



UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA CATARINA
CENTRO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ANTROPOLOGIA SOCIAL

Kaio Domingues Hoffmann

De cônjuges a oponentes: música e festa entre os Katukina do rio Biá (oeste amazônico).

Florianópolis

2023

Kaio Domingues Hoffmann

De cônjuges a oponentes: música e festa entre os Katukina do rio Biá (oeste amazônico).

Tese submetida ao Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social da Universidade Federal de Santa Catarina como requisito parcial para a obtenção do título de Doutor em Antropologia Social.

Orientador: Prof. Rafael José de Menezes Bastos, Dr.
Coorientador: Prof. Jérémy Paul J. L. Deturche, Dr.

Florianópolis

2023

Hoffmann, Kaio Domingues

De cônjuges a oponentes: música e festa entre os Katukina do rio Biá (oeste amazônico). / Kaio Domingues Hoffmann ; orientador, Rafael José de Menezes Bastos, coorientador, Jérémy Paul J. L. Deturche, 2023.

484 p.

Tese (doutorado) - Universidade Federal de Santa Catarina, Centro de Filosofia e Ciências Humanas, Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social, Florianópolis, 2023.

Inclui referências.

1. Antropologia Social. 2. música indígena. 3. ritual/festa. 4. Katukina do rio Biá. 5. Amazônia. I. Menezes Bastos, Rafael José de. II. Deturche, Jérémy Paul J. L.. III. Universidade Federal de Santa Catarina. Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social. IV. Título.

Kaio Domingues Hoffmann

De cônjuges a oponentes: música e festa entre os Katukina do rio Biá (oeste amazônico).

O presente trabalho em nível de Doutorado foi avaliado e aprovado em 25 de agosto de 2023, pela banca examinadora composta pelos seguintes membros:

Prof. Rafael José de Menezes Bastos, Dr. (orientador) - PPGAS/UFSC

Prof. Jérémy Paul Jean Loup Deturche, Dr. (coorientador) - PPGAS/UFSC

Prof^a. Deise Lucy Oliveira Montardo, Dr^a. - PPGAS/UFAM

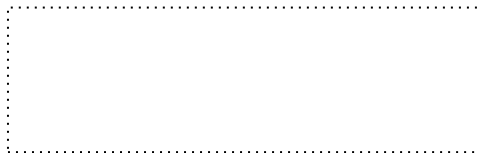
Prof^a. María Eugenia Domínguez, Dr^a. - PPGAS/UFSC

Izomar Lacerda, Dr.

Tatyana de Alencar Jacques, Dr^a. (suplente externo)

Prof. Gabriel Coutinho Barbosa, Dr. (suplente interno)

Certificamos que esta é a versão original e final do trabalho de conclusão que foi julgado adequado para obtenção do título de Doutor em Antropologia atribuído pelo Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social.



Coordenação do Programa de Pós-Graduação



Prof. Rafael José de Menezes Bastos, Dr.

Orientador

Florianópolis, 2023.

Para minhas avós,

Marli e Julieta.

Para Martín, que quer ser katukina quando crescer.

AGRADECIMENTOS

A pesquisa que deu origem a esta tese foi financeiramente viável graças ao apoio do Instituto Nacional de Ciência e Tecnologia Brasil Plural (INCT Brasil Plural), ao qual deixo registrada a minha gratidão, bem como à Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES) pela bolsa de doutorado entre a metade de 2014 e o início de 2017. Muitas pessoas colaboraram diretamente no trânsito entre Santa Catarina e Amazonas nos anos de 2014 e 2015. Agradeço à Ivana, Maurício, Cláudia e Marlene pelos cuidados e pelo carinho. Das passagens por Manaus, agradeço à Deise Lucy Montardo, Genoveva Amorim e Miguel Aparicio. Em Jutaí, agradeço especialmente ao regatão Leopoldo Barbosa pela atenção e gentileza, por se dispor a contar sobre sua relação com os Katukina e por me levar em duas ocasiões até a foz do Biá em sua chalana, bem como ao Leopoldo B. Dias, através do qual cheguei ao regatão. Além de Leopoldo, ganhei caronas de Marison e Assis, aos quais deixo aqui os meus agradecimentos. Agradeço também ao Francisco Romão, à época presidente do Conselho dos Povos Indígenas de Jutaí (COPIJU). No trânsito pelo rio Jutaí, contei em uma ocasião com pouso oferecido pela família de Maria das Dores, na comunidade ribeirinha de Marauá, à qual agradeço; também ao Eduardo e Raimundo José, que gentilmente ajudaram a dar sobrevida a um motor rabeta, o qual também contou com a atenção de pessoas nas comunidades Piranha, Pururé e, de novo, Marauá, às quais deixo meus agradecimentos.

Ainda que diversas pessoas e instituições tenham viabilizado minha chegada ao Biá, a pesquisa só foi possível porque homens e mulheres katukina aceitaram conviver comigo. Cuidaram de mim pelos rios, na floresta, roças e aldeias, dispondo-se, cada qual à sua maneira, a me ensinar um pouco sobre como viviam. Sou profundamente grato a todos: Carnaval e Socorro, Caxeiro (Tabation) e Maria Antônia, Makatsura, Moura e Maria, Bernaldo e Moça, Abraão e Marlene, Dario Kidak e Terezinha, Auri e Marlene, Lui e Antônia, Délio (Dêre) e Jane, Jorge e Socorro, Malária e Maroca, Mazinho e Catita, Bruno e Rosa, Sabiazinho e Santana, Alfredo e Maria de Jesus, Nonato e Mariacema, Délio e Nádima; Kataya, Mariano e Luana, Lazinho e Lídia, Belo e Maria, Raimundo e Celma, Bastião e Chica, Fernandes e Adaiza, Téio e Ivanete, Gomes e Bernadete, Raimundo e Maria Zidória, Maria Pacu, Manelzinho e Maria Bernadete, Paulinho; João Ankon e Socorro, Mampi e Badá, Manduca e Carmélia, Mário Jorge, Barroso, Manel, Délio, Nonato, Funai e Maria de Jesus, Pedrão, Moura, Chico Lasmar, Raimundo Tracajá, Eduardo e Arlete, Edimar, Zé Romão, Ferreira, Jacundá, Pitonho, Marival; Moka e Pedro, Anísio, Sadi, Joaquim, Correia,

Raimundo Vito, Délio, Simão, Arlilo, Sabá; Aiobi, Colombiano, Zé Vela, Antônio, Caxeiro, Bazar, Fausto, Marivaldo, Ronaldo, Carlinhos, Moura, João Caboclo, Manuel; e, por fim, Dario Curumim (tuxaua da aldeia Santa Cruz) e João Surucucu (tuxaua da aldeia Surucucu).

Agradeço também aos funcionários do polo-base da SESAI na Boca do Biá, à equipe da OPAN que encontrei no Sororoca e em Jutaí, e aos professores que trabalhavam nas aldeias Janela e Sororoca. Da passagem por Carauari, agradeço a Mazinho e sua esposa pelo abrigo temporário e auxílio no transporte entre a zona rural e a cidade.

Aos colegas e amigos, deixo meus agradecimentos, especialmente ao Izomar Lacerda pela disposição ao debate, pelo apoio e pelo gravador emprestado; também ao João Carlos de Almeida e ao Rafael Serra, por terem lido partes do texto que se transformou nesta tese. À Laura Castillo, pelas lições de primeiros socorros. Ao Thiago Ribeiro Moreira (em memória). Agradeço também à Juliana Caruso, Vinícius Possebon Anaissi, Douglas Campello, Tatiana Dassi, Marcelo Portela, Marcelo Spaolonse, Izadora Zuza, Caroline Betemps, Edison Muenz, pai Ricardo de Oxóssi, Jocemar, Matilde Castellano, Jacqueline Candido, Thiago Hyra, Anna Amorim, Marcelo Silva, Leticia Grala, Marina Monteiro, Juliana Ben, Luciano Vianna, aos colegas do MUSA (Núcleo de Arte, Cultura e Sociedade na América Latina e no Caribe) e aos colegas da turma de doutorado de 2012: Jimena Massa, Dalva Maria Soares, Glauco Ferreira, Rafael Rodrigues e Thiago Mota Cardoso. Registro também minha gratidão ao Sidnei Vidal, pela parceria e por ter emprestado uma guitarra sem traste (*fretless*) por ele construída, de grande valia no trabalho de transcrição, bem como à Bruna P. Macari. Deixo ainda meus agradecimentos para Rafael Seemann Ramos, pelas conversas a respeito da descrição da dança katukina e pela ajuda na tradução do resumo, para Julia Domingues Hoffmann, pelo apoio na digitalização de algumas imagens, e para Lenemar Pedroso, pela competência e cuidado.

Pela generosidade, paciência e compreensão, agradeço aos professores Rafael Menezes Bastos e Jérémy Deturche, orientadores desta tese. Pela formação acadêmica, agradeço aos professores e professoras: Silvio Coelho dos Santos (em memória), Márnio Teixeira Pinto, Oscar Calavia Sáez, Sônia Maluf, Theophilos Rifiotis, Miriam Hartung, Alberto Groisman, Jean Langdon, Maria Ignez Paulilo, Miriam Grossi, Carmen Rial, José Kelly, Erni Seibel, Remy Fontana, Ligia Luchmann, Julia Guivant e Ricardo Virgilino da Silva. Agradeço também aos membros da banca de qualificação da tese, ocorrida em 2016 – Evelyn Zea, Oscar Sáez, Márnio Pinto e Jérémy Deturche – e aos membros da banca de defesa – Deise Lucy Montardo, María Eugenia Domínguez, Izomar Lacerda, Tatyana de Alencar Jacques e Gabriel Coutinho Barbosa.

Pela convivência e diálogo nos últimos anos, sou grato também aos colegas indigenistas: Ricardo Leinig, Fernanda Cerqueira, João Mítia Barbosa, Nilvan Vieira, João Paulo Severo, Juliano Pilotto, Luis Filipe Bueno, Julia Paiva, Sandra Ayres, Maicon Teles do Amaral, Guilherme Cosenza de Almeida, João Batista Oselame, Mikael Mazzo, Daiane Amaral dos Santos, Eliano Lira, Fernando Giacomini, William Nunes, Paulo Sendeski, bem como às lideranças dos povos Xokleng e Guaraní na região sul.

Agradeço ainda aos Domingues, ou melhor, às Domingues – avó, tias, primas, tios e primos – por cultivarem em meu íntimo a referência de família extensa.

Por fim, agradeço à Bianca Ferreira Oliveira. Bianca participou de tantas formas desta pesquisa, do projeto à defesa, que me soa inalcançável listar aqui os motivos pelos quais sou grato a ela. Não fazê-lo, por outro lado, seria injusto perante a imensidão de seu afeto, coragem, companheirismo e paciência. Também pelo tempo dedicado, pelas conversas longas e continuadas, pela inteligência e sagacidade. À Bianca toda a minha admiração e gratidão.

RESUMO

Esta tese apresenta uma etnografia da festa Barakohana realizada em 2014 na aldeia Bacuri, tendo como foco a descrição de seus cantos. As festas katukina, nas quais apenas pessoas casadas podem cantar, são sempre lideradas por um casal, onde o esposo lidera os homens e a esposa lidera as mulheres. Os casamentos no Biá começam cedo e duram até a morte de um dos cônjuges, não havendo divórcio. Toda a organização da vida cotidiana está baseada nos casais e na divisão do trabalho entre os cônjuges, que procuram agir de forma complementar e solidária entre si. Nas festas, a separação entre os gêneros é ainda mais acentuada durante os preparativos, quando as mulheres fazem as bebidas e os homens as máscaras. Os cantos são entoados de noite no pátio da aldeia, os homens formando um alinhamento paralelo ao alinhamento das mulheres, de modo que os cônjuges ficam frente a frente, sem se encostarem, separados apenas pelas tiras de buriti das máscaras usadas pelos homens. A partir de transcrições sintéticas de todas as canções que, encadeadas em uma sequência específica, formam o repertório do Barakohana, mostro que sua composição, tanto no plano intra como intercancional, está fundada sobre processos de diferenciação regidos pela variação, perceptíveis nos planos melódico, fonético, durativo, escalar, dentre outros, inclusive no plano coreográfico. Esses processos são organizados por duas sequências básicas, que se desenrolam (i) entre os cônjuges, onde o esposo inicia e a esposa conclui, e (ii) entre os casais, onde os mais velhos começam e os mais novos terminam. Argumento que, ao mesmo tempo que são um fino exercício da forma complementar de agir, mantendo uma relação tanto de identidade como de diferença entre cantores e cantoras, essas diferenciações implodem, principalmente ao final do repertório, a ordem entre os cônjuges e entre os casais, propiciando um espaço de subversão e de oposição aberta, quando a música desemboca em guerra, representada pelo ataque das mulheres a seus maridos, no qual tentam lhes roubar as máscaras.

Palavras-chave: música indígena; ritual; festa; Katukina do rio Biá; Amazônia.

ABSTRACT

This dissertation presents an ethnography of the 2014 Barakohana ritual held in the Bacuri village, focusing on the description of their songs. The katukina rituals and their songs, restricted to married individuals, are led by a couple, with the husband leading the men and the wife leading the women. Marriages along the Biá river occur at a young age and continue until one spouse passes away, there are no divorces. The daily life of the villages centers around the couples and their division of labor, fostering a complementary and supportive dynamic. During festive occasions, there is heightened gender segregation in the preparatory stages. Women actively engage in beverage preparation, while men dedicate their efforts to crafting masks. The songs are performed in the evenings at the village courtyard, with men and women forming two parallel lines, in a manner that the spouses face each other but not touching, separated only by the buriti stripes masks worn by the men. Through detailed transcriptions of all the songs constituting the Barakohana repertoire, I demonstrate that their composition, both in the intrasong and in intersong levels, is rooted in processes of differentiation characterized by variations in aspects such as duration, scale, and choreography. Two specific sequences organize these processes: (i) within the couple, where the husband initiates and the wife concludes, and (ii) among different couples, where older couples commence and younger ones conclude. I argue that the songs are exercises on the complementary way to act, a way to craft both identity and difference between the genders. However, at the end of repertoire, the processes of differentiation break down the order between husband and wife and between the different couples, allowing space for subversion and open opposition. The music ends in war, with the women attacking their husbands and attempting to take their masks.

Keywords: music in native South America; ritual; the Katukina from Biá river; indigenous people of the Amazon.

DIREITOS AUTORAIS

As **imagens** contidas nesta tese, as **canções** transcritas e as suas **gravações** anexadas são protegidas por legislação nacional e internacional, sendo **PROIBIDO UTILIZÁ-LAS PARA QUAISQUER FINS** sem a autorização expressa das pessoas diretamente envolvidas, isto é, dos homens e das mulheres katukina que residem na bacia do rio Biá (municípios de Jutai e Carauari, estado do Amazonas), que me autorizaram a fazer os registros visuais e sonoros para os fins estritos de minha pesquisa. O texto e as transcrições (mas não as gravações e as fotos) podem ser livremente reproduzidos por outros textos (de cunhos acadêmico, educacional e/ou institucional), desde que devidamente citada a sua fonte.

Ao longo da tese, todas as fotografias e figuras nas quais não há indicação de autoria na legenda foram feitas por mim.

GRAFIA

Nesta tese, as palavras katukina, como outras palavras estrangeiras, estão grafadas em itálico, assim como as citações em português do que me disseram meus interlocutores. Para as palavras e expressões katukina, sigo os critérios de transcrição utilizados por Deturche (2009: 6), que, por sua vez, baseou-se nas pesquisas linguísticas de Francisco Queixalós e Zoraide dos Anjos (2006), sua grafia diferindo destas em alguns aspectos. Salvo algumas exceções, a maior parte das palavras katukina são oxítonas, daí a opção por não acentuá-las.

Vogais

A – /a/

I – vai do som de /i/ ao som do /e/ em português (aberto e fechado).

O – de /u/ a /o/

U – posterior alto alongado, sem equivalente em português, bastante comum nas línguas ameríndias.

As vogais podem receber trema, indicando alongamento e ditongo. Assim, por exemplo, ä tem som de “ai”, ï tem som de “ei” e ö de “oi”.

Consoantes

B – /b/

D – /d/

Dy – /dZ/ ou /j/

H – como o “r” aspirado de raio, rato e reto.

K – /k/, quase imperceptível quando situado no fim das palavras.

M – /m/

N – n ou /ŋ/

Ny – tal como som do “nh” em português.

P – /p/

R – lateral retroflexa, variando entre o som do “r” em português (cará) e o som do “l” (bola).

T – /t/

Ty – /tʃ/

W – /w/

' – oclusão glotal.

Nas transcrições das letras das canções (capítulo 4), por vezes flexibilizo esta grafia, substituindo uma vogal tremada (como ï) pelo som de seu ditongo em português (ei), ou especificando se a pronúncia de um “r” se aproxima mais de rama ou lama, dentre outros.

Os etnônimos estão grafados de acordo com o texto citado, sendo escritos com a inicial em minúscula quando em posição adjetiva (a música katukina) e maiúscula quando substantiva (os Katukina).

Utilizo aspas duplas para citações (não recuadas) e aspas simples para palavras ou expressões (em português) de cujo sentido suspeito ou intento deixar em suspenso.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	19
Os Katukina do rio Biá: situação.....	24
Geo e demográfica.....	24
Linguística.....	27
Bibliográfica.....	31
Da pesquisa de campo.....	32
CAPÍTULO 1. CONJUGALIDADE.....	38
Preliminares.....	38
Menarca.....	40
Morando com os sogros.....	50
Concepção e parto.....	54
Couvade.....	59
Bebê.....	62
Filhos e filhas.....	67
Divisão do trabalho.....	70
Roças.....	74
Amadurecimento.....	83
Envelhecimento.....	86
Imponderáveis e terceiros.....	91
Limites e afinidades.....	95
O trabalho complementar.....	98
CAPÍTULO 2. BEBIDAS.....	106
Coleta e colheita.....	111
Patauá.....	112
Mulherada na roça.....	116
Liderança, dispersão e concentração.....	119
Roça e floresta, próximo e distante.....	121
Koya-buk.....	130
Comensalidade ritual.....	135
Pátio.....	136
Refeições entre congêneres.....	138
Bebendo com o espírito.....	140

CAPÍTULO 3. MÁSCARAS.	146
Kiori-buk.	147
Aparência e referência.	151
Buritis.	153
A outra pele.	167
A escrita na pele.	171
Encaixe, redundância e suplemento.....	175
Da floresta à aldeia.	176
Terreiros rituais.....	177
Uma pausa necessária.....	182
Mascarados.	184
O corpo repleto de frestas.	185
Nem outros anônimos, nem os mesmos.	187
O corpo composto.	189
CAPÍTULO 4. CANTOS.	194
Nota sobre as letras.....	198
Nota sobre as transcrições.	201
Canto de abertura do Barakohana.....	204
Motivo musical.....	208
Motivos do canto de abertura.	212
Canto feminino: paralelismo e alteração.	215
Dinâmica líder/coro.	217
Canto 02.....	218
Centro tonal e escala.....	223
Sessão II.....	224
Canto 03.....	224
Canto 04.....	227
Nota entre cantos (i).	229
Sessão III	232
Canto 05.....	232
Canto 06.....	236
Sessão IV	239
Canto 07.....	239
Canto 08.....	242

Canto 09.....	244
Nota entre cantos (ii).	246
Sessão V	250
Canto 10.....	250
Canto 11.....	253
Canto 12.....	256
Sessão VI.....	258
Canto 13.....	258
Canto 14.....	260
Nota entre cantos (iii).	265
Sessão VII.....	267
Canto 15.....	267
Canto 16.....	270
Sessão VIII	274
Canto 17.....	274
Canto 18.....	275
Canto 19.....	278
Nota entre cantos (iv).	280
Sessão IX	286
Canto 20.....	286
Canto 21.....	289
Sessão X	293
Canto 22.....	293
Canto 23.....	296
Nota entre cantos (v).....	297
Sessão XI	301
Canto 24.....	301
Canto 25.....	304
Canto 26.....	309
Sessão XII.....	312
Canto 27 (brincadeira).	312
Canto 28.....	319
Nota entre cantos (vi).	321
Intervalo.....	326

Sessão XIII	329
Canto 29.....	329
Canto 30.....	331
Canto 31.....	333
Sessão XIV	336
Canto 32.....	336
Canto 33.....	340
Nota entre cantos (vii).	343
Sessão XV	349
Canto 34.....	349
Canto 35 (brincadeira).....	351
Sessão XVI.....	359
Canto 36.....	359
Canto 37.....	361
Canto 38.....	364
Nota entre cantos (viii).	368
Sessão XVII.....	372
Canto 39.....	372
Canto 40.....	375
Sessão XVIII	377
Canto 41.....	377
Canto 42.....	380
Canto 43.....	382
Canto 44.....	387
Canto 45.....	388
Canto 46.....	390
Canto 47 (brincadeira).....	392
Canto 48.....	400
Nota de encerramento.....	403
Peteca, pesca, bebida.	408
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	411
O roubo das máscaras.....	423
Os gêneros em sequência.....	429
Liderança.....	432

O espírito ritual.....	438
A filiação ritual e o tempo da festa.....	446
Quanto dura um ritual?.....	461
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	467
ANEXOS.....	481

Introdução.

Nos rituais katukina somente pessoas casadas podem cantar. Para que o façam, as mulheres preparam bebidas em abundância e os homens fabricam máscaras de buriti. Quando se reúnem no pátio da aldeia, ao crepúsculo, os cônjuges cantam e dançam em frente um do outro, formando um alinhamento de homens mascarados oposto a um alinhamento de mulheres pintadas e adornadas. O primeiro é liderado pelo dono dos cantos, o segundo o é por sua esposa, a dona das bebidas. Enquanto isso, num terreiro na borda da floresta circundante, um espírito canta e dança tal como as pessoas. No meio da noite, quando mulheres e homens param de cantar para tomar a bebida preparada pelas mulheres, esse espírito também a bebe, mas lá do terreiro. Dizem que ele/a é pai do dono dos cantos e mãe da dona das bebidas. Os cantos e danças são retomados até que, quase na alvorada, as mulheres atacam seus maridos para lhes roubar as máscaras, desfazendo os alinhamentos e encerrando o repertório de canções. Os embates conjugais duram até que os maridos consigam, um a um, fugir do pátio da aldeia com suas máscaras.

O objetivo geral desta tese é explicar esse percurso, que, nas festas, leva da cooperação ao antagonismo entre os cônjuges. O caminho adotado será o da descrição da festa Barakohana, conforme realizada em setembro de 2014 na aldeia Bacuri, liderada por Caxeiro e Maria Antônia. Residualmente, pretendo, ao compreender melhor as relações envolvidas na festa por meio de sua descrição, desvendar um pouco da natureza enigmática e dual do espírito ritual.

••

Os Katukina chamam os seus rituais de *waik*. Além de fazer referência ao evento, a palavra *waik* designa o canto e a dança. A expressão que designa o ato de cantar, dançar e fazer uma festa é *waik-buk*. O verbo *-buk* se aplica a atividades cujos resultados têm uma materialidade, por assim dizer, bastante explícita: fabricar uma canoa (*podak-buk*), construir uma casa (*hak-buk*), produzir um cesto (*ton-buk*), uma máscara (*kiori-buk*), dentre outros. Mais do que cantar e dançar, então, *waik-buk* seria algo como fazer ou fabricar um canto-dança, logo, uma festa. Essa inseparabilidade semântica denotada pelo termo *waik* é igualmente prática: quase não observei gente cantando fora dos contextos rituais.

À época de minhas estadias no Biá, os Katukina realizavam seis festas diferentes, denominadas Barakohana, Adyaba Kidak, Arao, Kiokdyuku, Pida Kidak e Kohana. Todas

elas são lideradas por um casal, formado pelo dono dos *waik* (cantos-danças/festa), *waik-warahi*, e pela dona das bebidas, *koya-warahi*. Em cada aldeia, cada ritual é responsabilidade de apenas um casal. Assim, por exemplo, na aldeia Bacuri, somente Carnaval e Socorro lideravam o Arao, que na aldeia Janela era liderado por Manduca e Carmélia, tendo ainda outros casais como responsáveis em outras aldeias. Embora todas as aldeias façam festas, nem todas têm casais aptos a liderar as seis festas.

A principal diferença entre elas diz respeito ao repertório musical, cada uma apresentando uma sequência de canções particular, que o dono dos cantos (*waik-wara*) deve saber entoar, cabendo a ele iniciar os cantos. Também as máscaras são um pouco diferentes para cada festa, a maioria delas produzida a partir dos folíolos do buriti. A exceção é o ritual Kohana, cuja paramenta é composta por duas peças: uma viseira de penas de garça e uma roupa da entrecasca de uma árvore. Para além do repertório musical, o Kohana também se distingue dos demais rituais por exigir mais tempo de preparação e contar com convidados de outras aldeias (Deturche 2009: 184). Trata-se da maior e mais prestigiada festa katukina – a única que não tive a oportunidade de acompanhar. Por essa razão, ao longo da tese só farei menções eventuais ao Kohana, de modo que, quando eu escrever festas (ou rituais), no plural, estarei me referindo às outras cinco festas, cujas edições de que participei seguem abaixo especificadas.

Festa	Donos	Aldeia	Data
Adyaba Kidak	Sebastião e Chica	Sororoca	Agosto de 2014
Arao	Carnaval e Socorro	Bacuri	Agosto de 2014
Kiokdyuku	Abraão e Marlene	Bacuri	Setembro de 2014
Barakohana	Caxeiro e Maria Antônia	Bacuri	Setembro de 2014
Arao	Manduca e Carmélia	Janela	Junho de 2015
Pida Kidak	Mariano e Luana	Sororoca	Julho de 2015
Barakohana	Caxeiro e Maria Antônia	Bacuri (Novo)	Julho de 2015

Quadro 1. Festas das quais participei.

Estas festas obedecem todas a um mesmo roteiro geral, centrado na produção de bebidas, máscaras e cantos. Ainda que cada evento festivo conte com pequenos ajustes e adaptações, esse roteiro pode ser sistematizado da seguinte maneira.

<i>As etapas das festas</i>		Mulheres	Homens
1º dia		Colhem os frutos nas roças, como abacaxi, banana, cará etc.	Seguem atividades cotidianas <u>ou</u> vão ao mato coletar frutos de alguma palmácea.
2º dia	Manhã	Preparam as bebidas na aldeia.	Limpam o terreiro ritual masculino. Saem para a floresta. Às vezes bebem antes de sair.
	Tarde	Preparam as bebidas na aldeia. Limpam o pátio. No fim da tarde fazem uma refeição e depois bebem, no pátio, separadas dos homens.	Fabricam as máscaras de folíolo de buriti na floresta. No pátio da aldeia, fim de tarde, comem e depois bebem, separados das mulheres.
	Noite	Cantam e dançam no pátio da aldeia. No intervalo das sessões de cantos, ocupam lugares opostos e distantes. No meio do repertório, fazem uma pausa mais longa para beberem, separados. Depois voltam a cantar e dançar.	
3º dia	Manhã	Permanecem na aldeia. Bebem <i>koya</i> . Preparam mais bebidas.	Aguardam ou brincam no terreiro ritual. Bebem <i>koya</i> . Saem para pescar – no rio, lago, igarapé etc.
	Tarde	No fim da tarde, comem os peixes em conjunto e separadas dos homens, no pátio. Depois, bebem, no mesmo lugar, também deles separadas.	Retornam da pesca pelo fim da tarde. Comem os peixes entre si, no pátio, longe das mulheres. Depois, da mesma forma, bebem.

Quadro 1. Síntese do roteiro ritual.

Em todas as etapas, o dono dos cantos (*waik-warahi*) lidera os outros homens, enquanto sua esposa, a dona das bebidas (*koya-warahi*) lidera as mulheres. O termo *-warahi* pode ser utilizado para se referir à posse de certos bens, como, por exemplo, *bacia-warahi*, que indicaria o dono ou dona de uma bacia (ver Deturche 2009: 295). Ele é formado pela palavra *-wara* acrescida do sufixo *-hi*, de significado obscuro (: 296), enquanto a primeira é encontrada na expressão que designa o espírito associado a cada festa: *waik-wara* (ou *waik-o-wara*), traduzida por meus interlocutores por *dono da festa*, mas que chamarei por espírito-Dono, para não confundi-lo com o *waik-warahi* (igualmente traduzido por *dono da festa*). A tradução do vocábulo *-wara* é complexa. Apenas adianto que, de acordo com Deturche (idem), *-wara* é utilizado em uma série de contextos distintos, designando uma relação entre dois termos que aponta para os nexos de completude (inteireza) e origem (fonte), indicando

também uma relação de maestria (domínio). Assim, o autor chama o espírito *waik-wara* de cada festa por “corpo-mestre do ritual”, mais comumente por “espírito celeste” para diferenciá-lo de seu mestre terreno, isto é, o *waik-warahi* (dono dos cantos).

Sendo mestre das festas (*waik*), o espírito-Dono (*waik-wara*) o é também dos cantos e danças (*waik*) – os mesmos praticados por homens e mulheres no pátio da aldeia. Se os espíritos, na Amazônia indígena, são “menos uma espécie que uma experiência, menos um termo que uma relação” (Viveiros de Castro 2006: 326), as experiências e as relações que dizem respeito aos espíritos-Donos de cada festa são bastante concretas: cantar e dançar (*waik-buk*). Será pelo detalhamento dessas ações, bem como de seu preparo, que será possível se aproximar, de alguma forma, dos *waik-wara*. Creio que assim será possível compreender um pouco melhor a sua natureza dual, que o faz ser, simultaneamente, pai de um homem (*waik-warahi*) e mãe de uma mulher (*koya-warahi*).

Essa conjunção de opostos em uma mesma entidade é ainda mais relevante quando se considera que a organização das festas separa homens e mulheres de uma maneira ainda mais radical do que se nota na vida cotidiana. Lima e Py-Daniel (2002), que realizaram incursões relativamente breves aos rios Juruá e Biá, contrastaram assim a separação dos gêneros entre os Kanamari e os Katukina, ambos falantes de variantes distintas de uma mesma língua (ver abaixo).

A divisão de trabalho entre os sexos é extremamente marcada entre os Kanamari e os Katukina. Mais claramente entre os Katukina do que entre os Kanamari, as mulheres e os homens formam seus próprios grupos de convivência íntima cuja separação é visível no cotidiano da aldeia. (Lima e Py-Daniel 2002: 160).

O que reúne os gêneros adultos no Biá é, principalmente, a relação conjugal, mais especificamente as duas refeições diárias, ainda que, eventual mas sistematicamente, os cônjuges se empenhem juntos nas mesmas atividades, principalmente plantar e produzir farinha. Ocasionalmente, também saem juntos para passear na floresta ou mesmo para pescar. No restante do tempo, passam divididos, desempenhando cada qual suas tarefas, junto de seus congêneres mais próximos/as. Essa separação, no entanto, vai além de uma ‘divisão sexual do trabalho’, estando presente também em momentos onde a produção não está em jogo. Assim, quando eu colocava as canções gravadas nas festas para todos ouvirem, geralmente ao fim da tarde ou começo da noite, as mulheres ficavam reunidas de um lado e os homens do outro¹.

Como já notara Deturche (2009: 400), essa separação cotidiana é ainda mais acentuada nas festas. Nelas, o contato entre os cônjuges é reduzido, uma vez que cada um

¹ Também na experiência recente de ensino escolar, os homens formam uma turma e as mulheres formam outra.

integra coletivos que, opostos entre si, contribuem com partes diferentes para dar corpo à festa. Essas partes desiguais se articulam de modo complementar, tanto em atividades que os afastam (elas nas roças e na aldeia, eles na floresta), como em atividades que os aproximam (dançar e cantar no pátio). De seu início ao seu encerramento, então, o ritual é composto por um conjunto de ações complementares realizadas em sequência, tendo em seu centro as canções, nas quais os maridos cantam de uma maneira e suas esposas cantam de outra.

Ao final do repertório, entretanto, essa oposição complementar e ordenada entre homens e mulheres é convertida em desordem, desembocando em uma oposição antagônica entre cônjuges. Trata-se, na palavra de meus interlocutores, de uma brincadeira (*koni-boik*). Uma brincadeira, porém, que é o ponto culminante de qualquer festa bem-sucedida, quando os cantos implodem em risos e disputa (pelas máscaras). Uma brincadeira que, como toda brincadeira, traz à tona questões importantes.

••

O primeiro capítulo trata da construção da conjugalidade no Biá, entendendo o casamento como um processo, iniciado pelo resguardo de menarca e terminado com a morte de um dos cônjuges, uma vez que não há divórcio entre os Katukina. Destaco o período no qual os recém-casados corresidem na casa de outro casal, formado pelo pai e mãe de um deles (sogro e sogra do outro), a divisão complementar de atividades produtivas entre os cônjuges (caracterizadas por uma ordem), a criação de uma unidade residencial e agrícola a partir do nascimento do ou da primogênita, bem como os cuidados envolvidos na criação de filhos e filhas, na qualidade de terceiros para os quais os trabalhos complementares dos cônjuges são direcionados. Ao final, comento também a relação entre filhas e filhos adultos com seus ascendentes idosos (consanguíneos e afins).

A festa Barakohana tem início no capítulo 2, que descreve os passos envolvidos na produção de bebidas, primeira etapa de todo ritual. Na ocasião, além das mulheres colherem os frutos nas roças, os homens colaboraram com frutos de patauá, coletados na floresta e deixados na cozinha da dona das bebidas. Procuro identificar os principais valores associados aos ambientes de floresta e roças, perpassados por um gradiente de distância e proximidade que constitui os grupos masculino e feminino. Ao fim, foco na comensalidade ritual e na participação do espírito-Dono nesta comensalidade, contrastando-a com o modo de comer das refeições cotidianas.

O capítulo 3 diz respeito à etapa seguinte da festa Barakohana: a produção das máscaras e demais adornos corporais. Inicialmente, foco na matéria-prima utilizada e nas relações que ela parece evocar, associadas aos corpos dos espíritos-Donos e à mediação entre

o alto e o baixo, o distante e o próximo, relação esta também pertinente às pinturas corporais masculinas, todas as paramentas colaborando para sobrepôr no corpo dos mascarados qualidades oriundas de referentes diferentes. Baseado nas características das máscaras, discuto sobre as qualidades corporais do espírito-Dono, relacionando seu “corpo composto” (Deturche 2009) a um corpo cheio de frestas e em constante movimento.

No capítulo 4, apresento transcrições sintéticas das quarenta e oito canções que compuseram o repertório do Barakohana em 2014, bem como a descrição das brincadeiras a ele associadas e o encerramento da festa. Ao longo das transcrições, destaco os muitos processos de diferenciação envolvidos na música do Barakohana, particularmente as variações melódicas, rítmicas e fonéticas nos planos intercancional e intracancional, por meio das quais se constituem, mutuamente, maridos e esposas, casais que lideram e casais que fazem o coro, jovens e velhos, homens e mulheres.

Nas considerações finais, retomo alguns elementos dos capítulos anteriores e apresento uma reflexão sobre as relações entre os gêneros a partir do roubo das máscaras, destacando também a importância do mote da liderança nas festas, bem como da passagem do tempo e das gerações. Ofereço alguns comentários sobre o espírito-Dono e, por fim, retorno a um dos papéis das festas, de manter em perpétuo desequilíbrio a oposição complementar entre cônjuges e entre homens e mulheres.

Os Katukina do rio Biá: situação.

Geo e demográfica.

À época de minha pesquisa, os Katukina residiam em sete aldeias na bacia do rio Biá. O rio Biá é um tributário da calha direita do médio rio Jutaí, que por sua vez desemboca na margem sul do médio Solimões, onde está localizada a cidade de Jutaí, sede do município homônimo, no estado do Amazonas. É ali que residem alguns dos principais regatões que sobem ao Biá para trocar mercadorias pelos produtos indígenas.

A outra cidade mais próxima do Biá se chama Carauari (AM), localizada no baixo curso do rio Juruá. Alguns katukina costumam recorrer às suas imediações, na parte rural do município, pois à beira do Riozinho reside um patrão que trabalha há décadas com eles. O alto curso do Riozinho, próximo à cidade de Carauari, corre paralelo a uma parte do rio Ipixuna, principal afluente da margem direita do Biá, existindo varadouros (trilhas) que fazem a ligação entre eles.



Figura 2. TI Rio Biá e demais terras indígenas regularizadas ou em processo de regularização (em verde claro) pela Funai na região; ao norte da TI, as porções do alto e médio Solimões, com a localização das cidades de Tabatinga na tríplice fronteira com Peru e Colômbia, Jutai e Tefé (a maior cidade no médio Solimões); à leste da TI, o rio Juruá e a cidade de Carauari; à oeste, o Jandiatuba e, mais afastado, o Javari.

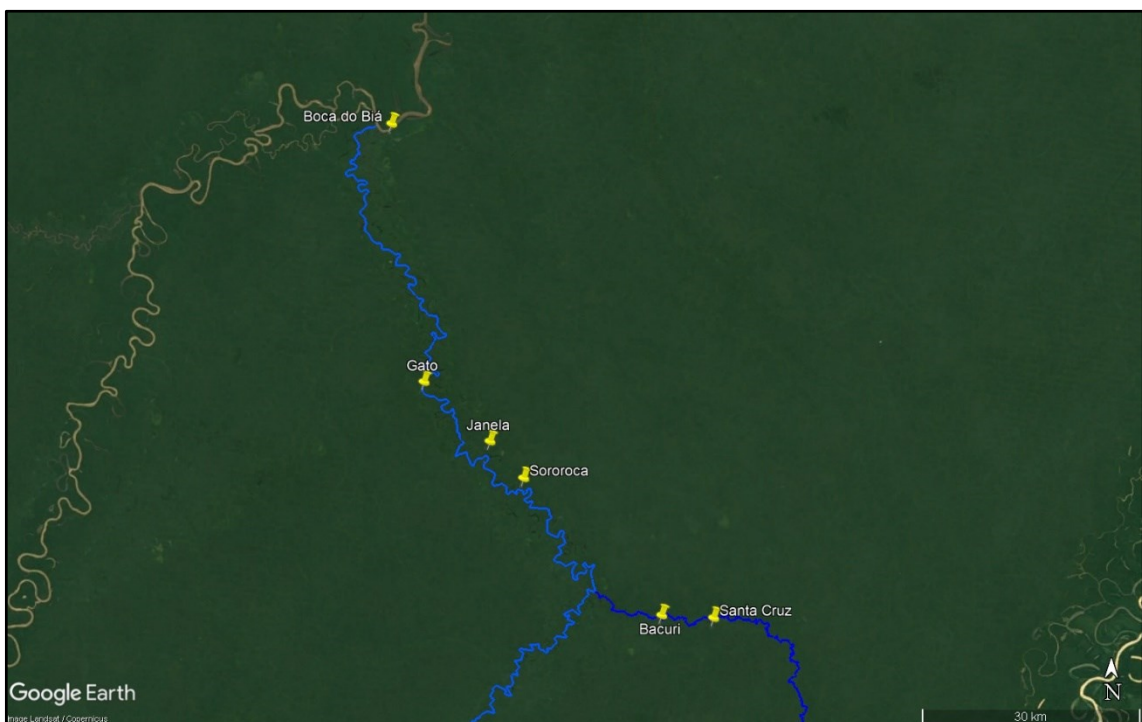


Figura 3. Localização das aldeias katukina no rio Biá (azul claro) e no Ipixuna (azul escuro) em 2015. No canto inferior da imagem, à direita, algumas das curvas do rio Juruá.

Minha pesquisa de campo se concentrou nas aldeias Bacuri, Sororoca e Janela, com breves passagens pelo Gato e pela Boca do Biá. Quando saí do Bacuri existiam 13 casas nas quais residiam 70 pessoas; no Sororoca, 11 casas com 68 pessoas; já no Janela eram 23 casas

ocupadas por 103 pessoas. As aldeias Gato e Boca do Biá são ainda maiores que a aldeia Janela. Não conheci Santa Cruz e Surucucu, mas relatos me deram conta que a primeira era da proporção do Bacuri e Sororoca, enquanto Surucucu seria ainda menor².

No censo mantido pela SESAI, em 2014 os Katukina totalizavam 628 pessoas³. Desde que se têm registros numéricos precisos de sua população, nunca foram tantos. Em 2006 eram em 433 (Deturche 2009: 33). Nas décadas de 1960 e 1970 o grupo passou por uma séria crise demográfica em função de epidemias de varíola, rubéola e gripe – em 1972 eram apenas 176 pessoas (: 32). Em 1986 chegaram a 209 e em 1996 eram 278 indivíduos (idem).

Os Katukina, contudo, dizem que antigamente eles eram muitos, em bem mais pessoas do que existe atualmente pela bacia do Biá. Estimativas dão conta de que nos anos de 1930 seriam em torno de 530 pessoas (OPAN 1982 apud Deturche 2009: 32). Assim, é possível que antes disso formassem uma população ainda maior, provavelmente distribuída sobre um território mais vasto. No século XIX, Castelnau (1851 apud Deturche 2009: 25) já anotara a presença de índios conhecidos como “Catuquina” sobre o rio Biá.

As margens do Biá, como as do Jutai, estão inseridas na unidade de relevo conhecida por Planície Amazônica, enquanto a área do interflúvio Jutai-Juruá, na qual se situam as florestas do Biá, está registrada como Depressão do Rio Solimões (IBGE 2006). Trata-se de uma região bastante plana, às vezes ondulada, inexistindo morros ou montanhas que se destaquem na paisagem.

Como em outras partes da Amazônia, têm-se duas estações principais: a seca (verão) e a chuvosa (inverno). Durante a segunda, o volume dos rios cresce e alaga as áreas vizinhas mais baixas, chamadas de várzea, unidade da paisagem que se opõe à terra firme (áreas que não alagam). As informações sobre a duração das estações variam, mas podemos tomar o verão como o período aproximado que vai de junho a setembro e o inverno de dezembro a março, com períodos de transição nos meses abril-maio e outubro-novembro (Nascimento 2009; Lima e Py-Daniel 2002: 98; Deturche 2009: 17).

Linguística.

A língua diariamente falada pelos Katukina e a língua falada pelos Kanamari são variedades dialetais de uma mesma língua, chamada na literatura especializada por katukina-

² A utilização de artigo masculino precedendo o nome das aldeias é proposital, conforme uso corrente entre indígenas e ribeirinhos. Assim, temos o Janela, o Sororoca etc., sendo a Boca do Biá a exceção.

³ Conforme https://pib.socioambiental.org/pt/Povo:Katukina_do_Rio_Bi%C3%A1 (sítio eletrônico do Instituto Socioambiental, acessado em 08/07/2023).

kanamari (Anjos 2011: 16) ou simplesmente por katukina (Queixalós e Anjos 2006: 32). Atualmente, ela é a única língua que compõem a família linguística katukina, identificada e proposta pela primeira vez por Rivet (1920) com base em dados fornecidos pelo padre Tastevin, que esteve entre os Kanamari no início do século XX.

Atualmente, os Katukina se situam exclusivamente no vale do Biá⁴. Já os Kanamari, mais espalhados e mais conhecidos na literatura etnológica, somam cerca de 2.400 pessoas (SESAI 2013) que habitam em sua maioria o médio rio Juruá, além dos altos cursos do rio Jutai e Itaquaí, médio Javari e baixo Japurá (Costa 2007: 19-21). Os Katukina têm interações frequentes com um grupo kanamari que há alguns anos se mudou do alto curso do Jutai para um paraná (extensão paralela de um rio) pouco acima da boca do Biá⁵. Nestas interações, utilizam sua própria língua e dizem se compreender mutuamente.

A outra língua que comporia a família linguística katukina é o katawixi (Anjos 2011: 18-19). Os dados linguísticos referentes aos Katawixi foram recolhidos em 1920 por Tastevin junto a um pequeno grupo no rio Breu, afluente da calha esquerda do baixo Juruá (Tastevin e Rivet 1921 apud Deturche 2009: 65). Contudo, já em 1926 Tastevin afirmou que os Katawixi teriam desaparecido, não existindo desde então novas informações linguísticas a respeito deles (Anjos 2011: 16)⁶.

Atualmente, portanto, até onde se sabe a família linguística katukina é formada por uma única língua, subdividida nos dialetos kanamari e katukina. Adelaar (2000) levantou a hipótese de um parentesco genético entre a família katukina e aquela conhecida como harakmbut (ou amakaeri), cujos falantes se encontram na planície amazônica do sudeste peruano. Através da análise de correspondências fonológicas, morfológicas e lexicais, Jolkesky (2011) caracterizou uma relação de parentesco destas duas famílias com a família arawa, postulando uma protolíngua “Arawá-Katukína-Harakmbet”.

A hipótese de Jolkesky é interessante porque, no caso das famílias arawa e katukina, aproxima desde uma perspectiva linguística populações que na literatura etnológica já colocavam questões comuns. A organização em subgrupos, por exemplo, registrada por

⁴ Existe outra formação ameríndia conhecida hoje em dia por katukina, mas cujos membros são falantes de uma língua da família pano e vivem nos rios Campinas e Gregório, na calha do Juruá, no estado do Acre (Lima 1994).

⁵ As cabeceiras do rio Jutai estão situadas na TI Vale do Javari e são habitadas por um grupo conhecido por *tyonwük-dyapa* (Tucano), falante da língua katukina-kanamari e em contato estreito com um grupo kanamari (ver Gil 2020). Da foz do Biá ao alto Jutai se tem uma grande distância, que levaria semanas para ser percorrida.

⁶ Funcionários da Funai relataram a presença de um grupo katawixi isolado na TI Jacareuba/Katawixi, no interflúvio Purus-Madeira, no rio Mucuim, tributário da margem direita do Purus (Queixalós e Anjos 2006: 30). Não existe, contudo, nenhuma documentação que ateste que este grupo fale a mesma língua daquele grupo encontrado por Tastevin no início do século XX (Anjos 2011: 16-17). No século XIX, Coutinho (1862: 74) mencionou grupos “catauixis” que viviam em afluentes de ambas as margens do Purus (rios Tapauá, Mary e Mucuim).

Tastevin, é abordada em etnografias sobre os Deni (Florido 2013), Suruwaha (Aparicio 2014), Paumari (Bonilla 2007), Jarawara (Maizza 2009) e Madihá (Gordon 2006) – todos classificados na família linguística arawa – bem como entre os Kanamari (Costa 2007) e Katukina (Deturche 2009: 117-139), dentre estes um assunto relativo há tempos passados (Deturche e Hoffmann 2016). Variações do mito dos irmãos Tamako e Kira são encontradas entre os Madihá e Deni, enquanto entre os Kanamari e Katukina encontramos os irmãos Tamakori e Kirak. Também o xamanismo, com agentes patogênicos comuns (as “pedras” – Pollock 1985), coloca estas populações em uma situação de proximidade.

Situamo-nos, assim, naquela “área etnográfica” conhecida por Juruá-Purus (Melatti 2019). Geograficamente, os Katukina ocupam o extremo ocidente desta área. O Jutaí, como o rio Biá, é bem menos extenso que o Juruá (onde habitam os Kanamari e os Madihá) e que o Purus (família arawa) – estes dois rios têm suas cabeceiras na Cordilheira dos Andes, enquanto o Jutaí nasce no estado do Amazonas. Para o oeste do Jutaí, os afluentes mais importantes da margem sul do Solimões são, respectivamente, o Jandiatuba e o Javari, sendo este conhecido pela predominância das populações de língua pano, também presentes nos altos cursos do Purus e do Juruá. Abaixo da boca do Biá, os vizinhos indígenas mais próximos são os *Kulina* (Madihá) da aldeia Batedor, próxima ao paraná Piranha. Mais ao norte, a jusante, há áreas nas quais vivem grupos dos povos Tikuna, Kokama, Kambeba e Miranha, localizadas no baixo Jutaí e médio Solimões⁷.

••

O que aprendi da língua katukina me permitia pronunciar frases simples que antecipavam algo que eu pretendia fazer ou então frases que descreviam o que já tinha sido feito, por mim ou outrem. Permitia-me também identificar o assunto de conversas entre eles, sem contudo compreender com precisão o que diziam. Em poucos momentos da pesquisa consegui estabelecer diálogos utilizando apenas a língua katukina. Desta forma, as conversas mais sistemáticas voltadas aos temas da tese ficaram restritas às pessoas que sabiam falar o português ou que tinham alguma proficiência nele.

A maior parte dos adultos no Biá compreende alguma coisa da língua portuguesa, muitas vezes apenas o necessário para o estabelecimento de trocas com os regatões. Os homens são os que melhor falam o idioma português e a maior parte das mulheres fala pouco ou quase nada, com algumas notáveis exceções, principalmente nas aldeias mais a jusante.

⁷ As sete unidades políticas indígenas reconhecidas à época pelo Conselho dos Povos Indígenas de Jutaí (COPIJU) na área de abrangência do município eram: Tikuna, Kokama, Kambeba, Miranha, Kulina (Madihá), Kanamari e Katukina.

Em 2000, 45% dos homens acima de seis anos falava português (com diferentes níveis de fluência), contra 18% das mulheres (Lima e Py-Daniel 2002: 66). Não conheci nenhuma criança que falasse português para além de alguns poucos vocábulos. É possível estabelecer uma correlação entre o número de pessoas que domina o idioma não indígena e a posição da aldeia no rio: quanto mais abaixo, maior o número de falantes. Assim, se na Boca do Biá e no Gato praticamente todos os homens sabiam falar português, no Bacuri apenas dois homens se destacavam pelo uso mais fluente da língua. Entre si, os Katukina de todas as aldeias conversam utilizando a língua nativa.

Ainda que eu não dominasse o idioma, até o final de meu trabalho de campo insisti no seu aprendizado, de modo a entender melhor os usos e significados de certas palavras e expressões, constantemente provocando reflexões entre eles a respeito de algumas traduções e as comparando com traduções de fontes diferentes.

Já no final de minha pesquisa, na aldeia Sororoca recebemos a visita da equipe da OPAN (ONG Operação Amazônia Nativa), que no dia anterior tinha realizado uma reunião no Bacuri. Genoveva Amorim, antropóloga consultora do projeto, me disse que Caxeiro tinha perguntado por mim e contara à equipe alguns episódios de minha última passagem por lá, há alguns meses, afirmando ainda que eu *falava tukuna*. A palavra *tukuna* é geralmente traduzida por *gente* ou *pessoa*, podendo em alguns casos servir como uma autodesignação coletiva e, neste caso, como uma designação da língua nativa. No episódio em tela, na oração híbrida *falar tukuna* estava implícito o termo *koni* – língua/palavra. *Tukuna koni* (língua/palavra de gente) é comumente contrastada à *dyara koni* (língua/palavra de branco), a passagem de um a outro sendo um dos mecanismos preferenciais pelos quais os Katukina buscavam me ensinar sua língua: *dyara* diz assim, *tukuna* diz assado, ou, em *tukuna koni* é x, em *dyara koni* é y.

Procurei desmentir para Genoveva o que tinha dito Caxeiro, um dos principais interlocutores de minha pesquisa, mas sua afirmação me deixou intrigado. Sem dúvida, Caxeiro sabia de minhas limitações para falar e compreender a língua katukina. Pode ser que ele tenha advogado minha competência na língua numa comparação contextual com as pessoas da OPAN, algumas no Biá pela primeira vez, que sabiam ainda menos katukina do que eu. Porém, certamente isto não se aplicava à Genoveva, com larga experiência no Biá.

Descrevendo sua experiência de campo entre os Kanamari no rio Itaquai, Costa (2007: 9) conta que no início da sua pesquisa lograra compilar um vocabulário extenso, os Kanamari assim acreditando que ele já havia aprendido a língua, mesmo que até aquele momento ele ainda não conseguisse compreender a gramática desta.

O que estaria implícito nestas “avaliações generosas” (idem)? O assunto requer aprofundamentos que fogem do objetivo desta tese. Limite-me, assim, a um breve apontamento. Se entre nós, acadêmicos, falar uma língua costuma ser sinônimo de dominar minimamente algumas construções gramaticais – as relações entre os diferentes tipos de nomes – talvez entre os Katukina e os Kanamari, encontraríamos uma ênfase mais voltada para a relação entre os nomes e as coisas nomeadas. Assim, a generosidade das avaliações estaria assentada numa orientação menos gramatical que nominal, menos normativa que empírica, atestada não por testes de proficiência, mas pela simples emissão contextualizada de nomes (substantivos e adjetivos, basicamente). O falante, seja ele quem for, reconhece assim uma relação (entre nome e coisa nomeada) em detrimento de outra relação – *em dyara (koni) diz mutum, nós chama bin*.

Note-se que minha glosa de *koni* por *língua* ou *palavra* é, neste sentido, proposital, remetendo à separação fundamental de Saussure (1989 [1916]) entre *langue* e *parole*. Mais do que língua ou palavra, contudo, *koni* indica a *fala* de alguém – pragmaticamente, tudo o que tem e de onde parte qualquer linguista. Assim, por quem quer que seja pronunciada, uma só palavra em língua katukina é já uma *fala tukuna*. Penso, então, que o fato de eu saber nomear muitas coisas como uma pessoa (*tukuna*) bastou para Caxeiro atestar (para pessoas *dyara*) que eu já falava sua língua⁸.

Bibliográfica.

A primeira pesquisa etnográfica de fôlego entre os Katukina foi realizada por Jérémy Deturche (2009), que esteve no Biá entre 2004 e 2008. Antes disso, para a execução do Projeto Integrado de Proteção às Populações e Terras Indígenas da Amazônia Legal (PPTAL), a FUNAI contratou a antropóloga Deborah Lima e o biólogo Vítor Py-Daniel para a realização de levantamento etnoecológico das áreas Kanamari do médio Juruá e Katukina do Biá, cuja pesquisa de campo, que durou aproximadamente dois meses, ocorreu em 2000 (Lima e Py-Daniel 2002).

⁸ Esta noção de que saber falar um idioma pode se referir ao simples uso de palavras, mesmo que soltas, deste idioma, parece se estender, ainda que com diferenças, à parte dos não indígenas na região. Certa vez, um dos regatões que *trabalha* com os Katukina me disse que sabia falar a língua deles, mas passado um tempo descobri que ele sabia apenas algumas palavras em katukina. Nunca ouvi, por outro lado, nenhum não indígena na região afirmar que sabia falar inglês ou espanhol apenas por saber pronunciar alguns vocábulos – o que traria à reflexão um elemento político. Além disso, é comum que ribeirinhos e cidadãos se refiram às línguas dos povos indígenas da região com a expressão “a *gíria* deles” (ver também Bonilla 2007: 137), termo encontrado em relatórios oficiais do século XIX – como, por exemplo, Coutinho (1862: 77).

A ONG Operação Amazônia Nativa (OPAN), antiga Operação Anchieta, atua desde 1987 entre os Katukina⁹. Mais recentemente, pesquisadores que integraram seus projetos na primeira década deste século também produziram textos a partir de sua atuação no Biá (ver Amorim e Aparicio 2006, Caporrino 2010, Barboza 2010 e Carneiro 2015)¹⁰. Em 2009 a ONG editou a cartilha intitulada *Tukuna Nowa Koni* a partir da sistematização dos resultados de oficinas de educação escolar indígena, realizadas em 2006 no Biá. Em 2011 a OPAN publicou o Plano de Gestão Territorial da Terra Indígena Rio Biá como resultado do projeto Aldeias – Conservação na Amazônia Indígena.

Além dos trabalhos de Deturche, da OPAN e da FUNAI, a linguista Zoraide dos Anjos realizou pesquisa no Biá que resultou em dissertação de mestrado (Anjos 2005) e tese de doutorado (Anjos 2011) sob a orientação de Francesc Queixalós, que também esteve no Biá (Queixalós 2005), mas desenvolve sua investigação junto aos Kanamari do rio Itaquai, afluente do Javari. Tanto Anjos como Queixalós participaram em 2006 como assessores linguísticos em projeto da OPAN que visava discutir o processo de alfabetização e a ortografia a ser utilizada nas escolas katukina (Anjos 2011: 42)¹¹.

Por fim, depois que parti pela última vez do Biá, em 2015, Barboza, que também integrou a equipe da OPAN, retornou (entre 2016 e 2017) e defendeu sua tese em 2019 (em antropologia) pela Universidade da Flórida¹². Em 2017, a linguista Edite Santos fez sua pesquisa no baixo Biá e defendeu sua tese em 2019.

Da pesquisa de campo.

A pesquisa de campo foi dividida em três etapas: de julho a outubro de 2014, de janeiro a março de 2015 e de maio a julho do mesmo ano. Durante a primeira etapa tive a companhia e o apoio de Bianca Ferreira Oliveira, também antropóloga. Em função do tempo disponível, foquei minha estadia em três aldeias: Janela, Sororoca e Bacuri, parando poucos dias nas aldeias mais a jusante (Boca do Biá e Gato). Como disse, não tive a oportunidade de

⁹ “(...) inicialmente a proposta da OPAN era dar assistência à saúde. Ao longo do tempo, as equipes foram ampliando o leque de linhas de atuação, incluindo uma campanha pela demarcação da terra indígena e posteriores ações de vigilância, atividades de alfabetização em língua indígena, oficinas de capacitação e projetos de alternativas econômicas” (<https://amazonianativa.org.br/katukina-do-rio-bia/>, acessado em 22/05/2019).

¹⁰ Oriundas deste período, também há informações sobre os Katukina publicadas nas teses de Aparicio (2019) sobre os Banawá no rio Purus e de Amorim (2019) sobre os Kulina no Juruá.

¹¹ Durante a maior parte de minha estadia no Biá apenas as aldeias Boca do Biá, Gato e Janela dispunham de escola. Na metade de 2015, dois professores começaram a dar aulas na aldeia Sororoca.

¹² Infelizmente até a entrega desta tese para a banca não tive êxito em obter o trabalho.

conhecer as aldeias Santa Cruz e Surucucu, mas viver no Biá é sinônimo de transitar pelo rio, o que me deu a oportunidade de conhecer pessoas destas aldeias que visitavam ou apenas passavam por onde me hospedei.

Em todas as etapas cheguei ao Biá partindo da cidade de Jutai. De Manaus (capital do Amazonas) à Jutai (ver figura 1) existe transporte regular, efetuado por embarcações do tipo recreio, que cruzam o Solimões em direção à Tabatinga, na tríplice fronteira entre Brasil, Peru e Colômbia, parando nas principais cidades à beira do Solimões, desembarcando passageiros e mercadorias trazidas da capital. Da cidade de Jutai ao Biá, todavia, sempre dependi de caronas, o que me custou duas semanas na primeira etapa e uma semana em cada uma das etapas seguintes. Em duas ocasiões segui viagem rio acima na chalana de Leopoldo, que à época trabalhava de regatão. Como sua embarcação, repleta das mais diversas mercadorias, ia parando para negociar nas comunidades ribeirinhas localizadas na RESEX Jutai, a viagem até a boca do rio Biá, navegando apenas durante o dia, costumava durar quatro dias¹³. A outra carona, na última etapa de pesquisa, consegui em um barco grande da prefeitura, que tinha sido emprestado ao servidor responsável pela RDS Cujubim, situada no alto Jutai¹⁴. Desta maneira, com um motor mais potente, foi possível chegar à boca do Biá em apenas um dia e uma noite de viagem.

Pela dinâmica da cidade de Jutai e pela presença frequente de indígenas (Katukina ou não), nunca tive dúvidas de que ali minha pesquisa já estava sendo realizada. Além de Jutai, fiz uma viagem com os Katukina da aldeia Bacuri até a cidade de Carauari (no Juruá), onde passei alguns dias. Subtraindo o tempo passado nestas cidades, o período total de permanência no rio Biá foi de seis meses.

No cotidiano das aldeias, eu costumava acompanhar alguma das famílias na roça e na produção de farinha, ou algum grupo de homens na pesca ou na caça. Não há muito o que fazer na aldeia quando a maior parte das pessoas está longe das casas, e desde cedo percebi que aprender a trabalhar nas roças, no rio e na mata era muito mais rentável que permanecer na aldeia à mercê dos piuns (pequenos mosquitos, similares ao que no sul chamamos de

¹³ A Reserva Extrativista (RESEX) do Rio Jutai foi criada através do Decreto de 16 de julho de 2002, resultado de um processo desencadeado na década de 1980 por “antigos seringueiros e descendentes que permanecerem em suas colocações e áreas de ocupação, após o declínio da dominância de patrões da seringa na região do Rio Jutai” (ICMBio 2011: 11). Em 2011, nos seus limites existiam 24 comunidades distribuídas pelas calhas dos rios Jutai e Riozinho, em seu baixo e médio curso, totalizando 1.221 pessoas, 233 famílias (43-4). A parte sul da RESEX faz divisa com a porção norte da TI Rio Biá, próximo à aldeia Boca do Biá.

