha e f e ha ha ha ha ku ha e ha ha ku ha
e f b'' b'''

e ha ha ku ha ha ha e ha ku ha ha c f c f e ha ha ku ha ha ha b''' c' d K
c' d b''

> | <

Dia 29, as moças mais jovens cantaram provocações aos homens, xingando suas namoradas de outras aldeias, como “troco” às agressões que eles haviam feito na festa do pequi. Ao mesmo tempo, as mulheres mais velhas seguiram cantando músicas de *iamurikuma* e *kawokakuma*, formando uma grande polifonia no centro. Assim como no dia anterior, elas acabaram por formar vários grupos cantando simultaneamente músicas diferentes. Quando já estava escuro, com todos se aprontando para dormir, algumas garotas e mulheres mais jovens resolveram cantar novamente a música de *iusi*, “perereca”. Repetiram a performance de *iusi* de noites atrás, entraram em grupo nas casas e foram deitar-se sobre os homens, convidando-os ao namoro. Conforme elas entravam cantando nas casas, com tudo às escuras, iam direto em direção à rede do “eleito” e, uma ou duas delas, se deitavam por sobre o homem que ali estivesse. Alguns deles ficaram sem graça, outros, animados e alguns bravos.

Data	horário	Disposição coreográfica	Repertório Musical
29/10 md20	19:00	- garotas xingam os rapazes	Ø não gravei
77° dia	até 20:00	- Mulheres formam vários grupos que cantam simultaneamente.	K122 K123 K124 K125
		- Garotas cantam <i>iusi</i> , ‘perereca’.	Ø não gravei I14

> | <

Como em outras madrugadas, esta de 30 de outubro contou com poucas mulheres cantando *iamurikuma* e *kawokakuma* no *enekutaku*. Ao amanhecer, as mulheres formaram dois grupos distintos, cantando músicas diferentes e se posicionaram no centro como se fossem pertencentes a grupos diferentes, seguindo o esquema dos rituais intertribais. Elas tiraram seus ornamentos,

cocares, braçadeiras, cintos e colares, vestiram calcinhas¹⁸³ e se posicionaram para a luta, o *kapi*. Algumas ficaram sentadas na assistência e outras em pé, todas em torno de um círculo preparado por Itsautaku. Este local havia sido previamente limpo de espinhos e tocos de madeira, no intuito de que as garotas não se machucassem no transcorrer da luta. Esta segue as mesmas regras que a travada entre os homens, mais conhecida na literatura da região por *huka-huka*. No início, uma das mulheres se coloca frente à outra, as duas com os joelhos flexionados, olham-se fixamente como que querendo intimidar a oponente, estendem o braço esquerdo, enquanto o direito fica recolhido em posição horizontal e mantêm-se assim por alguns instantes, girando de forma sincronizada, até que se atacam e tentam atingir o objetivo que é agarrar a parte anterior da perna da oponente ou deitá-la de costas no chão, o que definiria a vitória. Para o início da luta, Iutá chamou ao centro as moças que deveriam se colocar em posição. Ocorreram primeiro os embates entre cada dupla de campeãs, ao que se seguiram lutas com duas, três e finalmente, todas as duplas simultaneamente. O *kapi* durou cerca de meia hora e, conforme descobri posteriormente, este havia sido apenas um treinamento para a luta que viria a ocorrer no último dia do ritual.

Terminadas as lutas, o grupo de mulheres se reuniu, ainda dividido em dois, seguindo na direção do caminho da lagoa Piulaga, cantando duas músicas diferentes simultaneamente. No meio do caminho, os grupos se dispersaram e foram todas se banhar. Meio dia, os homens saíram para pescaria de timbó. As mulheres, aguardando o retorno destes, seguiram cantando no final da tarde, como de costume. À noite, as garotas repetiram a performance de *iusi*,

¹⁸³ As mulheres que estão hoje na faixa dos cinquenta anos para cima, as *aripixelumona*, me relataram que foi muito bom quando apareceu nas aldeias do Alto Xingu, nos anos sessenta, esta peça de vestuário feminino das *kajappaeneja*, “mulher do branco”. Segundo elas, durante as lutas elas têm que ficar abaixadas, em uma posição que, quando desnudas, expõe demasiadamente a genitália. Assim, quando os homens as observavam lutando, faziam muitas piadas, não apenas durante as lutas, mas também depois. Até esta época, além de se preocupar com a luta propriamente, elas tinham também que procurar não se expor muito. O fato de usarem calcinha atualmente durante as lutas é igualmente motivo de piadas por parte dos homens, mas elas preferem que eles riam de suas calcinhas que de suas vaginas e ânus. No dia a dia, elas não usam calcinha, apenas eventualmente, quando estão na cidade e ficam menstruadas, utilizando-a como suporte para absorvente higiênico. Na aldeia, quando menstruam, ficam mais tempo em repouso, não lidam com mandioca, nem manipulam a água que serve a todos. Lavam-se constantemente com a água armazenada em um vasilhame guardado do lado de fora da casa.

entrando nas casa e provocando os homens ao se deitarem sobre eles em suas redes.

Data	horário	Disposição coreográfica	Repertório Musical
30/10 78°. dia	madrugada	- Pequeno grupo no centro	não gravei
	7:00	- 2 grupos de <i>kapi</i>	Luta
		- Os 2 grupos se reúnem, cantando no caminho da lagoa e vão se banhar.	não gravei
	12:00	- Homens vão pescar	
		- Mulheres em bloco no centro	não gravei
	noite	- Garotas repetem a performance de <i>iusi</i>	I14

> | <

Dia 31, algumas mulheres foram aguardar o retorno dos homens na beira da lagoa e, meio dia, sol a pino, três mulheres entraram na aldeia cantando música de *iamurikuma*, anunciando a chegada dos pescadores. Logo apareceu Iutá, carregando um cesto com peixes moqueados e cantando música de *iamurikuma*. No final da tarde, as mulheres se dividiram em quatro grupos que realizaram diferentes cantos de *iamurikuma* e *kawokakuma* simultaneamente. Dois grupos foram à casa de Iutá e levaram seu *ana*, "pilão", até o centro. Repetiram o mesmo com os *ana* de Peye e Iatuná. Os pilões de Itsautaku e de Aluwakuma não foram levados para o centro, pois seus donos afirmaram que ainda estavam em bom estado, preferindo usá-los por mais um tempo antes de queimá-los. Como estes *ana* eram muito grandes e pesados, elas os levam rolando até o centro. Já próximo de escurecer, um homem pegou um machado e cortou alguns pedaços dos pilões para facilitar sua queima e então atearam fogo neles, que levaram a noite inteira queimando. Enquanto ateavam o fogo, outro homem fez uma armação de madeira em frente à *kuwakuho* para pendurar as flechas que seriam dadas aos "donos" dos *ana*.



Mulheres em "bloco" levando o pilão para a queima



Queima dos pilões



As mulheres depositaram, em frente às flechas, as *kamalupō*, “grandes panelas de barro”, que haviam feito especialmente para os *anawekehō* como pagamento da comida fornecida durante todos estes dias. Elas formaram novamente dois grupos e se posicionaram em frente à armação de flechas, ficando um grupo voltado para leste, o outro para oeste. Seguiram cantando repertórios diferentes simultaneamente. Após algum tempo, Iutá se posicionou todo paramentado no centro da aldeia, repetindo sua performance de 17 de setembro, e cantou músicas *kanupá*, “sagradas”¹⁸⁴, primeiro sentado, depois em pé. Após seu solo, Iutá paramentou uma das mulheres, sua filha Apuiupualu (*kawōkalamōna* de Iatuná), e esta realizou o canto de *ōpukakala* com o coro fazendo intervenções, da mesma forma que fizeram na noite de 17 de setembro, com a diferença de que naquele dia foram três as cantoras de *ōpukakala* e neste dia, apenas uma.



Iuru sendo paramentada pelo chefe Iutá para o canto de *ōpukakala*.

¹⁸⁴ O termo *kanupá* se refere ao repertório considerado pelos Wauja como *kakaiapai*, “caro, especial” e será objeto de comentários no capítulo V.

Data	horário	Disposição coreográfica	Repertório Musical
31/10 md20 Filmado	meio dia	- Diferentes grupos cantam simultaneamente	∅ não gravei
	17:00	- Formam 2 grupos, cantando músicas diferentes, vão até a casa de Iutá e levam seu <i>ana</i> até o centro da aldeia.	I12 + K?
md 20 e 21	19:20	- Mulheres formam dois grupos e se posicionam em frente à armação de flechas, ficando um grupo voltado para leste e o outro para oeste. Seguem cantando repertórios diferentes simultaneamente.	K126 K94 K62 + K? K63+ K? K? + K? K64
79°. dia	20:25	- Iutá canta <i>kanupa</i>	K 127 K128 K129 K130 K131
	21:25	- cantos de <i>opukakala</i> tendo um coro fazendo intervenções.	<u>Q</u> 4 <u>Q</u> 5 <u>Q</u> 3
	até 23:10	- Mulheres em 2 bloco - só 1 bloco (meninas ao fundo em outro bloco)	K132 + I9 K133 + I9 K91 K65 (=92) K66 K134 K135 K136 K67 K68

> | <

Dia 1 de novembro foi o último dia de *iamurikuma*. As principais cantoras passaram a madrugada no *enekutaku* cantando e, ao amanhecer, fizeram uma pequena pausa. Às oito horas da manhã, assim como na manhã de 18 de setembro, ocorreu a performance de *opukakala* na casa de Itsautaku. Desta vez foram quatro as mulheres paramentadas. Seguiram a mesma ordem daquele dia, com a diferença que, neste derradeiro dia, as cantoras principais saíram da casa de Itsautaku em direção ao centro cantando e dançando e voltaram até a casa, quando foram desparamentadas para que a próxima

cantora recebesse os adornos. Iutá conduziu todos os cantos, desde os de *opukakala* até os de *ipitsehene*, aquele em que as mulheres seguem em fila, em passos largos, como que subindo os degraus que as levaria até a aldeia dos mortos.

Chegando no *enekutaku*, cantaram música de *iamurikuma* e então se posicionaram nos dois grupos para iniciarem a luta do *kapi*. Ao final, por volta do meio dia, com vencedoras e perdedoras suadas, cansadas e completamente sujas de terra, foram todas para o banho, aparentemente sem ressentimentos pelos golpes recebidos.

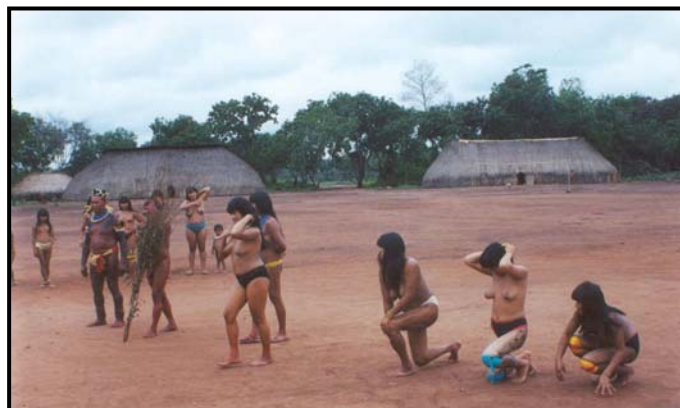
> | <

Kapi

Lutas corporais no final do ritual de *iamurikuma*

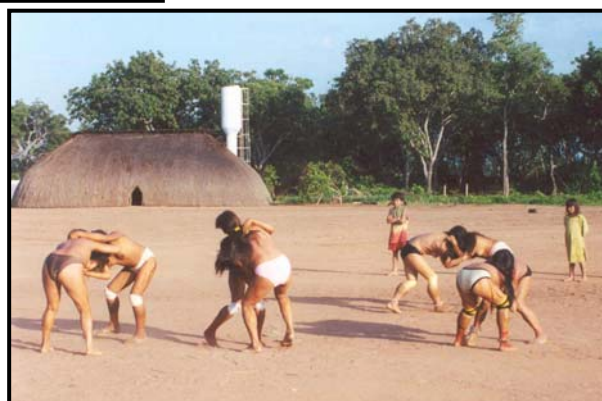
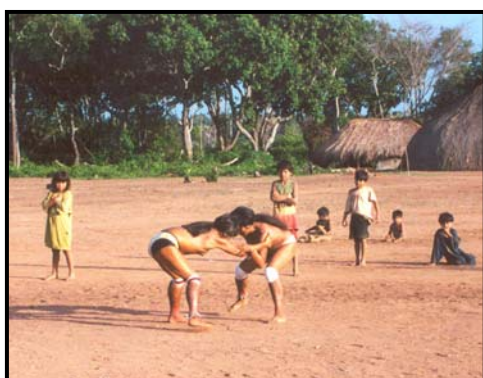
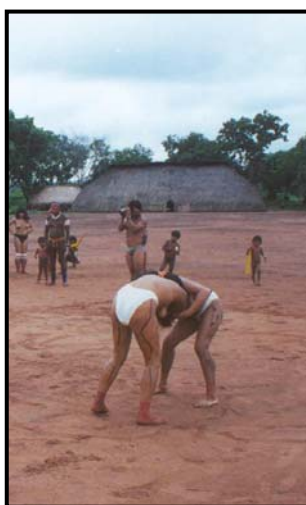


Mulheres aguardando a convocação para lutar



Lutadoras convocadas em posição para o início da luta

Lutas com uma dupla de cada vez



Várias duplas lutando simultaneamente

No derradeiro final de tarde, um grupo de mulheres sentou-se em frente à *kuwakuho* enquanto outro se posicionou dentro da casa de Itsautaku. Os “donos” de *iamurikuma* pintaram de urucum a testa das mulheres com o motivo chamado de *siuteju*, “ararinha”, que corresponde a uma faixa vermelha sobre a testa e sobrancelhas.



Os dois grupos se juntaram e cantaram simultaneamente músicas diferentes em companhia de Iutá. Ao passarem em frente às casas dos “donos” do ritual, os homens que ali estavam, jogaram *ieju*, “pasta de

mandioca”, nas mulheres.

Os homens trouxeram a comida para o centro da aldeia, e a distribuíram entre algumas mulheres. Depois de todos comerem, as mulheres chamaram os *anawekehq* para receberem seus pagamentos.



Cada homem convocou uma das mulheres de sua casa para levar as *kamalupo*, “grandes panelas”, para casa, tarefa que não poderia ser realizada por homens, que não carregam nada sobre a cabeça, sendo esta uma forma feminina de transportar coisas e não há outra forma de levar as grandes panelas de barro em segurança que não seja sobre a cabeça. Assim, às 17 horas de 1 de novembro encerrou-se a festa de *iamurikuma*.

Data	horário	Disposição coreográfica	Repertório Musical
1/11 md21 e 22 80°. dia	madrugada	- poucas mulheres no centro da aldeia	∅ não gravei K? + K?
	9:30	- 2 blocos na frente de cada casa	I31 I31
	até	- Em frente à casa de Itsautaku e dentro da casa também <i>opukakala</i> na casa de Itsautaku	<u>opk 2</u> <u>opk 5</u> <u>opk 3</u> <u>opk 5</u> I30 I3
		- Repetem coreografia <i>ipitsehene</i> e cantam música de <i>Iamurikuma</i> .	
	12:00	- Formam 2 grupos de <i>kapi</i> , 'luta'.	Luta
	12:23	- banho	
	16:30	3 blocos e cantam na frente na casa de cada dono de <i>ana</i> .	K137 K138 c/ Iutá + K139
	17:00	- 2 blocos no centro da aldeia, homens jogam pasta de mandioca nas mulheres - Mulheres chamam os “donos de <i>iamurikuma</i> ” para receberem seus presentes Fim da festa	I31 + K?

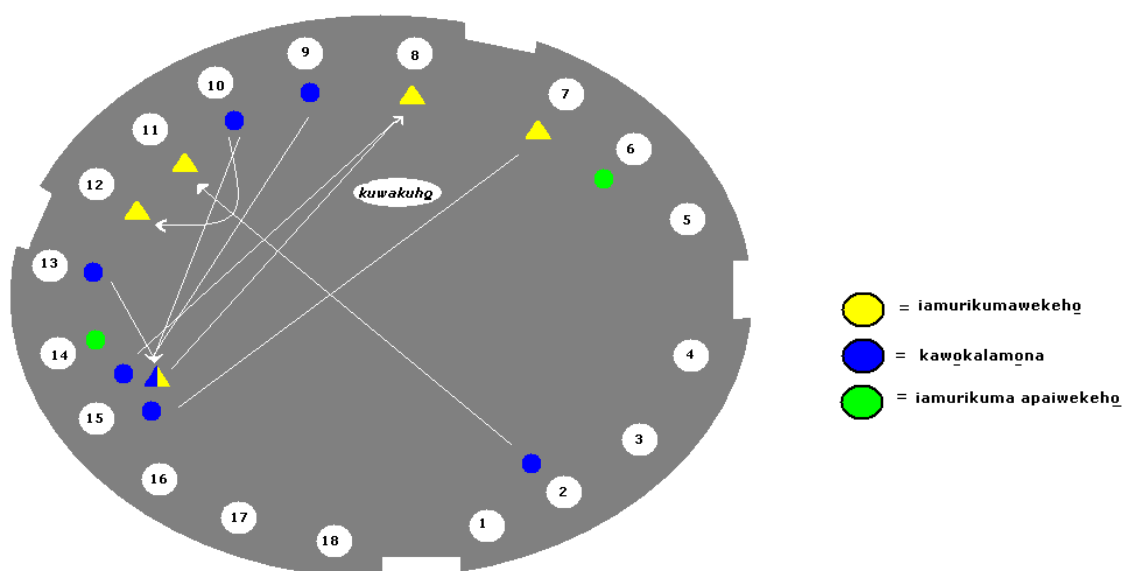
Segue abaixo resumo do repertório gravado. Os números grafados em vermelho correspondem às canções transcritas em partitura, e nos grafados em verde há apenas transcrição do texto. O sinal ∅, indica os dias em que não houve atividade específica do ritual.

Dias	CANÇÕES
1 14/8	não gravei
2 15/8	∅
3 16/8	I1 I2 I3 I4 I5 I6 I7 I8
4- 15	∅
16 29/8	K1 K2 K3
17 30/8	K4
18 31/8	∅ pescaria
19 1/9	K5 K6 K7 K8
20 2/9	K9 K10 K11 K12 [] K13 K14 K15 [] K16 K17 [] K18 K19 [] K20 K21 K22 [] K23 K24 K25 K26 [] K27 K28 K29 [] K30 K31 K32 K33 K34 [] K35 K36 K37 K38 K39 K40 K41
21 3/9	∅
22 4/9	K39 K42 K43 I 9 I10 I11
23 5/9	∅
24 6/9	não gravei
25 -26	∅
27 9/9	K44 K20 K45 K20 K46 K26 K16 K47 K48 K25 K21 K22 K49 K24 K50 K51 K23 K52 K53 K54 K55 K56 K57
28 10/9	I12 I9 I13 I14 I15 I16 I17
29 11/9	I18 I19 I11 I20 I21 I22 I23 I24 I25 I26 I27 I28
30 12/9	∅
31 13/9	K58 K59 K60 K61 K62 K63 K64 K65 K66 K67 K68
32 14/9	K69 K70 [] K71 K72 K43 K73 I4 I3 I11 I12 I2 I4 I24 I23 K74 K27 K28 K29 K30
33 15/9	∅
34 16/9	K75 I29 K76 K77 K78 K79 K31
35 17/9	K81 K80 K81? K3 K1 K82 [] I12 I4 I2 I23 I24 [] Qpk1 Qpk 2 Qpk 3 Qpk 4 K83 K20 K84 K85 K26 K86 K87 K21
36 18/9	I30 I3 I12 I12' I4 I2 K88 [] K89 I31 I32 I12 K90 K91 K92
37-43	∅
44 26/9	K93 K31 K79 K94 K95 K96 K97 K77 K78
45-57	viagem 27/9 a 9/10
58 10/10	não gravei
59-67	∅
68 20/10	pela manhã não gravei; fim de tarde I 31 I33 I34 I35 I36 I37 I38 I13 I11
69 21/10	∅
70 22/10	fim da tarde não gravei; noite R1 R2 R3 R4 R5
71-72	∅
73 25/10	K5 Krep? K98 I37
74 26/10	não gravei - Mulheres convocam os homens para fazerem flechas
75 27/10	madrugada não gravei; fim da tarde não gravei ∅
76 28/10	K99 K100 K101 K102 K103 K104 K105 K106 K107 K108 K109 K110 K111 K112 K113a K113b K114 K115 K116 K117 K118 K119 K120 (Y) I39 K 121
77 29/10	K122 K123 K124 K125 noite não gravei I 14
78 30/10	madrugada e manhã até meio dia, não gravei
79 31/10	manhã até meio dia não gravei I12 + K? K126 K94 K62 + K? K63+ K? K? + K? K64 K 127 K128 K129 K130 K131 Qpk 4 Qpk 5 Qpk 3 K132 + I9 K133 + I9 K91 K65=92 K66 K134 K135 K136 K67 K68
80 1/11	não gravei madrugada, K?+ K? I31 Qpk 2 Qpk 5 Qpk 3 Qpk 5 I30 I3 K137 K138 I31 + K?

CAPÍTULO V

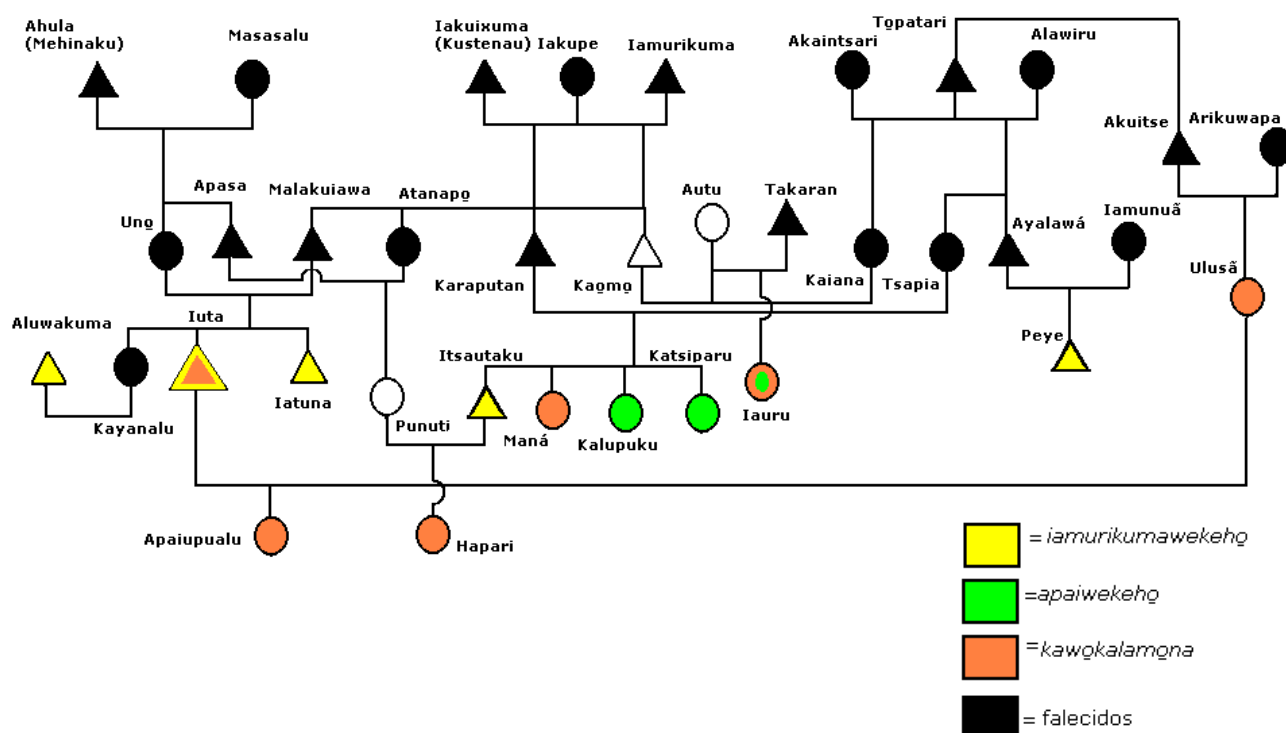
Ritual: coreografia, movimentação, adensamento

Como vimos, havia cinco homens *iamurikumawekehq*, "donos de *iamurikuma*", que ficaram doentes por causa deste *apapaatai* no passado e, após curados, ficaram obrigados a realizar periodicamente rituais para ele. Há quinze anos, as mulheres, num *iamurikuma*, fizeram e entregaram para os cinco homens os *anaweke*, "grandes pilões". Passados estes anos, os pilões estavam em péssimo estado de conservação e deveriam ser queimados, o que também requeria um novo ritual. As mulheres que são consideradas especialistas nos cantos deste ritual são as que podem propor a realização da festa, desde que os *iamurikumawekehq* se comprometam a fornecer o alimento durante todo o ciclo ritual. Como vimos também, durante o decorrer da festa foi oferecido alimento em várias ocasiões, principalmente nos finais de tarde após pescarias coletivas. Também, foram entregues pelos *iamurikumawekehq* alimentos especialmente para seus *kawokalamona*. Cada um dos *iamurikumawekehq* tem ao menos um *kawokalamona* de *iamurikuma*, e as pessoas envolvidas neste ritual são as seguintes: Iutá tem Iauru, Hapari e Mana como *kawokalamona* de *iamurikuma*, já o próprio Iutá e também sua esposa Ulusã são *kawokalamona* de Itsautaku. Iatuná tem a filha de seu irmão Iutá, Apayupualu, como sua *kawokalamona*. Peye tem também Iauru como sua *kawokalamona*, e Aluakuma tem Waru e Iatamalu.



No gráfico acima, estão dispostas as casas da aldeia numeradas, e destacados em amarelo os “donos de *iamurikuma*” (*iamurikumawekehō*), em azul seus *kawōkalamōna*, e em verde, as cantoras (*iamurikuma apaiwekehō*). A maior concentração envolvendo esses papéis se dá entre as casa de Iutá e de Itsautaku (casas 15 e 8 respectivamente): ambos têm mais de um *kawōkalamōna* (o primeiro três, o segundo dois), e ocupam posições importantes na aldeia. Enquanto Iutá é o *amunau*, “chefe”, Itsautaku é o *iakapá*, “pajé” mais importante, e também irmão mais velho das duas cantoras principais. O prestígio de alguns dos “donos” de rituais fica aqui evidente pela acumulação diferencial de papéis de ordem política e na rede de parentesco (ver abaixo a genealogia das pessoas envolvidas no ritual). O fato de Iutá organizar duas vezes as sessões de *opukakala* e *ipitsehene* (em 18 de setembro e 1º de novembro) na casa de Itsautaku demonstra seu reconhecimento do prestígio do pajé, e seu próprio prestígio como chefe capaz de arregimentar e “pagar” pelas performances, fornecendo alimento para todos (lembro também a entrega que Iutá fez de um macaco para sua *kawōkalamōna* Iauru). As famílias de ambos, durante todo o período ritual trabalharam intensamente para produzir a quantidade necessária de peixe e beijú, movimentando o circuito de prestações e contraprestações rituais. Alguns membros destas famílias reclamam do trabalho que dá ser “dono” de *apapaatai* e tomam a tarefa como um fardo oneroso. Assim, para que o prestígio de alguns se mantenha, é necessário que seu grupo familiar o apóie. Soube de casos de “donos” de *apapaatai* que, sem conseguirem tal adesão, deixaram de promover os rituais a que são obrigados, e vivem amedrontados, não sei se com medo de adoecerem ou do que possa lhes acontecer no caminho que terão de percorrer entre a aldeia dos vivos e a *yuwejkupōhō*, “aldeia dos mortos”, quando não terão seus *apapaatai* aliados para os proteger.

Genealogia das pessoas envolvidas no ritual de *iamurikuma*.



Nesta rede de trocas e pagamentos instituídos pelo ritual ressalta a complementaridade e colaboração entre homens e mulheres. Ocorre aqui algo similar ao que presenciei no ritual de *kukuho*, “dono da mandioca”. Neste, objetos relacionados às mulheres são feitos pelos homens e entregues a elas (as pás de beijú e o desenterrador de mandioca). Já no *iamurikuma*, elas devem presentear os “*iamurikumawekehq*” com novos pilões de madeira e, ao final, entregar-lhes grandes panelas de cerâmica, minuciosamente decoradas, as *kamalupq*, além de muitas flechas. Porém, quem fabrica as flechas e o pilão são os homens, que os entregam às mulheres para que elas entreguem aos “donos” da festa. As panelas podem ser produzidas por homens ou mulheres,

no entanto há mais mulheres ceramistas do que homens. A questão do prestígio também salta aos olhos no momento da entrega dos presentes, pois, para aqueles mais considerados – devido à acumulação diferencial de papéis tipicamente políticos, rituais e na rede de parentesco- são dadas as melhores panelas e uma quantidade maior de flechas.

Curioso que atualmente haja cinco “donos de *iamurikuma*” na aldeia, todos homens, e também cinco “donos de *kawoká*” (Piedade, 2004: 131), neste caso três homens e duas mulheres. Não há, portanto, uma ligação explícita entre o gênero do “dono” e o do *apapaatai* envolvido. Da comparação entre as duas listas, o que ressalta mais uma vez é o prestígio de Itsautaku, “dono” dos dois rituais.

O início e o fim do ritual são marcados pelo discurso cerimonial, feito no centro, reforçando os compromissos dos envolvidos. Esta fala, entretanto, instaura o período mais denso do ritual, de maior atividade, não o ritual propriamente, pois ele já estava ocorrendo antes (como visto, entre 14 e 30 de agosto) e seguiu ainda após a convocação para o encerramento, em 28 de outubro (o último dia do ritual foi 1º de novembro). Este aparente “descompasso” entre a convocação e as atividades rituais, aponta para o ritual como um momento especial dentro de um tempo que não inicia nem termina no presente: ele é anterior e posterior à festa, pois os compromissos continuam a existir.

A música e a dança, através do canto das mulheres, são os marcadores dos momentos densos do rito. A movimentação coreográfica varia de acordo com o número de participantes, com a disposição das dançarinas entre si, e o deslocamento destas pelo perímetro da aldeia. Tais variáveis estão relacionadas ao repertório musical, pensado aqui como um roteiro, que, por sua vez, deve se adequar aos períodos do dia (manhã, tarde, noite e madrugada) e aos momentos específicos do rito, tais como pescaria dos homens, abertura, encerramento. Parte deste repertório, aquele que aqui classifiquei como I, são o roteiro para o ritual, baseado no *script* do *aunaki*, o mito. Cada canto narra um momento do mito e pode se repetir em diferentes dias, o que evoca uma não linearidade do ritual. Há algo semelhante àquilo que Menezes Bastos (1990) detectou no *yawari* como uma compressão e distensão do tempo. Este

autor usa a imagem do fole de uma sanfona para evocar a alternância entre momentos de total retraimento (pensados como adensamentos) e de completa distensão dos eventos rituais. Se uma parte do repertório musical é ligada ao mito, a outra, **K**, não se atém a este, mas às paixões, aos sentimentos de homens e mulheres, e fazem a ponte sonora entre o *iamurikuma* e o *kawoká*. São estes cantos, os *kawokakuma*, que merecerão maior aprofundamento analítico adiante.

De toda a descrição do ritual, identifico onze disposições coreográficas, pensando aqui não apenas na dança, mas nos comportamentos corporais que se distinguem daqueles do cotidiano. Geralmente, quando a formação coreográfica é composta de duas linhas paralelas¹⁸⁵, as cantoras principais vão ao centro da primeira linha, caracterizando, por outro lado, uma estrutura núcleo/periferia, em linha. Em cada linha, as mulheres andam de mãos dadas, com a batida dos pés sincronizadas, acentuando o pé direito. Este peso no lado destro é constante em todos os rituais xinguanos e percebi o constrangimento que passam as crianças que têm seu lado esquerdo como preponderante, encontrando maior dificuldade em dançar de forma sincronizada com o restante do grupo¹⁸⁶. No *iamurikuma* observa-se o que Veras chamou de caráter catabático da dança xingwana (Veras, 2000:73), ou seja, sua entrega à gravidade, em oposição ao acrobático do balé clássico. Na formação em bloco, composto por três ou quatro linhas menos extensas, configura-se uma espécie de retângulo. Ao observar um ritual de *iamurikuma* entre os Kalapalo, Veras

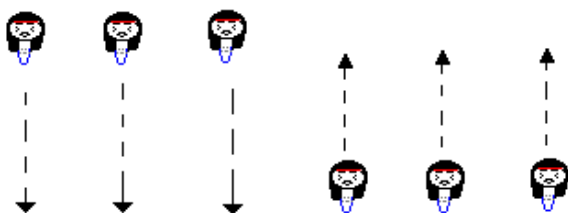
¹⁸⁵ A nomenclatura aqui utilizada para as formações coreográficas baseia-se naquela utilizada por Menezes Bastos (1990) ao analisar o ritual de *yawari* entre os Kamayurá: procissão, linha, bloco e cunha. No ritual de *iamurikuma* também foram observadas estas mesmas disposições, com ênfase nas linhas e blocos. É importante ressaltar que estas coreografias remetem ao mundo da guerra, suas formações e disposições (Menezes Bastos, *op. cit.*). De fato, tal nexos pode ter pertinência em outros cenários etnográficos, como se pode inferir no uso da metáfora militar no discurso Guarani sobre suas danças, povoadas de “soldados” e “polícia” (Montardo, 2002:236). A dança Guarani é uma espécie de treinamento militar para uma guerra iminente que, na verdade, não existe, ao menos atualmente (*op.cit*:240).