¹⁴ A Reserva de Desenvolvimento Sustentável (RDS) Cujubim foi criada por meio de Decreto Estadual no ano de 2003, entre a TI Vale do Javari e a TI Rio Biá, a sudoeste desta. As outras Unidades de Conservação (UC) vizinhas da TI são a RESEX Médio Juruá a leste e a RDS Uacari a sudeste. Para mais informações sobre o corredor de áreas protegidas no qual está inserida a TI Rio Biá, ver ICMBio (2011) e <https://uc.socioambiental.org> (acesso em 23/05/2019).

maruim)¹⁵. Desta forma, meus registros nos diários de campo foram feitos quase sempre pela noite, na rede. Durante o dia, costumava carregar comigo uma caderneta menor, na qual anotava sinteticamente (às vezes o fazendo no curso da interação, às vezes ao fim dela) as falas e eventos que temia esquecer até a hora de ir me deitar. Com esta caderneta e com a memória eu reconstituía à noite parte de meu dia nos diários – que, junto com as gravações dos cantos, é a principal fonte dos dados que apresento na tese¹⁶. Depois que consegui vencer as primeiras dificuldades de comunicação e entender um pouco da dinâmica diária das aldeias, gravei algumas poucas entrevistas abertas sobre temas específicos e passei a reunir, sempre que podia, alguns homens para ouvir as gravações dos cantos e traduzir suas letras¹⁷.

Minha estadia entre os Katukina esteve desde o início associada à Jérémy Deturche, autor da primeira etnografia sobre o grupo e coorientador desta tese. Primeiro, porque tive notícia dos Katukina através de seus textos, onde me chamou a atenção a profusão ritual por ele descrita (Deturche 2007); a partir daí, Jérémy me apoiou em meus propósitos, dispondo-se a conversar comigo e a facilitar o meu acesso aos Katukina. Segundo, porque quando cheguei pela primeira vez ao Biá tive que explicar de onde vinha e o que estava fazendo ali, e sempre que, descrevendo minha trajetória até aquele momento, eu citava o nome de Jérémy, a minha presença parecia fazer mais sentido aos Katukina. Assim, se nos primeiros dias alguns me chamavam de Opan ou Funai, nos dias subsequentes brincavam me chamando por Jérémy.

Dada a relação já antiga dos indígenas com a OPAN, não é de se estranhar que alguns tenham me apodado inicialmente por Opan ainda antes de conhecerem minhas intenções. Mesmo depois de saberem que eu não trabalhava para a ONG, perguntavam-me com certa frequência por notícias de pessoas que tinham trabalhado nos antigos projetos, como se fôssemos necessariamente conhecidos, apesar de à época eu não as conhecer pessoalmente; alguns insistiam em conversar comigo sobre assuntos que giravam em torno da necessidade e importância de “cuidar da nossa terra”, e outros ainda perguntavam se eu sabia quando a OPAN voltaria ao Biá.

¹⁵ Seguindo, assim, em linhas gerais, o método que ficou conhecido pelo rótulo autoexplicativo de “observação participante” (ver Malinowski 1978), sobre o qual se assenta a produção de textos etnográficos na antropologia moderna.

¹⁶ Sobre a tomada de notas como parte integrante do processo de construção de significados no texto etnográfico, ver Emerson, Fretz e Shaw (1995), para quem “as anotações de campo do etnógrafo (...) consistem em descrições e reflexões sobre os significados adquiridos e construídos conjuntamente no decorrer da participação em relacionamentos com as pessoas estudadas” (: 215).

¹⁷ Sobre a importância de compreender o estatuto da comunicação para aqueles e aquelas com os quais se interage na pesquisa antes de dar início ao que chamamos de entrevistas (em suas várias submodalidades), que correspondem a eventos metacomunicativos, ver Briggs (1986).

Nesta conexão que estabeleciam entre eu e a ONG me parecia implícito o reconhecimento de uma diferença com relação a outros não indígenas da região. Na cidade de Jutai, mas também em Manaus, não foram poucas as vezes que nos perguntaram, a mim e Bianca, se éramos estrangeiros (isto é, não brasileiros). As roupas, a pele mais clara, a barba, as bagagens e o sotaque eram os índices mais óbvios deste caráter alienígena, para indígenas e não indígenas.

Mas se minha caracterização como Opan por parte dos Katukina tinha este ar – de não indígena de longe – é importante levar em conta que a execução dos projetos da ONG colocou em cena pessoas não indígenas da região, seja na articulação institucional ou no plano logístico. É aí que entra Leopoldo no histórico de minha pesquisa. Se Jérémy foi um mediador à distância entre eu e os Katukina, quem de alguma forma forneceu um referencial para a compreensão e contato entre eu e meus interlocutores, Leopoldo exerceu este papel num nível local.

Leopoldo é natural de Jutai e trabalhou de 2009 a 2011 como piloto de embarcação para a OPAN no projeto Aldeias. Próximo dos sessenta anos de idade quando o conheci, boa parte de sua história de vida, como a de tantas outras pessoas de sua geração, está ligada à extração de seringa, tendo se envolvido também na gestão da RESEX Jutai e RDS Cujubim, bem como na Associação dos Produtores de Jutai (ASPROJU). Depois destas experiências, relatou ter ido trabalhar como piloto de embarcação para a OPAN, assumindo também funções relacionadas à logística. No marco do mesmo projeto, ministrou aos Katukina um curso de extração de óleo de copaíba. O projeto terminou em 2011 com previsão de continuidade para os anos seguintes, o que só veio a ocorrer em 2015.

Foi a partir desse lapso temporal que Leopoldo passou a atuar como regatão no rio Biá. Grosso modo, um regatão é aquele leva mercadorias da cidade e troca por produtos rio acima. Nas primeiras vezes que conversei com Leopoldo por telefone, eu não tinha uma ideia muito clara do significado da assertiva de que ele “trabalhava com os Katukina”. Eu tinha conseguido seu número de telefone através de um colega indigenista, e o fato de Leopoldo ter contato regular com os Katukina me bastava, pois eu sentia a necessidade de avisar os indígenas sobre a minha chegada o quanto antes, para saber se estavam dispostos a conversar sobre minhas intenções.

Foi num destes telefonemas a Leopoldo que pude conversar com Carnaval, que o regatão me apresentou como sendo o “tuxaua” da aldeia Bacuri¹⁸. Carnaval tinha viajado até a

¹⁸ Tuxaua é uma designação regional bastante comum para chefe, sinônima de cacique.

cidade de Jutai acompanhado de outros katukina com o intuito de levar vassouras e farinha a Leopoldo, para *pagar conta* e trocar por mercadorias. O regatão me explicou que em sua última viagem Jutai acima uma peça do motor de sua embarcação tinha quebrado, não conseguindo assim entrar no Biá, por isso Carnaval teria vindo até ele na cidade. Compreendi pouco do que disse o tuxaua por telefone, e imaginei que a dificuldade de compreensão foi recíproca. De qualquer modo, Leopoldo me assegurara que tinha explicado o que eu pretendia fazer entre eles. Disse-me mais tarde que Carnaval se mostrara disposto a me receber, pedindo que eu fosse até a sua aldeia¹⁹.

Contei estes pormenores a respeito de Leopoldo porque chegar aos Katukina através dele me levou a Carnaval, pessoa a quem se deve uma parte considerável do que vai escrito nesta tese e a quem fiquei associado perante os katukina de outras aldeias no Biá. Quando o conheci, Carnaval estava na faixa dos quarenta e tantos anos de idade. Junto com Socorro, sua esposa, tinha sete filhos, e tornara-se avô enquanto eu ainda estava por lá. Carnaval, também conhecido por Tyado, era dono do ritual Arao na aldeia Bacuri. Além disso, era ali a pessoa com melhor fluência no português, junto de Caxeiro, com quem dividia um pouco da responsabilidade de cuidar de mim no Ipixuna. Também acompanhei Carnaval em viagens a outras aldeias katukina, a uma aldeia kanamari e à cidade de Jutai, para a qual me levava em sua canoa ao final de cada etapa de pesquisa.

Além de Carnaval, o material apresentado adiante deve muito às conversas que tive com Caxeiro (aldeia Bacuri), Mariano (Sororoca) e Mampí (Janela). Vários outros homens também colaboraram diretamente com a pesquisa, como se verá ao longo da tese. Estes quatro homens, contudo, foram as pessoas com quem eu conversei de forma mais frequente e sistemática. Assim, o que vai escrito nesta tese o vai desde um ponto de vista evidentemente masculino. Em função do estágio de meu conhecimento da língua katukina e da própria dinâmica da vida nas aldeias, tive pouco acesso ao que se conversa entre as mulheres. Creio que esta carência só poderia ser suprida por uma pesquisa de campo empreendida por uma mulher²⁰.

¹⁹ A esta altura eu já tinha enviado meu projeto de pesquisa, qualificado no início de 2014, a Leopoldo. A natureza de sua explicação sobre os meus propósitos a Carnaval, nas palavras do regatão, foi algo como: “quando vocês forem à roça plantar, ele vai junto para aprender como vocês fazem; quando forem pescar, a mesma coisa, assim como quando forem caçar. Quando fizerem festa, ele também quer ver como é”.

²⁰ Neste e em outros sentidos, a participação de Bianca na primeira etapa da pesquisa *in loco* foi fundamental.



Foto 1. Subindo o rio Biá na canoa de Mampi.

Capítulo 1. Conjugalidade.

No Biá, cantar é parte integrante da vida conjugal. Nas festas, lideradas por um casal, os cônjuges cantam e dançam frente a frente, formando uma linha de homens oposta a uma linha de mulheres. Ser um cônjuge, integrar uma relação matrimonial, é um pré-requisito para cantar. Essa íntima associação entre canto e conjugalidade parece constituir uma particularidade katukina no cenário mais geral das etnografias nas terras baixas sul-americanas. A centralidade dos casais nos rituais se relaciona com sua importância na organização social. Nas palavras de Deturche (2009: 295), o casal é “a unidade de base, o tijolo da sociedade katukina”. Sobre sua estabilidade e insolubilidade repousam a produção, o consumo, as relações parentais e as festas. Portanto, compreender as linhas gerais do casamento é uma condição para entender as canções e as festas, mas também aspectos e ideias que atravessam o cotidiano aldeão.

O objetivo do capítulo é fornecer um panorama das relações envolvidas na construção da conjugalidade. A exposição será baseada nos caminhos por meio dos quais a vida conjugal é estabelecida. Procuo, assim, abordar o matrimônio como um processo, uma forma de relação que se constitui ao longo do tempo, com início, meio e fim.

Preliminares.

O termo *wayan*, geralmente traduzido por *parente*, marca tanto os limites externo como interno para as possibilidades de casamento entre os Katukina. Em um sentido abrangente, *wayan* pode se referir a todas as pessoas que habitam no Biá, sobrepondo-se à categoria *tukuna*, que significa gente, pessoa, falante da língua katukina (*tukuna koni*). Não há, portanto, uniões com estrangeiros ou estrangeiras. Já na sua acepção mais restrita, *wayan* designa os parentes mais próximos, sejam consanguíneos ou afins efetivos. Nesse sentido, são casáveis entre si apenas as pessoas consideradas não parentes (*wayan tu*: parente + partícula de negação). Há, então, um máximo e um mínimo de distância dentro do qual o casamento é realizável. Nas palavras de Deturche (2022: 67), os cônjuges “devem ser tanto *wayan* no sentido étnico, quanto não-*wayan* em termos da nomenclatura de parentesco”²¹.

²¹ “*Wayan* designa, conforme os contextos: os indivíduos nomeados por Ego a partir de um termo de parentesco (consanguíneos e aliados), todos os Katukina em oposição a outros grupos ameríndios ou não indígenas, mas também relações de semelhança morfológica, comportamental, ou ainda as relações de tipo causa e efeito ou de

O mais perto de uma preferência matrimonial verbalizada para o autor foi a união (desde a perspectiva masculina) com a filha da irmã do pai (*tyoty*, FZ), isto é, entre primos cruzados (: 65). Trata-se de uma posição sem denominação própria na terminologia de parentesco, de modo que os primos cruzados são entendidos como não parentes (*wayan tu*)²². Diz-se deles que não se conhecem: *tiok tu* (*tiok*: conhecer, saber; *tu*: negação). Por outro lado, seus pais são necessariamente aparentados, consanguíneos (relação entre irmão e irmã) e afins (relação entre cunhados/as). A relação entre cunhados (*bo*) que residem na mesma aldeia, ou entre cunhadas (*tyanwan*), ambos incluídos plenamente na categoria de parentes (*wayan*), costuma ser de cooperação e proximidade, assim como as relações entre irmão e irmã.

Isso é importante porque no Biá são os genitores e genitoras que decidem com quem seus filhos e filhas se casarão. Nas conversas que tive com meus interlocutores, verifiquei que a maior parte dos casamentos ocorreu na mesma aldeia em que moravam os pais dos recém cônjuges, de modo que parece haver uma tendência de casar perto, isto é, com pessoas de grupos locais aliados. As crianças que moram em uma mesma aldeia convivem intensamente durante os primeiros anos de vida: quando não estão acompanhando suas mães (e, mais tarde, seus pais, no caso dos meninos) formam grupos mais ou menos numerosos e passam boa parte do dia brincando com notável liberdade pelo entorno residencial. Assim, quando chega o momento de casar, embora os cônjuges não se conheçam (*tiok tu*) como parentes (*wayan tu*), não se pode dizer que sejam completos desconhecidos um para o outro.

A julgar pelas análises de Deturche (2009 e 2022), a preferência declarada – de casamento com a filha de *tyoty* (FZ) – parece ser um caso de um fenômeno mais complexo, que envolve outras formas de união, como a “troca de irmãs” e a “reiteração das alianças”, às vezes por reclassificações que colocam em primeiro plano não a relação individual entre os envolvidos, mas a relação entre “facções” – isto é, grupos de parentes (consanguíneos e afins) que vivem próximos, em casas vizinhas. Nesse sentido, mais que uma preferência (terminologicamente não marcada), o casamento entre primos cruzados apareceria como um “horizonte”, uma forma de expressar sinteticamente as motivações efetivas dos pais e mães dos cônjuges para as alianças (os casamentos de seus filhos): o “estreitamento dos laços”

complementaridade, muito além das relações entre humanos” (: 63). Sobre sua importância na sociocosmologia katukina, ver Deturche (2009).

²² Explorando essa ausência e analisando estatisticamente os casamentos, Deturche (2009: 246 e 255) questiona a pertinência da terminologia katukina – quando comparada, por exemplo, à terminologia kanamari (cf. Costa 2007) – com relação ao modelo dravidiano clássico na Amazônia (cf. Viveiros de Castro 2002). Levando a análise de 2009 adiante, Deturche (2022) mostra como a “prática do parentesco” no Biá diz respeito menos a cálculos terminológicos e mais à política faccional, ou seja, à construção de grupos locais (“facções”) formados por parentes mais próximos: *wayan tan* (parentes verdadeiros, parentes mesmo).

entre os casais (em G+1), “de modo a formar uma parentela forte, capaz de ter peso político” (2022: 79)²³.

(...) os Katukina reduziram ao mínimo a categoria de "parentes", expulsando os primos cruzados para os "não parentes". Isso lhes oferece possibilidades significativas de casamentos "o mais próximo possível", no limite dos parentes que estão em conformidade com o ideal dravidiano do casamento com o primo cruzado: evita-se olhar "longe", a menos que as possibilidades de reiterações mais próximas estejam esgotadas ou a política faccional o obrigue (Deturche 2022: 85).

Nesta tese não adentrarei a dimensão política do casamento, de forma que esses parágrafos preliminares servem para situar as linhas gerais que prefiguram a efetiva união entre os cônjuges. Retenho, daqui, esse misto de distância e proximidade entre os jovens cônjuges, onde os novos casais são formados por pessoas terminologicamente não aparentadas, mas relativamente próximas, em razão das relações prévias entre seus genitores (G+1). Meu foco nesse capítulo será o que acontece a partir do momento em que o casamento começa efetivamente a ser construído, ou melhor, como ele é construído no Biá. Nas próximas seções, mostrarei que o papel dos pais e mães dos cônjuges vai bem além da escolha conjugal para seus filhos e filhas, atuando diretamente nas etapas iniciais dos novos casamentos. Espero, assim, deixar claro que, para os Katukina, formar casais é uma tarefa para casais já formados.

Menarca.

O início do casamento costuma ser marcado pela menarca da moça. As duas primeiras menstruações demandam uma série de cuidados que devem ser observados tanto pela jovem como por seu recém marido. Isolados do convívio com outras pessoas, ambos jejuam e permanecem deitados em suas redes enquanto perdurar o sangramento. As diversas situações de resguardo na vida aldeã são denominadas pelo termo *bahiya* (ou *bahiyandin*), no qual se identifica o vocábulo *hiya*, que significa medo (Deturche 2009: 322). A menarca indica um estado perigoso principalmente em função do cheiro do sangue menstrual. O odor do sangue atrai seres que colocam em risco a vida dos cônjuges. Por essa razão, devem se recolher, reduzir drasticamente sua mobilidade e assim evitar que certos seres das águas e da floresta o sintam – literalmente, o vejam: *hini-hik*, ver (*hik*) o cheiro (*hini*) (: 552). O jejum

²³ Estaria em jogo, então, algo como uma economia política do parentesco, na qual “o objetivo é ter uma parentela forte”, ou seja, “uma facção composta por um grande número de indivíduos, cuja realização depende da consolidação da primeira aliança por novas alianças que, se continuarem e se reiterarem, podem levar à fusão das facções” (: 83).

acentua ainda mais este corte com o mundo exterior, os jovens cônjuges se abstendo até mesmo de líquidos. Nada entra e nada sai do corpo do casal, apenas o sangue da jovem.

O primeiro ato do casamento, portanto, consiste em uma ruptura com a vida pregressa dos cônjuges. Inicialmente, casar é antes deixar de fazer do que fazer efetivamente alguma coisa. Trata-se de uma inação, contudo, conjunta. Deixar de fazer tudo e qualquer coisa conjuntamente é fazer algo, isto é, traçar um paralelo entre os agora casados, até então não conhecidos (*tiok tu*), não parentes (*wayan tu*), conforme acima. Na inação simultânea o casal começa a se constituir. Curiosamente, parece ser este resguardo conjunto que faz com que o rapaz também se impregne com o odor do sangue menstrual. Nada, até então, o ligava à moça, nem mesmo o convívio, posto que nesta faixa etária a relação entre os gêneros é marcada pelo afastamento e pela vergonha (*ityi*).

A ligação que o resguardo começa a criar entre os cônjuges se dá, então, pelo compartilhamento do cheiro do sangue menstrual. Para tal, basta que o jovem casal permaneça imóvel em um mesmo cômodo. Quando retornei ao Bacuri, na segunda etapa da pesquisa, a filha de Moça e Bernaldo estava deitada em uma rede disposta nos fundos da casa de farinha de seus pais, na parte oposta ao forno. Nos dias seguintes, vi Moça dispoendo palhas trançadas, coletadas por Bernaldo, na volta dos fundos da casa, compondo um cômodo fechado por quatro paredes. Depois de concluído o cômodo, deixei de ver o filho de Caxeiro e Maria Antônia pela aldeia. Dissera-me seu pai que o rapaz estava *deitado*, indicando a casa de farinha de Bernaldo – cada cônjuge em sua própria rede.

Segundo me explicaram, a jovem tinha menstruado pela primeira vez quando a aldeia ainda se situava na outra margem do rio, onde estive durante a primeira etapa da pesquisa (em 2014). Lá, disseram-se, o jovem esposo também realizara o resguardo. Quando retornei (em 2015), a maioria das casas ainda não estava pronta, boa parte das famílias dormindo em abrigos provisórios. Antes mesmo de desembarcarmos, encontramos o recém-casado (filho de Caxeiro e Maria Antônia) pescando sozinho, não muito longe da aldeia. Além de alguns poucos peixes, trazia vários bacuris (frutinho doce amarelo, apanhado de árvores na beira de igarapés). No dia seguinte, observei-o se aproximando de um grupo de homens que comia carne de veado assada, na qual não encostou. Neste período, sua esposa continuava na casa de farinha, enquanto a mãe dela arrumava as palhas para isolar o cômodo. Depois de terminado o cômodo, não vi mais o jovem esposo, pois sua esposa voltara a sangrar, inaugurando o segundo turno de jejum e inação do casal²⁴.

²⁴ Ressalto ao leitor que não menstrua que o ciclo das primeiras menstruações não é necessariamente regular – ao menos para os corpos de parte das mulheres.



Foto 2. Unidades residenciais (ainda sob lonas) e casa de farinha com jovens recolhidos (à direita). Bacuri Novo, 2015.



Foto 3. Casa de farinha com cômodo para resguardo nupcial (menarca).

Perceba-se, nas fotos, o contraste entre os abrigos provisórios nos quais dormia cada unidade residencial, com lona e folhas de buriti, e o acabamento do cômodo na casa de

farinha, feito de palha de caranã trançada, como o telhado²⁵. Ou seja, enquanto a maior parte das famílias ainda não tinha casa, a família da jovem recém-casada já providenciara seu cômodo para isolamento. Note-se que, na aldeia Bacuri, a maior parte das casas, depois de prontas, não dispunha de paredes, o que dá uma ideia da importância atribuída ao isolamento do casal durante as duas primeiras menstruações da mulher.

O isolamento total é parcialmente atenuado com o fim destes sangramentos, como mostra a circulação do rapaz recém-casado pelo entorno da aldeia antes de voltar a se isolar com a esposa. Existem, portanto, fases distintas no resguardo da menarca. A primeira se estende do início ao fim do primeiro sangramento e demanda isolamento e jejum, equiparando os cônjuges. A segunda se estende por todo o intervalo entre a primeira e a segunda menstruações. Nesta fase, há um relaxamento de parte dos interditos. O esposo pode pescar pelas imediações e se movimentar pela floresta do entorno, não devendo, entretanto, caçar ou se afastar muito. A esposa, por sua vez, fica na aldeia, mas não deve circular muito pelo pátio nem pelas outras casas. Com o início da segunda menstruação vem a terceira fase, igual à primeira, de isolamento e jejum. Ao fim do segundo sangramento, tem início a última fase, tal qual a segunda, marcada por uma dieta e mobilidade restritas, mas menos radicais. Trata-se, então, de duas fases que se repetem: a primeira de isolamento e jejum, a segunda de relaxamento ainda marcado por cuidados.

Antes de voltar a comer, na transição entre as duas fases do resguardo, o casal deve permanecer mais um dia em jejum, durante o qual cada cônjuge toma banho e lava bem as suas roupas. O objetivo é remover o cheiro do sangue, o que fazem usando a água trazida por algum parente, pois caso se banhassem no rio, o odor atrairia seres perigosos. Na reintrodução alimentar que marca a segunda fase, ambos os cônjuges devem se limitar a comer algumas espécies de aves (mutum, inhambu, jacu) e peixes, abstendo-se totalmente da carne de animais terrestres (como anta, veado, queixada, cateto/porquinho, paca e outros), cuja ingestão os levaria à morte. Os peixes considerados ideais aos recém-casados são as pequenas piranhas, pias, mandins, carás e jaraquis, dentre outros. A principal espécie de peixe mencionada como interdita ao consumo neste período foi o tucunaré, de maior porte e carne abundante. Note-se que os animais interditos parecem ser justamente aqueles com maior

²⁵ “Caranã”, disse-me Caxeiro, é como dizem os *dyara* (não indígenas) da região, os Katukina chamando por *onan ba*, isto é, folha (*ba*) da planta *onan* (não identificada), a mesma utilizada como telhado das casas, que também pode ser feito com *konihkon ba* (folha da palmeira *konihkon*, que os *dyara* chamam de “coco do mató”).

quantidade de carne e sangue. A um estado sanguinolento (odor do sangue menstrual), o acréscimo de mais sangue (animal) resultaria fatal²⁶.

Como em qualquer refeição no Biá, a parte proteica, preferencialmente cozida, deve ser acompanhada por farinha de mandioca. Mesmo que o recém-casado possa pescar um pouco, as refeições serão providas em sua maior parte pelos pais dos cônjuges. Ou seja, durante a segunda fase da menarca o jovem casal depende dos parentes mais próximos em G+1 para se alimentar. Nesta fase, os cônjuges começam a comer juntos, sobre esteiras, como todos os casais o fazem. Depois de nada fazerem em conjunto na primeira fase do resguardo, comer junto é a primeira ação positiva que assinala sua condição de cônjuges. De uma unidade marcada pelo não consumo (jejum), o casal passa a uma unidade de consumo. Não se trata, contudo, de uma unidade de consumo plena, visto que a dieta é composta pela exclusão de várias espécies.

As restrições alimentares se aplicam a ambos os cônjuges de igual forma. Mas, até onde pude entender, talvez haja uma exceção. Enquanto me explicavam sobre a dieta do resguardo da menarca, Carnaval mencionou o matrinxã como um peixe interdito, enquanto Caxeiro o citou na lista de peixes apropriados para o resguardo. O matrinxã é maior e mais gorduroso do que as outras espécies citadas como adequadas, sendo pescado apenas no inverno (quando desce das cabeceiras com as cheias para se reproduzir). Quando os questionei sobre a aparente contradição, Caxeiro ficou em silêncio e Carnaval afirmou que o esposo a pode comer, mas a esposa não – distinção que até então não havia sido feita. Ainda que se admita alguma variabilidade quanto aos animais considerados adequados durante o resguardo, a segunda resposta de Carnaval é interessante porque suscita uma outra assimetria entre os cônjuges²⁷.

Temos, então, que na segunda fase do resguardo, a dieta e a mobilidade da esposa são mais restritas que a do marido, como se a ela fosse ainda mais perigoso andar por aí e ingerir certos animais. Segundo me explicaram, as paredes de palha têm a função de proteger a jovem do vento e da chuva, pois expô-la a essas intempéries, ao frio, a levaria à morte. Esta explicação reforça a ideia de que a esposa corre maior perigo do que o marido, o que justificaria a assimetria na segunda fase do resguardo. Por mais que o homem absorva o cheiro do sangue menstrual por proximidade com a esposa, o sangue têm origem no interior

²⁶ Em uma lógica análoga ao resguardo pós-homicídio (ver Deturche 2009: 340, Viveiros de Castro 1986 e Fausto 2002).

²⁷ De acordo com Deturche (comunicação pessoal), o matrinxã seria interdito nesse período. Essa assimetria entre esposo e esposa, porém, também foi destacada por meus interlocutores para o período de amamentação, durante o qual a mãe não deve comer matrinxã, que causaria diarreia no bebê (por ser muito gorduroso), enquanto ao pai a espécie não estaria interdita.

do corpo feminino. É o corpo dela, portanto, que está mais suscetível aos ataques de outros seres.

Durante minha pesquisa, esses seres outros foram designados principalmente pelo termo *baradyahi*. Os *baradyahi* vivem em malocas debaixo da terra, no interior da floresta e nos barrancos das margens dos rios. São pequenos, do tamanho de crianças (de sete a dez anos), e suas cabeças são escuras (*tiknin*). Andam pelas matas no carreiro da cutia e assobiam como ela. Alimentam-se de pequenos pássaros, que caçam com zarabatanas. Os dardos por eles soprados são chamados *dyohko*, palavra traduzida por Deturche (2009: 323) como “agente patogênico”. Esses dardos também podem ser usados contra as pessoas, levando-as eventualmente à morte. Mas o interesse dos *baradyahi* nos humanos não é alimentar. Quando alguém é assassinado por *baradyahi*, diz-se que a vítima é por ele levada até sua aldeia subterrânea *para casar com filho/a dele*. O interesse dos *baradyahi* é casar seus filhos. Para os humanos (*tukuna*), a transformação de um parente próximo em um afim de um ser outro que não gente (*tukuna*), significa a morte. Nesses casos, morre-se para os humanos, vira-se *baradyahi* (*baradyahi-pa*).

O que denuncia a presença humana aos *baradyahi* é sobretudo o cheiro do sangue menstrual. Assim, alguns dos cuidados inaugurados na menarca se estenderão a todas as próximas menstruações. Nestes períodos, retornam para o casal os interditos que caracterizam a segunda fase do resguardo da menarca. Ou seja, a dieta volta a excluir certos peixes e animais de caça (à exceção de algumas aves). A mobilidade, por sua vez, volta a ser reduzida, mas ainda mais relaxada: o marido não deve caçar nem ir muito longe na floresta, mas já pode pescar em lugares mais distantes, enquanto a esposa não deve se afastar muito da aldeia, mas circula pelo pátio e entorno. A evitação de se banhar no rio e no igarapé também segue vigente para ambos os cônjuges enquanto durar o sangramento menstrual, como na segunda fase do resguardo da menarca, o que implica em um parente (que more) próximo ir buscar a água para o banho.

A conjugação da água do rio (canal de trânsito e comunicação por excelência) com o sangue menstrual, ou simplesmente com o seu cheiro, o espalharia para ainda mais longe, atraindo tanto os *baradyahi* como outros seres que moram debaixo d’água, chamados genericamente por *hĩmanya* (*hĩ*: água; *manya*: grande). Trata-se quase de uma versão aquática e maior dos *baradyahi*, pois também residem em malocas e fazem festas, de modo análogo aos humanos (Deturche 2009: 361)²⁸. Outra consequência da conjugação entre o (odor do)

²⁸ Entretanto, para meus interlocutores a forma humanoide dos *baradyahi* parecia mais patente, enquanto a forma associada aos *hĩmanya* era a da cobra sucuri. Segundo Deturche (2009: 361-362), a sucuri é o chefe dos

sangue menstrual e o rio é chover muito, sem parar, até mesmo pra sempre. Um mundo no qual só chove seria um mundo totalmente diferente daquele apropriado aos humanos (*tukuna*): nele não haveria roças, pois não seria possível fazer a coivara (colocar fogo), atividade que depende de um período de seca. Um mundo alagado é, também, um mundo já mais próximo do fundo do rio, mais apropriado aos *hĩmanya* do que aos humanos – ver Caux (2018: 28-29) a respeito de interditos similares entre os Araweté.

Em suma, o cheiro do sangue menstrual é um atrator poderoso destas subjetividades outras que vivem na floresta e nos rios, abaixo dos espaços terrenos. A reprodução desses seres depende da predação contra a vida humana. O que é morte para os humanos, é casamento para os *baradyahi*. Os *baradyahi* não apontam suas zarabatanas para as pessoas para devorá-las, mas para transformá-las em afĩns, em genros ou noras. São concorrentes, portanto, da reprodução humana.

••

Como indicam etnografias entre diferentes formações indígenas na América do Sul, o sangue é mais do que um líquido vital: “substância transformativa por excelência” (Fausto 2002: 21), “operador de perspectivas” (Belaunde 2006: 232), “operador de uma transformação” (Caux 2015: 210). Nas palavras de Belaunde (: 210), “o sangue é concebido como uma relação porque ele circula pelo corpo, pondo todas as suas partes em comunicação”. Ao vazar do corpo, o sangue propicia ligações com outras pessoas e seres. Em alguns contextos, “quando destacado do corpo”, “o sangue pode assumir agência própria” (Matos 2014: 76). Assim, as pessoas impregnadas pelo odor do sangue estariam “susceptíveis de passar por uma transformação descontrolada que os transformaria em “outros” e os alienaria de seus parentes” (Belaunde 2006: 228-229).

Não à toa, portanto, eventos diversos que envolvem o derramamento de sangue – como a menstruação, o parto e o homicídio – são tratados com cuidados análogos entre diversos povos. O sangue é ao mesmo tempo perigoso e fértil, “é a possibilidade de fazer surgir novos seres (...) que *precisa ser administrada com cuidado para alcançar fertilidade*” (: 232). *Os resguardos com dieta e reclusão seriam “a melhor forma de regular a dinâmica transformacional movimentada pelo sangramento e por seu cheiro” (: 210). Como escreveu Fausto (2002: 22), “os resguardos procuram controlar processos de transformação, evitando que tomem direção errada”.*

hĩmanya, dita *hĩmanya tan* (água grande verdadeira). Somente xamãs teriam a capacidade de viajar até o fundo do rio e ver sua forma humana sem necessariamente morrer.

Para o autor, o que está em jogo nos resguardos pós-homicídio e pós-parto (couvade) é a direção da familiarização (: 21-22). A (alma da) vítima precisa ser familiarizada pelo matador para que ele não assuma a perspectiva dela. Ao interditar alimentos e atividades que poderiam levar o matador “a interagir com outros sujeitos e levá-lo a um desvio de rota” (: 21), forçam-no “a focalizar a relação com sua vítima”, enquanto seus parentes “lembram-lhe com insistência que ele é um parente e não um inimigo”, num esforço por refamiliarizá-lo (junto com sua vítima). Na couvade, de forma análoga, a criança vai sendo familiarizada, tornada parente.

Também aqui é necessário focalizar certas relações e bloquear outras. Assim enquanto pai e mãe familiarizam a criança, a comunidade de parentes familiariza os pais e a criança. No caso da menarca, contudo, não há apropriação de um novo sujeito (não há vítima, nem bebê); há, sim, a produção de uma condição que permitirá à mulher ser receptáculo ativo para uma transformação não-visível (a gestação). (Fausto 2002: 21-22). Sublinhado inserido.

Assim, para o autor, o resguardo da menarca apresentaria uma peculiaridade quando comparado aos resguardos pós-natal e pós-homicídio – estes focados na apropriação de um sujeito, aquele na produção de uma condição. Em todos estão envolvidos o sangue e transformações que devem ser direcionadas. No Biá, entretanto, a produção de um novo sujeito aparece envolvida no resguardo da menarca. Para me explicar, ofereço um rápido contraste com duas etnografias.

Entre os Araweté na bacia do médio Xingu, a primeira menstruação inaugura um “estado de abertura” da jovem (Caux 2015: 211). Como em todas as próximas menstruações, a moça não deve se banhar no rio, tampouco andar sozinha no mato ou distraída pelas roças, sob risco de ser seduzida por “moradores do mundo subterrâneo, sobretudo o Iwikatihã, uma transformação da cobra-grande” (idem). Ainda assim, a menarca não exige um resguardo específico, apenas a ingestão de um chá, também consumido nos resguardos de pós-parto e pós-homicídio. A menarca seria, então, um caso fraco destes últimos, não demandando interdições de dieta e reclusão.

Já entre os Tikuna no oeste amazônico, a jovem que passa pela menarca é colocada em isolamento, inicialmente não devendo ser vista, nem falar com ninguém (Matarezio 2015: 364). “O cheiro de sua menstruação é um forte atrator de seres sobrenaturais. Um descuido neste momento pode ocasionar o roubo ou devoração da moça ou de seus parentes pelos “bichos” (*ngo’o*) ou pelos imortais (*ü’üne*)” (: 250). A reclusão se estende por meses, durante os quais a moça interage apenas com parentes mais próximos ou do mesmo clã (não casáveis). A saída da reclusão é marcada por uma grande festa com cantos, bebidas e carne moqueada,

para a qual se convidam outras aldeias, que trazem os materiais para a fabricação dos adornos rituais (: 373). Carnes e bebidas também são oferecidas aos “mascarados”, “seres nocivos do cosmos” (: 375) que devem ser saciados para que não se demorem na festa. Caso contrário, “o mascarado seria bem-sucedido em sua intenção de invadir a reclusão da moça e molestá-la” (idem).

Diferente dos Araweté, os Katukina não prescindem de resguardos na ocasião da menarca. Entretanto, não os prolongam como os Tikuna, tampouco investem esforços na preparação de uma festa a ela relacionada. O objetivo no Biá não é garantir que seres outros sejam saciados para que não se interponham na reprodução humana, mas simplesmente garantir, da maneira mais discreta possível, que o novo casal passe despercebido ao olfato alheio. Em termos de codificação ou ritualização, os cuidados dispensados à menarca entre os Katukina estariam a meio caminho entre os cuidados araweté e tikuna²⁹.

Nos três casos, a menarca inaugura uma “brecha comunicacional própria de um corpo aberto” (Caux 2022: 16). Por estar aberto, “se não tomadas as devidas precauções, torna-se acessível à interação com seres de outros domínios cosmológicos” (idem). Temos, então, uma abertura corporal (menarca) associada a uma “abertura cosmológica” (2015: 211). O que flui pela abertura é o sangue, cujo odor atrai seres diversos interessados em produzir seus próprios parentes contra o parentesco humano. As práticas de resguardo mencionadas atuariam, então, para “bloquear” (Fausto 2002: 21) eventuais relações com seres outros – no caso katukina, os subterrâneos *baradyahi* e os subaquáticos *hĩmanya*. Mas o que fazem os resguardos da menarca além de bloquear certas relações?

Como visto, Fausto os associa à produção de uma condição que permitirá à mulher, a partir de então, contribuir na produção de parentes, direcionar o fluxo de seu sangue para o mundo dos humanos. Enquanto no resguardo pós-parto se familiariza a criança (e os pais) e no resguardo pós-homicídio se familiariza a vítima (e o matador), a menarca sinalizaria uma capacidade produtiva, a ser realizada na forma de gestação (também uma transformação). Ou seja, ao fim dos resguardos pós-natal e pós-homicídio, chega-se à “apropriação” de um novo sujeito, enquanto que ao fim do resguardo da menarca não haveria um novo sujeito, apenas uma nova condição, capaz de, no futuro, gerar sujeitos.

²⁹ Perto da extremidade tikuna, poderíamos também situar os Nambiquara (noroeste do MT), entre os quais é construída uma casa para a reclusa, que ali permanece de um a três meses (Miller 2007: 266). Nesse período, os pais dela “devem fazer pequenas festas para cantar e oferecer comida e chicha aos espíritos dos mortos a fim de que eles atuem como aliados, protegendo a menina do ataque de espíritos malévolos” e, eventualmente, tirando-lhe para dançar (: 297).

Da menarca ao casamento, os Araweté interpõem um período relativamente longo, no qual as jovens (e também os jovens) têm liberdade para experimentar várias relações (Caux 2015: 44). Já entre os Tikuna, o longo resguardo e o ritual visam preparar a moça para o casamento (Matarezio 2015: 23 e 474). Assim, nos dois casos há uma sequência que vai da menarca ao casamento, alongada entre os Araweté, mais curta entre os Tikuna.

Os Katukina, por sua vez, parecem ter abolido o intervalo de tempo entre a menarca e o casamento, sobrepondo-os. Isolado, impedido de comer e se movimentar, o casal se encontra suspenso de todas as relações durante a primeira fase do resguardo. Ambos zeram (bloqueiam) suas relações simultaneamente, sob um mesmo teto. Compartilham a fome, a falta. Nada fazem, mas ao fazerem nada conjuntamente, em paralelo, dão início a um processo de transformação.

Até o resguardo, os recém-casados eram desconhecidos (*tiok tu*) um para o outro, isto é, não parentes (*wayan tu*). Mesmo que vivessem em uma mesma aldeia, não conviviam diretamente (há já alguns anos), nem conversavam. Portanto, nada antes do resguardo vinculava o rapaz ao sangue menstrual da moça. O que faz com que ele passe a se vincular ao cheiro do sangue é o próprio resguardo. Ou seja, é por meio da reclusão conjunta com a esposa que é imbuído no marido o odor do sangue menstrual. Ao dispor os cônjuges em um mesmo cômodo isolado, imóveis, o resguardo cria, primeiramente, uma unidade olfativa. Esta unidade, contudo, não é simétrica, uma vez que o sangramento tem origem em apenas uma das partes que a compõe. A mulher é a origem do sangue, o que a torna mais sensível que o marido, protegida de intempéries e com uma mobilidade mais restrita que a dele durante a segunda fase do resguardo (quando cessa o sangramento).

Ao sobrepor menarca e casamento através do resguardo conjunto do casal, é como se os Katukina buscassem direcionar o quanto antes a abertura corporal da jovem. Se o sangue tem origem no seu corpo, é preciso que flua para uma direção, antes que flua para outras. Tudo indica que o receptor deste sangue é o marido, pois é seu corpo que absorve o cheiro do sangue oriundo da esposa. A reclusão é uma forma de impregnação olfativa controlada. Como se a abertura inaugurada pela menarca pedisse imediatamente uma direção para onde fluir, fornecida pela focalização de uma relação (isolamento conjunto do casal) em detrimento de todas as outras. O marido é um suplemento do sangue menstrual, aquilo que deve ser adicionado nas imediações do corpo feminino aberto pela menarca.

É o compartilhamento do cheiro do sangue menstrual por meio da reclusão (primeira fase do resguardo) que dá início à transformação de desconhecidos em cônjuges. O sangue, também no Biá, opera transformações – malsucedidas se direcionadas aos seres subterrâneos e

subaquáticos, bem-sucedidas se acopladas a uma pessoa (*tukuna*) não aparentada (*wayan tu*). Como defende Belaunde (2006: 210), “o sangue constitui o principal veículo para a igualdade de gêneros assim como para a diferença” (: 210). No Biá, o sangue menstrual equipara os cônjuges por meio dos resguardos (primeira fase), ao mesmo tempo que evidencia uma assimetria entre eles, também aparente nos resguardos (segunda fase).

Os cônjuges começam a se fazer enquanto tais pelo compartilhamento assimétrico do cheiro do sangue menstrual, que se origina em um corpo feminino mas deve ser direcionado a um corpo masculino, movimento simultâneo ao corte de todas as outras relações por ambos os corpos. O resguardo cria uma equivalência e uma diferença entre a jovem e o jovem, iniciando sua transformação em cônjuges. Creio, então, que no Biá se poderia discordar parcialmente da afirmação de que nos resguardos de menarca “não há apropriação de um novo sujeito (não há vítima, nem bebê)” (Fausto 2002: 22). Efetivamente, não se trata da transformação de subjetividades exteriores (ao parentesco) em interiores, de apropriação ou captura. Trata-se, antes, de dar início à produção de um novo sujeito, que é sobretudo um sujeito dual: o casal.

Este sujeito emerge da transformação de desconhecidos em cônjuges, desencadeada pelo compartilhamento do cheiro do sangue menstrual. Pela combinação da abertura feminina a um suplemento masculino, começa a se formar uma unidade, cujas partes, assimétricas, passarão a atuar como se fossem complementares.

Morando com os sogros.

Findo o resguardo da menarca, o novo casal vai residir na casa dos pais de um dos cônjuges. Até onde compreendi, não se trata de uma escolha do casal, mas de um acordo entre genitores e genitoras dos jovens cônjuges. Segundo Deturche (2009: 267-8), os discursos katukina costumam apontar um ideal de residência uxorilocal, situação na qual o marido vai morar com a esposa na casa da família dela. Foi o que aconteceu ao fim do resguardo de menarca acima descrito, o filho de Caxeiro e Maria Antônia passando a morar na casa de Bernaldo e Moça, pais da jovem esposa. Na prática, entretanto, como ressalta o autor e como observei, também há casos virilocais.

Quando um ou uma jovem vai morar na casa dos sogros, suas atividades não diferem muito daquelas nas quais se empenhava na casa dos pais. Assim, o rapaz continuará pescando quase diariamente e a moça ajudará a sogra como o fazia com a mãe – buscando água,

cortando lenha, cozinhando. Dentre outras atividades, ajudarão também nas roças dos sogros, conforme o faziam nas roças dos pais antes de casarem.

Da perspectiva do cônjuge que sai da casa dos pais para ir morar com os sogros, o que muda com o casamento não são tanto as atividades pelas quais se é responsável, mas as pessoas para quem os resultados destas atividades são destinados. O rapaz que retorna da pesca, por exemplo, destinará seus peixes à casa dos sogros ao invés da dos pais. Se os pais moram na mesma aldeia, ainda receberão alguma ajuda de seu filho ou filha, mas a prioridade costuma ser dos afins corresidentes, principalmente do casal situado em G+1.

Tudo se passa, então, como se a posição dos sogros substituísse a dos pais, o que encontra abrigo na terminologia de parentesco, segundo a qual o sogro recebe o vocativo que designa o pai (*payo*), o mesmo ocorrendo para com sogra e mãe (*nayo*). Terminologicamente, portanto, temos que o sogro é uma espécie de pai e a sogra é uma espécie de mãe – uma “consanguinização dos afins” em G+1, nas palavras de Deturche (2009: 234). Contudo, da perspectiva do casal situado em G+1 não há consanguinização, isto é, não há identificação entre as posições de genro (*tyakoah*) e de filho (*yo*) ou nora (*nomok*) e filha (*ni*). Se o cônjuge que sai de casa ganha outros pais (sogro e sogra), estes não ganham o equivalente a um filho ou filha. Do ponto de vista do casal que passa a abrigar o novo casal, há, ao fim do resguardo, “a apropriação de um novo sujeito” (Fausto 2002: 22): a transformação de um não parente (*wayan tu*) em genro ou nora.

As tarefas às quais um genro deve se dedicar, porém, não diferem das tarefas dos outros filhos do casal de idade próxima. Assim, os cunhados passam a ser os companheiros preferenciais de pescaria do recém-casado, o mesmo se dando entre a recém-casada que sai da casa dos pais e suas cunhadas nas tarefas domésticas e nas roças. Ou seja, ainda que não sejam equacionados terminologicamente como filhos, a inserção produtiva de um genro ou de uma nora segue o mesmo padrão aplicado aos filhos ou filhas. Em termos de trabalho, portanto, um genro ou uma nora contribuem como se fossem filhos, devendo seguir as orientações do casal mais velho, ser por ele direcionado.

Durante este período, os jovens cônjuges se dedicam com afinco ao trabalho. Pescando diariamente com os cunhados, com o sogro ou sozinho, o rapaz vai se tornando mais eficiente, trazendo cada vez mais peixes para casa. Acompanhando o sogro na floresta, aprende a fabricar uma embarcação de casca de árvore, coletar cipó, caçar. Por sua vez, a esposa aprende com a mãe (ou com a sogra) a fabricação de utensílios domésticos, como alguidares de cerâmica, cestos (ver adiante), esteiras e outros. Todas essas atividades já eram familiares aos jovens cônjuges antes do casamento, posto que as acompanhavam junto de seus

pais. Mesmo que já dominassem relativamente bem algumas delas antes de casarem (como pescar e cozinhar), depois de casados devem incrementar seus resultados e aprender ainda mais a respeito. Assim, quando os meninos não casados iam à floresta com o pai para acompanhá-lo na fabricação de uma canoa, sua participação e atenção eram limitadas se comparadas às dos jovens casados que acompanhavam o sogro.

Em resumo, o início do casamento na casa dos sogros de um dos cônjuges é um período de treinamento para o novo casal, quase um estágio, uma fase propícia ao aperfeiçoamento técnico em atividades diárias. Mas não basta que os jovens cônjuges incrementem sua produtividade: seus resultados devem estar articulados. Quando os peixes são trazidos do rio, por exemplo, deve haver lenha na cozinha e, de preferência, uma esposa apta a cozinhá-los. Inicialmente, essa articulação se dá em função do casal mais velho (em G+1), que decide sobre os trabalhos diários dos corresidentes. Ou seja, o casal mais novo (G0) trabalha para o casal mais velho (G+1) que, por sua vez, articula o trabalho do casal mais novo (G0), fornecendo-lhe o ‘timing’ adequado (uma micro cronologia) – como se o casal em G+1 servisse de modelo ao casal abrigado na mesma residência.

A dedicação repetida a atividades diferentes faz com que os jovens cônjuges passem a maior parte do dia separados. Só trabalham juntos eventualmente, quando ajudam, por exemplo, o casal mais velho nas roças ou na produção de farinha. No mais das vezes, passam afastados (ele no rio, ela na aldeia ou na roça). Nesta fase, ainda parecem ter vergonha (*ityi*) um do outro. Lembro de um jovem recém-casado que, quando não estava pescando, andava com um grupo de meninos e rapazes ainda não casados em busca de pequenos pássaros para alvejar com estilingue. Não notei quaisquer críticas ao seu comportamento, indício de que, embora casado, ele ainda não era entendido propriamente como homem (*piya*), embora não fosse mais criança (*patyin*). Nestes primeiros momentos de coresidência, a relação do/a jovem (que saiu da casa dos pais) com os seus afins (principalmente em G0) é mais intensa do que com o cônjuge.

Mas se o trabalho cotidiano costuma afastar os recém-cônjuges, as refeições os aproximam. Trata-se do único evento no qual o casal faz algo junto nesta fase. As refeições no Biá costumam ocorrer no início da manhã e no fim da tarde, na cozinha, que é geralmente formada por uma benfeitoria anexa ou próxima à casa, às vezes embaixo dela. Para o cônjuge que permaneceu na casa dos pais, as refeições marcam a maior distinção entre a vida pregressa e a atual. Ainda que a comida seja preparada sobre o mesmo fogo e na mesma panela, deixa-se de comer com os pais e irmãos para se comer junto do marido ou esposa. São

nestas ocasiões que se consegue vislumbrar com facilidade o número de casais que residem em uma mesma casa, cada um comendo numa parte da cozinha e sobre esteiras diferentes³⁰.

A outra aproximação entre os jovens cônjuges nesta fase se dá pela localização de suas redes de dormir, próximas uma da outra, relativamente afastadas das do casal mais velho e de seus outros filhos e filhas. Entretanto, do que consegui apreender de meus interlocutores, não há sexo entre os jovens cônjuges nos momentos iniciais do casamento. Trata-se de um momento de experimentação, no qual os parentes mais velhos prestam atenção aos jovens cônjuges, para saber se irão se dar bem³¹.

Em suma, a segunda etapa matrimonial é caracterizada basicamente pela divisão do trabalho e pela comensalidade. A primeira faz com que as relações produtivas entre os cônjuges sejam mediadas pelo casal corresidente em G+1 (pai e mãe de um cônjuge, sogro e sogra do outro), como se o aprendizado do trabalho complementar exigisse uma separação entre as partes para que venham a funcionar enquanto uma unidade. A comensalidade, por seu turno, propicia uma relação mais direta entre os cônjuges. É pela repetição diária destes breves momentos que os cônjuges vão, aos poucos, vencendo a timidez. Por meio dos estômagos, previamente esvaziados durante os resguardos da menarca, começa a se formar um vínculo entre eles.

Esta segunda etapa do casamento, marcada pela corresidência com um casal mais velho, costuma durar vários meses, às vezes anos. O que marca o seu término são os indícios de que o novo casal começou a se empenhar na produção de uma criança, ocasião em que finalmente passam a residir em uma casa própria, ainda próxima de onde moravam com os pais/sogros. Nos casos que presenciei, o início da gestação ocorreu ainda na residência do casal mais velho. Não sei precisar se a mudança de casa se dá ainda antes do nascimento do primeiro filho ou depois dele – é provável que cada caso apresente especificidades. O certo é que não registrei (nem Deturche) jovens casais residindo com um casal mais velho após o nascimento do primogênito ou da primogênita.

Assim, enquanto as duas primeiras etapas do casamento consistiam basicamente em uma espécie de ensaio (menarca e corresidência com casal em G+1), o nascimento do primeiro filho ou filha marca uma ruptura, efetivando-se a transformação dos jovens em

³⁰ Deturche (comunicação pessoal) observou movimentos de gradação em algumas aldeias, onde, com o tempo, o novo casal passava a cozinhar em seu próprio fogo e, às vezes, depois, em uma outra cozinha anexa, até se mudar de casa (ver adiante). Das observações que fiz, o preparo do alimento costumava ser feito no mesmo fogo. Quando acampamos uma noite em uma das praias do Biá, porém, o jovem casal fez um fogo próprio, enquanto o casal mais velho, corresidente, fez outro fogo.

³¹ Há casos relativamente raros de interrupção do processo conjugal nesta fase, em razão dos noivos não terem se dado bem, dos quais tanto eu como Deturche (comunicação pessoal) tivemos notícia.

cônjuges, em uma unidade identificada espacialmente por uma casa própria, não mais sob o mesmo teto da geração ascendente. A partir daí, não há divórcio possível. A esta ruptura se segue um novo período de resguardo.

Concepção e parto.

Segundo me explicaram meus interlocutores, a gravidez resulta principalmente do acúmulo de sêmen no corpo feminino. É preciso transar *todo dia* (todos os dias), garantindo inseminações diárias até que a barriga da esposa já esteja *bem grande*, ocasião em que cessam o sexo. Como escreveu Deturche (2009: 128), a formação do feto é entendida pelos Katukina como uma “verdadeira tarefa, que exige esforços, um trabalho”. Uma das expressões que designa o ato sexual reforça esta acepção: *patyin-buk*, fazer (-*buk*) criança (*patyin*). Como indica o autor (: 304), a partícula -*buk* é usada para se referir a atividades que envolvem manufatura, no sentido de fabricação ou construção, como *podak-buk* (fazer uma canoa), *hak-buk* (construir uma casa), *poako-buk* (fabricar um remo), *ton-buk* (tecer um cesto) etc. Transar diariamente, portanto, é uma espécie de trabalho.

Outra expressão para se referir ao sexo é *bidak*. Escutei-a apenas em conversas entre homens e quando a testei ouvi muitas risadas deles, como se o vocábulo carregasse algo de chulo. Se for possível decompô-lo em *bī* (esperma) – ver Deturche (2009: 550) – e *dak* (pele, casca, envoltório), poderíamos traduzir livremente *bidak* por sêmen-contidente, isto é, inseminação, introdução de sêmen em um continente (no caso, o útero feminino). Talvez esta acepção explícita explique o tom obsceno da palavra. De qualquer forma, essa etimologia de *bidak* reforça a ideia de que a atividade sexual coloca o homem no centro da ação, ao menos do ponto de vista masculino. Transar é inseminar. A formação do embrião e o seu crescimento dependeriam, portanto, principalmente da atividade masculina – ou melhor, da atividade do marido, idealmente o único parceiro sexual da esposa³².

Busquei elucidar junto aos meus anfitriões o papel das mulheres na formação do feto, mas não tive muito sucesso. Ainda que reconheçam a ausência de sangramento menstrual durante a gravidez, os homens não especificaram qualquer colaboração do sangue no processo, como encontrado entre os Pirahã na bacia do rio Madeira, segundo os quais o sangue da criança provém do sangue menstrual da mãe, enquanto seus ossos e carne são produzidos pelo sêmen (Gonçalves 1993: 42). Para esclarecer a questão seria preciso um

³² Diferente dos Araweté (Caux 2015: 170) e dos Matses (Matos 2014: 45), os Katukina não reconhecem a paternidade múltipla (Deturche 2009: 239).

aprofundamento junto às mulheres katukina, o que minha pesquisa não pode oferecer. Espontaneamente, os homens me falavam apenas do papel do sêmen. Quando perguntados sobre uma eventual função do sangue, alguns a negavam, enquanto outros a admitiam remotamente, sem especificar sua atuação.

A ideia de que a formação do embrião se dá por meio do acúmulo de sêmen é encontrada também entre os Matses no vale do Javari (Matos 2014: 45) e entre os Araweté no médio Xingu (Caux 2018: 30), dentre outras formações indígenas (ver Guerreiro 2012: 136). Enquanto entre aqueles “não há consenso” a respeito da exclusividade masculina na produção do feto, os Araweté são “unânicos” quanto à “explicação exclusiva do sêmen”. Mesmo em pesquisas nas quais as respectivas interlocutoras afirmam uma contribuição do sangue da mãe na produção do embrião, constam contrapontos que equacionam a mãe ao papel de “barriga de aluguel” na concepção (Otero dos Santos 2015: 192). Mas, como pondera Caux, “não é porque a mulher não fornece substância ao embrião que ela não participa na sua criação” (2018: 30).

Entre os Kamayurá no alto Xingu, por exemplo, o papel da mulher na formação do embrião é assim descrito por Menezes Bastos (2013: 395): “seu sangue (...) – inclusive o de sua interrompida menstruação – concorrerá para o feto, transformando o desígnio masculino pouco a pouco na futura pessoa de sangue, carne e osso”. Esta transformação feminina depende do trabalho masculino, onde o homem “planta” as “sementes contidas em seu leite (esperma)” na “terra feminina” (idem).

A outra glosa que obtive para a palavra sêmen entre os Katukina foi a expressão *ohnihkon-pa* (ou *onihkon-pa*). Não tenho como precisar sua etimologia, mas pode ser que *kon* seja o mesmo termo usado para designar sementes – associação comum entre outros povos (ver Menezes Bastos 2013: 395, Lorrain 1994: 200-201, Tola 2007: 508), também encontrada no latim (*semen*, radical de semente). A parte que me interessa da expressão, porém, é o seu sufixo, *-pa*, que indica transformação – como em *baradyahi-pa* (virar *baradyahi*, ogro subterrâneo). O esperma, então, seria uma espécie de substância capaz de se autotransformar, um nome que também é verbo, um objeto que é ação.

Essa capacidade de transformação precisa ser direcionada para gerar o resultado esperado, isto é, um bebê. Até onde sei, não se pratica a masturbação no Biá, o mesmo se aplicando para contextos etnográficos diversos, como no Purus e Xingu. Ou seja, o sêmen deve ser dirigido exclusivamente ao útero da esposa, pois apenas ali ele terá condições propícias para se acumular e se transformar. Como escreveu Caux (2018: 30) sobre os Araweté, “a mulher é o continente (*hiro*) que “faz transformar” (*herowã*) sêmen em criatura”,

ocasionando ou incitando a “autofabricação do sêmen: “mediante”, “por meio” dela (...) o embrião “se causa” (...) ou “se faz” (...)” (: 12).

Ohnihkon-pa wamok buk me foi glosado por engravidar mulher (ou fazer filho). Ou seja, produzir (*buk*) na mulher (*wamok*) a gravidez (*ohnihkon-pa*). Sêmen e gravidez aparecem como sinônimos justamente porque estar grávida significa estar sendo inseminada. A parte do acúmulo diário de sêmen é aquela que diz respeito à produção (*buk*), ao trabalho masculino. O conteúdo que é transferido por meio da inseminação (*bidak*), entretanto, diz respeito à transformação (*-pa*), que tem lugar no corpo da mulher. Tudo se passa, portanto, como se à produção masculina correspondesse uma transformação feminina. Como afirmou Lima (2005: 133) para os Yudjá no rio Xingu, “a procriação humana envolve, pois, dois tipos de trabalho: o dispêndio de uma energia masculina e uma capacidade feminina de transformação”.

Para além do vocabulário, essa capacidade resta implícita no período final da gestação, quando a barriga da mulher está *bem grande* e o casal para de transar. Uma vez que cessa a inseminação diária, o trabalho do marido está encerrado. Descobrir o que acontece, segundo as mulheres, entre este momento e o parto seria fundamental para especificar a atuação feminina no processo de formação da futura criança entre os Katukina. De qualquer modo, as informações preliminares às quais tive acesso, bem como a baliza de outras etnografias, indicam que o nexos desta contribuição estaria na transformação.

••

Não tive a oportunidade de acompanhar um parto durante minha estadia no Biá. De forma geral, esse é um assunto exclusivo das mulheres. O pai da criança segue seus afazeres diários longe de casa ou em sua rede (caso o parto aconteça à noite), “fingindo não saber de nada” (Deturche 2009: 305). A parturiente, por sua vez, se decidir ficar em casa, será acompanhada por todas as mulheres que estiverem na aldeia – ou, ela pode se afastar de casa para parir sozinha, “desde que no final do parto pelo menos outra mulher, geralmente a mais velha da aldeia, esteja presente para realizar pequenos rituais” (idem). Após o bebê e a placenta serem expelidos, uma das presentes corta o cordão umbilical com um “bambu fino” (*doroku'an*) ou com uma “cana de flecha” (*boyuh'an*), usando um fio de tucum para amarrar o local do corte (idem).

A mulher que cortou o cordão pega uma gota de sangue deste mesmo cordão com o dedo e o empurra para dentro da boca do recém-nascido [ou da recém-nascida]. Chama-se **würaman**, provavelmente de **würa**, cavar/afundar, e **man**, fazer/pegar. O objetivo é depositar esse sangue na garganta do bebê (...). Em seguida, a placenta é retirada para posterior enterro sob ou ao lado da casa. Se o parto ocorrer à noite, ela é mantida em cinzas.

A gota de sangue do cordão umbilical é empurrada pela garganta do recém-nascido para que ele rapidamente desenvolva uma voz bonita e forte, e depois seja capaz de cantar bem, **koni wauk nīma, waibuk nīma, koni bawak**, "para que a voz venha, para que ele possa cantar, uma bela voz". (Deturche 2009: 305). Grifos no original.

Trata-se de um “um ritual que visa tornar a criança um bom cantor, ou seja, um tukuna [gente]” (: 305-306). Ainda assim, assevera o autor, “não é obrigatório e alguns não o praticam, sendo essa a explicação que se dá para dar conta das vozes fracas de alguns, que não se atrevem a cantar e, portanto, não são completamente tukuna” (: 306). Não obtive maiores explicações sobre esta prática, pela qual meus principais interlocutores contaram ter passado ao nasceram.

Tudo indica que se trata de um daqueles cuidados corporais relacionados à construção da pessoa nas terras baixas, conforme formulado pelo texto clássico de Seeger, DaMatta e Viveiros de Castro (1979). Como explica Deturche, para os Katukina, a voz, o sangue e o coração são “manifestações da alma verdadeira” de cada pessoa, isto é, sua alma principal, “aquela que recorda e cujo destino pós-morte é cantar no céu” (: 305). Assim, o autor interpreta a inserção de sangue na garganta de recém-nascidos como “o primeiro ato para controlar e moldar a alma por meio do corpo, sendo a voz uma manifestação corporal da alma” (: 306).

Se o sangue é a “substância transformativa por excelência” (Fausto 2002: 21), sua inserção discreta (uma gota) no corpo do bebê propiciaria uma transformação desejada na via com a qual teve contato, a garganta, resultando em uma voz bela. Note-se que a beleza da voz é oriunda do sangue feminino, até então compartilhado entre a mãe e a criança via placenta, na qual está ligado o cordão umbilical³³. Sendo “o sangue (...) concebido como uma relação porque ele circula pelo corpo, pondo todas as suas partes em comunicação” (Belaunde 2006: 210), temos aqui um sangue que circula entre dois corpos. É o sangue oriundo do corte desta comunicação corporal (expulsão da placenta e corte do cordão umbilical) entre mãe e bebê que fará com que a voz (*koni*, também usada para designar a fala) se desenvolva e se torne bela. Ele representa, portanto, o último ato de compartilhamento sanguíneo, intermediado agora não mais pela placenta (duplo do bebê), mas por uma mulher mais velha (um outro corpo), que empurra o sangue que sai do cordão para a garganta do bebê.

Com as informações de que disponho, o que posso retirar desse pequeno ato é o seguinte. Em primeiro lugar, ele evidencia uma associação direta entre sangue materno e

³³ “A placenta, feminina, é concebida como uma espécie de duplo da criança da qual é o -wayan. Após o nascimento, os Katukina dizem que não é mais necessária e por isso é enterrada” perto de casa (Deturche 2009: 305). Relembro que, além da glosa por *parente*, *wayan* também indica “relações de semelhança morfológica, comportamental, ou ainda as relações de tipo causa e efeito ou de complementaridade” (2022: 63).

canto: é o primeiro que, em última instância, garante a condição para a realização do segundo, ou seja, garante o desenvolvimento de uma voz bonita, apta a cantar. Essa condição atravessará não apenas a vida adulta da pessoa, mas também a de sua alma após a sua morte, que irá cantar no céu. A bela voz, então, aquela que canta, poderia ser tomada como um índice da relação de filiação materna: ela é a expressão oral de uma continuidade que outrora fora sanguínea.

Por último, observo que o ato envolve ao menos três gerações, o que sugere uma ampliação da dimensão intergeracional associada ao canto, ou melhor, à sua condição de possibilidade. Não basta que o sangue a ser colocado na garganta do bebê seja oriundo, via placenta, da mãe; é preciso que ele seja intermediado por outra mulher mais velha, “geralmente a mais velha da aldeia” (: 305). Uma mulher que já não sangra (menstrua), que não mais restringe sua mobilidade e dieta por receio dos seres subterrâneos e subaquáticos – portanto, uma mediadora segura. Além disso, uma mulher cujo tempo de vida está mais próximo do fim.

A intermediação do sangue relaciona almas que logo estarão distantes. Quando o então bebê crescer, se casar e começar a cantar no pátio da aldeia, muito provavelmente aquela mulher que inseriu o sangue do cordão umbilical em sua garganta não estará mais na terra. Suscita-se, assim, uma relação vocal e sanguínea entre o que se passa no pátio das aldeias dos vivos e o que se passa entre as almas no céu. Em outras palavras, alguém no pátio canta porque há anos atrás teve inserido o sangue materno em sua garganta por uma mulher, cuja alma agora canta no céu. Há, então, uma transmissão da condição de cantar que, quando atualizada, envolve não apenas uma relação intergeracional, mas também uma relação interespaçial, entre os mundos terreno e celeste, entre vivos e mortos³⁴.

De certo modo, portanto, parece-me possível afirmar a participação do sangue feminino (da placenta) na formação do corpo do bebê, expressada por meio do compartilhamento de uma gota de sangue do cordão umbilical. A possibilidade de o fazer, embora não obrigatória, é explícita e pode remeter a outras possíveis colaborações deste sangue durante o processo de gestação³⁵.

³⁴ Entre os Piro na Amazônia peruana, a pessoa que corta o cordão umbilical “deve estar disposta a assumir o papel de Outro (i.e. de não-Humano) perante esses outros Humanos”, ou seja, perante os pais da criança recém-nascida (Gow 1997: 49).

³⁵ Para desenvolver essas ideias, entretanto, seria necessário entender melhor os diferentes tipos de sangue de acordo com a hematologia katukina, o que não tenho condições de fazer nesta tese.

Couvade.

Análogo à menarca, o parto é um evento marcado pela abertura corporal e pela perda de sangue, cujo odor é também um atrator de seres subaquáticos e subterrâneos, requerendo um novo resguardo. Nos dias subsequentes ao parto, a mãe e o pai devem deitar e jejuar. Como no resguardo da menarca, ambos, agora também o bebê, estão *bahiyia*, em estado de perigo (ver acima), pois compartilham o cheiro do sangue que foi liberado no parto. Para que não atraiam outros seres e se associem a eles (morrendo para os humanos), a estratégia é basicamente a mesma: cortar todas as relações, não ingerir nada e não circular por aí, literalmente suspensos do resto do mundo em suas redes. O resguardo que tem lugar após o nascimento do primeiro filho ou filha é entendido como particularmente difícil quando comparado ao resguardo da menarca e ao resguardo após o nascimento dos demais filhos.

Pelo que entendi, essa maior dificuldade diz respeito ao número de dias pelos quais se deve permanecer deitado nesta ocasião. *Quase chorei*, disse-me Carnaval quando me contava sobre o resguardo relativo ao seu primogênito. Ele e Socorro passaram quatro dias deitados e em jejum depois que nasceu Bruno, com aproximados vinte anos de idade à época de minha pesquisa. Segundo Deturche (2009: 322), o fim do jejum se dá pela queda do cordão umbilical, de cinco a seis dias após o parto. O período de suspensão, portanto, parece variável (e provavelmente também leva em consideração outros critérios), assim como o nível das restrições. Segundo foi indicado ao autor, a ingestão de “um pouco de água, às vezes caldo” seria permitida no período. Carnaval, entretanto, costumava enfatizar para mim a abstinência completa, inclusive de água.

Note-se que, fisiologicamente, além de reduzir a evacuação (propiciando um maior controle sobre as aberturas corporais), a desidratação tem como consequência a redução do fluxo sanguíneo (Nadel et al 1980), atuando, portanto, na circulação intracorporal. Aliada à posição deitada, a desidratação seria uma técnica de controle do corpo, visando aproximá-lo, tanto externa quanto internamente, da imobilidade quase total. Ao mesmo tempo, através do jejum se aproxima de zero a comunicação entre o que se passa do lado de dentro do corpo e o que está fora.

Contou-me Carnaval que ao fim do quarto dia de resguardo após o nascimento de Bruno, Socorro se banhou, depois Carnaval, ambos sobre tábuas colocadas embaixo de suas redes, de modo a não encostarem os pés diretamente no chão. Lavaram-se com cuidado para abrandar o odor do sangue impregnado em seus corpos. Na manhã seguinte, cada um lavou detidamente as próprias mãos, inclusive cada dedo e unha, com água e pimenta. Em seguida,

enxaguaram a boca, também com água e pimenta – “para tirar o amargor e não dar dor de barriga” (Deturche 2009: 322). Trata-se dos preparativos necessários à quebra do jejum. Belo, pai de Carnaval, saiu para pescar e retornou por volta de meio dia. A mãe de Carnaval preparou os peixes trazidos e serviu os menores ao casal. *Aí come bem devagar; tem que deixar, não pode comer tudo, se não morre.*

A partir daí, tem início uma nova fase do resguardo, na qual não é preciso mais jejuar, tampouco ficar deitado o tempo todo. Como na segunda fase do resguardo da menarca, não se deve ir ao mato, *senão baradyahi mata*, tampouco pescar, sob risco de atrair a sucuri (*mapiri*) e outros representantes do mundo subaquático. Também não se deve realizar atividades que exigem demasiado esforço físico. O ‘nome katukina’ de Carnaval é Tyado em alusão ao fato de Belo, seu pai, ter cortado uma árvore com machado quando Carnaval/Tyado era ainda recém-nascido, quase o levando à morte. Tyado seria uma corruptela da palavra portuguesa “machado”. Portanto, durante o período de resguardo há um nível de continuidade entre pai e filho (*idem* para a mãe), uma relação na qual as ações do primeiro interferem no estado do segundo. Creio que a interdição ao esforço físico visa evitar a intensa circulação de sangue no interior do corpo (que seria um estado contrário ao estimulado na primeira fase do resguardo através da desidratação).

Em razão dessas interdições, o nascimento de um filho ou filha sempre desencadeia um período de dependência do pai e da mãe em relação a outros parentes. Como escreveu Deturche (2009: 325), “no período de couvade, o casal está exatamente na mesma posição que o bebê está em relação a seus pais, eles são completamente dependentes de seus parentes próximos (pai e mãe, ou irmãos e irmãs)”, que pescam, caçam, colhem e cozinham para eles. No caso do nascimento do primogênito, o jovem casal dependerá principalmente do casal mais velho que o abrigara até então, agora vizinho (pais de um dos cônjuges, sogros do outro).

Se o jovem casal (G0) está em uma posição equivalente à do bebê (G-1) perante o casal mais velho (G+1), pode-se dizer que, assim como pai e mãe produzem o bebê, o casal em G0 é produzido pelo casal em G+1. Desde a escolha matrimonial, passando pelos resguardos de menarca e pela coresidência, o casal em G+1 atuou para a formação do novo casal (ver seções anteriores). O resguardo da primeira couvade parece marcar a etapa final dessa atuação, quando o casal em G0 é finalmente parido, passando a residir em sua própria casa. Como recém-nascido, entretanto, o casal continua, ainda que destacado residencialmente, em posição de dependência perante o casal mais velho. Se até há pouco contribuía na produção doméstica dele, o jovem casal passa agora a tê-la temporariamente dirigida para si.

Com o passar das semanas e meses, as interdições vão abrandando. Ainda assim é preciso continuar tomando certos cuidados. Quando o marido volta a pescar, por exemplo, inicialmente deve proceder como o faz durante as menstruações de sua esposa, evitando o contato direto com o rio. Na canoa, se precisar beber ou lavar as mãos, deve coletar a água com um recipiente, de modo a não imergir a mão no rio. Caso contrário, choveria muito (ver acima). Durante a segunda fase do resguardo, marido e esposa continuam tomando banho longe do igarapé com a água trazida pelos parentes mais próximos, conforme ocorre também durante as menstruações da esposa – trata-se, afinal, do mesmo objetivo: evitar a dispersão do odor do sangue.

De todas as interdições, as últimas a serem flexibilizadas dizem respeito à circulação pela floresta e ao consumo de carne de animais terrestres, que, segundo Carnaval, só devem ocorrer passados ao menos três ou quatro meses do parto. Até lá, a lista de animais considerados apropriados ao consumo é a mesma da segunda fase do resguardo da menarca, composta basicamente por aves e pequenos peixes. Mencionaram-me como adequados: mutum (*bin*), jacu (*tābi*), inhambu (*yohtoro*), inhambu-galinha (*tyipo*), passarinhos (*kidyohkon*) e uma espécie de *macaquinho*, chamada *ihpīdi* (não identificada)³⁶; entre os peixes, pacu (*bamak*), piau, mandim (*don'ō*), piranha (*ēn*), sardinha (*arawiri*) e outros.

Os peixes citados como interditos durante o resguardo foram o tucunaré (*nukunanã*) e o carauçu/acará-açu (*babodyu*), ambos carnívoros, bem como o onívoro matrinxã (*wamoru*). O maior contraste com as espécies de peixe permitidas diz respeito ao tamanho e ao regime alimentar. Os peixes adequados ao consumo no resguardo são menores e tendem à herbivoria. Embora as pequenas piranhas (onívoras) fujam um pouco desta tendência, seu tamanho diminuto parece atenuar sua qualidade predatória – principalmente quando comparada à piranha-preta (*en tiknin*) que, além do maior porte, *come de tudo*, não sendo considerada edível por meus interlocutores em nenhuma circunstância, mesmo que não se esteja em resguardo.

Além destes peixes, não se deve consumir durante a segunda fase de resguardo todos aqueles animais de caça apreciados no cotidiano, como anta, porquinho, queixada, veado, tatu, paca, guariba, macaco-barrigudo e outros. O consumo destes, cuja preparação envolve o contato com sangue abundante, resultaria em dores de estômago. Segundo Carnaval, isto afetaria apenas a pessoa que comeu (pai ou mãe), enquanto a Deturche (2009: 322) foi indicado que as dores também se estenderiam ao bebê. É como se a carne de animais com

³⁶ Segundo Deturche (2009: 322), a categoria *kiwadyo* inclui “a maioria das aves de caça e alguns macacos”.

muito sangue fosse indigesta para aqueles impregnados pelo odor do sangue do parto, causando esvaimento (diarreia) em vez de nutrição. Ao fim do terceiro ou quarto mês, pai e mãe podem voltar a comer carne de caça e tucunaré, ou melhor, provar *um pouquinho* – não sem antes tomar banho e lavar bem as roupas, eliminando eventuais resquícios do cheiro do sangue do parto.

Tudo indica, portanto, que o resguardo da couvade funciona de forma análoga ao resguardo da menarca, ambos divididos em duas fases, a primeira de abstenção, a segunda de reintrodução (alimentar e espacial). Em outras palavras, um fechamento seguido por uma reabertura gradual, marcada pela moderação. Reforça-se, pois, o paralelo entre os estômagos dos cônjuges, conforme iniciado na época da menarca e desenvolvido pela comensalidade na residência do casal em G+1. Ambos abdicam juntos da comida na primeira fase da couvade e na segunda retornam também juntos a comer, os mesmos alimentos.

Os resguardos delimitam o casal como a “unidade mínima de consubstancialidade”, para a qual os demais parentes (consanguíneos e afins efetivos) convergem seus esforços (Deturche 2009: 326)³⁷. A maior duração do resguardo de couvade (principalmente do primogênito) em comparação com o resguardo da menarca parece ser um indicativo do maior perigo daquela, provavelmente relacionado à maior quantidade de sangue liberado durante o parto (quanto mais impregnados pelo cheiro estão os corpos dos cônjuges, mais abertos estão a relações com seres outros). Além disso, se na menarca dois desconhecidos começaram a ser transformados em cônjuges, na couvade há que se lidar com um terceiro termo antes ausente, agora recém-nascido.

Bebê.

Até começarem a andar por conta própria, as crianças passam a maior parte do dia coladas ao corpo da mãe, acomodadas numa tipoia (‘baby sling’), chamada *patyin-pan* (*patyin*: criança; *pan*: braço), feita com a entrecasca de uma árvore. Ali, têm acesso praticamente livre ao seio, sendo alimentadas exclusivamente com leite materno nos primeiros meses. Nesta fase, o pai costuma segurar a criança apenas durante o tempo em que a mãe se banha. Aos poucos, alimentos vegetais cozidos, como macaxeira e cará, são

³⁷ Como observou Deturche (2009: 325), a couvade katukina se restringe ao casal, não havendo transmissão deste estado a outros parentes como ocorre entre os Ikpeng no Xingu (Menget 2001) e os Apinayé no Tocantins (DaMatta 1976).

oferecidos em pequenos pedaços. Frutas como abacaxi e caju devem ser evitadas, pois sua acidez causaria feridas na boca do infante, prejudicando a amamentação.

A introdução a alimentos de origem animal segue uma sequência análoga à reintrodução alimentar dos pais durante a segunda fase do resguardo de couvade. Em julho de 2015, o caçula de Carnaval e Socorro, Valter, aproximava-se do primeiro ano de idade e ensaiava seus primeiros passos. De acordo com Carnaval, Valter já comera inhambu-galinha (*tyipo*), inhambu (*yohtoro*), mutum (*bin*) e passarinho (*kidyohkon*). Por fim, Carnaval encerrou a lista dizendo: *carne não; não fala, não tem pai nem mãe*. Por carne, ele se referia a animais de caça terrestres, conforme listados na página anterior³⁸.

Há, então, um requisito básico para que a criança possa começar a comer destas carnes: o reconhecimento do parentesco, mais especificamente da vocalização da relação de filiação. Ou seja, somente depois que Valter começasse a falar e a chamar Socorro por *nayo* (mãe) e Carnaval por *payo* (pai) é que estes poderiam lhe oferecer carne. Esta condição parece ancorada em uma ideia corrente na Amazônia indígena, segundo a qual “a natureza dos recém-nascidos ainda é considerada indiferenciada e mutável”, o que os torna particularmente “vulneráveis a ataques de seres não humanos que querem transformá-los em um deles” (Santos-Granero 2011: 137). Como escreveu Caux (2015: 172), o bebê é um “outro”, inicialmente dotado de uma alteridade “aberta, indefinida, justamente porque ele é capaz de travar relações com quaisquer agências” (: 173).

No Biá, a verbalização do parentesco seria um indício de que todos os cuidados até então tomados para com a criança estão produzindo os efeitos desejados, aparentando-a aos humanos (*tukuna*). Como se a partir de então houvesse um mínimo de estabilidade, o que permite ao corpo da criança a ingestão segura de partes de outras subjetividades, isto é, de carne de caça. O tema da instabilidade dos bebês aparece também entre os Mbya Guarani, para os quais a fala e a posição ereta seriam sinais de que a alma da criança estaria se acostumando e se agradando desta terra imperfeita, em tudo diferente dos patamares celestes, de onde ela provém (Pissolato 2007: 298ss)³⁹.

³⁸ A distinção seria entre *kiwadyo* (a designar as aves e pequenos macacos) e *bara* (os demais animais caçáveis). Neste contraste, as aves não seriam propriamente caça, ainda que sejam caçadas (inclusive com espingarda, como os animais maiores, mas com calibres diferentes). Há, aí, alguma ambiguidade, a ser explorada, pois como pontua Deturche (2009: 370), “os **kiwadyo** às vezes também são considerados **bara**”.

³⁹ Entre os Piro, o uso, por parte das crianças, de termos de parentesco “demonstra que a criança é dotada de *nshinikanchi*, “mente, inteligência, memória, respeito, amor”. Esta qualidade, *nshinikanchi*, pode ser despertada por certos atos das pessoas mais velhas, mas não pode ser ensinada à criança; ela precisa se desenvolver espontaneamente. Sua manifestação primeira e mais importante é a fala inteligível; o uso de termos de parentesco para se obter atenção e cuidado é o aspecto mais saliente e poderoso dessa capacidade” (Gow 1997: 45).

Os Katukina, por sua vez, não parecem muito interessados na origem das almas das crianças (Deturche 2009: 304). Preocupam-se, antes, com outras almas que possam vir a interagir com elas. Quando cheguei pela primeira vez ao Bacuri, não fazia muito tempo que o filho caçula de Auri e Marlene tinha sido levado enfermo até a aldeia Castanhal dos Kanamari, no rio Jutai, para ser tratado por um pajé. O diagnóstico foi que a alma de um porco-do-mato morto por Auri o seguira até a aldeia e penetrara no ventre do pequeno. Caso o pajé não a tivesse retirado, a *alma do porquinho* continuaria crescendo, transformando-se em porco, o que levaria a criança à morte. A prevenção sugerida pelo pajé foi colocar no carreiro próximo à aldeia uma panela com pupunhas, das quais a alma do porco se alimentaria, deixando de seguir o caçador. Entretanto, nunca vi a medida ser adotada.

Meses depois, já no Bacuri Novo, Carnaval matou um veado vermelho na mata próxima à aldeia. Ao invés de cortá-lo e transportá-lo, como caçadores que saem sozinhos costumam fazer, retornou de mãos vazias e se aproximou de um grupo de homens que tomava café na casa de Caxeiro. Em seguida o acompanhamos de volta à mata. Enquanto adentrávamos a floresta, Carnaval me adiantara que a cabeça e o couro do veado seriam retirados e deixados na mata, *ai a alma dele fica lá*. Entretanto, foi Bernaldo, mais velho que os demais, que tratou e dividiu as partes do veado entre os presentes, deixando no local a cabeça do veado erguida sobre um pau fincado no chão e o intestino sobre outro. Nunca presenciei a caça de uma anta, mas na mesma ocasião Carnaval me dissera que ao invés de deixar sua cabeça, deve-se deixar seu bucho, com o mesmo objetivo: impedir que sua alma siga as pessoas até a aldeia (onde ficam as crianças menores)⁴⁰.

Em outra ocasião, enquanto Carnaval tratava, atrás da cozinha, duas pacas trazidas por Auri, notei Socorro passando talco em abundância em Valter. Percebendo que eu a olhava, dirigiu-se a mim, apontando com os lábios as pacas e dizendo: *cheira muito*. Em seguida olhou para Valter, complementando: *nunca dorme*. Do que vim a compreender mais tarde, o cheiro de uma caça morta, particularmente de seu sangue, tem a capacidade de afetar os bebês – no caso da paca, animal de hábitos noturnos, perturbar o sono. Passar em abundância um talco com cheiro forte em Valter seria, então, uma forma do cheiro da paca não o impregnar. Ao que parece, portanto, o cheiro do sangue estaria apto a transmitir afecções (no sentido de Viveiros de Castro 1996: 128) a seres em formação (bebês). Talvez por esta razão caçadores recém-chegados na aldeia logo se encaminham para o banho, quando não o fazem antes mesmo de chegarem.

⁴⁰ Note-se que não estou tratando essas práticas como ‘regras de caça’, tendo em vista que elas parecem variar bastante de aldeia para aldeia e de pessoa para pessoa.

Portanto, mais do que apenas interditar a ingestão de carne de caça, há que se tomar cuidado para evitar qualquer interação entre o bebê e a caça abatida. Além desta atenção para com os odores, alguns genitores tomam outras precauções. Valter, por exemplo, usava uma tira de tecido amarrada no pulso direito e dois cordões cruzados sobre o peito: um maior com miçangas e outro menor de tecido (retirado de uma camiseta).



Foto 4. Carnaval segurando Valter em frente à cozinha. À esquerda, apoiado na escada da casa, Pingo com sua armadeira. À direita, na cozinha sobre a esteira, Socorro com Óbiti. Bacuri Velho, 2014.

Estas linhas (*aori*) cruzadas (próximas ao coração) e amarradas (no pulso da mão usada para comer), como me explicou Carnaval, são para Valter *não pegar doença: aí mata paca e paca não entra nele*. As linhas cruzadas, então, ajudam a fechar o corpo da criança, ainda instável, demasiado aberto (ou maleável) para interagir com subjetividades outras que não humanas. Mesmo depois da vocalização da relação de filiação pela criança, os pais continuam tomando cuidados deste tipo, evitando um contato desmedido de seus filhos com animais mortos. Não ouvi relatos de almas de animais que tenham prejudicado adultos, apenas crianças, provavelmente em função do caráter aberto de seus corpos.

Parte do trabalho de aparentamento (ou familiarização, conforme Fausto 2001) da criança passa, então, por direcionar suas interações para os humanos, principalmente seus pais, mas também eventuais corresidentes, como irmãos e irmãs. No caso do nascimento do primogênito, é nessa fase que o casal começa a efetivamente funcionar como tal, enquanto unidade dual e articulada. Tudo o que os cônjuges aprenderam e treinaram nos últimos meses

(ou anos), do resguardo da menarca à experiência na casa do casal em G+1, começa, enfim, a ser colocado em prática de forma mais autônoma. Assim, é provável que quando a criança comece a caminhar e a chamar por sua mãe e pai, já seja época destes colherem os primeiros frutos de sua primeira roça – ou seja, o casal passa a efetivamente formar uma unidade de produção e consumo reconhecida socialmente.

Portanto, a produção do primeiro filho ou filha funciona como a consolidação do casal, um sinal de que todo aquele trabalho anterior de transformar desconhecidos (*tiok tu*) em cônjuges deu certo. Antes não parentes (*wayan tu*), agora fabricam um parente em comum, que chamam pelo mesmo termo – *yo* para filho, *ni* para filha. Como escreveu Rival (1998: 634) a respeito dos Huaorani na Amazônia equatoriana, o nascimento de uma criança “materializa o vínculo conjugal”, fazendo com que, ao fim do resguardo de couvade, esposa e esposo “renasçam como mãe e pai”. Conforme Caux, sobre os Araweté:

(...) ao cabo, a nova posição dos pais é facultada pelo filho. O advento do bebê consolida a aproximação entre certas categorias de afins, pois introduz uma ligação de consanguinidade entre eles: o bebê é o parente entre dois afins. É como se, por uma espécie de “derivação”, eles se aparentassem – mantendo-se todavia a relação de afinidade. (...) Forma-se assim uma espécie de unidade, mas uma que se fez apenas por meio da incursão de um outro: foi necessário um “complemento” para produzir a articulação. (Caux 2015: 152).

No caso dos Katukina, a produção desse complemento é o ápice de um processo de articulação anterior, iniciado na menarca e ensaiado ao longo da residência com o casal mais velho. Se entre os Araweté se faz o “corpo conjugal” (Rival 1998: 636) “por via do primogênito” (Caux 2015: 153), no Biá a construção deste corpo conjugal foi iniciada muito antes, a partir do compartilhamento do cheiro do sangue menstrual durante os resguardo de menarca, depois pela comensalidade. Os cônjuges não são solteiros que se unem por meio do nascimento de um filho. Os cônjuges são aqueles que já vinham ensaiando sua articulação, primeiro pelo resguardo da menarca, depois através da mediação do casal corresidente em G+1. Portanto, a articulação é anterior ao complemento, isto é, ao bebê. Este, quando primogênito, vem selar ou coroar todo o processo precedente de formação do casal. A partir de seu nascimento, não há divórcio possível. Ou seja, o casal se assenta enquanto unidade residencial e agrícola, de consumo e produção, capaz de perdurar no tempo e fazer mais filhos.

Filhos e filhas.

Na medida em que começa a caminhar com segurança, a criança deixa de passar o dia no colo da mãe e se junta a outras crianças, formando grupos que perambulam pela aldeia e seu entorno, brincando e tomando banho de igarapé. Nesses grupos, compostos por meninos e meninas entre dois e sete anos de idade, as crianças mais velhas tomam conta das mais novas, independente da relação de parentesco entre elas. Ainda assim, sempre há algum adulto de olho, garantindo que não se afastem muito.

Salvo algum acidente mais grave, não há interferência dos adultos nas relações dentro desses grupos. Quando algo sai errado e uma criança vai chorando até sua mãe ou pai, estes costumam ignorá-la solenemente. Olhando em outra direção, permanecem pacientemente mudos diante dos apelos estridentes. Ao fim de alguns minutos, percebendo que não receberá atenção, a criança se conforma e para de chorar. A única mulher que costumava pegar sua filha no colo sempre que ela chorava me foi apontada – por outra mulher, à boca pequena – como *louca*. Ignorar as lamúrias de filhos e filhas pequenas, portanto, é uma atitude deliberada. O objetivo é torná-las, aos poucos, menos dependentes, mais capazes de se relacionar com outras crianças por conta própria⁴¹.

Além do incentivo para interagir com outras crianças, os pequenos e pequenas também são incentivados a interagir com filhotes de animais. Os xerimbabos, oriundos de caçadas nas quais suas mães foram mortas, são dados pelo pai a um filho ou filha, mas causam euforia em todas as crianças da aldeia quando chegam. Filhotes de porco, paca e macaco costumavam ser criados embaixo da casa, com acesso a seu entorno. Já filhotes de aves como o mutum tinham maior mobilidade, meus interlocutores me chamando a atenção para o fato de que eles seguem a criança onde ela vá (comem ao mesmo tempo que ela, vão junto ao igarapé quando ela vai se banhar etc.).

Assim, crianças que já começaram a caminhar são incentivadas a ampliar seu leque de relações com outros filhotes. Com as outras crianças, a relação é direta. Já com os animais, tem-se uma relação mediada pelos pais⁴². Isso vale tanto para meninos como para meninas. Dos dois ao seis ou sete anos, ambos os gêneros convivem cotidianamente, independente dos

⁴¹ No caso de acidentes mais graves, independente da idade da criança, seus pais ou os adultos presentes prestam auxílio imediato. Lembro-me de um garoto que chegou aos prantos e logo foi acudido por todas as mulheres presentes, que se debruçaram sobre ele para retirar formigas que tinham entrado no seu ouvido.

⁴² O pai dá o filhote ao filho/a, mas continua com o poder de decisão sobre o seu destino. Vi um homem levar um filhote de macaco barrigudo, sob protestos de um de seus filhos (com cerca de cinco anos de idade), para outra aldeia, para dá-lo a outro filho seu (com aproximados sete anos de idade) que havia sido adotado por um casal incapaz de gerar filhos.

vínculos de parentesco. Trata-se do período no qual interagem mais livremente. Diariamente, nos grupos de brincadeiras, aprendem uns com os outros as ações motoras capitais para seu desenvolvimento, como coletar frutos no entorno da aldeia, nadar no igarapé, correr, pular etc.



Foto 5. Filho de Socorro e Carnaval e a filha de Moça e Bernaldo, na roça, intrigados com a câmera, enquanto suas mães colhiam abacaxis para a festa Barakohana. Ao fundo, Rosa, nora de Socorro e Carnaval. Bacuri, setembro de 2014. Foto de Bianca.

Meninos que já caminham não costumam usar adornos com sementes e miçangas. Das meninas que já andavam, entretanto, não lembro de ter visto uma sequer sem eles. Particularmente importante são as linhas com miçangas dispostas na volta do quadril, que chamam por *dīwakon* (mesmo termo que designa a miçanga). Essa peça é utilizada por todas as mulheres até o fim da vida e inclui também um pedaço de tecido para cobrir a púbis, lavado e trocado regularmente. Até onde compreendi, as meninas começam a usar o *dīwakon* quando deixam o colo da mãe.



Foto 6. Mulheres avaliam o resultado da coleta de patauá dos homens durante o preparo da festa Barakohana (ver capítulo 2). À esquerda, uma menina com seu *diwakon*. Bacuri, setembro de 2014. Foto de Bianca.

Desde cedo, então, o corpo é marcado como feminino por meio de adornos, enquanto o corpo masculino passa pelo processo contrário. Se quando bebês é possível ver alguns meninos usando colares de miçangas no pescoço, bem como aquelas linhas cruzadas sobre o peito (ver acima), quando deixam o colo de suas mães, deixam também os adornos. Uma vez que o uso de miçangas é exclusivo de mulheres, sua utilização em bebês talvez aponte para uma qualidade feminina destes. Ao deixarem o colo, esta qualidade seria reforçada nas meninas através do *diwakon* no quadril e desmarcada nos meninos pela desornamentação – o que, por sua vez, indicaria que o corpo masculino é um corpo não ornado⁴³.

Se a diferença de gênero não parece interferir nas relações entre as crianças pequenas, na medida em que as crianças crescem, as relações intergêneros tendem a ser deixadas para trás. Tudo começa pelo convívio que vai escasseando entre os sete e dez anos de idade, na medida em que as meninas vão passando a acompanhar suas mães com mais

⁴³ Não levarei essa hipótese adiante, uma vez que caberia aprofundar os dados sobre esses e outros ornamentos. Não sei, por exemplo, se os cordões usados por Valter também o poderiam ser por uma menina. Acrescente-se a isso, que aquilo que entendemos por objetos não são coisas inertes para muitos povos indígenas na América do Sul, mas coisas que, ao serem constituídas por relações, remetem a outras subjetividades – ver a tese de Miller (2007) sobre os Nambiquara no noroeste do estado do Mato Grosso, entre os quais ornamentos e espíritos podem ser designados pela mesma palavra.

frequência nas atividades diárias e os meninos a acompanhar seus pais. Assim, enquanto os meninos passam boa parte do dia embarcados com seus pais, pescando, as meninas estão na roça ajudando suas mães a colher ou na aldeia, ajudando a pegar água no igarapé, acender o fogo, dentre outras atividades.

Antes ou ao fim destas atividades, as crianças continuam brincando, mas cada vez mais com crianças do mesmo gênero. Nesta fase, por exemplo, os meninos privilegiam brincadeiras relacionadas à caça, como atirar flechas com arco e carochos com estilingue. Passado algum tempo nesta rotina, os meninos começam a acompanhar outros parentes adultos na pesca, trazendo para a casa de seus pais a porção pescada. Às vezes também saem com outros meninos de idade próxima, todos numa mesma canoa, cada qual pescando para sua própria casa. Desta forma, por volta dos doze anos de idade, meninos e meninas já estão contribuindo significativamente na produção doméstica. Portanto, é o trabalho – e não simplesmente a diferenciação dos corpos por meio dos adornos – que introduz a distância nas relações entre o gêneros. Passemos a ele.

Divisão do trabalho.

Toda a produção de uma residência repousa, inicialmente, na divisão de trabalho entre o casal. A maior parte dos objetos domésticos são fabricados pela esposa. Redes, esteiras, abanos, cestos, cuias, vasilhames de cerâmica, peneiras e tipoias para segurar bebês são alguns exemplos de uma lista não exaustiva. Tomei conhecimento de apenas um objeto doméstico produzido exclusivamente pelo marido, os raladores, feitos com madeira e breu. Entretanto, à época de minha pesquisa, os raladores mais comuns nas aldeias eram os de alumínio, adquiridos de regatões.

Alguns objetos domésticos são fabricados tanto pela esposa como pelo marido, como vassouras e paneiros. Embora sejam usadas para varrer as casas e o pátio, as vassouras, feitas de cipó, são produzidas principalmente para serem comercializadas com os patrões não indígenas, que de vez em quando subiam o rio Biá em busca de *produtos*. Os paneiros (*tori*), também fabricados com cipó, são cestos grandes e resistentes utilizados para transportar cargas pesadas, como uma grande quantidade de cultivos agrícolas ou frutos silvestres. Segundo Deturche (2009: 557), seriam fabricados preferencialmente pelos homens. Meus interlocutores, entretanto, não me indicaram essa preferência, afirmando que tanto homens como mulheres os produzem.

Os outros dois tipos de cestos me foram apontados como de fabricação exclusiva das mulheres. O *torikon* (feito com outro tipo de cipó) e o *ibahtyi* (feito com a fibra da palmeira tarumã) têm uma trama distinta e mais fechada que a do paneiro (*tori*) e são usados para a guarda de objetos pessoais, dentro de casa. Ou seja, nenhum dos dois costumam se prestar ao transporte como os paneiros⁴⁴.

Os principais objetos produzidos pelos homens são a canoa, o remo, a zagaia (lança para pescar) e o arco e flecha. Os dois primeiros servem ao transporte, enquanto os dois últimos são usados no rio ou na floresta, fora do espaço residencial. Ao que parece, portanto, a maior parte da cultura material doméstica é da alçada das mulheres. Os usos distintos dos diferentes tipos de cestos também apontam para esta tendência, uma vez que aqueles que permanecem em casa são produzidos pelas esposas, enquanto os que servem para transportar o são por ambos os cônjuges.

Isso não quer dizer que a esfera doméstica é domínio exclusivo das mulheres. Trata-se antes de uma questão de foco do que de exclusividade. Na produção de canoas, por exemplo, cabe ao homem localizar a árvore propícia, no tempo adequado, cortá-la e retirar sua casca, o que pode ser feito com a ajuda de outros parentes próximos, também homens. No dia seguinte, quando retornam à mata, o fazem acompanhados de seus corresidentes, cabendo à esposa ajudar o marido. Sua principal atividade é abastecer uma fogueira intensa e contínua, localizada abaixo da casca retirada, por sua vez pressionada por um sistema de paus enfiados no chão encaixados a outros, alguns deles envergados. Ao fim, a casca de árvore, agora moldada e impermeabilizada, é feita canoa (*podak*). Embora a responsabilidade quanto à iniciativa para a produção de uma canoa e quanto à sua forma final seja do marido, espera-se que ele conte com a ajuda direta da esposa no processo. O mesmo vale para os alguidares de cerâmica (*wankirakon*) utilizados nas refeições. A iniciativa e a qualidade do resultado dizem respeito à esposa, mas ela espera que seu marido ajude tanto a cavar o barro e a cortar e carregar a árvore adequada, cujas cinzas são misturadas ao barro.

Assim, alguidares e canoas são resultado de um trabalho complementar entre os cônjuges, marcado pela assimetria, pendente para as mulheres no caso dos alguidares e para os homens no caso das canoas. Como atesta o cotidiano aldeão, as mulheres são plenamente capazes de transportar cargas pesadas e usar um machado, assim como os homens o são para acender fogueiras. Não se trata, portanto, de uma complementaridade na qual “um adiciona ao

⁴⁴ Há ainda um outro tipo de cesto, mas que, ao contrário dos outros, é descartável. Chamado por *ton*, o cesto é produzido tanto por homens como por mulheres em cerca de cinco minutos a partir de uma folha de palmeira, que forma uma espécie de mochila, sobre a qual é amarrada uma faixa de entrecasca (envira) que forma uma alça. Serve principalmente ao transporte de frutos da roça e da floresta.

outro o que lhe falta” (Maizza e Pereira 2022: 15), mas de uma complementaridade na qual uma parte se junta a outra para lhe apoiar, lhe *ajudar* na produção de um bem de uso comum do casal (alguidares e canoas).

Aquele ou aquela que vem ajudar não detém um conhecimento específico do qual o outro cônjuge dependa. Pelo contrário, quem recebe a ajuda é quem sabe (*tiok*) – é o homem que sabe fazer canoa e a mulher que sabe fazer alguidar, de modo que ambos poderiam, teoricamente, produzi-los sem a ajuda do cônjuge. A parte que se junta para ajudar é a parte que não sabe (*tiok tu*). Neste sentido, a complementaridade pela falta (“um adiciona ao outro o que lhe falta”) se expressa no plano dos resultados – falta à esposa o conhecimento para a produção da canoa assim como falta ao marido o conhecimento para a produção de alguidares – enquanto nos processos de produção esta complementaridade se expressa por meio da adição (uma parte se junta à outra parte, mas a parte que se junta não é o que falta à outra).

A diferença produtiva entre homens e mulheres é expressa pelos Katukina em termos de conhecimento. Os homens não fazem esteiras porque não sabem (*tiok tu*) e as mulheres não fazem remos pelo mesmo motivo. Ou seja, não se trata de uma proibição ou de uma restrição (os homens não devem fazer isso, as mulheres não devem aquilo), mas de uma questão de conhecimento (*tiok*). Uma vez que os meninos costumam acompanhar o pai e as meninas a acompanhar a mãe, trata-se de um conhecimento adquirido ao longo do tempo por meio do foco nas relações com pessoas do mesmo gênero. A focalização nestas relações garante um grau de especialização e, assim, uma tendência de cada gênero se ocupar da atividade que conhece e pratica há mais tempo⁴⁵. Neste sentido, pode-se falar de uma produção feminina focada no espaço doméstico e de uma produção masculina focada no espaço extradoméstico. Mas não há impedimentos para que, eventualmente, mulheres venham a desempenhar algumas atividades que comumente são desempenhadas por homens e vice-versa.

A pesca, por exemplo, é predominantemente exercida por homens e meninos. De vez em quando, contudo, um casal pode decidir sair para pescar. Obviamente, nunca acompanhei uma pescaria entre cônjuges, mas a impressão que tinha quando retornavam à aldeia, às vezes com frutos de uma roça mais distante, era de que voltavam de um passeio. Também há ocasiões em que as mulheres da casa assumem temporariamente a pesca. Carnaval contou, diante da esposa Socorro, de um dia em que a maioria dos homens da aldeia tinha ido até o barco de um patrão, que não conseguira subir o rio até o Bacuri. Como os homens passaram o dia todo trabalhando para o patrão (pescando para ele), algumas dentre as mulheres na aldeia

⁴⁵ Ou seja, a “educação da atenção” (Ingold 2010) seria um processo por meio do qual, no Biá, se constrói a diferenciação de gênero.

saíram para pescar. Carnaval deu uma leve debochada do resultado da pescaria feminina que, segundo ele, não rendera muito por falta de habilidade.

Entretanto, a única vez em que me deparei com uma mulher pescando sem um homem, notei que a canoa estava repleta de peixes. Tratava-se de Moka, esposa do tuxaua (cacique) da aldeia Gato, que encontramos no rio quando Carnaval e Socorro me levavam Biá abaixo, em direção a Jutai. Moka estava acompanhada por outra mulher. Aproximamos nossas canoas e trocamos um de seus muitos tucunarés por alguns pacotes de bolacha. Moka nos contou, espontaneamente e afetando brabeza, que seu marido estava mal em casa, pois tinha chegado bêbado de uma reunião ocorrida em outra aldeia no dia anterior. Indicava, então, que a responsabilidade de estar ali era dele e não dela. Ainda assim, a julgar pelo volume dos peixes na canoa, não faltaria peixe em sua casa, pelo contrário.

Também a lenha para atização do fogo e o preparo de alimentos são tarefas que cabem predominantemente às mulheres. De acordo com Deturche (comunicação pessoal), se um homem vier a abanar o fogo (tarefa para mulheres), terá panema (azar na caça). Contudo, quando estavam longe de casa, na beira do rio ou de passagem por outra aldeia, vi homens eventualmente se ocupando do fogo. Outra tarefa que geralmente é realizada pela esposa é o tratamento da caça (limpeza), mas caso ela ainda esteja *segurando criança* (isto é, com bebê de colo), será o marido que a tratará. Mesmo quando nada a impedia, vi com frequência os homens chegarem na aldeia com os peixes já limpos, poupando o trabalho da esposa, que se ocupava então de colocá-los sobre o fogo.

Em resumo, a divisão do trabalho entre os gêneros no Biá não parece guiada por um critério exclusivista, mas sim por um direcionamento preferencial para cada gênero. Se formássemos um contínuo de preferencialidade, encontraríamos nos extremos atividades que nunca ou quase nunca são executadas por um dos gêneros. A caça, por exemplo, é considerada uma tarefa eminentemente masculina. A única justificativa que me foi dada para tal é que as mulheres teriam medo (*hiya*) da espingarda, principal meio de caça durante minha pesquisa. Ou seja, elas não sabem atirar⁴⁶. Já a produção de redes, abanos e peneiras (dentre outros) é levada a cabo apenas por mulheres, pois são elas que sabem (*tiok*) fazê-los. Para ambos os extremos deste contínuo a exclusividade não é formulada necessariamente como uma restrição, mas como uma questão de conhecimento⁴⁷.

⁴⁶ Há que se considerar, também, a questão da sobreposição entre o sangue derramado na caça e o sangue menstrual, originado do interior dos corpos das mulheres. Meus interlocutores, no entanto, não me falaram nada a respeito.

⁴⁷ Caberia, futuramente, investigar os diversos contextos abarcados pela categoria *tiok* (conhecimento) no Biá, de modo a detalhar melhor essa construção da diferença de atividades de homens e de mulheres.

Entre estes extremos há uma série de combinações possíveis. Há as atividades atribuídas a um gênero mas que pedem a participação do outro, como a produção das canoas e alguidares. Também a construção de benfeitorias como residências, cozinhas e casas de farinha está situada entre estas. O corte da madeira, seu transporte, a coleta de folhas para o telhado e seu trançamento são tarefas que cabem ao marido. Espera-se, entretanto, que na fase de erguer a casa e colocar o telhado ele seja ajudado pela esposa. Entre os extremos do contínuo há também as atividades que eventualmente são invertidas, ou seja, realizadas pelo gênero não usual, como a pesca e o preparo de alimentos. Além destas, há uma que poderia ser situada próxima do meio do contínuo, pois depende tanto do marido como da esposa: a atividade agrícola.

Roças.

A dinâmica das roças katukina está relacionada à chamada agricultura de coivara, largamente espalhada pelo continente sul-americano. Também conhecida por roça de toco, agricultura de rodízio ou de pousio e outras denominações, compreende, grosso modo, as seguintes etapas: derrubada da mata, queima, plantio, capina e colheita.

Não tive a oportunidade de presenciar a etapa de abertura de uma roça, que chamam em português regional por *brocar* e em katukina por *tupa*. Pelo que me disseram, a escolha do local e a derrubada das árvores é responsabilidade dos homens. A escolha é feita por eles em conjunto, liderados pelo tuxaua, e atenta ao tipo de solo e sua localização em terra firme, próxima ou não de um corpo d'água. Em julho de 2015 visitei uma porção da mata que estava sendo preparada para a derrubada, há cerca de trinta minutos de remada do Bacuri Novo. Caminhei com Caxeiro e seu genro por uma grande área florestada para encontrar uma paxiúba da qual ele faria tábuas para o assoalho de uma casa. Entre as árvores imponentes, boa parte da vegetação mais baixa, composta por plantas arbustivas e árvores menores, tinha sido recentemente colocada a baixo. Caxeiro me explicou que há poucos dias tinham vindo todas as famílias do Bacuri até ali para esse desbaste. Então, ainda que haja uma ênfase masculina na primeira etapa de uma roça, não se deve perder de vista esta participação das mulheres, que antecede a derrubada das árvores maiores.

Na área previamente desbastada, cada homem, munido de seu machado, derruba as árvores no espaço onde será instalada a roça do casal, em respeito para com aquilo que foi combinado previamente com os outros homens. Ao fim de alguns dias de trabalho, forma-se uma grande clareira em meio à mata, subdividida em porções menores, pertencentes a cada

casal. Daí é necessário aguardar algumas semanas para que a vegetação tombada seque – por essa razão o fim da derrubada deve coincidir com a estação seca, quando chove menos⁴⁸.

Começa então a etapa da coivara, na qual cada casal se ocupa, na sua roça, em juntar folhas e gravetos próximos a troncos maiores e incendiá-los, comumente com o auxílio de um isqueiro. Pelo que observei, além desta primeira grande queimada são realizadas posteriormente queimadas menores, às vezes simultâneas ao plantio em uma porção próxima da roça. Trata-se de uma atividade realizada sobretudo pelos homens, na qual também podem contar com a ajuda de suas esposas.

Durante minha pesquisa, presenciei a realização de plantios tanto por homens como por casais. Quando estão plantando sós na roça, os maridos executam tudo sozinhos, às vezes ajudados por um filho ou genro. Já quando os cônjuges trabalham juntos para plantar, as atividades são divididas entre o casal. No plantio de abacaxi, por exemplo, enquanto o esposo vai perfurando o chão com um pedaço de pau, a esposa vai colocando as coroas de abacaxi nos buracos já abertos. O mesmo se passa no plantio de mandioca, mas com o uso de enxada (eventualmente terçado). Tive a oportunidade de acompanhar três casais plantando mandioca em uma mesma roça. Na ocasião, explicaram-me que os dois casais estavam ajudando o casal dono da roça. Isso não dava aos casais que ajudavam, dentre eles o à época tuxaua, quaisquer direitos sobre os cultivos do casal à qual pertencia aquela roça. Debaixo de um sol a pino, enquanto os homens íamos abrindo a terra com enxadas, as mulheres vinham enterrando as manivas.

Há, portanto, uma forma padrão para o plantio quando ele é realizado em casal, na qual o homem começa (abrindo a terra) e a mulher conclui (enterrando a coroa ou a maniva). Isso vale tanto para o abacaxi como para a mandioca, que são dois cultivos de particular importância no Biá: o primeiro por ser ingrediente da bebida mais apreciada e consumida em abundância nas festas (ver próximo capítulo), o segundo por ser a base à produção de farinha, acompanhamento obrigatório nas refeições diárias.

Embora eu não tenha tido a oportunidade de acompanhar o plantio de outras espécies, acredito que essa forma padrão de plantio cindido entre o casal se estenda também à macaxeira, mas não ocorra com todos os cultivos. Vi, por exemplo, meninos e meninas enterrando com as mãos as castanhas de cajus recém-consumidos ao pé de um tronco carbonizado enquanto seus pais plantavam manivas nas proximidades. Em outra ocasião,

⁴⁸ O desrespeito ao interdito de contato entre sangue menstrual e água corrente, que faria chover ininterruptamente (conforme visto em seção anterior), também traria como consequência, portanto, o fim da agricultura.

caminhando pelas roças, Socorro me indicou espontaneamente quais bananeiras e pupunheiras tinham sido plantadas por ela, quais o tinham sido por Carnaval e, ainda, quais o foram por seu filho, Pingo, à época com cerca de doze anos de idade. Creio, então, que estes cultivos são plantados individualmente e não de forma cindida como o abacaxi e a mandioca, sobre os quais nunca ouvi qualquer individualização como esta. De qualquer forma, tudo o que está na roça pertence ao casal – e, indiretamente, aos filhos e filhas que com ele residem (incluídos eventuais genros ou noras temporariamente corresidentes).

A próxima etapa agrícola diz respeito à capina, que consiste em retirar, com as mãos ou com o terçado, algumas plantas que crescem espontaneamente entre os cultivos. Durante toda a minha estadia no Biá, em apenas uma ocasião acompanhei um homem até o roçado com o objetivo exclusivo de capinar. Enquanto capinávamos, contou-me que sua esposa também se incumbia da atividade em outros momentos (mais do que ele). Não presenciei casais se ocupando conjuntamente deste tipo de manejo, mas Deturche o fez (comunicação pessoal).

Finalmente, a colheita. Tanto esposos como esposas colhem o que está nas roças que lhes pertencem. As mulheres vão quase diariamente até as roças, comumente acompanhadas por outras parentes mais próximas, para colher algo a ser consumido no âmbito doméstico. Carás e batatas para cozinhar, pupunhas para fazer bebida, macaxeiras para assar, bananas para fazer um mingau, dentre outros. Também vi homens trazendo itens dos roçados para casa, geralmente ao fim de uma jornada de plantio solitária, acompanhada por um filho ou genro. Nas outras situações em que os vi colhendo, o fizeram para consumo imediato, enquanto caminhavam rumo à floresta ou dela voltavam, aproveitando os frutos de espécies plantadas na beira dos caminhos que levam da aldeia às roças. Ou seja, sozinhos ou em pequenos grupos, não observei homens se dirigindo a um roçado com o único objetivo de colher, como faziam as mulheres (assim como não observei mulheres indo à roça sozinhas apenas para plantar).

Eventualmente, notei casais saindo da aldeia sem seus filhos e voltando um par de horas depois com bananas, pupunhas, abacaxis e carás. Tinha a impressão que estas ocasiões conformavam passeios conjugais, tais como as eventuais pescarias em casal e caminhadas pela floresta para coleta (de breu, frutos, mel, cipós etc.). Também quando os cônjuges plantam juntos, trazem para casa cultivos maduros para o consumo residencial. Ainda que haja participação dos maridos nas colheitas, pode-se dizer que, pela frequência com que as encontramos voltando das roças, são as esposas que efetivamente abastecem as residências com alimentos cultivados.

Apenas a colheita de um cultivo específico parece depender mais da colaboração conjunta do casal. A mandioca, independente se plantada só pelo marido ou pelo casal, costuma ser colhida por ambos os cônjuges simultaneamente. Acompanhamos Socorro e Carnaval na colheita de mandioca em duas oportunidades. Na primeira, em sua própria roça, todos fazíamos a mesma sequência de ações: puxar o tubérculo pela maniva, desenterrando-o, desbastar a maniva e cortá-la, voltando a enterrar superficialmente três pedaços dela no buraco de onde foi retirada a mandioca. Enchidos os paneiros com as mandiocas, voltávamos à aldeia para depositar os tubérculos próximos do igarapé, tomávamos banho e retornávamos à roça para um novo ciclo de colheita.

A colheita da mandioca difere, então, da colheita dos demais cultivos, como carás, batatas, pupunhas, bananas, abacaxis e outros. Enquanto estes são colhidos quase diariamente em pequena monta, as mandiocas são colhidas eventualmente e em grandes quantidades, pois é a partir delas que o casal produz a farinha. Como integra as duas refeições diárias, cada casal estoca uma quantidade considerável de farinha para consumo próprio e dos demais corresidentes. Quando o estoque está perto do fim, dá-se início à produção de mais farinha⁴⁹.

A farinha também é um dos principais *produtos* negociados em troca de *mercadorias* com os patrões, que a revendem nas comunidades ribeirinhas e na cidade de Jutaí. Eventualmente os casais katukina produzem quantidades ainda maiores de farinha, sob encomenda de um patrão com quem se *tem conta*. Era esta a razão da grande colheita de Carnaval e Socorro à época. Quando não se espera a chegada de algum patrão, os Katukina evitam estocar muita farinha, para que não fique *fria* (isto é, velha, sem crocância). Possivelmente, então, a colheita conjunta entre os cônjuges está associada à grande quantidade de mandiocas necessária à produção de farinha para estocagem (menor mas significativa se para o consumo doméstico, maior se o destino for a venda).

Também colhi mandioca com Carnaval e Socorro um mês mais tarde, na roça de Lui e Antônia, que, nas palavras de Carnaval, queriam *acabar* com aquela roça, que à época estava com mais de três anos de existência. Nesta ocasião, a dinâmica do trabalho foi diferente. Enquanto Carnaval e eu desenterrávamos as mandiocas, separando-as das manivas (que não eram enterradas), Socorro e Bianca descascavam os tubérculos recém-colhidos, atividade a qual eu e Carnaval nos juntamos depois que paramos de colher. Diferente da

⁴⁹ A produção dura dias e tem as seguintes etapas, depois de colhidas as mandiocas: descascá-las, deixá-las de molho, ralá-las (manualmente ou a motor), colocar a massa na prensa de modo a lhe retirar o máximo de líquido, peneirá-la e torrâ-la num grande forno (tacho de metal). Tanto o marido como a esposa cooperam em todas as etapas, à exceção da operação na prensa, realizada pelos homens. Quando movido a motor, o ralador também costuma ser operado apenas por eles.

colheita do mês anterior, realizada em uma roça a quase trinta minutos de caminhada, estávamos então a poucos metros de um igarapé, próximo da aldeia.

Reencontramos aqui, sob outra forma, uma divisão de tarefas na qual o homem começa e a mulher termina. Não se trata, contudo, de uma divisão rígida, uma vez que Carnaval ajudou Socorro a terminar (de descascar as mandiocas). Não se trata também de uma divisão compulsória, tendo em vista a colheita anterior, na qual ambos os cônjuges executaram as mesmas ações. Trata-se, mais do que de uma divisão, de uma dinâmica de cooperação – que pode ou não ser acionada, a depender das circunstâncias.

Além das colheitas mais ou menos individuais – realizadas por uma mulher ou por um pequeno grupo de mulheres, por um casal ou por um homem – há também as colheitas coletivas. A principal delas é a colheita empreendida por (idealmente) todas as mulheres da aldeia, durante a preparação das festas. Como veremos no próximo capítulo, essa colheita é liderada pela dona das bebidas (*koya-warahi*) da festa em questão e abrange vários roçados.

Deparei-me com um grupo maior de homens colhendo itens agrícolas somente uma vez. Próximo do fim de minha última estadia no Bacuri Novo, prevendo os momentos de fome na viagem próxima, propus a alguns homens que trouxessem abacaxis e outros frutos que pudessemos comer durante o longo trajeto até a cidade, onde, em troca, eu compraria as mercadorias encomendadas (anzol, linha, sal, calção etc.). No dia seguinte, quase todos os homens remaram até as roças, cada qual trazendo uma porção de seus frutos maduros, principalmente abacaxis. Ocasionalmente, uma parte dos abacaxis também costuma ser negociada com patrões. Segundo me contaram, também aí são os homens que os colhem, cada qual de sua roça.

Parece haver, então, uma tendência na qual o destino em mente para o cultivo colhido influencia a decisão sobre quem o colherá. Se para o consumo doméstico, serão sobretudo as mulheres, com contribuições eventuais dos maridos, à exceção da farinha (item de consumo e troca), produzida geralmente pelo casal. Se para o comércio com estrangeiros, serão colhidos pelos homens. Trata-se, pois, de uma tendência similar à mencionada acima, onde os artefatos destinados ao uso doméstico são majoritariamente produzidos pelas mulheres (alguidares, abanos, cestos para guarda de objetos), enquanto aqueles usados longe de casa o são pelos homens (canoas, remos, cestos para transporte)⁵⁰. No caso da colheita, no entanto, esta divisão pode ser complexificada, uma vez que as bebidas preparadas (exclusivamente pelas mulheres) para uma festa também são consumidas pelo espírito-dono

⁵⁰ Note-se que quaisquer objetos da cultura material, independente se produzidos por homens ou por mulheres, podem ser comercializados com estrangeiros, caso os mesmos demonstrem interesse em comprá-los.

desta festa, que vive entre as roças e o céu e não deve entrar na aldeia (ver capítulo 2). Acrescentando esta exclusividade às considerações anteriores, é possível afirmar uma preponderância das mulheres perante os homens no que diz respeito à colheita nas roças.

Isto posto, resumo na figura abaixo as principais etapas do processo agrícola associadas à divisão de trabalho entre os cônjuges. Na figura, o que está entre parênteses deve ser lido mais em termos de ênfase do que de exclusividade.

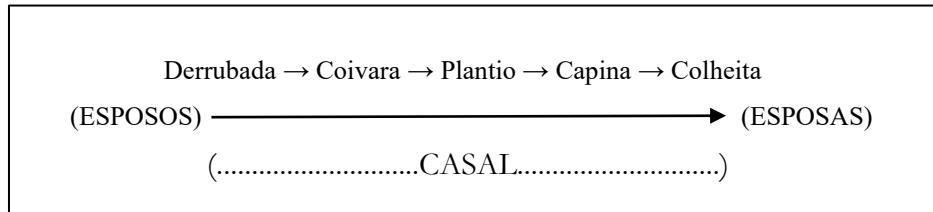


Figura 4. Representação das etapas agrícolas associadas à divisão do trabalho entre o casal.

Tem-se uma sequência onde o início do processo está associado à parte masculina do casal, enquanto o final o está à parte feminina. Ou seja, o mesmo princípio que rege a dinâmica do plantio em conjunto (onde o homem cava e a mulher enterra), mas em uma escala temporal ampliada. As roças são o resultado da articulação das atividades do marido e da esposa, tanto diacronicamente (ao longo do processo) como sincronicamente (quando plantam juntos). Essa articulação remete a uma relação complementar entre os cônjuges, fundamento da agricultura no Biá. O que quero destacar aqui é que essa relação complementar aparece organizada em uma sequência.

••

Como observado entre outras formações ameríndias, notei no Biá indícios de uma relação afetiva entre as mulheres e as espécies plantadas. Assim, por exemplo, quando já estávamos há algumas semanas de passagem pela aldeia Sororoca, Carnaval e outros homens comentaram comigo que Socorro estava *com saudade das plantas dela* (na aldeia Bacuri), razão pela qual deveríamos começar a nos preparar para viajar rio acima. Dias depois, quando finalmente chegamos no Bacuri, dirigimo-nos às roças. Enquanto caminhávamos, Socorro me mostrava com um sorriso orgulhoso os abacaxis maduros: *acaba não, tem muito*. Ainda que Carnaval se empenhasse e orgulhasse de seu trabalho nas roças, não ouvi dele nem de outros homens qualquer expressão de sua relação com os cultivos em termos de afeição.

Essa associação entre as plantas cultivadas e as mulheres é comum nas etnografias sobre povos sul-americanos. Descola (1988), por exemplo, afirma que a agricultura praticada pelos Achuar no Peru

(...) está de acordo com a clássica divisão sexual de tarefas, como é muito comumente praticada na Amazônia: o corte e a derrubada são atividades exclusivamente masculinas, enquanto o plantio, a capina e a colheita são quase inteiramente realizados pelas mulheres. (Descola 1988: 207).

O desenvolvimento das roças achuar iria de um espaço exclusivamente masculino (na derrubada) a um espaço exclusivamente feminino (cultivado), separados pelo curto período da queima, quando ambos trabalham juntos em um “espaço liminar que já não é verdadeiramente a floresta, tampouco ainda é uma roça” (: 293). Segundo o autor, essa disjunção diacrônica entre os sexos nas etapas da produção agrícola “vem a fundar a disjunção sincrônica que constitui a roça como espaço tipicamente feminino” (idem), do qual os homens estariam praticamente apartados, não fosse pelo plantio do timbó (às vezes também do milho) e por incursões esporádicas para apanhar algumas folhas de tabaco ou frutos de urucum.

Essas disjunções entre os gêneros no espaço agrícola também foram registradas por etnografias diversas. Entretanto, variam em cada caso a distribuição e a ênfase na divisão ou não das tarefas em cada etapa agrícola. Assim, entre os Wajãpi do Amapari (AP), além da derrubada, a queima também é uma atividade predominantemente masculina, enquanto o plantio, a capina e a colheita são atividades marcadamente femininas (Oliveira 2006: 68). Ainda assim, mulheres podem acompanhar os homens em seus trabalhos, “auxiliando-os ou realizando outras atividades”, como tirar lenha para a cozinha durante uma derrubada (: 81). Como exemplo da “diferença entre a norma enunciada e a prática no âmbito familiar dos trabalhos da roça”, Oliveira também menciona um plantio de mandioca no qual estavam presentes dois homens, que “restringiam-se a limpar as áreas a serem plantadas (retirando e cortando pedaços de madeira queimada) e abrir covas para o plantio, de acordo com as recomendações e instruções da dona da roça” (: 82). Como destaca a autora, todas estas tarefas eram também realizadas pelas mulheres presentes, que ainda enterravam as manivas.