¹⁸⁶ Este caso faz lembrar o que nos mostra Hertz, através do exemplo da proeminência da mão direita, como a ambidestralidade simplesmente é algo indesejável, pois a apreensão que fazemos das assimetrias orgânicas mantém estreita correspondência com a apreensão que temos da vida em oposição à morte, daí derivando todas as polaridades que governam o universo em torno do sagrado e do profano. O corpo de homens e mulheres servem, pois, como suporte de uma cadeia de associações metafóricas e poderosas. (Hertz,1980[1910]).

notou que a formação em bloco ocorre no início e no final do ritual, momentos em que o bloco circunda a aldeia pelo pátio central (*op.cit:62*). Conforme descrito neste ritual, vimos estes blocos serem formados em vários momentos, porém, sempre pontuando aqueles de maior densidade. Resumidamente, as onze disposições são as seguintes:

1. Disposição Básica: 3 cantoras no centro. Observei, também, apenas duas mulheres iniciarem os cantos, mas logo apareciam outras para se juntarem ao grupo. Este número mínimo de três faz lembrar os três flautistas de *kawqká*. O deslocamento das cantoras pode se dar sempre com o corpo direcionado para frente, quando dão geralmente quatro passos para frente e dois para trás, em marcha a ré (figura a), ou então quatro passos para frente, dando meia volta e se deslocando dois passos (figura b).

a)



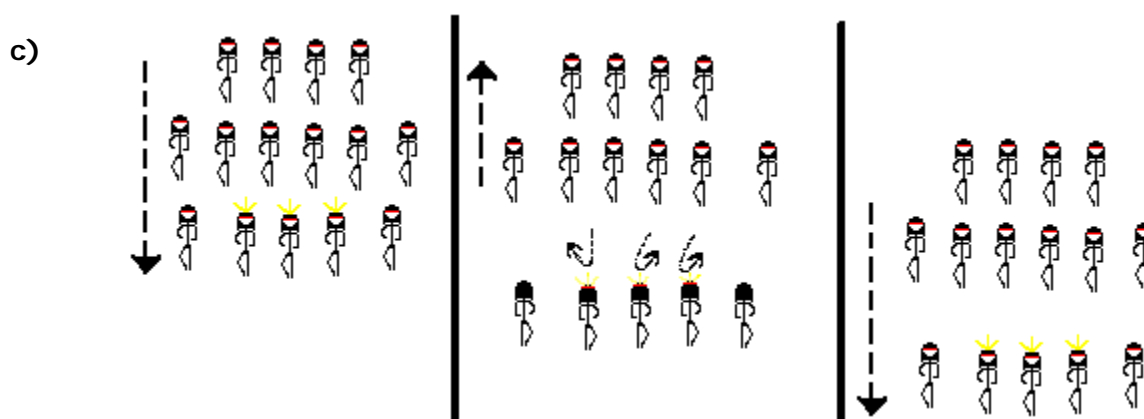
b)



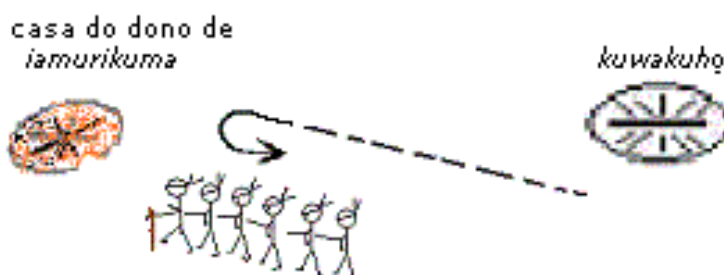
2. Disposição mais freqüente: duas linhas, com 3 cantoras no centro da primeira linha, e todas de mãos dadas, algumas podendo estar de braços dados.

3. Em dias especiais, dias em que se observa maior concentração de eventos:

- bloco: com adolescentes paramentadas no centro da primeira linha¹⁸⁷, e as cantoras no centro da segunda. Pode haver mais de um bloco cantando simultaneamente, geralmente constituídos por grupos de idade. Os mesmos dois tipos de deslocamento anteriormente mencionados são observados, no entanto, quando ocorre a opção (b), somente a linha da frente dá meia volta, o restante do bloco permanecendo sempre de frente (vide figura c)
- bloco com cantoras à frente: cantoras no centro da primeira linha, e meninas adolescentes (sem cocar) nas pontas desta linha. Também pode haver mais de um grupo cantando simultaneamente.



4. Teme, "anta": procissão de mulheres, com uma mulher velha liderando o grupo (da primeira vez, o bloco era formado por jovens e mulheres maduras, da segunda, apenas pelas mais jovens).



¹⁸⁷ Essas adolescentes parecem ocupar a mesma posição que os *tenotat*, "reclusos", no *yawari*, de acordo com descrição de Menezes Bastos (1990:103). Segundo este autor, estes jovens encarnam um poder oposto àquele dos chefes e pajés, contaminados por suas realizações sociais.

5. Iusi, “perereca”: bloco de mulheres, que atacam as casas e as redes dos homens, convidando para fazer sexo (da primeira vez, o grupo era formado por jovens e mulheres maduras, da segunda, apenas pelas mais jovens).
6. Aluwa, “morcego”: pares de mulheres, dançando uma de frente para a outra, de mãos dadas, girando o corpo, com movimento de gangorra nos braços.
7. Opukakala: esta coreografia é radicalmente diferente de todo o resto. Além de ser um solo, o movimento dos braços levantados, em forma de arco, sugere um desvio do padrão catabático, sendo que a cantora pode segurar uma flecha em cada mão. Enquanto a solista desenvolve sua coreografia andando quatro passos para frente, dando meia volta e retornando ao ponto inicial, as demais mulheres permanecem sentadas à sua volta respondendo em coro ao canto da solista. As cantoras que assumem este solo foram todas paramentadas por Iutá. Esta coreografia ocorreu em 3 situações: de noite, no centro; de manhã, na casa de Itsautaku; e também pela manhã à frente da casa do pajé, com um deslocamento da solista até o centro dançando, enquanto o coro permanecia dentro da casa.
8. Iptsehene: dentro da casa do “dono”, duas linhas, uma em frente à outra. Enquanto uma, formada por cinco mulheres paramentadas, se movimenta em procissão, a outra permanece parada, cantando. Ao final, todas se juntam à procissão, se deslocando até o centro, quando formam um bloco. Esta coreografia sempre se segue ao opukakala que ocorre de manhã.
9. Repente: solista se mantém em pé, enquanto o coro fica sentado cantando um refrão. A solista gesticula muito em direção à casa de quem ela pretende ofender.
10. Oteju, “caranguejinho”, procissão de mulheres rastejantes, passam por dentro da casa dos donos, e homens jogam pasta de pequi.
11. Kapi, a luta corporal. No primeiro dia, as mulheres maduras, que já foram campeãs no passado, participaram. Este dia foi considerado um treino para o dia seguinte, quando apenas as mais jovens lutaram.

Os dias de maior destaque, quando as jovens paramentadas participam à frente do grupo, parecem corresponder a uma retribuição à pescaria dos homens. Salienta-se a beleza das jovens, seus corpos recém saídos da

reclusão, sua pintura corporal elaborada. A minuciosa elaboração das pinturas corporais das jovens, repletas de padrões geométricos de alto poder simbólico, aderindo por muitos dias à pele, contrasta com aquela das mulheres maduras, feitas rapidamente, com rápidas pinceladas, nas quais se utilizam pigmentos que aderem por pouco tempo no corpo¹⁸⁸. Nestas ocasiões, as cantoras ficam literalmente em segundo plano, atrás das jovens. No entanto, nos momentos mais densos, nas frias madrugadas de vigília, quando o objetivo principal não é impressionar os homens e sim os *apapaatai*, é a performance competente das cantoras que prevalece. Isto confirma as observações de Franchetto, que vê nestes momentos a densidade ritual recair sobre as construções melódicas dos cantos “sem palavras”, executados sobre sílabas aparentemente sem sentido, ligados aos “hiperseres” (2001:47).

Todas estas disposições coreográficas apontam para momentos rituais com distintas motivações, “enquadrando” comportamentos que podem ir da brincadeira à agressão. As idéias que Bateson desenvolve em sua teoria sobre a brincadeira e enquadre (1998 [1972]) ajudam a pensar sobre os conjuntos de mensagens que estão em jogo em cada um dos diferentes contextos ao longo do ritual. Há um pano de fundo que é dado pela diferença entre homens e mulheres, uma disputa por espaço, presente na maioria das falas dos rapazes e no comportamento das moças. *Iamurikuma aitsa awojopai*, “*iamurikuma* não é legal” (tradução livre), dizem os rapazes a todo o momento. *Iamurikuma apokapai, peietepei*, “*iamurikuma* está louca, brava”, afirmam os mais velhos. As mulheres parecem indiferentes às provocações, mantendo-se sempre altivas e distantes, exceto nos momentos em que resolvem, em grupo, atacar os homens. Elas tanto podem bater, arranhar, dar beliscões, quanto atacar sexualmente, indo, também em grupo, até suas redes. Bateson chama a atenção para o fato de que não há entre a brincadeira, o blefe, e a ameaça uma delimitação clara, na verdade “formam juntos um único e indivisível complexo de fenômenos” (*op.cit*:61). Há que se adotar o *frame* correto para não extrapolar os objetivos. Em alguns momentos vimos o quanto é delicado

¹⁸⁸ Esta observação contrasta ainda com a de Lagrou, ao se referir aos ritos de passagem Kaxinawá. Neste contexto, reservam a elaboração mais fina e cuidadosa aos corpos adultos, enquanto os jovens são adornados com pinturas mal feitas, por serem estes últimos menos susceptíveis aos processos de transformação (2003:103).

manter-se dentro da conduta apropriada em cada situação. Quando achou que as mulheres tinham passado da medida em suas agressões, *Kaomō*, um dos homens mais tranquilos e cordatos da aldeia, pegou um pau para bater nas mulheres. Apesar de não ter batido em ninguém, sua atitude denotava a gravidade da situação. Outro momento emblemático foi o do rapaz que ficou bravo com as mulheres que queriam deitar em sua rede. Elas não precisaram bater nele para mostrar sua indignação, apenas o envergonharam afirmando que ele as refutava porque não sabia controlar sua ereção. As armas podem ser muitas: um pedaço de pau, uma palavra cortante, um canto bem feito.

Com exceção de alguns poucos cantos voltados à jocosidade, como o de *iusi*, *teme*, *aluwa*, e aquele que classifiquei como "repente" -em que Kalupuku revidou as agressões feitas pelos homens dias antes-, todos os demais cantos de *iamaurikuma* são austeros (não me refiro aqui aos cantos de *kawōkakuma*). Um destaque para os cantos de *opukakala*, em que a solista canta sua transformação em *iamurikuma*, parecendo ser o mais austero destes cantos. Este tipo de formação vocal, com solista e coro, nunca foi descrito na etnologia amazônica, e, caso não seja único, ao menos é muito raro¹⁸⁹. Esta formação antifonal ("call and response") difere daquela descrita como núcleo/periferia. No primeiro caso a relação entre as partes é replicativa, com centro no solista, enquanto que no segundo, a relação entre elas é de diferenciação, não havendo centro¹⁹⁰.

As performances de *opukakala* aconteceram no meio e no final do ritual, e, nestas duas ocasiões, foram realizados tanto à noite, quanto na manhã seguintes. Talvez isto se relacione à compressão e distensão do tempo conforme referidas acima, quando o mesmo fato pode ocorrer em momentos e espaços diferentes. Há que ser notado que esta repetição de eventos ocorre com uma certa frequência, geralmente a primeira vez tendo um caráter de ensaio ou ensinamento das mulheres mais velhas e experientes, e a segunda, demonstrando a competência das mais jovens em assumirem sozinhas a

¹⁸⁹ A título especulativo, lembro que Lomax (1968) relaciona este tipo de formação músico-coreográfica a configurações políticas centralizadas, o que, de certa forma, é compatível com as idéias de Roosevelt (1992:82) sobre a similaridade dos estados amazônicos (os cacicados) com aqueles do vale do Indo e do mar Egeu, e a centralização do poder em sociedades aruak.

¹⁹⁰ Esta distinção é observada por Menezes Bastos (1999b).

performance. Isto ocorreu nos cantos de *teme*, nas investidas de *iusi* e na luta corporal.

Antes do canto de *opukakala* da noite que antecedeu o final do ritual, ocorreu um momento de tensão entre as cantoras. Já era noite, e seria a hora da execução de um canto *kanupá*, "sagrado", que as mulheres se mostraram inseguras em realizar. Então, o chefe Iutá assumiu e cantou esta música. As músicas que recebem esta classificação contêm uma estrutura rítmico-melódica que não comporta erros durante sua execução, bem como seu texto não pode ser cantado equivocadamente, sob pena de causar doença e morte àquele que assim o executar. Em vista da gravidade que cerca estes cantos, e da relação que parece haver entre estruturas musicais e questões cosmológicas, trago alguns esclarecimentos sobre a categoria *kanupá* para, a seguir, empreender um mergulho – note-se que de profundidade exploratória devido às dimensões deste trabalho – no código musical dos cantos de *kawokakuma* no sentido de contribuir com mais dados para a análise deste ritual por excelência musical.

> | <

Músicas *kanupá*

Conforme a descrição da noite em que ocorreu a queima dos pilões, foi cantado por Iutá um repertório considerado *kanupá*. Este termo, como já foi dito, se refere ao repertório considerado pelos Wauja como *kakaiapai*, "caro, especial", e aponta para o sentido de *waujaiajo*, "verdadeiramente Wauja". A palavra *kanupá* é de origem aruak e indica um conceito bastante polissêmico, além de apresentar uma grande dispersão por todo o continente sulamericano¹⁹¹, mantendo grande estabilidade semântica não apenas entre povos de língua aruak, como também entre povos tupi e karib. Seu sentido aponta para secreto, segredo, sagrado, caro, triste, profundo, penetrante, perigoso. E entre diferentes povos ameríndios, esta palavra está relacionada a

¹⁹¹ Segundo Hill e Santos-Granero, org. (2002), conjunto de estudos comparativos aruak. Por outro lado, segundo Menezes Bastos (comunicação pessoal) os Kamayurá têm esta palavra como sua, relacionando-a a *anupa*, "bater". É provável que estejamos aqui frente a etno-etimologias diferentes e, de certa forma, concorrenciais.

partes de repertórios musicais cuja poética remete a todos estes significados. Na tese de Piedade, ao tratar do repertório *kanupá* das flautas *kawoká*, é dito que, se durante a execução deste repertório o flautista cometer um erro “ele deve terminar a peça e pingar pimenta no olho, para não ficar doente” (*op. cit.*:133). Menezes Bastos, ao comentar uma canção *kanupá* do ritual de *yawari*, diz que esta aponta para o envio do odor das relações sexuais para o adversário ritual, podendo com isto enfeitiçá-lo e causar seu insucesso durante as lutas corporais que se sucederão (1990:337; 2001:350). Franchetto (2004), ao tratar dos cantos femininos *toló*, se refere ao mesmo significado de *kanupá* entre os Kuikuro. Viveiros de Castro salienta o aspecto perigoso de *kanupá* entre os Yawalapití, e constata que a *couvade* entre eles gira em torno desta categoria, apontando para a distância “que deve existir entre os seres liminares e o mundo natural e sobrenatural” (1977:178). Este autor também informa que durante o eclipse entre os Yawalapití são tocadas músicas *kanupá* nas flautas *apapálu*, visto que este é um momento crítico para o mundo social, momento de condensação do dia e da noite (*op.cit.*: 109-110)¹⁹².

Para uma exegese pormenorizada deste conceito, apresento a seguir um trecho de uma entrevista que fiz com Iutá, com tradução de Tupanumaká, onde, além de esclarecer o ponto de vista Wauja sobre *kanupá*, também apresenta o mito de origem do repertório *kanupá* das flautas *kawoká*.

“*Kanupa* é música do passarinho, do *kulatoju*¹⁹³, que é dono de *kawoká*. É a música dele que Iutá cantou, música que ninguém canta. É música de *kawoká*. [N.T. É proibido para as mulheres cantar isso. É proibido mostrar para elas. É proibido tocar dentro do *kawoká*, só lá para a meia-noite é que pode. Eu lembro disso, eu estou acrescentando o que eu sei. Meia-noite, depois que a criança dormiu, o pessoal do *kawoká* vai tocar essa música que Iutá cantou. *Kanupá* que chama. Se não quiser que criança escute, tem que tapar o ouvido delas. Eles avisam: “tampem o ouvido das crianças!” Eu lembro disso. Agora... ele

¹⁹² Ainda sobre o conceito de *kanupá* no contexto xinguano, ver Monod-Bequelin (1975).

¹⁹³ *Kulatoju*, nome Wauja para tico-tico-do-mato-de-bico-preto, *arremon t.taciturnus*.

cantou no meio de todo mundo [Tupanumaka disse isso com um ar de decepção e reprovação]. É uma bobagem dele. Ele disse que se ele soubesse que você estava lá gravando ele não cantava, mas ele cantou porque ele quis cantar, né...]¹⁹⁴. *Kanupá* vem da história do grupo que foi queimado dentro da *kuwakuho*, porque eles tinham comido o filho do chefe que foi visitar a irmã... [N.T. depois eu te conto essa história bem bonito, agora vou te contar só um pouco. Foi assim:]

M6 - *Aunaki de Kanupá*

Narrado por Tupanumaká.

O filho do chefe tinha ido visitar a irmã em outra aldeia, e quando chegou lá tava todo mundo tocando *kawoká*. Então, o cacique autorizou seu pessoal:

- Vamos comer meu cunhado.

E aí comeram... "cruck", jogaram ele na fogueira, assaram e comeram a carne dele.

Aí passou um tempo. Tinha um feioso que foi atrás da mulher do chefe e falou pra ela:

- Ei você, vem cá.

- Que é que foi? Eu não quero namorar com você – ela respondeu.

Ela nem sabia que o irmão tinha ido visitar ela, e que tinham comido ele. O feioso falou:

- Vamos namorar.

¹⁹⁴ Durante a seção do ritual em que o chefe cantou as músicas *kanupá*, eu estava sentada diretamente à sua frente, e já vinha gravando todos os cantos das mulheres, de modo que, não poderia imaginar que Iutá não estivesse me vendo com o microfone na mão. Creio que ele estava tão absorvido por sua performance que me ignorou completamente. Ao mostrar-lhe as gravações, ele ficou surpreso, então perguntei se ele preferia que eu desgravasse as músicas, e ele disse que não, que já estava feito, mas que eu não mostrasse para as mulheres e nem para outros *putakanau*, índios de outros grupos do Alto Xingu.

- Não, eu não quero namorar com você. Você é feio demais – ela respondeu.
- Não, eu tenho uma coisa pra contar pra você – falou o feioso.
- O que é?
- Vamos transar primeiro, depois eu conto.
- Então tudo bem.

Eles transaram e então ela perguntou:

- O que é que você vai contar?
- Seu irmão veio ontem te visitar. Quando ele chegou aqui na aldeia, seu marido autorizou o pessoal, dizendo: “vamos comer meu cunhado”. Aí mataram seu irmão, assaram ele e comeram. Ainda... seu filho foi lá pedir pra você fazer beijú. Você fez o beijú e ele levou pro *enekutaku* pra todo mundo comer com seu irmão. Mataram a arara dele e comeram também. Daqui pra frente eu caso com você.

Aí a mulher ficou triste. Voltou chorando para a aldeia, nem foi mais buscar a mandioca na roça. O homem correu rapidinho, “tsiiimmm”, e voltou pra junto do pessoal, ninguém viu que ele tinha saído. Quando ele chegou, o pessoal ouviu a mulher chorando. Tava todo mundo tocando *kawoká*. Daí perguntaram:

- Quem foi que avisou, quem foi que contou? Quem contou?

Ninguém sabia.

Aí passou. A mulher foi embora pra aldeia dela e avisou o pai, mas ele disse assim:

- Não, deixa aí. Você volta pra sua casa, pro seu marido e, daqui cinco anos, dez anos, nós vamos descontar.

Então ela voltou e ficou lá. Passou dez anos, quinze anos por aí, os moradores dali esqueceram. Então, o

peessoal dela fez igual aqui, igual Kamayurá com Wauja. Fizeram *kawoká*, muito *kawoká* tocando “tchu, tchu, tchu, tchu...”. Fizeram uma *kuwakuho* enorme, bem fechada e aí convidaram a outra aldeia. O *waká*, o convidador, foi lá e o pessoal falou:

- Olha, nós vamos morrer.
- Que nada, rapaz. Nós não vamos morrer não. Eles já esqueceram – falou o feioso.
- Não, nós vamos morrer sim.
- Não, vamos lá. Vamo lá, rapaz, larguem de ser bobos. Vocês têm medo de lutar.

Então todo mundo foi na festa do *kawoká*. Aí chegaram naquela aldeia, todo mundo comeu beijú, peixe... O peixe tava todo rezado, o mingau, tudo enfeitado. Comeram tudo, dançaram até tarde, ficaram cansados e dormiram na *kuwakuho*. Muita gente dormiu. Aí os outros foram lá e fecharam as portas. Fecharam tudo e tocaram fogo. Morreu todo mundo. No outro dia foram lá olhar e viram perna de gente bem grandona e aí fizeram *kawoká* e começaram a tocar *kulatoju*. Deve ser *kulatoju* que tocou.

Isso chama *kanupa*, porque a música que foi feita, foi dentro da flauta que era de *onapi*, “osso de gente”. Por isso ninguém ouve essa música.

Mas isso é história pequena que eu sei mais ou menos...



Sobre análise musical

A narrativa acima pode ajudar a pensar sobre o contexto em que a música está inserida, em como ela tem implicações para além do momento

presente. Os mitos de *iamurikuma* e da música *kanupá* apontam para uma preocupação recorrente na mitologia e na vida xinguana que se refere aos perigos envolvidos na quebra da reciprocidade e alianças, na subversão das relações estabelecidas, além de apontar para conseqüências que podem se projetar temporalmente, na forma de vinganças¹⁹⁵. A reciprocidade também pode ter um vetor negativo.

Tratarei primeiramente de analisar algumas estruturas composicionais contidas no repertório de *kawokakuma*, para depois buscar os nexos deste repertório com as várias questões levantadas anteriormente, principalmente as relativas à quebra da reciprocidade e à centralidade de sentimentos como o ciúme e a inveja que são evocados tanto pelos mitos quanto pelas músicas.

Antes de analisar o material musical apresentado, fazem-se necessários alguns esclarecimentos sobre a natureza deste material, sua amplitude e complexidade. Para chegar às transcrições musicais apresentadas aqui, foi necessária uma audição atenta de aproximadamente um total de setenta horas de gravação. Nestas audições, foram classificadas cerca de duzentas músicas diferentes, pertencentes a gêneros musicais específicos. Para alcançar estas subdivisões, foi preciso realizar uma transcrição preliminar do conjunto total de peças, e efetuar uma análise prévia deste conjunto que pudesse ajudar nesta classificação inicial. Diferentemente do repertório das flautas *kawoká*, sempre executado em blocos de suítes nomeadas, os cantos de *kawokakuma* são cantados alternando cantos de diferentes estilos, além destes cantos serem intercalados por cantos propriamente de *iamurikuma*. A conclusão de que estes repertórios constituem gêneros diferentes, *iamurikuma* e *kawokakuma*, só pôde ser alcançada mediante tais audições e transcrições. Assim, pude reconsiderar as conclusões apresentadas em minha dissertação, que apontavam para o repertório de *iamurikuma* fazendo parte do complexo *kawoká-iamurikuma* como um todo. Como não pude contar com uma classificação nativa para empreender um ordenamento dos cantos, a atenção durante as audições teve que ser duplicada em vista da semelhança de algumas peças. Por vezes, a letra

¹⁹⁵ Carneiro da Cunha e Viveiros de Castro (1986), ao analisarem a vingança entre os Tupinambá, estabelecem uma relação entre esta e a memória, mostrando que a vingança funcionaria como uma espécie de memorando, atravessando o passado, atingindo o presente, e se projetando no futuro.

dos cantos auxiliou na identificação, outras, no entanto, em vista da ausência de letra, dependeu única e exclusivamente de uma escuta acurada. As cinqüenta e três peças transcritas representam, portanto, cerca de um quarto do repertório total, e uma porcentagem menor ainda em relação ao total de músicas cantadas ao longo dos dois meses e meio de ritual, visto que muitas delas foram repetidas mais de uma vez (ver o relatório condensado das peças classificadas ao final da descrição do ritual).

A análise das transcrições apresentadas ao longo da descrição do mito e do ritual de *iamurikuma* exigirá do leitor uma certa dose de disposição em retomar as informações de cada peça, pois repeti-las aqui tomaria espaço demasiado. Para um acompanhamento das informações presentes nos quadros abaixo, será necessário que o leitor retorne às partituras apresentadas nos Capítulos III e IV. Comentarei cada uma das peças em dois planos: no primeiro, tratarei da elaboração formal das peças, o que corresponde às estruturas rítmico-melódicas constituídas por frases ou motivos, que por sua vez, no caso do repertório de *kawokakuma* se conectam em unidades maiores, compondo o que chamei de temas A e B, sempre unidos pela frase K, havendo ainda a transformação de B em B' no processo, dado pela inserção da letra ao tema B¹⁹⁶. No segundo, comentarei aspectos da letra, vista como poesia cuja exegese da cantora é imprescindível para a recomposição do nexos. Serão feitas também considerações a respeito do sentido dos poemas na sessão final da tese, quando estabelecerei uma relação mais consistente entre eles e aqueles projetados pela mitologia.

Contudo, não pretendo incorrer naquilo que Menezes Bastos (1999a) agudamente detectou como sendo o *dilema musicológico* (e que em 1990 este autor generalizou como sendo um paradoxo), aquele que surge ao se abordar a música dividindo-a em dois planos inconciliáveis: o dos *sons* (ou música) e o dos *comportamentos* (cultura) o primeiro analisado por ferramentas da musicologia, o segundo, da antropologia. Na verdade, o intuito aqui é o de tratar os repertórios musicais em foco como sendo um sistema representacional pleno, com níveis de expressão e de conteúdo, que tanto são produtos quanto produtores da sociedade Wauja. Para tanto, é necessário que as observações e

¹⁹⁶ Mais adiante explicitarei estas noções de motivo, tema, entre outras.

análises em curso estejam ancoradas o máximo possível no discurso musical nativo. Entretanto, este discurso não é facilmente acessível, corriqueiro, sendo poucos os que estão habilitados a falar a respeito da música, aliás, como o que ocorre com muitos outros domínios no Alto Xingu, tais como mito, rito, etc. Mesmo os que fazem, produzem, compõem, não parecem muito à vontade em tratar da música verbalmente. Desta forma, é preciso empreender um tipo de arqueologia que toque em camadas mais profundas do que aquelas diretamente disponíveis no discurso verbal.

O discurso sobre a música parece ser tema de especialistas em todo e qualquer lugar, até mesmo entre músicos, sendo que em certas situações, principalmente quando se está buscando uma significação para determinada música, este discurso aparece conjugado a outros, aproximando questões relativas à cosmologia ou a relações de gênero, para dar apenas dois exemplos pertinentes ao presente contexto etnográfico. A necessidade de haver um lastro em aspectos da cultura para a construção de uma significação musical não quer dizer que este significado não tenha qualquer ligação com aspectos estritamente musicais, apenas evidencia que o "significado" é pertinente ao mundo do pensamento, e que o impacto da música é sentido em termos afetivo-psicomotores e não intelectivos (Blacking, 1977; Menezes Bastos 1990), no entanto, é importante frisar que a música é tão "cognitiva" quanto a língua é "afetiva".

Resvalo aqui em muitas questões que pretendo aprofundar em trabalhos futuros, mas devo ao menos notar, que a construção de uma significação neste caso, envolve a questão da tradução da música, ou sua conversão para um outro sistema, no caso o verbal, lingüístico. Como bem assinala Menezes Bastos,

“falar sobre música e música (escutá-la) não constituem semânticas exatamente congruentes. Os dois sistemas manteriam uma relação antes de indicação que de tradução (intersemiótica), o

primeiro se instalando numa esfera verbal-cognitiva, o segundo, afetivo-psicomotora¹⁹⁷” (1990:515).

São muitas as conversões a serem feitas até podermos atingir algum ponto de significação referente ao material em análise: a conversão do que é musical em verbal-cognitivo, a conversão intercultural de um sistema nativo para um outro sistema nativo que é o “nosso”, o discurso antropológico.

Feitas estas observações, a tarefa a que me proponho aqui é a de re-arranjar as informações apresentadas nos capítulos anteriores, de modo a recuperar narrativas, discursos, cantos, exegeses, fotos, notas sobre coreografia, no sentido de compreender – como tenho dito, de maneira inaugural, exploratória - como se dá, ou como opera o sistema musical Wauja, podendo, em alguns momentos estender tal pretensão ao sistema musical xinguano como um todo.

A transcrição musical, neste ponto, passa a ser uma ferramenta analítica importante, na medida em que, por meio de seu artifício descritivo (Seeger, 1958), se pode acessar determinadas estruturas composicionais que apontam para a lógica do sistema, provendo assim ligações entre a atividade criativa e a experiência estética. Sob este prisma, a atividade principal da análise é baseada na comparação, desde o momento em que se constituem as unidades mínimas de análise, até a construção de modelos abstratos, a comparação é o ato central da análise (Bent, 1987). Através dela, chega-se ao grau de similaridade ou diferença entre unidades discretas, tanto aquelas mínimas, como entre os motivos dentro de uma peça, quanto entre unidades maiores, como uma peça dentro de um conjunto maior de peças. Com este recurso se poderia chegar a um conjunto virtual de todas as possibilidades do sistema musical analisado.

O papel da transcrição musical neste trabalho é o de colocar em diálogo algumas unidades mínimas das peças musicais¹⁹⁸ de modo a compreender o

¹⁹⁷ Sua reflexão encontra respaldo nas idéias de Imberty (1979), pois ambos acreditam que “o significado de uma música não atinge necessariamente a consciência do sujeito sob forma verbalizada, estabelecendo-se, tipicamente, sob a forma de impressões e sensações vagas” (Menezes Bastos *op.cit.*:515).

¹⁹⁸ Neste caso, motivos e frases musicais.

que está envolvido no processo da criação e reprodução musical. Como pude observar durante os ensinamentos de *Kaom̃o*, tais unidades são detectadas pelos nativos como fundamentais na constituição e elaboração do repertório musical. São estes motivos que merecem atenção especial durante os ensinamentos do mestre de música, tanto para os demais flautistas (Piedade, 2004:149), quanto para as cantoras de *kawokakuma*. Assim, vê-se como é importante o uso da transcrição musical para a análise deste material, sendo o nível motivico bem observável através das ferramentas de análise. O mesmo não poderia ser dito sobre um repertório cuja característica dominante fosse, por exemplo, a timbrística¹⁹⁹.

Ao analisar os cantos de *Kawokakuma*, há que se ter atenção para o fato de que este repertório tem características que o ligam tanto à música vocal quanto à instrumental. Mesmo em se tratando de uma música vocal por excelência, e que portanto, opera no mesmo contexto que outros gêneros vocais xinguanos, como o *yawari* ou o *kaumai*, estes cantos também compartilham de um mesmo sistema que o das flautas *kawoká*, sendo assim, possuem características não apenas vocais mas também instrumentais. Esta questão vai ainda mais longe, na medida em que a música das flautas é percebida como sendo a “fala do *kawoká*”, *kawokagatakoja* (Piedade, *op.cit.*), e portanto não sendo puramente instrumental, mas também vocal. Note-se que a distinção aqui é entre vocal e instrumental e não entre musical e verbal, visto que a fala comum não é a que os *apapaatai* se utilizam, sua fala é percebida enquanto música.

Repertórios feminino e masculino

A imbricação dos repertórios feminino e masculino é marcada e remarcada pelo discurso dos músicos em diferentes momentos, como mostram várias exegeses sobre os cantos apresentadas. Por exemplo, ao iniciar sua explicação sobre o canto K44, Kalupuku chama a atenção para uma classificação geral que é pertinente tanto para os cantos *kawokakuma* quanto para a música das *kawoká*. A esta classificação, correspondem grupos de

¹⁹⁹ Este é o caso da música das flautas *Jurupari* presente entre diferentes grupos do Alto Rio Negro (Piedade, 1997).

cantos que apresentam coerência temática e formam unidades nomeadas, como por exemplo, *kisoqagakipitsana*, *mepiyawakapotowo*, *sapalá*, *uialalaka*, *mututute*, *maiyuwatapi*, entre outras, as quais Piedade identifica como *suítes* (cf. Menezes Bastos, 1990, 1999a). Muitas das peças que compõe estas suítes fazem parte também do repertório feminino de *kawokakuma*, mantendo características similares em termos musicais entre aquelas executadas pelas flautas e as vocais, como neste caso de K44, que segundo Kalupuku, faz parte do repertório *uialalaka*. Portanto, quando as mulheres dizem que seus cantos são “música de flauta”, elas não estão se referindo a algo genérico, como se tudo que elas cantassem pudesse ser “música de flauta”. Há uma série de cantos, mesmo no ritual de *iamurikuma* que não são considerados “música de flauta”. Desta forma, as mulheres estão tratando de conjuntos específicos de cantos, todos considerados *kawokakuma*, mas subdivididos de acordo com uma tipologia que mantém relação com aquela das flautas. Estes diferentes tipos de cantos seguem prescrições em relação à topologia e cronologia, o que significa que determinados cantos só poderão ser executados em determinados espaços (centro da aldeia, dentro das casas, etc.) e em partes específicas do dia, como por exemplo, os cantos considerados *kisoqagakipitsana*, só serão cantados de madrugada, ou os chamados *iapojenejunelele* não podem ser cantados depois que o sol se põe²⁰⁰. Em conversa com Kalupuku, ela me contou como havia aprendido uma nova música através de um sonho, e que, ao relembra-lo ao acordar, reconhecia esta nova música como estando “dentro”, *-naku*, de *sapalá*, era portanto uma nova música a ser incluída na suíte *sapalá*. Ao expressar esta idéia de inclusão, de pertencimento e portanto, de identidade entre diferentes cantos, Kalupuku deixa claro que está consciente das sutilezas que diferenciam e aproximam uma suíte de outra, o que torna *sapalá* diferente de *mututute*, por exemplo. Tal relato é ainda mais significativo se observamos que nele está presente um dos processos composicionais amplamente aceitos: as músicas vêm dos sonhos. Diz-se que qualquer um pode sonhar uma nova música, no entanto, somente os mestres de música, os *apaiwekeho*, têm capacidade de

²⁰⁰ No caso de diferentes suítes que são executadas em um mesmo período do dia (isotópicas, cf. Menezes Bastos, 1990), Piedade classificou-as como subgêneros: matutino, vespertino e noturno (*op.cit.*:135-137).

memorizá-las²⁰¹. Esta informação de Kalupuku complexifica um pouco mais o ciclo em que os processos de significação das peças de *kawoká* e de *kawokakuma* estão inseridos, conforme apresentado por Piedade (2004:218). Segundo ele, estes cantos seriam tocados pelos homens nos rituais de *kawoká*, memorizados pelas mulheres cantoras que estariam prestando atenção de dentro de suas casas, e então elas criariam poemas para as músicas. Ao executarem estes cantos no ritual de *iamurikuma*, elas estariam agregando uma outra camada de significação a eles, que passaria a fazer parte destes cantos, a ponto de emergir quando os homens voltassem a tocá-los. No entanto, o fato delas também comporem, trazendo novos cantos para o repertório, faz com que este círculo se abra tanto para homens como para mulheres no que tange à produção musical.

Não adotarei, contudo, a classificação de suítes para os cantos de *kawokakuma*, pois, diferentemente do que acontece com o repertório de *kawoká*, em uma só seqüência de cantos pode haver peças que estejam “dentro” de *mawiyuatapi* enquanto outras em *uialalaka*. Ou seja, as seqüências dos cantos femininos obedecem a uma ordenação, mas não iguais àquelas das flautas, quando todas as peças executadas em uma seqüência correspondem a uma mesma suíte.

Em uma das sessões de fim de tarde, aconteceu um fato que aponta para a importância de se observar o momento correto de cada canto. Por volta das 19 horas, o sol já tendo se posto há algum tempo, o grupo de cantoras resolveu fazer uma pausa em seus cantos. Nisto, uma das mulheres do grupo que havia se ausentado para ir ao banheiro, voltou muito assustada, falando e gesticulando muito. Todas as mulheres presentes pareceram se agitar, demonstrando preocupação. Fiquei então sabendo que aquela mulher havia acabado de ver *Iapojeneju* no “banheiro”. Este é um *apapaatai* feminino, “dono” de *kawoká*²⁰², e bastante temido. Ela me disse então que iria ficar doente em breve, e que *Iapojeneju* só havia aparecido naquela hora porque

²⁰¹ A bibliografia que relaciona os sonhos à aquisição de conhecimento nas terras baixas é vasta. Cito aqui apenas alguns trabalhos que tratam da aquisição dos cantos durante o sonho: Viveiros de Castro (1986:542), Montardo (2002:45), Piedade (2004:75).