Trata-se, pois, de uma dinâmica de plantio em conjunto similar à dinâmica do plantio de abacaxi e mandioca no Biá. Mas, enquanto entre os Wajãpi esta forma constitui uma alternativa aparentemente excepcional, entre os Katukina ela parece ser a norma, ao menos quando ambos os cônjuges estão presentes no plantio do abacaxi e da mandioca.

Outro contraste agrícola entre os dois povos se dá na participação dos homens nas colheitas. Enquanto homens wajãpi “raramente irão auxiliar nos trabalhos de colheita e no transporte” (: 81), os homens katukina, como vimos, dedicam-se à atividade com alguma periodicidade, ainda que em menor frequência que suas esposas. Neste sentido, os Katukina assemelham-se aos Matses no vale do Javari, entre os quais os homens também acompanham

as esposas até as roças e as ajudam a colher (Matos 2014: 84), enquanto os Wajãpi estariam, neste quesito, mais próximos dos Achuar, mas também dos Matis (vale do Javari), que parecem excluir os homens das colheitas (Erikson 2009: 182).

Percebe-se, assim, que as disjunções entre os gêneros na produção agrícola são dosadas de modo diferente entre grupos diferentes. Entre os Matses, na etapa do plantio a disjunção toma a forma de uma especialização, uma vez que “mulheres e homens plantam produtos distintos na roça” (Matos 2014: 84). Não notei tal especialização no Biá, onde a expressão da disjunção se dá antes pelo modo de plantar (homem abre a terra, mulher enterra) do que pela espécie plantada.

Ambas as opções, entretanto, não necessariamente se excluem, como mostram os Arara em Ji-Paraná (RO), entre os quais certas espécies são plantadas por homens e outras por mulheres (Otero dos Santos 2015: 182). Mas, “no caso da macaxeira e da mandioca, tidos como o plantio mais árduo, os homens participam cavando e a mulher colocando duas manivas de uma mesma variedade na cova e cobrindo-a em seguida” (: 181).

Encontramos, novamente, a dinâmica já observada no plantio conjugal katukina. Enquanto entre os Wajãpi parecia se tratar de algo circunstancial, entre os Arara a participação de ambos os gêneros parece se justificar pelo trabalho mais dispendioso (em comparação a outros cultivos). Portanto, a disjunção entre os gêneros no ato de plantar não se restringe ao Biá, podendo ser encontrada entre formações ameríndias diversas e distantes: uma mesma dinâmica atualizada de formas diversas. A particularidade katukina estaria na ênfase colocada sobre essa dinâmica, que além de incluir o plantio de mandioca se estende ao de abacaxi, ingrediente principal da bebida mais apreciada nas festas (ver capítulo 2). Trata-se de um modo de cooperação preferencial acionado quando ambos os cônjuges trabalham juntos na roça. Ainda que ele se apresente em sua versão mais forte na etapa do plantio, o encontramos também na colheita acima descrita, quando Carnaval desenterrava as mandiocas e Socorro as descascava. Portanto, mais do que um repertório fixo de ações (ele cava e ela enterra), temos uma sequência básica, cuja ordem equaciona o marido ao começo e a esposa à conclusão.

Creio que é neste sentido que se pode afirmar que as plantas cultivadas estão mais intimamente associadas às mulheres. Diferentes das roças achuar (Descola 1988), seria impreciso tratar as roças katukina como espaços tipicamente femininos. A roça katukina é sobretudo um espaço conjugal e familiar, pertencente ao casal e frequentado por ambos os cônjuges com assiduidade. A demonstração de afeição das mulheres pelas plantas cultivadas me parece ser função de sua maior participação nas últimas etapas de produção de uma roça,

particularmente nas colheitas. Isso a torna mais próxima dos cultivos, mas não converte a roça em um espaço exclusivamente feminino.

Os casos etnográficos mencionados mostram que a divisão de tarefas agrícolas entre os gêneros obedece a uma mesma tendência, já que o processo é sempre iniciado pelos homens (derrubada) e terminado pelas mulheres (colheita e preparação dos alimentos). Mas o que os casos também nos mostram é que existem variações significativas circunscritas a esta tendência. A própria derrubada pode eventualmente contar com a presença das esposas, como registrado para os Wajãpi, ou contar com elas na etapa anterior, de desbaste da vegetação mais baixa (para os Katukina). Também a colheita, ao invés de ser exclusiva das mulheres como entre os Achuar, Matis e Wajãpi, pode ser realizada em casal entre os Matses e os Katukina, sendo que entre estes os homens também colhem sozinhos eventualmente. A exclusividade feminina quanto à colheita, manifestada no cotidiano dos Achuar e dos Wajãpi, só acontece no Biá na colheita que marca o início de preparação de uma festa, quando todas as mulheres da aldeia vão até as roças para colher frutos destinados à produção de bebidas (capítulo 2).

Como vimos, a divisão do trabalho nas etapas situadas entre a derrubada e a colheita também varia de acordo com cada etnografia. Quer dizer, a queima é ora realizada apenas pelos homens (Wajãpi), ora também pelo casal (Achuar e Katukina); o plantio, apenas pelas mulheres (Achuar e Matis) ou por ambos, separados ou juntos (Matses, Arara e Katukina); a capina, apenas pelas mulheres (Wajãpi e Achuar) ou revezada entre os cônjuges, mas com maior foco nas mulheres (Katukina). As combinações são diversas e confirmam a tendência geral que situa os homens no início do processo e as mulheres no final.

Neste quadro resumido, a variação katukina parece ser a que mais admite a participação do casal ao longo de quase todo o processo agrícola. Como se, em comparação com outros povos, os Katukina tivessem ampliado a participação masculina na agricultura, enfatizando o papel de ambos os cônjuges nas roças, sem com isso deixar de reconhecer uma relação mais íntima entre as mulheres e as plantas cultivadas.

A roça, então, seria um espaço tanto de conjunção como de disjunção entre os gêneros. Se entendermos a conjunção no sentido do trabalho conjunto e simultâneo, podemos percebê-la em várias das etapas agrícolas no Biá. O caso do plantio de mandioca e abacaxi, entretanto, indica que esta conjunção pode ser, com a licença do oxímoro, disjuntiva, já que cada cônjuge desempenha uma atividade específica, articulada e sequenciada com a atividade do outro. A colheita de mandioca para a produção de farinha, entretanto, pode apresentar uma forma conjuntiva, onde cada cônjuge faz exatamente as mesmas tarefas que o outro.

Se pensarmos no consumo doméstico como um dos destinos principais dos alimentos das roças, percebe-se que a disjunção (a separação entre os gêneros ao longo do processo) resulta em uma conjunção doméstica posterior, manifestada pela comensalidade entre os cônjuges em sua casa, na aldeia. No caso das bebidas consumidas nas festas, entretanto, a disjunção resulta em ainda outra disjunção, posto que os homens bebem entre eles, afastados do grupo das mulheres, que bebem entre elas. A ordem do consumo das bebidas, contudo, é a mesma verificada no plantio e no processo agrícola: primeiro os homens começam a beber, depois as mulheres.

Em suma, a complementaridade entre os gêneros na produção agrícola implica tanto disjunção como conjunção e tende a organizar as atividades de cada gênero de modo sequencial. Embora este modo sequencial também seja encontrado entre outros povos indígenas, os Katukina o acentuam particularmente, fazendo de todo o processo agrícola uma questão conjugal. No capítulo 4, mostrarei que esta sequência basilar (esposo começa, esposa termina) se estende também à forma dos casais cantarem nas festas. Por ora, deixo as roças e retorno ao desenvolvimento da vida conjugal.

Amadurecimento.

Vimos no início do capítulo que qualquer casamento envolve um processo inicial relativamente longo, que vai das tratativas quanto à escolha dos cônjuges pelos genitores e genitoras ao período de residência dos recém-casados na casa do casal progenitor de um dos cônjuges. Sabemos, então, da importância de outros casais na construção dos casamentos, particularmente daqueles situados na geração ascendente (consanguíneos de um cônjuge, afins consanguinizados do outro). Quando o novo casal passa a morar em uma casa própria, situam-na próxima à residência na qual residiram até então e continuam recebendo alguma assistência do casal mais velho. Espera-se, contudo, findos os interditos da couvade e maturados os cultivos da primeira roça, que os jovens cônjuges se empenhem em produzir de forma cada vez mais autônoma. A partir daí, contarão principalmente com o próprio trabalho, mas também com o apoio de parentes da mesma geração. Esse apoio se dá de duas formas.

A primeira delas é pela companhia. É comum no Biá testemunhar pequenos grupos de homens saindo para caçar ou pescar juntos. Numa pescaria, saem em duplas numa mesma canoa, remam juntos e compartilham das iscas alcançadas pelo trabalho em conjunto. Cada qual, entretanto, terá direito apenas aos peixes que pescar. Algo similar se dá com a caça. Se todos os envolvidos matarem um animal, não será preciso compartilhar. Mas se um ou mais

homens participarem diretamente na morte de um animal, espera-se que aquele que o matou (com um tiro ou pancada) distribua partes do animal entre os envolvidos.

Também as mulheres formam pequenos grupos para irem às roças, cada mulher colhendo exclusivamente de sua roça. Da mesma forma, reúnem-se na aldeia para fabricarem objetos (como esteiras e abanos), mas ao final cada uma tem direito apenas ao que produziu. Trata-se, então, tanto para os grupos masculinos como femininos, de um apoio que se dá pela partilha do ato de fazer e não pela partilha dos resultados. De acordo com Deturche (2009), “os Katukina parecem levar ao extremo a particularidade amazônica de um mundo onde o individualismo é muito forte, mas as tarefas são feitas em conjunto: o que faz a unidade não é a unidade do objeto, mas a unidade do fazer” (: 309).

Isso não quer dizer que não exista compartilhamento para além da companhia, o que nos leva à segunda forma de apoio entre as casas. Um jovem casal, por exemplo, pode se ver sem peixes para uma refeição depois de ter passado o dia todo trabalhando em sua roça, fazendo farinha ou construindo sua casa. Nesta situação, um parente próximo que teve uma pescaria abundante naquele dia não hesitará em dar peixes ao casal. No entanto, caso não haja peixes o suficiente nas casas mais próximas, o jovem marido terá que trocar parte de sua noite de sono, senão toda, por uma pescaria solitária. Quanto mais próximas forem as relações dos cônjuges com os parentes da mesma geração de outras casas, isto é, quanto mais compartilharem da companhia uns dos outros nas tarefas diárias (primeiro tipo de apoio), maior será a chance de receberem essa outra forma de ajuda.

Este tipo de compartilhamento costuma ocorrer entre casais de uma mesma *turma*, ou seja, entre casais que moram perto e são, portanto, parentes próximos. Cada aldeia comporta ao menos dois destes grupos, que Deturche (2009: 155) identificou como “facções”. O compartilhamento não se resume necessariamente a situações de escassez. Pelo contrário, ele é acentuado justamente nas situações de abundância: uma anta abatida, cujas partes vão para casas diferentes, uma roça velha com muita mandioca (como na ocasião mencionada na última seção), e assim por diante. Nestas situações, é possível que o compartilhamento ultrapasse inclusive os limites da vizinhança, abarcando casas de outras turmas.

A tendência é que casais recentes foquem suas relações com pessoas da mesma facção, composta sobretudo pelos parentes próximos, também entendidos como parentes verdadeiros (*wayan tan*). Assim, homens de um mesmo grupo local se farão companhia nas atividades e compartilharão entre si com maior frequência do que com homens de casas distantes, o mesmo valendo para as mulheres. Com o passar do tempo, porém, experimentarão também a companhia de pessoas de outras facções na realização de tarefas, abrindo-se a

relações com outras casas. Essa abertura é importante, pois será com base na experimentação destas relações que o jovem casal escolherá um cônjuge para seu filho ou filha quando chegar o momento, uma vez que, conforme explicado no início do capítulo, pessoas consideradas parentes não são casáveis entre si.

Portanto, o amadurecimento de um casal passa pelo estabelecimento de relações de aliança com outros casais, efetivadas através do casamento de seus filhos e filhas, que lhes gerarão netos e netas. A maior parte de meus interlocutores responsáveis por liderar festas estava nesta situação. Ou seja, já tinham ao menos um neto (*iopu*) ou neta (*tyopu*). Não parece haver regra explícita que vincule a liderança de festas à condição de avô e avó. Acredito, entretanto, que não se trate de uma coincidência. Durante a realização de um ritual, cabe a um casal liderar todos os demais. Assim, a dona das bebidas (*koya-warahi*) de uma festa irá guiar as outras mulheres na colheita e na preparação das bebidas, enquanto seu marido, dono dos cantos (*waik-warahi*) daquela festa, guiará os homens na fabricação das máscaras. Nos cantos, o casal liderará os outros casais, dando início à maior parte das canções e se posicionando no começo das linhas coreográficas.

As festas envolvem, então, relações entre casais, bem como entre homens casados e mulheres casadas. Logo, ser avô (*payo kidak*) e avó (*nayo kidak*) – literalmente pai velho e mãe velha – pode ser lido como índice do sucesso de um casal em se relacionar com outros casais, mais especificamente, em travar relações de cooperação e aliança. Isso não torna um casal automaticamente apto a liderar uma festa, pois nem todos que têm netos são donos de festa. Indica, contudo, que essa posição de liderança não deve ser ocupada por casais muito jovens, ainda inexperientes nas relações com outras casas, mas por casais maduros.

Ser avô/avó também não significa necessariamente ser idoso. Geralmente, quando nascem os primeiros netos, o casal ainda está gerando novos filhos. Assim, por exemplo, o filho caçula de Socorro e Carnaval era três anos mais novo que a primeira neta do casal, enquanto o caçula de Caxeiro e Maria Antônia era quatro anos mais novo que a primeira neta deles, nascida no mesmo ano de uma das filhas do casal. Em média aproximada, os casais katukina geram novos filhos a cada dois ou três anos. Essa periodicidade, aliada a um período reprodutivo de mais de duas décadas, garante que sempre haja filhos/as de idades diferentes morando na casa dos pais, de modo que as crianças mais velhas ajudam a cuidar das mais novas, auxiliando também os pais em algumas tarefas diárias, além de buscar água no rio nos períodos de menstruação da mãe e de couvade.

Envelhecimento.

Quando a mulher entra na menopausa, cessam os resguardos e interditos relacionados ao sangue menstrual. Nesta fase, já vão distantes as ocasiões da menarca e do nascimento do primogênito, tendo o casal se consolidado e amadurecido enquanto tal, isto é, como uma unidade conjugal. Ainda que sigam comendo juntos e realizando suas atividades diárias de modo complementar, a ideia de uma unidade olfativa, no entanto, se esvai, razão pela qual os cônjuges não correm mais o risco de serem atacados por seres subterrâneos e subaquáticos. Algumas mulheres, inclusive, adquirem hábitos associados aos homens, como fumar e tomar café, ambos itens de consumo adquiridos com os patrões. Neste período após o início do climatério, continuam a residir com o casal os seus filhos e filhas mais novos, até chegar o momento destes casarem e saírem de casa.

Durante minhas estadias, não observei casais de idosos morando sós. No caso de já terem casado todos os seus filhos e filhas, era comum encontrar algum neto ou neta (filho/a de um dos filhos/as já casados/as do casal) residindo junto deles. As crianças que encontrei nesta situação já eram grandes o suficiente para ajudar nos trabalhos domésticos, como pegar lenha e pescar, e comiam sempre junto dos avós, ainda que seus pais morassem na mesma aldeia. Diferente do que ocorre entre os Xokleng no sul da Mata Atlântica (ver Urban 1978) e entre os Piro na Amazônia peruana (Gow 1991: 160-1), não há mudança terminológica em função desta coresidência. Ou seja, os avós não se transformam em pai e mãe da criança. Neste sentido, os Katukina se aproximam dos Kanamari, vizinhos de bacia hidrográfica e de mesma família linguística, entre os quais a coresidência entre avós e netos também não implica alterações terminológicas (Costa 2007: 341).

Costa descreve uma ligação íntima entre netos e avós nas aldeias kanamari do rio Itaquai, no vale do Javari: “em muitos casos, são os avós que ensinam aos netos as tarefas básicas, tais como caçar, fazer bebida de mandioca e tecer cestos. Os avós enchem seus netos de presentes e os protegem do rigor de seus pais” (: 340), a ponto de algumas crianças escolherem residir junto dos avós, particularmente quando, após um divórcio, “a mãe arranja um novo marido” (idem). Até onde entendi, no Biá não são as crianças que escolhem ir morar com os avós. Geralmente, são seus pais que as orientam neste sentido. Isso não representa necessariamente um afastamento dos pais, que, nos casos observados, moravam em casas vizinhas ao novo lar da criança. Ainda que esta relação não seja tão voluntariosa como entre os Kanamari, era comum que meus interlocutores se referissem a seus avós (avô para

um homem, avó para uma mulher) com carinho, comumente lhes atribuindo a transmissão de algum conhecimento.

Costa ressalta que crianças e velhos se encontram em “extremos cronológicos” da vida: aquelas recém-chegadas ao mundo dos humanos, das quais é preciso cuidar e familiarizar (tornar humanas), enquanto os idosos são “antigos humanos, que já vislumbram as próprias mortes”, já perderam seus parentes ascendentes e estão mais próximos de deixarem de ser humanos (: 330-1). No Itaquai, “o termo para ‘avô’ é *paiko* e, para avó, é *hwa*”, os mesmos “termos usados para descrever personagens específicos no mito”, possuindo “o significado geral de ancestral” (: 339).

No Biá, os cognatos *howa* e *pai kidak* se referem à G+3 e designam, respectivamente, a mãe e o pai dos avós (tanto paternos como maternos), sendo igualmente traduzidos por “ancestral feminino” e “ancestral masculino” (Deturche 2009: 226). Como assinala o autor, não se trata propriamente de um vocativo, mas de um termo descritivo, utilizado nos mitos para se referir a personagens não nomeados. Efetivamente, não presenciei ninguém ser chamado por estes termos e a maior parte de meus interlocutores disse não lembrar de seus *howa* ou *pai kidak*, tampouco de seus nomes. Considerando a pirâmide etária nas últimas décadas (larga na base e estreita no topo), boa parte deles sequer conheceu seus bisavós. Trata-se, portanto, de parentes distantes, não lembrados (pertinentes aos tempos do mito, não nomeados). É como se, comparando terminologias, os ancestrais katukina estivessem genealógicamente mais afastados de ego do que os ancestrais kanamari. Como se os extremos cronológicos da vida fossem mais distantes no Biá: de um lado as crianças recém-nascidas, do outro os pais dos pais dos pais, ainda mais próximos do final da vida que os avós ou, com maior frequência, já falecidos.

Os avós katukina são chamados, literalmente, de pai velho (*payo kidak*) e mãe velha (*nayo kidak*). O modelo, então, da relação entre avós e netos é o modelo da filiação, da relação entre pais e filhos. O avô é um tipo de pai e a avó um tipo de mãe. Portanto, para ego (G0), os avós (G+2) são terminologicamente mais próximos dos pais (G+1) do que dos ancestrais (G+3), falecidos anônimos que representam a máxima distância genealógica⁵¹.

Quando residem com um neto ou neta, os casais ainda mantêm boa parte de sua capacidade produtiva. Entretanto, quando envelhecem ainda mais, sua produção material decai e vão morar na casa de alguma filha ou filho casado. Era esta a situação de Dario Kidak

⁵¹ Ao empurrarem a definição de ancestral para uma geração acima, os Katukina parecem tê-la colado ao anonimato. Os Kanamari, por sua vez, faziam antigamente um ritual para que netos enterrassem os cabelos de seus falecidos avós, “fazendo com que, de ancestrais cujos nomes são lembrados”, os avós “transformem-se em ancestrais anônimos, *-mowarahi*” (Costa 2007: 339).

e Terezinha em 2014, na aldeia Bacuri. O casal residia na casa da filha Antônia e de seu marido, Lui, que à época tinham cinco filhos – o mais novo com meses de idade, o mais velho com cerca de onze anos. A residência era referida por meus interlocutores como a casa de Lui e Antônia, nunca como a casa de Dario e Terezinha. O casal de idosos mantinha sua autonomia quanto ao que fazer, de modo que não era raro encontrar Dario saindo para pescar sozinho ou indo para a mata colher açaí. A farinha que consumiam entretanto, bem como a maior parte dos peixes e da caça, vinham do trabalho de Lui e Antônia, ambos à época com pouco mais de quarenta anos de idade. Eventualmente, algum dos três irmãos de Antônia que moravam nas proximidades dava peixes para a casa, ajudando assim no cuidado com os pais.

Temos, portanto, uma situação invertida quanto à direção dos cuidados: enquanto no início do casamento cabe ao casal mais velho cuidar do mais novo (cf. acima), quando este amadurece e aquele envelhece, cabe ao casal mais novo cuidar do mais velho. Como antes, isso não anula a distinção no nível intrarresidencial: durante as refeições, preparadas no mesmo fogo, Lui e Antônia comiam junto com seus filhos em um lado da cozinha, enquanto Dario e Terezinha comiam do outro lado. Percebe-se, então, que ainda que o casal se fragilize enquanto unidade produtiva na velhice, a unidade por meio do consumo comensal continua vívida. Na verdade, considerando que Antônia é também resultado da ‘produção conjugal’ de Dario e Terezinha (cf. seções anteriores), pode-se considerar que o consumo destes continua atrelado à sua produção conjunta, ainda que esta já estivesse distante no tempo.

Entre o fim de 2014 e o início de 2015, Dario morreu. A forma de sua morte e a aparição das pegadas de sua alma na roça, levaram a aldeia Bacuri a se mudar para a outra margem do Ipixuna, um pouco acima (intervalo no qual teve início o resguardo de menarca tratado no início do capítulo). Quando voltei ao Biá, Terezinha tinha se mudado para a casa de outra filha, irmã mais nova de Antônia, chamada Kohnô Socorro, que à época tinha quatro filhos junto com Jorge (cunhado de Carnaval). O menino mais velho do casal estava então com cerca de oito anos de idade, de modo que Jorge tinha que sair para pescar diariamente para conseguir peixes para sua esposa, seus filhos e, agora, sua sogra, no que eventualmente contava com a colaboração de seus cunhados.

Também encontrei viúvas morando com filhas casadas nas aldeias Janela e Sororoca, bem como uma viúva morando com o filho casado no Janela. A única viúva que conheci e não residia com algum filho ou filha era Kataya, no Sororoca, à época com cerca de sessenta anos de idade. Sua viuvez, contudo, era um tanto ambígua, pois seu marido, Mateiro, fora a Manaus (AM) para um tratamento de saúde e nunca retornara. As informações que chegaram davam conta de que ele tinha fugido da CASAI (Casa de Saúde Indígena), sem sequer levar

seus chinelos. Num primeiro momento, as especulações que ouvi eram de que ele tentara retornar por conta própria ao Biá, com saudades da esposa. Meses mais tarde, entretanto, alguns especulavam que Mateiro fugira com uma mulher tikuna para Tabatinga, perto da tríplice fronteira. O fato é que Kataya não tinha marido, mas nem por isso fora residir com um filho ou filha.

Além de sua capacidade produtiva ainda em alta, Kataya estava entre as poucas pessoas no Sororoca que recebia uma aposentadoria pelo INSS, com a qual comprara uma canoa grande e os materiais para sua casa, coberta com telhas de zinco e paredes de tábuas. Ainda assim, Kataya não morava sozinha, fazendo-lhe companhia uma de suas netas, filha de sua filha, Celma. Raimundo e Celma moravam com seus filhos e filhas e um genro logo atrás da casa de Kataya, que fazia suas refeições na cozinha do casal. Pela proximidade e pela dinâmica, tratava-se de duas casas que funcionavam como uma. Em minhas estadias no Sororoca, Kataya me emprestava sua casa e se mudava temporariamente com a neta para a casa de Celma e Raimundo. Mantendo-se esta configuração residencial, com o envelhecimento de Kataya o mais provável seria esta mudança se tornar em algum momento efetiva.

Outra alternativa diante da viuvez é casar novamente, ainda que, pela idade, não haja mais a possibilidade de gerar filhos. Manduca e Carmélia, por exemplo, casaram-se depois de velhos e não tinham filhos juntos. Ambos os cônjuges se aproximavam dos setenta anos de idade, mas mantinham seu vigor, trabalhando nas roças e produzindo seu sustento. Um dos netos de Manduca morava junto deles e acompanhava o avô com frequência em suas atividades, às vezes pescando para a casa. Carmélia era mãe do tuxaua do Janela, Ankon, que morava na casa ao lado com sua família. Manduca e Ankon eram bastante próximos, desempenhando várias atividades na companhia um do outro. Por estas circunstâncias, era mais comum ver Manduca ajudando seus filhos casados que moravam na aldeia do que ver estes o ajudando.

Belo, pai de Carnaval, também voltou a se casar depois da morte de Vanda, mãe de Carnaval. Quando o conheci, estava com aproximados sessenta anos de idade, assim como sua esposa, Maria. Como Kataya, Belo recebia aposentadoria e tinha seu filho, o tuxaua Lazinho, morando na casa atrás da sua. Um pouco mais afastado, morava seu filho Raimundo (genro de Kataya). Esta configuração garantia não apenas ajuda ao casal de idosos, como também ocasionava uma convivência intensa de Belo com seus netos ainda crianças. Os dois netos de Belo que à época já eram casados e tinham um ou dois filhos pequenos, conviviam bem menos com ele, mesmo morando na mesma aldeia.



Foto 7. Belo, sob a sombra de uma cuiera, fazendo um remo para um de seus netos. Sororoca, 2015.

Em 2015, Carnaval e Socorro se mudaram do Bacuri para o Sororoca. Carnaval ponderava essa mudança há já alguns meses. Quando os conheci pela primeira vez, no segundo semestre de 2014, estavam de visita no Sororoca, mas continuavam plantando nas roças próximas ao Bacuri, onde mantinham sua casa. Depois do Bacuri mudar para o outro lado do Ipixuna, entretanto, não construíram ali uma casa nova. Ainda que houvesse várias motivações em jogo na mudança, uma delas, segundo as palavras de Carnaval, era *cuidar de papai, ajudar na roça dele*.

Em resumo, cabe aos filhos e filhas casados cuidarem de seu pai e mãe na velhice, estejam os genitores casados ou viúvos. Este cuidado está ancorado na lembrança dos cuidados recebidos dos pais na infância e na constatação da perda da capacidade produtiva de pessoas muito velhas (*kidak*). Em um dos momentos de minha estadia, recebi numa das aldeias o apodo de *payo kidak*, vovô, justamente em função dos poucos resultados de meus esforços na pesca e em outras atividades. Não deixa de ser curioso que esta justa zombaria seja quase o inverso do que Seeger percebeu entre os Kisedje, que o tratavam “como um menino de 12 anos”, pois o antropólogo “sabia remar, pescar e caçar pelos arredores, como o faz um menino de 12 anos” (Seeger 1980: 35). Longe de eu ser tão útil quanto um rapaz desta idade no Biá, os Katukina me entendiam principalmente como alguém dependente, que ainda

que trabalhasse para seu sustento não era capaz de alcançá-lo plenamente, como um velho, ou, mais carinhosamente, um avô⁵².

O que quero destacar desta seção é que a relação de filiação é um processo, ou seja, ela se desenvolve ao longo do tempo e passa por fases diferentes. Se a princípio ela abarca a relação entre crianças e adultos, ao final ela diz respeito à relação entre adultos e idosos, sempre centrada na ideia de ajuda e cuidado. Obviamente, os cuidados dispensados a velhos e crianças não são os mesmos, mas são análogos, principalmente no que diz respeito à produção cotidiana. A principal diferença entre as fases inicial e final da filiação está na direção destes cuidados: dos pais adultos para os filhos crianças num primeiro momento e, décadas depois, dos filhos adultos para os pais idosos. Do início ao fim destas relações, o casal é protagonista, seja na produção de crianças e na sua criação, seja no incremento da produção cotidiana para alimentar seus velhos genitores e/ou sogros (pais terminológicos).

Imponderáveis e terceiros.

Ao longo deste capítulo esbocei algumas das principais etapas da construção e desenvolvimento da relação conjugal, utilizando tanto informações oriundas da observação da vida diária de diferentes casais como de conversas com interlocutores, principalmente homens. Trata-se de um roteiro de casamento mais ou menos ideal, no sentido do tipo ideal weberiano (Weber 1999). A vida, claro, não acontece tão linearmente e acidentes de percurso são inevitáveis. Soube, por exemplo, de uma moça na aldeia Gato que engravidou sem estar casada. Seus pais, então, encontraram um marido para ela em outra aldeia e assim que a criança nasceu, o marido cumpriu todos os resguardos junto da nova esposa. Isso indica que a criação de uma unidade olfativa por meio do cheiro do sangue não diz respeito (necessariamente) ao compartilhamento de sangue entre pais e filhos: é o odor do sangue liberado pela mãe no parto e o resguardo em conjunto que dá início à constituição de uma unidade conjugal, como tentei mostrar páginas atrás. Ou seja, ainda que o caso se afaste do roteiro esboçado, a importância do resguardo e do sangue segue vigente.

Acompanhei também, por fofocas, um pequeno escândalo familiar no Sororoca, que exemplifica outro tipo de desvio de rota. Um jovem marido fugiu de noite para a aldeia Boca do Biá, onde, disseram-me, estava com a *filha de* fulano, na casa deste. Os pais do jovem

⁵² Entre os Kanamari, Costa (2013) descreve uma galhofa que consiste em chamar os meninos que começam a contribuir com algum pescado nas refeições por “avô”. “A piada revela”, segundo o autor, “a participação incipiente e irrelevante das crianças nas refeições comunais, (...) equivalente à dos parentes mais velhos, cuja contribuição em termos de alimentos é também muito reduzida” (: 488).

fujão providenciaram que a nora retornasse à casa dos pais, no Janela. Quando cheguei no Sororoca, não encontrei o pai do rapaz, pois o mesmo saíra rio acima para pescar, *brabo* com o filho. Alguns dias depois, um dos cunhados (casado com uma irmã) do jovem o trouxe de volta da Boca ao Sororoca. Quando desembarcavam no porto, um dos homens que estava comigo na varanda de minha casa esticou o pescoço e comentou, em voz baixa: *nem traz mulher dele*. No dia seguinte, chegaram à aldeia o fulano e sua família, oriundos da Boca do Biá, intensificando-se as fofocas, desta vez não partilhadas comigo. A família recém-chegada se limitou a ficar na cozinha da casa de um filho seu que morava no Sororoca, justamente o cunhado que fora buscar o fugitivo. Ou seja, a opção de casamento do marido rebelde reforçava uma aliança matrimonial já tecida por seus pais, mas claramente não apoiada por eles, visto que a opção deles envolvia outra família, residente no Janela. A família da Boca do Biá não pernitoou no Sororoca – talvez pelos pais do jovem não estarem presentes, talvez pela resistência destes a reforçar a aliança com aquela família⁵³.

Nos próximos dias, o filho rebelde voltou a morar na casa dos pais, abandonando sua antiga casa, vizinha. Sempre que eu perguntava a alguém sobre seu destino – iria reatar o antigo casamento? – meus interlocutores respondiam *não sei* e desconversavam. De qualquer maneira, não havia filhos da união frustrada, pois o primogênito do jovem casal morrera prematuramente há algum tempo. Esta situação, então, expande ao máximo aquele limite assinalado ao divórcio, que seria impossível depois do nascimento do primeiro filho ou filha. Talvez, então, seja mais preciso dizer que a impossibilidade do divórcio está dada pela existência de um terceiro elemento, que precisa de dois (um casal) para ser cuidado, nem tanto pelo nascimento em si⁵⁴.

Outro imponderável a ser levado em consideração na evolução conjugal é a possibilidade de o casal ser estéril. Nestes casos, a responsabilidade costuma ser atribuída ao feitiço de algum pajé distante, que teria inserido um tipo específico de *dyohko* (agente

⁵³ Nesse sentido, a rebeldia do jovem (ex?)cônjuge era, por assim dizer, algo conservadora, uma vez que sua escolha envolveria um casamento com uma irmã mais nova do marido de sua irmã mais velha, o que reforçaria uma aliança (Deturche 2022) escolhida há anos atrás por seus pais. Por outro lado, seus pais talvez tenham ficado em uma posição embaraçosa perante essa família aliada: uma coisa é casar um filho/a com uma pessoa de uma outra família que não a já aliada, outra é negar para uma família já aliada, diante da escolha voluntária dos jovens, a possibilidade de reforçar essa aliança. Creio, sem ter meios para confirmar, que poderia estar aí a motivação para os pais do fujão terem subido o rio para pescar por uns dias.

⁵⁴ Seria interessante aprofundar este caso, ocorrido durante a última etapa de minha pesquisa de campo, em 2015. Como notei certa resistência de meus interlocutores, preferi não insistir no assunto, também porque os acontecimentos eram ainda muito recentes. De qualquer forma, o incômodo de todos, quase uma incredulidade em relação ao ocorrido, era patente e ninguém parecia saber quais seriam os desdobramentos e a resolução para aquela situação. Ainda que o divórcio não seja uma possibilidade no Biá, Deturche (comunicação pessoal) não encontrou elaborações que previssessem infortúnios sociocosmológicos diante de um divórcio, sendo este antes inconcebível do que algo sobre o qual se deva prever ou estabelecer punição ou coisa que o valha.

patogênico), chamado *mahu*, no ventre da mulher. Não ouvi menções a este *dyohko* como método aplicável em mulheres próximas, que gostariam de não mais engravidar. Mas é provável que isso se deva a não haver, no Biá, alguém assumido como pajé (*baohi*)⁵⁵. Deturche (2009: 373), por exemplo, que teve como interlocutor o último *baohi* reconhecido publicamente, comenta que o *dyohko mahu* pode ser inserido por um xamã na mulher, “sob sua demanda ou não”. Concepções muito próximas são encontradas também entre os Kanamari (Costa 2007: 331-2) e os Kulina (Pollock 1985: 94).

A solução para o caso dos casais não conseguirem fazer filhos é a adoção. Nos casos que tomei conhecimento, o filho ou filha de criação vinha do irmão ou irmã de um dos cônjuges. Assim, mesmo que o casal seja estéril, é comum que ainda jovem já tenha filhos, geralmente em menor número que a maioria dos casais. Na aldeia Janela, porém, conheci um casal cujos cônjuges já tinham cerca de trinta anos de idade e ainda não tinham filhos. Quanto à possibilidade de adotar uma criança, o marido me dissera que não tinha interesse. Naquela época, residia com o casal e era pelo casal sustentada a mãe dele, com cerca de sessenta anos de vida. Infelizmente, não me detive na trajetória do casal, para entender como e quando passaram a morar numa casa própria. De qualquer modo, estava temporariamente garantida naquela residência a relação de cuidado do casal com um terceiro – mas, ao invés de direcionado a filhos, direcionado à *nayo* (mãe/sogra).

Finalizo esta lista de imponderáveis, obviamente não exaustiva, com a viuvez precoce. São pouco numerosas as pessoas idosas no Biá, muito em função das várias epidemias que assolaram os Katukina durante o século XX (ver Deturche 2009: 32-33). Atingir a velhice, neste contexto, é um privilégio, de forma que há várias pessoas, principalmente mais velhas, que ficaram viúvas quando ainda eram jovens, casando-se novamente e fazendo outros filhos e filhas. Quando alguém enviúva, caso seja possível, “os Katukina praticam e recomendam o sororato e levirato” (Deturche 2009: 236), ou seja, que uma irmã (não casada) da esposa falecida case com o viúvo, ou que um irmão (não casado) do falecido marido case com a viúva. Ou seja, casa-se com o cunhado ou a cunhada disponível, únicos ‘parentes’ (*wayan*) passíveis de serem desposados (apenas em caso de viuvez), com os quais até então as relações eram marcadas por alguma distância, terminologicamente marcada como afim (não consanguinizada) (: 243)⁵⁶.

⁵⁵ Soube, por Bianca, do interesse de algumas mulheres, já com vários filhos, em não mais engravidar – para o quê experimentavam recorrer a medicamentos, às vezes sem dispor das orientações necessárias sobre o modo de utilizá-los.

⁵⁶ Relembro que a relação entre cunhados de mesmo sexo é marcada pela proximidade e pela cooperação, de forma que no sororato e no levirato o viúvo mantém seus respectivos cunhados e a viúva mantém suas cunhadas.

No caso de não haver substitutos aptos, o próprio viúvo ou viúva poderá buscar as alternativas de aliança disponíveis, encabeçadas agora não por seus pais, mas por ele/a próprio/a. Depois que Mariano ficou viúvo, em 2007, passou um tempo combinando com Lazinho o casamento com uma de suas filhas, mas neste período faleceu seu irmão, o que fez Mariano casar com a viúva do irmão, Luana – situação que mostra a “força prescritiva do levirato” (: 272). Quando conheci Luana e Mariano, já tinham novos filhos, que compartilhavam a casa com os filhos do primeiro casamento de Mariano e do primeiro casamento de Luana⁵⁷. Mesmo assim, a aliança antes ensaiada entre Mariano e Lazinho se concretizou com o casamento do filho de Mariano com a filha de Lazinho (e com a mudança de Mariano do Janela para o Sororoca).

A instituição do sororato e do levirato ilustra bem a importância do casal entre os Katukina, no sentido de que os termos da relação (as pessoas) podem, por força do destino, serem substituídos para que se mantenha a relação, isto é, o casamento, logo, a aliança – entre casais em G+1 e entre turmas/facções (Deturche 2022). Não lembro de ter conhecido nenhuma adulta ou adulto solteiro, o que não quer dizer que algumas pessoas não tenham experimentado esse estado por algum tempo entre a viuvez e um novo casamento. Mas, pelo que entendi, este período costuma ser o mais abreviado possível, de modo análogo à anulação da solteirice na puberdade, quando o noivo observa junto com a moça o resguardo da menarca (cf. acima).

Assim, ainda que a trajetória conjugal que esbocei ao longo do capítulo não encontre equivalente empírico na trajetória de muitos casais, sendo, então, um tanto idealizada, os meios empregados no Biá para lidar com os ‘acidentes de percurso’ reforçam as noções apresentadas ao longo das etapas de construção da conjugalidade. Além de facilitar a descrição escrita, a noção de trajetória (ou de evolução) tem a vantagem de passar a ideia de algo que perdura ao longo do tempo e é dinâmico, posto que se desenvolve por diferentes fases. Este ponto é importante porque o modo de construir o casamento e de lidar com os imponderáveis coloca sempre o casal em primeiro plano, ou melhor, os casais. Portanto, mais do que uma instituição central no Biá, os casais conformam o “valor” para a sociedade katukina (no sentido de Dumont 1997).

Viver de modo propriamente humano, então, é não só viver entre parentes (entre uma mesma *turma*), mas viver de forma conjugal, compondo um casal e/ou dele dependendo. Compor uma dualidade implica necessariamente a presença de um terceiro termo e a trajetória

⁵⁷ Um dos filhos da primeira esposa de Mariano, com a morte da mãe, foi adotado por um parente de Mariano, já casado mas que não podia ter filhos.

esboçada neste capítulo aponta vários destes terceiros termos para diferentes momentos da vida conjugal: os filhos e filhas que se produz (*patyin-buk*), os genros/noras que se abriga temporariamente, as mães e pais envelhecidos – a infância, a puberdade e a velhice, momentos da vida durante os quais se depende diretamente de um casal. Na infância, a relação do terceiro é de dupla consanguinidade, com pai e mãe. Na puberdade, fase inicial do casamento, tem-se uma relação consanguínea e outra consanguinizada, já que os sogros são pais terminológicos. Na velhice, quando se passa a residir com um filho ou filha casados, tem-se com o casal do qual se depende uma relação consanguínea (com filha/filho) e outra afim (com genro/nora, posição não consanguinizada).

Portanto, há sempre uma relação de filiação envolvida na relação entre o casal e o terceiro termo ao qual ele dirige seus cuidados. Empiricamente, este terceiro costuma ser plural, de modo que é comum encontrar estas relações sobrepostas em uma mesma residência, como na casa de Antônia e Lui, que cuidavam tanto dos filhos pequenos como dos pais de Antônia. Assim, a conseqüente coresidência entre avós e netos não os aproxima apenas pela convivência, mas pelo fato de ambos dependerem do mesmo casal. O casal, então, não só é a condição de possibilidade para a produção da relação de filiação, como também é o ponto de articulação entre gerações consanguíneas alternas (G+1 e G-1), entre velhos e crianças, avós e netos.

Limites e afinidades.

Para além de sua importância na produção de parentes, o casamento também aparece como mote de reflexão diante de outros imponderáveis, quando estão em jogo os limites da socialidade katukina. Mencionei acima o caso da viuvez de Kataya. As duas explicações para que Mateiro não tenha retornado ao Biá são diametralmente opostas. Na primeira, ele teria fugido de Manaus pela floresta, com saudades da esposa, lançando-se numa empreitada com baixas chances de sucesso. De acordo com a segunda, ele teria fugido de Manaus para a cidade de Tabatinga (a seis dias de barco de Manaus pelo rio Solimões) com uma mulher tikuna. Em ambas as conjecturas a relação conjugal é o critério explicativo, constituindo o eixo sobre o qual as explicações se opõem, seja pelo retorno desesperado, seja pelo estabelecimento de uma outra relação conjugal. Em ambas, o destino de Mateiro foi para o mais longe possível do Biá. Não havendo provas de que Mateiro teria morrido, a explicação mais plausível para alguns de meus interlocutores foi que a consolidação de seu afastamento envolvia necessariamente um outro casamento, com uma mulher tikuna – isto é, para além do

limite das pessoas desposáveis, pois não propriamente gente (*tukuna*), ou melhor, não *tukuna* (*tukuna tu*), não parente (*wayan tu*).

Também ouvi outras histórias sobre pessoas que foram para cidades distantes para tratamento de saúde e não retornaram, a maior parte delas entre as décadas de 1980 e 1990, mas não consegui maiores detalhes a respeito. Há uma velha história, no entanto, que pode servir como contraponto ao caso de Mateiro. Trata-se de uma fala antiga (*koni kidak*), que os antropólogos aprendemos, com Lévi-Strauss (1978), a entender como mitos, relatos sobre um passado distante que servem para explicar o presente e moldar o futuro. A história remete a um período que provavelmente vai do século XIX ao início do XX, quando *soldados* (não indígenas) subiam o Biá para aprisionar os Katukina e os levavam para cidades longínquas como Fonte Boa e Manaus. Em resumo, o *koni kidak* narra as aventuras de um casal (Dyahia e Wahma) que conseguiu fugir dos soldados antes de chegar na cidade. No longo trajeto rio acima pela floresta, o casal se depara com uma série de perigos, de onças (*pida*) a povos canibais (conhecidos por *nawa*). Em determinado momento da epopeia, a mulher “teve um filho, mas ele era o esperma de um homem branco” (Deturche 2009: 76-77). Como “eles não queriam uma criança branca” (: 77), deixaram-na e seguiram sua viagem⁵⁸. Ao fim, o casal consegue chegar à maloca de seus parentes, que o recebem com a preparação de uma festa.

Destaco o seguinte. Ao longo da viagem de captura (rio abaixo), a mulher foi estuprada e obrigada, pelas circunstâncias, a gestar o esperma do soldado. Durante a viagem de fuga (rio acima), o resultado desta relação é deixado para trás, como se buscassem reverter o processo que tinha se iniciado na viagem rio abaixo, de construção de uma outra conjugalidade por meio da violência. Como em uma das explicações para o sumiço de Mateiro, o distanciamento geográfico radical traz a reboque um distanciamento conjugal, manifestado pelo estabelecimento de uma conjugalidade outra (impositiva no caso de Wahma, voluntária no de Mateiro). Os Katukina também expressam esta associação entre distância geográfica e conjugalidade em termos demográficos, relacionando diretamente seu declínio populacional ao crescimento dos brancos por meio destes sequestros efetuados no passado (não muito longínquo a julgar por alguns relatos). Os *dyara* (não indígenas), antigamente, roubavam não apenas parentes, mas cônjuges, esposos e esposas, e assim aumentaram suas cidades. *Por isso tem tanta gente em Manaus*, como me explicou Mampi. A predação, aqui, é

⁵⁸ Não há aqui qualquer motivação relativa à cor da pele da criança, visto que branco se refere à *dyara*, categoria usada amplamente para descrever os não indígenas, de pele clara e escura, mas não só. O problema do casal é a criança ser, propriamente, o esperma de um *dyara*. Os povos indígenas, como mostra Serra (2023) em relação aos Hupd’äh no alto rio Negro, têm categorias específicas para cor de pele, que não se sobrepõem às categorias utilizadas para designar os não indígenas – e que nós costumeiramente glosamos como ‘brancos’.

o roubo da força reprodutiva, ou melhor, da força de produção de filiação e consanguinidade. O contraste entre o caso de Mateiro e a história de Dyahia e Wahma mostra, ainda, que as chances de retorno em uma situação de afastamento extremo aumentam quando ela é encarada por um casal, justamente porque se torna possível reverter ou bloquear as investidas de outros cônjuges potenciais.

Em suma, não retornar significa ou estar morto ou casar com outro/a. Alguns casos de morte, no entanto, também são formulados em termos conjugais, particularmente aquelas mortes causadas por ataques de seres que costumamos rotular por sobrenaturais, mas que são efetivamente percebidos por meus interlocutores. Como vimos, ao atacarem os humanos, seres subterrâneos (*baradyahi*) e subaquáticos (*himanya*), atraídos pelo cheiro do sangue (menstrual mas não só), desejam apenas cônjuges para seus filhos, isto é, genros e noras, que possam lhes dar netos e netas. Em outras palavras, estes seres estão em busca de afins (em G-1) que possam, conjugados a seus filhos/as, lhes dar consanguíneos. Note-se, portanto, que estamos bastante longe da sanha canibal encontrada em etnografias diversas, na qual seres outros se nutrem da carne e do sangue dos humanos. Aparentemente, os seres que habitam os fundos das florestas e rios no Biá se alimentam mais de afinidade (que produz casamentos e descendentes consanguíneos) do que de sangue.

Talvez, então, o cheiro do sangue seja para os Katukina a materialização daquilo que chamamos, desde Morgan (1997 [1871]), de afinidade. Mais especificamente, o odor do sangue parece remeter à afinidade potencial, ou seja, àquela afinidade “que se aplica sobretudo aqueles estranhos com os quais o casamento não é uma possibilidade pertinente” (Viveiros de Castro 2000: 10), como “os grupos não-aliados, os brancos, os inimigos, os animais, os espíritos”, com os quais as relações são “declinadas em um idioma de afinidade” simbólica (: 14) – “todas essas gentes estão banhadas em afinidade, concebidas que são como afins genéricos ou como versões (às vezes, inversões) particularizadas dessa posição onipresente” (idem).

O resguardo como técnica de controle do odor do sangue visa justamente evitar que essa afinidade potencial se efetive e a vítima se torne nora ou genro de um ser subterrâneo ou subaquático, morrendo para os humanos. Ao mesmo tempo, o resguardo é uma técnica de impregnação olfativa, direcionando o cheiro do sangue feminino para o agora marido, dando início, assim, ao processo de construção da afinidade. O resguardo, então, atua na produção do parentesco humano e, ao mesmo tempo, contra a produção dos parentescos subterrâneo e

subaquático. A construção da afinidade efetiva entre humanos se faz contra a afinidade potencial⁵⁹.

Como mostrei, alguns dos cuidados inaugurados no resguardo da menarca retornam para o casal a cada menstruação da esposa, como um lembrete mensal de que a afinidade potencial ainda ronda, a despeito do tempo de casamento e número de filhos. Ou seja, o processo de construção da afinidade e os cuidados que ela pede são contínuos, encerrando-se apenas com o advento do climatério. É como se o sangue menstrual fosse a matéria-prima da afinidade, tanto para os Katukina como para os *baradyahi* no fundo da floresta: findo o sangue menstrual, cessa tanto a produção de novos filhos quanto o risco de ser atacado (e virar genro/nora de *baradyahi*). Uma vez que cabe apenas ao casal observar os resguardos (Deturche 2009: 325), pode-se dizer que é a relação conjugal a que mais cheira à afinidade no Biá.

Ainda que o sangue seja central na construção da conjugalidade (e, logo, da afinidade e da consanguinidade via filiação), ele não é suficiente para transformar duas pessoas em um casal. Como vimos, o casal assume uma independência residencial e agrícola apenas depois do nascimento de seu primogênito, que marca a inclusão de um terceiro termo na relação conjugal, tornando-a indissolúvel. Simultaneamente, os cuidados devidos às crianças – e, mais tarde, aos pais idosos – fazem com que os cônjuges coloquem em prática tudo o que aprenderam sobre trabalhar de forma articulada, demonstrando que sabem se comportar como um casal, que sabem viver de forma conjugada.

O trabalho complementar.

Vimos ao longo do capítulo que no início do casamento esse comportamento é aprendido com outros casais em G+1 e colocado em prática com o apoio de outros casais ao longo da vida, implicando uma forma de funcionamento que sempre leva o cônjuge em consideração, de modo a melhor articular suas atividades diárias. Neste sentido, os cônjuges se comportam de maneira complementar. Para encerrar este capítulo, faço uma pequena ressalva quanto ao lugar e à natureza desta complementaridade.

Como indiquei, as atividades rotineiras de esposos e esposas costumam afastá-los durante a maior parte do dia, eles saindo para a floresta ou pelo rio, elas alternando entre a

⁵⁹ “Este, em suma, é o sentido do conceito de afinidade potencial: a afinidade como dado genérico, fundo virtual contra o qual é preciso fazer aparecer uma figura particular de socialidade consanguínea” (Viveiros de Castro 2000: 18).

aldeia e as roças. Apenas eventualmente os casais dão seus passeios privados pela floresta e pelo rio, colhendo e pescando. Também trabalham juntos no plantio de alguns cultivos, na colheita de mandioca para a produção de farinha, bem como na fabricação de certos bens. Nestas circunstâncias, principalmente no plantio, como destaquei, costumam trabalhar segundo um padrão, no qual o marido dá início à atividade e a mulher a conclui. Ele abre a terra, ela enterra a coroa de abacaxi ou a maniva. Esta sequência de ações encadeadas forma uma ação completa, que gerará frutos. Caso a esposa não enterrasse a coroa, de nada resultaria o marido abrir a terra e vice-versa. A complementaridade viria da divisão de ações, que, articuladas (sequenciadas), formam uma só ação (plantar).

Não se trata, aqui, de entender a relação complementar em função das ausências de cada um dos termos, onde “um adiciona ao outro o que lhe falta mantendo a distinção identitária entre ambos”, tampouco de intentar “extrapolar” a divisão do trabalho “para dar conta da diferença entre homens e mulheres” (Maizza e Pereira 2022: 15). Estou tratando apenas de ações, ou melhor, de uma maneira de articular as ações na vida conjugal, segundo a qual o esposo começa e a esposa conclui. Esta dinâmica é encontrada de forma particularmente explícita na realização das atividades agrícolas, mas também é perceptível na clássica e espalhada divisão de tarefas onde o marido traz a caça ou os peixes e a esposa os cozinha – ele começa, ela termina.

Como destaquei acima, os Katukina sabem que uma mulher é perfeitamente capaz de abrir buracos com enxadas ou paus e um homem o é para plantar cultivos, assim como uma mulher é capaz de pescar e um homem de cozinhar, ainda que elas só costumem pescar quando não há homens aptos e que eles tratem de cozinhar apenas quando distantes da aldeia, separados de suas esposas (rumo à casa de um patrão, em uma expedição igarapé acima para caçar etc.). Inexiste no Biá a figura triste do solteiro incapaz, que passaria fome por não dispor de uma esposa para cozinhar, conforme descrito por Lévi-Strauss (1983: 78-9) entre os Bororo no cerrado, no início do século passado. Não é por entenderem que aos homens são inerentes certas atividades e às mulheres outras que os Katukina sequenciam algumas das ações que cabem a um casal. Creio, ao contrário, que assim o fazem justamente como forma de construir continuamente uma relação complementar que não existe *a priori*. A complementaridade não está dada de saída no casamento pelo simples fato de ele envolver um homem e uma mulher: ela precisa ser construída por meio da articulação das ações de cada um. Em outras palavras, homens e mulheres não são cônjuges por serem complementares, mas se tornam cônjuges ao agirem de modo complementar, isto é, ao trabalharem juntos.

Insisto neste ponto porque ao longo de minha estadia os interlocutores desta pesquisa destacaram a relação conjugal como uma relação de trabalho. Não falo, claro, do conceito de trabalho vigente na sociedade de classes capitalista, mas daquela noção de trabalho como movimento intrínseco à vida, de ações planejadas para atingir objetivos. Como busquei descrever, os jovens casais passam por um estágio na casa de *payo* (sogro/pai) e *nayo* (sogra/mãe) que consiste basicamente em aprender a articular suas atividades, compreender e incorporar a micro cronologia da produção cotidiana de uma residência, seu ‘timing’. Quando o casal possui apenas filhos pequenos, precisa aumentar o rendimento de suas atividades, no que conta com o apoio material de outros casais – de novo, o trabalho. Por outro lado, quando há filhos e filhas já em idade suficiente para pescar e ajudar, cabe ao casal potencializar a diversificação de sua produção, principalmente de produtos dedicados ao comércio com os patrões, como óleo de copaíba, farinha, vassouras e outros. Estes *produtos* dão ao casal acesso a *mercadorias* como motores (para viajar e ralar mandioca), redes de pesca (utilizadas no verão nos lagos) e espingardas, usadas para incrementar a produção e o consumo nas residências.

Finalmente, a velhice aguda é o momento de ser suprido pelos filhos e filhas, de usufruir do trabalho conjugal, dessa grande ação formada por inúmeras e repetidas ações continuadas ao longo de décadas. Ainda quando supridas por um filho e nora ou por uma filha e genro, as pessoas idosas não param de trabalhar. No Bacuri, mais de uma vez testemunhei Dario Kidak saindo sozinho em direção ao porto com sua vara de pescar e um pequeno cesto. Caminhava lentamente, levando adiante seus aproximados noventa anos de idade, com uma calma assertiva de quem sabe exatamente aonde vai e o que fazer. Sempre voltava com peixes, mas geralmente em menor quantidade do que os outros homens, mais jovens. Em função disto, cheguei a ouvir uma zombaria de um homem (de outra turma) a respeito da capacidade reduzida de Dario. Ainda assim, o episódio que, poucos meses depois, levou Dario Kidak à morte se deu quando ele saiu sozinho para a floresta com o objetivo de coletar açai. Ou seja, Dario foi ativo até sua morte, não deixou de trabalhar, justamente porque não há distinção entre viver e trabalhar para os Katukina, assim como para muitos dos povos indígenas mundo afora. Até onde entendi, meus interlocutores entendem como *trabalho* (*kotu*) todas as atividades que visam algum resultado concreto e requerem maior ou menor grau de esforço (envolvam ou não o comércio com os patrões), uma ação com um efeito e uma eficácia esperada.

Portanto, de cabo à rabo da trajetória conjugal esboçada no capítulo o trabalho se fez presente. Não à toa, quando contei a Carnaval que existiam povos dentre os quais um homem

tinha mais de uma esposa e outros nos quais uma mulher tinha mais de um esposo, sua reação espantada foi seguida pela pergunta: *ai trabalha junto, né?*. Com esta pergunta, Carnaval formulou seu estranhamento em relação à poligamia de um modo distinto do estranhamento moral que costumamos encontrar entre pessoas socializadas nos princípios da tradição iluminista de origem europeia, que, quando defrontadas com a diversidade matrimonial dos povos, estranham-na primeiramente por um viés sexual, como se fosse uma institucionalização do adultério (da esfera do proibido, do pecado). Para Carnaval, entretanto, a questão mais imediata era outra, circunscrita à produção material da vida cotidiana, como se o casamento tratasse antes de trabalho do que de sexo. O sexo seria uma consequência do trabalhar junto (de modo articulado) e não o contrário.

O próprio adultério para os Katukina não tem aquela dimensão dramática com a qual estamos acostumados, reencenada em novelas, filmes, livros, canções e outros meios, tampouco as mesmas consequências. Embora pouco se fale a respeito no Biá, é concebível que uma mulher ou um homem casados venham a transar com outras pessoas, escondidos. Mas, de modo algum, isso configura motivação para um divórcio. Deturche (2009), por exemplo, descreve o caso de um homem que surpreendeu a esposa com outro e que, em função disso, mudou de aldeia, afastando assim os amantes. Tendo em vista as conotações da palavra adultério (violação da fidelidade sexual, falsificação e adulteração), creio que tampouco poderíamos qualificar este caso enquanto tal, ainda que a dimensão do ciúme e da raiva possam estar presentes. Mais do que transar com outro/a, talvez o verdadeiro adultério para os Katukina seria trabalhar junto de outro/a – consequentemente comer junto, morar junto; casar, enfim com outro/a (e, assim, virar Outro).

O aspecto produtivo é tão marcante na caracterização da relação conjugal que, como mostrei, o próprio sexo reprodutivo é entendido pelos homens como um trabalho, dos pesados. Para *fazer curumim* (*patyin-buk*: produzir criança) é preciso transar *todo dia*, atividade que *cansa muito*. Como o trabalho não está apartado da produção da vida, o próprio processo de concepção de crianças pode ser encarado enquanto tal, já que demanda esforço. Logo, na pergunta de Carnaval, poderia também estar incluído um aspecto sexual, subordinado, porém, à produção da vida (ao trabalho). Ressalto, ainda, que esta forma de encarar o sexo reprodutivo como um trabalho encontra equivalentes próximos entre povos diversos nas terras baixas da América do Sul.

Talvez, então, as etnografias criticadas por Maizza e Pereira (2022: 15-16) – como McCallum (2001) e Gow (1989) – não tenham elas próprias extrapolado a “lógica” da “divisão sexual do trabalho” para a da “complementaridade biológica reprodutiva”. Talvez os

próprios interlocutores destas etnografias compreendam o sexo reprodutivo como uma extensão do trabalho (ao invés de compreenderem o trabalho como um extrapolamento do sexo reprodutivo). No caso dos Katukina, ao sexo se juntam uma série de outras atividades que continuamente articuladas vão construindo e fortalecendo os casais, aumentando seus parentes e suas relações com outras casas. É essa articulação que constrói cotidianamente a relação complementar entre os cônjuges, entre esposo e esposa – o que vai longe de dizer que homens e mulheres são complementares, partes incompletas “que se adicionam de tal modo a formar uma completude”, conforme o modelo criticado por Maizza e Pereira (2022: 18).

Este modelo parece ressoar o famoso mito da tradição cristã, no qual a primeira mulher, Eva, teria origem do interior do corpo do primeiro homem, Adão. Do primeiro homem, Deus teria feito a primeira mulher, em prejuízo de uma costela do primeiro, marcado desde então pela falta e, logo depois, pela queda do céu à terra, na companhia de Eva. Ou seja, a mulher aparece claramente como aquilo que falta ao homem, ambos os gêneros participando de uma relação de oposição concêntrica, por englobamento da mulher pelo homem. Por sua vez, os mitos katukina sobre a criação da humanidade contam outra história.

••

A humanidade, algumas plantas (pupunha, milho, mandioca) e alguns animais (mosquito, mutum, macaco-barrigudo) são o resultado de transformações efetuadas há muito tempo pelos irmãos Tamakori e Kirak. O primeiro é o mais velho e atualmente se situa a leste, *onde o sol nasce*, enquanto Kirak fica *onde o sol senta*, a oeste, ambos no limite do horizonte, *onde o céu encontra com a terra*. Deturche (2009: 92-95) registrou uma versão do mito de criação de humanidade que diz o seguinte.

Tamakori e Kirak desceram o rio até o local onde hoje está Manaus. Lá encontraram uma palmeira jaci e Tamakori enviou seu irmão para escalá-la. Kirak se transformou em um esquilo negro e subiu na palmeira, roendo o cacho com os dentes. “Tamakori preparou-se arqueando as costas, para receber o cacho nas costas. Mas ele "sopra" para fazer aparecer uma prancha de madeira em suas costas. Seu irmão corta o cacho e ele cai na tábua, que separa todas as sementes/frutos (porokon)” (: 93), consideradas belas. Quando Kirak desceu da árvore, falou: “eu vou fazer isso também, irmão”. Tamakori o questiona: “você não vai fugir, meu irmão?”. “Não, eu vou ficar”, responde Kirak. Tamakori, então, se transformou em um esquilo vermelho, escalou a palmeira e começou a cortar outro cacho com os dentes. Quando o cacho caiu, porém, Kirak ficou com medo e saiu, de modo que ao invés de cair em suas costas, o cacho caiu no chão e os frutos/sementes afundaram na terra. Tamakori chamou o

irmão de fraco e completou: "agora você ficará cansado, pois terá que retirar as sementes uma a uma!".

- Porque você saiu?

- Eu ia morrer, eu não ia resistir!

- Eu recebi nas minhas costas! Agora você vai tirá-los, quebrá-los, meu irmão.

Então Kirak tirou as sementes, e tirou as sementes e tirou as sementes... Aí ele juntou todas, eram muitas e Tamakori também tinha muitas, mas as dele são bonitas, não são sujas. (Deturche 2009: 93).