²⁰² Ver mito “as filhas de *Kuwamutan*”, em que *Iapojeneju* aparece como uma das filhas de pau que *Kuwamutan* fez para se casar com *Ianumaka*, “onça” (Mello, 1999). Há também uma ilustração deste *apapaatai* feita pelo mestre de flauta em Piedade (*op. cit.*:138).

elas cantaram músicas do repertório de *iapojenejunelele* depois do sol se por, o que estava muito errado. Esta mulher ficou doente por muitos meses seguidos.

Em outra exegese, Kalupuku tratou novamente do conceito de “ir dentro”, de modo diverso: em K20 ela afirmou que “esta é música de *maiuatapi*, dentro da qual a mulher fez sua música”. Este “dentro”, *-naku*, sinaliza aqui para o fato de que uma mulher partiu de um canto já existente da suíte *maiuatapi* e colocou uma poesia nesta música. A idéia de que a letra vai “dentro” do canto está de acordo também com o modelo nativo Kamayurá, conforme Menezes Bastos atesta e amplia, ao dizer que além da letra ir dentro da música, a canção vai “dentro” (*-pype*, em Kamayurá) da dança (1990: 223), apontando para uma idéia de tradução intersemiótica (2001:346).

Tem-se aqui, portanto, no mínimo, dois repertórios distintos (cada qual podendo ser subdividido, como veremos a seguir), tanto no que diz respeito à forma quanto ao conteúdo. O que chamei de **I** são aqueles cantos que estão diretamente ligados ao mito de *iamurikuma*, que se estruturam de forma totalmente distinta do repertório **K**, as músicas de *kawokakuma*. As mito-músicas²⁰³ **I**, são executadas em momentos solenes do ritual, rememoram passagens pontuais do mito e contam sempre com a participação do chefe ritual para conduzir seu desenrolar, tanto musical quanto coreográfico. O repertório de *iamurikuma* também comporta, em algumas poucas situações, brincadeiras e provocações, como **I** 13 e **I** 14, das músicas do “morcego” e da “perereca”.

Termos de análise

O modelo de análise que adoto inspira-se em Menezes Bastos (1990) e Piedade (2004). Como para estes autores, tomo o motivo como unidade mínima do estrato sintático (cf. Lidov, 1975). Como na análise de Piedade (2004), a idéia de motivo, na sua minimalidade, não pressupõe uma economia de movimentação melódica, como é o caso na teoria tradicional (Schoenberg, 1993 [1967]), mas é dada pela sua colocação na estrutura da música e pelo

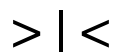
²⁰³ Assim como as mito-músicas Marubo, cf. descritas por Werlang (2002), a relação ente o mito e a música no caso do repertório *iamurikuma* se dá em termos ontológicos, muitas vezes sendo difícil dividir o conceito.

seu desenvolvimento no interior da peça e, em termos comparativos, nas outras peças congêneres. Dependendo da peça, cada motivo pode ser, assim, curto, com poucas notas, ou não tão curto, quase uma frase. Lembro que os motivos de cada canto são designados por letras (a), (b), (c), etc., podendo ter uma ou mais variações cada um, designadas por (a'), (a''), etc. As variações são entendidas como aplicações de princípios fundamentais de diferenciação no interior dos motivos, operações tais como transposição, pequena alteração intervalar ou rítmica no início ou no final do motivo, adição ou exclusão de uma nota, entre outras. Variações em conjuntos de motivos, entendidos como frases que constituem os temas, são chamadas de transformações, ocorrendo por mecanismos de inclusão e exclusão de motivos, ou através de variações nos seus motivos constituintes. É importante ressaltar que o que diferencia uma variação de um novo motivo é a resposta estrutural desta seqüência de notas no interior da peça. Os motivos, portanto, são as partes constitutivas dos temas \boxed{A} e \boxed{B} , e neste aspecto, bem como no que diz respeito ao englobamento de \boxed{A} por \boxed{B} , o material das peças **K** é similar àquele da música de *kawōka* (Piedade, *op.cit.*).

Resumidamente, a relação entre os temas \boxed{A} e \boxed{B} é dialógica e dialética, o primeiro tema constituindo o material básico da peça (para Piedade, a proposição ou idéia inicial), e o segundo configurando uma elaboração deste material em uma camada superior (em termos de alturas), geralmente atingindo a nota mais aguda da escala. Nesta espécie de transposição, muitas vezes ocorre uma série de transformações que serão mostradas nas análises. Um outro fato que se verá é o englobamento de \boxed{A} por \boxed{B} , ou seja: a antítese elabora a tese de forma a incluí-la em sua terminação, às vezes integralmente. Nestas características, as músicas de *kawōkakuma* e *kawōka* são notavelmente similares. Mas temos aqui também outros pontos importantes: o motivo \boxed{K} , que funciona como âncora, indicador e reforço do centro tonal, vinheta de separação entre temas e entre canções, podendo aparecer em geral uma ou duas vezes seguidas, sendo também recorrente em todas as canções do repertório *kawōkakuma*. Outro motivo recorrente é designado por (x), correspondendo à parte da letra das canções que diz *nahateja*, "ouviu, pessoal?". Um outro ponto importante é o tema $\boxed{B^4}$, que é o tema \boxed{B} com letra

adicionada. Para indicar uma exclusão motívica em determinado tema, uso o sinal (\emptyset).

São muitos os pontos a serem destacados, e assim, passarei de imediato para comentários de várias peças, no sentido de mostrar como sua estruturação aponta para uma complexidade notável no nível da sutil elaboração rítmico-motívica e formal²⁰⁴. Destacarei detalhes importantes de cada peça através de palavras sublinhadas. Seguem-se comentários sobre peças *kawokakuma*, especificamente aquelas que possuem \square^4 , ou seja, peças que têm letra e não apenas os vocábulos *kuhaha*.



Análise das peças

A peça **K46** pertence ao grupo de cantos *maiuatapi*.

A escala desta peça, bem como das demais cantadas no mesmo final de tarde, e aqui analisadas (**K26**, **K48**, **K21**, **K22**, **K24**, **K50**, **K51**, **K54**, **K55** e **K56**), é a seguinte:

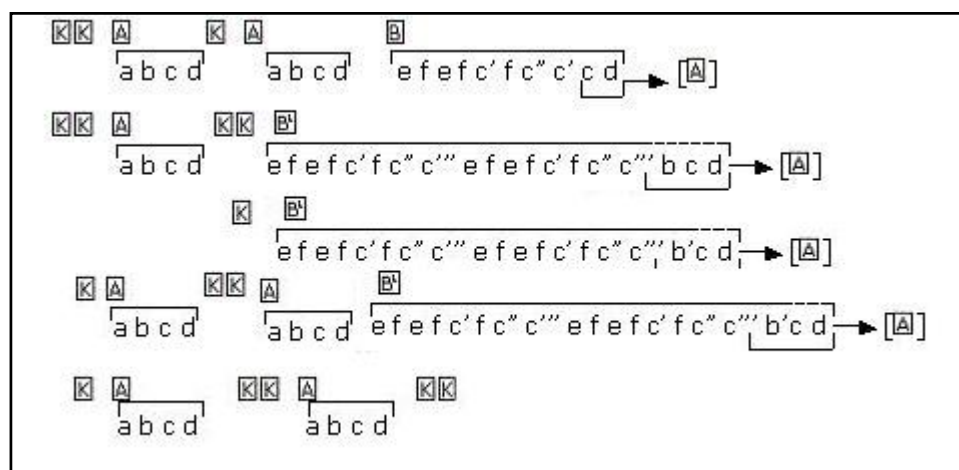


A sigla C. T. corresponde ao Centro Tonal da escala²⁰⁵.

²⁰⁴ A idéia inicial era apresentar a análise das transcrições integrais dos dois dias que me propus transcrever. No entanto, em vista do volume que representaria todo este material impresso, optei por apresentar apenas uma parte, selecionada um tanto aleatoriamente, visto que todas as canções têm coisas interessantes a serem comentadas.

²⁰⁵ O centro tonal é tomado aqui como a nota de maior incidência estatística, além de corresponder à nota que constitui a frase \square . Este "pólo de atração" será melhor comentado no decorrer das análises.

Segue um quadro indicativo da seqüência dos temas, e seus respectivos motivos em **K46**:



O início desta peça é uma afirmação do centro tonal com [K], seguindo-se o tema [A], composto por 4 motivos: a, b, c, d. O motivo (a) termina em um intervalo de 3ª m (terça menor) acima do centro tonal, enquanto os demais motivos de [A] reforçam este centro, terminando sempre em sol. As terminações dos motivos são ponto fundamental neste repertório: muitas vezes é ali que a diferença se coloca de forma relacional aos motivos antecedentes, ou seja, é onde se dá o jogo motivico (Piedade, 2004)²⁰⁶. Como afirmo que os motivos constituem a unidade mínima do estrato sintático, esta sua fração final deve ser entendida como uma oscilação de sua curva, um diferencial em seu desenho como um todo, portanto sem pertinência fora do motivo²⁰⁷. Além disso, as terminações de motivos são, na maioria das vezes, aquilo que antecede a respiração, portanto um ponto de articulação, e parece sempre girar em torno do centro tonal, como se dirigindo a ele. Nos motivos (c) e (d) surge o fá, breve oscilação inferior do centro tonal, característica de muitas peças, ocorrendo geralmente nas terminações de

²⁰⁶ A importância das terminações de motivos no *kawgakuma* é semelhante ao que Montardo comenta sobre as finalizações das canções Guarani (2002:139).

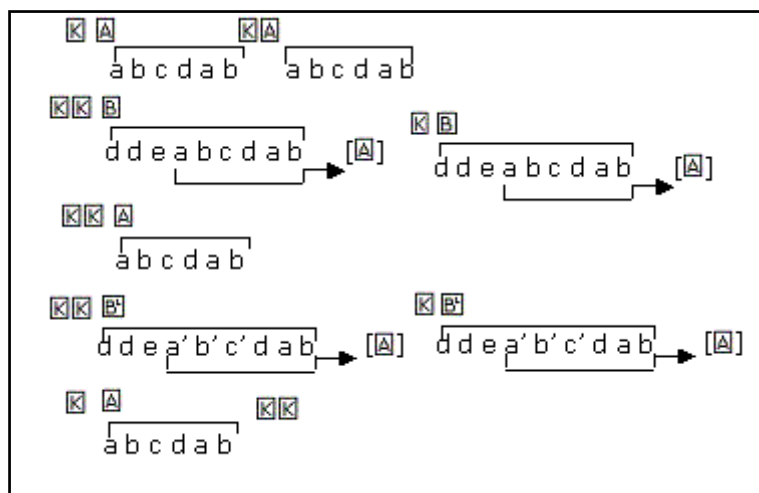
²⁰⁷ Ou seja, não vale a pena destacar esta unidade do motivo e entendê-la como uma célula independente. Vale muito mais entendê-la como uma saliência do desenho motivico.

motivos. Este tipo de motivo, que elabora uma oscilação entre centro tonal e nota adjacente, geralmente inferior, pode ser chamado de bordadura²⁰⁸.

Após \boxed{K} , uma re-exposição de \boxed{A} e um novo \boxed{K} , inicia-se o tema \boxed{E} , onde ocorre uma elevação da 3ª m no motivo (e), alcançando o si, nota mais aguda da escala. O motivo seguinte, (f), inicia na 3ª M (terça maior) e retorna à 3ª m, repetindo o segmento final de (a), parte do jogo das terminações. Segue-se uma repetição de (e, f) e então o motivo que em \boxed{A} era (c), reaparece em \boxed{E} como (c'), variado em sua primeira nota: ao invés de ser a tônica (sol), é a 3ª M. Trata-se aqui de uma variação que se instaura na cabeça do motivo, uma variação tética. O (f) volta a insistir na 3ª m, articulando-se com (c''), que insiste no sol e que difere do original quanto à última nota: a 3ª m e não a tônica, nota que corresponde ao centro tonal. Podermos dizer que se trata de uma variação sufixal, atingindo a parcela final do motivo. Ocorre então uma espécie de *flashback* de todos os (c): um retorno a (c') e ao (c) original seguido de (d), assim como o final do tema \boxed{A} . Voltamos ao começo da peça: novamente $\boxed{K}\boxed{K}$ e \boxed{A} e $\boxed{K}\boxed{K}$. Então, toda a seqüência de \boxed{E} é repetida com letra em \boxed{E} , e no entanto, após (c''), ao invés de haver a retroação a (c'), como ocorrera em \boxed{E} , surge uma nova operação que funde a primeira metade de (c') à segunda metade de (c''), gerando (a'), variação por fusão do motivo inaugural da peça. Este (a') é seguido de (b' c d), franca retomada de \boxed{A} dentro de \boxed{E} . A partir daí a peça repete duas vezes a estrutura \boxed{E} \boxed{K} \boxed{A} $\boxed{K}\boxed{K}$ \boxed{A} , finalizando com $\boxed{K}\boxed{K}$.

²⁰⁸ Este termo aqui não corresponde exatamente ao seu uso na música ocidental em geral.

A seqüência dos temas e motivos em **K26** é a seguinte (lembrando que a escala corresponde à mesma da peça anterior):



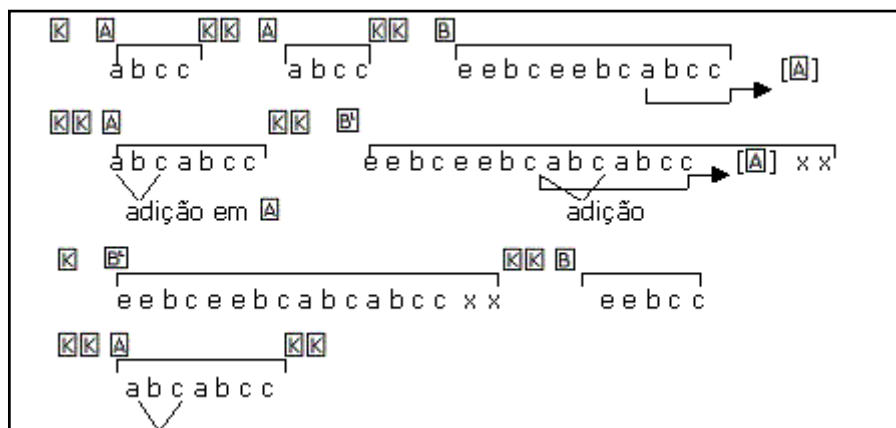
A característica marcante neste K26 está na 4ª justa descendente logo de começo, formado entre o si^b e o fá no motivo (a), seguido de um (b) que reforça a nota fá, abaixo, portanto do centro tonal sol. O tema **A** é composto por (a b c d a b), havendo um jogo de terminações em fá (b), sol (a, d) e si^b (c). O tema **B**, por sua vez, traz a elevação tonal para o si natural, insistentemente marcado nos motivos (d, e) em um jogo de alternância entre esta nota e o si^b logo abaixo, não aparecendo as outras duas notas da escala em toda esta seqüência. Este jogo alternante entre 3ª m e M é uma característica importante dos temas **B**. Note-se aqui também o englobamento de **A** por **B**. Após repetições de **A**, **K**, um novo **B** e novamente vários **KK**, surge o **B'**, lembro: **B** acrescido de letra. Este **B'** é similar ao **B**, inclusive no englobamento de **A**, que ali aparece com letra. Contudo, o que chamo de (a') difere de (a) apenas por uma nota, variação daquela que justamente forma o intervalo de 4ª característico de todo o tema **A**.

Em **B'** acontece também algo interessante: tanto em (b), quanto em (b'), o fá parece se destacar como uma frase em outro registro, quase como um adendo à informação principal, um comentário em *off*. De fato, confirma-se este aspecto do motivo pelo discurso indireto na letra: em (b) as cantoras

dizem *omanupitsi* (“falou pra mim”), e em (b’) dizem *Nataki*, nome próprio que designa a pessoa que falou à compositora. Além disso, em termos de sua posição estrutural como ponto de articulação, (b) e (b’) lembram o motivo *nahatejá* (x). Estes motivos revelam quem está falando, que o que está sendo dito não é dito pelas cantoras diretamente, mas por um terceiro. Este paralelo, entre discurso indireto e nota grave sustentando a melodia, revela uma classe de motivos que sugerem uma versão musical do discurso indireto no plano melódico, podendo ser chamados de motivos justapostos de citação, pois se justapõem ao discurso, ao mesmo tempo indicando quem está na posição de sujeito da referida ação.

As letras das canções K46 e K26, compostas por Kalupuku, tratam de *Nataki*, filho do mestre *Kaomo*, que aprecia muito os cantos femininos, fato raro entre os homens. *Nataki* passou um tempo no Stênio, em uma fazenda onde os Wauja trabalham junto a turistas. Estas canções mantêm uma ligação interessante: K46 se dirige a *Nataki*, perguntando-lhe por que não voltava, se era porque os turistas o haviam escondido. Nesta canção, *Nataki* responde afirmativamente. Em K26, Kalupuku prossegue esta resposta dando a voz a *Nataki*, este dizendo que iria se esconder porque ela estava “brava” com ele. Interessante que a saudade é aqui expressa através de uma pergunta acusativa em K46, “foram os turistas que te esconderam?”, confirmada em K46 e K26, esta última rebatendo a saudade com uma contra-acusação, a “braveza” da mulher. Note-se que toda esta elaboração dos sentimentos recíprocos entre homens e mulheres é feita por uma mulher, a compositora.

Em **K48** a seqüência de temas e motivos é a seguinte:

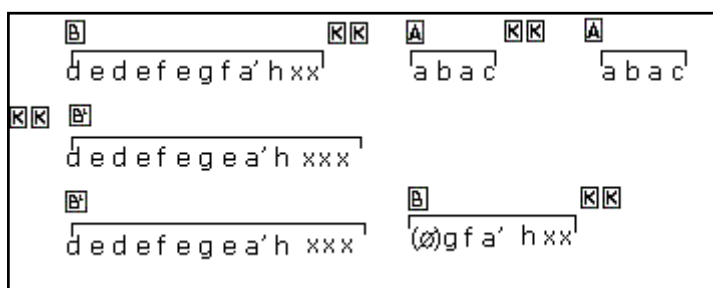


Nesta peça, o tema **A**, composto pelos motivos (a b c c), está centrado no jogo alternante entre 3ª m e M, dando grande ênfase ao centro tonal sol, enquanto que no tema **B**, a ênfase passa a estar na preponderância da 3ª M.

Aqui há também um englobamento de **A** por **B**. Após a frase **KK**, o **A** é retomado, agora com a adição de seus três motivos iniciais, ficando então uma seqüência composta por (a b c a b c c), as inclusões em **negrito**. Então inicia o **B**, que vai se comportar diferentemente do **B**: a adição que ocorreu em **A** é incorporada ao tema **B**, e em seu final, será acrescido de dois pequenos motivos (x). Estes motivos (x), apesar de serem diferentes entre si, formam um conjunto que aparece em outras peças deste repertório, às vezes formando um grupo de três e até mesmo de quatro repetições no final de um tema **B**, sempre reforçando a nota abaixo do centro tonal, o fá. Estes motivos geralmente são cantados com a palavra, *nahateja*, "ouviram?", sendo portanto motivos justapostos de citação, uma figura que se apresenta no discurso musical correspondendo a uma interrupção do tema e uma articulação marcadora do sujeito. O tema **B** será formado então por (e e b c / e e b c / **a b c a b c c x x**), as adições em **negrito**.

Na letra desta canção, as mulheres ouviram uma conversa entre amantes na qual a mulher pede ao amante para sair de sua rede, senão a esposa traída ficará brava. Note-se o uso, em várias canções, da designação *nutukaka*, “meu irmão”, que serve como uma forma de despistar a referência ao amante, uma artimanha que confunde primos cruzados (parceiros preferenciais) e paralelos (irmãos)²⁰⁹. A jocosidade desponta no detalhe da “vagina molhada” da esposa traída, forma como a amante se referiu a esta.

Em **K21** a seqüência de temas e motivos é a seguinte:



Nesta peça ocorre uma alteração em relação às anteriores, que também será observada em algumas outras canções posteriores: ao invés de iniciar com o tema **A**, é o **B** que surge no começo. Esta é uma curiosa distorção em relação ao repertório de *kawoká*, onde isto nunca acontece (cf. a tese de Piedade, 2004). Trata-se, por isto mesmo, de algo significativo, que aponta para a tradutibilidade entre *kawokakuma* e *kawoka*: além de possuir letras, as canções femininas podem inverter o rigor formal de *kawoka*. O tema **B** parece ser a chave neste processo, pois é ele e somente ele que recebe letra. Se na música dos homens a ênfase cai no tema **A** (cf. Piedade, *op.cit.*)²¹⁰, no *kawokakuma* é o **B** que parece ser o fundamental.

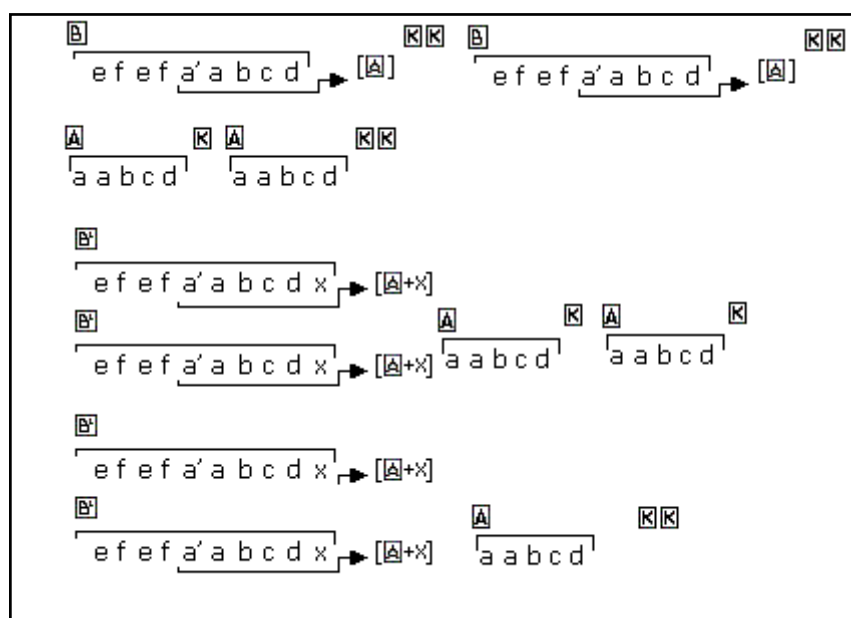
Este tema **B** é composto pelos motivos (d e d e f e g f a' h x x), e em sua primeira metade há um padrão dos motivos que aponta para uma oscilação na terminação, de acordo com as notas finais de cada um: si - si^b - si - si^b - sol - si^b. Após o tema **B** vem o **KK** afirmando o centro tonal e então o tema **A** aparece, composto pelos motivos (a b a c). Nova repetição **KK** e **A**, e então

²⁰⁹ No mito de *iamurikuma* se pode verificar esta forma de chamar o amante.

²¹⁰ Para este autor, o tema **A** é a idéia musical inicial, a proposição de todo o enunciado da peça.

começa o \boxed{B} . Este tema \boxed{B} com letra vai apresentar duas alterações em relação ao \boxed{B} : a substituição do segundo (f) por (e), e a adição de um (x) ao (x x). O curioso agora é que, ao contrário da maioria das canções, não surge aqui a frase \boxed{K} para pontuar o retorno de \boxed{B} : ele repete integralmente e volta diretamente para o tema \boxed{B} , que agora sofreu uma grande exclusão de seus motivos iniciais. Me parece que o triplo motivo *nahateja* (x x x) já aponta para esta anomalia, pois não termina no centro tonal sol mas em fá.

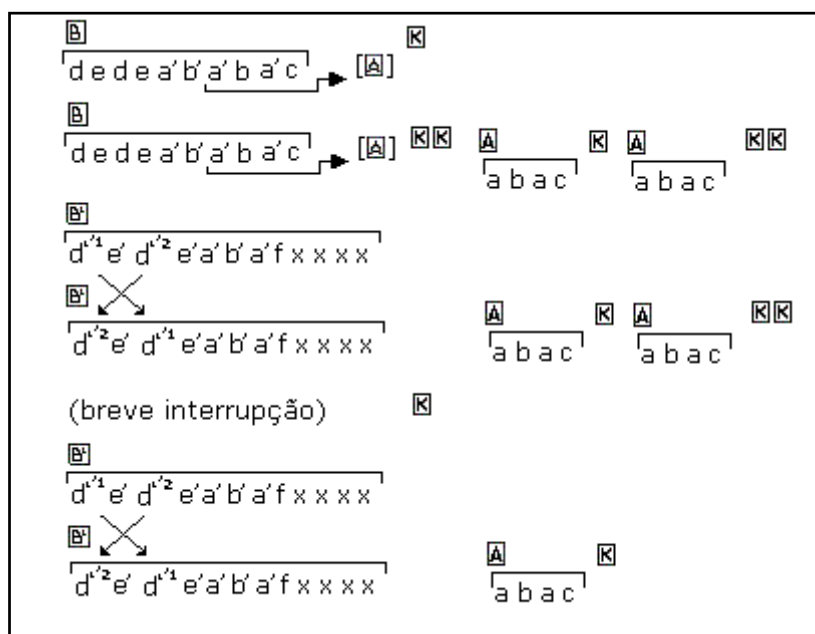
Em **K22** a seqüência de temas e motivos é a seguinte:



A ênfase em $\boxed{B'}$ é o que mais chama a atenção nesta canção, pois ele é repetido várias vezes. Aqui ocorrem operações já observadas em K21, precisamente o fato de iniciar com o tema \boxed{B} , que aparece por duas vezes antes de \boxed{A} . Em \boxed{B} , nota-se que o (f) está em diálogo estreito com (e), cuja alternância é do tipo pergunta e resposta. É provável que o intervalo descendente, que atinge o fá, carregue tal característica, assim como a alternância observada entre (d) e (e) logo no início de K21, onde também ocorre um sutil intervalo descendente em (e) apontando para o mesmo caráter dialógico entre os motivos. O tema \boxed{A} está englobado em \boxed{B} e, portanto, a aparição de \boxed{A} não causa surpresa. Após cantarem \boxed{K} , \boxed{A} e novamente \boxed{KK} ,

iniciam uma grande seção de \boxed{B} , que será apresentado quatro vezes, sendo que entre a segunda e a terceira vez, reaparecem, \boxed{A} , \boxed{K} , \boxed{A} , \boxed{K} . Nesta peça, fica evidente uma preponderância de \boxed{B} e \boxed{B} , que pode ser considerada uma marca desta face feminina do gênero musical *kawokakuma-kawoka*. Além disso, há um destaque para a letra, que trata da jocosidade: as mulheres Mehináku estão aqui ridicularizando uma mulher Matipú, que quando sorri exibe uma “boca torta”: trata-se do mote do defeito físico²¹¹. As cantoras se dirigem ao marido desta mulher, um homem Mehináku que se casou com uma mulher de outro grupo, fato que é sempre motivo de reações deste tipo, e que, no fundo, demonstra o ciúme coletivo provocado por casamentos interétnicos.

Em **K24** a seqüência de temas e motivos é a seguinte:



Nesta canção há uma ênfase no tema \boxed{B} , que aqui se apresenta formado por cinco frases: (d e), (d e), (a' b'), (a' b) e (a' c). O que chama a atenção nestas frases é sua condução, dada pelas terminações. As três

²¹¹ Tanto “boca torta” quanto “vagina molhada” da K48 são detalhes físicos que destoam do padrão estético aceito, prato cheio para a jocosidade.

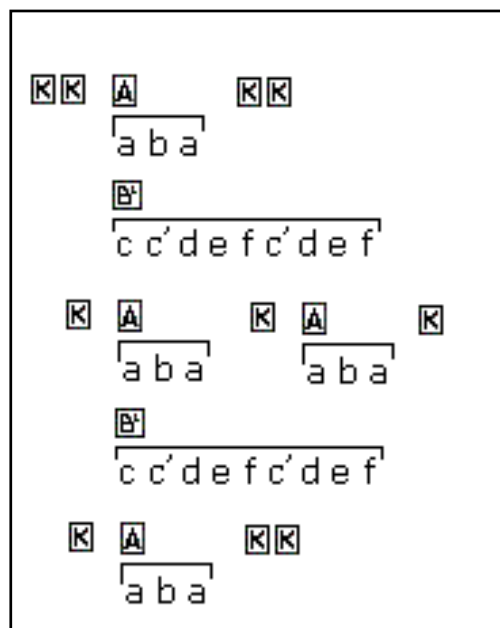
primeiras reforçam a 3ª M, a quarta reforça a 3ª m, e a última reforça a tônica. Tem-se aqui um movimento descendente típico, indo da região das terças em E^{\flat} à região da tônica, típica de A . Entretanto, ressalto aqui que o movimento descendente de E^{\flat} em direção a A não se configura como um caminho da tensão da expectativa ao relaxamento da satisfação, como na teoria musical ocidental (cf. Meyer, 1956), mas muito mais um caminho resultante da gravidade do sistema, levando as tensões a confluírem em um ponto de “repouso” que é ele mesmo tenso, concentrando uma memória das tensões parciais (Menezes Bastos, 1990:258, 497)²¹². O jogo motivico é próximo do que ocorre na canção anterior, com ênfase em E^{\flat} e início com o tema E^{\flat} . O englobamento de A por E^{\flat} também está presente, e o motivo (x), que funciona como motivo justaposto de citação e ponte para o tema A , aparece aqui quatro vezes seguidas em cada uma das quatro repetições de E^{\flat} . Quando isto ocorre, há uma inclusão de (f), e uma exclusão da seqüência (a b a c), correspondente ao tema A englobado. Importante lembrar que os motivos (x) não são iguais entre si, mas mantêm uma ligação muito forte, dada pelo texto repetido (neste caso, *nahatoja*, “ouviram?”) e pelo movimento insistente em direção à nota mais grave da escala, o fá. Outra operação interessante de observar é a inversão do texto entre (d^1) e (d^2), indicada no quadro pelas flechas, que se dá sistematicamente na mesma posição na segunda e quarta repetição de E^{\flat} .

Esta canção foi feita por uma mulher Mehináku há muitos anos em resposta a uma canção ofensiva de uma mulher Wauja (que desconheço). Ocorre que esta mulher Wauja havia sido vítima do estupro coletivo por ter visto as flautas *kawoka*, e por isto seu namorado a abandonara, casando-se com a mulher Mehináku. Trata-se, portanto, de um “pagamento” de ofensa, igualmente causado pelo ciúme/inveja do namorado. As várias repetições do motivo (x), *nahatoja*, “ouviram?”, indicam o caráter denunciatório da canção. Destaca-se a crueza de sua explicitação, “todo o mundo enfiou o pau em você!”, bem como o nojo, *atsikĩ*, uma palavra bastante forte em Wauja.

²¹² Ver uma crítica à teoria de Meyer em Keil (1994).

Em **K50** a seqüência de temas e motivos é a seguinte:

A surpresa nesta canção está no fato de o tema **B** somente aparecer em sua forma **B'**, com letra. Este **B'** não engloba **A**, como na maioria dos cantos. Isto sugere que pode haver uma forma sintética dos cantos de *kawokakuma* na qual o tema **B** cantado em *kuhaha* é eliminado, sendo substituído por sua versão com letra, **B'**. Mais uma vez, a importância do tema **B** é destacada: o tema **A** parece ser o pano de fundo do coração destas peças, que é o tema **B**, onde está seu "recado".



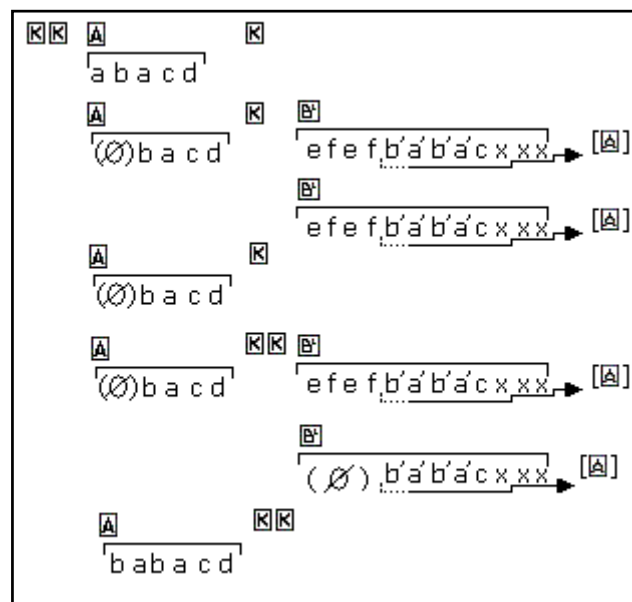
Exceto pela exclusão de **B**, esta peça se apresenta na forma "clássica":

KK A KK B K A K A K B K A KK.

A exegese de K50 esclarece o que não está dito na poesia: que a questão de fundo aqui é o ciúme. A letra fala sobre um rapaz que trabalhava no "posto Jacaré", um posto das Forças Aéreas Brasileiras dentro da TIX. Quando voltou para a aldeia, as mulheres cantaram esta canção, falando para ele voltar para o posto, "comer arroz que Nisu cozinhou" (Nisu era o cozinheiro "branco" do posto). Na verdade, elas não estavam incomodadas com sua proximidade com o mundo *kajaopa* ou com sua dieta alimentar, mas com as mulheres de outras aldeias que freqüentavam o posto e com quem ele mantinha relações sexuais. Interessante o paralelo "comer" arroz e "comer" mulheres, dado pela dupla significação da palavra *ãixa*, "comer, ter relações sexuais".

Em **K51** a seqüência de temas e motivos é a seguinte:

Nesta peça ocorre uma operação que surpreende por sua consistência lógica. A primeira vez em que o tema **A** aparece, ele é composto pelos motivos (a b a c d), e logo em sua primeira repetição o motivo inicial (a) é excluído. O tema **B** aparece então, e também nesta peça o tema **B** não é cantado sem letra. Neste **B** ocorre o englobamento de **A** (a d a c d), havendo uma transformação de (d) em (x). Neste caso, o motivo (x) é



uma flexibilização rítmica de (d). Este processo ocorre em muitas peças, especialmente na adaptação de **B** em **B'**, ocorrendo uma passagem de uma rítmica de compasso simples para uma de compasso composto. Para a notação da flexibilização rítmica, na transcrição foi necessário o uso de quiálteras.

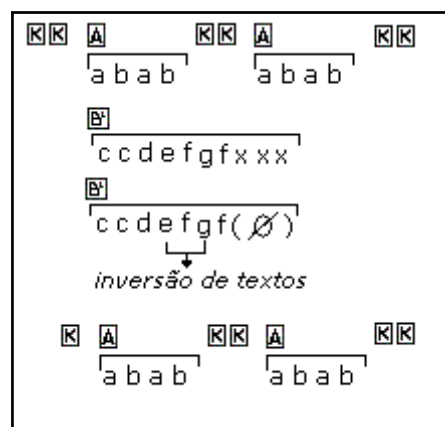
O tema **B** é baseado nos motivos (e f e f) + b' + **A** englobado (a' b'a'b'c xxx), no qual há a exclusão de (d) e inclusão de (xxx). Pelo equilíbrio nos motivos (e f e f), a tendência é entender (b') como parte incluída em **A**. O tema **A** reaparece duas vezes, intercalado por **K**, mantendo uma exclusão do primeiro motivo (a). Seguem duas repetições de **B** e um **A** final. Ocorre que, na segunda apresentação de **B**, há a exclusão de seu cerne (e f e f), restando ali somente o tema **A** englobado, após o que o tema **A** final é apresentado, só que com uma inclusão de (b): assim, percebe-se o tema **A** aparecendo agora em sua forma integral, (b a b a c d), pela primeira vez, ao final da peça.

O motivo (x) é cantado com o nome de Matsirapá, objeto da canção. Seu nome é pronunciado justamente no motivo que intercala as repetições do tema **B**, e que reforça a 2ª maior abaixo do centro tonal, como o *nahatoja* de K24. Conforme a exegese, este homem deixou a aldeia, causando saudade em suas namoradas. O espírito da canção é, portanto, aquele de uma espécie de

romantismo, uma saudade amorosa, uma tristeza apaixonada, bem diferente da jocosidade explícita e *uki* (“ciúme-inveja”) que há em outras tantas canções²¹³. Esta saudade que atormenta a compositora aparece aqui conforme seu significado para a ética e a patologia Wauja: a saudade é perigosa, pois expõe o saudoso aos *apapaatai*, dado que deseja o que não pode ter à mão. Subjacente ao romantismo do canto, percebe-se uma preocupação em levar este desejo não satisfeito para outro plano, o musical, no sentido de exorcizá-lo. Através da música, os Wauja podem exteriorizar e tornar público sentimentos ao mesmo tempo conflitantes, quando não expressos, e inadequados para serem verbalizados²¹⁴.

Em **K54** a seqüência de temas e motivos é a seguinte:

Nesta peça, o tema **A** é apresentado duas vezes de forma típica, ou seja, rodeado de frases **KK**. Não há **B** sem letra, em **B** havendo jogo alternante em torno da 3ª M durante sua primeira metade, e em sua segunda parte caminhando em direção ao fá do motivo (x). Na repetição de **B**, ocorre uma curiosa inversão do texto cantado



anteriormente: o motivo (e) aparece com o texto de (g) e vice versa, excluindo ao final os motivos (x), substituídos por **K**. Todo estes dois **B** aparecem como o recheio de um sanduíche cujas bordas são formadas pelas repetições de **A** e **KK**.

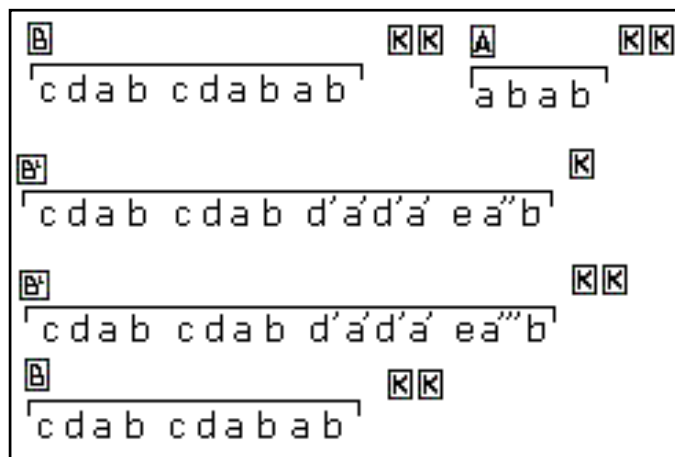
A música trata da jocosidade através do uso do mote do defeito físico (“mulher magra de rosto pequeno”), motivada por *uki* (a amante enciumada canta sobre sua rival). É interessante notar que o ataque à esposa “feia” é feito através de perguntas sobre quem é o homem que está lutando *kapi*, portanto, de forma indireta.

²¹³ De fato, os jovens Wauja demonstram interesse pelo universo romântico, no que diz respeito às músicas *kajaopa* que apreciam. Mas todo este interesse no amor romântico *kajaopa* tem relação com uma espécie de perigo que ali existe, conforme explicarei imediatamente.

²¹⁴ Veja o que será dito adiante sobre os cantos *kapojai*.

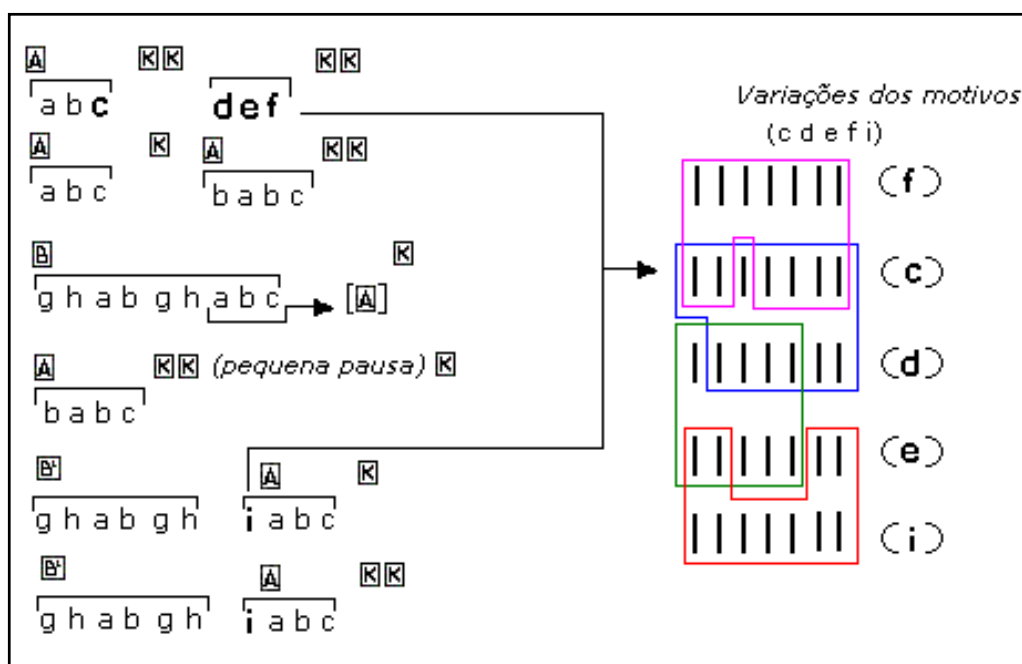
Em **K55** a seqüência de temas e motivos é a seguinte:

Desta vez, é o tema **B** que encampa todos os demais, englobando **A** em seu final. O tema **A** aparece discretamente apenas uma vez. O **B'** repete os motivos de **B**, no entanto com uma grande inclusão em seu interior: os motivos (d' a' d' a') e um novo motivo (e) que, por sua vez, é uma fusão do início de (b) com o final de (a). O motivo (a''') soa curioso nesta peça, apresentando pela primeira vez uma 3ª M onde vinha sempre ocorrendo uma 3ª m.



A temática aponta novamente para o ciúme, agora em relação às mulheres *kajaopa*. É uma reprovação a um rapaz, Ajuyápixu, que, segundo o canto, “comeu branca” no norte. Interessante que a inclusão (d'a' d'a') corresponde exatamente ao trecho em que a compositora cessa de dizer a frase “não está bem, Ajuyápixu”, repetida sob diferentes contornos melódicos, para então explicitar o que ela pretendia denunciar. Isto ajuda a pensar as inclusões que se dão em um campo de repetições como o destaque, o que ressalta, o que carrega maior significação.

Em **K56** a seqüência de temas e motivos é a seguinte:



De início, note-se que a transcrição utiliza um pulso de (\downarrow), diferentemente das demais peças, nas quais o pulso é (\uparrow). Esta mudança tem o intuito apenas de facilitar a leitura, sem maiores implicações. Revelam-se nesta peça uma série de operações que merecem destaque. De início, o fato dos motivos (d e f) aparecerem entre dois grupos de \boxed{K} os destaca de \boxed{A} . No entanto, apesar deste conjunto de motivos não fazer parte de \boxed{A} , ele também não constitui um \boxed{B} . Ou seja, o conjunto nem é uma aproximação do tema \boxed{B} e nem uma repetição de \boxed{A} . Contudo, este grupo mantém-se na esfera de \boxed{A} . Esta seria uma grande anomalia em relação aos demais cantos desta série: sempre, depois de um \boxed{K} vem um tema \boxed{A} ou \boxed{B} . Após esta inclusão anômala de conjunto de motivos, seguem duas repetições de \boxed{A} , separadas por um \boxed{K} . Na segunda repetição há uma inclusão do motivo (b) no início do tema \boxed{A} . O tema \boxed{B} se mantém no jogo alternante de $3^a M$ e m , se dirigindo ao final para o centro tonal sol. Há então um retorno do tema \boxed{A} , mantida a inclusão e as frases \boxed{K} , ao que se segue uma pequena pausa, quando algumas das cantoras principais ficaram em dúvida quanto à letra que iriam cantar, rindo disso. Após isto, cantam a frase \boxed{K} , e entram em \boxed{B} , sucedendo aqui algo novo: se o \boxed{B} havia englobado \boxed{A} , \boxed{B} não o faz, mas no \boxed{A} que o sucede é adicionado um motivo (i)

que destaca os motivos restantes levando-os de volta ao tema \boxed{A} . Este (i), tem características comuns com o grupo (d e f), aqueles motivos isolados anômalos do início. Como mostra o destaque em cores no gráfico acima, tomando-se a relação inicial entre o motivo (d) e seu anterior, o (c), vê-se que estes diferem entre si apenas pela 1ª. nota, constituindo portanto variações téticas. A relação entre (e) e (d) é de total identidade até as duas últimas notas, quando então (e) sai do centro tonal, insistindo na 3ª m, ou seja, variações sufixas. Mas (f) trata de voltar, se assemelhando em tudo ao (c) original, exceto pelo caráter mais conclusivo que a 3ª nota de (f) tem em relação à de (c). Quando o motivo (i) surge, destacando o tema \boxed{A} do tema $\boxed{E^4}$, ele traz grande semelhança com (e), pois ambos iniciam e terminam da mesma forma. Em resumo: há uma anomalia inicial, o grupo isolado de motivos (d e f), e uma outra anomalia posterior, que é o motivo (i) adicionado ao tema \boxed{A} , e estas duas anomalias são, na verdade, variações de um único motivo, o (c), que é a terminação de \boxed{A} . Isto mostra o peso das terminações no jogo motivico deste repertório, e também que aparentes anomalias, ou transgressões na forma “clássica”, acarretam elaborações que compensam e reorganizam a esfera formal-motívica.

O texto desta peça contrasta por sua “simplicidade” em relação à elaboração motívica que a constitui. No entanto, apesar de não contar com uma exegese nativa para a canção, é possível pensar que talvez as coisas não sejam tão “simples”. Como diz a letra, Yurikima deu um espelhinho para uma mulher, por ter ficado apaixonado “por causa disso”, *pawětsepete*. E o que seria isso? É bem provável que ela esteja se referindo à relações sexuais que manteve com Yurikima, visto que esta é a forma mais comum das garotas ganharem presentes de seus namorados²¹⁵.

> | <

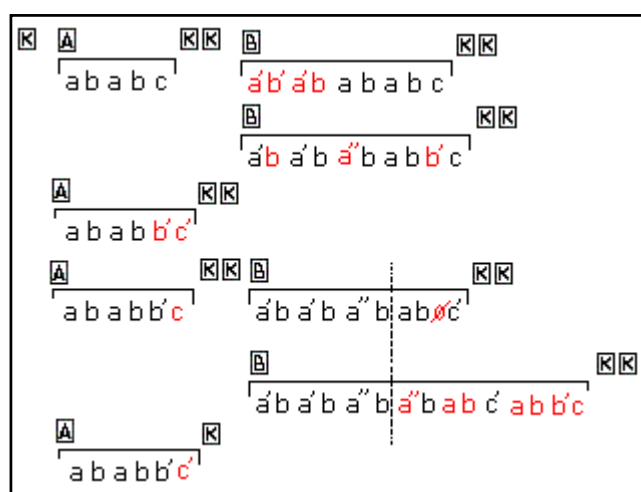
²¹⁵ Como já notava Malinowski entre os Trobriand (1982[1929]: 324), este tipo de presente nada tem a ver com prostituição, ou algo parecido, visto que ele não é o objetivo final, apenas faz parte do costume. Entre os Wauja, estes presentes acabam circulando rapidamente pela aldeia nos rituais de *huluki*, dissipando qualquer possibilidade de um romance ser descoberto por um marido traído. Franchetto também destaca esta prática entre os Kuikuro (1996:45-46).

A análise até aqui mostrou as várias operações no tecido melódico no *kawokakuma*, comentando ainda alguns aspectos das letras das canções. Segue agora um conjunto de canções sem letra chamado de *kisuagakipitsana*, “canto da madrugada”. Como já foi dito, nomes de conjuntos de canções tais como *kisuagakipitsana*, *maiuatapi*, *mututute*, entre outros, se relacionam às suítes instrumentais de música *kawoka* homônimas, sendo elas cantadas em horários determinados, neste caso, de madrugada, iniciando por volta de 1 hora da manhã, indo até o alvorecer.



Segue a escala e a seqüência de temas e motivos em **K100**:

Escala:



O centro tonal neste canto é mais baixo que o das canções anteriores: fá. A textura musical tem menor densidade: o conjunto de cantoras da madrugada é mínimo, variando entre três e cinco mulheres. Há um claro englobamento de \boxed{A} por \boxed{B} , porém, a diferença entre \boxed{A} e \boxed{B} está apenas na elevação no primeiro salto para a 3ª, que no primeiro tema era menor e no segundo fica maior. Ou seja, \boxed{B} é quase que um \boxed{A} duplicado e transformado. O

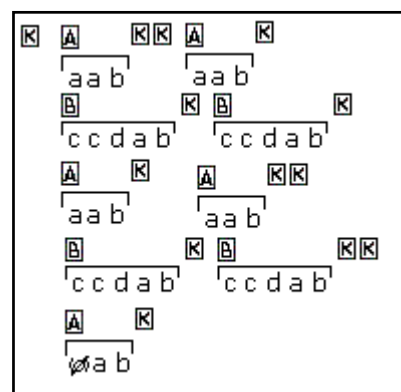
número de operações, no entanto, é grande: no quadro acima, os motivos marcados em vermelho são aqueles que sofreram variações ou que correspondem a outras transformações no tema em relação à sua apresentação anterior. Assim, no primeiro \boxed{B} , (a' b' a' b) é uma transformação de (a b a b); no segundo \boxed{B} , (b) e (a'') são variações de (b') e (a), e o último (b') é uma adição. Na segunda apresentação do tema \boxed{A} , (b') é uma adição e (c') é variação tética dada pela antecipação rítmica da primeira nota de (c), operação típica do sistema de síncopas largamente empregado em todo este repertório. No tema \boxed{A} seguinte, a adição é mantida e (c) retoma seu desenho original. O próximo \boxed{B} é exatamente igual ao anterior, a não ser pela exclusão do motivo (b'), o mesmo que foi incluído em \boxed{A} . A nova exposição de \boxed{B} sofre uma grande transformação a partir do traço pontilhado: (a'') é variação de (a), no lugar onde havia ocorrido a exclusão, ocorre a adição de (a b) e se segue ainda uma adição de (a b b'c). Ainda no último \boxed{A} , reaparece (c'). Apesar do grande número de operações, o material motivico parece homogêneo: as diferenças entre os motivos são sutis, há variações mínimas entre um motivo e outro, tais como no caso de K56 ilustrado no quadro. Gostaria de lembrar que todas estas operações são forjadas a partir de um material extremamente restrito, quatro notas, arranjadas em três motivos: trata-se mesmo de uma arte muito sofisticada.

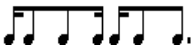
Segue a escala e a seqüência de temas e motivos em **K101**:

Escala:



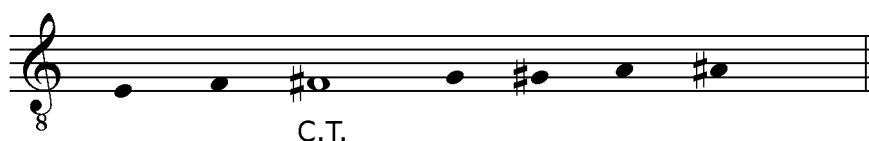
A peça é bastante regular, tendo uma estrutura formal muito simétrica, tendendo a um equilíbrio na regularidade das reapresentações dos temas. Além do englobamento parcial de \boxed{A} por \boxed{B} , a única operação evidente é a exclusão de (a) na última apresentação do tema \boxed{A} . Há



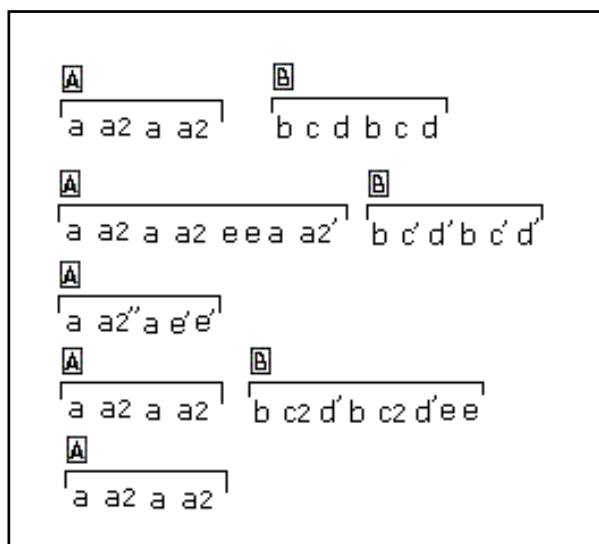
também uma regularidade rítmica, dada pela figura  que é repetida ao longo da canção. Mais uma vez, há uma sofisticação notável, dada desta vez pela minimalidade do material e pela economia de sua elaboração, bem como pela transparência da forma.

Segue a escala e a seqüência de temas e motivos em **K102**:

Escala:



Este é um canto atípico por vários motivos, e por isso merece um tratamento mais detalhado. De início, um fato único: não aparece a frase \square . Segunda característica notável é a quantidade de notas diferentes empregadas: se a maioria dos cantos se mantém no espectro de 4 notas, em um intervalo geralmente de 4ª justa, neste canto ouvimos 8 notas diferentes, cromaticamente dispostas em uma tessitura de 5ª justa.



Outro destaque vai para a lentidão do pulso e para o fato de que se trata basicamente de um solo: apenas a cantora principal canta o tempo todo, as acompanhantes cantando apenas em alguns motivos de \square (a a2 a a2)²¹⁶. Todas estas particularidades musicológicas têm um sentido explícito: esta canção, chamada *makuku*, é considerada *kanupá*, trazendo um significado especial e sendo tomada como *kakaiapai*, "caro", daí que sua execução está carregada de

²¹⁶ Lembro que estes números sobrescritos correspondem a uma repetição do motivo, porém cantados com outra letra (outras sílabas).

perigos. Lembro que *kanupá* aponta para os sentidos de secreto e sagrado (cf. apresentado acima)²¹⁷.

A versão para flautas *kawoká* desta peça, que os flautistas também chamam de *makuku*, (“muriçoca”), foi analisada por Piedade (2004:192). Segue abaixo esta transcrição, para efeito comparativo. Note-se que o autor havia alertado que a nota dó era alta, quase correspondendo a um ré^b, tornando este intervalo semelhante à 2^a M entre mi e fá[#] da canção *kawokakuma*.

The musical score is arranged in four staves. The top staff is for *kawokatapá*, the second for *kawokamonawatu*, the third for Percussion, and the bottom for T. Section A is marked with a box 'A' and contains a sequence of notes with fingerings 'a', 'b', 'c', 'b', 'a', 'd', 'c', 'f', 'g'. Section B is marked with a box 'B' and contains a sequence of notes with triplets and fingerings 'c', 'f', 'g'. The Percussion staff shows a series of vertical lines representing rhythmic pulses. The T staff shows a sequence of notes with fingerings 'def', 'g'', 'abcba', 'defgdefg'', 'ababa'.

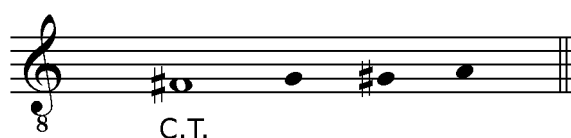
Segundo Piedade, tudo nesta peça é diferente, pois os acompanhantes somente tocam em **A**, e ainda de forma simplificada, e no **B** o flautista mestre toca um solo pela primeira vez em peças do ritual de flautas. O pulso é igualmente lento, e há espaços sonoros onde se ouve sons da madrugada. Outra particularidade é que nesta peça não há os chamados “toque de iniciação” e “toque central”, comuns à grande maioria das peças de flautas (*op.cit.*:198). Como se pode constatar, muito do que Piedade fala desta peça converge para

²¹⁷ Segundo Menezes Bastos (comunicação pessoal), entre os Kamayurá, somente os grandes mestres de música podem tocar ou cantar em solo, e somente eles podem executar as músicas *kanupá*.

aquilo que ocorre em K102. Sem dúvida, trata-se da mesma canção *kanupá* em suas duas faces, *kawokakuma* e *kawoka*.²¹⁸

Segue a escala e a seqüência de temas e motivos em **K103**:

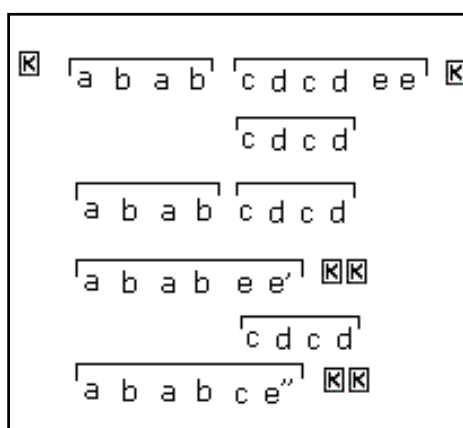
Escala:



Este canto é chamado de *ixu*, “tartaruga”, e também é bastante diferente: trata-se praticamente de um solo executado pela cantora principal, as demais cantoras somente cantando a frase \boxed{K} . Como em K102, há notas longas e pausas, a escala sendo igualmente cromática

Nesta peça, não se pode dizer que haja temas \boxed{A} e \boxed{B} propriamente, mas um

desenvolvimento de frases, marcadas pelas barras, sobre um tema único, (a b) e (c d), que têm estrutura rítmica semelhante. O motivo (b) é uma variação por prolongamento rítmico da última nota de (a), o mesmo ocorrendo com (d) em relação a (c). Após \boxed{K} , a ordem inicial se inverte: (a b a b c d c d) se torna (c d c d a b a b), mantendo esta ordem nas duas repetições seguintes. Pontuando estas frases entra o motivo (e), que tem duas variações (e') e (e''), francamente cromáticos. Estas variações são adições, sucessivas ao motivo, de sua própria terminação. Assim, parece que o motivo (e) se expande a cada exposição.



²¹⁸ Vale ouvir a gravação desta peça, inserida na última faixa do CD anexo a esta tese, e compará-la à gravação de K102.

Segue a escala e a seqüência de temas e motivos em **K105**:

Escala:



Observa-se aqui um retorno ao esquema das peças anteriores a K102 e K103: as cantoras cantam a peça toda em uníssono. O motivo (a) é o motor de toda a peça, baseado no centro tonal, tendo (b), (b'), (c), (f) e (f') como respostas que se interpõem entre suas aparições, elevando-se do centro tonal. Já o grupo de motivos (d e) tem o caráter de concluir sinteticamente todo o jogo entre (a) e suas respostas possíveis: trata-se de motivos que dissolvem definitivamente as tensões cromáticas sobre o centro tonal, antes de sua reafirmação em \boxed{K} , e por isso são motivos de dissolução. Os motivos marcados em vermelho marcam as transformações nos temas:

no segundo \boxed{A} , (c) substitui (b), parecendo que houve uma exclusão de (a b), mas o que houve foi sua substituição, pois aparece (a f) substituindo (a c). Note-se que os temas \boxed{B} são absolutamente regulares, não sofrendo nenhuma transformação. No terceiro tema \boxed{A} há a exclusão de (a b) e a substituição de (c) por (b), voltando-se ao (a b) original, e a substituição de (c) por (f). No tema \boxed{A} seguinte há a adição de (a b), voltando à dimensão original do tema \boxed{A} , seguida da substituição de (b) por (c) e de (c) por (f). No último \boxed{A} , retoma-se a exclusão de (a b). O fato de haver nesta peça tantas substituições se deve ao fato de que diferentes motivos são como variações cromáticas de uma única resposta a (a b), que se comporta como sendo o motor desta peça.

Segue a escala e a seqüência de temas e motivos em **K107**:

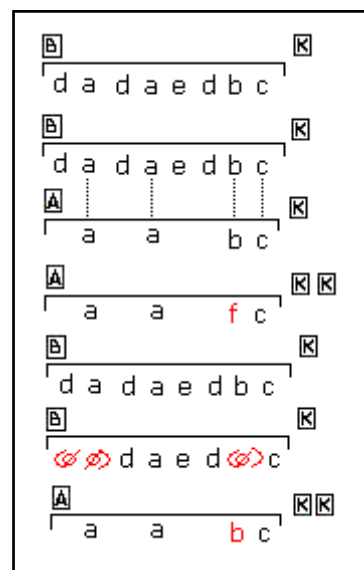
Escala:



Há nesta peça, novamente, cromatismo descendente em direção ao centro tonal. Retoma-se aqui o procedimento de iniciar com o tema **B** através de seus motivos principais (d a). Surge então o motivo (e), como uma surpresa: é um motivo de retomada, que quebra a terminação da seqüência e faz retornar o movimento cromático, através de um passo ascendente. Pode-se notar que (b) e (c) são motivos de dissolução: fecham o movimento ascendente e pontuam a tônica, antecedendo **K**. O mesmo caso é o de (f), que substitui (b) no segundo tema **A**. Não há aqui tanta regularidade no tema **B**

como houve em K105: o último tema **B** sofre exclusões sistemáticas de (d a) e de (b). Na última exposição de **A**, (b) substitui (f), voltando-se assim à configuração temática original (a a b c).

Um outro ponto interessante nesta peça é uma forma peculiar de englobamento de **A** por **B**: como mostram as linhas pontilhadas, o tema **A** aparece em **B**, porém de forma que há motivos (d) antecedendo seus motivos (a) e (b c). Portanto, **B** promove não uma aparição integral de **A**, como geralmente ocorre, mas uma evocação entrecortada. Com estes procedimentos dissolutivos, parece que estas peças estão operando uma grande distensão no sistema, talvez uma característica topológica desta alta madrugada, final de uma sessão bastante densa.

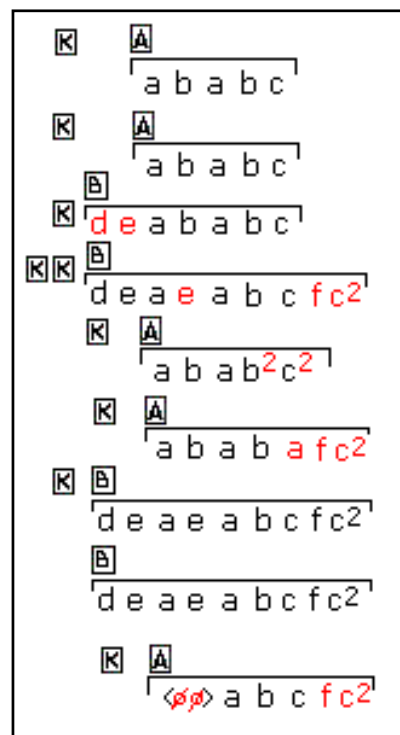


Segue a escala e a seqüência de temas e motivos em **K115**:

Escala:

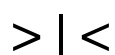


Nesta canção, o que ocorre é um processo transformacional no tema \boxed{A} . O motivo (b) é uma espécie de resposta afirmativa de (a) através de uma antecipação rítmica. Há em \boxed{A} um jogo cromático descendente entre (a) e (b) que acaba de forma sintética com o motivo de dissolução (c). O tema \boxed{B} apresenta (d e) e engloba completamente \boxed{A} , mas na sua repetição, adiciona na terminação do \boxed{A} englobado os motivos (f c²). O tema \boxed{B} assim transformado se mantém estável até o final da peça. O que é notável aqui é a seguinte transformação de \boxed{A} : ele reaparece com uma substituição de (c) por (a), seguida dos motivos adicionados (f c²), e na sua última aparição também. Ou seja, os motivos adicionados no englobamento acabam por se anexar definitivamente em \boxed{A} , transformando-o. O último tema \boxed{A} apresenta ainda uma outra transformação: a exclusão de (a b). Com isto, o tema \boxed{A} inicial e o final são transformações resultantes da transformação de \boxed{B} , que se torna uma nova identidade de \boxed{A} .



> | <

Assim analisadas algumas das peças *kawokakuma*, passo para a análise das canções *iamurikuma*. O repertório de *iamurikuma* não apenas é muito distinto de *kawokakuma*, como também apresenta muita diversidade interna. Ou seja, as peças *iamurikuma* são muito distintas entre si, apresentando uma estrutura menos estável do que aquela do *kawokakuma*. A estabilidade no gênero *iamurikuma* parece se dar no âmbito temático: seu nexos com o mito de *iamurikuma*.



O Canto I30

Esta longa canção, de quase 10 minutos, se chama *ipitsehenẽ*, palavra que significa movimento ondulatório, como o rastejar das cobras. Lembrando que o ritual levou 80 dias, esta canção foi cantada nas manhãs do 36º e do último dia, ou seja, por volta do meio e no final do rito.

A letra desta canção, bem como alguns outros cantos do repertório de *iamurikuma*, não são passíveis de tradução, conforme os Wauja, que alegam não saber o que elas estão dizendo. Nas terras baixas, é muito comum este tipo de exegese: diz-se que é uma língua “esquecida”, ou simplesmente que não se sabe seu sentido. Os Kamayurá falam sobre algumas canções nas quais as letras “estão no escuro”, estando seu sentido “escondido” (cf. Menezes Bastos, 2001:349). Apesar disto, pode-se traduzir algumas frases da letra de I30, verificando-se como o mito está presente: *napoka amuri iamurikumalu* (“está louca chefe iamurikumalu”); *iamurikuma onukula* (“flecha de iamurikuma”); *punupa nogana* (“veja minha pintura”). Em vista da possibilidade de tradução destes cantos, creio que não há interesse dos Wauja em fazê-lo, e isto talvez se dê pelo fato destes cantos terem uma existência exclusivamente musical.

No mito, esta música é cantada pelas mulheres transformadas no momento em que vão embora, entrando pelo buraco. Iutá acompanha as mulheres, cantando junto em intervalo de 5ª justa abaixo (homofonia). Esta

presença masculina tem relação com o mito, se lembrarmos de Kamatapirá, o recluso que acompanha as *iamurikuma* em sua saga.

Em I 30, a escala e os motivos são os seguintes:

Escala:



O andamento é lento, as vozes graves, todo o clima é pesado e sóbrio. É interessante lembrar o que foi dito sobre a performance desta canção de *ipitsehenê*: ela foi cantada no interior da casa de Itsautaku e a coreografia inclui um procissão de cinco mulheres que avança e retorna, uma a uma, em passos largos. Estes passos são a subida na escada que leva à aldeia dos mortos, *yuwejkupohq*. As cinco letras do motivo (B) são cantadas à medida que as dançarinas paramentadas fazem sua evolução coreográfica. Em termos rítmicos, nota-se a ausência de contratempos ou sincopas, um detalhe que ajuda no peso geral.

a	b ¹					
a	b ¹	c	d	e	a'	d e a' d
a	b ¹	(∅)	d	e	a'	(∅) e a' (∅)
(∅)	b ²	c				
a	b ³	c				
a	f ¹	c				
a	b ⁴	c				
a	b ⁵	(∅)				
(∅)	f ²	c				
	g	c				
a	g	c				
a	f ³	(∅)				

O motivo (d) aparece somente na segunda linha do gráfico, e após sua repetição nesta linha, ele é excluído da linha seguinte e não reaparece mais. Este motivo exhibe um cromatismo passo a passo que, como se viu, está ligado às músicas *kanupá*, canções *kakaiapai*, raras e perigosas. Aliás, toda a seção (d e a), marcada com colchete, é excluída após a terceira linha. A frase (f) é composta por três motivos, o segundo tendo caráter de resposta ao primeiro, o terceiro sendo repetição do segundo. Assim pode-se considerar que a frase exhibe reiteração, já que sua seção final é repetida.

Em I 12, a escala e os motivos são os seguintes:

Escala:



Esta canção é o *hit* do *iamurikuma*: ela foi cantada 7 vezes ao longo do ritual! A letra fala: “estou ficando louca! Pode vir ver! Kamatapirá me fez ficar louca!”. A “culpa” do recluso foi ter revelado às mulheres o que se passava com os homens no acampamento de pesca.

	6 vezes	
	8 vezes	

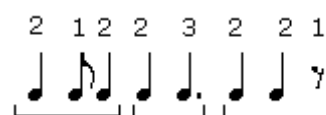
Variações motivicas

a	
b	
c	
g	

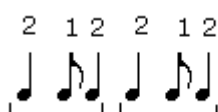
■ = fá#
■ = sol#

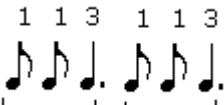
Nota-se que aqui se pode falar em temas e , e também em uma variação de que corresponde ao encaixe de uma segunda letra. Não há operações outras senão esta própria variação de e seus motivos. Entretanto, pode-se mostrar a familiaridade entre os motivos (a), (b), (c) e (g): como exhibe o quadro acima, as sete notas destes motivos são interpolações entre o centro tonal fá# e sol#, que variam de um para outro conforme as cores indicadas.

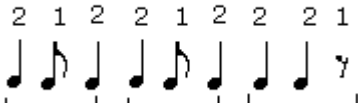
Entretanto, o destaque nesta canção vai para seu caráter de agilidade e força rítmica, marcada por uma subdivisão quinária dos motivos. O padrão rítmico dos motivos (a), (b), (c) e (g) é o seguinte:



Os colchetes mostram os motivos rítmicos de 5 tempos, com os números de pulsos acima de cada figura. No caso dos motivos (d), (e) e (f) têm o seguinte padrão:



Para os motivos variados (d´), (e´) e (f´), o padrão: 

O motivo (g´) tem o esquema: 

Vê-se, portanto, que todo o motor desta canção está na sutil diferenciação de seus motivos e em seu pulso rítmico. As mulheres, indignadas pela notícia trazida por Kamatapirá, transformadas pela ingestão das “frutas do mato”, criam uma música forte, com o raro pulso quinário que, no entanto, é acompanhado pelo bater homogêneo de pés de Kamatapirá e Ulei.

> | <

Comentário sobre as análises

Com as análises musicais aqui presentes somadas às considerações feitas nos capítulos anteriores, procurei evidenciar qual a rede de relações sociais que está na base do ritual de *iamurikuma*. Na constituição desta, a dimensão política e a rede de parentesco e matrimônio mostraram-se extremamente relevantes, no sentido especialmente da arregimentação de seus personagens principais, os *iamurikumawekehq*, seus parentes co-residentes e seus *kawokalamqna*. Apesar de haver cinco donos-de-*iamurikuma*, o ritual estudado centralizou-se nas figuras do *amunau* Iutá e do principal *iakapá* Wauja, Itsautaku, revelando-se um momento em que questões de prestígio desempenham um papel absolutamente fundamental. Mostrou-se como o ritual está estabelecido em uma rede de trocas e reciprocidade, em um tempo que o antecede e que continua após seu término, sendo que as danças e músicas configuram os momentos mais densos do rito.