Depois disso, Tamakori explicou a Kirak que eles deviam pegar suas sementes e caminharem cada um para um lado. Ao longo do caminho, cada qual vai depositando suas sementes, “dois a dois, dois a dois” (idem), até acabarem. Os irmãos, então, reencontraram-se, pegaram suas zarabatanas e foram embora, caçar. Tamakori sopra (“huh!”) e fala ao irmão: “eles vão mudar na nossa ausência”. No dia seguinte, onde hoje se encontra Manaus, apareceram muitas casas em uma grande clareira, pois as sementes enterradas por Tamakori foram transformadas (pelo sopro) nos *dyara* (não indígenas). Por seu turno, as sementes enterradas por Kirak na direção oposta deram origem aos *tukuna*.

Este trecho do mito revela tanto uma assimetria como uma simetria na criação da humanidade. A diferença entre os frutos de Tamakori e os frutos de Kirak, oriundos de cachos distintos de uma mesma palmeira, ajuda a explicar a assimetria entre os *dyara* e os *tukuna*: aquele limpos e situados rio abaixo por Tamakori, estes sujos e situados rio acima por Kirak. Apesar desta diferença original, ambos os conjuntos de frutos estão organizados da mesma forma, em vários pares. Há, então, tanto uma continuidade como uma oposição entre as séries humanas. A oposição está baseada na característica dos frutos e na sua localização, enquanto a continuidade consiste na forma idêntica de organização dos frutos no solo.

Já no interior de cada série não há distinção prévia entre os frutos. Os frutos de Tamakori, oriundos de um mesmo cacho, são iguais entre si, enquanto os frutos de Kirak, oriundos de outro cacho, também são equivalentes entre si. Trata-se de frutos completos, inteiros, organizados de dois em dois, não havendo nada no mito que atribua qualidades diferentes (como tamanho, cor, aspecto etc.) aos frutos que compõem cada par. É o sopro transformador de Tamakori que introduz a diferença no interior de cada dupla, transformando uma parte em homem e outra em mulher, fazendo com que os pares vegetais até então indistintos virassem pares humanos sexualmente distintos.

A introdução desta distinção não está baseada nas qualidades de cada fruto em si mesmo, mas na sua disposição relacional. A diferença entre os gêneros, de acordo com essa versão do mito, vem da relação prévia entre os frutos, organizados de dois em dois. Em outras

palavras, a diferença não está dada pelos termos, mas pela relação entre eles. Por terem sido organizados em pares, os frutos idênticos foram transformados em diferentes.

Estamos, portanto, distantes daquele modelo complementar comentado acima, marcado pela incompletude de cada gênero. Homens e mulheres katukina são pessoas completas, humanos plenos. Não há incompletude original no mito, pois cada um veio de um fruto inteiro, equivalente ao outro. Para supormos tal incompletude seria necessário, por exemplo, que o homem fosse originado da polpa e a mulher da semente (ou vice-versa). Também não há anterioridade do homem sobre a mulher, pois ambos são transformados simultaneamente. Portanto, ao invés de um englobamento hierárquico e diacrônico entre os gêneros, o que temos no mito são emparelhamentos sincrônicos. A humanidade já aparece enquanto tal na forma de casais. Destaco este plural. Não há um casal que se reproduz ao longo do tempo para formar uma humanidade fadada ao incesto e à irmandade compulsória como nexos da alteridade (ver Viveiros de Castro 2004). Os casais são vários justamente porque precisam casar seus filhos e se ajudarem entre si. Como vimos ao longo do capítulo, os casais são formados pela coresidência com um casal mais velho e as várias fases do casamento dependem de relações com outros casais. Não espanta, portanto, a pluralidade original de casais narrada no mito.

Temos, então, uma série de relações distribuídas em diferentes níveis: entre cada par, entre os pares de cada série e entre os pares das séries de frutos distintos que deram origem aos *dyara* e aos *tukuna*. É inevitável notar que todas estas relações são o resultado do trabalho de outro par, qual seja, a dupla de irmãos. O que os distingue é a idade e não o gênero, pois em outros episódios de sua epopeia, ambos são entendidos como seres do sexo masculino. Antes e para além das séries humanas, então, seria possível pensar em uma relação de englobamento do feminino pelo masculino, mas isso deveria ser objeto de uma análise que não tenho condições de realizar. De qualquer maneira, para os gêneros humanos que hoje vivem na terra, não há como falar em uma relação original de englobamento. A própria imagem de sementes dispostas em pares ao longo de caminhos evoca antes uma série de oposições diametrais organizadas ao longo de um contínuo do que uma oposição concêntrica. Pelos caminhos, os pares tem que se articular entre os pares equivalentes, de modo que continue a haver frutos humanos sobre a terra.

Portanto, no Biá, a diferença entre os gêneros não é função de uma complementaridade entre eles: é a construção de uma relação complementar entre os gêneros por meio do casamento que produz a sua diferença. Tanto que no mito o surgimento da distinção entre os gêneros já vem organizada na forma da relação conjugal (em pares). Assim,

não são os gêneros que são complementares, mas sim os cônjuges que constroem relações complementares.

Ao longo do capítulo tentei mostrar algumas das formas que estas relações assumem durante as várias fases do casamento, focando principalmente na divisão e articulação das atividades produtivas no âmbito residencial. Também procurei destacar a relação conjugal como algo que precisa ser continuamente construído ao longo do tempo, de modo dinâmico, envolvendo tanto a comensalidade como o compartilhamento do cheiro de sangue.

Desta descrição talvez resulte uma cena marcada sobretudo pela cooperação diária entre os cônjuges e entre os casais de uma mesma aldeia. Efetivamente, esta cena não é uma caricatura, não tendo eu presenciado qualquer briga ou atrito entre os casais nas aldeias por onde passei (o que não quer dizer que não existam). Mesmo assim, trata-se uma descrição, portanto inerentemente parcial, não devendo a leitora ou o leitor tomar essa cooperação como idílica. Ela envolve, antes de tudo, muita disciplina e suor.

Espero ter mostrado que a vida social katukina é atravessada não apenas por relações conjugais, mas por uma forma específica de construir a conjugalidade, marcada pela complementaridade e pelo compartilhamento (de cheiro, casa, comida), bem como pela necessária participação de um terceiro termo ao longo do processo de formação e amadurecimento de um casal. É importante que essa centralidade e características estejam claras para que possamos analisar sua participação e suas inflexões durante o processo de preparação das festas, bem como, mais adiante, o canto e a dança. Passemos, então, a elas, ou melhor, ao início da festa Barakohana da qual participei em 2014.

Capítulo 2. Bebidas.

No Biá, as mulheres produzem bebidas (*koya*) a partir de uma variedade considerável de frutos, tanto oriundos das roças como da floresta. Tive a oportunidade de tomar as bebidas de abacaxi (*wakak-o-koya*), banana (*tyipari-o-koya*), cará (*makuna-o-koya*), pupunha (*tyuw-o-koya*), açaí (*towbatyehnin-o-koya*), patauí (*towda-o-koya*) e buriti (*ihkira-o-koya*). Além destas, afirmaram-me que também preparam bebidas a partir da macaxeira, do caju, da cana-de-açúcar, da bacaba e do javari, sendo que Deturche (2009: 181) menciona ainda uma bebida de batata-doce. Todas as variedades de *koya* têm em comum a ausência de teor alcoólico, nenhuma delas passando pelo processo de fermentação.

Como se sabe, a produção de bebidas fermentadas é largamente encontrada entre diversas e distantes formações indígenas na América do Sul. Segundo Sztutman (2008), os povos de língua jê e os alto-xinguanos, distribuídos no Brasil Central, “representam misteriosamente uma exceção a esse quadro, pois raramente manifestam tradição de fabricação ou consumo de bebidas fermentadas” (: 222). Na Amazônia ocidental, entretanto, Lorrain (1994) afirma que os Madihá (Kulina),

(...) tradicionalmente faziam apenas bebida não fermentada de mandioca (*poho ppejene*). Eles dizem que adotaram o hábito de beber cerveja de mandioca por volta dos anos 1960, sob a influência dos vizinhos Kanamari. Inicialmente foi dado o nome Kanamari, *coiá*, e depois ela foi nomeada *coidsa* no Purus e *passini* no Juruá. *Passini* é uma palavra também usada pelos Kanamari do Itacoáí, portanto, pode ser de origem Kulina ou Kanamari. (Lorrain 1994: 78). Itálicos no original.

Costa (2007), que pesquisou entre os Kanamari no Itaquai, afirma que “a palavra *passinim* parece ser uma variante de *pahtyi-nim*, ‘azedo’” (: 314). De acordo com o autor, os Kanamari dividem suas bebidas em caiçuma nova (*koya boawa*), que não é fermentada, e caiçuma azeda (*koya passinim*), fermentada. Esta última pode ser “dividida em ‘forte’ (*diok-nim*) e ‘fraca’ (*diok tu-nim*), ou mesmo em ‘um pouco forte’ (*diok nahan ti*)” (: 314), função do tempo pelo qual foi deixada fermentando.

A caiçuma nova é considerada um alimento, pois sacia e torna os homens “prontos para um dia de trabalho” (: 315). Idealmente, no cotidiano, “uma aldeia que consegue se fazer parente deve beber exclusivamente caiçuma não-fermentada” (: 314). Já as variedades azedas de caiçuma eram consumidas pelos Kanamari sobretudo nas festas Hori, que envolviam a participação de outros grupos indígenas ou outros subgrupos kanamari, considerados não parentes, e eram marcadas por relações tensas e ambíguas: “é dito dos anfitriões que

humilham seus convidados com grande quantidade de cerveja, fazendo-os desmaiarem, que estes ‘mataram’ (-*ti*) seus convidados” (: 85). Quanto mais forte (*diok*) for uma caçuma, quanto mais azeda e alcoólica, maior será sua capacidade de embriagar e fazer desmaiar. O vocábulo *diok*, usado para qualificar as caçumas azedas, “refere-se a qualquer qualidade de força ou pungência” (: 131) e compõe o verbo *-todiok*, que significa “inimizar”, “transformar em inimigo” (: 130). É preciso, então, dosar a força da caçuma:

Existe um curto período, no qual o processo de fermentação já começou, a caçuma já está azedando, mas a gradação alcoólica ainda está baixa, em que a bebida é melhor descrita como *pahtyi*, ao invés de *passinim*. Na verdade, este é o estado mais apreciado pelos Kanamari, mas é um momento perigoso, pois deve ser bebida rapidamente para que o processo de fermentação não se complete. (Costa 2007: 314).

Há, portanto, para os Kanamari, uma correlação semântica entre o azedo (*pahtyi* e *passinim*) e o forte (*diok*). Em língua katukina, variante da língua kanamari, a palavra *diok* tem sentidos semelhantes, de “forte, poderoso, picante, doloroso” (Deturche 2009: 557), assim também o verbo *-todiok*, “inimizar” (: 45). Encontramo-la também na designação do sangue menstrual: *mimī dioknin*, “sangue forte” (: 302), que, sabemos do capítulo precedente, é objeto de uma série de resguardos, dado o seu poder e seu perigo como atrator de seres subterrâneos e subaquáticos.

Ainda que no Biá algumas bebidas (como as de pupunha, buriti e cará) possam ser qualificadas como azedas (*pahtyi*), nunca ouvi alguém se referir a elas como *diok*. Durante minha pesquisa, o termo *diok* foi usado principalmente para se referir aos efeitos do rapé e da pimenta (ambos considerados *doidos/ardidos*), e às dores no corpo (*ki diok*: dor de cabeça; *mīn diok*: dor de barriga), jamais às bebidas (*koya*). O azedo de algumas bebidas, então, não é um índice de força, tampouco aponta para um campo semântico relacionado ao perigo e à inimizade. A palavra *pahtyinin*, ao invés de indicar a bebida mais azeda e forte, como entre os Kanamari, designa no Biá uma bebida passada, imprestável para o consumo (: 387).

É bastante recorrente na literatura etnológica o esquema que divide as bebidas entre aquelas pouco ou não fermentadas e aquelas fermentadas, associando o consumo das primeiras à esfera dos parentes mais próximos e o consumo destas à alteridade sociológica e cosmológica, à relação com Outros como estrangeiros, inimigos, mortos e espíritos (Sztutman 2008). Nas palavras de Soares-Pinto (2010) a respeito das chichadas dos Wajuru no rio Guaporé (RO), “quanto maior for o grau de fermentação mais pessoas se reunirão ao redor da chicha; quanto menor, mais doméstico será o seu consumo” (: 185). Entre os Araweté no rio Ipixuna, o caldo de milho (não fermentado) é “comido privadamente ou com vizinhos de seção residencial” (Viveiros de Castro 1986: 321), o cauim doce (de baixa fermentação) é

consumido por uma seção residencial ou em um festim, e, finalmente, o cauim azedo (fermentado) é bebido apenas em cerimônias com a participação de outros grupos locais (: 322), no momento de maior concentração de pessoas no ciclo de vida araweté.

Para os Arara (tronco tupi) do rio Machado (RO), a macaloba doce (bebida não fermentada de mandioca) “aparece como uma objetificação do parentesco” (Otero dos Santos 2015: 235), dada pelas mães a seus filhos e consumidas por membros de uma casa e/ou de um grupo de casas, enquanto a macaloba azeda (variedade fermentada) está relacionada “às visitas, ao trabalho coletivo e às festas, isto é, a contextos que envolvem outros que os parentes mais próximos” (: 232-233), “provocando uma abertura da socialidade calcada no parentesco e na intimidade familiar a uma socialidade comandada pela alteridade” (: 235).

A bebida fermentada coloca em tela uma espécie de “alteridade ao quadrado”: uma relação com outros humanos (a interação entre grupos domésticos, entre aldeias ou entre povos), mas também uma relação com outros não-humanos (o encontro entre vivos e mortos ou entre humanos e animais). A embriaguez é o instrumento por excelência de condução a terrenos menos familiares e de abertura aos outros. (Otero dos Santos 2015: 235).

Sztutman (2008), comparando etnografias diversas, principalmente de povos tupi falantes, elaborou esta divisão afirmando que o cauim doce, considerado comida, “define uma espécie de “comensalidade de primeiro tipo”, aquela que se estabelece entre próximos” (: 226), enquanto o cauim azedo, mais alcoólico (emético, anti-alimento), define uma comensalidade de segundo tipo, “aquela que se estabelece entre pessoas distantes”. O primeiro tipo remete aos consanguíneos e afins efetivos, “a um ambiente de comedimento e discrição”; o segundo tipo aos afins virtuais (a afinidade que pode vir a ser) e potenciais (a afinidade que nunca se realiza)⁶⁰, em ocasiões nas quais se canta e dança, fazendo “estourar a alegria” e a “desmedida”, em um “movimento de abertura e comunicação, em que as fronteiras entre o eu e o outro, entre o humano e o não-humano são postas em xeque” (idem).

(...) o cauim e a embriaguez por ele provocada propiciam a “comunicação” com outrem e com o mundo, o que significa uma “abertura” ao mesmo tempo “a outrem” “e ao mundo”, já que aquilo que se põe em jogo são justamente as fronteiras que separam categorias, como eu e outro, humano e não-humano, parente e estrangeiro, conterrâneo e inimigo. O cauim e sua embriaguez tornariam, em outras palavras, evidente a precariedade dessas fronteiras e, ainda, a necessidade de subvertê-las para fundar – ou refundar – a cultura e a socialidade. (Sztutman 2008: 242).

Para os Kanamari, que, como vimos, dividem a caiçuma em nova e azeda, este esquema parece consistente, ao menos inicialmente. Mesmo para povos que não produzem bebidas fermentadas, ele parece ter algum rendimento. Entre os alto-xinguanos, por exemplo, a perereba, bebida doce feita com o veneno da mandioca, não é tomada no centro da aldeia,

⁶⁰ Conforme definições de Viveiros de Castro (2002).

apenas no interior das casas, enquanto o mingau de pequi, azedo, é bebido no pátio durante os rituais (Almeida, comunicação pessoal)⁶¹. Como se, no plano gustativo, o azedo fosse uma versão enfraquecida das bebidas fermentadas encontradas alhures, aproximando-se da “comensalidade de segundo tipo” (Sztutman 2008).

Os Katukina também diferenciam suas bebidas (*koya*) em função de seus sabores, se mais doce ou mais azedo. Segundo Deturche (2009: 389), haveria mesmo alguma hierarquização entre elas, o “estatuto” da *koya* doce sendo “superior” ao da *koya* azeda. Todas as bebidas, no entanto, doces e azedas, prestam-se tanto ao consumo doméstico e cotidiano como ao consumo público e ritual. As festas objeto desta tese são, em geral, realizadas pelos casais que residem em uma mesma aldeia, embora nada impede que, casais de outras aldeias em visita, participem delas. Apenas uma, chamada Kohana e considerada a maior e mais importante festa pelos Katukina, pede o convite a casais de outras aldeias. Trata-se, também, da única festa na qual deve ser servida uma bebida específica, para as demais servindo quaisquer das bebidas possíveis (isto é, com frutos maduros disponíveis). Pela lógica do esquema de inspiração tupi, deveríamos encontrar no Kohana uma bebida azeda, tendo em vista a participação de casais de outras aldeias. Passa-se, porém, o contrário, pois o Kohana deve ser regado necessariamente à mais doce dentre as bebidas, a *koya* de abacaxi, nada impedindo que fosse ela também preparada para outras festas, ou mesmo para ser consumida por corresidentes e vizinhos sem cerimônias.

Ainda que mostrem predileção pela bebida de abacaxi, todas as *koya* são apreciadas e consideradas nutritivas e saciantes pelos Katukina. Todas são, ao seu modo, doces, mesmo as azedas – ou seja, estão distantes daquelas substâncias e efeitos relacionados ao campo semântico de *diok* (forte, doído). A palavra *pityi* é comumente usada para se referir ao sabor doce da bebida de abacaxi. Também a ouvi em referência ao cheiro de uma orquídea, que lembrava o de chocolate – *hini* (cheiro) *pityi* (doce). Um peixe insosso, entretanto, pode ser qualificado como *pityi tu* (não doce). Já um peixe com sal em demasia é amargo (*pan*) e um peixe com a quantidade adequada de sal é *pityi*. Mais do que ‘doce’, portanto, a palavra *pityi* aponta para o sentido de agradável, gostoso, que tem gosto bom. Neste sentido, ao invés de índice de força (*diok*), o azedo de algumas bebidas seria antes uma versão enfraquecida da doçura, daquilo que é gostoso.

Mas toda esta doçura das bebidas não atrai apenas corresidentes e parentes próximos. Também o espírito-Dono de cada ritual (*waik-wara*) se deleita com as *koya* produzidas para

⁶¹ Agradeço mais uma vez a João Carlos Albuquerque Almeida, não apenas por esta informação, obtida em uma aldeia Yawalapíti, como pela leitura de uma versão anterior deste capítulo.

as festas, saindo de sua morada celeste nestas ocasiões para se instalar temporariamente na vizinhança da aldeia. Nas palavras de Carnaval, *ele vê roça cheia, aí quer também*. Note-se que, ainda que também desça à terra para tomar das bebidas feitas com frutos da floresta (como açaí e patauí), o espírito parece ter especial predileção pelas variedades agrícolas. Na explicação sucinta de Carnaval, a presença de *waik-wara* aparece como função da roça avistada do céu, motor de seu desejo, que faz com que se aproxime dos humanos.

Como mencionei na Introdução, os Katukina entendem que o espírito-Dono de cada festa é ao mesmo tempo o pai do homem que lidera a festa (*waik-warahi*) e mãe da mulher que também a lidera (*koya-warahi*). Assim, o espírito seria uma espécie de consanguíneo dos cônjuges responsáveis pela festa, o que reforçaria a associação entre bebidas doces (não fermentadas) e uma “comensalidade de primeiro tipo”. Entretanto, seu caráter não humano e sua origem celeste, distante, remeteriam, no esquema sintetizado por Sztutman (2008), à “comensalidade de segundo tipo”, realizada entre afins (virtuais ou potenciais) e propiciadora de uma “abertura ao outro”.

A presença do espírito-Dono nas imediações da aldeia para uma festa enseja alguns cuidados que também revelam este seu caráter outro. Dizem os Katukina que se a bebida acabar antes do fim da festa, principalmente durante a noite de cantos e danças, o espírito assume a forma de um rato e vem até a aldeia para atacar todos os participantes, lançando neles os seus *dyohko*, isto é, pequenos objetos (dardos, pedras, resinas) que causam adoecimento e podem levar as vítimas à morte. Em outras palavras, *waik-wara*, quando furioso/a, inimiza (*-todiok*) os humanos. Reencontramos, então, o campo semântico de *diok*, que os Kanamari associam à sua caiçuma azeda. Expulsando os efeitos *diok* de suas bebidas, os Katukina os associam à falta de bebidas. É a ausência de bebidas – e não a sua fermentação – que causa, através da aproximação excessiva do espírito-Dono, a inimizade e a dor.

Nos rituais objeto desta tese, o doído (*diok*) deve idealmente se resumir à inalação de rapé pelos homens – e, antigamente, à *injeção do sapo*, conhecida na literatura pano por “kampô”, que era aplicada na manhã seguinte à noite de cantos e danças, segundo me contou Caxeiro. As bebidas, se doces (*pityi*) ou azedas (*pahtyi*), são todas agradáveis (*pityi*), jamais doídas (*diok*). Como são produzidas exclusivamente pelas mulheres, poderíamos dizer que, nas festas, o doce (*pityi*) está para as mulheres assim como o forte/doído (*diok*) está para os homens. A ausência de rapé em um ritual, no entanto, não causa a fúria do espírito-Dono: o que lhe interessa é a doçura das bebidas.

Tudo indica, portanto, que a fermentação e a embriaguez alcoólica não são condições necessárias às relações de alteridade nos rituais katukina. Nos termos lançados por Sztutman,

as *koya* remetem às características dos dois tipos de comensalidade. A relação com o espírito *waik-wara* passa pelo compartilhamento da bebida, bem como pelo canto e dança, e não pela embriaguez. Mais do que prescindível, a embriaguez alcoólica é proibida nas festas. Segundo Carnaval, beber cachaça e fazer festa resultaria em morte, o que mostra o quão avesso seria o espírito-Dono ao álcool.

Meu objetivo nesta parte introdutória do capítulo foi situar brevemente algumas características das bebidas katukina em um panorama etnológico mais abrangente. Nas próximas páginas, tendo como guia a festa Barakohana realizada em 2014, apresentarei o processo de produção e consumo das bebidas, buscando mostrar como, através dele, está em jogo a construção de um afastamento entre homens e mulheres, bem como de uma relação entre humanos e o espírito-Dono de cada ritual.

Coleta e colheita.

Nesta seção, tratarei da obtenção de frutos para a produção de bebidas no ritual Barakohana, organizado em 2014 na aldeia Bacuri. Durante minhas estadias, era corriqueiro que eu tomasse conhecimento de que a preparação de uma festa estava em curso através do comentário de algum interlocutor, dizendo-me *a mulherada tá na roça*. O indício de festa nesta locução reside na forma coletiva, *mulherada* (ou *anya-hiki*, onde *anya*: mulher; *hiki*: plural). O Barakohana liderado por Caxeiro e Maria Antônia naquele ano, entretanto, teve início de outra forma. De todas as festas nas quais participei, foi apenas nesta ocasião que os homens contribuíram com frutos para as bebidas.

Estávamos no final de setembro, no Bacuri (Velho). Era de manhã e o sol já esquentava a aldeia. Carnaval, desde sua cozinha, enquanto fazia uma vassoura, perguntou-me o que eu pretendia fazer naquele dia. Como sempre, devolvi a pergunta no intuito de saber se eu poderia ajudar em alguma atividade. Respondeu-me dizendo que iria pegar patauá (*Qenocarpus bataua*, da mesma família do açaí) junto com os outros homens e que Caxeiro iria na frente. Ainda que naquela altura eu não tivesse acompanhado nenhuma coleta masculina de frutos para os rituais, já sabia que aquela disposição, onde um vai à frente e os outros o seguem, era própria das festas. Carnaval complementou contando que as mulheres iriam à roça pegar abacaxis, confirmando minhas suspeitas.

Dias mais tarde, quando perguntei a Caxeiro o porquê dos homens terem saído atrás dos patauás, ele me disse que era porque *não tinha wakak bastante*, ou seja, abacaxi o suficiente para as bebidas. (Aquele Barakohana aconteceu depois de a aldeia ter preparado

duas festas no período de pouco mais de um mês, nas quais a bebida de abacaxi foi abundante). De acordo com Deturche (2009: 387), a frutificação do patauá ocorre entre os meses de maio e setembro, de modo que possivelmente ele era uma opção para as bebidas nos rituais anteriores, todavia não escolhida. Embora também tenhamos bebido *koya* de cará naquele Barakohana, a resposta de Caxeiro foi explícita ao indicar uma insuficiência agrícola específica (temporária, de abacaxi) como causa para a coleta masculina na mata. Isso dá uma ideia quanto à predileção e prevalência da bebida de abacaxi frente às outras, comentada acima. Voltemos, enfim, para aquele 28 de setembro, primeira cena do ritual Barakohana.

Patauá.

Com a manhã já alta, Caxeiro rumou para fora da aldeia, logo seguido pela maioria dos homens casados, alguns rapazes e meninos. Passamos por um igarapé, cruzamos a roça mais próxima e entramos na floresta, em fila indiana. Caminhando sem pressa, com terçados em mãos, os homens iam conversando pela trilha em tom alto e bem humorado, rindo com frequência e comentando os eventos do caminho – o rastro de um animal, um grande formigueiro, um pio, o avistamento de uma ave apreciada e uns cipós (matéria-prima das vassouras), que um deles se empenhou em apanhar.

Depois de caminharmos uma hora e meia, chegamos a uma área mais baixa, próxima a outro igarapé, e os homens dispersaram em busca das palmeiras. Segui Carnaval, que logo localizou uma com os cachos maduros. Passou pelos pés um pedaço de envira atada pelas extremidades, acomodou a lâmina do terçado entre os dentes e escalou a palmácea até perto de sua copa. Carnaval tinha me explicado o procedimento pela manhã, antes de sairmos: após cortar o cacho, nos rituais é necessário transportá-lo até o chão, o que torna a coleta mais penosa do que a usual, quando simplesmente cortam o cacho e o deixam cair ou derrubam a própria palmeira⁶². Alternando com breves descansos, Carnaval subiu quatro palmeiras e levou quatro cachos até uma pequena clareira, próxima dali, recém-aberta por Caxeiro.

Aos poucos os outros homens chegaram trazendo mais cachos de patauá, reunindo-os num monte ao centro da clareira. Sentados sobre troncos caídos, seguiram conversando, descansando e fumando. Com folhas da palmeira, começaram aos poucos a trançar cestos (*ton*). Caxeiro subiu no monte de cachos e passou a pisá-los regularmente, soltando deles os frutos. Makatsura, seu filho, à época com cerca de 16 anos de idade, ajudou-o um tempo

⁶² Este último modo é aplicado em locais nos quais a espécie é abundante.

depois, assim como Abrão, sogro de Caxeiro. Enquanto isso, cestos terminados, o restante dos homens casados, à exceção dos mais velhos, tentou trançar esteiras a partir dos folíolos (de cor clara) da palmácea tucumã, apanhados por um deles nas imediações. Comentavam uns com os outros sobre as suas esteiras e as dos demais, comparando-as e rindo bastante das formas e dos espaços irregulares que as fibras iam assumindo. Sorrindo, Carnaval me explicou que as mulheres é que sabem fazer esteiras e que eles estavam fazendo por *brincadeira, para aprender*.

Soltos os patauás dos cachos, encheram cada um o seu cesto, acomodaram as esteiras no topo e amarraram-no com envira. Caxeiro saiu da pequena clareira e voltou em seguida com um tronco comprido, que apoiou entre dois troncos, formando um travessão. Começou, então, a depositar os cachos sem frutos em cima do tronco e os outros passaram a fazer o mesmo. Perguntei a Carnaval do que se tratava e recebi uma resposta sucinta: *assim é que faz, fica bonito*. Depois de pendurados todos os cachos vazios, os homens estavam prontos para retornar.

Com os cestos nas costas, tomaram o caminho de volta, seguindo Caxeiro, que carregava o maior e mais pesado cesto. Pararam próximos à roça, ainda na floresta, quando Caxeiro saiu da trilha e logo voltou com umas folhas novas de palmeira tucumã, de cor amarelo claro. Sentados, cada um transformou parte dos folíolos em tiras e as amarrou em volta dos tornozelos e abaixo dos joelhos. Em fila, Caxeiro à frente, atravessamos a grande quadra de roças e entramos na aldeia no fim da tarde, depositando os cestos em frente à cozinha de Maria Antônia, dona da bebida, onde já estavam amontoados outros cestos com abacaxis, bananas e carás, recém-colhidos pelas mulheres.

Após deixarem os frutos coletados na cozinha, os homens não devem mais tocá-los (Deturche 2009: 389), de modo que fomos tomar banho no igarapé, enquanto as mulheres riam das esteiras trançadas pelos homens, deixadas com os frutos. Passemos agora à descrição do que fizeram as mulheres enquanto os homens estavam na floresta.



Foto 8. Carnaval descendo com cacho de patauá.



Foto 9. Caxeiro retirando os frutos dos cachos.



Foto 10. Dêre (Délio) fazendo um cesto (do tipo ton) com a folha do patauazeiro.



Foto 11. Auri trançando uma esteira.



Foto 12. Ao notarem que eu fotografava os cachos (vazios de frutos) que iam sendo pendurados (ao fundo), os presentes decidiram posar para uma foto.



Foto 13. Homens retornando à aldeia com os frutos para as bebidas, passando por uma roça.

Mulherada na roça.

No final da manhã, com o sol quase a pino, Maria Antônia, acompanhada por uma filha pequena, saiu com seu facão em direção às roças e logo foi alcançada por parentes mais próximas⁶³. Aos poucos, outras mulheres, junto de suas filhas e filhos menores, tomaram a mesma direção e se juntaram a Maria no caminho principal, já longe das casas. Reunidas, tiraram envira de algumas árvores próximas e as amarraram aos cestos (*tori*) que traziam. Em seguida, Maria Antônia retomou a caminhada em direção às roças, liderando a fila indiana, seguida de perto por Socorro, esposa de Carnaval, tuxaua do Bacuri à época.

Quando chegaram às roças maiores, distribuídas numa grande quadra, as crianças logo dispersaram, alegres como de costume, enquanto parte das mulheres se acomodou sob a sombra de uma pequena árvore, espaço para descanso e abrigo dos ainda bebês. Algumas crianças voltaram trazendo cajus e ingás, que foram consumidos por todas. As mulheres casadas saíram, então, em direções diversas do roçado, para dar início à colheita.

Em um primeiro relance, o aspecto deste roçado à época era mais ou menos o seguinte: uma grande clareira cercada pela floresta e habitada por uma multidão de pés de

⁶³ A presente descrição foi elaborada com base nos relatos e registros de Bianca Ferreira Oliveira (ver Introdução), que acompanhou a colheita para o ritual em tela.

mandioca, divididas por um caminho margeado por plantas de abacaxi com cerca de um metro de altura. Assentando o olhar, despontavam alguns cajueiros, um pouco mais altos que a ramagem da mandioca, bem como palmeiras pupunhas e mamoeiros de tamanhos variados. Separados das mandiocas, a macaxeira e um espaço onde seria plantado o milho, ambos em menor quantidade que aquelas. Aqui e ali se notavam nichos com plantas maiores, como as bananeiras. (Segundo Caxeiro, procuram plantá-las não muito próximas às mandiocas, evitando assim que a terra fique muito dura (compacta), o que dificultaria a retirada do tubérculo). Em outros nichos, mais apartados, compareciam frutíferas de porte maior como o ingá e o cubiu. Os carás e batatas-doces eram localizados na beira do caminho, alternados com os abacaxis, onde também surgia vez ou outra uma touceira de cana-de-açúcar.

Com o sol se lançando sobre as roças, os grupos de mulheres iam colhendo, enquanto uma delas permanecia à sombra cuidando das crianças menores. Os grupos adentravam com cuidado por entre as folhas espinhosas e apanhavam os abacaxis maduros, depositando-os na beira do caminho. Voltavam à trilha, por onde caminhavam conversando, atentas aos frutos nas plantas, e então adentravam outro trecho e recomeçavam o processo. Depois, desenterraram alguns carás e macaxeiras e colheram bananas, de forma a se reencontrarem no caminho principal. Portanto, se no início as mulheres se distanciaram, separadas em pequenos grupos, à medida que a colheita se desenvolveu elas foram gradualmente se juntando novamente, até estarem trabalhando próximas.

Reunidas no local inicial, descansaram um pouco e comeram mais cajus e ingás trazidos pelas crianças. Cortaram as coroas dos abacaxis e os colocaram nos cestos, junto com os outros frutos recém-colhidos. Com a envira pressionando a testa, servindo de alça para o cesto apoiado nas costas, Maria Antônia liderou então a fila de mulheres no retorno à aldeia, carregando o cesto mais pesado.

Chegando à aldeia, ainda em fila indiana encabeçada por Maria, depositaram uma a uma os cestos na sua cozinha. Saíram então em direção a outra roça para colherem mais frutos. No caminho, refrescaram-se com um banho num igarapé mais afastado⁶⁴. Uma vez na roça, repetiram o processo, com a diferença de que aquelas que tinham carregado nada ou quase nada antes, a maior parte jovens casadas, foram as que agora carregaram mais cestos até a aldeia. Perto do fim da tarde, deixados o restante dos frutos na cozinha, tomaram mais um banho, desta vez no igarapé mais próximo da aldeia.

⁶⁴ Quando chegamos à aldeia Sororoca, tinha sido recém-instalado pela Sesai um sistema de captação de água do subsolo. A água era distribuída para caixas d'água erguidas ao lado de cada casa. Embaixo dessas caixas ficavam os chuveiros. Ao fim da colheita nos rituais as mulheres tomavam banho ao mesmo tempo, mas cada uma em seu chuveiro. No Bacuri e no Janela, elas usavam o igarapé da aldeia.



Foto 14. Mulheres e crianças chegando na roça. Foto de Bianca.



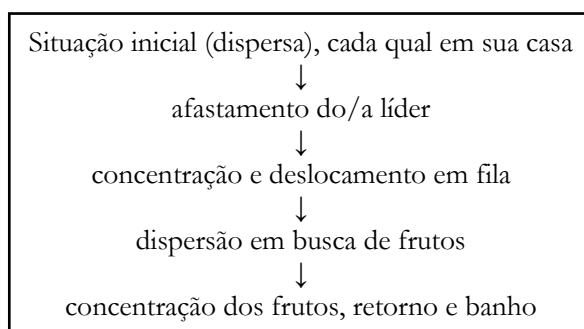
Foto 15. Mulheres em busca de abacaxis. À direita, Maria Antônia. Foto de Bianca.

Liderança, dispersão e concentração.

Dispomos das duas primeiras cenas do Barakohana, referentes à obtenção dos frutos utilizados para preparar as bebidas. Não é difícil perceber um paralelismo entre elas. De um lado, Caxeiro liderou os homens: foi o primeiro a sair da aldeia, encabeçou a fila na trilha pela floresta, abriu a pequena clareira, retirou os frutos dos cachos, arrumou um travessão para depositar os cachos vazios e guiou o grupo de volta carregando o fardo mais pesado. De outro, Maria Antônia, sua esposa, liderou as mulheres: foi a primeira a deixar a aldeia, tomou à frente no caminho para as roças, deu início à retirada de envira para as alças dos cestos, começou a colheita e guiou o grupo de volta carregando maior quantidade de peso.

Ambos são responsáveis, na aldeia Bacuri, pela festa Barakohana, Caxeiro como *waik-warahi* – dono/líder (*warahi*) da festa-canto-dança (*waik*) – e Maria como *koya-warahi* – dona/líder das bebidas, cada qual devendo tomar a iniciativa para a realização de certas atividades. Na busca pelos frutos, a liderança dos dois sobre seus congêneres seguiu um mesmo roteiro, marcado por movimentos de dispersão e concentração.

O primeiro ato é o afastamento silencioso do/a líder (*warahi*). Aos poucos, os e as demais se juntam a ele/a, já no caminho. Note-se que não há qualquer exortação ou convocação públicas por parte da liderança: é a sua iniciativa que atrai os outros, que podem escolher segui-la ou não. Ao chegarem ao sítio desejado, novo movimento de dispersão, individual para os homens, em pequenos grupos para as mulheres. Paulatinamente, voltam a se reunir, desta vez com os frutos, eles na clareira na floresta, elas no caminho principal das roças. Seguindo Maria, cada mulher separou as coroas dos abacaxis que colheu e que iria transportar de volta, enquanto entre os homens foi principalmente Caxeiro, depois ajudado por seu filho e sogro, que separou os frutos dos cachos. Juntos/as, retornam à aldeia, depositam os frutos na cozinha e se banham.



Quadro 3. Dinâmica das colheitas rituais.

Percebe-se, neste roteiro comum, uma espécie de gravitação em torno do/a líder que oscila entre momentos de dispersão e de concentração. A partir de uma situação dispersa, onde cada pessoa está em sua casa fazendo coisas diferentes, a opção por seguir o/a líder (que se afasta) conduz a um alinhamento, uma sequência de congêneres. Na segunda dispersão, à diferença da primeira, cada participante se afasta para fazer a mesma coisa (buscar frutos) – teríamos, então, uma só ação simultânea espacialmente espalhada, distanciada (nos limites da várzea ou da roça). Depois que os frutos estão todos reunidos, a concentração passa a predominar, indo para além do (pré)processamento e transporte, perdurando na aldeia, na forma dos banhos coletivos (primeiro das mulheres ao voltarem das roças, depois dos homens ao retornarem da floresta).

Fora do contexto promovido pelas festas, no entanto, o banho é um momento privado, geralmente tomado na companhia da família (casal com seus filhos). A preparação da festa, então, está a criar uma outra forma de associação que toma o espaço da unidade conjugal. Trata-se, empiricamente, da criação de dois grandes grupos, o das mulheres (*anya-hiki*) e o dos homens (*piya-hiki*). Na ocasião do Barakohana objeto desta tese, esta conformação em grupos se estendeu à comensalidade, não havendo ao fim da tarde a costumaz refeição entre cônjuges e filhos no interior de suas cozinhas. Pelo que soube, as mulheres já tinham comido quando os homens retornaram à aldeia e estes o fizeram no pátio da aldeia, após se banharem. Como não havia fartura de alimento no pátio, alguns homens, depois, complementaram a refeição com o que sobrara em suas casas, sozinhos.

Vimos no capítulo anterior que a comensalidade nas refeições diárias é um dos meios de expressão e construção da relação conjugal, distinguindo os casais quando há mais de um residindo na mesma casa. Pode-se dizer, então, que, ao fim do primeiro dia de preparação da festa Barakohana, a comensalidade conjugal foi suspensa, dando lugar a uma comensalidade baseada no gênero.

Depois de comerem, a força da reunião de congêneres se dissipou e aquele fim de tarde se assemelhou aos demais, com grupos de homens conversando entre si por volta das casas e mulheres idem, cada casal se retirando para sua casa pouco depois do anoitecer. Já deitados, porém, alguns homens permaneciam animados, conversando desde suas redes entre si, para todos ouvirem. A ausência de paredes nas casas do Bacuri facilitava este tipo de interação, como se estivéssemos todos em uma só grande casa – *hak manya*, como chamam suas (nem tão) antigas malocas. Conversas como estas também ocorriam para além de contextos festivos. Naquela noite, a parte que consegui captar do assunto dizia respeito às perguntas que eu tinha feito ao longo do dia.

Em resumo, na obtenção dos frutos para as bebidas temos uma dinâmica comum que, baseada na relação líder/seguidores, constrói temporariamente dois grupos. Mas, ainda que o roteiro das duas primeiras cenas do Barakohana seja o mesmo, as atividades realizadas por homens e mulheres são, efetivamente, distintas. Em outras palavras, coletar patauás é algo diferente de colher abacaxis. Nas próximas páginas descreverei algumas destas diferenças com o objetivo de identificar as associações em jogo na construção da oposição entre os grupos.

Roça e floresta, próximo e distante.

De acordo com verbete do livro *Frutíferas e Plantas Úteis na Vida Amazônica* (Shanley e Medina 2005), “o patauazeiro é uma palmeira que prefere os lugares onde o chão da floresta fica mais úmido. Ele cresce durante muitos anos na sombra da floresta, porém, quando adulto, precisa de bastante luz” (Gomes-Silva 2005: 197). Sua altura pode chegar a 25 metros, com folhas que podem ultrapassar 10 metros de comprimento (idem). O patauá (*Oenocarpus bataua*), palmácea amazônica, é mais abundante na várzea do que na terra firme: enquanto nesta ocorre de forma dispersa, nos baixios pode se tornar uma espécie dominante (:198)⁶⁵.

Conforme mencionei acima, a coleta masculina se deu próxima a um igarapé, em área com muitas palmeiras patauá. Portanto, o ambiente explorado pelos homens na coleta ritual, sombreado e úmido, é bastante distinto daquele das roças, abertas em áreas de *terra firme* na forma de grandes clareiras nas quais há incidência solar direta. Também as características das plantas levam a formas diferentes de obter os frutos: enquanto os homens escalaram as altas palmeiras para descerem com os cachos (sem os atirar lá de cima), as mulheres se agacharam para desenterrar tubérculos (carás e macaxeira), apanharam abacaxis (na altura da cintura) e derrubaram algumas bananeiras. Assim, os movimentos da coleta masculina e da colheita feminina podem ser opostos em um eixo vertical sobre o qual os homens atuariam na parte mais alta (copa das palmeiras) e as mulheres na parte mais baixa (do subsolo às bananeiras, passando pelos abacaxis). Com base nestes contrastes, teríamos a seguinte equação nesta fase da festa:

⁶⁵ Como o patauá, o açáí (*Euterpe precatoria*), também usado para o preparo de bebidas rituais e objeto de coleta masculina, nasce tanto na terra firme como na várzea, com maior densidade de plantas no segundo caso, atingindo altura similar a do patauá (Ferreira 2005: 171-2).

homens : floresta : várzea : alto
 ::
 mulheres : roça : terra firme : baixo (nem tão alto)

Se atentarmos a algumas características das roças, veremos que esta fórmula pode ser simplificada. Todos os anos as famílias katukina abrem novas áreas de roças, dando início àquelas etapas agrícolas que descrevi no capítulo anterior. Segundo meus interlocutores, o plantio em uma mesma área de roça perdura por um período aproximado de três a quatro anos. Assim, cada família detém ao menos três ou quatro roças principais para usufruto (à exceção daqueles casais recém-formados, que chegarão a este número apenas depois de três ou quatro anos de coresidência). Estas roças, como já expliquei, estão distribuídas em grandes clareiras abertas na mata. Algumas são mais próximas do espaço residencial, a cinco minutos de caminhada ou mesmo logo atrás das casas, enquanto outras são mais distantes, a até trinta minutos por trilha ou acessível apenas por navegação.

Sempre que uma aldeia decide mudar seu sítio residencial, a localização das roças já abertas influencia diretamente na escolha do novo local. Entre o final de 2014 e o início de 2015, por exemplo, o Janela se mudou da margem esquerda do Biá para a beira de um lago na margem oposta, a cerca de dez minutos de remada rio abaixo. Continuavam, portanto, próximos à área do Janela Velho, ao tempo que no novo local já existia uma roça, distante dez minutos de caminhada desde a beira do lago. Nos primeiros meses, depois de limparem o pátio e o porto da nova aldeia, passaram a derrubar a mata situada atrás das casas, para dar lugar a mais uma área de roça, quase contígua à aldeia.

No mesmo período, o Bacuri saiu da calha esquerda do Ipixuna para as margens de um igarapé que desembocava na calha oposta. A algumas dezenas de metros do novo local havia uma roça antiga, uma capoeira onde olhos citadinos veriam apenas floresta, na qual meus interlocutores distinguiam suas pupunheiras das de seus vizinhos. Nos meses subsequentes à mudança, as famílias continuavam colhendo das roças que cultivavam no local do qual se mudaram (que passou a ser designado Bacuri Velho), ao tempo que se preparavam para abrir uma nova área, a dez minutos de remada rio acima.

Já as casas e o pátio da aldeia Sororoca estavam situadas, durante minha pesquisa, em um sítio onde antes fora uma roça – o que descobri quando topei, acidentalmente, com uma mandioca enterrada no terreiro ritual (*hokanin*), que no Sororoca se resumia a uma pequena clareira protegida por uma capoeira circundante às margens da aldeia (local onde o espírito-Dono de cada festa passa a noite de cantos e danças). Contaram-me que quando a aldeia se mudou para lá, em 2008, as casas eram situadas mais próximas do leito do Biá,

espaço que em 2014 estava coberto por vegetação arbustiva entrecortada por um largo caminho, que levava do porto às casas. Atrás das casas, por sua vez, abundavam frutíferas como pupunhas, cajus e bananeiras, plantadas quando a aldeia ainda era uma roça.

Como escreveram Gallois e Havt (1998) sobre os Zo'é (PA), a situação não é propriamente a “de uma aldeia em torno da qual se tem roças”, mas a de “uma roça no meio da qual se implantou uma aldeia” (: 39). Entre os Katukina, não se trata literalmente da instalação das casas no meio de uma roça, mas de sua instalação em uma ex-roça (Sororoca), próximo a uma roça antiga (Bacuri) ou a uma roça na qual ainda se cultiva (Janela). De qualquer maneira, sobressai em todos estes casos uma associação nítida entre os espaços agrícola e residencial.

Esta associação não implica sobreposição (ao menos sincronicamente), uma vez que o máximo de proximidade entre roças (*bahnin*) e casas (*hak*) é quando aquelas se situam logo depois do fundo destas (caso do novo Janela, também do Gato). Mas, em função da mobilidade das aldeias, uma roça próxima pode passar a ser uma roça distante e vice-versa. Portanto, a abertura anual de áreas agrícolas diversamente distribuídas amplia as possibilidades de locais para os quais uma aldeia poderá vir a se mudar⁶⁶.

Esta íntima relação entre os espaços agrícola e residencial também pode ser notada na distribuição das roças de cada família no interior das grandes clareiras. No Bacuri Velho, por exemplo, a casa de Caxeiro era vizinha, de um lado, da casa de seus sogros, e de outro, da casa de seu genro e filha. Em uma das áreas agrícolas à época cultivadas, distante da aldeia, as roças de cada uma destas três casas eram lindeiras, separadas por marcas imperceptíveis a leigos, como um tronco carbonizado, uma bifurcação numa trilha etc. Já as roças de Lui, Mazinho e Malária eram distantes da roça de Caxeiro, tal qual suas casas, situadas no lado oposto da aldeia.

Parece haver, portanto, uma tendência de transposição da vizinhança entre as casas para a vizinhança entre as roças, como se os espaços agrícola e residencial fossem um a extensão do outro. Privilegia-se, assim, tanto na aldeia como nos roçados, a interação entre parentes próximos (consanguíneos e afins efetivos), de uma mesma *turma* ou *pessoal* (cf. capítulo 1). Como mostrei no capítulo anterior, um casal começa a ter suas próprias roças apenas quando sai da casa dos pais/sogros e vai morar em uma casa própria (normalmente

⁶⁶ Perceba-se que falo em possibilidades e não em limitações. A agricultura de coivara, ao menos entre os Katukina, não é uma causa para a mobilidade das aldeias. Nunca explicaram-me suas mudanças em função de roças cada vez mais distantes ou de solos empobrecidos. Além disso, a aldeia Boca do Biá, instalada no mesmo sítio desde 2000 (Deturche 2009: 161 e 538), possui roças a poucos minutos de caminhada das casas, aparentemente tão produtivas quanto as aldeias que se mudam com mais frequência (como o Bacuri).

vizinha), o que, por sua vez, só acontece quando seu primeiro filho ou filha está prestes a nascer. Desta forma, ainda que fisicamente distante, uma roça é sempre um lugar próximo, pois cultivado por casais e organizado com base nas relações entre parentes próximos (*wayan tan*, parentes verdadeiros, isto é, consanguíneos e afins efetivos). Em outras palavras, o espaço agrícola é um espaço no qual predomina o parentesco humano.

O trânsito das mulheres entre as roças e a aldeia durante a preparação da festa, então, se dá entre lugares que são um a extensão do outro, física e simbolicamente próximos. Na coleta do patauá, por sua vez, os homens caminharam por mais de uma hora até chegarem na várzea onde havia quantidade abundante das palmeiras. Como assinaléi anteriormente, afirmaram-me que também o açaí pode ser alvo da coleta masculina para uma festa, nos mesmos moldes. Uma vez que os Katukina não plantam patauá e açaí nas várzeas, poderíamos supor que está em jogo, na obtenção de frutos para os rituais, uma oposição entre um domínio feminino cultivado e um domínio masculino selvagem.

No entanto, a pupunha, palmeira cultivada nas roças e nos quintais, pode ser colhida pelos homens ou pelas mulheres na preparação de uma festa. Como mostrou Deturche (2009: 389), serão elas a colher caso as pupunheiras estejam relativamente próximas da aldeia, mas se estiverem distantes serão os homens a buscá-las. Esta última situação é relativamente comum, pois as pupunhas levam aproximadamente três ou quatro anos para frutificar (Flores et al 2019: 14), sendo frutos característicos das roças velhas (*bahnin kidak*), nas quais já se deixou de capinar e plantar⁶⁷.

Destarte, mais do que uma oposição entre cultivado e não cultivado, a divisão da colheita de frutos entre mulheres e homens nas festas diz respeito a uma oposição entre próximo e distante. Durante a preparação do Pida Kidak na aldeia Sororoca, em julho de 2015, Raimundo e seu filho acompanharam as mulheres a uma roça distante, guiando a canoa a motor que as transportou, mas também ajudando a colher alguns carás em suas roças. Esta discreta participação masculina na colheita feminina, ocorrida em uma roça distante, parece reforçar esta associação entre mulheres e proximidade (roça e aldeia), de um lado, e entre homens e distância (floresta, roças antigas e/ou afastadas), de outro.

Na dinâmica da coivara, que resumi no capítulo precedente, uma área de terra firme na floresta pode vir a ser uma roça. Como mostrei, as etapas iniciais (derrubada e queima) são responsabilidade dos maridos, enquanto as etapas finais (colheitas) são realizadas principalmente pelas esposas, ambos trabalhando juntos no plantio. Ou seja, uma roça que

⁶⁷ A pupunheira tem espinhos em seu tronco, seus cachos sendo derrubados ao invés de buscados e trazidos ao chão como os cachos de patauá e açaí.

ainda não é roça, mas floresta, cabe aos homens, enquanto uma roça com plantas já maduras, organizadas por critérios de parentesco e residência, cabe às mulheres. Há, então, uma passagem entre floresta e roça que consiste na transformação de um lugar simbolicamente distante, constituído por relações outras, em um lugar próximo, constituído por relações humanas.

••

Passei longe de perceber entre os Katukina qualquer relação agrícola que indicasse a existência de uma “metafísica dos roçados”, conforme descreveu Maizza (2009: 233) para os Jarawara no rio Purus, entre os quais os espíritos das plantas possuem “duas redes genealógicas simultâneas”, uma terrestre com humanos e outra celeste com espíritos (: 238). Também não ouvi de meus interlocutores nada parecido ao que Morim de Lima (2017: 480) registrou entre os Krahô no Tocantins, para quem: “as plantas têm alma, elas são gente, têm fala” (acessíveis somente a pajés). Nem tive notícia de seres míticos concebidos como donos ou mães de plantas cultivadas – seja de todas, como Nunkui entre os Achuar na Amazônia peruana (Descola 1988: 271) ou de plantas específicas, como o Dono da Mandioca entre os Wajãpi (Oliveira 2006: 192).

No Biá, os espíritos donos de plantas habitam principalmente a floresta. Suas denominações seguem a mesma lógica da denominação do espírito-Dono do ritual (*waik-wara* ou *waik-o-wara*), porém aplicada a espécies do mundo vegetal. Assim, por exemplo, *bohkwawara* seria o “corpo-mestre” da árvore *bohkwa*, abundante nos igapós (Deturche 2009: 346). Embora sejam invisíveis, “podem, às vezes, aparecer a não-xamãs, geralmente de noite, sendo descritos como parecidos a animais arbóreos” (idem).

Eles vivem em árvores, geralmente em pares de um macho e uma fêmea (de acordo com a grande maioria dos informantes): um vive na raiz da árvore (**itapõ iki**), é a fêmea, e o outro nos galhos, ou melhor, no dossel (**ohna paro oponaki**: “na ilha dos galhos”). Este modelo é reproduzido para todas as árvores que possuem corpo-mestre, mas também para plantas ou arbustos (....). (Deturche 2009: 346). Grifos no original.

Estes seres do tipo *-wara* (corpo-mestre) podem ser agressivos com as pessoas que interagem com sua planta, lançando nelas pedras de feitiços (*dyohko*) ou até mesmo, segundo algumas histórias, devorando-as (: 348). Nem todas as plantas possuem donos e nada impede que se descubra um par de donos de uma espécie a qual até então não se atribuía esta relação (*-wara*)⁶⁸.

⁶⁸ Deturche (: 346) também fala de entidades que são corpos-mestres de lugares, como poços e clareiras (‘naturais’) na floresta.

A floresta também é habitada por outros seres, designados genericamente como *ityonin-warahi*. Lembro-me do uso da expressão nas seguintes situações. Num fim de tarde, na aldeia Boca do Biá, aproximei-me de um grupo de pessoas que conversava passando uma bota de borracha de mão em mão. A bota tinha sido deixada na mata próxima pelo filho de Antônio, que quando a recolheu notou que estava rasgada. A princípio acharam que uma onça rasgara o calçado, mas uma das mulheres presentes demonstrou que a bota tinha sido cortado por uma faca. Cerca de dez homens saíram, então, com seus terçados em direção à floresta, dois deles portando espingardas. Analisaram os rastros no local e concluíram que se tratava de *ityonin-warahi* – *gente do mato*, como traduziram para mim.

Meses depois, na mesma aldeia, Aiobi me contou sua versão acerca do episódio que resultara recentemente em uma tragédia. O jovem Paulo Ricardo tinha ido à floresta caçar. Já estava escuro quando notou um vulto se aproximando e, por medo, atirou com a espingarda, pensando se tratar de *outra gente (ityonin-warahi)*. Contudo, era seu sogro, Konton, atingido no braço. Conseguiram chegar na aldeia, mas Paulo ficou muito abalado e no dia seguinte se suicidou tomando timbó.

Carnaval atribuiu a morte de Dario Kidak, ocorrida entre o fim de 2014 e o início de 2015 na aldeia Bacuri, a um encontro desafortunado na mata. Dario adentrara a floresta em busca de patauás, mas, em determinado ponto, deparou-se com um homem, *gente do mato (ityonin-warahi)*. Carnaval não soube precisar a aparência do homem, mas disse que ele usava roupas, como eles. Dario, então idoso, defendeu-se como pôde e *matou* o homem (quer dizer, o fez desmaiar). Cambaleando e com as roupas rasgadas, Dario conseguiu voltar à aldeia, desmaiando perto de casa (*morrendo um pouco*). No dia seguinte ficou deitado na rede. Deram-lhe peixe cozido, que aceitou e comeu, mas não melhorou. Deram-lhe então um pouco de abacaxi e perguntaram se o gosto estavam bom, mas respondeu que não estava. Não quis tomar banho alegando frio. Ardeu em febre, vomitou e sentiu tonturas, até que, de madrugada, faleceu. Alguns homens foram até o local da luta, a montante de um igarapé, mas só acharam rastros (*grandes, que nem os nossos*). Dario foi enterrado por seus filhos numa área florestada de terra firme distante da aldeia, a jusante. Depois disso, a aldeia mudou de lugar, sendo instalada perto da boca de um igarapé, na outra margem do Ipixuna.

Por estas e outras, a floresta (*ityonin*) é entendida como um lugar relativamente perigoso, povoado por sujeitos outros, mais ou menos ameaçadores. O interior das matas é regido por outras relações, em tudo contrárias aos princípios que regem a vida entre parentes. Ao invés da colaboração e das relações pacíficas que se desenrolam na aldeia e nas roças

entre aqueles que são próximos, temos a agressão que parte de um desconhecido distante, de uma *gente do mato* que é *outra gente*, não propriamente gente (*tukuna tu*).

Vimos que o termo *warahi* compõe a designação dos dois papéis principais na festa, os quais chamei por dona/líder das bebidas (*koya-warahi*) e dono/líder dos cantos-danças (*waik-warahi*). Assim, literalmente, a expressão *ityonin-warahi* pode ser traduzida por dono/líder (*warahi*) da floresta (*ityonin*), no sentido de alguém que é nela perito, que detém sobre ela uma maestria – “mestres da floresta” (Deturche 2009: 54). Aqui, porém, creio que o termo *warahi* aponta também para a ideia de origem, conforme descreveu Deturche (: 296) uma das acepções do termo *-wara*, dando como exemplo a expressão *ityonin-wara* para indicar um fruto que foi colhido na floresta, que dela provém, como os patauás que os homens apanharam páginas atrás. Desta forma, os *ityonin-warahi* seriam os *do mato*.

Além desta gente outra, a expressão pode ser usada para se referir aqueles seres subterrâneos apresentados no capítulo anterior, os *baradyahi*, também conhecidos por *hon-warahi* (: 359), onde *hon* significa terra, solo, chão. Por morarem em aldeias no subsolo da floresta, os *baradyahi* seriam tanto mestres da mata e da terra como aqueles que delas provêm. Vimos no capítulo 1 que estes pequenos seres são atraídos pelo cheiro do sangue e matam as pessoas para levá-las para casar em suas aldeias subterrâneas. Dizem que o *baradyahi* assovia como a cotia, som que foi ouvido em certa ocasião na aldeia Janela, fazendo desmaiar um homem que andava doente nos últimos dias. Imediatamente, todas as famílias juntaram seus pertences e animais domésticos, coloram-nos em suas canoas e saíram remando silenciosamente, abandonando temporariamente a nova aldeia, cujas casas tinham sido recém construídas. Tudo isso levou cerca de trinta minutos, com uma pressa muda que dava tonalidades densas àquele fim de tarde. Rumamos, então, para o Janela Velho, cujas casas ainda estavam de pé. Quando chegamos, contaram-me que os motores disponíveis não foram ligados no trajeto para que *baradyahi* não soubesse para onde iam, deixando de segui-los.

Avistar vultos de *baradyahi* na floresta enquanto caçam ou coletam longe da aldeia deixa homens e mulheres receosos e cuidadosos, mas não assustados. A interdição a casais menstruados de perambular pela floresta (cf. capítulo 1) não só previne encontros com os *baradyahi*, mas, principalmente, ajuda a garantir que estes não sigam as pessoas até a aldeia. Se os *baradyahi* descobrem a aldeia, todos correm perigo, daí a (re)mudança temporária improvisada pelo grupo do Janela.

Meses antes deste episódio, notei à beira do caminho que entrecortava uma das roças do Bacuri Velho um pano fragrante em cima de um pau enfiado na terra. Caxeiro, autor da

obra, explicou-me que dentro do pano embebido em óleo de motor havia uma cabeça de alho: *ai baradyahi volta, não vem atrás; baradyahi sente o cheiro, é veneno para ele, ai volta pro mato, dentro da terra*. Tanto o óleo como o alho são adquiridos com os padrões, *mercadorias* vindas de longe que, por terem cheiro forte, são repelentes a outros seres distantes.

Destaco desta armadilha a sua localização: no caminho da roça, à época a mais afastada da aldeia dentre as acessíveis por terra. Como o objetivo era prevenir que os *baradyahi* encontrassem-na, o pano fragrante poderia ser disposto em uma roça mais próxima ou na mata do entorno da aldeia – foi daí, por exemplo, que assoviou o *baradyahi* no Janela Novo. Conforme indiquei acima, os espaços residencial e agrícola estão intimamente associados, de modo que nesta situação se reforça uma oposição entre, de um lado, floresta, e de outro, aldeia e roça. É como se a roça, criada pela conjugalidade e distribuída em função das relações parentais, fosse uma fronteira entre humanos (*tukuna*) e seres outros, *do mato* (*ityonin-warahi*). Estabelecer na roça um limite aromático a figuras da alteridade silvícola indica, ao mesmo tempo, que esta fronteira é permeável, frágil, afinal, toda roça (*bahnin*) já foi floresta (*ityonin*), só deixando de sê-lo em função do trabalho conjunto e articulado de casais e parentes.

Os seres da floresta (*ityonin-warahi*) seriam vetores de dispersão, enquanto as roças seriam vetores de concentração, permitindo a mobilidade da aldeia entre sítios diversos ao longo do tempo, sem com isso dispersar os parentes que vivem próximos. Não é à toa, então, que meus interlocutores se orgulham de suas roças como se elas fossem um signo de sua humanidade, expressão de um modo apropriado de viver entre parentes.