Foram apresentadas as 11 formações coreográficas do ritual, cada uma portando seu enquadre próprio. Para a realização do repertório de *kawokakuma*, o número mínimo é o de três cantoras, sendo uma delas a

cantora principal, aquela que se posiciona no meio. Este núcleo é o mesmo que canta o repertório de *iamurikuma*. Este último funciona como roteiro do ritual, que tem como *script* o *aunaki*, o “mito”. Os cantos de *iamurikuma* são, em sua maioria, de caráter austero, com destaque especial para o *opukakala*, que tem uma formação músico-coreográfica ao que parece rara no cenário amazônico, envolvendo solista e coro. Partes do ritual são consideradas ainda mais graves, ligadas à idéia de *kanupá*, que aponta para o segredo e o perigo²¹⁹. As peças *kanupá* exibem características musicológicas particulares, como formação em solo, pulso lento, maior gama de notas e espaços de silêncio.

Já o repertório de *kawokakuma* exibe estabilidade, de acordo com cada sub-repertório. Aqui o norte não é o mito, mas as paixões Wauja, especialmente o ciúme-inveja, *uki*. Da totalidade das peças de *kawokakuma*, cerca de 160, 41 foram transcritas e 18 analisadas. Esta parcela, no entanto, é bastante significativa, e o que se concluiu aqui entendo que pode com bastante segurança ser estendido para as demais peças. Pelo menos é isto o que a escuta sugere, sendo que somente uma análise mais abrangente poderá comprová-lo. Das cerca de 40 peças de *iamurikuma*, foram transcritas 6 e analisadas 2, sendo que este recorte foi necessário devido aos limites de dimensão desta tese.

Das análises musicais, destacam-se várias operações fundamentais no âmbito motivico da música de *kawokakuma*: variação tética, variação sufixal, fusão, tipo bordadura, jogo alternante 3M/3m, motivo justaposto de citação, adição, exclusão, prolongamento rítmico, motivo de dissolução e motivo de retomada. Comentou-se a importância das terminações de motivos, frases e temas, bem como o englobamento do tema A pelo tema B . No âmbito das letras, encontrou-se nexos entre a canção, o mito as paixões, aparecendo algumas temáticas recorrentes, como o mote do defeito físico. Na relação letra-música, notou-se fatores importantes como a inversão de texto e a flexibilização rítmica. Buscou-se aqui, um exercício comparativo inicial entre o canto *kanupá* de *kawokakuma*, e aquele das flautas *kawoká*, surgindo desta análise várias homologias entre eles. A distribuição de todas estas operações

²¹⁹ Será interessante, em trabalhos futuros, analisar os cantos *kanupá* cantados pelo *amunau* Iutá em comparação com o repertório homônimo de *kawokakuma* e das flautas *kawoka*.

composicionais acentua a idéia de que a música do ritual de *iamurikuma* não constitui um único gênero musical, mas sim dois: *iamurikuma* e *kawokakuma*, este último sendo a face feminina de um supergênero que tem na outra face a música do ritual de flautas *kawoka*. Estudar os processos composicionais dos repertórios masculino e feminino, sob um prisma comparativo, se configura como um caminho estimulante para futuros trabalhos.

A seguir, pretendo elaborar alguns comentários na direção do fechamento desta tese. Tratarei da questão dos rituais de gênero e seus nexos com a ética e a política Wauja, destacando a questão da reciprocidade e do sentimento de *uki* como motor da socialidade, e a música como a forma ideal de expressão destes sentimentos.

> | <

Considerações finais

No capítulo V, os comentários sobre o ritual evidenciaram que o repertório musical específico de *iamurikuma* funciona como roteiro do ritual, constituindo seus personagens e situações, presentes no *aunaki*, “mito”. Este, por sua vez, é o seu *script*. Já o repertório de *kawokakuma* focaliza muito mais as paixões Wauja, especialmente o sentimento de *uki*, ciúme-inveja. Através da análise de uma parcela destes repertórios, mostrei como eles estão ancorados em operações musicais complexas, que exigem um alto grau de conhecimento por parte das mulheres cantoras, principalmente da cantora-compositora central.

No presente comentário final, pretendo partir da questão de gênero, que se impôs ao longo de toda a tese, para chegar a uma discussão sobre o sentimento de *uki*, que, segundo penso, está relacionado diretamente às concepções éticas Wauja, tendo implicações estéticas no plano da socialidade. Por esta via, pretendo mostrar que no ritual de *iamurikuma*, especificamente sua música, há uma expressão deste sentimento, da necessidade do controle de sua medida no sentido de manter viva a relação entre homens e mulheres, possibilitando assim a continuidade da vida social.

A preocupação com o controle deste *páthos* extravasa o âmbito da aldeia e dirige a cena local para o âmbito das relações intertribais, apontando para uma diplomacia que se expressa através de uma etiqueta elaborada, presente no cerimonial xinguano²²⁰. Esta diplomacia, inscrita também na cosmologia xinguana, ao xamanismo e à feitiçaria, é a forma de lidar com os impasses da articulação das diferenças, sendo que a música, ao trabalhar com proporções, repetições e variações, instaura o conflito ao mesmo tempo em que o mantém sob controle.

> | <

Nesta seção, tratarei das relações entre homens e mulheres, enfatizando esta separação. No entanto, longe de querer reforçar o dualismo, creio que esta

²²⁰ A idéia de uma etiqueta xinguana, no sentido da regulação cerimonial das várias éticas dos grupos locais, tem sido utilizada por Menezes Bastos (1990, 2001).

divisão tem rendimento analítico no ritual em toque, notadamente na questão do poder. O princípio Wauja da adequação entre desejo e ação, ali presente, é compatível com o que foi falado sobre a vigilância capilar das sociedades xinguanas, estando na base de uma etiqueta que é ao mesmo tempo uma estética e uma ética, uma disciplina ou legislação que atinge todos os domínios da vida social (ver Menezes Bastos, 2001). Essa estética-ética fundamenta a socialidade xingwana em geral, inclusive nas relações de gênero, mas não somente aí: todos vigiam a todos. Como bem coloca Gonçalves, o gênero está inserido em uma cosmologia: o que importa destacar são as qualidades, não aquelas de homens e mulheres, mas qualidades capazes de articular um discurso sobre a diferença sexual, seu lugar de produtor e produzido do/pelo sistema sócio-cosmológico (Gonçalves, 2000).

A observação atenta sobre o complexo *iamurikuma-kawoká* traz a discussão das relações de gênero para o campo das relações de poder. Apesar de alguns autores já terem citado o ritual de *iamurikuma* como evidência da dominação masculina²²¹, creio ter apresentado dados suficientes para pensa-lo não em termos isolados mas como parte do complexo *iamurikuma-kawoka*, como espaço ritual privilegiado, público e legítimo, para a expressão tanto feminina quanto masculina²²².

Em boa parte da literatura etnológica é empregada a dualidade homens-esfera pública / mulheres-esfera privada, como comentarei adiante. Entretanto, entre os Wauja, o espaço central da aldeia, *enekutaku*, caracterizado como palco da esfera política, não é inteiramente espaço masculino, e nem os espaços domésticos podem ser considerados exclusivos das mulheres. O

²²¹ Bamberger (1974), ao apresentar o mito das "amazonas" como a passagem de um estado de caos -promovido pela revolta das mulheres- para um retorno à ordem -conquistada pelos homens-, centra sua interpretação na questão da "dominação masculina", dando suporte a muito do que se produziu na época sobre este assunto nas Terras Baixas. Com visão semelhante, Zarur (1975), no cenário do Alto Xingu, fala em "guerra dos sexos", expressão adotada também por Gregor (1985), que vê a ansiedade dos homens frente ao sexo oposto como o fato que dá sustentação ao pilar fundamental da dominação masculina: o "estupro ritual coletivo". Mais recentemente, Junqueira, analisando esta mitologia xingwana, detecta ali uma estratégia masculina para impor sua supremacia (1998: 110).

²²² Lembro que Basso, tratando dos rituais de *yamurikumalu* e *kagutu* entre os índios Kalapalo, já destacara a complementaridade entre estes "rituais musicais de gênero", como os chama, embora enfatize sua prevalência no contexto do antagonismo sexual (1985:258).

enekutaku é literalmente tomado pelas *iamurikuma*, que ali injetam, através de seus cantos, questões individuais na esfera coletiva²²³. Em outros rituais, como o de *sapukuyawa*, ou de *kapulu*, são os cantos masculinos que tratam dos afetos individuais, bem como durante a execução das flautas *kawoká* os homens parecem se ocupar das paixões²²⁴. Tais comentários não subvertem a idéia corrente de que o centro da aldeia é o espaço da masculinidade, associado ao coletivo, um coletivo que, na esfera intertribal, é entendido como masculino por excelência²²⁵. Entretanto, pretendo chamar a atenção para este espaço como sendo o ponto convergente de preocupações individuais, tanto de homens quanto de mulheres, ali tornadas coletivas através da música.

As mulheres Wauja têm importantes espaços e momentos de expressão. No caso do ritual de *iamurikuma*, elas podem tomar o centro da aldeia a qualquer momento, não sendo necessário que esteja ocorrendo o ritual conforme o aqui apresentado: duas ou três mulheres podem decidir cantar, em um final de tarde qualquer, tornando públicas suas inquietações, queixas ou denúncias. Em outros momentos, por exemplo, quando a aldeia se mobiliza para extrair o óleo de pequi, as mulheres também podem cantar músicas de *kawokakuma* na frente de cada casa da aldeia.

Além do ritual de *iamurikuma*, há uma outra festa que vale a pena ser mencionada no presente contexto, na qual as mulheres participam ativamente, dançando, cantando e expondo suas idéias e sentimentos: o ritual de *kukuhō*, “dono da mandioca”. Oito meses após o ritual de *iamurikuma*, em julho de 2002, participei deste ritual, na ocasião produzido no intuito de curar uma mulher (irmã do pajé e das cantoras de *iamurikuma*) que estava muito doente havia quase dois meses. O *apapaatai* chamado *kukuhō* possui muitos “donos” entre os Wauja, justamente por se relacionar a um alimento básico como é a mandioca, ao qual as pessoas se expõem demasiadamente, principalmente as mulheres. *Kukuhō* é o nome de um inseto que tem a forma de uma lagarta e,

²²³ Fausto argumenta que “o que é próprio do ‘político’ é apropriar-se da representação da totalidade, relegando ao ‘doméstico’ a particularidade” (1997:149). Desta forma, compreendo o centro da aldeia como o plenário onde as questões coletivas mais importantes são abordadas e as individuais são coletivizadas.

²²⁴ Ou seja, os afetos, tornados públicos, coletivizados, são fatos da ordem do político, transcendendo a separação de gênero.

²²⁵ Em muitas conversas com homens Wauja, notei que frases do tipo “todo mundo foi” ou “todo o pessoal falou” se referiam única e exclusivamente aos homens.

como todo *apapaatai*, é perigoso, podendo, entretanto ser amansado através da oferta de músicas, alimento e tabaco. Dentre as várias etapas deste ritual, destaco a fabricação do *kutejō*, “pás de beijú”, e do *tunuaĩ*, “desenterrador de mandioca”. Estes objetos pertencem ao universo feminino, porém são os homens que os fabricam, com muitos requintes, para serem entregues às mulheres ao final deste rito.

Durante os cinco dias de festa, os homens se divertiram provocando as mulheres com cantos que ridicularizavam o corpo feminino, falando de sujeira, mau cheiro, secreções e coisas semelhantes. Elas, no entanto, pareciam indiferentes às ofensas ou cantavam algo semelhante em resposta. Assim foi até que, em um final de tarde, Pakairu, a esposa do chefe Atamai, se aproximou da roda dos homens sentados no centro e, em atitude provocativa, colocando a mão na frente de seu púbis, quase o esfregando no rosto de Tuhu - um dos homens mais gozadores da aldeia-, disse:

- 'Você está xingando a buceta, mas é dela que você precisa, faz falta para você, porque você não consegue ficar sem'.

Enquanto todos riam, inclusive o próprio Tuhu, apesar de aparentar surpresa, um outro homem retrucou:

- 'É buceta muuuuuito funda'

E então Pakairu revidou:

-'Xingando vocês não vão conseguir aquilo que vocês precisam'.

Ela então se virou de costas para o grupo e saiu em direção à sua casa, bem altiva, enquanto todos riam muito. Esta cena é apenas um entre vários exemplos de como as mulheres não se intimidam com as provocações masculinas. Há sempre a necessidade de dar o “troco”, *puta o-pete*, como elas mesmas dizem²²⁶, e assim o fazem, na maioria das vezes cantando.

Durante esta festa, homens e mulheres Wauja alternaram cantos de três sub-repertórios, *jatakuagakalu*, *matowojō* e *kapōjai*, dentre os quais o último foi o que mais me chamou a atenção, tanto pela quantidade e diversidade de

²²⁶ Esta categoria nativa será mais discutida logo adiante.

peessoas que dele participaram, quanto pelas formas poéticas nele empregadas²²⁷.

Kapojai é um gênero de cantos breves, em média de 25 segundos cada um, que seguem estruturas rítmico-melódicas padrão, alguns com textos improvisados pelos cantores, geralmente uma reclamação ou denúncia, outros seguindo textos fixos, chamados de *kapojai* antigo. Um canto *kapojai* é executado individualmente ou em pequenos grupos, organizados por sexo e classe de idade, seguindo sempre uma coreografia que consiste em entrar de casa em uma casa, iniciando-se pela casa de quem está patrocinando a festa, e, em passo rápido e ritmado, cantar sua canção em frente ao jirau central da referida casa. Após isto, a pessoa ou o grupo se dirige para a casa seguinte, também em passo rápido e ritmado, percorrendo no mínimo duas vezes o circuito da aldeia cantando sua canção.

É importante ressaltar que as mulheres participam cantando *kapojai* apenas na festa do *kukuhō* pois, nas demais festas em que este gênero de canto acontece, ele é realizado somente pelos homens. Apesar de ser o único ritual no qual as mulheres cantam seus *kapojai*, a grande frequência com que ele é realizado mostra que há aqui também um espaço de expressão amplamente ocupado por elas. Registrei, na ocasião, 107 *kapojai*, dos quais 56 foram cantados por mulheres. 20 destes cantos tratavam de questões relativas ao faccionalismo da aldeia, disputas de chefia, acusações de feitiçaria. Os demais temas de interesse eram a jocosidade entre homens e mulheres, e o "ciúme-inveja" *uki*.

Estes cantos fornecem valiosas pistas para a compreensão da socialidade Wauja, configurando-se como uma forma permitida de expressão das inquietações individuais²²⁸. Através dos *kapojai*, são expostos fatos relativos à política da aldeia, do Xingu como um todo, e atinentes ao mundo do "branco"

²²⁷ Espero desenvolver em trabalhos futuros uma análise mais aprofundada deste repertório.

²²⁸ Franchetto (1996:40; 2001:47) identifica uma série de cantos das mulheres Kuikuro classificados por *kwambü* e *tolo*, que acredito terem relação com os repertórios musicais de *kukuhō* e *kawōkakuma*. Seria importante, contudo, a realização de um estudo comparativo dos cantos Wauja e Kuikuro, no sentido de apontar as similaridades e especificidades de cada um.

²²⁹. Ao observar estes cantos, chama ainda a atenção o fato de terem sido as mulheres que trataram mais intensamente do faccionalismo na aldeia, enquanto os homens se dedicaram mais às questões de gênero e *uki* ²³⁰.

Esta ênfase neste tipo de discursividade política é única na vida social feminina Wauja, já que as questões de gênero têm outros espaços rituais, como a festa do pequi e o ritual de *iamurikuma*. Desta forma, o destaque da especificidade do *kapojai* no ritual de *kukuho* está na abertura para o político, para a manifestação da posição individual das mulheres em relação ao que ocorre no plano coletivo, ao faccionalismo e à chefia. Os cantos muitas vezes respondem a questões que vêm se arrastando no mundo social: falam de injustiças, trazem acusações e, na maioria das vezes, funcionam como provocações e repreensões.

> | <

Em toda esta exposição parece sobressair que as diferenças entre homens e mulheres merecem tratamento altamente elaborado pelos Wauja: mitos, ritos, espaços de circulação, produção de corpos. Na análise e interpretação deste universo, a polêmica surge na medida em que certos autores vêem em tudo que diz respeito ao universo em comentário tão somente formas de expressão da dominação masculina, ao passo que outra corrente antropológica crê se tratar de relações antes de complementaridade entre os gêneros.

Esta discussão, no entanto, já dura algum tempo na etnologia amazônica. Durante as décadas de setenta e oitenta do século passado, surgem na etnologia indígena etnografias influenciadas por estudos produzidos pela antropologia feminista abordando questões relativas às relações de gênero que pareciam chaves para uma compreensão dos povos indígenas das terras baixas

²²⁹ Ireland chama a atenção para o uso do sarcasmo no *kapojai*, principalmente quando se referem aos "brancos" (2001:271).

²³⁰ Vê-se, com estes dados, que entre os Wauja não parece prevalecer um modelo que constrói as mulheres como mais emocionais que os homens. Ambos, em momentos específicos, parecem se ocupar das mesmas questões. Para uma crítica das "práticas discursivas" a respeito desta construção, ver Lutz (1990).

da América do Sul²³¹. A idéia de que há uma universalidade da assimetria sexual, ou seja, de que há uma tendência universal de se estabelecer uma ordenação hierárquica entre os gêneros sexuais²³², foi uma tônica deste período e baseou-se na já comentada distinção analítica entre os domínios público/privado²³³. Ao mesmo tempo em que o “antagonismo sexual”²³⁴ é tematizado pela antropologia feminista, muitos autores também reconhecem-no como uma das características das sociedades amazônicas. Exemplos disso podem ser encontrados em trabalhos etnográficos como os dos casais Robert e Yolanda Murphy entre os Mundurucú (1974) e os de Christine e Stephen Hugh-Jones (respectivamente 1979 e 1979) entre os Tukano²³⁵. Em alguns trabalhos, a ênfase é dada a aspectos psicológicos, como a hipótese da inveja masculina, comentada por S. Hugh-Jones (*op.cit.*), os problemas edipianos enfrentados pelos Mundurucú, tal como observado pelos Murphy (*op.cit.*), e pelos Mehináku (cf. Gregor, 1985). Já em outros, a teoria lévi-straussiana da “escassez de mulheres” se faz presente (Chernela, 1984) e aponta para a manipulação feminina do excedente de sua sexualidade (ver Siskind, 1973, para o caso dos

²³¹ Dentre estes estudos, três coletâneas são marcantes: *A Mulher, a Cultura e a Sociedade* (Rosaldo e Lamphere, 1979), *Towards an Anthropology of Women* (Reiter, 1975) e *Sexual Meanings* (Ortner e Whitehead, 1981).

²³² Rubin (1975) desenvolve o conceito de “sistemas de sexo/gênero” com o qual procura mostrar que o aspecto biológico/anatômico não se justifica como única motivação da hierarquia sexual. Afirmando que o gênero sexual é uma construção social, Rubin entende que a assimetria entre os sexos decorre das diferenças de *status* entre dádiva e doador, envolvendo portanto os sistemas de parentesco.

²³³ Outros binômios também foram incorporados à discussão, como cultura/natureza, ação transformadora/objeto, estrutura/agência, todos relacionando-se respectivamente a gênero masculino/gênero feminino.

²³⁴ Lasmar, em uma revisão bibliográfica a respeito dos estudos de gênero na Amazônia, sugere que “o antagonismo sexual amazônico pode ser definido como um complexo ideológico sustentado por uma série de mitos e rituais correlatos, que tematizam as relações entre homens e mulheres e enfatizam as diferenças em termos de poder e status, definindo os sexos como grupos antagônicos dentro da mesma sociedade” (1996:57). Ver também Bellier (1993).

²³⁵ Nestas duas sociedades, bem como na Nova Guiné, toda mitologia relacionada ao tema apresenta como símbolos de poder os “instrumentos musicais sagrados”, ou “flautas sagradas”, no caso xinguano. Tanto na mitologia quanto no ritual, é a posse desses instrumentos que confere controle e poder aos homens, de modo que às mulheres cabe uma posição de ouvintes (necessárias) neste complexo. Dentre a vasta literatura etnológica da Melanésia, ver Hogbin (1996 [1970]) e Herdt (1981). Strathern (1988) comenta a literatura do antagonismo sexual na Melanésia. Para a comparação entre esta região e a Amazônia com foco nas relações de gênero, ver Gregor & Tuzin (2001).

Shanaranaua)²³⁶. Há ainda interpretações como as de Jackson (1990) sobre o caráter disjuntivo da mulher entre os Tukano, a mulher simbolizando a alteridade social e a negação dos interesses coletivos. Ainda no noroeste amazônico, Langdon (1984) observa, entre os Siona, de um lado uma subvalorização da criatividade feminina, e de outro uma supervalorização da masculina entre os homens.

Somando-se a estes, diversos outros estudos se afastam da idéia de antagonismo, centrando-se mais nos aspectos complementares entre os sexos (Overing, 1986, 1988, 1991a; Lagrou, 1998, entre outros). Overing (1986), ao analisar um mito Piaroa, identifica vários princípios de igualdade entre as personagens míticas, observando que há um relativo equilíbrio entre homens e mulheres no plano prático das relações sociais deste grupo²³⁷. Tratando da questão da música, Piedade (1997), em sua pesquisa entre os Ye'pâ-Masa (grupo Tukano), analisa os cantos masculinos e femininos no ritual *Dabacuri*²³⁸, inferindo que "o equilíbrio dos gêneros e papéis sexuais no mundo ritual-musical Ye'pâ-Masa corresponde à dinâmica entre estrutura e agência" (:131), apontando assim para uma situação de complementaridade entre eles. De forma semelhante, Bueno da Silva, também através do estudo da música, chegou à explicitação da atividade transformadora da mulher Kulina, equacionando a mulher à cultura e o homem à natureza, invertendo a tradicional equação (1997: 138)²³⁹.

²³⁶ Como assinala McCallum (2001), visões como estas de Siskind, do casal Murphy e de Gregor, levam a crer que os rituais de gênero destas sociedades serviriam para expressar a hostilidade e o medo que uns sentem pelos outros (o "outro" sendo sempre aquele do sexo oposto).

²³⁷ Ao analisar o mesmo mito, Segato (1998), no entanto, chega a conclusão oposta, identificando no mito um personagem que seria o portador da norma, o agente regulador encarnado pelo princípio masculino.

²³⁸ Ritual de troca, comum em toda a região do noroeste amazônico. Importante lembrar que entre os grupos Tukano vigora a regra da exogamia lingüística, sendo as mulheres sempre provenientes de outros grupos locais, falantes de uma outra língua.

²³⁹ A equação homem:cultura::mulher:natureza é largamente debatida em MacCormack & Strathern (1980). Para uma revisão de estudos na área de gênero nas sociedades indígenas, o "Dossiê Mulheres Indígenas" (1999) traz quatro artigos importantes: Lasmar, McCallum, Lea, e Rodrigues, antecidos de uma apresentação de Franchetto. Este *dossiê* tem como proposta reunir trabalhos que buscam lançar um olhar sobre as mulheres indígenas pela perspectiva feminina, centrando nos sentimentos e emoções vividos por elas. Ver ainda sobre questões de gênero entre os Wauja, Mello (2004).

Uma alternativa para a superação do impasse entre hierarquia-dominância masculina e simetria-igualdade sexual é apontada por Márcio Silva (1998) em um breve artigo no qual analisa os rituais de iniciação masculina e feminina entre os Enawene-Nawe. Este autor equaciona as relações de gênero às relações de consangüinidade e afinidade -a que chamou de relações de "espécie"- e demonstra como estes dois níveis -gênero e espécie- estão imbricados um no outro. O "mundo humano" é, para os Enawene-Nawe, a arena onde se combinam estes dois princípios. Segundo Silva, "os parâmetros do gênero e da espécie recortam não apenas a esfera doméstica do parentesco, mas correspondem propriamente a categorias, princípios organizadores do universo social e do cosmos" (*op.cit.*:171-172)²⁴⁰.

Com o propósito de questionar a visão ocidental sobre a natureza das construções de gênero que identificam a sexualidade masculina como *locus* de poder, visão que é transposta ao analisar outras culturas, McCallum, em um texto sobre ritual e sexualidade no Alto Xingu, analisa o mito das flautas sagradas e o do *iamurikuma*. Ela detecta nestes mitos o *status* de "sexualidade ambígua" instaurado nas performances dos rituais homônimos. McCallum afirma que a sexualidade dos *performers* é anormal durante a performance, sendo que esta sexualidade manifesta-se em um potencial para violência excessiva (1994:100). Conclui que o "estupro coletivo ritual", como idéia ou evento propriamente, pode ser muitas coisas, menos a manifestação de um suposto desejo universal masculino de sobrepor-se e humilhar mulheres (*op.cit.*:110)²⁴¹.

Nesta discussão entre dominação masculina e complementaridade entre os gêneros, tendo a assumir a argumentação de Franchetto, que concorda em parte com McCallum (1994), não vendo a dominação masculina como que pairando sobre os xinguanos, mas que discorda desta mesma autora em outros aspectos, pois sua argumentação acaba por diluir "a hierarquia entre homens e mulheres em prol de uma ênfase na complementaridade" (Franchetto 1996:53). No contexto xinguanos, os pares nunca são tidos como simétricos,

²⁴⁰ Para uma revisão histórica do debate sobre o cruzamento dos estudos de gênero e de parentesco, ver Fonseca (2003).

²⁴¹ Em outra obra, esta autora trata da socialidade Kaxinawá através de uma crítica ao conceito de gênero enquanto "identidade sexual", enfatizando o conceito de agência e afirmando que a construção do gênero se constitui no discurso e na prática (2001).

nem mesmo os demiurgos sol e lua, apesar *-et pour cause-* de serem gêmeos²⁴².

Esta criação de uma assimetria entre duas posições originariamente forjadas no plano da igualdade se funda na não-equivalência destas posições, isto, no entanto, sem inferir uma tal desigualdade entre elas que justifique falar-se em coerção ou dominação. Tal argumentação ecoa de perto aquela apresentada por Héritier (1998), para quem a diferença entre os sexos está na origem das categorias cognitivas, na base das operações de classificação, oposição, qualificação e hierarquização. Há em todo este processo uma relação conceitual em termos de peso, temporalidade e valor, inscrita na estrutura profunda do social (o parentesco), onde se observa um domínio do princípio masculino. Contudo, discordo desta autora, quanto à realidade e universalidade da dominação masculina.

> | <

As mulheres Wauja têm a percorrer uma trajetória diferente daquela dos homens. Seu espaço de atuação, na maioria das vezes, não é facilmente notado, pois não é público, à exceção dos rituais. Algumas pesquisas observam que, pelo fato de serem raras as mulheres xamã no Alto Xingu, elas estariam em uma posição submissa em relação aos homens²⁴³. Dada a importância que o xamanismo tem na política local e regional, isto seria argumento determinante em favor da dominação masculina. Contudo, deve-se notar outro fato: as mulheres xinguanas, ao menos as Wauja, nunca são acusadas de serem feiticeiras, ao mesmo tempo em que são participantes ativas das redes de intriga que fomentam as acusações aos homens, as *kuhuki*, “fofoca, acusação”. É evidente que todos sofrem quando há acusação seguida de execução: tanto homens quanto mulheres podem ter seus parentes acusados e/ou mortos. O que quero chamar a atenção é para o fato de que as posições de homens e mulheres, não sendo simétricas, tornam os poderes de ambos limitados.

²⁴² O caráter assimétrico da gemelaridade é trabalhado em termos de uma ideologia bipartida dos ameríndios por Lévi-Strauss (1993).

²⁴³ Ver Junqueira (1998) e Gregor (1985), entre outros.

> | <

Voltando agora ao gráfico da página 63, podemos ver que além dos rituais de *iamurikuma* e *kawoká*, também a festa do pequi, *akãinaakai*, focaliza as relações de gênero, esta festa ocorrendo sazonalmente na esfera intratribal. No início das chuvas de 2001, quando começava a cair o fruto maduro do pequizeiro, os Wauja iniciaram a festa do pequi, da qual também participei e pude fazer o registro. Neste ano de 2001 ocorreram simultaneamente os três rituais de gênero Wauja: *iamurikuma*, *kawoká*, e *akãinaakai*, o que possibilitou observar suas diversas interações e diálogos²⁴⁴. Diferentemente dos dois primeiros, este ritual privilegia as brincadeiras e a jocosidade, e suas performances cênicas são muito mais elaboradas que as musicais. As partes mais musicais deste rito são a abertura -com as performances de *kuri-matapu*, cuja duração foi de cinco dias- e o encerramento, *mapulawá*, de quatro dias. Contrastando com estas partes mais solenemente elaboradas, ocorreram ao longo de um mês, várias performances curtas, com duração de poucas horas cada, repletas de provocações físicas e verbais entre homens e mulheres. Em todo o ritual, entretanto, a questão principal é a causação de ciúme. No próprio mito de origem deste rito, este é o ponto: os Wauja o entendem como o *aunaki* sobre a origem do ciúme-inveja. Apresentarei a seguir um resumo deste mito²⁴⁵.

O *aunaki* conta que havia um chefe que tinha cinco esposas, e que duas delas eram irmãs e estavam insatisfeitas com a pouca atenção que recebiam do esposo, por isso resolveram arrumar um namorado. No entanto, o amante que foram procurar era um *apapaatai*, *iakakuma*, “jacaré kuma”. Ao descobrir que estava sendo traído, isto através de fofoca feita por uma paca, o chefe

²⁴⁴ Lembro aqui do canto de Kalupuku (R1) durante o *iamurikuma*, endereçado a meu companheiro Acácio e aos demais homens que haviam xingado as mulheres durante as investidas de *kuri*, parte da festa do pequi. Vera Coelho (1991-92a) também relata em sua descrição da festa do pequi, a simultaneidade entre este ritual e o *iamurikuma*.

²⁴⁵ A versão integral está nos anexos, como M7, *Mapulawá*. Há um relato de diferentes episódios deste ritual em Piedade (2004:92-106). Ireland, em uma produção da BBC de 1996, apresenta a narração e representação deste mito no filme “The Storyteller”. Gregor tem uma descrição desta festa entre os Mehinaku (1985: 119-130), bem como um relato sobre ela em um filme produzido em 1974 com C. Pasini, intitulado *The Mehinacu*, para a série de filmes *Disappearing World*.

convocou os homens da aldeia para matarem o *iakakuma*. Feito isso, queimaram seu corpo, e de suas cinzas nasceu o primeiro pequizeiro, sendo que sua fruta corresponde aos órgãos sexuais do *apapaatai* assassinado. As mulheres, então, atraídas pela fruta, foram viver junto ao pequizal, onde inventaram a festa do pequi, convidando os homens para participar. O marido, entretanto, ficou triste e se isolou no mato, tornando-se o pássaro *makaná* ²⁴⁶.

Este mito ilumina o âmbito no qual o ritual se dá: o mundo dos *apapaatai*, os amantes, o ciúme, a fofoca. De fato, no período deste ritual há uma ênfase na jocosidade nas relações cotidianas entre afins que não é observada em outras épocas do ano. Ao se dirigir para o banho, por exemplo, um cunhado pode fazer comentários sobre as relações amorosas de sua cunhada, ou uma mulher pode falar alto o nome de uma outra mulher a fim de deixar algum rapaz intimidado por ver sua relação com alguém revelada publicamente. Mas existe um limite para as verbalizações e brincadeiras: aqueles casos extra-conjugais que são entendidos como mais sérios permanecem tabus mesmo neste período.

Segundo os Wauja, portanto, o mito do pequi é a história de como se instaurou entre eles *uki*, o ciúme-inveja²⁴⁷. O ritual segue de perto esta temática, centrando-se na causação desta paixão tanto nas suas seções de cantos quanto nas brincadeiras e jogos, inclusive nos seus interstícios, que por vezes duram vários dias. Este ritual de gênero expõe de forma clara a importância dos afetos para os Wauja.

Lembro que os sentimentos Wauja alcançam fortemente o âmbito da patologia e da ética, pois há uma aproximação entre o estado de saúde e o do bem pensar/agir. Alguns *páthoi* importantes são: *uki*, "ciúme-inveja"; *aipitsi*, "vergonha-respeito"; *katũ*, "tristeza"; *kotepe*, "alegria"; *moja*, "medo"; *palawapaa*, "saudade". Creio que, dentre estes, é *uki* aquele que regula, de forma mais intensa, não somente a relação entre homens e mulheres, mas a própria sociabilidade, na medida em que focaliza o controle do fluxo do desejo.

²⁴⁶ É interessante notar similaridades entre este mito e aquele do *yawari*, conforme contam os Kamayurá, mito que é base do rito homônimo (ver Menezes Bastos, 1990:182). Este autor mostra que o ritual de *yawari* trata do ciúme, tendo canções que expressamente dizem isto em suas letras.

²⁴⁷ A palavra *uki* é traduzida por Richards por ciúme, e a forma *ukitsapai* parece corresponder à enciumar/invejar.

Antes de desenvolver este aspecto, pretendo fazer agora uma breve incursão na filosofia e antropologia das emoções, comentando alguns autores.

> | <

Acredito, assim como Durham (2003), ser impossível tentar entender, descrever ou explicar qualquer atividade humana sem prestar atenção ou fazer referência às atitudes emocionais ali presentes, implícita ou explicitamente. Além disso, também me espanta o fato de ver tão pouca atenção dirigida a este aspecto em muitas etnografias. Como diz esta antropóloga, “não deixa de ser um tanto contraditório que as vivências emotivas continuem presentes na descrição etnográfica sem levantar nenhuma inquietação teórica relevante” (*op.cit*: 88). Examinemos esta ausência de inquietação.

A desconfiança do paradigma racionalista ocidental quanto ao rendimento analítico do universo das paixões pode ser o motivo. Descartes, embora seja muito mais conhecido pelo papel fundador no *cogito*, principalmente na sexta “Meditação” e nas “Paixões da alma”, acreditava, ele mesmo, que as paixões fazem mover a própria racionalidade (cf. Schmitter, 2002). A “Ética” de Espinosa representa uma reviravolta importante na filosofia do século XVII, em parte pela importância que atribui às paixões como sustentáculo do *conatus* (Espinosa, 1983 [1677])²⁴⁸.

Na antropologia clássica, a questão da oposição entre razão e paixão foi abordada em alguns estudos importantes, tais como os de Levy-Bruhl (1947)²⁴⁹, Malinowski (1982[1929]), Bateson (1999[1958])²⁵⁰. Na verdade, muitas das grandes etnografias do século XX tratam, de alguma forma, da vida emocional dos povos estudados. Exemplo disso é a corrente conhecida como “cultura e personalidade”, na qual ocorre uma aproximação entre antropologia

²⁴⁸ Ver especialmente a seção “Ética III”. Para o neurocientista Damasio, Espinosa antecipou conceitos atuais da mais avançada neurociência, notadamente em suas hipóteses sobre os mecanismos do funcionamento das emoções e dos sentimentos no cérebro (Damasio, 2004).

²⁴⁹ Ver também Cardoso de Oliveira (1991).

²⁵⁰ Deve-se mencionar também os pioneiros Durkheim e Simmel. O primeiro, a partir de suas investigações sobre religião, discutiu aspectos da dimensão social das emoções (Durkheim, 1983[1912]), e o segundo também abordou o caráter social de sentimentos como o amor (Simmel, 1993[1892]).

e psicologia (Benedict, 1959; Mead, 1988[1950]). Entretanto, o rendimento analítico da vida emocional nativa na interpretação da cultura, neste caso, limita-se muito ao âmbito da personalidade. Segundo Durham, “o interesse dos antropólogos ainda estava centrado na flexibilidade do equipamento genético humano e na capacidade da cultura de, por assim dizer, modelar personalidades diferentes nas diversas sociedades” (Durham, 2003:89).

Na antropologia interpretativista norte-americana dos anos 80 em diante surgiram importantes estudos sobre categorias de emoções (Lutz, 1988; Rosaldo, 1995[1980]; Lutz e Abu-Lughod, 1990), iniciando o que tem sido chamado de antropologia das emoções (Lutz e White, 1986). As paixões são aqui apresentadas como construções culturais, relativas a cada sociedade estudada, refletindo diretamente na constituição da pessoa e na socialidade²⁵¹.

Uma corrente recente na antropologia americanista segue estas idéias e pretende dar maior atenção à vida cotidiana e emocional dos grupos indígenas das terras baixas da América do Sul (ver Lagrou, 1998; Overing, 2000; McCallum, 2001). De modo geral, uma grande parte destas pesquisas têm uma preocupação importante com questões de gênero, informadas que são por uma antropologia feminista. Entretanto, esta perspectiva para a abordagem das emoções não é a única no cenário americanista: um exemplo de estudo antropológico no qual a música é o foco central e no qual as emoções fundamentam muitas argumentações sobre a semântica musical é o de Menezes Bastos (1990)²⁵².

Pode-se dizer, em termos genéricos, que paralelamente ao crescente racionalismo científico, abordagens do campo das emoções têm ganhado relevância na medida em que se mostra sua profunda interconexão com a razão. Áreas como a filosofia das emoções e a psicologia social ou cognitiva, ou mesmo as neurociências, apresentam pesquisas nesta direção. Nesta última área, partindo de uma preocupação com o fundo biológico que dá sustentação às construções simbólicas da razão humana, alguns autores consideram emoções e sentimentos como forças orientadoras e propulsoras da razão. Na filosofia das emoções de Sousa (1997[1987]), é dado que razão e emoção não

²⁵¹ Para o cenário brasileiro não-indígena, ver o estudo de Rezende (2002).

²⁵² Há algumas etnografias sobre a música em outras regiões do mundo que levam em conta a perspectiva em questão, como Feld (1982).

são antagonistas naturais, a emoção sendo vista como um tipo de percepção que informa as crenças, desejos e decisões, acabando por moldar a razão que, por sua vez, é apreendida através de sua transmutação em ações e políticas. Conforme este autor, as emoções limitam o universo de informação que o organismo levará em conta, as inferências tomadas dentre uma infinidade de possibilidades e o conjunto de opções vivas entre as quais se fará a escolha. No processo de deliberação racional ele mesmo, as emoções tornam saliente uma pequena proporção das alternativas disponíveis e dos fatos concebíveis como relevantes (Sousa, 1994).

Paralelamente à filosofia, pesquisas nas neurociências mostram que as emoções afetam o modo de operação do cérebro e que a razão não pode ser tomada como algo exterior ou independente das paixões. Damasio afirma que “as emoções e sentimentos podem não ser de todo uns intrusos no bastião da razão, podendo encontrar-se, pelo contrário, enredados em suas teias, para o melhor e para o pior” (1996[1984]). Também para este autor, as emoções são fundamentais para a tomada de decisões pelo cérebro, e por isso são profundamente racionais²⁵³.

> | <

Analiticamente, ciúme e inveja, tal como entendemos as paixões no Ocidente, são consideradas emoções negativas, no sentido moral. No entanto, há muito a refletir sobre o caráter profundo nelas implícito, a começar pela etimologia: ciúme aponta para zelo, inveja para visão²⁵⁴. Enquanto o primeiro

²⁵³ Sobre o papel positivo das emoções na tomada de decisões, ver Evans (2002). Há ainda uma vasta literatura sobre emoções na área da filosofia das emoções (Rorty, 1980; Griffiths, 2001). Especificamente sobre o ciúme e a inveja, ver Buss (2000), Murphy (2002), Sesardic (2003) e Purshouse (2004).

²⁵⁴ É interessante lembrar da etimologia das palavras ciúme e inveja. A primeira vem do grego *zelos*, passando pelo latim *zelosus* e o francês antigo *jaloux*, chegando a sua forma contemporânea *jalousie* (frances) e *jealousy* (ingles). Se, no espanhol contemporâneo, o vínculo com o radical grego se manteve (*celos*), em inglês a palavra *zeal* significa “zelo, entusiasmo, paixão”. É curioso que, na língua inglesa, a palavra *jalousie* nomeia a idéia de olhar através de cortina ou venezianas sem ser visto, algo próximo do olhar xinguano pela fresta do sapé. No caso de inveja, a palavra vem do latim *invidia* e *invidus*, do verbo *invidere*: olhar (com malícia), lançar um olhar mau (*in*, “em” + *videre*, “ver”) (cf. *The American Heritage Dictionary of the English Language*, 2000).

sentimento envolve o medo da perda de algo que nos pertence, o segundo aponta para o desejo sobre aquilo que pertence a outro. As semelhanças e distinções entre estas paixões são importantes: ambas são emoções que estão na base das relações sociais.

Uki é um sentimento que funde duas idéias (ciúme e inveja), ocupando lugar especial tanto nas relações cotidianas como na vida ritual, bem como na relação com outros seres que não os humanos propriamente. Ele está presente nas elaborações poéticas das letras das canções, na forma como os Wauja se relacionam, em seu discurso cotidiano, nas brincadeiras, tendo ainda profundo impacto na ética e repercutindo na sensível questão da doença. Como vimos, a doença está ligada ao mundo dos desejos, sendo que o desejo não correspondido gera *uki*²⁵⁵.

O ciúme-inveja, portanto, é uma das paixões que compõe a patologia Wauja, ocupando sua base. Isto de acordo com uma ética que coloca a questão da (in)adequação do desejo no cerne da causação da doença enquanto possibilidade. É importante ressaltar: acredito que os Wauja são conscientes deste papel fundador da patologia na cosmologia. Embora os Wauja reconheçam a distinção acima explicitada entre ciúme e inveja, o fato de usarem uma mesma palavra para cobrir os dois sentidos os aproxima de forma substancial. De fato, ciúme-inveja são sentimentos imbricados um no outro na medida em que ao demonstrar inveja de alguém se está incitando o ciúme deste potencial pólo irradiador de inveja.

Como observei durante toda a festa do pequi, a causação do ciúme visava colocar a pessoa a quem eram dirigidas as provocações em posição mais frágil, à mercê das manipulações de seus incitadores, expondo sua vulnerabilidade. Falar de *uki* é, basicamente, tratar de *relações*, do lado complicado, difícil das relações humanas, aquele que envolve o desejo daquilo

²⁵⁵ Gostaria de lembrar algumas palavras de Espinosa: "o desejo é a tendência interna do *conatus* a fazer algo que conserve ou aumente sua força. O desejo do homem livre é o desejo no qual, entre o ato de desejar e o objeto desejado, deixa de haver distância para haver união" (*apud* Chauí, 1983:XVIII). Curioso notar aqui que estas palavras, provindas de um cenário tão distante no tempo e no espaço, tenham tanto a ver com a ética Wauja, na medida em que, segundo esta ética, a pessoa Wauja somente deve desejar o que está ao alcance de suas possibilidades, deve buscar a manutenção de uma integridade, de uma "união" entre desejo e objeto desejado, o que acaba por se refletir em sua saúde, de um modo geral.

que não se possui, bem como a provocação do desejo no outro. Além disso, *uki* remete ao medo de perder o que se deseja ou que já se tem, medo de ser rejeitado pelo outro, medo de despertar o desejo de outros sobre suas posses, medo de ter e de não ter.

Expressar ou provocar *uki* é uma forma de manter sempre na pauta do dia um sentimento que, para os Wauja, parece ser, dentre todos, aquele que mais inclinação anti-social carrega, aquele com maior capacidade de provocar rupturas no trato social²⁵⁶. Paradoxalmente, este sentimento é, ao mesmo tempo, aquele que, por excelência, move as relações entre as pessoas, que dá sentido às trocas e à reciprocidade. O ciúme-inveja, quando em sua forma radicalmente positiva (excesso), se aproxima da mesquinha e da avareza²⁵⁷, podendo levar uma pessoa à solidão e ao abandono. E mais, leva a uma aproximação ao mundo dos *apapaatai*, como nos mostra o final do M7, o mito do pequi: o marido, isolado e entristecido, tomado pelo excesso de *uki*, transforma-se em *apapaatai*. Já em sua forma radicalmente negativa (ausência), se aproxima do desinteresse e da auto-suficiência, podendo inviabilizar a sociedade²⁵⁸. Neste caso, há igualmente uma aproximação do mundo dos *apapaatai*, como no caso das mulheres transformadas em *iamurikuma*, abandonadas devido ao desinteresse dos homens que, por sua vez, já estavam se transformando em *apapaatai*. A sociedade Wauja, portanto,

²⁵⁶ Gonçalves (2000) analisa o ciúme entre os índios Paresi, povo aruak do Mato Grosso. Este sentimento surge, no mito de origem do mundo Paresi, como disruptor da fraternidade ideal entre o par de demiurgos homens. Esta dissociação original só ganha o contorno assimétrico quando se estabelece uma relação triangular do par masculino com um termo exterior, de sexo diferente: a irmã mais velha de um destes homens. O ciúme surge como uma "doença" antisimétrica e antisocializadora, que ameaça este ideal de indiferença e tranqüilidade da vida entre parentes. Gonçalves mostra que os Paresi pensam a diferença essencialmente como a criação de uma assimetria entre duas posições, originariamente forjadas no plano da igualdade, e assim, afirma que é o ciúme que estrutura a própria diferença.

²⁵⁷ Viveiros de Castro aproxima ciúme da avareza na patologia Araweté ao tratar de *haihi*, o ciúme, como um zelo excessivo (1986: 425 n.81).

²⁵⁸ Rodger observa entre os Ikpeng (povo considerado historicamente como inimigo dos Wauja) algo a que chamou de "fluxo negativo e oculto de inveja". Este fluxo teria uma dimensão sociopolítica altamente positiva sobre eles, visto que a inveja dos outros serviria para inibir a acumulação, mantendo a redistribuição de recursos mais ou menos equilibrados em uma população que procura evitar tanto a coerção quanto o conflito interno (2002:93). No entanto estamos chamando de "negativo" a coisas diferentes: enquanto penso no extremo de um contínuo que corresponde à falta de interesse, Rodgers está tratando por negativo o sentimento que vem de encontro, aquele sentido pelos outros e projeto sobre os Ikpeng.

tanto em seu máximo excesso quanto na sua máxima falta, se dá nos limites do mundo dos *apapaatai*, e não nos limites de uma idéia de natureza, no sentido do estado de guerra hobbesiano²⁵⁹. *Uki*, em sua forma radicalmente positiva, torna qualquer tipo de aliança impossível, podendo levar à guerra e à predação, pensada como apropriação do outro²⁶⁰. Ao passo que a ausência de *uki* representa uma tal falta de interesse e estímulo que impede o curso de qualquer tipo de relação de troca, tornando as alianças desnecessárias²⁶¹. Por outro lado, *uki* em sua forma branda, em sua correta medida, estimula o interesse pelos outros, fomentando o desejo e a reciprocidade, gerando a socialidade.

Desta forma, cantar, tocar, fazer troça ou brincadeira empregando um sentimento tão central como ciúme/inveja são maneiras encontradas pelos Wauja para dominar as potencialidades extremas que esta paixão carrega, e também para chamar a atenção sobre a importância de sua capacidade motriz. A causação de ciúme/inveja, conforme ocorre nos rituais, tende a incitar o lado excessivo deste *páthos*, tirando a pessoa por ele atingida da indiferença. Contudo, tal incitamento visa alcançar aquilo que chamei de forma branda, controlada. Por meio destas estratégias, busca-se, portanto, encontrar a medida certa de *uki* em diferentes situações pois, ao se tratar de uma questão de grau, não há uma fórmula única em jogo: há que se buscar o ponto certo, a dose correta para cada um em cada situação.

> | <

A reciprocidade desponta aqui como a alternativa para lidar com os excessos (o que inclui as faltas), com os extremos do desejo, tendo implicações no campo da economia das trocas. O movente para os Wauja está na relação

²⁵⁹ Menezes Bastos chama a atenção para o fato de que a guerra, no universo xinguano, não está dirigida "para fora", mas é constituidora do "dentro", do *socius* (2001:342).

²⁶⁰ Fausto compreende a guerra ameríndia não como negação da troca, mas como Troca (1997:208). Ao definir os limites da guerra ameríndia, distingue dois esquemas de reprodução social que estariam empiricamente articulados, "fundados um na apropriação, e outro na circulação; um na predação subjetivante, outro na troca subjetivante" (:211). Talvez, entre os Wauja, prevaleça o segundo.

²⁶¹ Uma argumentação semelhante está presente em Serra (Ms.:89). Baseando-se em ampla mitologia xingwana proveniente de diferentes etnografias, este autor, no trecho referido, também detecta a centralidade do ciúme entre os xinguanos.

com os outros, e não nos objetos, apesar do alto grau de interesse que têm por certos artefatos²⁶². Pensando na equação entre reciprocidade e troca de bens (cf. Polanyi, 1980 [1944] e Sahlins, 1972)²⁶³, podemos entender esta idéia no sentido daquilo que Gregory (1982), na esteira de Mauss (2003 [1925]), chama de troca-dom: aquela em que se privilegia a relação entre pessoas em oposição à troca-mercadoria, conforme conhecemos na sociedade de classes (Gregory, 1982: 41). Assim sendo, a reciprocidade a que me refiro aqui é aquela na qual o que conta são os vínculos entre pessoas, a produção e circulação de corpos que concorrem para a reprodução social.

A acumulação de bens ou a auto-suficiência não parecem alvos de interesse para os Wauja. Muito pelo contrário, apontam para a negação da socialidade. Em todo o Alto Xingu, as especializações de cada grupo sinalizam para a necessidade da manutenção das diferenças, das especificidades, e apesar de cada grupo saber ou poder aprender a fazer os objetos que valorizam localmente, não há interesse na auto-suficiência: o *huluki*, o *moitará*, as trocas, estão na base da socialidade dos *putakanau* (xinguanos – “gente que sabe trocar”), assumindo um caráter ritual bastante marcado na região, conforme visto no Capítulo II.

Justamente porque a questão da troca é ritualmente marcada entre os Wauja, há pessoas responsáveis pela circulação dos objetos: são homens e mulheres que passaram por um processo de iniciação mais longo, e que ocuparam posição de destaque durante os rituais de iniciação na puberdade, tornando-se, respectivamente, *amunau* e *amuluneju*²⁶⁴. Note-se, portanto, que a troca entre os xinguanos Wauja depende – como em tantos outros cenários

²⁶² Lembrando o que foi dito sobre os presentes que lhes interessam (Capítulo I), miçangas tchecas e anzóis noruegueses, vê-se que a lógica da qualidade prevalece aqui sobre a da quantidade (incluindo a diversidade).

²⁶³ Sahlins (1970) equaciona reciprocidade e parentesco, configurando seu célebre diagrama do esquema tribal generalizado (:29). Ali, à maior proximidade de parentesco (esfera doméstica) corresponde uma reciprocidade mais generalizada (ou seja, positiva), enquanto que os setores gradualmente mais externos apontam para uma crescente negatividade da reciprocidade. Já para Ingold (1986), reciprocidade nada tem a ver com distância de parentesco, mas sim com diferentes formas de reciprocidade negativa ou positiva, que se dão nas diferentes esferas sociais (ver Gregory, 1997:924).

²⁶⁴ Como dito anteriormente, os grupos de *huluki* são constituídos por pessoas do mesmo sexo e faixa etária (co-participantes de uma turma de iniciados).

etnográficos - das posições, envolvendo a relação hierárquica entre os que trocam²⁶⁵.

Para além dos rituais de troca, a idéia de *huluki* envolve o mundo da doença e dos *apapaatai*. A palavra *hulukista*, “trocar”, tem relação com a noção de adequação, acordo. Para os Wauja, trata-se de um atributo aprendido com as andorinhas *apapaatai*, chamadas *hulukialu*, conforme conta o mito de origem do *huluki*. Neste *aunaki*, os timbres vocais dos pássaros *apapaatai*, primos paralelos por parte de mãe, não eram adequados em relação a seus corpos: por exemplo, *kamiki*²⁶⁶, um pássaro grande, tinha a voz “fininha”²⁶⁷, enquanto que *kumesi*, o pequeno beija-flor, possuía uma voz forte, de grande projeção. Daí, por meio de um *huluki*, proposto por *kamiki*, efetua-se a adequação, isto através de procedimentos sonoro-musicais. Além destes nexos, a andorinha *hulukialu* é considerada um *apapaatai* que, como todos, pode causar doença, geralmente diagnosticada através de um sonho do doente, no qual este se vê trocando objetos.

Pouco acima, mencionei a palavra *puta o-pete*, “pagar”, empregada no sentido de “dar o troco”, responder uma provocação. A noção embute a idéia de *o-pete*, “preço”, “valor”. Trata-se portanto de algo como “emprestar o valor”, apontando fortemente para uma versão nativa do conceito de valor-de-uso: o que é trocado não são as coisas, mas seus valores, que não têm uma fixação de equivalência²⁶⁸. Note-se que o radical *puta*, “emprestar”, está presente também em outros termos do mundo da troca, como por exemplo *putamalũ*, “emprestar-falso”, significando “dar sem troca”. O sufixo *malũ* indica a imperfeição do ato de dar pensado fora do âmbito da troca, algo próximo do que entendemos por altruísmo²⁶⁹. Enfim, o que motiva a troca para os Wauja são as relações que se estabelecem, e não os objetos em si. A reciprocidade

²⁶⁵ Sobre este aspecto, no contexto da Roma antiga, ver Veyne (1995[1976]).

²⁶⁶ Pássaro não identificado.

²⁶⁷ *Magatokupai*, categoria sonoro-musical relacionada à espacialidade (ver Mello e Piedade, 2005).

²⁶⁸ Para Deleuze e Guattari, o valor-de-troca introduziu o “pesadelo de uma economia de mercado”, sendo que a “economia primitiva procede por barganha, antes que por fixação de um equivalente” (1980 [1972]:220). Para aprofundar os múltiplos contextos da troca e da barganha, ver Hugh-Jones & Humphrey (1992).

²⁶⁹ Interessante que Sahlins (1970) coloca o altruísmo na forma máxima de reciprocidade generalizada, no âmbito co-residencial. Sobre o sufixo *malũ*, ver Viveiros de Castro (2002:38).

Wauja opera na adequação daquilo que é excessivo, através do controle do fluxo do desejo.

Segundo as concepções éticas Wauja, conforme exposto anteriormente, há uma constante preocupação com o controle do fluxo do desejo, isto implicando em um controle de todos sobre todos. A vigilância capilar à qual se refere Menezes Bastos (2001:341), Gregor (1982 [1977]), bem como observada por Quain (Murphy e Quain, 1966[1955]) no Alto Xingu, encontra entre os Wauja seu ponto de convergência nestas concepções que incorporam ainda um aspecto cosmológico a ela, dado por uma assimetria instaurada pela possibilidade de terem seus pensamentos e desejos vigiados pelos *apapaatai*. A relação que os Wauja estabelecem com os *apapaatai* através dos rituais, se insere neste circuito como forma de interferência neste processo, instaurando relações de longo prazo de prestação e contraprestação que colocam ex-doentes, parentes e espíritos protetores em contato estreito. Para domesticar os *apapaatai* e fazer com que eles se tornem seus aliados frente a outros seres desconhecidos e perigosos, os homens oferecem o ritual em forma de alimento, tabaco, e muita produção estética: dança-música-pintura corporal, máscaras, diferentes artefatos.

Entre os Wauja, bem como entre a maioria dos povos amazônicos, há uma ênfase no bem viver, na alegria da vida comunitária, no cuidado com as crianças, na cooperação entre os adultos. Contudo, este *éthos* pacifista não deve ser confundido com o não reconhecimento por parte dos Wauja de que o conflito é importante e necessário para a vida em sociedade. Eles estão a todo momento apontando para formas de lidar com as forças afetivas que se contrapõem aos objetivos da convivialidade²⁷⁰. No entanto, creio que para os Wauja, manter equilibrados o fluxo e a redistribuição de recursos –materiais e afetivos-, requer atenção e esforço constante em relação a todos os afetos que a isto se contrapõem. Eles têm que lidar cotidianamente com a predação e a domesticação do “outro”, com a potência do ciúme-inveja, com a sempre real ou virtual quebra da reciprocidade, com as formas de se estabelecer e manter alianças, e com a fofoca, *kuhuki*, que a tudo pode envenenar.

²⁷⁰ Overing (2000) trata deste conceito como uma série de pressupostos morais ao processo de socialidade, cuja ênfase recairia sobre um ideário ameríndio de busca por uma “vida afetiva confortável”.

> | <

Toda a elaboração ritual em torno destas temáticas aponta para a necessidade do controle do *uki* através do exercício do jogo e da brincadeira. Como observado na canção **I13**, as mulheres cantam para seus maridos: “você estão com ciúme de nós? Então o que é que vamos fazer? Vamos pendurar no saco de vocês igual morcego?”. Com este canto, elas estão chamando a atenção para uma vigilância masculina ostensiva, descontrolada, enciumada, e desmedida, portanto passível de repreensão. Em **R1**, é o incitamento da inveja que está em foco, ao cantarem: “você podia vir para ser nosso homem, Aritana. Não igual ao Wajai, ele é pobre, Aritana”.

Homens e mulheres usam desta tática em várias canções: provocam o ciúme-inveja, inserindo uma terceira pessoa na situação descrita. Um dos *kapojai* executados por um homem, mas não apresentado nesta tese, trata de um outro aspecto, o canto dizendo o seguinte: “você mostram a xoxota pra mim, mas nunca me dão. Quando eu ficar doente, eu vou acusar você”. O cantor está, de forma explícita, expondo o perigo presente e latente que pode advir de uma não-realização de seus desejos: a doença. Em outro *kapojai*, cantado por um homem, ouve-se: “por que você mulheres têm *uki* de você mesmo? Por que?”. Ao que se contrapõe um *kapojai* cantado por uma mulher: “por que você falam de nós dentro da *kuwakuho* [a casa dos homens]? Nós nunca falamos de você, por que você se juntam pra falar de nós?”. Este canto está centrado em uma acusação que frequentemente é feita às mulheres, de serem elas as “donas da fofoca”. Estes exemplos mostram quais são as preocupações individuais que necessitam de um espaço ritual-musical para serem elaboradas coletivamente: aquelas que se referem ao controle do fluxo do desejo estimulado ou obliterado por *uki*.

Ao olharmos para os mitos focando neste aspecto da socialidade, os exemplos serão inúmeros. Basta lembrar que em **M1**, “a mulher que sabia música de flauta”, é o conhecimento do repertório musical demonstrado pela mulher que desperta *uki* nos homens que, então, resolvem matá-la. O marido desta mulher, tomado de *uki*, talvez por saber que ela mantinha relações com

um namorado, delata a esposa e se oferece para matá-la. Em **M2**, “*mapapoho*”, Kamō, o sol, devido a *uki*, resolve envenenar o povo abelha pois eles eram os conhecedores das músicas de *kawoká*. O insucesso desta empreitada torna o *uki* de Kamō ainda maior, pois é traído por sua esposa com um dos *mapapoho*. Em **M4** se passa algo semelhante, com a diferença de que o ciúme-inveja de Kamō recai sobre Iapojoneju, com quem se casa por interesse em obter as flautas *kawoká*. Em **M8**, “*Kamukuaka*”, é mais uma vez o ciúme-inveja de Kamō que provoca o início da guerra. Sendo feio, sente *uki* da beleza do povo de Kamukuaka e pretende matá-los por causa disto. Em **M9**, “*Yakanukalá*”, é a inveja do rapaz, desejoso dos pêlos pubianos de sua cunhada, que incita o ciúme do marido desta. Ao final, os dois homens morrem queimados e de suas cinzas nasce o milho. Enfim, os mitos estão repletos de episódios tematizando estes afetos. Mitos e ritos são espaços de reflexão acerca do controle do fluxo do desejo.

No cotidiano, é através da criação poético-musical que os conflitos suscitados por sentimentos como *uki* são contornados. A positividade ou negatividade de *uki* é uma questão de grau: todas as estratégias (brincadeiras, mitos, ritos) concorrem assim para a busca de um ponto intermediário neste *continuum* entre o excesso e a ausência de *uki*. No entanto, este ponto “equilibrado” não prescinde do conflito: ao contrário, ele só pode ser alcançado sempre de forma provisória, lidando com a tensão, sendo alimentado por ela. Vê-se que, através de toda a elaboração estético-ritual, detectada desde o tratamento detalhista na construção motívica dos cantos, passando pela transferência destes cantos de um gênero sexual a outro, e por re-elaborações de fatos do cotidiano que são inseridos nos moldes dos cantos, todo este processo, enfim, só surge durante a performance, que acaba por dar concretude ao mito e significado às questões existenciais. Quero dizer que toda esta criação ritual trata da demarcação de limites, de estabelecer proporções, de precisar doses, criar diferenças, construir fronteiras, criar o espaço humano de agência no mundo. E este espaço se instaura no ritual, onde a música é o “dito” que se torna “feito”.

Ao falar em proporções, penso nos perigos que representam os cantos *kanupá* quando entoados de forma incorreta, nos perigos de se errar a ordem

das peças ou dos motivos rítmico-melódicos dentro de uma suíte de *kawoká*. Igualmente, penso na dose das infusões de ervas dadas aos rapazes reclusos na puberdade, cujo erro no preparo pode levar a um efeito contrário ao desejado: ou seja, a falha na dose, ao invés de fornecer força muscular, pode levar à total flacidez, causando a morte do jovem. A dose certa, a precisão, estabelecer limites, lidar com proporções, agir de forma tão contundente por sobre o tênue fio que separa a vida da morte, o mundo dos humanos e o dos *apapaatai*, tudo isto indica a profundidade que a necessidade de superação da indiferença pode atingir. Trata-se de uma criação da diferença que não envolva uma escolha entre bem e mal, mas entre ausência e presença, entre motivação e passividade: a ativação da potência de existir e de agir como derivação dos afetos.

De toda esta elaboração mítico-ritual percebe-se que é elevado o grau de consciência dos Wauja sobre a existência de um contínuo entre o poder de curar e o de matar, do remédio ao veneno. Tudo isto sendo uma questão de grau, de proporção, talvez algo próximo do que convencionamos chamar de "arte": saber lidar esteticamente com os perigos e prazeres que a ação humana gera no mundo.

Tratar o sentimento de *uki* como um dos motores operantes para que a aliança entre as pessoas aconteça, significa perceber que o ciúme-inveja põe em movimento as disposições, retira o ser da inércia, da apatia, provoca reações. Ao pensar na forma negativa do ciúme/inveja, deparamos por um lado com o descaso, afeto relacionado àqueles que não se importam com o que têm, que não cuidam, não zelam por suas coisas (incluindo aqui pessoas e qualidades).

Por outro lado, o contrário da inveja também é um descaso, mas em relação ao que os outros têm ou são, é uma indiferença que faz transparecer uma auto-suficiência. Esta dupla indiferença, esta apatia, parece assustadora aos Wauja. De modo que, ao lado dos aspectos negativos suscitados por *uki*, meus informantes chamaram minha atenção para o lado que consideram positivo destes sentimentos. E aqui talvez esteja a observação mais interessante do ponto de vista etnográfico: ciúme-inveja não é algo com relação a que se deva mostrar indiferença ou rejeitar por completo,

diferentemente de sentimentos como *kamusixiapa*, “raiva ou ódio”²⁷¹, que devem ser prontamente aplacados. Ao contrário, *uki* deve ser *cultivado*, e se deve aprender a lidar com isto desde cedo. Segundo os Wauja, *uki* é a faísca que acende as relações; como me disse um informante, “é como a pimenta que arde, mas é boa”, sem a qual a comida ficaria insossa. O mérito de saber lidar com estes sentimentos estaria no controle da medida certa em provocar e em aceitar provocações, em saber a hora certa para o revide, em não provocar além do limite aceitável. Durante as brincadeiras jocosas, avalia-se muito o quanto homens ou mulheres agüentam de provocação sem revidar, mas também é esperada e até mesmo apreciada a boa resposta no momento certo.

> | <

Tomar os sentimentos de ciúme e inveja como foco da presente discussão me parece ser a forma certa para tratar de uma série de manifestações, rituais e cotidianas, em que os Wauja fortemente se engajam. Creio também que observar como as emoções operam transformações e geram reações ajuda a evitar a solução simplista de ver por toda a parte a dominação masculina.

Após a análise da mitologia e da observação da vida cotidiana Wauja, não creio ser possível afirmar que homens dominem ou mesmo que desejem dominar mulheres, ou que estas se submetam passivamente a este domínio, ou ainda que qualquer um dos gêneros possa ser pensado independentemente do outro. Tudo converge para uma complementaridade, porém, nada equilibrada. Ela se instaura na precariedade das relações sociais, na difícil, mas necessária aliança entre os opostos, no exercício contínuo que a reciprocidade impõe.

Sentimentos como ciúme e inveja são muito importantes para serem relegados a um tratamento individualizado na esfera da vida cotidiana: espero ter mostrado que é despendida muita energia coletiva no tratamento do *uki*, notadamente no ritual. As práticas rituais envolvidas na manipulação destes sentimentos estão preenchidas por um alto grau de formalização, lembrando a importância daquilo que Bourdieu chamou de codificação:

²⁷¹ A raiz desta palavra, *usixa*, significa “queimar”.

“quanto mais perigosa for a situação, mais a prática tenderá a ser codificada. O grau de codificação varia de acordo com o grau de risco (...). Quanto mais a situação for carregada de violência em potencial, mais haverá necessidade de *adotar certas formalidades*, mais a conduta livremente confiada às improvisações do *habitus* cederá lugar à conduta expressamente regulada por um *ritual* metodicamente instituído e mesmo codificado” (ênfase do autor, 1990:98).

Toda a sofisticação musical estudada no Capítulo V aponta para estes aspectos. Ao tomarmos as canções de *kawokakuma* em sua interface com a música das flautas, percebemos operações de diferenciação significativas. Por exemplo, o fato de muitas destas canções começarem com o tema E , aponta para a tradutibilidade entre os dois repertórios, invertendo a formalização adotada na música instrumental de *kawoká*. Em todo o repertório de *kawokakuma* destaca-se o valor estratégico de E , aquele que recebe a letra e que se distancia e se aproxima do centro tonal consolidado pela frase K , através de um jogo dialético realizado por meio de sutis movimentos das terminações motívicadas.

Opera aqui a gravidade que governa o sistema musical, as tensões confluindo para o ponto de densidade máxima que é o centro tonal, memória de todas as operações antecedentes e conseqüentes. Entre vários exemplos, podemos lembrar da canção **K24**, na qual há um insistente movimento em direção à nota fá, abaixo do centro tonal, ao mesmo tempo que o mote *nahatejá*, “ouviram?” salienta esta tensão. Lembro que esta canção trata de uma mulher que fora estuprada ritualmente devido à visão das flautas *kawoká*. Em muitas canções, como por exemplo **K55**, as inclusões motívicadas ressaltam as transformações temáticas, agregando maior significação à ordem pré-estabelecida do tema.

A espetacular codificação do que é mais perigoso é particularmente constatada na canção **K102**, considerada *kanupá*, extremamente valorizada e envolta em grandes perigos. Pode-se observar ali uma série de operações diferenciadas em relação à totalidade do repertório: sua notável lentidão, os silêncios carregados de tensão, a ausência da frase K , sua gama cromática estendida de 8 notas, a presença de solo da cantora central, a semelhança com

a peça homônima de flautas *kawoká*, também considerada *kanupá*, a qual exhibe características igualmente discrepantes em relação ao respectivo repertório.

A linguagem enfeitada e pintada que é o canto, os corpos enfeitados e produzidos, as formações coreográficas e seus traçados entrecortando a aldeia, indicam a necessidade da elaboração ritual por meio desta alta formalização. Assim, as regras que observamos nas práticas rituais Wauja aparecem explicitamente como uma forma de codificação, no sentido acima exposto, de Bourdieu, apontando para a construção de um sistema coerente que dê conta das tensões suscitadas pelos afetos.

Aqui está, creio, a centralidade da música no ritual: onde se encontra a formalização em seu grau máximo. Basso (1985) afirma que esta posição fundante da música no ritual está diretamente ligada ao fato dos nativos crerem que, através da execução musical, podem compensar as ilusões da criação verbal. Opinião confirmada por Franchetto ao afirmar que, neste cenário, há um *continuum* indo da fala ao canto, em cujos extremos estariam situadas a mentira e a verdade, o mais humano e o sobrenatural (1986:249). Para esta autora, os mitos fundamentam a execução ritual, e esta, por sua vez, tem a música como seu aspecto mais importante, pois os nativos, “através da sensualidade e dos sentimentos que a musicalidade inspira, transformam a consciência de si, a consciência coletiva e a apreensão do mundo” (1986:288).

Estudar, de forma detalhada, todos os aspectos envolvidos no ritual, como a pintura corporal, a música, a dança, os discursos e as narrativas míticas, é uma forma de acessar esta codificação e, assim, buscar uma compreensão mais substancial do evento como um todo. É no momento do ritual que a sociedade Wauja cria condições privilegiadas para que homens e mulheres, através de um jogo em torno dos sentidos e das proporções, tratem, de forma intensa e musical, de questões importantes como namoro e sexo, e de afetos fundamentais como o ciúme e a inveja.