As roças, entretanto, não atuam apenas como fronteira (frágil) entre humanos e seres da floresta (*ityonin-warahi*). Quando não há uma festa acontecendo, os espíritos-Donos dos rituais (*waik-wara*) saem à noite de sua morada celeste para visitar as roças, onde, *em cima do pau* (isto é, de um tronco), comem bananas, abacaxis e cajus. Estas visitas não parecem representar um perigo. O único revés que tive notícia é que, se um cachorro latir demais para o espírito (*acuar muito*), este o leva voando para outra roça distante, o que faz com que o cão demore para retornar à aldeia ou mesmo não retorne. À diferença dos *baradyahi*, que querem chegar à aldeia e devem ser repelidos, não se toma qualquer medida contra a presença dos espíritos-Donos nas roças, considerados relativamente inofensivos nestes contextos. Além do mais, os Katukina não costumam frequentar as roças durante a noite, configurando no espaço agrícola uma alternância entre humanos (dia) e espíritos (noite).

As roças, portanto, são um limite para os *baradyahi* e, ao mesmo tempo, um atrator para os espíritos-Donos das festas (*waik-wara*). Num eixo vertical, de um lado, elas mantêm o

subterrâneo distante do terreno, de outro, atuam como pivô da aproximação de um ser celeste da terra.

••

Ao longo das últimas seções, tentei mostrar que a divisão da colheita durante as festas constitui simultaneamente e pelos mesmos meios dois grupos diferentes: um feminino associado aos espaços simbolicamente próximos, outro masculino associado aos espaços distantes. Em outras palavras, é como se, nas festas, a distância entre os frutos correspondesse à distância entre homens e mulheres. A este gradiente de distância parece se sobrepor um gradiente de alteridade, como se, temporariamente, as mulheres ocupassem o lócus do parentesco (aldeia e roças) e os homens dele se afastassem (para a floresta).

Esta configuração é aparente na disposição dos frutos colhidos pelos homens e dos frutos colhidos pelas mulheres em frente à cozinha de Maria, ao fim do primeiro dia de preparação daquele Barakohana.



Foto 16. Frutos em frente à cozinha. Caxeiro atrás do banco onde seriam depositadas as panelas com as bebidas.

Nota-se que a disposição dos frutos os opõem de modo quase concêntrico: enquanto os paneiros com os frutos da roça (*bahnin-wara*) estão todos reunidos, formando um núcleo, os cestos com patauás (*ityonin-wara*) formam uma linha no entorno, voltado ao exterior da cozinha. Os cestos (*ton*) usados para transportá-los foram feitos durante a própria expedição pela floresta, a partir de folhas de palmeiras. Já os paneiros (*tori*) levam mais tempo para

serem fabricados, já estando prontos na ocasião da colheita das mulheres (sobre as diferenças entre os cestos, ver capítulo 1). É como se quase tudo nas festas, do pequeno detalhe aos tipos de ambientes, fosse perpassado por um gradiente de distância por meio do qual vão se constituindo os grupos masculino e feminino.

Koya-buk.

Deixados os frutos de patauá na cozinha da dona das bebidas (*koya-warahi*), os homens não devem mais tocá-los (Deturche 2009: 311). A partir daí, apenas as mulheres casadas se empenharão em produzir a bebida (*koya-buk*), ainda que recebam ajuda das mais jovens em tarefas como buscar água e lenha, que não envolvem a manipulação direta dos frutos. Já quando as bebidas são produzidas fora das festas, em menor quantidade para consumo de residências vizinhas, não parece vigorar a interdição aos homens, ao menos até certo ponto.

No dia-a-dia das aldeias cheguei a ver jovens maridos ajudando suas esposas e meninos ajudando suas mães a pilar e peneirar açais para fazer *koya*. A única ocasião em que vi apenas homens se dedicando ao preparo de bebida foi durante uma curta expedição à floresta. Saímos remando pela manhã da aldeia Sororoca com o objetivo de chegar às cabeceiras de um igarapé, onde havia um barreiro frequentado por antas. Antes de chegarmos ao destino, ao fim da tarde desembarcamos em uma das margens para preparar a última refeição do dia. Enquanto os peixes cozinhavam, um dos homens se afastou e logo voltou com um cacho de açais. Como não tínhamos peneira, propuseram-me que eu lavasse bem minhas meias para cumprir a função, garantindo a produção de uma pequena panela, tomada com farinha após a refeição. Comentei, então, que não sabia que homens faziam *koya*, ao que Mariano me confirmou, complementando: *ai volta pra casa, mulher faz*. Ou seja, quando estão distantes da aldeia e sem suas esposas, nada impede os homens de prepararem bebidas.

Estas condições, porém, restringem as variedades de bebida efetivamente preparadas pelos homens àqueles frutos apanhados longe da aldeia e das roças, como o patauá e o açai (também o buriti e, talvez, a pupunha). Estando na aldeia, independente da origem e distância dos frutos, serão as mulheres a preparar as bebidas, assim também nos acampamentos temporários, quando as famílias saem em expedição para o alto Biá em busca de tucum e barro. Nestas ocasiões, as principais variedades de *koya* são produzidas com frutos de palmeiras (Deturche, comunicação pessoal). Esta organização do fabrico (*buk*) das bebidas faz

com que as bebidas com frutos das roças (ambientes próximos) sejam sempre responsabilidade das mulheres.

É como se a produção de bebidas no cotidiano reverberasse a divisão da colheita nos rituais. A produção de *koya*, portanto, é um assunto predominantemente feminino no cotidiano e exclusivamente feminino no ritual, como se este intensificasse uma associação já presente naquele, em ambos os casos atuando um gradiente de distância que determina as formas de participação de cada gênero.

Voltemos, então, ao segundo dia de preparação do Barakohana, baseado nos registros de Bianca, cúmplice naquela primeira etapa da pesquisa (ver Introdução).

••

Depois de cada família ter feito a refeição matinal em sua própria casa, as mulheres foram, aos poucos, até a cozinha da dona das bebidas (*koya-warahi*), Maria Antônia, cada uma levando uma pequena panela vazia, e de lá voltaram uma a uma às suas cozinhas com as panelas cheias de patauás. Assim, enquanto Maria cozinhava parte dos patauás em seu próprio fogo, as demais o fizeram nas suas cozinhas. O cozimento do patauá (como do açaí) é rápido, a panela sendo tirada do fogo assim que levanta fervura.

Caxeiro, dono dos cantos (*waik-warahi*), também estava na cozinha. Enquanto sua esposa cozinhava os patauás, ele arrumava umas tábuas na forma de um grande banco, que serviria para colocar as panelas quando as *koya* estivessem prontas. Próximo dali, depois de preparar uma panela média de café, Carnaval chamou na direção das outras casas: *tukuna, koya ó, tukuna, koyah tiknin ó!* Caxeiro continuou entretido com as tábuas, mas a maior parte dos homens foi até Carnaval, à época tuxaua, para tomar café e conversar, como costumava acontecer cotidianamente. A expressão *koya(h) tiknin* usada para denominar o café significa literalmente *bebida negra* ou *escura (tiknin)*. Em outras oportunidades, Carnaval também se referiu a ela por *koya(h) nowa dyara*, isto é, bebida dos brancos (não indígenas), em contraposição à bebida da gente (*koya(h) nowa tukuna*), *koya(h) paranin* (bebida clara)⁶⁹.

Café acabado, os homens dispersaram. Maria começou a pilar os patauás já cozidos e, aos poucos, as outras mulheres foram chegando com mais panelas até sua cozinha para ajudar na produção. Depois de pilados, os frutos são lavados em cima de peneiras forradas com pedaços de tecido, separando a polpa do bagaço até obter um líquido de aspecto leitoso e cor marrom (como chocolate). Maria juntou o que estava pronto em uma grande panela, que

⁶⁹ Das bebidas que vi, as mais claras (amarelas) eram as de abacaxi e de banana. A afirmação de que as bebidas *tukuna* seriam *paranin* (claras) pode ser um indicativo de que seria a bebida de abacaxi (e/ou de banana) a forma não marcada das *koya*. Mas, nenhuma das bebidas é efetivamente mais escura que o café, o que pode indicar apenas um contraste circunstancial.

foi levada por Caxeiro até o meio do pátio da aldeia. De lá, Caxeiro chamou em direção às casas: *tukuna, koya(h) o! Kaio, koya o! (gente, bora beber)* – note-se o chamado direcionado a mim, função de eu não estar incluído na categoria *tukuna* (não sendo propriamente *gente*).

Atendendo à exortação, os homens foram acompanhados de seus filhos até o dono dos cantos (*waik-warahi*), levando em mãos suas cuias, algumas com farinha de mandioca. Sob o sol que já esquentava, sorvemos com gosto a bebida. Em seguida, os homens dispersaram em direção às suas casas. Caxeiro levou a panela vazia até a cozinha, pegou seu terçado e saiu da aldeia, rumo à mata, logo passando a ser seguido pelos demais (sobre a busca de fibras de buriti para a fabricação das máscaras rituais, ver capítulo 3).

As mulheres permaneceram pelo entorno da cozinha de Maria, ocupando-se do restante dos patauás. Enquanto transformavam estes em bebida, falaram bastante sobre as esteiras que os homens tinham feito durante a coleta na floresta, deixando-as a cargo de algumas jovens recém-casadas e ainda sem filhos (sem unidade residencial própria, cf. capítulo 1), que as desmancharam e retraçaram.

Apenas depois que os homens saíram para a floresta foi que as mulheres tomaram algumas cuias da bebida de patauá, de modo contínuo ao processamento dos outros frutos. Ou seja, não se reuniram com a finalidade de beber, mas o fizeram no fluxo do trabalho, de modo pontual, cada uma tirando um tanto da panela e tomando uma cuia ou a entregando a um/a filho/a.

O dia passou com a cozinha de Maria funcionando como uma espécie de centro aldeão. Mulheres iam e vinham dali para suas casas, buscavam água no igarapé e se reuniam na cozinha da dona, algumas com bebês a tiracolo, enquanto crianças brincavam pelas redondezas. Terminados os patauás, dedicaram-se à preparar a *koya* de abacaxi. Além de ser a bebida mais apreciada, a variedade de abacaxi com banana é a de preparo mais elaborado. A primeira etapa consiste em descascar os abacaxis e ralá-los, reservando o suco assim obtido em bacias. Depois descascam bananas verdes e as ralam, misturando aos poucos o suco do abacaxi. Finalmente, a bebida vai ao fogo, onde ferverá por bastante tempo sob a gerência da dona das bebidas (*koya-warahi*)⁷⁰.

Todas estas etapas foram realizadas pelas mulheres na cozinha de Maria Antônia, líder daquela festa. Por fim, os sumos obtidos foram colocados em uma grande panela, disposta por Maria sobre o fogo de sua cozinha. É sempre a dona da bebida (*koya-warahi*), que segue cuidando da panela, mexendo o mingau e controlando a temperatura. A bebida de

⁷⁰ Em outra festa, Bianca notou uma mulher chupar uns pedaços de abacaxi e jogá-los discretamente de volta nas panelas. Não se trata, entretanto, de uma prática comum.

abacaxi precisa ferver por um bom tempo até atingir a consistência e sabor desejados. A *koya-warahi* não é dona da bebida apenas porque lidera e organiza o trabalho necessário para produzi-la, mas também porque o resultado deste produto é determinado pelo cuidado que ela dispensa nesta fase de fervura (no caso da bebida de abacaxi)⁷¹.

À medida que as bebidas ficavam prontas, Maria Antônia colocava as grandes panelas sobre o banco construído por Caxeiro pela manhã. Lá pelo meio da tarde, algumas mulheres trouxeram peixes assados, divididos entre poucas, enquanto outras dispuseram de peixes cozidos, de outra casa. E a produção de *koya* seguia. A certa altura, dois homens, ambos mais velhos e que não tinham acompanhado Caxeiro, voltaram do rio levando alguns peixes às suas casas, ali ficando, sem se misturarem às mulheres. Estas, terminados os abacaxis, começaram a preparar a bebida de cará.

Perto do fim da tarde, pesadas nuvens cinzas cobriram o céu, prenunciando uma chuva forte. Imediatamente, algumas mulheres mais jovens correram até as fogueiras mais próximas e queimaram pedaços de resina, bem como alguns retalhos de tecido e restos de uma rede de pesca, produzindo bastante fumaça para afastar as nuvens. Caíram alguns pingos d'água, mas não o suficiente para prejudicar as atividades. Com a produção de bebidas chegando ao fim, varreram o pátio e retiraram alguns tocos miúdos, para que ninguém machucasse os pés durante as danças que estavam por vir. Ao fim, banharam-se rapidamente no igarapé.

No fim da tarde, os homens voltaram da floresta, onde tinham passado o dia fazendo máscaras que seriam usadas logo mais (ver capítulo 3). Ao entrarem na aldeia, avistaram várias panelas grandes e cheias na cozinha de Maria, alinhadas sobre o banco arrumado por Caxeiro. Dirigiram-se então ao igarapé para se lavarem. Quase tudo pronto para a noite.

⁷¹ Ainda assim, não soube de bebidas que tenham dado errado, nem ouvi falar que a *koya* de alguma dona fosse especialmente apreciada. Todas as bebidas de abacaxi que experimentei eram muito saborosas e parecidas, todas doces e de consistência espessa.



Foto 17. Maria Antônia peneirando o sumo dos patauás para a festa. Foto de Bianca.



Foto 18. Mulheres reunidas na cozinha de Maria Antônia, dona das bebidas (*koya-warahi*) do Barakohana na aldeia Bacuri. Foto de Bianca.



Foto 19. Homens tomando a bebida de patauí no pátio, antes de irem à floresta para fazer as máscaras do Barakohana. Foto de Bianca.

Comensalidade ritual.

Caxeiro levou uma cuia com peixes assados e outra com farinha até o meio da aldeia, onde depositou a primeira em uma esteira no chão. Os outros homens logo vieram, também trazendo cada um uma porção de peixe ou carne, já cozida ou assada, e uma porção de farinha. As porções proteicas foram dispostas em cima de esteiras e todos se acoraram no entorno, retirando um tanto de cada cuia, a gosto, e comendo com sua farinha, compartilhada apenas com seus próprios filhos. Observando as grandes nuvens escuras que persistiam sobre a aldeia, Carnaval chegou a comentar comigo: *tem mais festa não*.

Enquanto homens e meninos comiam, as mulheres o fizeram em pequenos grupos em suas cozinhas, à diferença do que observei em outras festas e mesmo em momentos posteriores deste Barakohana. O mais usual é que, depois dos homens comerem, elas se reúnam todas para comerem juntas, não ao centro do pátio, mas, ainda nele, à frente da cozinha da dona das bebidas, distantes do grupo masculino. Por lapso, não fui atrás dos porquês daquela distinção naquele momento, mas, pela aceleração do ritmo dos afazeres à medida que se aproximava o crepúsculo, creio que se tratava de um ajuste para que houvesse tempo dos cantos começarem exatamente ao anoitecer. A pressa incomum parecia, ainda, agravada pela incerteza da realização da festa diante das condições meteorológicas.

Terminada a refeição, Caxeiro foi à cozinha e voltou ao centro do pátio trazendo uma grande panela com bebida de patauí. Homens, rapazes e meninos buscaram suas cuias e com

elas foram se servindo, até todos terem bebido, esvaziando a panela. Ao invés das mulheres fazerem o mesmo, como é de costume nestes momentos da festa, começaram a levar suas redes e esteiras para frente da cozinha da dona das bebidas, arrumando o local onde iriam passar boa parte da noite, cada vez mais próxima. Os homens, por sua vez, seguiram Caxeiro até o terreiro ritual situado na margem da aldeia, onde as máscaras tinham sido deixadas. Fazemos uma nova pausa na cronologia daquele Barakohana.

Pátio.

A forma de comensalidade padrão nas festas é aquela na qual o grupo masculino come e bebe reunido na parte central do pátio, enquanto as mulheres, um pouco depois dos homens, fazem o mesmo, mas deles afastadas, em frente a alguma cozinha.

Os pátios Katukina, no entanto, não têm exatamente um centro geométrico, uma vez que as casas não são dispostas circularmente. O mais comum é que formem algo próximo de um meio círculo com a boca voltada para a entrada (caminho do porto), como no Sororoca e Bacuri, ou duas linhas de casas separadas pelo pátio, como na Boca, Gato e Janela. Assim, embora não haja um centro, há uma região central. À diferença das famosas “casas dos homens” entre alguns povos jê (ver Cohn 2019) e das “casas das flautas” dos alto-xinguanos Kamayurá (Menezes Bastos 2006), não costuma haver qualquer benfeitoria que faça coincidir o centro topográfico com o centro político da aldeia. Os pátios no Biá são lugares de passagem cotidiana, nos quais se avistam aqueles que chegam e aqueles que saem da aldeia, bem como aqueles que se dirigem ao café dos homens na casa do tuxaua, pela manhã, ou, menos usualmente, atravessam-no para ir até uma casa situada do lado oposto da sua. Além de lugar de trânsito, o centro do pátio é o espaço aldeão mais distante das casas, quase equidistante em relação a elas.

Quando cheguei ao Sororoca, não havia muito tempo que a Sesai havia instalado uma estação de captação subterrânea e tratamento de água praticamente no centro da aldeia. A estação era composta por uma torre com uma grande caixa d’água e por um pequeno cômodo de alvenaria, tudo cercado por moirões de concreto que esticavam arames lisos, ninguém ali adentrando além do agente indígena de saneamento, que tinha a chave do cadeado do portão. Segundo me contaram, a localização da estação fora escolha deles próprios.

Assim, o centro do pátio do Sororoca, cercado, era um lugar ainda mais distante que o centro do pátio de outras aldeias, posto que nele não se transitava, apenas no seu entorno, onde ainda havia espaço suficiente para cantar e dançar. Consta ainda que este tipo de

instalação, presente em poucas aldeias, era motivo de inveja destas, segundo alguns interlocutores me contaram em privado. Tendo origem nos brancos (*dyara*), que moram longe, nas cidades, a localização privilegiada da estação no Sororoça parecia querer deixar claro a todos que por ali passassem que as pessoas daquela aldeia tinham boas relações com os não indígenas (*dyara*). Além do mais, a estação no meio do pátio obstruía parte da vista entre casas distantes uma da outra, pertencentes a *turmas* distintas, como que preservando o centro do pátio como espaço de separação, de equidistância entre as casas. Nas festas no Sororoça, os homens costumavam se reunir para comer e beber no pátio do lado de fora da cerca, efetivamente o centro do pátio, onde também se dançava.



Figura 5. Croqui da aldeia Sororoça em 2015.

Importa-me aqui que os homens aparecem ocupando um espaço distante das casas e as mulheres um espaço mais próximo delas, replicando em outra escala o modelo observado na divisão da colheita ritual. Durante a pesquisa de campo de Deturche, terminada em 2008, os homens se reuniam para comer e beber no terreiro ritual, à margem da aldeia, espaço onde permanece o espírito-Dono (*waik-wara*) nas noites de festa. Em minhas estadias, porém, todas as refeições festivas foram pelos homens realizadas no centro do pátio. O terreiro marginal, chamado *hokanin*, pode ser considerado um espaço ainda mais distante do que o centro do

pátio, uma vez que as mulheres não devem adentrar o *hokanin*, sendo ele utilizado apenas durante as festas (ver capítulo 3). Isso mostra que o roteiro das festas katukina é dinâmico. Não tenho condições de abordar esta mudança, ocorrida entre 2008 e 2014, mas claramente ela parece apontar para um movimento de aproximação dos homens. De qualquer forma, resta garantida a diferença relativa entre homens e mulheres, aqueles distantes (ainda que menos em minha pesquisa), estas próximas.

Refeições entre congêneres.

É nas festas que encontramos o que Deturche (2009) chamou de “extensão máxima da comensalidade generalizada” (: 308), quando as refeições são compartilhadas por todos os homens da aldeia de um lado e por todas as mulheres de outro. Estas refeições rituais se dão através do “acúmulo de alimentos em uma escala individual e da sincronização do ato de comer, com cada pessoa trazendo parte dos alimentos que produziu (caça ou pesca para os homens, cozinhar ou assar para as mulheres)” (idem). Como descrevi acima, o papel do dono dos cantos (*waik-warahi*) é dar início à refeição, o que faz ao se dirigir para o pátio levando um prato com peixe ou carne, logo chegando outros homens para depositar suas contribuições, cada um mantendo sua cuia com farinha nas mãos. Um pouco depois, o mesmo modelo de comensalidade é organizado pela dona das bebidas (*koya-warahi*) entre as mulheres.

O aspecto coletivo destas refeições reside no ato de fazer a mesma coisa ao mesmo tempo e no mesmo espaço (: 307-8). Ou seja, não se trata de compartilhar o mesmo alimento, como acontece nas refeições cotidianas em que os cônjuges e seus filhos comem juntos do mesmo peixe e da mesma farinha, reunidos sobre a esteira em sua cozinha. Trata-se, nas festas, de comer parte da comida de outras casas, independente da distância entre elas e da proximidade parental entre os envolvidos. Note-se que o que é objeto de compartilhamento nas refeições rituais é a parte animal (peixe ou caça), enquanto a parte vegetal, a farinha, produzida por cada casal a partir de suas próprias roças, não é compartilhada com os outros homens, apenas com os filhos corresidentes.

Para os rituais nos quais participei, meus interlocutores enfatizavam a necessidade de abundância de bebidas, mas não de comida. Esta seria uma diferença destas festas para a festa Kohana, durante a qual, segundo Caxeiro, não se come farinha, apenas beiju. Além disso, a realização do Kohana exige uma expedição prévia de pesca ou caça, de modo que nos dias seguintes todos possam participar das etapas subsequentes da festa (Deturche 2009: 308). Já

nos rituais menores, objetos desta tese, a pesca ou a caça ficavam a cargo de cada casa. Geralmente, no primeiro dia de preparação destas festas, enquanto as mulheres colhiam os frutos na roça, boa parte dos homens se dispersava pelo rio a pescar, alguns pela floresta a caçar. No segundo dia, enquanto a maioria dos homens ia à floresta para fazer as máscaras (ver capítulo 3), alguns poucos saíam para pescar ou caçar. Quando retornavam ainda no meio da tarde, deixavam os peixes na cozinha para preparo de suas esposas (que terminavam as bebidas) e seguiam ao mato para encontrar os demais e fazer suas próprias máscaras.

Na maior parte das festas que presenciei, esta forma de organização garantia três refeições coletivas: ao fim da tarde do segundo dia de festa (antes do início dos cantos), na manhã seguinte (depois de cantado todo o repertório) e no fim da tarde do terceiro dia, após a pescaria empreendida coletivamente pelos homens. Houvesse peixe ou caça em abundância, esta forma de comensalidade ritual poderia ocorrer já no primeiro dia de preparação da festa e até mesmo no dia posterior ao encerramento. No entanto, nem sempre os resultados obtidos pelos homens proporcionavam a comensalidade ritual. Em umas das festas em que tomei parte, por exemplo, enquanto fazíamos as máscaras na floresta, notei que todos os homens adultos e meninos da aldeia estavam ali presentes. Perguntei ao líder daquela festa (*waik-warahi*), que me confirmou que ninguém saíra para pescar, o que, somado aos poucos peixes obtidos no dia anterior, fez com que não houvesse refeição coletiva nem antes nem ao fim dos cantos, apenas bebidas. Naquela festa, a refeição coletiva opondo homens e mulheres no pátio da aldeia ocorreu apenas ao fim do terceiro dia, depois que os homens retornaram da pescaria. Assim, ainda que o número de refeições varie a cada festa, o compartilhamento de comida e a comensalidade baseada na identidade de gênero estão sempre presentes.

A forma que a comensalidade assume nos rituais é em tudo diferente da forma padrão da comensalidade cotidiana. Como mencionei no capítulo anterior, as duas refeições diárias (uma pela manhã e a outra ao fim da tarde) se dão entre os dois cônjuges e seus filhos pequenos (não casados), na privacidade de sua cozinha sem paredes. Ainda que um casal possa dar peixe ou caça já preparados a uma pessoa de outra casa, nunca vi esta se tornar um comensal, isto é, reunir-se ao casal e seus filhos na mesma esteira – no máximo, se houvesse intimidade, poderia comer pela volta da cozinha, separado dos demais. No dia-a-dia, então, a comensalidade é sobretudo conjugal: entre uma mulher, um homem e a prole deles.

Temos, portanto, uma comensalidade cotidiana intergênero que ocorre de forma dispersa, atomizada, com cada família em sua própria cozinha. Nas festas, os elementos que compõe esta comensalidade são rearranjados: afastam-se os casais e cada cônjuge passa a compor um grupo oposto ao grupo do cônjuge, fazendo com que comam separados. Assim,

do cotidiano às festas, da cozinha ao pátio, passa-se de uma comensalidade intergênero baseada na conjugalidade à uma comensalidade intragênero que constitui duas coletividades opostas.

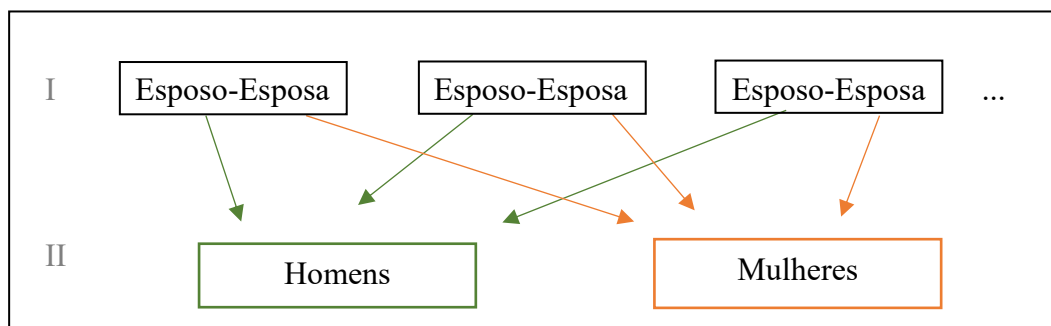


Figura 6. Passagem da comensalidade cotidiana (I) à ritual (II).

Se os atos comensais atuam como um vetor de identificação (Fausto 2002: 15), as formas empíricas que eles tomam aqui apontam para identificações distintas: uma conjugal, baseada na relação complementar de produção entre os gêneros, a outra coletiva, fundada na relação líder/seguidores entre pessoas de mesmo gênero. Se no dia-a-dia a comensalidade é uma forma de produção da conjugalidade, nas festas a comensalidade é um meio de produzir coletivos. Uma vez que nestas não há a possibilidade de homens e mulheres comerem juntos, o limite a esta coletivização é dado pelo gênero, conformando dois grupos opostos.

Sabemos, contudo, que a comensalidade nos rituais não se encerra nas refeições. Passemos, então, à comensalidade implicada nas bebidas.

Bebendo com o espírito.

Às refeições rituais sempre se seguem as bebidas. Consideradas nutritivas e tomadas em abundância, as bebidas são mais do que uma sobremesa. Quando há refeição coletiva, elas funcionam como um suplemento alimentar, muito apreciado. Não havendo comida suficiente, a própria bebida funciona como refeição, como alimento que sacia as pessoas e as torna dispostas a cantar e dançar. As saciedades proporcionadas por comer (*pu*) e por beber (*o*), no entanto, são distintas, o ideal sendo que as festas as juntem. Ainda assim, a falta de comida não inviabiliza uma festa, enquanto as bebidas em abundância são para ela uma condição. Ou seja, beber nos rituais é mais importante do que comer, como se o luxo (líquido) tomasse o lugar da necessidade (sólida) e o sabor doce (*pityi*) das bebidas roubasse a centralidade do salgado (*pityi*) das refeições.

Embora as comensalidades sólida e líquida sejam organizadas de maneira análoga nas festas (com o líder reunindo homens de um lado e a líder reunindo as mulheres de outro), há uma diferença notável entre elas. Enquanto na primeira cada qual traz de sua cozinha uma contribuição proteica e a deposita sobre a esteira, na segunda todos bebem de uma só fonte, quer dizer, da panela trazida pelo/a líder ritual. Se as refeições concentram uma diversidade que estava dispersa, dando a oportunidade de comer da comida de outros parentes, o consumo da bebida reúne os comensais em torno do mesmo alimento. Mais do que um organizador da comensalidade, aqui o líder é aquele que a propicia⁷².

Há, portanto, uma aproximação ainda maior entre os comensais quando bebem juntos, reunidos por um líder. Se depois de comerem cada qual tem em seu estômago peixes e farinhas diferentes, depois de beberem todos trazem dentro de si um mesmo líquido, oriundo da mesma panela. Embora os grupos masculino e feminino bebam de panelas distintas, não há distinção entre a bebida tomada pelas mulheres e a bebida tomada pelos homens. Ainda que permaneçam distantes e não sejam comensais entre si, ambos os grupos, quando bebem, consomem partes de um mesmo todo (as bebidas produzidas pelas mulheres sob a liderança da *koya-warahi*). Mesmo que pertençam a coletivos diferentes, trazem todos em seus estômagos algo em comum. Como se o consumo de bebidas instaurasse um compartilhamento à distância entre os grupos.

Além de consumir as bebidas depois das refeições coletivas (ou no lugar delas), há também outra forma de tomá-las nas festas que acontece sempre durante a madrugada, *no meio da noite*, quando se faz uma pausa mais alongada nos cantos e danças para beber (nunca para comer). Embora ainda não tenhamos chegado a este momento do Barakohana objeto desta tese (ver capítulo 4), peço licença para aqui adiantar suas linhas gerais.

Noite funda, os homens sentados de um lado do pátio, as mulheres do outro, a um sinal imperceptível do dono dos cantos (*waik-warahi*), dois ou três jovens casados amarravam folíolos de buriti em certas partes do corpo e iam até a cozinha da dona das bebidas (*koya-warahi*), de onde traziam uma panela até a colocação dos homens. Serviam, então, cada

⁷² No caso dos homens, entretanto, o que ele oferta não é dele nem foi por ele produzido, mas o foi e pertence à sua esposa, dona das bebidas (*koya-warahi*), que liderou as outras mulheres na colheita e no preparo. Existe, então, uma assimetria entre os grupos rituais que é uma assimetria análoga à encontrada entre os cônjuges na vida diária, onde cada qual oferece à casa o resultado de atividades distintas (ver capítulo 1). Claramente nas festas, as mulheres, lideradas pela *koya-warahi*, proporcionam as bebidas. Como no cotidiano, podem ser ajudadas pelos homens, como efetivamente o foram na coleta dos patauás. Se pensarmos a médio prazo, a colaboração masculina às bebidas pode se estender à abertura pretérita das roças, uma das etapas que torna possível a produção de bebidas (dois anos depois, tempo de frutificação do abacaxi). Mas qual seria a contraparte masculina das bebidas nos rituais? Tomando a denominação do casal de líderes, *koya-warahi* (dona das bebidas) e *waik-warahi* (dono dos cantos-danças), creio que aos homens, organizados por seu líder, cabe proporcionar os cantos (mostrarei em que sentido no capítulo 4).

homem, começando invariavelmente pelo dono dos cantos (*waik-warahi*). Na sequência costumavam servir o tuxaua, depois o antropólogo. À exceção dos dois primeiros, os homens servidos na sequência não pareciam constituir um ordenamento fixo, embora como regra geral os adultos mais velhos fossem servidos antes dos jovens e meninos. Ao invés de cuias, os servidores geralmente traziam dois vasilhames de cerâmica (*wankirakon*). Depois de todos beberem e alguns repetirem, os jovens adornados levavam a(s) panela(s) de volta e passavam a servir o grupo das mulheres, no outro lado do pátio.

Enquanto isso, no terreiro marginal chamado *hokanin*, o espírito-Dono da festa (*waik-wara*) também bebe, *em cima do pau*. O espírito *bebe junto*, isto é, ao mesmo tempo em que homens e mulheres bebem na aldeia. Há tanto um deslocamento espacial como uma simultaneidade, mas principalmente uma ligação entre os participantes e *waik-wara*. O espírito bebe por meio dos humanos, como se houvesse uma conexão visceral entre espírito e homens, de um lado, e entre espírito e mulheres, de outro⁷³.

À diferença do que ocorre no consumo de bebidas após as refeições rituais, realizada durante o dia, no consumo noturno as pessoas não bebem exatamente ao mesmo tempo, mas em uma sequência relativamente ordenada. Enquanto o primeiro homem (*waik-warahi*) bebe, o segundo (tuxaua) é servido e começa a beber. Quando o primeiro acaba, o terceiro é servido enquanto o segundo ainda bebe, até que este acabe e a bebida seja oferecida a um quarto homem – e assim por diante. Ou seja, não há propriamente uma simultaneidade generalizada no consumo, mas um sequenciamento que produz uma simultaneidade parcial no ato de beber, agrupada de dois em dois. Ninguém bebe sozinho, nem bebem todos juntos.

O espírito-Dono *bebe junto*, ou seja, toma da mesma bebida ao mesmo tempo, o que indica que ele começa a beber com o dono dos cantos (*waik-warahi*) e termina quando a última jovem acaba de beber do outro lado da aldeia. Portanto, para o espírito-Dono, homens e mulheres são seus comensais, ainda que não sejam comensais entre si. Desta forma, embora ainda conformem grupos opostos, homens e mulheres têm um comensal em comum, como se o espírito mediasse (à distância) a relação entre os dois coletivos.

Como se homens e mulheres só pudessem se tornar comensais nas festas pela interveniência de um terceiro termo, uma vez que a posição comensal do espírito é a única a

⁷³ Não consegui esclarecer com meus interlocutores a partir de que momento o espírito passava a consumir as bebidas durante as festas – isto é, se ele estaria presente no *hokanin* nos beberes diurnos ou apenas no noturno. A julgar pelo comportamento noturno de *waik-wara*, visto acima, creio que ele bebe com homens e mulheres principalmente durante a noite, mas não excluo a possibilidade que ele também o faça de dia nas festas. Note-se, entretanto, que depois de beberem no pátio ao fim da tarde do segundo dia, os homens retornavam ao terreiro para buscar suas máscaras, não havendo qualquer menção à passagem do espírito por ali.

partir da qual homens e mulheres conformam uma só coletividade (ordenada: eles primeiro, elas depois) ao invés de duas. Teríamos assim o desenvolvimento do quadro acima:

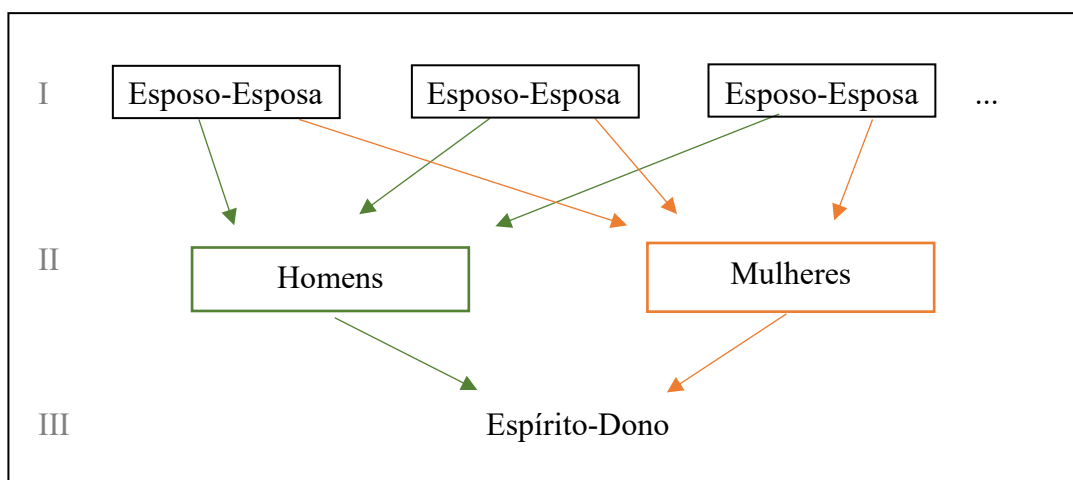


Figura 7. Passagem da comensalidade conjugal (I) às comensalidades rituais (II e III).

Note-se que enquanto os membros de cada grupo bebem reunidos, o espírito *waik-wara* o faz afastado, no terreiro ritual. Trata-se, então, de uma comensalidade espacialmente deslocada, distinta daquela comensalidade entretida pelos membros de um mesmo grupo (II) ou casal (I). A este afastamento se contrapõe a conexão visceral entre os estômagos de todos os participantes e o estômago do espírito-Dono, como se as sensações corporais pudessem ser projetadas para fora do corpo em direção a um ser outro, situado à margem do espaço residencial (lócus da intimidade familiar cotidiana), entre o céu e a terra (*em cima do pau*).

Esta conexão, entretanto, vai para além do ato de beber. Como me explicaram vários interlocutores, na eventual falta de bebidas, *parente sente fome aqui* (na aldeia), *waik-wara também sente fome lá* (no terreiro). Assim, a ligação entre humanos e espírito extrapola a comensalidade. Ou seja, não são as bebidas (*koya*) por si mesmas que criam a conexão entre humanos e espírito. Se todos sentem fome juntos, se todos sentem falta das bebidas é porque há algo anterior às bebidas que liga os Katukina a estes espíritos-Donos de rituais. Em outras palavras, há algo em comum entre humanos e este tipo de espírito: o desejo pelas bebidas.

O jogo de aproximação e distanciamento entre humanos e *waik-wara* se dá em torno deste desejo compartilhado: quando não atendido ocasiona uma aproximação excessiva do espírito e coloca em risco a vida humana, quando atendido garante uma boa distância (entre a aldeia e a floresta, entre o chão e o céu) e ajuda a produzir alegria na festa. Portanto, as *koya* não propiciam propriamente uma “abertura ao Outro”, nos moldes da “comensalidade de segundo tipo” atribuída às bebidas fermentadas (Sztutman 2008). Antes, as bebidas em abundância são um indício de que esta abertura – esta conexão – está tomando um bom rumo.

Idealmente, em uma boa aldeia, na qual todos cooperam e se ajudam, fazendo-se parentes, deve sempre haver bebidas (Deturche 2009: 181), as mesmas variedades das consumidas nas festas. Diferente dos peixes e animais de caça, sobre os quais pesam vários interdições (ver capítulo 1), não parece haver qualquer restrição relacionada ao consumo de bebidas: crianças, adultos (menstruados ou não) e idosos podem e devem tomá-las. Como mencionei no início do capítulo, a bebida de abacaxi é a mais apreciada, sendo reputada a mais doce dentre as bebidas. Os abacaxis frutificam cerca de dois anos depois de plantados, representando uma etapa importante no ciclo de vida de uma roça. As mulheres tinham particular interesse em ressaltar para mim a abundância de abacaxis em seus roçados, dos quais, sabemos, todos se orgulham no Biá.

Quando o senhor Dario Kidak voltara com as roupas rasgadas da floresta, após combate com uma *gente do mato*, um dos frutos que lhe foi oferecido foi o abacaxi, do qual Dario não gostou do sabor – talvez já um sinal de que estava, efetivamente, morrendo, deixando o mundo dos vivos. No primeiro capítulo, contei rapidamente a saga de Dyahia e Wahma, que se libertaram dos soldados que os tinham raptado e fugiram rio acima pela floresta, passando por uma série de perigos. Além destes, submeteram-se a uma dieta restrita e não convencional. Quando finalmente chegaram à maloca de seus parentes, estes os cobriram com roupas (saias de tucum) e lhes deram muita bebida de abacaxi para tomarem, dando início a uma festa. É como se as roupas e as bebidas estivessem na história a refamiliarizar Dyahia e Wahma, que sobreviveram a um período marcado por condições de vida não humanas (ou desumanas).

Os roçados, os abacaxis e a bebida que com eles se prepara são para os Katukina algo como um símbolo da vida entre parentes, da vida entre pessoas que se comportam propriamente como gente (*tukuna*). Mas por que, afinal, os espíritos *waik-wara* se interessam tanto pelas bebidas, particularmente por aquelas preparadas com frutos das roças? Voltarei a esta questão apenas nas considerações finais, depois de ter apresentado outras informações a respeito da relação entre os Katukina e os *waik-wara*.

••

Neste capítulo procurei mostrar como a busca por frutos para bebidas e o consumo destas dividem a aldeia em um grupo feminino, mais próximo dos espaços próprios à humanidade, e outro masculino, distanciados destes espaços. Ao fim, destaquei que a participação do espírito-Dono na comensalidade própria às bebidas reaproxima, de forma deslocada, os dois grupos. Espacialmente, contudo, eles continuam distantes. No próximo capítulo continuarei tratando da construção desta distância, mas através da descrição sobre o

quê fizeram os homens enquanto as mulheres preparavam as bebidas naquele segundo dia de Barakohana, conforme realizado em 2014 sob a liderança de Caxeiro e Maria Antônia.



Foto 20. Cestos (*towri*, *paneiro*), bacias, raladores e peneiras. Bacuri, 2014.

Capítulo 3. Máscaras.

A paramenta ritual masculina é composta basicamente por um traje chamado *kiori*, que cobre seu portador da cabeça às canelas, e por adereços amarrados abaixo dos joelhos e acima dos tornozelos, denominados *adak*. A tradução da palavra *kiori* por saia, dada por vários interlocutores, parecia ressaltar a semelhança no caimento de ambos as vestimentas. A diferença é que as *kiori* ficam apoiadas no topo da cabeça, enquanto as saias ficam presas na cintura. Os homens, contudo, não usam saias, vestuário corrente entre as mulheres, não só no Biá como em toda a região. Quando testei a glosa com Carnaval, ele foi enfático ao traduzir *kiori* por *roupa* e indicou que a tradução anterior (saia) seria incorreta.

A similitude entre uma *kiori* e uma saia estaria restrita, então, ao caimento de ambas as peças, que pendem em direção ao chão, sem tocá-lo. Tudo o mais, da matéria-prima aos contextos em que são vestidas, afasta as *kiori* das saias usadas pelas mulheres, a começar pelo uso exclusivo das roupas rituais pelos homens. O que Carnaval glosou como roupa costuma ser chamado na etnologia americanista por máscara, cuja fabricação e uso na Amazônia são geralmente reservados aos homens (Karadimas 2011a: 288). Assim, a tradução de *kiori* por roupa (ao invés de saia) parecia sublinhar esta distância entre máscaras e mulheres.

Sabe-se, graças à famosa síntese de Viveiros de Castro (1996), que entre várias formações ameríndias “vestir uma roupa-máscara é menos ocultar uma essência humana sob uma aparência animal que ativar os poderes de um corpo outro” (:133). Deste modo, poderíamos perguntar: a que corpo outro as *kiori* estariam ligadas?

Em linhas gerais, etnografias diversas mostraram que “na maioria das culturas indígenas, as máscaras representam inimigos, seres sobrenaturais, animais, demiurgos com corpos desconhecidos, muitas vezes aberrantes” (Velthem 2011: 80)⁷⁴. No Biá não é muito diferente, de modo que poderíamos antecipar a resposta de nossa pergunta mencionando o único espírito que participa das festas, o espírito-Dono (*waik-wara*). Mas como as máscaras poderiam ativar os poderes deste espírito? Com base no quê estaria assentada a construção da relação referencial entre *kiori* e *waik-wara*?

Influi aqui a questão da natureza da operação efetuada pelas máscaras. Ainda que a representação possa ser tomada como o avesso da transformação (Viveiros de Castro 2011:

⁷⁴ A autora continua: “Este aspecto põe em causa a emergência de uma dimensão, a que envolve a transformação da realidade ou a forma de perceber esta realidade. O poder e a influência de uma máscara vem então, e com razão, da sua capacidade de representar, expressar e assim considerar diferentes realidades” (idem).

30), em algumas etnografias que abordam as máscaras coexistem as ações de representar e transformar, principalmente naqueles textos ocupados em mostrar como e por quais meios as máscaras operam nos contextos rituais (ver, por exemplo, Erikson 2002, Velthem 2011 e Mansutti Rodríguez 2012).

Para compreender como operam as *kiori* durante as festas katukina, partirei da descrição de seu processo de produção (*kiori-buk*: fazer máscara), conforme ocorrido no segundo dia de preparação do Barakohana realizado em setembro de 2014 na aldeia Bacuri. Depois tratarei brevemente dos ornamentos *adak* e das pinturas corporais, bem como dos terreiros rituais (*hokanin*), onde ficam as máscaras antes do início dos cantos e onde elas são abandonadas ao fim do repertório, pela manhã. Por fim, abordo algumas questões relacionadas ao uso das *kiori* e discuto o estatuto dos mascarados durante as festas.

Embora minha descrição esteja centrada na festa Barakohana, incluo nela a referência às máscaras de outras festas (Adyaba Kidak, Arao, Kiokdyuku e Pida Kidak) em função da semelhança entre elas, todas produzidas a partir das fibras do broto dos buritis. Não abordarei, no entanto, as máscaras do Kohana, também chamadas *kiori*, mas fabricadas com a entrecasca (envira) de uma árvore do gênero *Couratari* (Deturche 2015: 90). Assim, ao longo da tese, quando eu estiver tratando das máscaras de forma genérica, estarei me referindo às máscaras do buriti, excluindo as máscaras do Kohana.

Kiori-buk.

No dia seguinte à colheita dos frutos, as mulheres ficaram na aldeia preparando as bebidas (ver capítulo 2). Após os homens beberem a *koya* de patauá no pátio, Caxeiro levou a panela vazia de volta para a cozinha e pouco depois, quando a manhã já corria alta, saiu sozinho pela trilha carregando seu terçado. Aos poucos, os outros homens tomaram a mesma direção, portando seus machados.

Nos outros rituais que participei foi este o desenrolar padrão, no qual o líder da festa (*waik-warahi*) saía só na direção da floresta e depois era seguido pelos demais. No Janela, acompanhei Manduca, líder do ritual Arao, mas logo paramos na primeira roça, *para esperar tuxaua*, como me explicou. De fato, o primeiro a chegar foi Ankon, tuxaua do Janela, assim como Carnaval logo alcançou Caxeiro, ainda na trilha, naquele Barakohana no Bacuri. Explicitamente, o chefe da aldeia (*tuxaua*) deve ser o primeiro a seguir o dono do ritual –

aquele *ajuda* este, conforme me esclareceu Carnaval, o mesmo ocorrendo entre as mulheres na colheita dos frutos para as bebidas⁷⁵.

Quando alcançamos a primeira roça, depois de uns vinte minutos de caminhada, estavam (quase) todos os homens do Bacuri andando enfileirados atrás de Caxeiro, conversando no tom costumeiro, loquaz e animado⁷⁶. Cerca de uma hora depois que saímos da aldeia, cruzamos um igarapé e paramos na outra margem, num pequeno barranco. Auri, que tinha ficado para trás, apareceu com uns cachos de jenipapo. Sentamos para fumar e alguém trouxe uma orquídea com cheiro adocicado (*hĩni pĩtyi*), tal qual o do chocolate, que ficamos apreciando. Em seguida os homens dispersaram em busca dos buritis e Caxeiro permaneceu ali, derrubando parte da vegetação para formar uma pequena clareira.

Acompanhei Carnaval e logo chegamos a uma área alagada e bastante sombreada, com uma vegetação relativamente esparsa – estávamos adentrando um buritizal. Carnaval se postou diante de uma grande palmeira buriti e começou a desferir golpes com seu machado. Logo começamos a ouvir o som dos machados dos outros homens, denunciando sua proximidade, não visível.

O tamanho dos buritis é desproporcional ao tempo que se leva para derrubá-los e alguns minutos depois, a enorme palmeira tombou e ressoou pela floresta o seu baque surdo contra o chão. Alguns homens emitiram gritos agudos, vibrando em comemoração ao feito. Carnaval foi até a copa da palmeira tombada e cortou o broto de seu centro. Ajeitou-o sobre o ombro e foi em direção à clareira onde estava Caxeiro, enquanto os outros homens continuavam a tombar e comemorar seus buritis.

Aos poucos, todos foram voltando com seus brotos até aquele terreiro provisório, já arrumado por Caxeiro. O broto do buriti é conhecido no português regional por “olho do buriti” e os Katukina o nomeiam *ihkira-noko*: língua (*noko*) do buriti (*ihkira*). Seu formato cilíndrico, com altura maior que a de uma pessoa e diâmetro de cerca de um palmo, contém os folíolos da palmeira. Ou seja, seu corpo é uma espécie de embrião de novas folhas, que estavam para nascer. Alguém entregou uma destas línguas de buriti a Caxeiro, uma vez que ele tinha permanecido limpando o terreiro na mata⁷⁷. Entre conversas, cigarros e rapé, o dono do ritual começou a fazer sua máscara e aos poucos os outros homens também deram início à fabricação de suas *kiori*.

⁷⁵ Esta simples disposição nas filas masculina e feminina em trânsito explicita uma dimensão política das festas, à qual voltarei rapidamente nas considerações finais.

⁷⁶ Faltavam três homens casados: um jovem e um senhor que saíram em busca de peixes e outro senhor, que saía para a floresta para fazer remo.

⁷⁷ Nas outras festas que participei, inclusive o Barakohana seguinte organizado pelo próprio Caxeiro em 2015, os líderes rituais (*waik-warahi*) também derrubaram buritis para obterem seu broto.



Foto 21. Homens carregam os brotos do buriti durante preparação do ritual Arao (agosto de 2014).
Foto 22. Fabricação das máscaras na floresta durante o mesmo Arao no Bacuri. À esquerda, em primeiro plano, Carnaval; atrás, Caxeiro, de costas, sentado no tronco, o jovem Makatsura.

Passamos quase toda a tarde naquela pequena clareira fazendo as *kiori*. Sempre fui incentivado por meus anfitriões a fazer minha própria máscara, contando com o auxílio de um deles em algumas etapas mais delicadas. Grosso modo, o processo envolve o seguinte.

Utilizando apenas o terçado e as mãos, separam os talos de cada folíolo, desfazendo aos poucos a língua do buriti (*ihkira-noko*). De cada folíolo, de cor amarelo claro e aspecto liso, firme e plástico, cortam ao comprido uma fina parte esverdeada, assim obtendo linhas (verdes), de um lado, e tiras mais largas (amarelas), de outro. Trançam estes fios verdes a partir de uma de suas extremidades, amarrada a um galho reto fincado no chão, obtendo assim uma corda delgada. Esticam-na e prendem a extremidade oposta a outro pau, na mesma altura (ver Carnaval na foto acima). Depois, pegam um folíolo (tira amarela) e prendem uma de suas pontas à corda por meio de um nó. Repetem o processo para cada folíolo, geralmente da esquerda para a direita, até que dezenas deles estejam amarrados lado a lado ao longo da extensão da corda (ver Caxeiro na foto supra). Finalmente, desamarram-na dos paus e a enrolam, formando uma circunferência um pouco menor que a cabeça de cada um, ou amarram-na um pouco abaixo, criando uma ponta mais volumosa, em ambos os casos finalizando com um nó.

É este acabamento na cabeça da máscara (por onde se a veste) que diferenciam as roupas *kiori* de cada ritual. A máscara do Barakohana é idêntica à da festa Adyaba Kidak, sua extremidade mais alta formando uma circunferência vazada, sob a qual se apoia a cabeça do mascarado. Já a máscara do Arao é enrolada de tal modo que sobra acima da cabeça do mascarado uma parte da máscara em forma triangular invertida, chamada de cabeça (*ki*) da máscara, na qual alguns enfiam talos do folíolo do buriti.

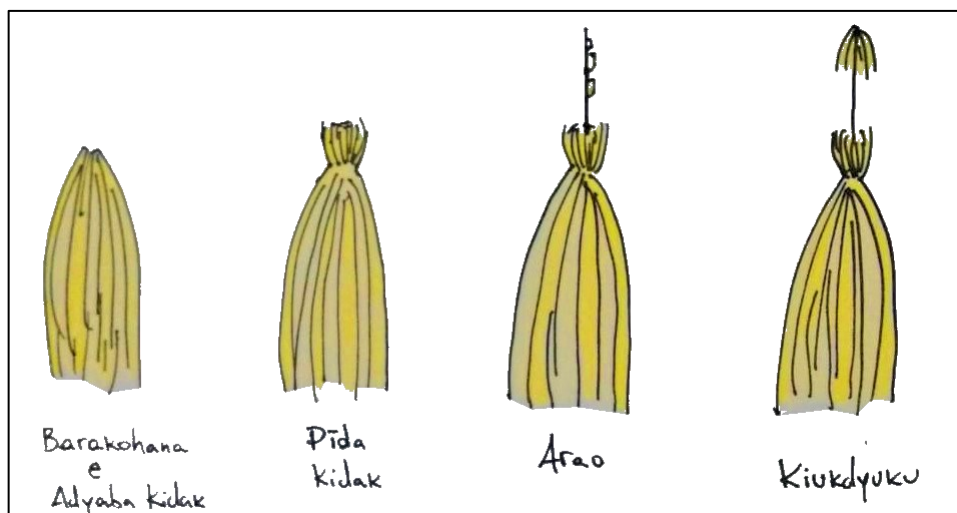


Figura 8. Desenho (meu) esquemático da aparência das máscaras de cada um dos rituais pesquisados⁷⁸.



Foto 23. Téo prova sua máscara durante a preparação da festa Pida Kidak (Sororoça, 2015).

Sobre as distinções entre as máscaras de cada festa, Deturche (2009) escreve:

Essas diferenças são resultado de uma preocupação em harmonizar as **kiori** com os espíritos celestes ligados aos rituais; assim, para o ritual **pida kidak** é necessária uma grande “cabeça”, equivalente à do jaguar, **pida-kidak-wara**, cuja cabeça é imponente. Para

⁷⁸ A máscara *kiori* do Kohana, não abordada nesta tese, “é diferente das outras: é composta de duas partes, uma cobrindo a frente e outra a parte de trás do cantor, e também inclui uma viseira de penas de garça removível” (Deturche 2015: 90).

kiokdyuku ou **arao**, não disponho de uma glosa precisa da parte dos Katukina, mas parece que o próprio nome **kiokdyuku** contém uma referência aos cabelos. Na verdade, **ki** é cabeça e **ki-okdyukan** é “perder os cabelos”. Se nos referirmos ao tufo de cabelo da máscara (**kiori**) de **kiokdyuku**, teríamos aqui o inverso. No entanto, como mostrarei, a máscara não trata necessariamente de imitar ou personificar o espírito celeste. (Deturche 2009: 402-3). Grifos no original.

Retomarei a análise do autor mais à frente. Por ora, observo que os homens com quem conversei no Biá não especificaram para mim as diferenças entre os espíritos-Donos de cada ritual, referindo-se a eles com a expressão genérica *waik-wara* (ou *waik-o-wara*). A etnografia de Deturche, contudo, não deixa dúvidas quanto à existência de uma relação entre o corpo do espírito e a aparência da máscara. Ainda que a última não seja uma imitação ou uma figuração precisa do primeiro, subsiste algum vínculo icônico, ao modo de uma referência um pouco frouxa, entre máscara e espírito.

Já sabemos, portanto, a que “corpo outro” as máscaras katukina se referem: aos espíritos celestes, donos dos rituais. Observemos, então, um pouco mais de perto o corpo das máscaras para além das diferenças entre elas, com a finalidade de investigar por quais meios é construída esta relação referencial.

Aparência e referência.

As máscaras usadas nas festas em que participei obedecem a um mesmo padrão: quando vestidas, as tiras de folíolos pendem da cabeça até as canelas do mascarado, envolvendo e ocultando (parcialmente) o seu corpo. Quem veste uma *kiori* enxerga apenas uma miríade de frestas por entre os folíolos pendentes.

Já conhecemos um pouco da aparência das *kiori*, mas não podemos dizer o mesmo sobre a aparência do espírito *waik-wara*. O motivo é bastante simples e se tornou patente na primeira e única vez que soube de sua presença na aldeia. Foi na noite de cantos do Barakohana, de modo que peço licença, mais uma vez, para adiantar uma outra cena da festa (também descrita no próximo capítulo). Durante um dos intervalos entre uma canção e outra, notei certo alvoroço na proximidade do lado oposto do pátio, onde estavam as mulheres. Lanternas apontaram em direção a uma das casas. Auri, ao meu lado, espremia os olhos para tentar enxergar longe na escuridão. Parecia preocupado. Perguntei o que estava acontecendo e ele disse que tinha *alma* por lá. Em seguida, a fogueira do outro lado do pátio, no assentamento das mulheres, foi abastecida. Uma das moças foi até a barraca onde Bianca dormia e deixou uma lanterna acesa apontada para sua rede.

Até aquele momento da pesquisa, os Katukina não tinham me falado a respeito do espírito-Dono do ritual. Aproximei-me de Carnaval, que falava e entendia português melhor que Auri, para tentar alguma explicação. Em meio à pequena confusão que se instalara, disse-me rapidamente que se tratava de *waik-wara*, espécie de alma (*perto alma*) que os seguia há muito tempo. Completou dizendo que era do tamanho de um cachorro e que podia provocar dor, febre, tontura e morte às pessoas. Contudo, não vai aonde está iluminado, por isso a fogueira e as lanternas (*ai não vem não*). Ora, o que foge da luz ou é invisível ou, no máximo, é um vulto pouco preciso.

Como mencionei no capítulo anterior, caso o espírito-Dono se enfureça durante a noite de festa (pela falta de bebidas, por exemplo), pode tomar a forma de um rato e adentrar a aldeia para lançar pedras de feitiço (*dyohko*) nas pessoas. A forma assumida, não à toa, é a de um animal noturno e sorrateiro, que se esconde com maestria do olhar humano. Perceber sua presença envolve mais os ouvidos que os olhos, que apenas o captam (se o captam) na forma de um pequeno vulto. O espírito-Dono, em suma, não é exatamente da ordem do visível. Como, então, a máscara poderia tomá-lo como referente para sua forma e aparência? Além disso, suas formas animais citadas (do tamanho de um cão e capaz de se transformar em um rato) são bastante distintas da aparência da máscara *kiori*.

Ao final de minha última etapa de pesquisa no Biá tive a oportunidade de conversar com vários homens ao mesmo tempo a respeito do espírito *waik-wara*. Dentre eles, estava Dario Curumim, da aldeia Santa Cruz, em visita ao Bacuri. Em determinado ponto da conversa, Dario, mais velho que Caxeiro, passou a ajudá-lo a responder algumas perguntas, principalmente aquelas nas quais este ficava mais introspectivo, como que investigando consigo mesmo uma resposta. Eu já tinha tido indicações anteriores de que durante as festas o espírito-Dono, como os homens, usava a máscara *kiori*. Equivocado mas desejoso de descobrir sua aparência por trás da máscara, aproveitei para perguntar se *waik-wara* usava *kiori* quando estava na roça, ou seja, quando não estava acontecendo nenhuma festa no Biá (cf. capítulo 2). Dario Curumim nos contou então, seguro, que o espírito-Dono a *usa sempre*.

Não há, portanto, alguma aparência encoberta pela máscara, alguma interioridade que seja anterior ao seu uso – talvez por isso *waik-wara* não seja propriamente visível⁷⁹. Em outras palavras, a máscara *kiori* não parece representar propriamente uma entidade sobrenatural, mas mantém um vínculo icônico com a máscara desta entidade. A relação de

⁷⁹ Não soube nem de antigos pajés que tivessem a capacidade de vê-los, embora esta possibilidade não esteja descartada. De qualquer modo, atualmente não se formam novos pajés entre os Katukina, ninguém assumindo publicamente este papel.

referência não é entre máscara e espírito, mas entre máscara-dos-homens e máscara-do-espírito.

Assim, a preocupação em “harmonizar” as cabeças (*ki*) das máscaras de acordo com o espírito celeste dono de cada festa (Deturche 2009: 402-3) corresponderia a uma intenção de figurar a máscara usada pelo espírito. Se assumimos que *waik-wara* sempre usa a máscara *kiori*, a sua forma padrão – ainda que geralmente invisível – é aquela da máscara. Deste modo, investigar algumas das características formais das máscaras poderá auxiliar, por extensão, a compreensão sobre a forma-máscara do espírito-Dono.

Buritis.

Como se pode depreender da descrição acima, a matéria-prima básica para a produção das máscaras é o broto do buriti, que cresce no meio da copa da palmeira. O buriti é uma das maiores espécies de palmeira na Amazônia. Com um tronco perfeitamente reto e cilíndrico, de diâmetro mais grosso que o de outras palmeiras, sua altura costuma variar entre 20 e 35 metros, ocorrendo em grandes concentrações em áreas alagadas na beira de cursos d’água na floresta (Cymeris et al 2005: 181). O buriti “tem um crescimento muito lento, porém, apresenta grande longevidade, já que alguns tipos com mais de 10m podem ter entre 100 e 400 anos” (Barros e Jardine, s.d.).

Ao longo de séculos, então, as velhas folhas vão caindo da palmeira e dando lugar às folhas novas, oriundas do broto, conhecido regionalmente como olho do buriti, que brota do centro da copa. O desabrochar destes brotos ao longo do tempo é a condição de possibilidade para a renovação das folhas. Enquanto as folhas velhas pendem para baixo, o broto nasce ereto em direção ao céu, a cada ano um pouco mais próximo dele. Alguém que, hipoteticamente, passasse a vida observando um buriti, poderia dizer que ele tende vagarosa e continuamente às alturas. “Ia para o céu – até setenta ou mais metros, roliço, a prumo – inventando um abismo”, como escreveu Guimarães Rosa (2013 [1956]: 111) no conto “Buriti”.