BIBLIOGRAFIA

- AGOSTINHO, Pedro. 1970. Estudo Preliminar sobre o mito de origem xinguno. Comentário a uma variante Aweti. *Universitas* 6/7. 1970, pp. 457- 519.
- _____. 1974. *Kwarip. Mito e Ritual no Alto Xingu*. São Paulo, USP/EDUSP.
- _____. 1993. Testemunhos da Ocupação Pré-Xinguana na Bacia dos Formadores do Xingu. In Vera Penteadó Coelho (org.), *Karl von den Steinen: Um Século de Antropologia no Xingu*. São Paulo: EDUSP, pp. 233-287.
- ALBERT, Bruce. 2002. Introdução: Cosmologias do Contato no Norte Amazônico. In B. Albert & A. Rita Ramos (orgs.) *Pacificando o Branco: Cosmologias do Contato no Norte Amazônico*. São Paulo: Editora UNESP, pp. 9-21.
- AYTAI, Desiderio. 1985. *O Mundo Sonoro Xavante*. São Paulo: USP.
- BAMBERGER, Joan. 1974. The Mith of Matriarchy: Why Men Rule in Primitive Society. In Rosaldo & Lamphere (eds.) *Woman, Culture and Society*. Stanford: Stanford University Press.
- BARCELOS NETO, Aristóteles. 1999. *Arte, Estética e Cosmologia entre os Índios Waurá da Amazônia Meridional*, Dissertação de Mestrado em Antropologia Social, UFSC.
- _____. 2004. *Apapaatai: rituais de máscara no Alto Xingu*. Tese de Doutorado em Antropologia Social, USP.
- BARROS, Edir Pina de. 2003. *Os Filhos do Sol*. São Paulo : Edusp.
- BARZ, Gregory & COOLEY, Timothy J. (eds.). 1997. *Shadows in the Field: New Perspectives for Fieldwork in Ethnomusicology*. New York: Oxford University Press.
- BASSO, Ellen B. 1973b. *The Kalapalo Indians of Central Brazil*. New York: Holt, Rinehart and Winston.
- _____. 1973a. The use of portuguese relationship terms in Kalapalo (Xingu Carib) encounters: changes in a central Brazilian communication network. *Language and Society*, n.2.
- _____. 1977a. The Kalapalo Dietary System, In (ed. do autor) *The Carib Speaking Indians: Culture, Society and Language*. Tucson: The University of Arizona Press, pp. 98-105.
- _____. 1987a. *In Favor of Deceit: a study of Tricksters in an Amazonian Society*, Tucson: The University of Arizona Press.
- _____. 1987b. Musical Expression and Gender Identity in the Myth and Ritual of the Kalapalo of Central Brazil. In Ellen Koskoff (ed.) *Women and Music in Cross-Cultural Perspective*, New York: Greenwood Press.
- _____. 1985. *A musical view of the universe: Kalapalo myth and ritual performances*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press.

_____. 1993. A história na Mitologia: uma experiência dos avoengos kalapalo com europeus. In Vera P. Coelho (org.) *Karl von den Steinen: um século de antropologia no Xingu*. São Paulo: Edusp, pp.313-345.

_____. 1995. *The Last Cannibals: a South American Oral History*. Austin: University of Texas Press.

BATESON, Gregory. 1999[1958]. *Naven: A Survey of the Problems suggested by a Composite Picture of the Culture of a New Guinea Tribe drawn from Three Points of View*, Stanford: Stanford University Press.

_____. 1998[1972]. Uma teoria sobre brincadeira e fantasia. In Branca T. Ribeiro & Pedro Garcez (orgs.) *Sociolingüística Interacional: Antropologia, Lingüística e Sociologia em Análise do Discurso*. Porto Alegre: Editora AGE.

BAUMAN, Richard e SHERZER, Joel (eds.). 1989. *Explorations in the Ethnography of Speaking*. New York: Cambridge University Press.

BEAUDET, Jean-Michel. 1983. *Les Orchestres de clarinettes Tule des Waiãpi du Haut-Oiapok*. Tese de Doutorado, Université de Paris X.

_____. 1997. *Souffles d' Amazonie: Les Orchestres "Tule" des Wayãpi*. Nanterre: Société d' Ethnologie (Collection de la Société Française D' Ethnomusicologie, III).

BEIER, Christine, MICHAEL, Lev & SCHERZER, Joel. 2002. Discourse Forms and Processes in Indigenous Lowland South America. *Annual Review of Anthropology*, 31:121-45.

BELLIER, Irene. 1993. Réflexions sur la question du genre dans les sociétés amazoniennes. *L'Homme* 126-128, XXXIII (2-4) pp.517-526.

BENEDICT, Ruth. 1959. *Patterns of Culture*. Boston: Houghton Mifflin.

BENT, Ian. 1987. *Analysis / The Norton/Grove Handbooks in Music*. New York: W.W. Norton & Co.

BIERSACK, Aletta. 2001. Reproducing Inequality: The Gender Politics of Male Cults in the Papua New Guinea Highlands and Amazonia. In T. Gregor & D. Tuzin (eds.) *Gender in Amazonia and Melanesia: an exploration of the comparative method*. Berkeley and Los Angeles: University of California Press, pp. 69-90.

BLACKING, J. 1977. Towards an Anthropology of the Body. In: *The Anthropology of the Body* (org. do autor). New York: Academic Press, pp-1-28.

BOURDIEU, Pierre. 1990. *Coisas Ditas*. São Paulo: Brasiliense, pp.77-107.

BUCKLEY, Thomas & GOTTLIEB, Alma. 1988. *Blood Magic: The Anthropology of Menstruation*. Berkeley: University of California Press.

BUENO DA SILVA, Domingos A. 1997. *Música e Pessoalidade: por uma Antropologia da Música entre os Kulina do Alto Purús*, Dissertação de Mestrado em Antropologia Social, UFSC.

BUSS, D. M. 2000. *The Dangerous Passion: Why Jealousy is as Essential as Love and Sex*. New York: Simon and Schuster.

CARDOSO DE OLIVEIRA, R. C., 1991, *Razão e afetividade. O pensamento de Levy-Bruhl*. Campinas: Editora da UNICAMP.

_____, 1998. *O Trabalho do Antropólogo*. Brasília/São Paulo: Paralelo Quinze/Editora da UNESP.

CARNEIRO, Robert L. 1993. Quarup: a festa dos mortos no Alto Xingu. In Vera Penteadó Coelho (org.) *Karl von den Steinen: um século de antropologia no Xingu*. São Paulo: EDUSP, pp. 407-429.

CARNEIRO DA CUNHA, Manuela. 1978. *Os Mortos e os Outros*, São Paulo: Editora Hucitec.

_____(org). 1992. *História dos Índios no Brasil*, São Paulo: Secretaria Municipal da Cultura/FAPESP/Companhia das Letras.

CARNEIRO DA CUNHA, M. & VIVEIROS DE CASTRO, E. 1986. Vingança e Temporalidade: Os Tupinambás. *Anuário Antropológico 1985/86*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro. pp: 57-78.

CARNEIRO DA CUNHA, M. & VIVEIROS DE CASTRO, E. (orgs.). 1993. *Amazônia: Etnologia e História Indígena*. São Paulo: Núcleo de História Indígena e de Indigenismo, USP/FAPESP.

CASSIRER, 1972, *Linguagem e Mito: uma contribuição ao problema dos nomes dos deuses*. São Paulo: Editora Perspectiva.

CHAUÍ, Marilena de S. 1983. Espinosa: vida e obra. *Espinosa*. Coleção Os Pensadores. São Paulo: Abril Cultural, pp. VII-XXII.

CHERNELA, Janet. 1984. Female Scarcity, Gender Ideology, and Sexual Politics in the Northwest Amazon. *Working Papers on South American Indians*, 5, julho, Bennington College.

CLASTRES, Pierre. 1978. *A Sociedade contra o Estado*. Rio de Janeiro: Francisco Alves.

CLIFFORD, J. 1988. *The predicament of culture: Twentieth-century ethnography, literature, and art*. Cambridge, MA: Harvard University Press.

COELHO, Vera Penteadó. 1981. Alguns aspectos da cerâmica dos índios Waurá. *Coleção Museu Paulista, Série Ensaio*, 4: 55-84. São Paulo.

_____. 1983. "Um eclipse do Sol na aldeia Waurá". *Journal de la Societé des Américanistes*, tomo 69, pp. 149-167.

_____. 1986. *Mythen und Zeichnungen eines Brasilianisches Indianer Stammes*. Leipzig Weimar: Gustav Kiepenheue Verlag.

_____. 1988. Informações sobre um instrumento musical dos índios Waurá. *Revista do Museu Paulista*, nova série, 33:193-224. São Paulo.

_____. 1991/92a. A festa do pequi e o zunidor entre os índios Waurá. *Scweizerische Amerikanisten-Gesellschaft*, 55-56: 37-56. Basiléia.

_____. 1991/92b. Figuras antropomorfas nos desenhos dos índios Waurá. *Scweizerische Amerikanisten-Gesellschaft*, 55-56: 57-77. Basiléia.

_____. 1993 (org.). *Karl von den Steinen: Um Século de Antropologia no Xingu*. São Paulo: Edusp.

COELHO DE SOUZA, Marcela S. 2001. Virando gente: notas a uma história aweti. In B. Franchetto & M. Heckenberger (orgs.). *Os povos do Alto Xingu*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, pp. 358-400.

COOK, Nicholas. 2001. Between Process and Product: Music and/as Performance. *Music Theory Online*, Volume 7, Number 2.

CRAPANZANO, V. 1992. *Hermes' dilemma and Hamlet's desire: On the epistemology of interpretation*. Cambridge, MA: Harvard University Press.

CUNHA, Ayres Câmara. 1960. *Entre os Índios do Xingu*. São Paulo: Livraria Exposição do livro.

CUNHA, Maximiliano W. Carneiro. 1999. *A Música Encantada Pankararu*, Dissertação de Mestrado em Antropologia, Universidade Federal de Pernambuco.

DAMASIO, A. R. 1996[1984]. *O Erro de Descartes: emoção, razão e o cérebro humano*. São Paulo: Companhia das Letras.

_____. 2004. *Em busca de Espinosa: prazer e dor na ciência dos sentimentos*. São Paulo: Companhia das Letras.

DAMATTA, Roberto. 2000. Individualidade e Liminaridade: considerações sobre os ritos de passagem e a modernidade. *Mana*, 6(1):7-29.

DELEUZE, G. & GUATTARI, F. 1980[1972] *Capitalisme et Schizophrenie Vol I: L'Anti-Oedipe*. Paris: Les Éditions de Minuit.

_____. 1980. *Capitalisme et Schizophrenie Vol II: Mille Plateaux*. Paris: Les Éditions de Minuit.

DESCOLA, P. 1992. Societies of nature and the nature of society. In Adam Kuper (ed.) *Conceptualizing society*. London: Routledge, pp. 107-126.

_____. 2001. The Genders of Gender: Local Models and Global Paradigms in the Comparison of Amazonia and Melanesia. In T. Gregor & D. Tuzin (eds.) *Gender in Amazonia and Melanesia: an exploration of the comparative method*. Berkeley and Los Angeles: University of California Press, pp. 91-114.

- DOLE, Gertrude. 1962. A preliminary Considerations of the Prehistory of the Upper-Xingu Basin. *Revista do Museu Paulista*, n.s., 13: 399-423.
- _____. 1973. Shamanism and Political Control among the Kuikúru. In D. Gross (ed.) *Peoples and Cultures of Native South America: An Anthropological Reader*, New York: Doubleday, Natural History Press, pp.294-307.
- _____. 1993. Homogeneidade e Diversidade no Alto Xingu vistas a partir dos Cuicuros. In Vera P. Coelho (org.). *Karl von den Steinen: Um Século de Antropologia no Xingu*. São Paulo: Edusp, pp. 375-403.
- DURHAM, Eunice R. 2003. Chimpanzés também amam. *Revista de Antropologia*, 46:1:85-154.
- DURKHEIM, E. 1983[1912]. As formas elementares da vida religiosa. IN: *Os pensadores*. 2ª. ed. São Paulo: Abril Cultural.
- ELIADE, Mircea. 1994[1963]. *Mito e Realidade*. São Paulo: Editora Perspectiva.
- EMMERICH, C. 1984. *A Língua de contato no Alto Xingu. Origem, forma e função*. Rio de Janeiro, Tese de Doutorado. UFRJ.
- ERMEL, Priscilla Barrak. 1988. *O Sentido Mítico do Som: Ressonâncias Estéticas da Música Tribal dos Índios Cinta-larga*. Tese de Mestrado, São Paulo: PUC.
- ESPINOSA, Baruch de. 1983 [1677]. Ética. *Espinosa*. Coleção Os Pensadores. São Paulo: Abril Cultural, pp. 69-299.
- EVANS, Dylan. 2002. The Search Hypothesis of Emotion. *British Journal for the Philosophy of Science*, 53: 497-509.
- ESTIVAL, Jean-Pierre. 1994. *Musiques Instrumentales du Moyen Xingu et de l'Iriri (Brésil): Tule Asurini et Musique Rituelle Arara*, tese de doutorado, Université de Paris x (2 volumes).
- FAUSTO, Carlos. 1997. *A Dialética da Predação e Familiarização entre os Parakanã da Amazônia Oriental: por uma teoria da guerra ameríndia*. Tese de Doutorado. PPGAS/ Museu Nacional/ UFRJ.
- _____. 2001. *Inimigos fiéis: história, guerra e xamanismo na Amazônia*. São Paulo: EDUSP.
- _____. 2002. Banquete de gente: comensalidade e canibalismo na Amazônia. *Mana*, Rio de Janeiro, 8(2): 7-44.
- FELD, Steven, 1982, *Sound and Sentiment: Birds, Weeping, Poetry, and Song in Kaluli Expression*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press.
- FERREIRA, Mariana Kawall Leal. 1994. *Histórias do Xingu: coletânea de depoimentos dos índios Suyá, Kayabi, Juruna, Trumai, Txucarramãe e Txicão*. São Paulo: USP/NHII /Fapesp.
- FONSECA, Claudia. 2003. De afinidades e coalizões: uma reflexão sobre a "transpolinização" entre gênero e parentesco em décadas recentes da

antropologia. *Ilha: Revista de Antropologia*, vol.5, n.2. Florianópolis: PPGAS/UFSC, pp:5-31.

FOUCAULT, Michel. 1975. *Vigiar e Punir*. Petrópolis: Editora Vozes.

FRANCHETTO, Bruna. 1986. *Falar Kuikúru: estudo etnolingüístico de um grupo Karib do Alto Xingu*. Tese de Doutorado em Antropologia Social, Museu Nacional /UFRJ.

_____. 1992. O aparecimento dos caraíbas: para uma história kuikuro e alto-xinguana. In M. Carneiro da Cunha (org.). *História dos Índios no Brasil*. São Paulo: Cia. das Letras/Fapesp/SMC, pp. 339-356.

_____. 1993. A celebração da história nos discursos cerimoniais kuikuro (Alto Xingu). In E. Viveiros de Castro & M. Carneiro da Cunha (orgs.) *Amazônia: etnologia e história indígena*. São Paulo: Núcleo de História Indígena e do Indigenismo da USP/Fapesp, pp:95-115.

_____. 1996. Mulheres entre os Kuikúro. *Estudos Feministas* vol.4, nº 1 pp: 35-54.

_____. 1999. Apresentação - Dossiê mulheres indígenas. *Estudos Feministas*, vol. 7, 1/2: 141-142.

_____. 2001. Línguas e História no Alto Xingu. In B. Franchetto & M. Heckenberger (orgs.) *Os Povos do Alto Xingu: história e cultura*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, pp.111-156.

_____. 2004. Conferência proferida na mesa redonda "Lugares e caminhos da etnomusicologia: disciplina e interdisciplinaridade", II Encontro Nacional da Associação Brasileira de Etnomusicologia (ABET), novembro, Salvador.

FUKS, Victor. 1989. *Demonstration of multiple relationships between music and culture of the Waiapi Indians of Brazil*, Dissertação de Doutorado, Indiana University.

GALVÃO, Eduardo. 1953. Cultura e sistema de parentesco das tribos do Alto Xingu. *Boletim do Museu Nacional*, Rio de Janeiro, n.14. pp:1-56.

_____. 1979a. O Uso do Propulsor entre as tribos do Alto Xingu. In *Índios e Brancos no Brasil: Encontro de Sociedades*, do autor. Rio de Janeiro: Paz e Terra.

_____. 1979b. Cultura e Sistema de Parentesco das Tribos do Alto Xingu. In *Índios e Brancos no Brasil: Encontro de Sociedades*, do autor, Rio de Janeiro, Paz e Terra, pp. 73-119.

GEBHARDT-SAYER, Angelika. 1986. Una terapia estética: los diseños visionarios del ayahuasca entre los Shipibo-Conibo. *América Indígena*, XLVI: 189-218.

GLUCKMAN, Max. 1963. Gossip and Scandal. *Current Anthropology*, V.4, n.3.

GODELIER, Maurice. 1986. *The Making of Great Men: Male Domination and Power in the New Guinea Baruya*. Cambridge: Cambridge University Press.

GONÇALVES, Marco Antonio. 1993. *O Significado do nome: cosmologia e nomeação Pirahã*, Rio de Janeiro: Sette Letras.

_____. 2000. A woman between two men and a man between two women: the production of jealousy and the predation of sociality amongst the Paresi Indians of Mato Grosso (Brazil). In J. Overing & A. Passes (eds.) *The anthropology of love and anger: the aesthetics of conviviality in native Amazonia*. London: Routledge. London: Routledge.

GOW, Peter. 2003. "Ex-Cocama": Identidades em Transformação na Amazônia Peruana *Mana*, 9(1):57-79.

GREGOR, T. 1982 [1977]. *Mehináku: O Drama da Vida Diária em uma Aldeia do Alto-Xingu*. São Paulo, Nacional, pp. 249-289.

_____. 1985. *Anxious Pleasures: The Sexual Lives of Amazonian People*, Chicago: The University of Chicago Press.

_____. 2001. Casamento, aliança e paz intertribal. In B. Franchetto & M. Heckenberger (orgs.) *Os Povos do Alto Xingu: história e cultura*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, pp.175-192.

GREGOR, Thomas & TUZIN, Donald (eds.) 2001. *Gender in Amazonia and Melanesia: an exploration of the comparative method*. Berkeley and Los Angeles: University of California Press.

GREGORY, C. A. 1982. *Gift and Commodities*. London: Academic Press.

_____. 1997. "Exchange and Reciprocity". In Tim Ingold (ed.) *Companion Encyclopedia of Anthropology: Humanity, Culture and Social Life*. London: Routledge, pp. 911-939.

GRIFFITHS, Paul E. 2001. Basic Emotions, Complex Emotions, Machiavellian Emotions. Paper, England, Royal Institute of Philosophy.

GUMPERZ, J. 1968. "The speech Community". In *International Encyclopedia of the Social Sciences*, v.9, pp.28-40.

GUIRARDELLO, R. 1993. Uma abordagem preliminar da etnografia da comunicação na comunidade Trumai, parque do Xingu. In Lucy Seki (org.) *Linguística Indígena e Educação na América Latina*. Campinas: Editora da Unicamp, pp:351-363.

HARRISON, Carl. 1977. A Forma Lingüística de uma Teoria Folclórica dos Kamayurá. In: *Arquivos de Anatomia e Antropologia*, vol 2, ano 2, pp. 81-98.

HECKENBERGER, Michael. 1996. *War and Peace in the Shadow of Empire: Sociopolitical Change in the Upper Xingu of Southastern Amazonia, A.D. 1400-2000*. Tese de Doutorado em Arqueologia, Universidade de Pittsburg.

_____. 2001. Estrutura, história e transformação: a cultura xinguana na *longue durée*, 1000-2000d.C. In B. Franchetto & M. Heckenberger (orgs.) *Os Povos do Alto Xingu: história e cultura*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, pp.21-62.

HERDT, Gilbert H. 1981. *Guardians of the Flutes: Idioms of Masculinity*. New York: McGraw-Hill.

_____. (ed.). 1982. *Rituals of Manhood: Male Initiation in Papua, New Guinea*. Berkeley and Los Angeles: University of California Press.

HÉRITIER, Françoise. 1998. *Masculino /Feminino: o pensamento da diferença*. Lisboa: Instituto Piaget.

HERTZ, Robert. 1980 [1910]. A Preeminência da mão direita: um estudo sobre a polaridade religiosa. *Religião e Sociedade*, n.6, Rio de Janeiro: Tempo e Presença.

HILL, Jonathan (ed.). 1988. *Rethinking History and Myth: Indigenous South American Indians Perspectives on the Past*, org. do autor, Urbana-Chicago: University of Illinois Press.

_____. 1992. A Musical Aesthetic of Ritual Curing in the Northwest Amazon, In E.J. Langdon & G. Baer (eds.) *The Portals of Power: Shamanism in South America*. University of New Mexico Press, pp.209.

_____. 1993. *Keepers of the Sacred Chants: The Poetics of Ritual Power in an Amazonian Society*. Tucson: University of Arizona Press.

_____. 2001. The Variety of Fertrility Cultism in Amazonia: A Closer Look at Gender Symbolism in Northwestern Amazonia. In T. Gregor & D. Tuzin (eds.) *Gender in Amazonia and Melanesia: an exploration of the comparative method*. Berkeley and Los Angeles: University of California Press, pp. 45-68.

HILL, Jonathan, e SANTOS-GRANERO, Fernando (eds.). 2002. *Comparative Arawakan Histories: Rethinking Language Family and Culture Area in Amazonia*. Urbana and Chicago: University of Illinois Press.

HOGBIN, Ian. 1996[1970]. *The Island of Mentruating Men: Religion in Wogeo*, New Guinea. Scranton: Chandler Publishing Co.

HOOD, Mantle. 1960. The Challenge of Bi-musicality, *Ethnomusicology*, 4:55-59.

HUGH-JONES, Cristine. 1979. *From the Milk River: Spatial and temporal processes in Northwest Amazonia*. Cambridge: Cambridge University Press.

HUGH-JONES, Stephen. 1979. *The Palm and the Pleiades: Initiation and Cosmology in Northwest Amazonia*. Cambridge: Cambridge University Press.

HUGH-JONES, S. & HUMPHREY, C. (eds.). 1992. *Barter, Exchange and Value : An Anthropological Approach*. Cambridge: Cambridge University Press.

IMBERTY, Michel. 1979. *Entendre la musique: sémantique psychologique de la musique*. Paris: Bordas.

IRELAND, Emilienne. 1986. *Our chiefs do not spill their anger: covert leadership in political decisions*. Comunicação apresentada na 85ª Reunião da AAA, sessão "Political Structure and Law of Autocracies and Dictatorships", Filadélfia.

_____. 1988a. Cerebral Savage: The White Man as Symbol of Cleverness and Savagery in Waurá Myth. In J. Hill (ed.) *Rethinking History and Myth*. Urbana and Chicago, University of Illinois Press, pp.157-173.

_____. 1988b. *Killing a public menace or a private enemy? Revenge and witchcraft execution*. Comunicação apresentada na 87ª Reunião da AAA, sessão "Murder, Feud, and Revenge", Phoenix, Arizona.

_____. 1989. Shaming in the Pursuit of Power. Comunicação apresentada na 88ª Reunião da AAA, Washington. D.C.

_____. 1991. Neither Warriors nor Victims, The Wauja Peacefully Organize to Defend their Land. *Cultural Survival Quarterly*, 15(1): 54-60.

_____. 1993. When a Chief Speaks Through his Silence. *PoLAR: Political and Legal Anthropology Review*, 16(2): 18-28.

_____. 2001. Noções Waurá de humanidade e identidade cultural. In B. Franchetto & M. Heckenberger (orgs.) *Os Povos do Alto Xingu: história e cultura*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, pp.249-286.

INGOLD, Tim. 1986. *The Appropriation of Nature: Essay on Human Ecology and Social Relations*. Manchester: Manchester University Press.

JACKSON, Jean. 1983. *The Fish People: Linguistic Exogamy and Tukanoan Identity in Northwest Amazonia*. Cambridge: Cambridge University Press.

_____. 1986. On trying to Be an Amazon. In Whitehead & Conaway Ellen (eds.) *Self, Sex, and Gender in Cross-Cultural Fieldwork*. Urbana/Chicago: University of Illinois Press, pp. 263-274.

_____. 1990. Rituais Tukano de Violência Sexual, In: *Revista Colombiana de Antropologia*, vol. XXVIII, Bogotá: Instituto Colombiano de Cultura.

JUNQUEIRA, Carmem. 1998. O Poder do Mito. In *Intercâmbio*, vol VII. pp:103-111.

KEIL, Charles. 1994. Motion and Feeling through Music, In Charles Keil & Steven Feld, *Music Grooves*. Chicago: The University of Chicago Press, pp. 53-76.

LAGROU, E. M. 1998. *Caminhos, Duplos e Corpos. Uma abordagem Perspectivista da identidade e alteridade entre os Kaxinawa*, Tese de Doutorado em Antropologia Social, USP.

_____. 2003. Antropologia e Arte: uma relação de amor e ódio. *Ilha: Revista de Antropologia*, vol.5, n.2. Florianópolis: PPGAS/UFSC, pp:93-113.

LAGROU, Elsje Maria e MENEZES BASTOS, Rafael José. *Arte, Cosmologia e Filosofia nas terras baixas da América do Sul*. Projeto Integrado de Pesquisa – UFSC/CNPq. Ms.

LANGDON, E. J. 1984. Sex And Power in Siona Society. *Working Papers in Amazonian Anthropology*. Bennington Vermont, v. 6.

_____. (org.). 1996. *Xamanismo no Brasil: novas perspectivas*. Florianópolis: Editora da UFSC.

_____. 1999. A Fixação da Narrativa: do Mito para a Poética de Literatura Oral. *Horizontes Antropológicos*, ano 5, nº 12, pp. 13-37.

LANGDON, Esther Jean & BAER, Gerhard (eds.). 1992. *Portals of power: shamanism in South America*. Albuquerque: New Mexico University Press.

LASMAR, Cristiane. 1996. *Antropologia Feminista e Etnologia Amazônica: A questão do Gênero nas Décadas de 70 e 80*. Dissertação de Mestrado. Museu Nacional/UFRJ.

_____. 1999. Mulheres indígenas: representações. *Estudos Feministas* 7 1/2:143-156.

LEA, Vanessa R. 1997. *Parque Indígena do Xingu*: laudo antropológico. Campinas: Unicamp.

_____. 1999. Desnaturalizando gênero na sociedade Mebengôkre. *Estudos Feministas*, 7 1/2:176-194.

LEACH, Edmund. 1974. Cronos e Crono. In *Repensando a Antropologia*, do autor. São Paulo: Perspectiva.

_____. 1977. *As idéias de Lévi-Strauss*. São Paulo: Cultrix.

_____. 1983. O gênese enquanto um mito. In Roberto Da Matta (org.) *Edmund Leach*. São Paulo: Ática, pp. 57-69.

_____. 1995 [1977]. *Sistemas Políticos da Alta Birmânia: um estudo da estrutura social Kachin*. São Paulo: Edusp.

LÉVI-STRAUSS, Claude. 1974 [1955]. A Estrutura dos Mitos. *Antropologia Estrutural*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, pp. 237-266.

_____. 1978. *Mito e Significado*, Lisboa: Edições 70.

_____. 1979. *A Via das Máscaras*, Lisboa: Editora Presença

_____. 1989a [1962]. *O Pensamento selvagem*. Campinas: Papirus.

_____. 1989b [1960]. O Campo da Antropologia. *Antropologia Estrutural Dois*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, pp.11-40.

_____. 1989c [1958]. A Gesta de Asdiwal. *Antropologia Estrutural Dois*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, pp.152-205.

_____. 1991 [1971]. *O cru e o Cozido*. São Paulo: Brasiliense.

_____. 1993. Un autre regard, *L'Homme*, 126-128, XXXIII, pp. 7-11.

LEVY-BRUHL. 1947 *La mentalité primitive*. Paris, Presses Universitaires de France.

LEWIS, Charlton T., SHORT, Charles & FREUND, William. 1979. *Latin Dictionary founded on Andrew's Edition of Freund's Latin Dictionary*. Oxford University Press.

LIDOV, David. 1975. *On Musical Phrase*. Montréal: Université de Montréal.

LIMA, Edilene C. de Lima. 1997. A onomástica katukina é pano? *Revista de Antropologia*, vol. 40, n. 2, pp. 7-30.

LIMA, Pedro. 1950. Os índios Waurá. Observações gerais. A cerâmica. *Boletim do Museu Nacional*, Rio de Janeiro, nova série, Antropologia nº9.

LIMA, Tânia Stolze. 1995. *A parte do cauim*: etnografia juruna. Tese de Doutorado, UFRJ/Museu Nacional.

_____. 1999 O pássaro de fogo. *Revista de Antropologia*. São Paulo, USP, v. 42 nº 1 e 2, pp. 113-132.

LOMAX, Alan. 1968. *Folk Song Style and Culture*. Washington, D.C.: American Association for the Advancement of Science.

LUTZ, Catherine A. 1988. *Unnatural Emotions: Every Day Sentiments on a Micronesian Atoll & Their Challenge to Western Theory*. Chicago: IL University of Chicago Press

_____. 1990. Engendered Emotion. In C. Lutz and L. Abu-Lughod (eds.) *Language and the politics of emotion: Studies in Emotion and Social Interaction*. New York: Cambridge University Press.

LUTZ, Catherine e WHITE, Geoffrey. 1986. "The Anthropology of Emotions". *Annual Review of Anthropology*, 15:405-436.

MALINOWSKI, B. 1982[1929]. *A vida sexual dos selvagens*. Rio de Janeiro, Francisco Alves.

_____. 1988[1954]. *Magia, Ciência e Religião*. Lisboa: Edições 70.

MARCUS, G. & FISCHER, M. 1986. *Anthropology as cultural critique*. Chicago, IL: University of Chicago Press.

MAUSS, Marcel. 2003 [1925]. Ensaio Sobre a Dádiva. In *Sociologia e Antropologia*, do autor. São Paulo: Cosac & Naify.

McCALLUM, Cecilia. 1994. Ritual and the Origin of sexuality in the Alto Xingu. In P. Harvey & P. Gow (eds.) *Sex and Violence: Issues in Representation and Experience*. London: Routledge.

_____. 1999. Aquisição de gênero e habilidades produtivas: o caso Kaxinawa. *Estudos Feministas* 7 1/2:157-175.

_____. 2001. *Gender and Sociality in Amazonia: how real people are made*. Oxford and New York: Berg.

McCORMACK, C. & STRATHERN, M (eds.). 1980. *Nature, Culture, and Gender*. Cambridge: Cambridge University Press.

MEAD, Margareth. 1988 [1950]. *Sexo e Temperamento*, São Paulo: Ed. Perspectiva

MELLO, Maria Ignez C. 1999. *Música e Mito entre os Wauja do Alto Xingu*, dissertação de Mestrado em Antropologia Social. PPGAS/UFSC.

_____. 2003. *Arte e encontros Interétnicos: a Aldeia Wauja e o Planeta*. Antropologia em Primeira Mão, PPGAS/UFSC.

_____. 2004. Músicas de homens, músicas de mulheres: interconexões musicais e assimetrias de gênero entre os índios Wauja. In M. R. Lisbôa e S. W. Maluf (orgs.) *Gênero, cultura e poder*. Florianópolis: Editora Mulheres, pp. 49-58.

MELLO, Maria I. C. e PIEDADE, Acácio T. 2005. "Diferentes escutas do espaço: hipóteses sobre o relativismo da percepção e o caráter espacial da audição". In: M. Dottori, B. Ilari & R. Coelho de Souza (orgs.) *Anais do 1º. Simpósio Internacional Cognição e Artes Musicais*. Curitiba: Editora do Departamento de Artes da UFPR.

MENEZES, Maria Lúcia Pires. 1999. *Parque Indígena do Xingu: a construção de um Território Estatal*. Campinas: Editora da Unicamp.

_____. 2001. Parque Indígena do Xingu: uma história territorial. In B. Franchetto & M. Heckenberger (orgs.) *Povos Indígenas do Alto Xingu*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, pp.219-248.

MENEZES BASTOS, Rafael José de. 1984/5 O "Payemeramaraka" Kamayurá: Uma Contribuição à Etnografia do Xamanismo no Alto Xingu, *Revista de Antropologia*, 27/28, pp. 139-177.

_____. 1988, Música, Cultura e Sociedade no Alto-Xingu: A Teoria Musical dos Índios Kamayurá, *Folklore Americano*, nº45. México, Instituto Panamericano de Geografia e História.

_____. 1989, Exegeses Yawalapití e Kamayurá da Criação do Parque Indígena do Xingu e a Invenção da Saga dos Irmãos Villas Bôas. *Revista de Antropologia*, vol.30/31/32. pp.391-424.

_____. 1990, *A Festa da Jaguatirica : uma partitura crítico-interpretativa*. Dissertação de Doutorado, USP.

_____. 1995, Indagação sobre os Kamayurá, o Alto-Xingu e outros nomes e coisas: Uma Etnologia da Sociedade Xinguará, In: *Anuário Antropológico/94*, Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, pp.227-269.

_____. 1999a [1978]. *A Musicológica Kamayurá: para uma antropologia da comunicação no Alto-Xingu*. Florianópolis: Editora da UFSC.

_____. 1999b. Music in Lowland South America: State of the Art. *Comunicação*, 35th World Conference of the ICTM, Hiroshima, Japão.

_____. 2001. Ritual, história e política no Alto Xingu: observações a partir dos Kamayurá e do estudo da festa da jaguatirica. In B. Franchetto & M. Heckenberger (orgs.) *Povos Indígenas do Alto Xingu*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, pp.335-357.

MENEZES BASTOS, Rafael José e PIEDADE, Acácio Tadeu de C. Sopros da Amazônia: sobre as músicas das sociedades tupi-guarani. *Mana*, 5-2:125-143, 1999.

MENGET, P. 1977. *Au Nom des Autres. Classification des Relations Sociales chez les Txikão du Haut-Xingu*. Paris, École Pratique des Hautes Études

_____. 1993. Les Frontières de la Chefferie: Remarques sur le Système Politique du Haut Xingu (Brésil). *L'Homme*, ano 33, v.126-128:2-4:59-78.

MEYER, Leonard B. 1956. *Emotion and Meaning in Music*. Chicago: University of Chicago Press.

MEYER, Michel. 2000. Prefácio: Aristóteles ou a retórica das paixões. In *Artistóteles, A Retórica das Paixões*. São Paulo: Martins Fontes.

MONOD-BECQUELIN, A. 1975. *Le pratique linguistique des Indiens Trumai (Haut Xingu, Mato Grosso, Brésil)*. Paris: SELAF, 2v.

MONTARDO, Deise Lucy, 2002. *Através do mbaraka: música e xamanismo Guarani*. Tese de Doutorado em Antropologia Social. São Paulo: USP.

MÜLLER, Regina. 2003. Comunicação apresentada no fórum "O estado da arte na antropologia da arte: algumas perspectivas", durante a V Reunião de Antropologia do Mercosul (V RAM), Florianópolis.

MÜNDEL, Mark. 1971. *Medizinmannwesen und Geistervorstellung bei den Kamayurá (Alto-Xingu, Brasilien)*. Wiesbaden: Franz Steiner Verlag.

MURPHY, Jeffrie G. 2002. Jealousy, Shame, and the Rival. *Philosophical Studies* 108: 143-150.

MURPHY, Robert & QUAIN, Buell. 1966 [1955]. *The Trumai Indians of Central Brazil*. Seattle: University of Washington Press.

MURPHY, Robert e Yolanda, 1974, *Women of the Forest*, New York: Columbia University Press.

MYAZAKI, Nobue, 1965, The Waura and Mehinaku - Ethnological Study of two Aruak tribes in the Upper Xingu, State Mato Grosso, Brazil. Tóquio, Japão.

_____, 1981, Mundo Cromático Waurá. *Publicações do Museu de Paulínia*, 16: 1-9, Paulínia.

MYAZAKI, Nobue, BARRACCO, H. B. e SANTOS, Y. L. 1978. Elementos Simbólicos na Cerâmica, Tortuais e Trançados do Alto Xingu, Estado de Mato Grosso. *Revista do Museu Paulista*, nova série, v. 25. São Paulo.

OBELER, Regina S. 1986. "For better or worse: anthropologists and husband in the field". In T. Whitehead & M. E. Conaway (eds.) *Self, Sex and Gender in Cross-Cultural Fieldwork*. Urbana and Chicago, University of Illinois Press, pp.28-51

OBBERG, Kalervo. 1953. *Indian Tribes of Northern Mato Grosso*. Washington: Smithsonian Institution.

OLSEN, Dale A. 1996. *Music of the Warao of Venezuela: Song People of the Rain Forest*. Gainesville: University Press of Florida.

ORTNER, S. e WHITEHEAD, H. (eds.). 1981. *Sexual Meanings*. Cambridge: Cambridge University Press.

OVERING, Joanna. 1986. Men control women? the 'catch 22' in the analysis of gender. *International Journal of Moral and Social Studies*, 1(2), summer.

_____. 1988. Styles of Manhood: An Amazonian Contrast in Tranquillity and Violence. In S. Howell & R. Willis (eds.) *Society at Peace*. London: Tavistock.

_____. 1991a. A estética da produção: o senso de comunidade entre os Cubeo e os Piaroa. *Revista de Antropologia*, vol 34.

_____. 1991b. The shaman as maker of worlds: Nelson Goodman in the Amazon. *Man*, Londres, 25(4):602-619.

OVERING, Joanna & PASSES, Alan (eds.). 2000. *The anthropology of love and anger: the aesthetics of conviviality in native Amazonia*. London: Routledge.

PEIRANO, Marisa. 2001. A Análise antropológica de rituais. In *Dito e Feito*, org. do autor. Rio de Janeiro: Relume Dumará, pp. 17-40.

PIEIDADE, Acácio Tadeu de C. 1997. *Música Ye'pâ-masa: Por uma Antropologia da Música no Alto Rio Negro*. Dissertação de Mestrado em Antropologia Social, UFSC.

_____. 1999. Flautas e Trompetes Sagrados do Noroeste Amazônico: Sobre a Música do Jurupari. *Horizontes Antropológicos*, 11, pp. 93-118.

_____. 2004. *O Canto do Kawoká: música, cosmologia e filosofia entre os Wauja do Alto Xingu*. Tese de Doutorado, PPGAS/UFSC.

POLANYI, Karl 1980 [1944]. *A Grande Transformação - as origens de nossa época*. Rio de Janeiro: Editora Campus Ltda.

POMPA, Cristina. 2003. *Religião como tradução: missionários, Tupi e Tapuia no Brasil colonial*. Bauru, SP: EDUSC/ANPOCS.

PURSHOUSE, Luke. 2004. Jealousy in relation to Envy. *Erkenntnis* 60: 179-204.

RAMOS, Alcida Rita. 1995. Seduced and Abandoned: the taming of Brazilian Indians. *Série Antropologia*, 175. Brasília: UnB.

REITER, Rayna (org.). 1975. *Towards an Anthropology of Women*. New York: Monthly Review Press.

REZENDE, Cláudia Barcelos. 2002. Mágoas de amizade: um ensaio em antropologia das emoções. *Mana*, 8(2):69-89.

RICHARDS, Joan. Ms. Léxico Wauja (em preparação).

RODGERS, David. 2002. A soma anômala: a questão do suplemento no xamanismo e menstruação Ikpeng. *Mana*, Rio de Janeiro, 8(2): 91-126.

RODRIGUES, Patrícia de M. 1999. O surgimento das armas de fogo: alteridade e feminilidade entre os Javaé. *Estudos Feministas* 7 1/2:195-205.

ROOSEVELT, Anna C. 1992. Arqueologia Amazônica. In M. C. da Cunha (org.) *História dos Índios no Brasil*. São Paulo, Companhia das Letras.

RORTY, Amélie O. (ed.). 1980. *Explaining Emotions*. Berkeley and Los Angeles: University of California Press.

ROSALDO, Michelle. 1995[1980]. O uso e o abuso da antropologia: reflexões sobre o feminismo e o entendimento inter-cultural. *Horizontes Antropológicos*, 1,1.

ROSALDO, Michelle & LAMPHERE, Louise (orgs.). 1979. *A Mulher, a Cultura e a Sociedade*. Rio de Janeiro: Paz e Terra.

RUBIN, Gayle. 1975. The Traffic in Women: Notes on the 'Political Economy' of Sex, In: R. Reiter (ed.) *Toward an Anthropology of Women*. New York: monthly Review Press.

SAHLINS, Marshall. 1970. *Sociedades tribais*. Rio de Janeiro: Zahar Editores.
_____. 1972. *Stone Age Economics*. Chicago: Aldine-Atherton.

SCHAEFFER, Pierre. 1983. *Tratado dos Objetos Musicais*. Brasília: Editora da Unb.

SCHAPIRO, G. & SICA, A (orgs.). 1984. *Hermeneutics: Questions and prospects*. Amherst, The University of Massachusetts Press.

SCHECHNER, Richard. 1985. *Between Theatre and Anthropology*. Philadelphia: University of Philadelphia Pres.

SCHMIDT, Max. 1942 [1917]. *Die Aruaken. Ein Beitrag zum Problem de Kulturverbtietun*. Leipzig.

SCHMITTER, Amy M. 2002. Descartes and the primacy of practice: the role of the passions in the search for truth. *Philosophical Studies* 108: 99–108.

SCHOENBERG, Arnold. 1993 [1967]. *Fundamentos da Composição Musical*. São Paulo: EDUSP.

SCHULTZ, Harald. 1965. Lendas Waurá. *Revista do Museu Paulista*, N. S., 17: 7-36, São Paulo.

SCHULTZ, H. & CHIARA, Vilma. 1976. A Pá Semi-Lunar da Mulher Waurá. *Revista do Museu Paulista*, N. S. 17. p.p. 37-47, São Paulo.

SEEGER, Anthony. 1981. *Nature and society in Central Brazil: the Suyá Indians of Mato Grosso*. Cambridge: Harvard University Press.

_____. 1987. *Why Suyá Sing: a musical anthropology of an Amazonian people*. Cambridge: Cambridge University Press.

_____. 1988. Voices, Flutes, and Shamans in Brazil. *The World of Music*, Vol XXX, 2, Wilhelmshaven: Florian Noetzel Verlag.

_____. 1993. Ladrões, Mitos e História: Karl von den Steinen entre os Suiás – 3 a 6 de setembro de 1884. In V. P. Coelho (org.) *Karl von den Steinen: Um Século de Antropologia no Xingu*. São Paulo: Edusp, pp. 431-444.

SEEGER, Charles. 1958. Prescriptive and Descriptive Musical Writing. *Musical Quarterly* 44:184-195.

SEGATO, Rita Laura. 1998. Os percursos do gênero na antropologia e para além dela. *Série Antropologia*, 236, Brasília: Universidade de Brasília.

SERRA, Ordep. 2004. *Um Tumulto de Asas (Apocalipse no Xingu)*: Breve estudo de mitologia kamayurá. Ms.

SESARDIC, Neven. 2003. Evolution of Human Jealousy: A Just-So Story or a Just-So Criticism. *Philosophy of the Social Sciences*, Vol. 33 No. 4, December 427-443.

SHERZER, Joel & URBAN, Greg (eds.). 1986. *Native South American Discourse*, Berlin: Mouton de Gruyter.

SILVA, Márcio. 1998. Masculino e Feminino entre os Enawene-Nawe. *SextaFeira: Antropologia, Arte e Humanidades* nº 2, ano II. São Paulo: Ed. Pletora.

SIMMEL, Georg. 1993 [1892;1895;1898;1902;1909]. *Filosofia do Amor*. São Paulo: Martins Fontes.

SIMÕES, Mário F. 1967. Considerações preliminares sobre a Arqueologia do Alto Xingu (Mato Grosso). *Programa Nacional de Pesquisas Arqueológicas, resultados preliminares do 1º. Ano*. Publicações Avulsas Museu Paraense Emílio Goeldi n.6.

_____. 1972. *Índice das Fases Arqueológicas Brasileiras*. Publicações Avulsas Museu Paraense Emílio Goeldi n.18.

SIMONSEN, I. & OLIVEIRA, A. 1976. Cerâmica da Lagoa Maiararré, Notas prévias. Goiânia: Universidade Federal de Goiás.

SISKIND, J. 1973. Tropical forest hunters and the economy of sex. In Daniel R. Gross (ed.) *Peoples and Cultures of Native South America*. New York: Doubleday, pp. 226-41.

SMITH, Richard Chase. 1977. *Deliverance from Chaos for a Song: A Social and a Religious Interpretation of the Ritual Performance of Amuesha Music*. Tese de Doutorado, Cornell University.

SOUSA, Ronald de. 1994. "Emotion", In S. Guttenplan (ed.) *A Companion to the Philosophy of Mind*. Oxford: Blackwell, pp. 270-6.

_____. 1997 [1987]. *The Rationality of Emotion*. Cambridge: the M.I.T. Press.

STEINEN, Karl Von den. 1892. *Die Bakairi – Sprache*. Leipzig, K. F. Kohler's Antiquarium.

_____. 1940 [1894]. *Entre os Aborígenes do Brasil Central*, São Paulo, Departamento de Cultura

_____. 1942 [1886]. *O Brasil Central*. São Paulo: Cia. Ed. Nacional.

- STOLLER, Paul. 1989. *The Taste of Ethnographic Things: the Senses in Anthropology*. Philadelphia: University of Philadelphia Press.
- STRATHERN, Marilyn. 1988. *The Gender of the Gift*. Berkeley: University of California Press.
- SULLIVAN, Lawrence E. 1986. Sound and Senses: toward a hermeneutics of performance. In *History of Religions*. Chicago: University of Chicago, pp. 1-33.
- TAMBIAH, S. J. 1985. *Culture, Thought and Social Action: anthropological perspective*. Cambridge: Harvard University Press.
- TEDLOCK, Barbara. 1995. Works and Wives: on the sexual division of textual labor. In R. Behar & D. Gordon (eds.). *Women Writing Cultures*. Berkeley/Los Angeles/London: University of California Press, pp.267-286.
- TEDLOCK, Dennis. 1983. Ethnography as Interaction: The Storyteller, the Audience, the Fieldworker, and the Machine. In *The Spoken Word and the Work of Interpretation*, do autor. Philadelphia: University of Pennsylvania Press.
- _____. 1986. A tradição Analógica e o Surgimento de uma Antropologia Dialógica. *Anuário Antropológico* 85. Rio de Janeiro: Edições Tempo Brasileiro.
- TEIXEIRA-PINTO, Márnio. 1997. *Iepari. Sacrifício e Vida Social entre os Índios Arara*. São Paulo: Hucitec.
- THE AMERICAN HERITAGE DICTIONARY OF THE ENGLISH LANGUAGE. 2000. Fourth Edition. Houghton Mifflin Company.
- TRAVASSOS, Elizabeth. 1984. *Xamanismo e Música entre os Kayabi*. Dissertação de Mestrado, Museu Nacional-UFRJ.
- TURNER, Victor. 1982. *The Forest of Symbols: Aspects of Ndembu Ritual*. New York: Cornell University Press.
- URBAN, Greg. 1991. *A Discourse-centered approach to culture: Native south american myths and rituals*. Austin: University of Texas Press.
- VERANI, Cibele B. Lins. 1990. *A "Doença da Reclusão" no Alto Xingu: Estudo de um caso de confronto cultural*. Dissertação de Mestrado em Antropologia Social, PPGAS/UFRJ.
- VERAS, Karin Maria. 2000. *A Dança Matipu: Corpos, Movimentos e Comportamentos no Ritual Xinguano*. Dissertação de Mestrado em Antropologia Social, PPGAS/UFSC.
- VEYNE, P. 1995 [1976] *Le pain et le cirque – Sociologie historique d'un pluralisme politique*. Paris: Seuil - Points Histoire.
- VILAÇA, Aparecida. 1992. *Comendo como gente: formas do canibalismo Wari'*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ

_____. 2002. Making Kin Out of Others. *Journal of the Royal Anthropological Institute*, 8(2):347-365.

VILLAS BOAS, Orlando. 2000. *A Arte dos Pajés*. Rio de Janeiro: Globo.

VILLAS BOAS, Orlando e Claudio. 1970. *Xingu: Os Índios , seus Mitos*. São Paulo: Edibolso.

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. 1977. *Indivíduo e Sociedade no Alto Xingu: os Yawalapítí*. Dissertação de Mestrado, UFRJ/Museu Nacional.

_____. 1986. *Araweté: os Deuses Canibais*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editores.

_____. 1996a. Os pronomes cosmológicos e o perspectivismo ameríndio. *Mana*, Rio de Janeiro, 2(2): 115-144.

_____. 1996b. Images of Nature and Society in Amazonian Ethnology. *Annual Review of Anthropology*, 25:179-200.

_____. 1998. Lévi-Strauss e os anos 90. *Mana*, 4(2):105-106.

_____. 2001. GUT feelings about Amazônia: potencial affinity and the construction of sociality. In L. Rival & N. Whitehead (eds.) *Beyond the visible and the material: the amerindianization of society in the work of Peter Rivière*. Oxford: Oxford University Press, pp. 19-43.

_____. 2002. Esboço de cosmologia yawalapíti. In *A insconstância da alma selvagem e outros ensaios de antropologia e outros ensaios de antropologia*, do autor. São Paulo: Cosac & Naify, pp. 25-85.

WERLANG, Guilherme. 2001. *Emerging Peoples: marubo myth-chants*. Tese de Doutorado, University of St. Andrews.

ZARUR, George. 1975. *Parentesco, ritual e economia no Alto Xingu*. Brasília: Funai.

FILMOGRAFIA:

IRELAND, E. 1996. *The Storyteller*, sobre os Wauja, produção da BBC.

GREGOR, T. 1974. *The Mehinacu*, para a série de filmes *Disappearing World*, produzido por C. Pasini.

FIORINI, M. 1999. "Katsa Baba: Os dramas do humor", sobre os Rikbaktsa.

Anexos

M7 - *Mapulawa*,

O mito sobre o ciúme: como começou o pequi”.

[Narrado por Iatuná e traduzido de Tupanumaká].

“Havia um homem que se chamava Irixiulakuma que era chefe, cacique, e tinha oito mulheres: Kajujuto, “arara”, Ujau, Irixiulakuma Enejo, Kuyakuya, Sukuto, Soutoju, Kuri e (faltou o nome de uma, são todos nome de pássaros). Este homem resolveu fazer uma roça bem grande, plantou até cabaça pra fazer *uaũ*, “chocalho”. Ele sempre ia na roça pra ver suas plantas. Quando cresceu *maoma*, “cabaça”, e deu fruto, *iapa*, “paca”, tava comendo todo *maoma*, o homem viu e falou: “pôxa, paca tá comendo tudo, vai estragar tudo. Tenho que voltar outro dia para esperar”. No outro dia bem cedo, às 5 horas, ele foi e ficou esperando a paca. Aí a paca veio e encontrou. Ele preparou sua flecha para atirar, mas a paca viu e falou: “pôxa, não faz isso não. Deixa eu te contar uma coisa, tenho novidade pra você”. Aí o homem desarmou e falou: “o que é que você quer contar pra mim?” E a paca disse: “eu queria te contar uma coisa. Sua mulher está te traindo. Ela está procurando namorado dela até que encontrou. Tá namorando com um “bicho”, você vai ver, ele é *iakajokuma*, “jacaré”, mas lá dentro tem rapaz bem bonito. Você vai ver. Sua mulher está te judiando, fazendo coisa muito feia com você”. O homem ficou triste e falou: “pode comer a cabaça, pode tomar conta da minha roça também”. Aí a paca falou “vamos lá. Você quer assistir quando eles estão transando?” E o homem respondeu: “vamo embora”. Paca levou Irixiulakuma até a beira do rio e ficou escondido. Lá pelas 8 horas da manhã as duas mulheres vieram assobiando, chamando todo mundo para vir junto. E o marido escondido. Elas estavam com uma cuia cheia de mingau, tinha beijú e sal com pimenta. Quando a mais velha chegou na beira do rio gritou: “jacaré, vamos namorar!” E o jacaré nem respondeu. Gritou novamente e nada. O jacaré gostava mais da mais nova. Então a mais nova gritou: “jacaré, vamos namorar!” E aí ele respondeu, fez *pu-pu...* [barulho], ele tava feliz porque gosta da mais nova. Aí ele veio, encheu

água e veio até a beira do rio, tirou a capa e saiu um rapaz bem bonito. Então ela falou: "você já chegou... vamos comer beijú, tomar mingau", "tá bom" ele respondeu. Comeu beijú, tomou mingau e o marido dela assistindo. Jacaré transou com a mais velha, transou, transou, transou e gozou. Não gozava tanto, só desmaiou um pouquinho. Depois transou com a mais nova e desmaiou. Por isso ele gosta de transar com a mais nova, porque ele goza mais. Então o marido falou: "vou flechar ele". E a paca falou: "calma, não mata ele agora. Você tem que chamar seu povo pra matar pra você, senão você não vai dar conta de matar ele. Senão ele vai escapulir e vai embora e você vai perder. Quem vai sair perdendo é você. Você tem que esperar um pouco. Tem que agüentar". "Tudo bem", ele respondeu. Daí a pouco o jacaré acordou, foi no rio tomar um banho, colocou a máscara dele e foi embora. O homem foi embora triste. Chegou em casa e as duas mulheres já estavam lá, era mais ou menos 10 horas da manhã. Elas ofereceram mingau pra ele dizendo: "ah, pode comer alguma coisa", mas ele nem respondeu, já estava com ciúme. A outra falou: "vem comer beijú, tomar mingau", e ele nem falou nada, ficou calado, deitado na rede. Aí Kajujuto foi lá, tentou falar com ele e ele ficou lá deitado, nada. Depois foi papagaio, tentou conversar com ele e ele não conversou. Depois foi periquito e nada. Por último, as duas foram conversar com ele, mas nada aconteceu. À tarde ele foi lá no meio da aldeia conversar com o pessoal. Chamou o povo dele, o pessoal chegou e falou: "o que é que foi, chefe?" E ele disse: "tem "bicho" que está namorando com minha mulher". Então eles perguntaram "o que que é?" E ele falou: "é jacaré, e dentro dele tem rapaz bem bonito que está namorando com minhas duas mulheres. Estão me traindo muito feio". "Ah, então tá, vamos matar ele", responderam. No outro dia trouxe flecha bem grande pro pessoal preparar, fazer bastante flecha, bastante arco, material pra matar, vara pra cutucar, dar furada nele, tudo. Então homem falou pras outras mulheres da aldeia: "vocês poderiam ir pra roça amanhã, pra ralar e fazer bastante beijú pros maridos levarem pra pescaria. Lá a gente vai resolver caçar e ficar uns cinco dias". Aí elas foram pra roça, trouxeram mandioca, ralaram, fizeram beijú, ficou tudo pronto e eles falaram: "vamos embora amanhã". Um dos homens falou: "eu vou pegar ele", outro falou "eu vou queimar a capa dele", "eu vou também", outro disse "eu vou matar a

coruja". Tudo preparado. Chegando lá entraram na canoa, desceram um pouquinho, encostaram a canoa e voltaram até onde as pessoas tomam banho. Ficaram lá esperando. Era um cerco grande, tinha muita gente lá. Não tinha ninguém no rio, mas daí a pouco as duas vieram, chegaram lá, tudo feliz, sorrindo. A mais velha chamou, chamou, não teve resposta. Daí a pouco a mais nova chamou, chamou e aí ele respondeu. Mesma coisa, né. Aí chegou lá na beira do rio, tirou máscara, aí saiu rapaz bem bonito. Todo mundo falou: "pôxa, ele é bonito", os guerreiros falaram. O pessoal queria atirar "não, espera um pouquinho se não ele vai embora. Deixa ele transar primeiro, aí quando ele desmaiar nós vamos matar". Ele chegou, abraçou as mulheres, elas deram *kapsalagá*, "pirão de pimenta", beijú, tudo. Aí ele transou com a mais velha, transou e desmaiou só um pouco. Aí ele acordou e o pessoal queria atirar nele mas o chefe falou: "não, não atira não. Quando ele transar com a mais nova ele vai desmaiar mais longo, vai demorar pra acordar e então nós vamos atirar". "Tudo bem", o pessoal respondeu. Jacaré transou com a mais nova, transou, transou, aí desmaiou, gozou e desmaiou. Quando estava demorando muito pra acordar o pessoal atirou nele, atirou, pessoal gritou, outro pegou coruja e matou²⁷². Outro foi lá, arrancou a máscara dele, rasgou tudo, bateu. Outro atirou muito nele, mas mesmo assim ele tentou escapar. Levantou, correu com um monte de flechas nas costas, na barriga, tentou entrar na máscara, mas o pessoal puxou a máscara, rasgaram tudo, mataram, pegou ele na cabeça e morreu. Depois, o chefe foi lá e bateu nas mulheres, bateu, bateu e foi embora. Chegou na casa e bateu em todo mundo, nas outras mulheres. O pessoal voltou pra casa, levaram a máscara e o corpo para bem longe da aldeia. Queimaram lá a máscara, tudo. O homem ficou muito triste, pegou a rede dele e foi embora, fugiu pro mato, foi embora para o rio, para outro lugar. A mulher tomou um banho, ficou triste. Passou um ano, dois anos, aí foi lá ver o pequi, viu uma planta que chama pequi, tinha uma outra, uma outra. Era do namorado dela, onde tinham queimado ele, nasceu pé de *akãï*, "pequi" e *ietula*, "mangaba", tinha uma outra planta também. Ela foi embora e voltou no outro

²⁷² Tupanumaká explicou que a referência à coruja é porque sempre que as mulheres, no mito, tiravam o *sapalaku* (*uluri*) elas o colocavam na cabeça da coruja, e, como a coruja não havia contado nada para o chefe, este concluiu que ela estava guardando segredo para as mulheres, portanto ela era cúmplice na traição.

ano, já tava grande, pequi grandão, cheio de fruta. Tinha um pequi caído no chão, então elas pegaram, cortaram e cheiraram, era muito cheiroso, muito gostoso. Aí elas falaram: “isso aqui é pequi”. Levaram para casa e nem falaram nada pra ninguém. Pegaram as redes delas e foram embora morar lá embaixo do pequi. Ficaram lá comendo pequi, mudaram pra lá. Cada visita mulher que chegava lá, ficava, não queria mais voltar. Assim elas fizeram *matapu*, [zunidor] e a festa que chama *kuri*. No final foram fazendo *aluwa*, [morcego], *iupe*, [tamanduá], *ukalu*, [tatú], todos os cantos. Quando o pequi já estava acabando fizeram *mapulawa*. Quando elas estavam fazendo *mapulawa*, foram buscar o marido e disseram: “bora, vamo embora, vamos fazer festa do pequi. É pra você ir lá comer pequi, pequi é tão gostoso”. Mas o marido falou: “não, não vou embora. Só agora que eu vou aceitar ele pra comer? Não, isso aí é de vocês. Vocês me traíram tanto..., não quero comer pequi. Isso é namorado de vocês”. [Neste momento da narrativa, Iatuná fez uma brincadeira comigo dizendo: “assim que seu marido vai falar pra você. Ele não vai querer voltar mais pra sua casa]. O marido ficou sempre triste. O pessoal ia lá e ele fugia do pessoal. Eles faziam *uh-uh-uh...*, gritando, mas ele não respondia. Por isso tem um pássaro que se chama *makaná*²⁷³. É um chefe que foi embora para o mato, que chama *makaná*. Ele é *Irixikuluma*, “um tipo de gralha”, tem muito aqui no rio e faz assim: *uuuh!* mas é sempre triste. O pessoal chama ele de homem triste, ele é chefe dos pássaros”.

> | <

M8- Yakanukalá

O milho e a arranhadeira

Narrado por Kalupuku e traduzido por Tupanumaká

“Um homem chamado Yakanukalá casou com Yakouyakuoneju. Ele tinha muitos irmãos e sua mulher tinha cabelo (no púbis) bem bonito, vermelho. muitas vezes os cunhados não respeitavam ela, viviam pegando no cabelo da buceta dela. Ela dizia 'não, não mexe comigo não. Seu irmão tem ciúme desse aí, não

²⁷³N.T. *makaná* também quer dizer triste.

pode arrancar'. mas o cunhado mexia, ria e ela falava para não mexer, que o irmão não gostava daquilo. Enquanto seu marido estava na pescaria, dormindo lá. Pegou muito peixe. A mulher, que estava em casa não cuidou, não olhou o cunhado e ele fez assim, *kruxhi....*, arrancou o cabelo dela. Ela ficou brava e falou, 'poxa, seu irmão vai ficar com ciúme, vai ficar bravo comigo. por que você fez isso comigo?'. Ele respondeu 'não, é porque eu gosto'. A mulher ficou preocupada com o marido que ia ficar bravo. Então ele voltou da pescaria, levou peixe no *enekutaku*, todo mundo comeu peixe, estavam alegres. Depois que deu o peixe, foi para casa, descansou, deitou e então reparou que tinham arrancado o cabelo da mulher. Aí ele ficou bravo e perguntou, 'quem arrancou seu cabelo?' ficou triste. A mulher disse que foi o irmão dele que arrancou. 'Mas por que?' ele perguntou. 'Ele queria fazer brinco pra ele, por isso ele arrancou. Eu não deixava, nunca deixava, mas um dia eu estava fazendo alguma coisa e ele me pegou de surpresa e aí eu não tinha o que fazer'. 'Ah, tá certo', respondeu o marido. Ele ficou triste e dormiu.

Bem cedo, ele começou a se pintar, não demonstrou mais ciúme. O irmão também se pintou. Lá para o meio-dia ele falou para o irmão, 'vamos queimar nossa roça?', 'vamo', respondeu o irmão. Então eles foram, tocaram fogo, tocaram, tocaram, aí no meio eles não tocaram, subiram nas árvores que ainda estavam em pé, que eles não tinham derrubado. Um subiu em uma e o outro na outra. [Tupa acrescentou que eles ficaram lá cantando, cantando até que caíram no fogo que se aproximou das árvores. Um deles tinha o corpo todo pintado de vermelho e o outro de preto.] Eles morreram queimados lá. Aí passou, quando a primeira chuva caiu, a mulher dele foi lá na roça dele, com muita saudade que ela estava. Aí ela viu milho nascendo, nem ligou e foi embora. Depois, quando o milho já estava grande, ela voltou na roça e então ela falou, 'ué, o que será que é isso aqui?' Voltou pra casa mas ficou preocupada pensando naquilo e voltou logo para a roça. Viu muito milho, tava tudo pronto. Ela pegou uma espiga, tirou a casaca e viu gente sorrindo para ela. Ela disse 'ué, é meu marido que morreu?' e ele respondeu, 'é, sou seu marido'. Então a mulher falou pra ele 'não faz iso não, se você fizer isso ninguém vai querer comer você como milho, não faz não'. Então ela voltou e avisou o pessoal da aldeia e aí eles foram lá buscar o milho e levar para a

aldeia. Então eles foram passar arranhadeira (*mepiagakunapai*) porque é igual à casca do milho, toda arranhadinha. É porque passou arranhadeira que ficou assim, que Aianakalukaná passou antes de queimar. por isso o pessoal arranha. Quando começava a pegar milho, os Wauja se arranhavam. Hoje não, os Wauja têm medo de arranhar. Kalupuku falou isso”.

> | <

M9 - *Kamukuwaká*.

Narração de Itsautaku e tradução de Aulahu.

“Uma pessoa vai furar a orelha deles e começaram a fazer flecha, muitas flechas. Os rapazes fizeram uma fila no banco. Kamukuwaká é chefe, e o outro se chama Iuonakato. Isto aconteceu no lugar que hoje chamamos de Kamukuwaká. Tinha casa lá, antigamente era casa de sapé. Tinha muita coisa lá... tinha polvilho... Então Kamō flechava eles, flechava na orelha, mas Kamō queria matar ele, queria acertar o ouvido e matar. Só que eles viram e só furava a orelha, não acertava no ouvido, [NT Kamō sabia muitas coisas, só que ele não era bonito, então ele tinha inveja de Kamukuwaká e do pessoal dele. Por isso ele queria matar o pessoal de Kamukuwaká]. Terminou as flechas e então o pessoal foi para casa, fizeram cerca e ficaram presos lá. Kamukuwaká então foi fazer flecha para acertar a mulherada. Então Kamō inventou *kapulu*, “macaco preto”, para comer o pessoal, mas eles pegaram o *kapulu* para criar, deram comida para ele e ele não comeu o pessoal, ficou junto com eles. Então pediram para *kapulu* cantar. Kamō não conseguiu matar eles, então inventou *sukuto*, “periquito”, e mandou para comer o pessoal que estava preso. Quando periquito entrou, o pessoal deu comida para ele, deram pequi para ele comer e ele então não comeu o pessoal. Kamō então inventou *walutakoja*, “arara azul”, de azul bem escuro, e mandou lá. O pessoal fez a mesma coisa, pegaram pra criar e deram comida. Então pediram para *walutakoja* comer o telhado, porque o telhado era de pedra, já tinham transformado a casa de sapé em pedra. Aí arara comeu o telhado para eles conseguirem escapar do inimigo. Fizeram buraco para Kamukuwaká, um outro lá, e mais outro lá [apontando para a linha

da cumeeira da casa em que estávamos]. Então Kamukuwaká falou: vamos subir, vamos fugir.

Então Kamukuwaká flechou o céu com a flecha amarrada no *wananaĩ*, “barbante”, e rezou, soprando pra virar cipó, *pohoká inxeokitsapapi*. Eles foram subindo [pelo cipó em forma de escada] até no céu. Daí, como Uwapi tinha roubado Alapokumalu, a mulher de Kamo, enquanto eles estavam banhando, Kamo só encontrou o barbante de amarrar no joelho dela, *kuwapitsa*. Kamo pegou este barbante e transformou em *kapsalapi*, um tipo de cobra, que mandou para comer o pessoal. Os irmãos esconderam Alaweru com *kamalupo*, “grande panela de barro” [Alaweru é a irmã mais nova de Alapokumalu]. Então *ui*, “a cobra”, começou a subir atrás deles e perguntou: ‘quem está cortando meu pedaço?’. Era a irmã do Kamukuwaká que estava cortando, cortando, cortando até a cabeça dele. Alaweru, a irmã de Kamukuwaká, jogou todos os pedaços no buraco. Ela tinha filho pequeno que era macaco.

O pessoal foi então pro céu, e lá no céu encontraram o gavião, que perguntou: ‘onde é que vocês vão?’, “nós vamos na sua aldeia”, responderam. Então ele explicou como é que chegava na aldeia das aves. O pessoal errou o caminho e foi parar na aldeia das onças. Quando perceberam que tinham errado, foram se esconder no *kuwakuho*, “a casa das flautas”. Os *ianumaka*, “onça”, tinham ido pescar, e tinha ficado só um na aldeia que foi avisar os pescadores para voltarem e matar eles. Quando os onças voltaram pra aldeia, começaram a matar o pessoal do Kamukuwaká. Só sobrou quatro, só os caciques, o resto morreu tudo. Aí os onças começaram a cozinhar o pessoal na panela, e quando estava fervendo, Kamukuwaká desceu do teto e começou a matar os *ianumaka*. Matou todo mundo, não sobrou quase ninguém. Aí, Kamukuwaká derramou e quebrou as panelas para salvar o pessoal de volta. Ele pegou folhas e derramou o pessoal dele em cima das folhas e começou a rezar, soprou neles e eles viveram de novo.

O pessoal percebeu então que o corpo deles estava todo queimado e começaram a discutir. Falaram que Kamukuwaká tinha levado eles ali só para estragar o corpo deles. Brigaram com Kamukuwaká e aí começou a inveja. Porque antes eles eram todos bonitos e para estragar o corpo deles, teria que acontecer alguma coisa. Ficaram discutindo e resolveram voltar para a aldeia,

descer para a terra. Desceram, pegaram canoa lá do Kamukuwaká e onde encontravam redemoinho eles caíam lá e falavam: 'eu vou ficar aqui'. Cada grupo ficou em um lugar. Então, Kamukuwaká foi lá na irmã dele. Ficou junto com *kapulu*, *soteju*, e começou a cantar: 'vamos embora, vamos lá na Alaweru', cantando... 'Alapokumalu casou com *Uwapi*, "peixe-cachorro", cantando. Então eles foram lá, lá no fundo da água.

Aí quando Wauja foi lá pescar, ouviu a festa gritando. Então Wauja falou: 'ué, o que é que é isso?', e começou a ouvir música deles. Aí falou: 'ué, aquele lá é Kamukuwaká, Wauja pensou. Porque ele tinha deixado a aldeia dele. Lá no Kamukuwaká que era aldeia e procurou outra aldeia. Então começou a fazer *atujuá* [grande máscara redonda]. Tudo que ele falou Kamukuwaká fez. Se você fosse lá, *apapaatai* ia comer você. Isto é história".

> | <

M10- *Jakuí*

Narrativa de Sapaim (pajé Kamayurá) feita em Florianópolis, por ocasião de sua visita à minha casa em 18/04/2003.

"Antigamente fizeram tarrafa, cerca, rede, fecharam caminho de peixe. Meia-noite veio *jakuí* tocando do fundo da água, veio junto *kũyãhapĩ*. Kanaraty gravou na cabeça a música. *Jakuí* caiu na rede (era peixe). Puxaram a rede e veio 3 *jakuí* de madeira mais *kũyãhapĩ*. Jogou água na canoa, enrolou na rede, pôs na canoa e levou. Enrolou na palha e levou pra casa. Fez cópias de madeira, 15 cópias. Pendurou muitos *jakuí* novos na casa dos homens. Pegou à noite o original e tocaram 3 pessoas. Tirou a palha, molhou, experimentou o som. Aynama, primo de Kanaraty que mora do outro lado do rio ouviu, todas as aldeias ouviram. Ele pensou: "onde ele conseguiu *jakuí*, esse primo?" Tocou noite inteira a música que ele gravou. Deu nome para as músicas. Duas horas, tocou a música da madrugada, aprendeu música de galinha, de peixe, primo dele queria aprender também. Quando amanheceu levou na porta do dono, enrolou e guardou. Às oito horas da manhã o primo falou: "Poxa, eu gostei muito, onde você conseguiu?" "Eu que fiz, respondeu. "Qual delas que você

tocou?" (estavam todas molhadas). Ele enganou, o verdadeiro ele escondeu. "Então vou levar". De noite, saiu, tocou, mas ninguém ouviu, só na aldeia dele que ouviram. Amanheceu, dois, três dias, tocou o verdadeiro de novo. Todo mundo ouviu. Ayanama pensou "Não é esse que eu trouxe". Foi até a aldeia do primo e falou: "Poxa primo, qual aquele *jakuí* com som mais alto?" Enganando de novo, o primo diz "esses três daqui". "Como você fez?" Aí mostrou como fez. Certo dia Ayanama descobriu e falou: "primo, você ta me enganando. Eu sei que você está tocando *jakuí* verdadeiro que pegou da água, eu sonhei, eu sei. Me mostra!" Aí o primo mostrou. Ayanama quis tomar, roubar. A turma dele é o grupo da abelha, foi lá na grande festa. Tinha grande mingau envenenado. A turma do Ayanama ficou envenenada. Dentro da casa dos homens, Ayanama tirou a braçadeira, cuspiu e falou "quando homem me procurar bastante, pode responder". Entrou na casa dele e escondeu. Transou com a mulher dele. Enquanto isso Mawutsiní, do lado de fora perguntava: "Primo você ta aí, você ta bem?" e a braçadeira respondia, "to aqui, primo, to bem". Então o povo abelha viveu de novo, e foram embora tocando, com a flauta verdadeira. Kanaratý que achou".