Foto 24. Carnaval e o buriti prestes a ser derrubado durante a preparação da festa Barakohana (2014).

Distantes dos Katukina, os Xavante na bacia do rio Araguaia contam uma história na qual o ancestral que viria a se transformar no sol alcança o céu escalando um buriti (Sereburã

et al 1998). A palmeira seria uma espécie de mediadora entre os espaços celeste e terrestre, um “eixo cósmico” (Fernandes 2021: 215) sobre o qual a narrativa xavante enfoca o movimento de ascensão. As máscaras katukina, por sua vez, focam o movimento inverso, pois dependem da queda dos buritis, de trazer ao chão aquilo que tende ao céu. Não se trata de subir ao céu por meio do tronco do buriti, mas de fazer descer o seu broto derrubando a palmeira.

Esta queda, entretanto, não extirpa o caráter ultraterreno do broto, uma vez que as máscaras, quando vestidas, não encostam no chão, dando a impressão de que volitam logo acima dele, na altura das canelas ou tornozelos de seus portadores. Como mencionei no capítulo anterior, os espíritos-Donos (*waik-wara*) de festas passam a maior parte do dia no céu. À noite, voam até as roças para comer certos frutos, mas caso alguma aldeia esteja preparando uma festa, aproximam-se dos humanos e passam a noite no terreiro ritual às margens da aldeia. Tanto nas roças como nestes terreiros (*hokanin*), os espíritos ficam *em cima do pau*, ou seja, não pisam no solo. Aliás, se o corpo do espírito é o corpo da máscara, pode-se supor que, sob esta forma, os *waik-wara* nem pisam, pois, como as máscaras, não teriam pés. Terminados os cantos e danças noturnos, as máscaras são deixadas sobre um travessão no terreiro ritual – suspensas, sem tocar o chão, como se preservassem algo de sua qualidade extraterrena.

Da obtenção do broto à produção da máscara parece haver um jogo estético que transforma aquilo que tende para o alto em algo que pende para baixo. O broto na copa da palmeira não alcança o céu, por mais que esteja mais próximo dele. A máscara não encosta o terreno. Mais do que uma mediação entre céu e terra, teríamos aqui uma passagem entre quase céu (muito alto) para quase terra (acima do chão). Embora este jogo de gradação da verticalidade seja mais evidente no que toca às máscaras, alguns de seus elementos apareceram também na coleta de patauí realizada pelos homens no dia anterior à fabricação das máscaras. Conforme descrevi no capítulo 2, depois de descenderem cuidadosamente os cachos do alto da palmeira até o chão (sem derrubá-las) e armazenarem os frutos nos cestos, os homens penduraram os cachos vazios em um travessão.



Foto 25. Auri (à frente) e Lui (de costas) pendurando os cachos de patauá durante o primeiro dia de preparação do Barakohana em 2014 (ver capítulo 2).

Apenas durante a escrita da tese me dei conta da semelhança imagética – agora um tanto óbvia – entre estes cachos suspensos e as máscaras vestidas, de modo que não tive como indagar meus interlocutores a respeito da similaridade entre ambos. Na ocasião, o único comentário de Carnaval sobre a obra fora: *assim é que faz, fica bonito*. Também as máscaras, de aspecto plástico e quase reluzente, são consideradas belas. Mesmo que não seja possível, no momento, explicar a relação entre ambas as obras (os cachos e as máscaras), parece-me claro que as festas constroem uma estética que valoriza aquilo que pende de cima para baixo, aquilo que se movimenta entre as extremidades sem propriamente alcançá-las, que volita entre elas.

••

Para além do trânsito vertical, outra qualidade compartilhada pelo buriti e pelo espírito *waik-wara* é a longevidade. Na ocasião em que o espírito viera até a aldeia no meio daquela noite do Barakohana, conforme mencionado acima (ver contexto no próximo capítulo), Carnaval me explicou que *waik-wara* os *segue* há muito tempo, que na época em que viviam em malocas rio acima *já tinha waik-wara*.

Quando eu perguntava aos meus anfitriões quem ensinara o repertório musical de determinada festa a fulano, costumavam atribuir o ensino das canções ao pai de fulano. Quando fulano era diretamente interrogado, entretanto, poderia contar que aprendera a festa

de outro parente, como um tio paterno, ou mesmo de um cunhado mais velho. Mas e quem ensinara a este? A partir daí, a hipótese mais frequente era *o pai dele*, às vezes precedido por um *não sei*. Ou seja, ainda que nem sempre fosse efetivamente o caso, há um ideal segundo o qual os rituais seriam transmitidos de pai para filho (ver capítulo 4 e considerações finais). O espírito associado a cada ritual, então, atravessa gerações. Consequentemente, é muito velho.

Como comentado acima, também o buriti se destaca entre as palmeiras por sua longevidade, propiciada por meio da renovação contínua de suas folhas, nascidas dos brotos que, apontando para o céu, sucedem-se ao longo do tempo. Ao menos até o momento em que são derrubados pelos homens e transformados em roupas especiais, que fazem referência ao corpo de um ser celeste, muito antigo. Trata-se de uma referência que se prolonga através das gerações, fazendo com que as máscaras que são vestidas hoje pelos homens tenham a mesma aparência das que foram outrora vestidas por seus ancestrais, atualmente mortos. Na diacronia, o corpo-máscara do espírito-Dono é o que persiste, enquanto seus conteúdos humanos variam.

••

O buriti como uma árvore signo da renovação cíclica – como uma árvore “boa para pensar” (Lévi-Strauss 2010 [1962]) sobre a renovação de ciclos por longos períodos – também aparece na produção de festas bem diferentes, realizadas por outros povos, mas cujos motes guardam alguma afinidade com as festas no Biá.

Entre os Tikuna no alto rio Solimões (AM), as moças em iniciação ficam reclusas em quartos cujas paredes são feitas de talos (braços) de buritis (Matarezio 2015: 304, 363 e 390). Ao longo do ritual, todos os dias à meia noite elas devem se banhar com uma mistura à base de plantas, na qual consta o broto verde do buriti (: 169). Um dos adornos femininos também é feito do broto, seus folíolos perpassando o pescoço pela frente e caindo sobre as costas, como se fosse uma capa (: 397-8 e 400). A Festa da Moça Nova, que tem como um de seus objetivos a formação e saúde das iniciandas, coloca como horizonte a imortalidade de todos os participantes, que recebem seres imortais como convidados (: 200, 297, 301-2, 401).

Na TI Igarapé Lourdes (RO), os Arara (Tupi) realizam o que ficou conhecido como a Festa do Jacaré, na qual – entre bebidas, cantos e danças – algumas mulheres são escolhidas para matar jacarés capturados pelos homens (Otero dos Santos 2015). Neste momento, ápice do ritual, os animais chegam à aldeia amarrados com fibras de buriti, enquanto os presentes estão paramentados com saias e feixes de palha de buriti, alguns portando lanças também feitas de buriti (: 252). Um dos objetivos da festa é as mulheres descontarem nos jacarés a raiva que eventualmente sentem dos filhos e maridos, controlando assim a emergência deste

afeto na convivência familiar e colaborando para a longa duração das relações conjugais (: 282-4). Conforme afirma a autora, o espaço-tempo do ritual possibilita que “o processo de produção do parentesco (...) pode prosseguir por meio da produção de roças, caça e bebida” (: 288).

Os Yagua na Amazônia peruana fabricam máscaras de entrecasca e franjas de buriti (Chaumeil 2000-2001: 98), utilizadas pelos homens nos rituais de iniciação masculina, que têm por finalidade “dar aos novatos força, crescimento, habilidade, coragem e imunidade contra doenças (o tema da vida longa)” (: 103). Segundo o autor, as máscaras yagua são a representação visual de um espírito animal cuja representação sonora consiste nas flautas, interditas a mulheres e não iniciados. Chaumeil (: 97) menciona que a aparência das máscaras yagua é bastante próxima à da máscara mais frequente no noroeste amazônico, composta basicamente por um capuz de entrecasca que cobre toda a parte superior do mascarado e ao qual são presas franjas (feitas) de palmeiras, que tombam cobrindo a parte inferior do portador. Segundo consta, este modelo é encontrado entre grupos de língua tucano e arawak, bem como entre os “Bora, Witoto, Miraña, Andoque, Ticuna et Yagua, entre outros” (idem).

Mas é no médio rio Orinoco, entre os Piaroa, que encontramos as máscaras do noroeste amazônico mais próximas, em termos estéticos, às máscaras katukina. Feitas a partir do buriti, são usadas por três homens para cantar e beber perante a anfitriã, dona da bebida fermentada (Mansutti Rodríguez 2012: 66) e representam espíritos demiurgos e espíritos donos de animais (: 60). O ritual Warime “é um evento de renovação das alianças com os poderes aos quais o xamã deve acudir regularmente para manter abastecido seu território. É um rito propiciador da fertilidade e da riqueza” (: 69).

Todas estas festas, repletas de máscaras e adornos feitos a partir dos buritis, remetem ao tema da duração da vida humana, cada qual buscando uma forma para que a vida entre parentes floresça e se perpetue. Assim, a renovação de ciclos está implicada de modo distinto em cada um dos rituais sintetizados: na iniciação de jovens para transformá-los em adultos saudáveis e casáveis (Tikuna e Yagua), na preocupação com a continuidade do casamento e dos cuidados próprios à filiação (Arara), bem como na repactuação cosmopolítica capaz de garantir a abundância e a fertilidade (Piaroa). Mesmo que os buritis não atuem sozinhos para alcançar estes objetivos, a presença de suas fibras nestas festas é constante, indicando que se trata de um ingrediente indispensável para promover a renovação de ciclos também entre humanos.

No segundo volume das *Mitológicas*, Lévi-Strauss (2004a [1967]) trata do buriti em oposição à palmeira *euterpe edulis*, integrando um mito warao (Guianas) na série das “noivas

de madeira” (: 217). Em uma versão, o buriti se transforma em noiva para um homem solteiro (: 201-2), em outra, a euterpe se transforma em noivo, que, ainda em sua forma de palmeira, ajudava a futura esposa a preparar um alimento a partir do conteúdo do tronco do buriti, que “fornece naturalmente um cocho” (: 172). O amido extraído do tronco dá origem a uma comida considerada especial pelos Warao. Tratam, ambas as versões do mito, “sobre a origem deste preparo culinário, que coincide com a descida dos ancestrais dos Warao para a terra e a organização definitiva do reino animal” (: 173).

Reencontramos aqui, na história oral de um povo amazônico distante dos Katukina, a ancestralidade humana ligada aos buritis. Também entre os Warao este caráter ancestral aparece associado à renovação de ciclos, uma vez que as festas nas quais é preparado o amido do buriti, “único alimento verdadeiramente próprio ao consumo humano, e até digno de ser ofertado em sacrifício aos deuses” (Wilbert 1964: 16 apud Lévi-Strauss 2004a: 174), também são ocasiões propícias para a realização de casamentos (Mariano 2022: 22).

Não ouvi histórias de meus interlocutores a respeito dos buritis ou exegeses orais que os envolvessem. O mais perto disso foi uma menção um tanto vaga de Carnaval a respeito de uma aldeia katukina rio acima, na qual, há muito tempo, todos os habitantes teriam morrido afogados. Concluiu dizendo-me que no lugar onde era a aldeia atualmente existe um grande buritizal. Se entendi bem, o surgimento dos buritis está diretamente relacionado às pessoas que ali morreram, como se fossem um memorial, fazendo lembrar que lá, um sítio alagado, fora outrora um espaço humano. Note-se que o resumo da história oferecido por Carnaval⁸⁰ recupera aquele eixo vertical que os buritis inspiram: a aldeia foi extinta pela subida excessiva das águas, à qual correspondeu, mais tarde, o crescimento dos buritis em direção ao céu, que, por sua vez, é o destino pós-morte das almas verdadeiras das pessoas humanas (ver Deturche 2009: 75-6). Nas festas, repito, o movimento é reverso: não são as (almas das) pessoas terrenas que sobem ao céu, mas um ser celeste que se aproxima da terra; importa não os buritis que crescem, mas os que são derrubados, de onde saem os brotos para as máscaras.

••

Em minhas estadias nas aldeias Sororoca e Bacuri era comum os homens me pedirem para ministrar aulas de matemática e português. Depois de algumas destas aulas, solicitei que desenhassem as festas (*waik*) usando lápis coloridos. Os resultados foram diversos, mas o tema dos mascarados lado a lado (acompanhados ou não pelas mulheres) foi predominante.

⁸⁰ Creio que exista um mito, ou melhor, uma fala antiga (*koni kidak*) acerca deste alagamento, a exemplo das histórias contadas por outros povos a respeito da inundação do mundo em um tempo muito distante (ver Lévi-Strauss 2004b [1964]).

Chamaram a minha atenção, porém, alguns desenhos que acrescentaram na cena uma palmeira buriti:



Figura 9. Desenho de Théo, à época na aldeia Sororoça.



Figura 10. Desenho de Antônio, à época na aldeia Sororoca.



Figura 11. Desenho de Carnaval, à época na aldeia Bacuri.

As três composições aproximam os dançarinos e o buriti, como se este fosse uma referência para aqueles. Cabe lembrar que os buritis, na floresta alagada, estão

geograficamente distantes do pátio onde os casais cantam e dançam à noite, na aldeia. Os desenhos, portanto, fizeram convergir para um mesmo espaço os mascarados e os buritis, estes com os brotos evidentes. Além dos brotos, Carnaval e Antônio também desenharam os cachos com os frutos da palmeira.

Com estes frutos as mulheres fazem uma variedade de bebida chamada *ihkira-o-koya* (bebida de buriti). Embora alguns homens tenham me dito que ela pode ser preparada para uma festa, em nenhum dos rituais de que participei isso aconteceu – só a tomei em outras ocasiões, mais domésticas. Também nos rituais de que Deturche (2009: 386 e 2015: 90) participou, não há menção à bebida de buritis. Mais do que os frutos dos buritis, são seus brotos que interessam às festas. Contudo, ainda que empiricamente ausente nelas, estes frutos não parecem ser totalmente alheios às festas. Assim, o que era um detalhe nas composições acima – os cachos de frutos – tomou outra proporção na composição de Caxeiro.



Figura 12. Desenho de Caxeiro, à época no Bacuri.

Segundo meus interlocutores, os buritizais são frequentados por uma grande variedade de espécies, parte delas interessada nos frutos que caem, como o porco-do-mato, o veado e a anta. No desenho de Caxeiro, a palmeira buriti parece atrair tanto o mascarado (com

um machado entre eles) como os animais (o porco que come os frutos do chão e o veado que se aproxima pela mesma razão). Esta relação entre, de um lado, a palmeira (broto) e os mascarados e, de outro, a palmeira (frutos) e os animais apareceu também no desenho de Délio, que, entretanto, não desenhou a palmeira, apenas os seus frutos.



Figura 13. Desenho de Délio (Bacuri).

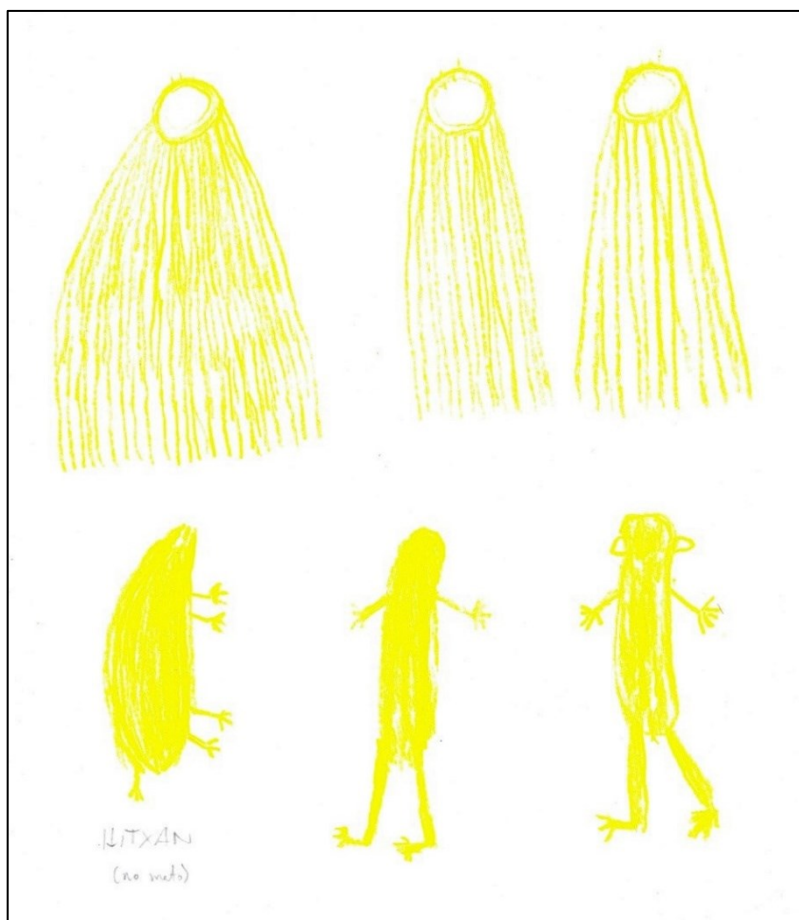


Figura 14. Desenho de Auri (Bacuri).

Em todos os desenhos apresentados, os mascarados são o elemento fixo, que se repete, acompanhados ou não das mulheres. No primeiro, a ligação enfatizada é entre o broto da palmeira (sem frutos) e os mascarados. No segundo e no terceiro, trata-se da mesma ligação, acrescidos os cachos de frutos. No quarto desenho (de Caxeiro), os frutos (destacados da palmeira, caídos no chão) adicionam um novo elemento, os animais (porco e veado). No quinto, a palmeira se ausenta, restando apenas os mascarados e os frutos sendo consumidos pelos porcos. Finalmente, no último desenho, de Auri, somem tanto a palmeira como os seus frutos, permanecendo apenas os mascarados acompanhados pelas mulheres e um porco-domato. Auri me disse que o porco estaria na floresta e os dançarinos e dançarinas na aldeia, mas não deixa de ser curioso que o animal pareça integrar a linha das mulheres.

Se observássemos apenas esta última composição, seria difícil compreender a presença do porco na cena. Olhando a série de desenhos apresentada, no entanto, pode-se facilmente supor ali um buriti, oculto. O que efetivamente aparece dele são as máscaras, feitas de seu broto. Comparada às demais, a composição de Auri foi mais econômica, passando a

uma associação direta entre festas e porcos-do-mato, sem a interposição dos frutos da palmeira. É como se as festas com suas máscaras aproximassem estes animais dos humanos⁸¹.

A quantidade de palmeiras em um hectare de buritizal na Amazônia varia em torno de 140 a 150 indivíduos (Cymeris et al 2005: 182) e cada “planta produz de 5 a 7 cachos com 400 a 500 unidades de frutos por cacho” (Barros e Jardine s.d.) – o que resulta numa média anual de cerca de 400 toneladas de frutos por hectare. Os buritizais, portanto, são áreas de abundância e atraem vários animais, como os desenhados por meus anfitriões. Esta diversidade também atrai predadores, como a onça e a sucuri. Pelo que me disseram, a onça vem eventualmente ao buritizal em busca de presas (principalmente quando está mais seco). Já a sucuri, cobra de hábitos aquáticos, mora no buritizal. Soube disso quando das recomendações de atenção dirigidas a mim pelos homens durante a preparação de uma festa no Janela, enquanto adentrávamos o solo encharcado.

Além dos mamíferos terrestres e não carnívoros, aves, como as araras, e certas espécies de macacos também são frequentadores assíduos dos buritizais, alimentando-se dos frutos ainda nos cachos dependurados no alto das palmeiras. Percebe-se, então, que os desenhos das festas seccionaram a diversidade de animais nos buritizais em favor (principalmente) dos porcos-do-mato que, como o veado-vermelho e a anta, são bastante apreciados como alimento pelos Katukina. As composições com a presença de animais, no entanto, deixaram implícita esta relação de predação: a maioria delas retrata os porcos comendo, enquanto, em todas, os mascarados estão ocupados em dançar (e não em matar ou comer os porcos). É como se os mascarados trouxessem nos seus corpos de fibra vegetal uma parte do poder de atração que os buritis exercem sobre uma vasta gama de animais.

Assim, além de signo da renovação cíclica e eixo vertical, o buriti pode ser entendido como um articulador da vida na floresta, da subaquática à aérea, passando pela terrena: seus brotos e frutos atraem os humanos, seus frutos atraem animais não carnívoros, que por sua vez atraem predadores⁸². Cada buriti pode ser tomado como um pilar de atração de seres diversos, organizando as relações entre várias espécies de estratos diferentes. Os buritizais, então, seriam espaços-chave de articulação das diferenças. Os brotos, que saem continuamente dos centros dos buritis para se transformarem em novas folhas, são como os motores deste

⁸¹ Até estes desenhos eu não tinha notícia da participação destes animais nos rituais. Tanto o veado (vermelho) como o porquinho são considerados edíveis pelos Katukina, que os caçam. Contudo, não são alimentos essenciais ou costumazes em uma festa (ver capítulo 2), tampouco são alvos de caçadas durante a preparação ou ao fim dela. Ainda assim, foram associados aos rituais nos desenhos.

⁸² Nessa última categoria não estariam inseridos os humanos, uma vez que não tive notícia da prática da caça de tocaia nos buritizais (*ihkira-horok*), apenas nos barreiros de anta (*mok-horok*).

sistema, propiciando o crescimento das palmeiras e garantindo a estabilidade dos buritizais ao longo do tempo.

••

É dos brotos transformados em máscaras que se vestem os homens e o espírito-Dono. Mencionei acima que o broto do buriti é chamado em katukina por *ihkira-noko*, que significa literalmente *língua do buriti*. Efetivamente, sua forma (cilíndrica mas levemente achatada, comprida, mais grossa em uma extremidade) se assemelha à de uma língua humana. Como sabemos, para que se possa cantar e dançar em uma festa são necessárias tanto as bebidas como as máscaras. Seria tentador, então, perceber nesta designação um indício de que os homens se apropriam (de alguma forma) da linguagem do buriti, uma vez que se vestir com sua língua (portar a máscara) é uma condição para poder cantar nas festas. Neste sentido, o órgão renovador dos buritis poderia ser sobreposto ao órgão fonador dos humanos, aquele sendo condição para o canto destes. Entretanto, ninguém me afirmou que os buritis ou outras plantas fossem dotadas de fala (*koni*), ainda que não se possa descartar totalmente esta hipótese. Além do mais, não tenho condições de analisar as relações semânticas entre *noko* (língua enquanto órgão) e *koni* (língua enquanto fala)⁸³.

De toda forma, não deixa de ser relevante que a língua da mais alta e longeva palmeira da Amazônia, atratora de uma diversidade de seres na floresta, seja derrubada, destacada, decomposta, amarrada e trançada para que os homens possam cantar. Os títulos e enunciados das canções remetem também a esta diversidade, ainda mais larga: no repertório do Barakohana, por exemplo, encontramos o canto do buriti (*ihkira-nowa-waik*), do macaco-prego (*wadyo-nowa-waik*), do cipó (*kori'on-nowa-waik*), da bebida (*koya-nowa-waik*), do terreiro (*hokanin-nowa-waik*), da garça, do macaco-barrigudo, do tucano, do cariú (não indígena), da flor, do garrafão, dentre muitos outros. É como se o broto do buriti, ou melhor, sua língua, continuasse carregando, em forma de máscara, este poder de reunir e (re)apresentar a diversidade, expressa pelos cantos na multitude de seus objetos.

••

Ao longo desta seção, tentei me aproximar de algumas das ideias associadas à palmeira buriti, cujo broto fornece a matéria-prima para a fabricação das máscaras rituais. Desprovido de mitos e longas exegeses, busquei esta aproximação por meio das pistas orais e gráficas fornecidas por meus interlocutores, bem como por suas ações, contrastadas a algumas

⁸³ Acerca das relações entre linguagem e etnografia, ver o debate entre Allard (2019) e Costa (2019). Sobre a relação entre *koni* (fala) e *waik* (canto), ver o próximo capítulo.

informações oriundas de outras etnografias e de textos de vulgarização de pesquisas botânicas.

Ainda que estes retalhos não formem uma colcha, tomados em conjunto eles mostram que os buritis não são entendidos como simples recursos naturais a serem apropriados pelos homens, mas como eixos de relação, nexos que articulam diferentes seres e espaços ao longo do tempo (cíclico). Se as máscaras mantêm algo desta qualidade relacional, podemos entender o corpo-máscara dos espíritos-Donos das festas como um corpo articulador, com o qual os homens constroem uma relação temporária de contiguidade ao vestirem as máscaras, como se reorientassem as relações que os buritis materializam para uma finalidade ritual, isto é, cantar e dançar.



Foto 26. Caxeiro testa sua máscara na floresta, durante a preparação para o Barakohana (2014).

A outra pele.

Voltemos aos homens do Bacuri reunidos na floresta para a preparação do Barakohana. Enquanto fazíamos as máscaras, desabou uma chuva forte e improvisaram abrigos com folhas de patauá, logo dando continuidade às conversas bem humoradas. Chegaram Abrão e Donato, que estavam pescando de manhã, e dos folíolos do broto coletado por seus parentes, fizeram suas *kiori*. Depois que Caxeiro terminou sua máscara, amarrou

faixas de envira embaixo dos joelhos, estilizando-as com franjas pendentes voltadas para a frente. Acima dos tornozelos, amarrou tiras de folíolos de buriti. Ao finalizarem suas próprias máscaras, alguns homens também anexaram tiras vegetais em suas pernas – outros o fariam mais tarde, ainda antes do anoitecer.

Os Katukina chamam estas peças por *adak* – “sua (*a*) pele (*dak*)” (Deturche 2009: 403). Nem todas possuem franjas, nomeadas *apoi* – “seus pelos” (idem). A palavra *dak* é usada para designar cascas de árvores, couros de animais e a pele de pessoas. A expressão para se referir a uma cuia (*pada*) com bebida é *koya-dak*. Ou seja, *dak* aponta para a noção de envoltório e continente, daquilo que limita e comporta algo – no caso da cuia a bebida, no das árvores o seu cerne/meio, *wäko* (: 301). Quando amarram as *adak* nas pernas, os homens sobrepõem à parte de sua própria pele uma outra, passando a ocupar a posição de conteúdo para um continente outro. Mas a quem se referem os pronomes possessivos em *a-dak* e *a-poi*?

Uma diferença importante entre as *adak* e as máscaras *kiori* é que as primeiras são usadas por mais tempo nas festas: amarradas às pernas, são vestidas antes das máscaras e se desfazem apenas após a noite de cantos, às vezes passados dias. As *adak* são apertadas e não devem ser intencionalmente retiradas, seus portadores aguardando que caiam por conta própria, enquanto as máscaras são utilizadas apenas durante os cantos noturnos, depois dos quais passam a repousar, suspensas, no terreiro ritual. Por este descompasso, parece-me que as *adak* não são propriamente a pele das máscaras, nem as franjas os seus pelos (*apoi*)⁸⁴.

As matérias utilizadas nas *adak* rituais variam. Presenciei o uso de folíolos do buriti e da palmeira tucumã, sendo menos comum o da entrecasca de uma árvore da qual não consegui identificação. Encontramos aqui uma variação material maior que na *kiori* (feita do broto do buriti).

O tucumã é uma palmeira de tronco grosso e espinhoso, podendo atingir até 25 metros de altura (Régis da Costa et al 2005: 215). Germina em solo de terra firme, sendo mais frequente em roçados e capoeiras, em função de sua boa resistência ao fogo (idem). Não soube de plantio intencional desta espécie pelos Katukina e geralmente seus folíolos eram apanhados pelo *waik-warahi* (dono da festa) no caminho de retorno à aldeia, na proximidade das roças ou mesmo nelas. As *adak* necessitam de menos folíolos que as *kiori*, um só broto de tucumã sendo suficiente para mais de uma dúzia de pessoas.

A palmeira tucumã brota do solo espontaneamente após a coivara das roças e frutifica anos depois, quando já não se cultiva mais naquela área. Seu ambiente de terra firme

⁸⁴ Na *kiori* da festa Kiokdyuku, por exemplo, os pelos estão localizados na cabeça (*ki*).

agricultável e sua relação com o fogo contrastam com o ambiente florestal e alagado dos buritis. Enquanto o agrupamento destes remete a uma qualidade duradoura e antiga, independente da ação humana, os tucumãs nascem distantes uns dos outros e emergem principalmente em função da perturbação humana, continuando a se desenvolver depois da interrupção do cultivo na área. Em comum com o buriti, mas em menor proporção, o tucumã atrai aves e mamíferos terrestres, que se alimentam de seus frutos (: 219), também consumidos pelos Katukina.

Poderíamos conceber, por conseguinte, que tanto o buriti como o tucumã são palmeiras atratoras situadas em espaços opostos, o primeiro em florestas alagadas não cultiváveis, o segundo em roças e antigas roças na terra firme. Vimos no capítulo 2 a relação de proximidade entre aldeias e roçados, bem como a forte ligação das mulheres com os cultivos. Não é de se estranhar, portanto, que as *adak* de tucumã também sejam usadas pelas mulheres nos rituais, diferente das máscaras de buriti. Na ocasião do Kiokdyuku de Abrão e Marlene, no Bacuri, ele entregou um broto de tucumã a ela. Próximo do anoitecer, as mulheres casadas apareceram com suas *adak*, as de baixo dos joelhos sobrepostas àquelas portadas diariamente feitas de fibras de tucum já escurecidas pelo tempo. Naquela festa, portanto, homens e mulheres vestiam *adak* feitas com o mesmo material.

A aparência final das *adak*, contudo, variava bastante: no Barakohana em 2014, enquanto alguns homens as tinham idênticas às das mulheres, Abrão e Caxeiro fizeram franjas (*apoi*) nas que amarraram abaixo dos joelhos – acabamento que nunca constatei nas *adak* usadas pelas mulheres. Homens e mulheres compartilham, portanto, a sobreposição de uma pele outra, mas não de pelos (*poi*) outros. A sobreposição no caso das mulheres é dupla, pois a *adak* ritual dos joelhos é amarrada sobre a outra *adak* de uso permanente (feita de tucum trançado).



Fotos 27 e 28. Caxeiro colocando suas *adaks* no Barakohana (esquerda) e Kiokdyuku (direita).



Foto 29. *Adak* feminina no Barakohana (amarela).

Permanentes ou não, feitas de entrecasca ou de fibras de palmeiras (buriti, tucumã, tucum), todas são igualmente designadas *adaks* – a pele dele/a ou a sua pele. Parece claro, portanto, que estes pronomes não se referem exatamente aos espíritos-Donos, mas a outras peles vegetais, distintas entre si. O broto-língua de palmeiras (tucumã, buriti, tucum) ou a entrecasca de uma árvore são decompostos e transformados em peles-envoltórios, membranas. No momento, não tenho condições de analisar profundamente as diferenças entre estas peles vegetais, mas parece implícito um contínuo em cujos extremos se situam, de um lado, as *adaks* de buriti e de entrecasca (de uso exclusivo e temporário dos homens), e do

outro, as de tucum (de uso exclusivo e permanente das mulheres), intermediadas pelas *adak* de tucumã (eventualmente usadas por ambos os gêneros nas festas)⁸⁵.

Não parece existir alguma vinculação direta entre o material escolhido pelos homens para suas *adak* (se de buriti, tucumã ou entrecasca) e a festa em preparação – no segundo Barakohana de Caxeiro que presenciei, este não usou *adak* de envira, apenas de buriti, sem franjas. A variação individual nas *adak* também era significativa, o número de tiras abaixo dos joelhos e acima dos tornozelos variando geralmente de um a três; entre as mulheres a variação era menor: sempre uma única tira abaixo dos joelhos (sobreposta à *adak* permanente) e de duas a três acima dos tornozelos (em contato direto com a pele).

As *adak*, então, são menos padronizadas que as máscaras *kiori*. Em sua variabilidade elas parecem esboçar um jogo no qual uma mesma pele outra pode ser compartilhada por homens e mulheres – diretamente, no caso das *adak* de tucumã, ou por meio de peles distintas mas equivalentes (quando os homens vestem *adak* de buriti e entrecasca). Ambos, homens e mulheres, seriam o conteúdo de um mesmo envoltório vegetal durante os rituais. Tal envoltório, contudo, como uma pele, apresenta variações estéticas em cada uma de suas partes, ou seja, em cada indivíduo por ela contido.

Os corpos masculinos, devidamente paramentados, são o que liga as máscaras *kiori* e as *adak*: é através deles que uma cabeça (*ki*) similar à cabeça da máscara de um espírito se conecta a uma outra pele. Convergem para os corpos dos homens diferentes partes corporais – cabeça, pele, pelos – de origem vegetal, fornecidas por espécies que têm a capacidade de atrair o que é diverso e anda disperso, em áreas alagadas (buriti) e de terra firme (tucumã). *Kiori* e *adak* conformam as vestes rituais obrigatórias aos homens casados, completando o traje de festa. No Barakohana em tela, porém, Caxeiro também decidiu se pintar.

A escrita na pele.

Depois de amarrar suas *adak*, Caxeiro pegou os jenipapos (*oki*) trazidos ao terreiro por Auri e pintou os braços e partes do peito e da barriga usando um pedacinho do talo de um folíolo do buriti. Os demais não se pintaram nesse momento, alguns o fazendo mais tarde nas proximidades da aldeia. A polpa do jenipapo é incolor quando aplicada sobre a pele, tornando-se escura e visível apenas depois de seca. Ainda assim, quando sob as máscaras elas são temporariamente invisíveis. Ou seja, seu objetivo, durante os cantos e danças noturnos,

⁸⁵ Da fibra do tucum, coletada em expedições ao alto Biá, as mulheres tecem as redes de dormir. Já das fibras do tucumã, fabricam esteiras e abanos, igualmente de uso doméstico.

não é tanto decorar a pele para os olhos, mas marcá-la. Minhas perguntas sobre os motivos que desenhava nos braços e no peito, porém, resultaram mais de uma vez na explicação sucinta de que era *só brincadeira*.

Embora eu tenha encarado essas respostas como um indicativo da não obrigatoriedade das pinturas masculinas nos rituais, já sabia à época que brincadeiras não são diversões à toa, desprovidas de funções e significados – principalmente porque os Katukina também chamam de *brincadeira (koni-boik)* uma parte importante das festas, realizada depois do repertório musical.

Segundo Deturche (2009), antigamente os homens desenhavam sobre a pele inscrições com significados particulares, o que atualmente é praticado por poucos – “a maioria dá livre curso à sua inspiração, o que inclui muitas referências à escrita” (: 403). Ainda que não atribuam significados verbais específicos a cada desenho e os chamem por *brincadeira*, é patente, como notou o autor, que parte dos motivos pintados são similares às letras do alfabeto romano e aos algarismos arábicos. A maioria dos Katukina, porém, não sabe ler e escrever.

Nas aldeias Bacuri e Sororoca, o principal contato que tinham com a escrita à época de minha pesquisa era através das contas com os padrões, escritas por estes. Nestes papéis, constavam a relação de produtos recebidos por mercadorias entregues, com seus respectivos valores. No Janela, além do comércio com os regatões, existiam dois professores que passavam algumas semanas na aldeia, ministrando aulas a homens, mulheres e crianças. Cartilhas infantis impressas, disponibilizadas pela Secretaria da Educação, às vezes também circulavam⁸⁶.

Quaisquer desenhos, figurativos ou não, na pele, no papel ou em recipientes de cerâmica, bem como as manchas da onça-pintada e a escrita são chamados em katukina por *kanaro*. Desenhar e escrever é dito *kanaro buk* – literalmente, produzir/fazer um desenho. Na pele masculina, da escrita se pintavam alguns elementos constituintes (aproximações de letras e números), tomados individualmente, sem solução de continuidade em linhas ou palavras⁸⁷.

⁸⁶ A escolarização no Biá é, quando não totalmente ausente, incipiente. Sobre a experiência de alfabetização em língua katukina, ver Anjos (2011: 40-3) e OPAN (2009).

⁸⁷ Trata-se, portanto, de uma percepção da escrita distinta daquela que tiveram os Nambikwara no século passado, cujo foco estava não nos elementos de cada palavra mas nas linhas contínuas formadas pelas frases (Lévi-Strauss 2004b [1964]: 369).



Fotos 30 e 31. Caxeiro (esquerda) e Auri (direita) no terreiro ritual.

Estes motivos pontuais contrastam com os desenhos (também *kanaro*) das mulheres, que, como os dos homens, são pouco presentes e não obrigatórios. A foto 28 (acima) mostra o detalhe das pernas de Socorro depois do Barakohana em 2014, na qual se notam linhas em zigue-zague dispostas de forma quase paralela sobre a canela e suas laterais, como se formassem ranhuras contínuas entre as *adak* superior e inferior⁸⁸.

Descobri muito pouco sobre as pinturas rituais durante minha pesquisa, mas este contraste, pontualidade/continuidade, parece ser uma variação daquele mencionado por Lagrou (2013: 70), entre “povos com desenho” (como os Kaxinawa, Shipibo e Kadiwéu) e aqueles outros “que marcam o corpo com pequenos desenhos isolados que não cobrem a superfície inteira do suporte” (como os Ashaninka e Ashuar). As pinturas corporais das mulheres parecem mais próximas das características dos primeiros, afastando-se significativamente do estilo masculino contemporâneo.

Importa, no momento, que o caráter discreto da pintura masculina é oriundo da “inspiração” dos homens, conforme escreveu Deturche, enquanto a pintura feminina, de linhas contínuas, mantém alguma relação com técnicas aprendidas outrora de gerações mais

⁸⁸ Não vi nem me disseram nada sobre as pinturas faciais femininas, em aparente desuso, conforme já notara Deturche (2009: 403). O autor registrou na aldeia Gato uma mulher com o rosto todo desenhado depois de um ritual (: 413).

velhas, ainda que atualmente em aparente desuso. Parece, entretanto, que o livre curso à inspiração masculina vem se mantendo estável na última década, o que talvez indique que a inovação dos homens possui algum tipo de coerência – ou seja, não é gratuita.

Os não indígenas (*dyara*) com quem os Katukina mais costumam lidar são os patrões, que não costumam ostentar desenhos em suas peles, mas sim em papéis. Os homens katukina não estão, portanto, ao se pintarem, transformando-se em *dyara* (*dyara-pa*), mas *brincando* – de transpor para a pele o que os brancos fazem no papel. Folha de papel é um objeto raro no Biá, tendo sempre os brancos (*dyara*) como origem. É na interação com eles que os Katukina observam seu uso associado à escrita. No comércio com os patrões o papel é a superfície na qual é registrada a equivalência entre os produtos entregues pelos índios e as mercadorias retornadas em troca, que são diversas e oriundas de cidades distantes. Os produtos também são diversos: a mandioca é colhida na roça e transformada em farinha na aldeia, cipós são colhidos na floresta e transformados em vassouras na aldeia, pirarucus são pescados nos lagos e tratados e salgados no porto da aldeia. Essas produções guardam em comum a necessidade de sair do espaço residencial e retornar com algo, que será devidamente elaborado para se transformar em um *produto* trocável.

Embora saibam identificar patrões generosos e sovinas, que retornam mais ou menos mercadorias, a equivalência monetária entre produtos e mercadorias parecia misteriosa aos meus interlocutores e era um dos seus assuntos preferidos quando eu estava por perto. A simplificação utilizada pelos patrões – por exemplo, tantos sacos de farinhas correspondem a uma espingarda – era suficiente até certo ponto, mas em pouco tempo a variação de preços na cidade e entre cada regatão voltava a obscurecer o assunto. Em resumo, o papel de construir equivalências entre produtos e mercadorias era exercido pela escrita na folha. Para ela convergiam os diversos produtos transformados na aldeia e as mercadorias oriundas de lugares distantes e desconhecidos.

Boa parte da relação dos Katukina com os patrões é continuada e dura anos, às vezes décadas. Como em outros lugares na Amazônia, as dívidas são pagas aos poucos, sendo poucas ou nulas as compras diretas, sem que seja preciso abrir uma *conta* – que nada mais é do que a folha escrita contendo a memória de cada interação na qual se entregou um produto e/ou se pegou uma mercadoria. O papel escrito condensa, então, a memória da equivalência entre coisas distintas e distantes⁸⁹.

⁸⁹ Certa vez, na Boca do Biá, quando saquei meu caderno para anotar o significado de uma expressão, um dos homens presentes falou: *anota conta aí, patrão*, fazendo todos rirem. Ainda que não estivéssemos tratando de assuntos comerciais, a referência inusitada parece indicar que um papel ou caderno é, antes de tudo, uma *conta*.

Ao transporem para a pele elementos da escrita dos brancos, os homens katukina parecem marcar seus corpos como um eixo de convergência entre aquilo que é longínquo e diverso (fazendo ressoar, em outra embocadura, algumas das características da matéria-prima das máscaras).

Encaixe, redundância e suplemento.

Estas marcas de alteridade são pintadas nos corpos antes do início dos cantos. Durante toda a noite as pinturas corporais não serão vistas no pátio, por estarem encobertas pelas máscaras. Fausto (2013: 322-6) analisou o uso de pinturas corporais sob máscaras entre os Kuikuro, Tikuna e Cubeo, sustentando que as pinturas funcionam como uma sofisticação da superfície da pele necessária à eficácia da máscara, isto é, à metamorfose do mascarado. A pintura, entre a máscara e a pele, seria uma outra pele e uma outra máscara. A noção de níveis sucessivos de encaixe, pelo que entendi do argumento do autor, complexifica a relação invólucro/conteúdo pois considera a dinâmica transformacional operada pelas máscaras, cujos referentes seriam sempre múltiplos.

As pinturas dos homens katukina, contudo, não são necessárias ao bom funcionamento da máscara *kiori*. Ainda assim, elas acrescentam uma camada de relação a um jogo que poderia seguir sem a sua participação. Nesse sentido, elas seriam mais suplementares que complementares. Este suplemento parece compatível com as operações envolvidas na fabricação e no uso das *kiori* e dos adereços *adak*: embora não se concentre em relações verticais (alto/baixo, celeste/terrestre), as pinturas capturam da escrita a qualidade de convergência entre o que é diferente e distante. Esta característica se mostrou pertinente na análise das origens materiais e da produção das *kiori* e das *adak*. Mas a distância agora é de outro tipo, não mais aquela dos espaços da floresta e da roça ou do céu e da terra, mas a das cidades longínquas, origem das mercadorias.

Portanto, se as pinturas masculinas contemporâneas não funcionam exatamente como encaixes recursivos, tampouco elas são redundantes quanto ao que as máscaras e adereços já fazem aos corpos. A inspiração dos homens, aparentemente responsável pelo estilo de pintura ritual mais usado à época, aparece então como um experimento exitoso, pois transporta para o corpo o nexos de uma relação de convergência e equivalência (a escrita na relação de troca), análogo ao nexos também nele estabelecido através das máscaras *kiori* e dos adereços *adak*, juntando-se a eles para fazer convergir ainda mais relações ao corpo mascarado,

Uma das funções da pintura parece, então, similar à da máscara: sobrepor ao corpo masculino relações distantes, ou melhor, paramentá-lo com partes daquilo que reúne o que é diverso e disperso, fazendo dele um nexos composto por nexos, um lócus de articulação da diferença. A inovação do estilo gráfico masculino parece ampliar com sucesso esse repertório de relações que deve ser sobreposto ao corpo mascarado⁹⁰.

Outro aspecto da pintura a aproxima das *adak*: ambas permanecem nos corpos após o dia clarear e os homens se desmascararem. Cada vez menos visíveis com o adiantar do dia, os desenhos logo desaparecem, como as *adak* que já romperam ou ainda romperão e ficarão esquecidas pelo chão. Até lá, porém, lembram ao próprio e aos que lhe olham que aquele corpo era há até pouco tempo um corpo outro. Carregam, ainda, uma memória recente de alteridade.

Mas ainda estamos longe deste desfecho. No Barakohana em curso, objeto desta tese, as máscaras recém ficaram prontas e algumas *adak* foram amarradas. Estamos nos aproximando do fim da tarde do segundo dia de preparação do ritual – o primeiro, como visto no capítulo precedente, foi dedicado à coleta dos frutos para as bebidas. Finalmente, no terreiro na floresta, os homens dobraram suas máscaras e começaram a retornar à aldeia, carregando-as nas costas, como se fosse uma mochila.

Da floresta à aldeia.

Rumamos pelo caminho de volta, cruzando o igarapé, a floresta e as roças. Nas proximidades das roças e da aldeia, alguns homens bateram com a parte cega de seus machados em troncos de árvores, gerando um baque surdo que ecoava longe. Isto era uma forma de avisar as mulheres que estavam retornando e não surpreender nenhuma desprevenida pelo caminho – o que nunca aconteceu durante minha estadia, com ou sem aviso sonoro prévio, já que nas festas é esperado que os homens retornem da floresta ao fim da tarde.

No cotidiano, quando os e as katukina estão próximos na floresta ou na roça, comunicam-se por vocalizações. O contraste desta forma de comunicação com o baque percussivo dos machados no retorno dos homens na preparação das festas parece indicar que os homens que voltam não são apenas os maridos, irmãos, pais e cunhados que saíram da aldeia pela manhã.

⁹⁰ Embora não tenha condições para fazê-lo, seria interessante comparar esta função com a função (desconhecida) dos desenhos de outrora.

No ritual dos espíritos Cuëdênquido outrora praticado pelos Matses no vale do Javari, “pouco antes de o sol se por, os espíritos, chamados pelos mais velhos por um assobio na pequena maloca, começavam a se dirigir à maloca matses, batendo paus em troncos e raízes, de modo que crianças e mulheres corriam para entrar na maloca” (Matos 2014: 154). Embora os homens katukina que voltem da floresta não tenham me sido apontados como espíritos, parece-me que a semelhança com o procedimento dos Matses, além da própria relação corpórea-mascarada com o espírito *waik-wara*, autoriza a interpretação de que os homens que se aproximam da aldeia não o fazem apenas como parentes e cônjuges.

Soube por um amigo indigenista que os Korubo, grupo de língua pano que habita o vale do Javari, batem nas árvores com cacetes de pau, gerando grande estampido, no intuito de alertar os transeuntes para que não se aproximem (Duarte, comunicação pessoal). Tanto para os Matses quanto para os Korubo, e creio também para os Katukina, este tipo de comunicação, por pauladas, parece própria a grupos antagônicos, dos quais se espera, ao menos potencialmente, agressões. Como se, no Biá, os homens que retornam da floresta com as máscaras fossem, temporariamente, outros para as mulheres.

Finalmente, os homens chegaram ao terreiro na periferia do espaço residencial, não visível desde a aldeia em função da vegetação em seu entorno. Ali, depositaram as máscaras no chão e descansaram por alguns minutos. Num gesto característico e repetido em outras ocasiões, Caxeiro soprou entre a mão em forma de concha e fez movimentos largos com os braços para espantar as nuvens carregadas no céu, já que, caso chovesse muito, os cantos teriam que ser adiados. Passado um tempo, quando finalmente retornaram à aldeia o fizeram sem as máscaras, deixadas no terreiro marginal.

Terreiros rituais.

O espaço no qual os homens depositaram as máscaras e descansaram antes de retornarem à área residencial é chamado por *hokanin*. Depois da noite de cantos e danças, as máscaras voltam para este terreiro, alçadas sobre um travessão de madeira perto de seus limites, e dali não saem mais. Todas as aldeias no Biá possuem um *hokanin*, cuja localização é sempre fora do espaço residencial e do pátio por onde se circula.

O *hokanin*, de formato arredondado e circundado pela mata, é um terreiro ritual de uso exclusivo dos homens. Dos espaços que visitamos até agora para a preparação das festas (aldeia, roça, floresta), ele é o único que só existe durante e para os rituais, não sendo frequentado fora dele. No Barakohana que venho descrevendo não foi preciso preparar este

terreiro, pois o mesmo tinha sido utilizado não havia muito para outra festa. Nos outros eventos de que participei, contudo, sempre era necessário que os homens o capinassem, o que costumavam fazer ainda na manhã do segundo dia, antes de partirem para a mata para fazerem suas máscaras. Outra razão, contudo, concorreu para que o terreiro naquele Barakohana já estivesse limpo, pois no Bacuri Velho ele era mais movimentado que os das outras aldeias.



Figura 15. Croqui da aldeia Bacuri (Velho) em 2014.

Diferente dos demais terreiros masculinos, o do Bacuri a esta época era passagem obrigatória para qualquer pessoa que quisesse tomar os caminhos das roças ou da floresta por terra. Durante os rituais, embora as mulheres passassem por ele no primeiro dia, quando iam às roças para colher, não paravam, apenas passavam. O *hokanin* é ocupado pelos homens a partir do segundo dia de preparação para as festas, quando o limpam antes de ir à floresta. No Barakohana em comento, quando os homens voltaram com os patauás, no fim do primeiro dia, não fizeram qualquer parada nele, diferente do que ocorreu quando retornaram com as máscaras no dia seguinte. Diante da presença masculina neste terreiro durante os rituais, mesmo no Bacuri Velho, as mulheres jamais se aproximavam.

A localização um tanto anômala do *hokanin* do Bacuri Velho, para a qual não tive explicação, reforça, portanto, o caráter ritual, extraordinário, da existência do terreiro

masculino. Fora das festas, naquela aldeia era como se o terreiro não estivesse ali, como se as máscaras dependuradas em um de seus limites fossem invisíveis.

Derivada do verbo *hokan*, “fazer uma passagem, liberar um espaço ou uma passagem”, a palavra *hokanin* indica um espaço aberto ou, como se diz no português regional, limpo, livre de casas e árvores (Deturche 2009: 257). Para limpá-lo, os homens utilizam terçados, enxadas ou machados, a depender do estado da vegetação, relacionado, por sua vez, ao tempo em que a aldeia se encontra no mesmo lugar⁹¹.

Esta acepção de *hokan* como “fazer ou liberar uma passagem” enquanto sinônimo de derrubar a vegetação remete também às outras pequenas clareiras abertas pelos homens na floresta, quando coletaram o patauá para as bebidas (cf. capítulo 2) e o buriti para as máscaras (cf. acima). De fato, estes terreiros também são chamados por *hokanin*. O mesmo não é dito, porém, sobre as árvores brocadas para as roças, cuja ação é verbalizada na expressão *tu-pa*, ainda que estas também formem clareiras (grandes) em seu estágio inicial, com o tempo preenchidas pelos cultivos.

Chamarei o *hokanin* situado às margens da aldeia por terreiro masculino principal e o *hokanin* situado na floresta por terreiro silvícola. O primeiro tem localização mais estável que o segundo, pois seu ponto de referência é o espaço residencial, situando-se às costas deste. Já o outro terreiro é função da localização das palmeiras usadas nas máscaras – eventualmente, daquelas usadas nas bebidas. Sabemos que o habitat do buriti, bem como do patauá e açai, estão situados em áreas alagadas, à beira de igarapés. O terreiro no qual os homens reúnem os brotos para as máscaras (ou os cachos do patauá) era sempre situado em uma porção de terra mais alta, bastante próxima do início do terreno encharcado. Os *hokanin* na floresta estão, portanto, entre a várzea e a terra firme.

No primeiro ritual do qual participei no Biá, porém, os homens não fizeram suas máscaras exatamente na floresta. Durante o Adyaba Kidak de Bastião e Chica, na aldeia Sororoca, quando fomos os homens em direção ao buritizal, passamos por uma grande área desbastada – uma roça nova, recém-queimada e ainda sem cultivos brotando. Adentramos a floresta e logo chegamos aos buritis. Depois, com os brotos sobre os ombros, ao invés de se dirigirem a uma área de terra firme na mata, os homens rumaram de volta à área da futura roça. Atravessaram-na e se acomodaram sobre troncos caídos à beira das altas árvores da

⁹¹ Assim, no Arao de Manduca, a aldeia Janela tinha mudado sua localização havia poucos meses, de forma que no espaço destinado ao *hokanin* existiam algumas árvores que, somadas às outras plantas, ocuparam boa parte da manhã dos homens. Os troncos foram transformados em lenha e deixados na cozinha da dona da bebida. No Bacuri Novo, quando a maior parte dos residentes ainda não tinha nem construído suas casas e morava temporariamente embaixo de abrigos com lona e palha, o terreiro masculino já estava pronto – segundo me contaram, em função da realização de um Pida Kidak por Moura e Maria.

floresta, que nos ofereceram sombra durante a tarde ensolarada. O terreiro silvícola estava, portanto, situado no limite da (futura) roça com a floresta, entre elas.

Transcorrido quase um ano, no Pida Kidak de Mariano, passamos pela mesma roça, agora já verdejante, e fomos ao mesmo buritizal. Desta vez, todavia, fizemos as máscaras em um terreiro dentro da floresta, na porção de terra firme mais próxima da área encharcada dos buritis, conforme corrente nas outras festas, entre a várzea e a terra firme.

Claramente, o que separou uma situação da outra foram os cultivos, ausentes à época do Adyaba Kidak e presentes ao Pida Kidak. Em função da alternância de áreas característica da agricultura de coivara (ver capítulo 2), uma área de mata em terra firme pode vir a ser uma roça e toda roça virá a se transformar em mata. Ou seja, tanto uma futura roça como uma ex-roça são, de formas diferentes, floresta⁹². A presença de cultivos em uma clareira, iluminados pelo sol, caracteriza uma roça atual, e é próximo a roças neste estágio que os Katukina associam suas aldeias, como vimos. Creio que a escolha do local do terreiro no Adyaba Kidak ocorreu baseada na parte floresta que toda roça tem, principalmente em suas primeiras etapas, quando são apenas clareiras repletas de troncos tombados cobertos de cinzas.

Portanto, na condição de clareira, uma área de roça cujos cultivos ainda não desabrocharam pode ser tomada provisoriamente como um *hokanin*, uma clareira ritual. Contudo, os homens não colocam fogo nos *hokanin*, nem chamam as porções agrícolas objetos da coivara por terreiro. Assim, ao aspecto provisório da localização do *hokanin* naquele Adyaba Kidak deve ser acrescida sua situação limítrofe, posto que os homens não passaram a tarde fazendo máscaras no meio da (futura) roça, mas no seu limite com a mata.

Encontramos, deste modo, um nítido caráter de transição nestes terreiros silvícolas, seja entre a terra firme e a alagada ou entre a roça e a floresta. Na equação [terra firme : alagada :: roça : floresta], os homens privilegiaram a localização dos terreiros silvícolas nos primeiros termos dos pares das duas oposições, insistindo, contudo, em manter uma vizinhança com os segundos.

Temos uma situação análoga no terreiro masculino principal, localizado às margens da aldeia, no qual são depositadas as máscaras quando os homens retornam da floresta e depois dos cantos noturnos. Como se observa nos croquis (ver acima e capítulo 2), este *hokanin* está sempre fora do espaço residencial, entre este e a floresta, ainda assim mais próximo daquele do que desta – do terreiro principal ao pátio da aldeia bastam alguns poucos

⁹² As roças antigas (*bahnin kidak*), onde um leigo só percebe a mata diversa, são identificadas com certa facilidade pelos índios, que as diferenciam das porções de floresta nas quais não plantaram. Um dos fatores de identificação é a presença de palmeiras pupunha.

passos, para os quais se leva cerca de um minuto; mesmo assim, desde o pátio não é possível vislumbrar o terreiro, sempre rodeado pela vegetação.



Foto 32. Pátio da aldeia Bacuri em 2014; ao fundo, o caminho que levava ao *hokanin*, entre a última casa (à esquerda) e a prensa.

Em suma, os terreiros rituais masculinos (*hokanin*) são sempre um espaço liminar: na fronteira da terra firme com a várzea na floresta, nos limites de um roçado novo com a mata, e entre a aldeia e a floresta. Situando-se na extremidade de um dos termos, os homens reúnem e transformam o que está do outro lado, próximo, e fazem seu trânsito até a outra extremidade. Neste sentido, o terreiro aberto perto do buritizal para fabricar as máscaras está no início de um processo cujo resultado termina no terreiro masculino principal. Um e outro mediam o surgimento das máscaras nos rituais: primeiro sua produção na floresta, depois sua guarda no entorno da aldeia. Um e outro atuam no processo de trazer o que está no alto e distante para mais perto do chão terreno da aldeia.

Tendo em vista este caráter mediador e transitório do *hokanin*, creio que estamos em melhores condições para retomar sua situação incomum na aldeia Bacuri Velho, que nada mais era durante o cotidiano que uma encruzilhada cujas saídas levavam seus transeuntes para as roças e para a floresta ou destas de volta à aldeia. A definição de encruzilhada como ponto onde vários caminhos se cruzam sugere, por si, a ideia de trânsito, de lugar de articulação por

onde se acessam lugares outros⁹³. A situação do *hokanin* no Bacuri Velho, então, talvez não fosse tão anômala do jeito como a imaginamos, visto que conservava esta qualidade de mediação, ainda que em outro plano, sendo apenas de uso mais compartilhado no dia a dia e ainda exclusivamente masculino nos rituais⁹⁴.

Este experimento, contudo, em fazer do terreiro ritual um lugar de passagem cotidiana, não foi adiante, posto que quando as famílias do Bacuri se mudaram para o outro lado do Ipixuna, passando a chamar a aldeia por Bacuri Novo, o terreiro *hokanin* voltou a ser situado em acordo com a disposição dos terreiros nas outras aldeias, sem que por ele passassem os caminhos para as roças (ver croqui da aldeia Sororoca, figura 5, no capítulo 2).

Durante as festas, portanto, desbastar uma área, derrubar árvores e retirar plantas é “fazer uma passagem” – conforme um dos sentidos do verbo *hokan* (Deturche 2009: 257). Costa (2007: 401), por sua vez, traduz o espaço “*ahokanim*” como um “lugar de chamar” (os espíritos) ou “chamado” (405). Uma vez que a partícula *-nin* é um nominalizador (Anjos 2011: 196-7), assume-se que o verbo *hokan* seja entendido pelos Kanamari como o ato de chamar. Embora se tratem de hipóteses etimológicas distintas, ambas colocam em primeiro plano a comunicação, no sentido de que tratam da criação de um canal para a comunicação. No caso katukina, o lugar que nasce deste verbo é um entrelugar. Mas quem passa por esta passagem liberada pelos homens, com quem se comunicam? A resposta já é um tanto óbvia, os terreiros rituais operando uma passagem que extrapola o mundo terreno, pois é no *hokanin* principal que o espírito celeste vem para beber, cantar e dançar. A encruzilhada deriva, então, para outra dimensão, como um lugar no qual uma entidade radicalmente distante pode habitar por uma noite.

Uma pausa necessária.

Quando os homens voltam da floresta com as máscaras, devem necessariamente passar um tempo no terreiro antes de entrar na aldeia. No terreiro às margens da aldeia deixam as máscaras, que só adentrarão o pátio ao anoitecer, quando for dado início aos cantos. Este momento passado no *hokanin* antes de retornarem ao espaço residencial era aproveitado por alguns para amarrar as *adak* nas pernas e retocar as máscaras, cortando-lhes simetricamente as partes inferiores das tiras, por exemplo, ou inserindo algum acabamento em sua parte superior

⁹³ Seria interessante levar essa ideia adiante a contrastando com a noção de encruzilhada na cosmopolítica afro-brasileira, conforme desenvolvida por Dos Anjos (2006).

⁹⁴ Restava não resolvido, entretanto, o problema da proximidade das mulheres com as máscaras no Bacuri Velho, o que não acontecia em outras aldeias.

(como as varinhas colocadas sobre as máscaras do Arao e do Kiokdyuku). Outros apenas descansavam ou fumavam por ali.

Embora esta pausa tenha ocorrido em todas as festas de que participei, só me dei conta de sua importância na última delas, no Barakohana liderado por Caxeiro e Maria Antônia em julho de 2015, já no Bacuri Novo. O fim da tarde já se aproximava e ainda estávamos na floresta terminando as máscaras. Caxeiro me perguntara o horário mais de uma vez, o que me fez desconfiar de que estaríamos atrasados. Começamos a retornar com passos firmes e à medida que nos aproximávamos da aldeia, Caxeiro, na frente da fila, aumentava a velocidade de seus passos, confirmando minhas suspeitas sobre o atraso. Já nas cercanias da aldeia, saímos do caminho principal e Caxeiro foi abrindo com o terçado uma trilha vicinal pela floresta. Assim, ao invés de chegarmos à aldeia pelo caminho utilizado horas antes para sairmos dela, chegamos diretamente ao terreiro *hokanin* sem passar pelo espaço residencial. Desta forma, evitou-se que as máscaras adentrassem a aldeia antes de passarem pelo terreiro ritual, onde foram deixadas.

Quando finalmente chegamos ao terreiro com as máscaras, a pressa de Caxeiro era evidente, pois os cantos têm hora para começar, devendo o repertório ser iniciado ao anoitecer. Entretanto, antes disso ainda precisávamos tomar banho, comer, beber *koya*, voltar ao terreiro para buscar as máscaras e, só então, retornar à aldeia para que Caxeiro pudesse dar início às canções no pátio. Com a luz da tarde já fraca, sabíamos todos, ao chegar da floresta no terreiro, que estávamos atrasados. Mesmo assim, ao invés de simplesmente deixarmos as máscaras e rumarmos para a aldeia, Caxeiro sentou e ainda passamos ali cerca de dez minutos. Nada teve a me dizer sobre sua decisão, mas restou explícito que aquela pausa era necessária, talvez tão importante quanto começar a cantar no momento certo.

Lembrei-me, na ocasião, das câmaras de descompressão utilizadas por mergulhadores para retornarem com vida à superfície depois de passarem um longo período submersos em águas profundas. Para evitar a embolia gasosa, devem passar nestas câmaras uma quantidade de tempo relativa ao tempo em que estiveram mergulhando. Não soube, entretanto, por meus anfitriões, quais seriam os riscos de adentrar a aldeia sem fazer uma pausa no terreiro – em outras palavras, qual seria o análogo da embolia gasosa que é evitado pela espera no *hokanin*.

Mencionei páginas atrás o costume dos homens de, ao se aproximarem da aldeia com as máscaras, baterem em troncos e raízes, emulando assim uma agressividade e certa oposição ao grupo de mulheres que permanecera na aldeia e evitando com elas se encontrarem. Quando ao fim da tarde, pisaram no pátio da aldeia, entretanto, não restava traço de animosidade,

assim como não existia ao saírem pela manhã da aldeia. A diferença entre estes três momentos (saída, caminho de retorno, chegada) está nas máscaras, como se elas já estivessem influenciando no comportamento dos homens, que as carregavam dobradas junto ao corpo, nas costas, mas sem vesti-las.

Ao chegarem ao terreiro *hokanin*, acomodarem as máscaras no chão e esperarem por um tempo, os homens estariam agindo para reduzir esta influência, interrompendo um processo de alteração aparentemente já em curso. Em algumas festas, alguns dos homens mais jovens ensaiaram um jogo de peteca neste momento, não endossado, entretanto, pelo líder, que geralmente esperava sentado até decidir que a pausa acabara e retornariam à aldeia. Creio plausível, então, a metáfora da câmara de descompressão, o terreiro funcionando como uma ‘câmara de desmascaramento’, um espaço de intervalo entre dois modos distintos de estar no mundo, um na floresta com as máscaras, outro na aldeia com os cônjuges e parentes, sem as máscaras, deixadas no terreiro quando, finalmente, os homens voltam a aldeia para se prepararem para a noite. Tudo indica, portanto, que as máscaras não são simples objetos inanimados, agindo sobre aqueles que as carregam antes mesmo que a vistam.

Mascarados.

Voltemos ao Barakohana realizado em 2014. Ao fim da tarde do segundo dia da festa, os homens, por fim, ingressaram na aldeia, avistando as panelas repletas com bebidas dispostas lado a lado em cima de um banco na cozinha de Maria Antônia, esposa de Caxeiro. Algumas mulheres terminavam de varrer o pátio, palco da cantoria que se aproximava.

Os homens tomamos banho no igarapé e depois cada um foi até sua casa. Caxeiro levou alguns peixes assados até o centro do pátio e os depositou em uma esteira, dando início à refeição e depois ao consumo das bebidas, conforme relatado no capítulo 2. Como mencionei, pairara por alguns minutos uma incerteza quanto à realização dos cantos e danças, pois uma chuva forte parecia iminente. Caxeiro me pediu para ver seu filho, Makatsura, então com cerca de 14 anos de idade, pois o mesmo estava febril, deitado na rede. Quando me dei conta, todos os homens tinham se retirado para o terreiro masculino. Apanhei lanterna e gravador e fui até eles, enquanto as mulheres preparavam seu espaço, colocando redes em frente à cozinha de Maria, no lado oposto do pátio ao da saída para o *hokanin*.

Estávamos na boca da noite e o crepúsculo já roubava a nitidez das formas. Alguns homens davam os últimos retoques em suas máscaras, outros se pintavam. Caxeiro apanhou sua máscara e, ainda sem usá-la, entrou na aldeia seguido pelos demais, caminhando até dois

troncos que seriam usados como bancos pelos homens, localizados no lado oposto ao das mulheres, do qual só avistávamos a luz de uma discreta fogueira e algumas redes, recém amarradas. As conversas, já em volume reduzido, foram cessando enquanto os homens se acomodavam sobre os troncos. Caxeiro vestiu sua máscara e caminhou em silêncio até o centro do pátio. Solenemente, parou em um local equidistante entre o assentamento das mulheres e o dos homens. Instantes depois, Carnaval, também mascarado, postou-se ao seu lado direito, entrelaçando o braço com o do líder. O canto ia começar. Chegamos, enfim, ao momento no qual as máscaras são usadas, quando já se despediram as últimas luzes. Em conclusão a este capítulo, as páginas abaixo tratam da experiência que a máscara proporciona a quem a veste, buscando compreender o estatuto dos mascarados.



Foto 33. Mascarados no Barakohana na aldeia Bacuri (2014).

O corpo repleto de frestas.

Entre os indígenas Miraña, na Amazônia colombiana, máscaras rituais feitas de entrecasca são usadas para personificar espíritos de animais, convidados a compartilhar com os humanos a bebida de pupunha (Karadimas 2011b: 206). Segundo o autor, a máscara proporciona a quem a veste a experiência de ser visto como outro: o homem que a veste não é mais um pai ou um irmão, mas um ser anônimo contido pelo traje-máscara. Ao retirar a máscara para beber, não é propriamente sua identidade que vem à tona, mas sim a do espírito

personificado, que afeta a expressão facial do portador, mostrando um rosto deformado por caretas, próximo a de um animal (: 210). Estes espíritos, por sua vez, são “representantes antropomorfizados de identidades anônimas que acederam ao estatuto de ancestrés” (: 220). Tal anonimato se baseia na primazia do grupo (clã) sobre a pessoa: quando esta morre, seu nome retorna ao grupo, dado a um recém-nascido da mesma linhagem. O morto miraña, portanto, é um anônimo.

Olhar desde o interior da máscara um mundo que ele conhece mas que não o reconhece mais, dá ao sujeito a experiência de um estado atribuído aos defuntos e espíritos: eles podem ver sem ser vistos, assistir sem ser reconhecidos, representar sem se apresentar. Olhar de dentro da máscara suscita um estado de interioridade atribuído a um defunto. (Karadimas 2011b: 222).

Para os Miraña, as almas ancestrais de defuntos são as divindades que hoje observam os humanos, das quais estes só veem o reflexo estelar (: 226). A abóbada celeste seria, então, equivalente a uma máscara, uma superfície atrás da qual as almas (interioridades) desaparecem. A capacidade de observar sem ser observado, comum a deuses e a animais predadores, seria possibilitada pela máscara, permitindo a quem a veste uma qualidade divina momentânea (: 227-8).

Em termos formais e contextuais, as máscaras *kiori* se afastam consideravelmente das máscaras miraña. As entrecascas destas costumam ser contínuas, ocultando de fato quase todo o corpo de quem a veste, formando uma fronteira sólida e estável. As *kiori* katukina também cobrem quase todo o corpo masculino, mas o fazem por meio de muitos folíolos pendentes, que formam uma densa cortina vegetal. Quando os mascarados dançam, com passos rasteiros e curtos, as tiras de folíolos se movimentam, permitindo a eles que enxerguem rapidamente por meio das frestas que se abrem na máscara. O que veem, contudo, é muito pouco, pois além da escuridão da noite, as frestas são pequenas e instáveis – a realidade que se percebe de dentro da máscara é confusa e permanentemente entrecortada.

Não há, assim, como encontramos entre os Miraña e também entre os Tikuna, um espaço na máscara *kiori* que seja dedicado exclusivamente ao olhar de seu portador. Pelo contrário: os mascarados são quase cegos, a ponto de durante a noite de cantos e danças as mulheres reorientarem de vez em quando a linha coreográfica masculina até o centro do pátio, evitando que esta esbarre nas casas do entorno. Os mascarados são, portanto, mais observados que observadores. Sua apreensão do mundo exterior à máscara não é a de uma divindade de olhar panscópico estável, mas a de alguém que o percebe visualmente por entre frestas, de modo incompleto, impreciso e em movimento.

Isto não é apenas algo fortuito, derivado de uma característica formal aleatória da máscara, pois tanto os homens não usam as mãos para abrir suas máscaras e assim enxergar melhor durante os cantos, como aqueles e aquelas que não participam no momento da dança jamais apontam suas lanternas para os dançarinos e dançarinas. Canta-se e dança-se, sabemos, na escuridão da noite.

Em suma, se a máscara *kiori* constitui uma fronteira ou uma cobertura que envolve os corpos masculinos, ela o é de modo fundamentalmente vazado e instável, em movimento. Não há, aqui, o controle visual de um observador anônimo, mas uma realidade bastante distinta daquela solar, cotidiana e nítida. Uma das expressões utilizadas pelos Katukina para demonstrar que entenderam o que alguém lhes disse é *koni hik*, literalmente ver (*hik*) a fala (*koni*), o que dá um indício importante sobre o estatuto da visão no Biá. Longe da percepção diária, o mascarado vê apenas partes daquilo que cotidianamente percebe como formas completas. Sua visão, portanto, é necessariamente parcial e fragmentada, seu entendimento é outro.

Uma vez que o espírito-Dono (*waik-wara*) usa sempre a máscara de sua festa (ver início do capítulo), pode-se concluir que o corpo do espírito *waik-wara* é um corpo vazado, repleto de aberturas. Talvez por isso seja capaz de assumir outras formas, como, por exemplo, a de um rato (quando eventualmente decide, enfurecido, sair do terreiro e ir até a aldeia). Usar sempre a máscara, então, não significa estar dotado de sua aparência (aliás, invisível), mas possuir um corpo repleto de frestas, de aberturas a outras formas⁹⁵.

Nem outros anônimos, nem os mesmos.

Outra característica afasta a máscara *kiori* não apenas das máscaras miraña como também das de muitas outros povos americanos entre os quais a identidade dos mascarados é um segredo ou um assunto sobre o qual não se deve conversar (ver, por exemplo, sobre os Javaé, Lourenço 2009). Os mascarados katukina não são anônimos. Embora seja difícil reconhecer visualmente o homem por trás de uma máscara, a disposição coreográfica e o timbre de sua voz são efetivamente levados em consideração pelas mulheres, uma vez que cada uma deve se postar diante de seu marido para cantar.

Como colocou Deturche (2015: 100), “o fato de animar uma máscara não anula instantaneamente a presença de seu portador”. Isso quer dizer que os mascarados nem

⁹⁵ Esta curta seção foi inspirada naquilo que Menezes Bastos (2013) chamou de “gnosologia da Fresta no Sapé” (: 370), “para a qual o ser visto/ouvido é criptonita e o ver/ouvir, pedra filosofal” (2001: 341).

personificam nem se transformam em espírito. Sabemos que o lugar do espírito-Dono durante a noite de cantos é o terreiro masculino, às margens do espaço aldeão, de onde ele canta e dança tal qual homens e mulheres o fazem no pátio da aldeia. Deturche (2015: 99) também ressaltou que, contrariamente ao que ocorre nos cantos kanamari (Costa 2007; ver também os cantos araweté em Heurich 2015), as vozes dos cantores katukina não são alteradas quando entoam os cantos rituais. Assim, não apenas os presentes e suas esposas distinguem a voz de cada mascarado como também nas audições das gravações que eu costumava fazer era comum as pessoas tentarem identificar nominalmente quem estava cantando pelo timbre das vozes.

Estas características afastam uma teoria presentificadora da máscara, na qual seu portador seria um “acessório mecânico” (Taylor 2010: 43) que dá vida à máscara, corpo do espírito, e aproximam as máscaras katukina do conceito de “referente múltiplo”, no qual “a máscara não representa um animal X (ou seu espírito) enquanto unidade indivisível, mas reenvia sempre a uma multiplicidade de referentes” (Fausto 2011: 245).

Essa definição apresenta uma plasticidade que permite circunscrever melhor o contexto katukina, especialmente se considerarmos que a multiplicidade de referentes não é uma justaposição desvinculada dos referentes entre si, mas que ela também se refere a mediações. Nesse caso, nomear as máscaras pela forma [Ritual]-*wara* para os Katukina seria uma forma de "agrupar" essa multidão de referentes dentro do próprio fenômeno "ritual", neste momento em que se chocam, se misturam e se tecem (...) vozes, sons, palavras, ações, corpos e significados. O resultado é uma complexificação do esquema representacional clássico baseado em uma “presentificação” dos espíritos. (Deturche 2015: 95).

Os referentes mencionados pelo autor dizem respeito à similaridade entre a cabeça da máscara e a cabeça (da máscara) do espírito-Dono de cada festa (: 94), bem como aos cantos de animais diversos entoados, cuja relação de propriedade é expressa por *nowa* (*X nowa waik*, o canto de X) e não por *wara* (: 95). Mas Deturche procura ir além de um “ponto de vista cosmológico” na interpretação das máscaras, explorando também a importância dos casais no desenrolar ritual.

Sabemos que os rituais katukina são organizados e liderados por um casal, o dono do canto (*waik-warahi*) e a dona da bebida (*koya-warahi*). Cabe a ele ensinar o repertório musical de sua festa a outro homem já casado e com filhos. Caso venha a morrer antes de fazê-lo, caberá à *koya-warahi* transmitir a festa a outro casal, ainda que outro homem possa ser acionado para ensinar todos os cantos (: 104,). O mascarado “se ramifica para além de seu corpo” (idem) não apenas na transmissão dos rituais como no próprio momento do canto, quando ao entoá-lo “sua mulher lhe responde de modo dessincronizado e com uma ligeira

modificação da entonação”. Assim, as mulheres casadas também fariam o ofício de referente múltiplo.

O autor destaca ainda os diálogos rituais improvisados presentes nos repertórios de cada festa, nos quais, grosso modo, os casais trocam acusações em torno das tarefas mal executadas sob responsabilidade de cada cônjuge. Nestes momentos, os homens chamariam suas esposas por cunhadas (*miyo*), sobrepondo outra afinidade à conjugal – ou seja, embora não se transformem em espíritos, os mascarados são mais do que apenas maridos.

Esses diálogos mostram que as referências em jogo também estão ligadas ao cotidiano e à atualidade das relações humanas. Não podemos, em minha opinião, separar esse aspecto do ritual e limitar a referencialidade das máscaras dizendo que a referência múltipla não inclui o portador da máscara. (Deturche 2015: 100-1).

Estendendo a referencialidade múltipla utilizada por Fausto para analisar as máscaras, Deturche não se deteve no aspecto material das *kiori*, ainda que reconheça sua importância como componente de um feixe de relações (: 105, Erikson 2002). Ao descrever o processo de produção das paramentas rituais, procurei ao longo deste capítulo enfatizar algumas das qualidades sensíveis das matérias nele envolvidas. Através do buriti tomou forma tanto um eixo vertical, mediador entre o celeste e o terrestre, como o motivo da renovação sucessiva e da articulação do que é diverso e disperso. Dos adereços das pernas, *adak*, emergiu uma continuidade discreta entre os corpos masculinos e femininos. As pinturas dos homens evocaram a escrita dos brancos, provavelmente associada às operações de equivalência das interações comerciais com os patrões. Como colocou Deturche (2015: 95), estamos lidando com “camadas de significação variadas”. Se eu estiver seguindo as pistas certas, então, deve existir solução de continuidade entre as conclusões de Deturche sobre as máscaras *kiori* e o até agora exposto neste capítulo.

O corpo composto.

De acordo com Deturche (2009: 445), os mascarados podem ser referidos pela expressão *waik-wara*. Embora seja a mesma designação dada aos espírito-Donos dos rituais, os mascarados não se transformam nestes espíritos nem os personificam. Antes, o que os homens fazem ao vestir as máscaras é dar um corpo ao ritual (2015: 101).

Como mencionado rapidamente na Introdução, a categoria *-wara* é complexa e possui acepções diversas mas próximas. Trata-se de uma palavra que vem sempre precedida por outras (daí a marcação do hífen) e que aponta para um sentido relacional. Para explicá-la,

Deturche (2009: 295-300) distinguiu alguns contextos nos quais a observou em uso, indicando sentidos variados e entrelaçados.

O uso mais frequente de *-wara* remete à “ideia de origem, de uma fonte inesgotável” (2009: 296). Pode vir acompanhando tanto o lugar de origem como o objeto: frutas coletadas na mata podem ser ditas *ityonin-wara*, pois oriundas da floresta (*ityonin*), assim como o local onde existem muitas lanternas (uma loja ou uma fábrica) pode ser chamado por *lanterna-wara*, ou um certo trecho do rio pode ser designado *wamoru-wara* por nele se encontrar uma grande quantidade de peixes matrinxã (*wamoru*). De modo similar, *-wara* também é usado na especificação dos frutos: *towda-wara*, o fruto da palmeira patauá (*towda*); *tobahtyinin-wara*, o fruto da palmeira açaí (*tobahtyinin*); *ihkira-wara*, o fruto do buritizeiro e assim por diante.

Nestes exemplos, *-wara* estabelece uma relação particular entre uma fonte abundante e o que sai desta fonte, seja ela um lugar ou uma árvore. Ao acompanhar o objeto, *wara* poderia ser traduzido como ‘lugar de muitos’ (peixes, lanternas etc.); já ao acompanhar a fonte (lugar/árvore), a glosa apropriada seria ‘oriundo de’. Esta origem pode ser genérica ou específica – o fruto patauá é tanto oriundo da floresta (*ityonin-wara*) como da palmeira patauá (*towda-wara*) – mas em qualquer caso implica a ideia de uma fonte abundante: assim como há mais palmeiras na floresta, há mais frutos nas palmeiras.

Deturche (2009: 298) também destaca o uso de *-wara* enquanto forma corporal e tronco, ou seja, a parte do corpo que conecta os membros das pessoas ou o curso principal de um rio no qual deságuam seus afluentes (: 299). Próxima destas acepções, o autor também analisa a expressão *-wara-’onin* que remete a um corpo (*wara*) inteiro/completo (*’onin*), podendo se referir, por exemplo, ao corpo de um quelônio inteiro e vivo (*kawuhtyuku-wara-’onin*) ou a uma roça repleta de plantas de tabaco (*tabaco-wara-’onin*). Neste sentido, a expressão se aproxima da vista acima, *x-wara*, referente a um corpo/espaco que contém grande quantidade de x (objetos, plantas, peixes)⁹⁶.

Diante destas conotações, o que poderia significar a expressão *waik-wara* quando aplicada aos mascarados? A palavra *waik* estaria em posição de objeto (como em *lanterna-wara*) ou em posição de fonte, lugar de origem (como em *ityonin-wara*)? Talvez não seja o caso de pensarmos em termos exclusivos e *waik-wara* possa significar tanto um lugar/fonte de muitos cantos (*waik*) como aquilo/aquele que é oriundo dos cantos. Ora, os homens só cantam e dançam mascarados e as máscaras só existem para cantar e dançar. Por as máscaras serem

⁹⁶ Note-se que a investigação da categoria *-wara* por Deturche se estabelece na comparação com sua homóloga entre os Kanamari (*-warah*), que a glosam por chefe, corpo (vivo) e dono (Costa 2007: 46-7), um corpo-mestre, continente relacional (Deturche 2009: 297).

condição dos cantos, elas só existem propriamente em função deles – só são de fato vestidas no momento de cantar e dançar, antes disso não adentram o espaço residencial. Não parece haver aqui alguma anterioridade conceitual de um termo sobre o outro: ainda que em termos práticos as máscaras precisem ser fabricadas antes do início das músicas em cada festa, elas só o são porque as mesmas canções já foram cantadas outrora...

Embora o espírito-Dono de cada festa também seja designado por *waik-wara* (ou *Arao-wara*, *Barakohana-wara*, *Pida-wara* etc., como os mascarados), a forma *waik-o-wara* (e derivadas) se aplica apenas ao espírito. Isto de forma análoga, creio, à explicação de Deturche acerca da palavra *wara* em referência a um contexto vegetal:

A estrutura da expressão também pode criar confusão, pois é a mesma que será usada para designar o espírito de uma árvore. Nesse caso, parece que o problema pode ser resolvido inserindo um -o-. Assim, falamos de **bohkwawara**, o espírito da árvore **bohkwa**, e **bohkwawara**, o fruto da árvore. Parece que, embora a expressão **bohkwawara** possa se referir em alguns contextos ao espírito da árvore, o inverso não é verdadeiro: o fruto sempre será **bohkwawara**. (2009: 297). Grifos em negrito no original.

Para ajudar a compreender a relação entre mascarados e espírito-Dono me parece proveitoso estender esta relação ao contexto ritual: se os mascarados (*waik-wara*) não são propriamente o espírito (*waik-o-wara*), talvez pudéssemos dizer que eles são os frutos do *waik* (canto-dança-festa), ou seja, partes dele oriundas.

O espírito-Dono, por sua vez, ocupa outra posição: diferente dos frutos e das folhas das palmeiras, bem como dos mascarados, ele não costuma tocar o chão quando vem à terra, preferindo ficar *em cima do pau* no terreiro masculino, enquanto canta, dança e bebe, apartado mas próximo. Como a cada festa corresponde um repertório musical e um espírito-Dono específico, a fonte abundante de cantos implicada na expressão *waik-wara* quando referida aos mascarados talvez possa dizer respeito ao próprio espírito *waik-o-wara*:

O fato de os homens serem **waik-wara** e de certa forma entidades rituais, ou melhor, “entidades-rituais”, pode, no entanto, sugerir que uma das hipóteses interessantes seria ver os homens mascarados como meios de enunciação daquilo que compõe os rituais: as canções. Os espíritos celestes seriam então as entidades que estruturam, englobam, contêm, de certa forma, as peças que são as diferentes canções, as diferentes “linguagens”. O ritual como um todo seria então uma espécie de corpo composto, que sua organização, com a entoação das canções, completaria. Portanto, os homens não são espíritos celestes nem animais, são de fato o “corpo do ritual”, uma entidade de certa forma impessoal porque deve ser capaz de representar um todo. (Deturche 2009: 446). Grifos no original.

Os mascarados seriam, então, delegados do espírito-Dono (2015: 101), partes de uma totalidade englobante. Este todo não é um lugar estático: os espíritos-Donos estão sempre em movimento, voando do céu às roças para comer, fugindo da luz, cantando, dançando e bebendo nas festas, transformando-se em animais não visíveis para adentrar a aldeia. Seus

delegados tampouco poderiam ser fixos: vestir a máscara implica necessariamente se mexer, dançar.

As máscaras não são usadas para dar corpo aos espíritos, mas para duplicar as qualidades de seus portadores, intermediários entre dois mundos. Eles servem para criar um momento em que todas as relações que constituem o mundo Katukina estão densamente agrupadas. Os espíritos estão presentes: convidados, percorrem o espaço do ritual, prontos para atuar em caso de violação. Os mascarados são um pouco desses espíritos e um pouco de si mesmos, ou nenhum dos dois, porque nos momentos do ritual não possuem qualidades fixas. Eles estão em movimento perpétuo: um fluxo. (Deturche 2015: 101). Grifo meu em sublinhado.

As categorias que emergiram da descrição da produção das paramentas rituais nas seções anteriores apontam todas para qualidades dinâmicas: não se trata de um eixo vertical fixo, mas do movimento do que tende para cima e depois para baixo, da renovação ao longo do tempo e do poder de atração e articulação da diferença. As máscaras *kiori* e adereços *adak*, resultado da decomposição e reorganização destes elementos, fazem convergir para os corpos masculinos estas relações dinâmicas: “a multiplicidade de referentes não é uma justaposição sem relação dos referentes uns com os outros, mas se refere a mediações” (2015: 95 e 104) – entre os planos celeste e terrestre, entre o espaço florestal e o espaço aldeão, entre produtos e mercadorias (no caso da pintura masculina), entre gerações de cantores que se sucedem.

As máscaras, portanto, não portariam significados ou possuiriam agência, mas materializariam (ou fariam emergir) relações (: 105), que aqui nada mais são do que movimentos de mediação. Estes movimentos estão implicados nas fontes materiais escolhidas para a paramenta ritual, no seu processo de produção e na própria estética da máscara. Assim, o que converge para os corpos mascarados é uma série de mediações – entre o distante e o próximo, o selvagem e o agrícola-aldeão, o alto e o baixo, o celeste e o terrestre. É esta sobreposição de articulações que faz das máscaras um instrumento por meio do qual os homens podem cantar e dançar, como se lhes alterassem o seu estatuto cotidiano (em que agem como maridos perante suas esposas).

As máscaras ameríndias, como afirmou Viveiros de Castro (1996), não são disfarces: “elas se aparentam aos equipamentos de mergulho ou aos trajes espaciais”, instrumentos que permitem “ativar os poderes de um corpo outro”, como um escafandro possibilita a um mergulhador “funcionar como um peixe” (: 130). As máscaras katukina fazem os homens funcionar temporariamente como espíritos *waik-wara*, como corpos compostos por múltiplas mediações, corpos repletos de frestas, continentes vazados que se comunicam entre si. O fluxo de todos estes movimentos desemboca, por fim, nos cantos e danças.



Foto 34. Mascarados posando para foto no terreiro (hokanin) após a noite de cantos da festa Arao, liderada por Manduca e Carmélia na aldeia Janela em 2015. Anoto que não é costume usar as máscaras depois de terminados os cantos, tampouco pedi para que os homens compusessem a cena de tal modo – fizeram-no por conta própria e pediram para que eu registrasse.

Capítulo 4. Cantos.

Nos dois últimos capítulos tratei das etapas de preparação das festas tendo como referência a festa Barakohana liderada por Caxeiro e Maria Antônia em setembro de 2014 na aldeia Bacuri. No primeiro dia, os homens foram à floresta em busca de patauás, enquanto as mulheres se dirigiram às roças para colher abacaxis (capítulo 2). No segundo dia, elas se dedicaram à preparação das bebidas na aldeia (capítulo 2) e eles à produção das máscaras de buriti na floresta (capítulo 3). Até aqui, então, homens e mulheres não interagiram pública e diretamente, pois vinham desenvolvendo suas atividades em lugares diferentes.

Como observei no capítulo 1, os cônjuges costumam passar o dia trabalhando separados, reunindo-se principalmente para as duas refeições diárias (no início da manhã e ao fim da tarde). Nos rituais, porém, esta comensalidade conjugal é suspensa, dando lugar a dois grandes grupos comensais, um formado pelos homens, que comem e bebem no centro do pátio da aldeia, e outro pelas mulheres, que o fazem na margem do pátio (ver capítulo 2).

Assim, a dinâmica diádica (entre cônjuges) de separação (trabalho) e reunião (refeição) é substituída, nas festas, por uma separação coletiva (entre homens e mulheres) que atinge também a comensalidade, fazendo com que ambos os grupos funcionem de maneira paralela, sem se encontrarem. Se os atos comensais funcionam como vetores de identificação (Fausto 2002: 15), a reorientação destes vetores nas etapas de preparação dos rituais parece indicar tanto uma maior proximidade entre pessoas de mesmo gênero como um maior afastamento entre os gêneros, como se formassem coletivos autônomos, como se esposos e esposas tomassem distância de seus casamentos.

A organização de ambos os grupos, no entanto, é baseada na relação conjugal. Não apenas porque só as pessoas casadas são as que estão aptas a cantar nas festas, mas também porque o dono dos cantos (*waik-warahi*) que lidera o grupo masculino e a dona das bebidas (*koya-warahi*) que lidera o grupo feminino são necessariamente casados. Ou seja, as festas não suspendem as relações conjugais, mas partem delas para construir uma situação diversa da cotidiana, com resultados distintos.

Se voltarmos à sequência de eventos do Barakohana, veremos que o afastamento radical entre homens e mulheres passa a ser redimensionado ao fim do segundo dia de festa. Depois de beberem no pátio ao fim da tarde, os homens voltaram ao terreiro masculino (*hokanin*), seguindo Caxeiro (*waik-warahi*). Enquanto isso, as mulheres armaram redes e

colocaram esteiras em frente a um conjunto de casas na extremidade do pátio oposta ao caminho que levava ao *hokanin*. Além das redes, acenderam uma tímida fogueira e penduraram uma lona no fundo do assentamento, protegendo-se de algo que pudesse vir do fundo das casas. Em seguida, quando já não se podia distinguir mais que vultos e sombras sob as luzes do crepúsculo, os homens saíram do terreiro carregando suas máscaras e se posicionaram na outra borda do pátio⁹⁷.

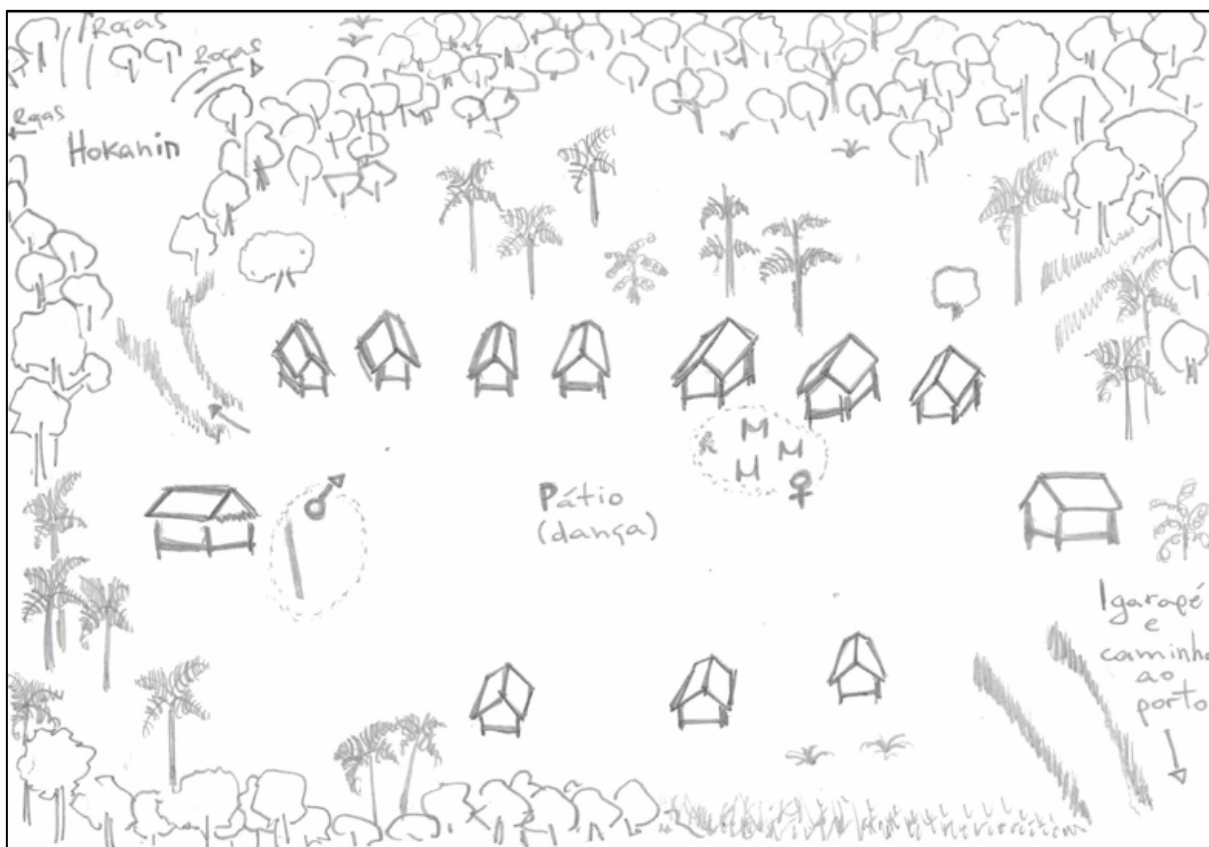


Figura 16. Croqui da aldeia Bacuri (em 2014) com localização dos assentamentos masculino (à esquerda) e feminino (à direita).

No derradeiro ocaso do dia, caída a noite, Caxeiro vestiu sua máscara e foi caminhando até o centro do pátio, parando em um ponto equidistante entre os assentamentos masculino e feminino, virado de frente para este e de costas para aquele. O silêncio entre homens e mulheres avolumava os muitos sons da floresta, oriundos de grilos, sapos, aves e uma diversidade de seres de hábitos noturnos. Com este silêncio ruidoso, instaurou-se na aldeia um tom formal, sério, em tudo diferente do clima descontraído observado nas etapas

⁹⁷ A presença de redes, esteiras e fogo no assentamento feminino, equipamentos próprios à intimidade doméstica, contrasta com a ausência quase total de utensílios no assentamento masculino, onde os homens dispõem apenas de alguns troncos para sentar ou o fazem sobre as próprias máscaras, às vezes utilizadas pelos mais jovens como esteiras. Assim, a separação espacial observada durante os preparativos da festa – homens : distante (floresta/terreiro masculino) :: mulheres : próximo (roça/aldeia) – é transposta ao pátio da aldeia durante a noite de festa.

anteriores da festa, marcadas pela loquacidade dos participantes. Carnaval vestiu sua máscara e foi até Caxeiro, posicionando-se ao seu lado direito e entrelaçando seu braço esquerdo com o direito de Caxeiro. Caxeiro girou seu corpo discretamente para a direita, no que foi acompanhado por Carnaval, de modo que não mais ficaram exatamente de frente para o assentamento das mulheres. Finalmente, Caxeiro começou a cantar e a dançar.

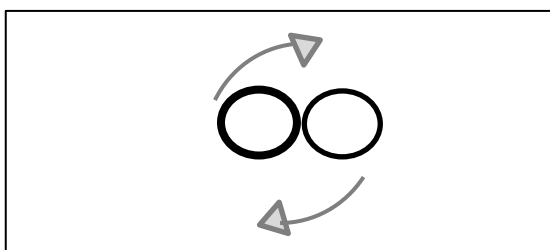


Figura 17. Linha com dois mascarados, com líder dos cantos (*waik-warahi*, Caxeiro) representado pelo círculo com borda destacada e movimentos por setas.

Enquanto cantava, Caxeiro dava passos curtos, rápidos e rentes ao chão em direção à sua diagonal frontal direita, formando uma trajetória curva. Como os mascarados devem se manter alinhados e estão de braços dados, Carnaval acompanhava os movimentos de Caxeiro dando passos igualmente curtos e rápidos, mas para trás, à sua diagonal esquerda. Assim, a linha de mascarados ia girando, desenhando sobre o pátio uma trajetória curva mas não circular, espiralada como aqueles antigos fios de telefone, ou, como um ventilador no qual cada pá representaria um dos mascarados, mas cujo eixo é móvel.

Caxeiro cantara por cerca de um minuto quando Maria Antônia saiu do assentamento feminino e, acompanhando a direção do movimento de Caxeiro, colocou-se à sua frente e, sem encostá-lo, começou a cantar com ele. Ao invés de passos curtos e rápidos como o dos mascarados, Maria cruzava a perna direita pela frente da perna esquerda, descruzando-a pelo movimento desta para a diagonal traseira esquerda, tudo de modo mais cadenciado, mantendo-se de frente para Caxeiro ao mesmo tempo em que acompanhava a trajetória da linha dos mascarados. Em dado momento, Carnaval assumiu a liderança do canto e Socorro, sua esposa, veio até o pátio para cantar com ele, posicionando-se ao lado de Maria Antônia, entrelaçando seu braço direito com o esquerdo de Maria e dando passos similares aos dela – mas, ao invés de direcionados para trás, direcionados para a sua diagonal frontal, acompanhando a trajetória de Carnaval e mantendo o alinhamento com Maria Antônia.

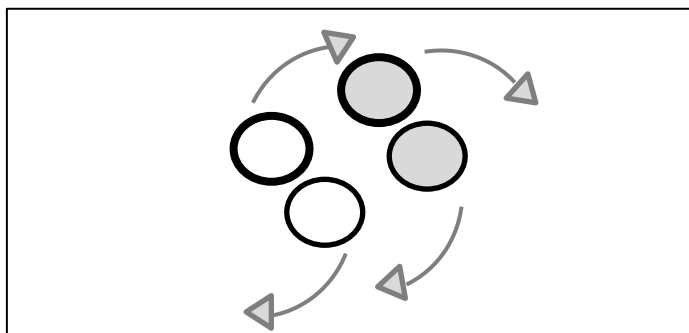


Figura 18. Linha de mascarados (colorida) e linha de mulheres, as setas indicando a direção do movimento de cada participante.

Tem-se, então, dois alinhamentos, um masculino e outro feminino, que vão se movimentando paralelamente pelo pátio durante o canto. Esta é a forma coreográfica padrão das festas, o tamanho das linhas variando em função do número de participantes em cada canção. O afastamento entre homens e mulheres, acentuado nas etapas preparatórias (produção de bebidas e máscaras), é aqui reduzido ao mínimo: cerca de um metro separa os dois grupos que até então vinham se comportando um diante do outro como estranhos (ver capítulos 2 e 3).



Foto 35. Alinhamento masculino e alinhamento feminino (parcialmente oculto) durante o Barakohana na aldeia Bacuri (2014).

Se, durante os dois dias passados, homens e mulheres trabalharam e comeram afastados, elas se ocupando das bebidas e eles das máscaras, agora, pela primeira vez na festa,

ambos atuam em conjunto, ao mesmo tempo e no mesmo espaço, com o objetivo de produzir a mesma coisa: *waik* (dança e canto). Isso não quer dizer que o que até então estava separado passa a se unir ou dissolver através das canções e das danças. O próprio paralelismo entre as duas linhas coreográficas é já um indício claro de que mascarados e mulheres continuam se relacionando como grupos opostos, que, ainda que próximos, formam dois corpos de baile distintos, que agem articulados mas não se confundem. Mas, afinal, o que nos dizem os cantos sobre esta insistente oposição? Ou, melhor, o que fazem as canções a partir desta separação espacial de gêneros e de cônjuges?

Antes de passar à descrição dos cantos, finalidade deste capítulo, ofereço duas notas preliminares a respeito da maneira pela qual trato suas letras e do modelo de transcrição musical utilizado.

Nota sobre as letras.

Em todas as aldeias onde passei mais tempo, meus anfitriões demonstravam interesse em ouvir as gravações dos cantos rituais. Geralmente ao fim da tarde, depois da última refeição do dia, alguém me sugeria que eu colocasse as canções para tocar, o que logo reunia mulheres de um lado e homens de outro, prontos para escutar uma parte dos cantos da última festa realizada. Como estes momentos se repetiam, propus a alguns homens mais fluentes em português que me ajudassem a entender as letras de cada canto, de modo que passaram a ditá-las para que eu as escrevesse, traduzindo parte delas para o português. Nas últimas etapas da pesquisa, passei a reunir estes homens com mais frequência, às vezes até a noite, a depender da disposição de cada um. Desta forma, consegui cobrir as letras dos repertórios musicais das festas Barakohana, Arao, Kiokdyuku, Adyaba Kidak e Pida Kidak.

Durante estas audições, meus interlocutores usavam uma expressão padronizada para se referir a cada canto, na qual um substantivo (geralmente uma das palavras contidas nas letras) era seguido pela expressão *nowa waik*: *pida nowa waik* (o canto da onça), *wadyo nowa waik* (o canto do macaco-prego), *warekoko nowa waik* (o canto da árvore *warekoko*), *ahi nowa waik* (o canto da água), *hokanin nowa waik* (o canto do terreiro ritual) e assim por diante, para ficar em alguns exemplos do repertório do Barakohana⁹⁸.

⁹⁸ Sabemos, desde a introdução desta tese, que *waik* indica tanto o canto, a dança como a festa. *Nowa*, por sua vez, é resultado da contração do termo relacional *na-* e do pronome possessivo da segunda pessoa, *awa*, indicando o sentido de propriedade quanto a objetos materiais, como na frase “*João nowa bacía*”, a bacía de João (Deturche 2009: 295 e 442; ver também Anjos 2011: 145).

Não era raro, contudo, a substituição da palavra *waik* por *koni* para designar estas mesmas canções: *pida nowa koni*, *wadyo nowa koni* etc. Certa vez, na aldeia Janela, alguns homens me incentivaram a buscar o gravador para ouvirmos os cantos: *mapikan* (verbo escutar) *koni*. Ao que parece, então, *waik* e *koni* podem ser tomados como sinônimos, ao menos em suas formas substantivas. O campo semântico de *koni* orbita em torno de nexos como *palavra*, *língua*, *fala* e *história* (ou *relato*) – como nas expressões *dyara koni* (língua/fala dos brancos), *koni kidak* (história antiga) e *koni boawa* (história recente) (ver Deturche 2009: 28, 55, 74 e 554). Em nenhum destes exemplos, no entanto, *koni* poderia ser substituído por *waik* sem prejuízo ao sentido da expressão. A sinonímia entre os termos, então, é parcial: enquanto um canto (*waik*) pode ser referido por *koni*, uma fala ou palavra (*koni*) não são designadas por *waik* – há palavras no canto, mas não há canto nas palavras. Mais do que termos sinônimos, então, a referência a uma canção por meio do termo *koni* pode ser entendida como uma sinédoque, isto é, a expressão do todo (a canção, *waik*) pela parte (a letra, *koni*).

Suas formas verbais, *koni-ok* (falar) e *waik-buk* (cantar), parecem também apontar para uma diferença semântica entre os termos. Segundo Anjos (2011: 205-8 e 358), o sufixo verbalizador *-ok* exprime a noção de *produzir*, como na frase *ma-ok tyawa* (*ma*: terceira pessoa do plural; *-ok*: produzir; *tyawa*: comida) – “eles fizeram/produziram comida” (ou prepararam-na). Falar (*koni-ok*), assim, seria literalmente produzir ou fazer fala. Por seu turno, a raiz *-buk*, embora também possa ser traduzida por fazer (: 212), está mais próxima do sentido de “fabricar” (Deturche 2009: 344): fabricar um cesto (*ton-buk*), uma canoa (*podak-buk*), um remo (*poako-buk*), construir uma casa (*hak-buk*), fazer uma criança (*patyin-buk*, cf. capítulo 1). Todos estes casos implicam uma ação continuada, dividida em mais de uma etapa, durante as quais os envolvidos devem ser esforçar fisicamente para alcançar sua finalidade (o remo, o cesto, a criança, o canto, a dança). Desde esta perspectiva gramatical, fazer um canto (*waik-buk*) seria algo bem distinto de fazer uma fala (*koni-ok*).

Outra diferença importante entre *waik* e *koni* diz respeito ao estatuto das palavras em cada um deles. No ato de falar (*koni-ok*), as palavras devem ter significado linguístico para que possam ser compreendidas – *koni hik*: entender, compreender; literalmente, ver (*hik*) a fala/palavra (*koni*). Durante as sessões de audição e tradução, entretanto, não era raro que os homens conversassem entre si sobre o possível significado de uma passagem, baseando-se na similaridade fonética entre parte da letra e palavras utilizadas no cotidiano. Eventualmente, em sessões sobre um mesmo repertório realizadas em mais de uma aldeia, cheguei a obter traduções distintas para uma mesma letra. Este caráter tentativo indica que os sentidos verbais

das palavras e expressões nas canções não são claros. Na verdade, a maior parte das letras de cada canção costumava ficar sem tradução.

A maioria dos cantos que compõem os rituais katukina não é compreensível, pelo menos em sua totalidade, pelos Katukina, mesmo pelos cantores e mestres rituais mais experientes. A maestria dos rituais não consiste em compreender os textos das canções, mas em saber pronunciá-los e colocá-los em uma série ordenada. (Deturche 2009: 441).

Assim, diante de palavras e expressões para as quais não tinha tradução a oferecer, Mampi, à época no Janela, me dizia que eram *waik koni*, isto é, *palavra de música*, ou simplesmente *música mesmo (waik)*. Mariano, na aldeia Sororoca, por sua vez, explicou-me que determinadas palavras na letra de uma canção *não têm em dyara (koni)*, isto é, inexistem na língua portuguesa, tratando-se, antes, de *canto de waik mesmo*. Estas partes com sentido lexical desconhecido eram geralmente mais abundantes que os fragmentos traduzidos, havendo algumas canções para as quais meus interlocutores não ofereceram qualquer glosa em português. Note-se, porém, que nenhum deles asseverou que estas letras, bastante estáveis, não fizessem sentido. Trata-se, antes, de *palavras de música*, cujo sentido, assim entendo, está situado em um outro plano, distinto do lexical.

Destaco este ponto porque há uma diferença importante entre afirmar que as palavras de uma canção não são traduzíveis e afirmar que uma canção não é compreensível. Para equivaler ambas as assertivas seria preciso tomar como pressuposto o aprisionamento do sentido na letra, reduzindo a inteligibilidade ao plano de expressão verbal. No entanto, cantar uma canção da qual se desconhece o sentido lexical de sua letra – seja por se tratar de uma língua estrangeira, arcaica ou simplesmente desconhecida – é um fenômeno bastante abrangente, quiçá global (Menezes Bastos 1996). A letra, portanto, não determina os sentidos de uma canção. Precisasse a música de palavras, não haveria sentido em peças que acostumamos a chamar de ‘instrumentais’. Para os Kamayurá no alto Xingu, por exemplo, “as relações entre a música e a letra de uma canção se estabelecem nos termos de que a última ‘vai dentro’ da primeira, formulação que indica uma relação de redutibilidade da letra à música” (Menezes Bastos 2002: 139).

Se pudéssemos estender este entendimento aos Katukina, diríamos que a letra no canto ganha musicalidade (*palavra de música, canto de waik*), perdendo (talvez proporcionalmente) sentido lexical (campo semântico de *koni*, palavra falada). Deste modo,

traduzir uma canção ou descrevê-la de modo a torná-la compreensível não se limitaria a traduzir as palavras e frases que podem nela serem encontradas⁹⁹.

Na última década, Severi (2014) recuperou a distinção de Roman Jakobson entre três tipos de tradução: a intralinguística (interpretação de signos verbais por meio de outros signos verbais de uma mesma língua), a interlinguística (interpretação de signos verbais através de signos verbais de outra língua) e a “tradução intersemiótica ou transmutação”, que é “a interpretação de signos verbais por meio de signos de sistemas de signos não verbais” (: 46). Um pouco às avessas, esta última forma de tradução está no horizonte da descrição que ofereço adiante dos cantos, uma vez que busco interpretar signos não (exclusivamente) verbais (as canções) por meio de signos (prioritariamente) verbais, ou melhor, textuais. Além destes, lanço mão de outro sistema de representação gráfica para descrever os aspectos melódicos das canções, transformando parte daquilo que é entoado e ouvido em algo passível de ser enxergado.

Nota sobre as transcrições.

Na transcrição das canções rituais, adaptei o modo de representação gráfica em tablatura de Luiz Tatit (1994) à forma de análise musical inspirada no trabalho de Menezes Bastos (2013[1990]). O primeiro, originariamente utilizado na análise semiótica do canto na música popular brasileira, tem a vantagem de ser acessível a pessoas não versadas na notação musical tradicional de origem europeia, sendo ainda mais explícito que esta quanto aos contornos melódicos de cada frase, uma vez que cada espaço entre linhas representa um semitom, nos quais são anotadas as sílabas da letra da canção ao invés de símbolos durativos¹⁰⁰.

⁹⁹ Não pretendo com isso menosprezar a importância das palavras nas canções. Belos exemplos de traduções (interlinguísticas) integrais de cantos rituais demonstram a centralidade da palavra entre, por exemplo, os Guarani Mbya no Paraguai (Cadogan 1959) e os Marubo no vale do Javari (Cesarino 2013). Os Katukina, contudo, parecem não se preocupar muito com o sentido verbal das letras das canções rituais, conforme também notou Deturche (2009: 442).

¹⁰⁰ Na partitura da tradição musicológica mais difundida, a pauta, também conhecida por pentagrama, é formada por cinco linhas e quatro espaços entre elas. As notas representadas por símbolos que indicam a duração de cada uma (por meio de divisões em figuras chamadas *breve*, *semibreve*, *mínima*, *semínima*, *colcheia* etc.) são distribuídas nos espaços e nas linhas. Entretanto, notas de alturas distintas podem ser colocadas em uma mesma linha ou espaço, o símbolo bemol (*b*) indicando uma altura abaixo e o sustenido (*#*) uma altura acima. Podem, assim, esconder do leigo algumas variações na altura da melodia, já que alturas distintas podem ser anotadas sobre uma mesma linha ou espaço (com o uso dos símbolos *b* ou *#*). A representação utilizada por Tatit torna visualmente mais clara tais variações, descortinando o contorno melódico das letras – em detrimento, contudo, do aspecto rítmico e durativo.

Segue abaixo um trecho de uma canção famosa o suficiente para servir de exemplo: Asa Branca, de Luiz Gonzaga.

a ter		raa de	
deendo		São	
lheei	rar	gueei	João (...)
d'o	fo		
Quan	Qual		

Minhas adaptações a este tipo de partitura foram limitadas às indicações: dos nomes das notas musicais representadas entre as linhas, dos acentos (se determinada sílaba é cantada forte ou sussurrada), de algumas variações microtonais (ou seja, menores que um semitom) e de alguns dos aspectos durativos. O motivo destes ajustes foi tornar a representação de Tatit compatível com a análise motívica conforme desenvolvida por Menezes Bastos (2013, ver também Piedade 2004 e Mello 2005). A opção por este tipo de análise, relativamente alterada nesta tese, não se deu apenas pelo compartilhamento de métodos em uma mesma linha de pesquisa. A ordenação das canções rituais, cantadas em uma sequência que vai necessariamente do anoitecer ao amanhecer, sugere que as canções são unidades menores que formam uma totalidade (isto é, o repertório de cada festa, no caso katukina) (ver Menezes Bastos 2007, 2013 e 2017).

Ocorre que a forma como as canções katukina são melodicamente estruturadas também permite perceber com clareza que unidades menores entram em jogo para formar uma unidade maior. Compreender a organização e a dinâmica de relação entre essas partes possibilitará compreender o que está em jogo, afinal, em um repertório ritual no Biá, cerne das festas e o que as diferencia entre si. (Sabemos que para além das máscaras, a principal diferença entre os rituais katukina diz respeito ao repertório musical, cada qual possuindo uma sequência específica de cantos).

Seguem abaixo alguns termos utilizados na análise e o significado dos sinais diacríticos anotados nas transcrições.

Nota musical (ou simplesmente nota), tom. Conforme sentido corrente é o som em seu elemento mínimo. No modelo gráfico utilizado, cada sílaba corresponde a uma nota – quando se situam na mesma altura eu as separo por um traço.

Altura. A representação da nota em termos de altura, que identifica o grave com o que está abaixo e o agudo com o que está acima, deriva da forma de notação e não da fisiologia da produção do som; não tem, portanto, um sentido espacial orientado verticalmente¹⁰¹.

Intervalo. Trata-se da distância entre as notas. Na maior parte da música ocidental, a menor distância entre dois sons é conhecida pela medida semitom (metade de um tom). Na notação utilizada, cada espaço entre as linhas corresponde a um semitom.

Campo tonal ou escala. Todas as notas/alturas integrantes de uma canção.

Glissando. Passagem entre notas por meio de um escorregão na voz, indicado por meio de uma barra cinza ou seta que liga as notas. Assinalo também nas partituras o glissando microtonal, isto é, menor que um semitom, mas por meio de um mais sobrescrito (x^+) e um menos subscrito (x^-) ao final da sílaba, o primeiro indicando elevação e o segundo descida na altura.

Duração rítmica (ou simplesmente duração). Tempo em que uma nota ressoa. Na análise divido as notas em curtas e longas. O alongamento de uma nota pode ser sinalizado pelo dobramento das vogais (*da* seria curto, *daa* seria longo, *daaa* mais longo) ou pelo sinal >, que indica uma duração ainda maior. A barra invertida (\) indica pausa entre uma sílaba e outra.

Pulso. “O pulso é a pulsação isocrônica, regular, que há na grande maioria das músicas. A métrica é o pulso ordenado em unidades acentuadas como fortes ou fracas, formando um padrão que se repete ao longo de uma música” (Piedade 2004: 214). Utilizo a unidade *bpm* (batidas por minuto) para indicar a velocidade aproximada do pulso de cada canção. Assim, quanto maior o *bpm* mais acelerado é o pulso; quanto menor, mais lento.

¹⁰¹ Trata-se, antes, em termos fisiológicos, de contrações de músculos distintos da laringe que atuam sobre as cordas ou pregas vocais. Nos sons mais agudos as cordas vocais se alongam mais do que nos graves. Na física acústica, que concebe o som como onda, um som grave tem uma frequência (velocidade de oscilação) mais baixa que um som agudo. Também aqui não há qualquer verticalidade.

Acentos. Sublinho as sílabas cantadas com intensidade mais forte que as outras. No caso de uma sílaba menos intensa que as demais, utilizo o sublinhado pontilhado.

As partituras em forma de tablatura não permitem uma leitura dos aspectos durativos da canção, tais quais as partituras em pentagrama, estas comumente voltadas à execução musical. Assim, sugiro que as gravações das canções rituais sejam ouvidas na medida em que apresento as transcrições, pois facilitará o acompanhamento da descrição. Dada a extensão do repertório e as dimensões razoáveis de uma tese, apresento transcrições sintéticas. Cheguei a estas sínteses por meio da transcrição integral do caput de cada canção (parte inicial cantada pelo casal líder da festa) e pela escuta atenta do canto dos demais casais.

Canto de abertura do Barakohana.

Retornamos então ao momento em que Caxeiro e Carnaval, mascarados, se encontravam no pátio da aldeia para dar início aos cantos do repertório do Barakohana, na noite recém iniciada de 29 de setembro de 2014. Perante o silêncio na aldeia, rodeada pelos sons da mata, Caxeiro cantou:

0m04s¹⁰²

Lá	O			
Sol#				
Sol	tik			
Fá#	tya-ra	niiin	tya	tya-ra
Fá		nãã		tik-ni
Mi				
Ré#				
Ré		hãããã	O	iin tya-nããã>

¹⁰² Indicação do tempo na gravação, em minutos e segundos. A numeração dos cantos e a numeração das faixas gravadas é a mesma.

0m13s

Fá#	Hô	tya	tya-ra	
Fá	niin>	nãã	tik-ni	
Mi				
Ré#				
Ré	tya-ra-tik	hããã>	O	iin tya-rããã>.

0m22s

Fá#	a - nin - dya - bo - da	a		
Fá	wai	<u>niin</u>	boo	
Mi				
Ré#				
Ré	Ai	in	A\	dya da-waaii>.

Caxeiro repetia estas duas estrofes (conforme as últimas duas tablaturas), quando Maria Antônia, sua esposa, saiu da colocação das mulheres e se posicionou à sua frente. Movimentando-se de modo a acompanhar a trajetória de Caxeiro, Maria começou a cantar junto. Por ser mais agudo, seu canto está representado na parte superior da tablatura abaixo, separado do canto masculino pela barra cinza horizontal.

0m57s

Fá#		tya		
Fá		<u>noooo</u>		
Mi				
Ré#				
Ré		hooo>+	tik-ni - iin	tya-noooooo>+.
(...)				
Fá#	Hô	tya	Tya-ra	
Fá	niin	nãã	tik-ni	
Mi				
Ré#				
Ré	tya-ra-tik	hããã	iin	tya-naaa>+.

ao longo do restante da canção. Ou seja, a variação aqui é anterior ao padrão – detectável apenas retrospectivamente, enquanto a forma estável pode ser percebida antes do canto ser passado a Carnaval. As diferenças do verso de abertura, alterado em relação ao verso padrão, dizem respeito tanto à maior altura daquele quanto às trajetórias melódicas de ambos, não equivalentes. Não conversei com Caxeiro a respeito deste tipo de variação, mas minha impressão é que ela funcionava como um tipo de sintonização da altura melódica: partindo de uma região um pouco mais aguda, logo se estabilizava numa região um pouco mais grave, levada adiante até o fim da canção.

Para além destas e de outras variações menores, o que se percebe desde o caput de cada canto – momento em que apenas o casal de líderes está cantando – é uma forma básica e estável que é levada adiante pelos demais participantes que integram os alinhamentos. É esta a forma que constará nas transcrições, daí seu caráter sintético. Assim, ao invés da transcrição do canto em seu início e em parte de seu desenvolvimento, conforme acima, o modo de apresentação do canto de abertura seria resumido ao seguinte:

Estrofe A

	m1	m2	m3	m4
Fá#		<i>tya</i>		
Fá		<i>noooo</i>		
Mi				
Ré#				
Ré		<i>hoooo>+</i>	<i>tik-ni-iin</i>	<i>tya-noooo>+</i>
(...)				
Fá#	Hó	<i>tya</i>	<i>Tya-ra</i>	
Fá	<i>niin</i>	<i>nãã</i>	<i>tik-ni</i>	
Mi				
Ré#				
Ré	<i>tya-ra-tik</i>	<i>hãããã</i>	<i>iin</i>	<i>tya-naaa>+</i>

Estrofe B

	m5	m6	m7	m4 ^L
Fá#		a		
Fá		<u>niin</u> >		
Mi				
Ré#				
Ré				da-wāēi>>>+.
(...)				
Fá#	a - nin - dya - bo - da	a		
Fá	wai	<u>niin</u>	boo	
Mi				
Ré#				
Ré	A	in A\	dya	da-waaii>>.

As barras verticais em cor cinza indicam a separação dos motivos musicais, que vão do m1 (motivo 1) ao m7 (motivo 7) no canto de abertura. Temos, assim, que o v1 (verso 1) é formado por m1+m2, enquanto o v2 o é por m3+m4, v3 por m5 e v4 por m6, m7 e m4^L (motivo 4 com outra letra, conforme adiante). Os motivos têm trajetórias melódicas próprias, resultado do encadeamento variado de três notas: ré, fá e fá# – a primeira a mais grave (parte de baixo da tablatura), a última a mais aguda (parte de cima da tablatura). É o encadeamento diferente destas três notas que formam os motivos por meio dos quais são cantados os versos, que por sua vez formam as estrofes da canção.

Estrofes, versos, motivos e similares não são categorias katukina. Em função de meu conhecimento linguístico limitado, não pretendo nesta tese me aproximar de algo como uma musicologia nativa, conforme o fez Menezes Bastos (1999[1978]) ao investigar o “metassistema de cobertura verbal” relativo à música dos Kamayurá. Os termos por mim utilizados, porém, servem para identificar níveis internos às canções que, embora não recebam (ou eu desconheça) designação na língua katukina, são evidenciados no desenvolvimento dos cantos. Por integrarem um vocabulário comum na música popular e na poesia, as categorias ‘estrofe’ e ‘verso’ são relativamente vulgares e quase autoexplicativas. A noção de motivo, no entanto, remete a um conceito menos conhecido, sendo pertinente a sua apresentação.

Motivo musical.

Os motivos são as unidades mínimas do estrato sintático da canção, sendo, portanto, necessariamente relacionais – ou seja, sua conformação depende de sua relação com outros

motivos. Esta aparente redundância na definição do motivo tem parentesco com o método estrutural, conforme adaptado da linguística por Lévi-Strauss (2008) para a análise de mitos ameríndios: como estes, os motivos se definem uns em relação aos outros. A adaptação do conceito de motivo de Lidov (1975) para a análise das músicas indígenas nas terras baixas da América do Sul foi realizada pela primeira vez por Menezes Bastos (2013[1990]), que estudou as canções da Festa da Jaguatirica entre os Kamayurá, no alto rio Xingu. Piedade (2004) e Mello (2005), pesquisando a música dos Wauja na mesma região, mostraram que os motivos são a base sobre a qual se aprende e se ensina as canções, reforçando sua pertinência para a compreensão da música xinguana.

A ideia de motivo, na sua minimalidade, não pressupõe uma economia de movimentação melódica (...), mas é dada pela sua colocação na estrutura da música e pelo 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. (Mello 2005: 250-1).

Este caráter relacional do motivo é, assim, necessariamente oriundo da comparação. Os repertórios indígenas nas Américas podem ser bastante distintos entre si, de modo que sua centralidade não precisa residir, necessariamente, no nível motivico¹⁰⁴. Porquanto, mais do que importar a centralidade motivica do Xingu para o Biá, minha análise pretende se construir sobre o princípio que embasou as pesquisas supracitadas e não simplesmente sobre os seus resultados. Este princípio, que entendo como atinente à relacionalidade – possibilidade de colocar em relação por meio da comparação – é bem definido nas palavras de Mello (2004):

(...) 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 (...). 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. (Mello 2004: 246).

Embora, como mencionei, não pareçam existir palavras katukina que designem o que estou chamando de estrofes, versos e motivos, o fato de cada repertório ritual ser composto por canções ordenadas em uma sequência sugere que partes menores (canções) formam um todo (repertório). O que faço por meio destes termos é estender este princípio às unidades menores que formam os repertórios, as canções. Como estas, os motivos ocorrem necessariamente em sequências, não tendo existência autônoma.

••

¹⁰⁴ Ver, por exemplo, a importância do timbre na música de Jurupari, no alto rio Negro (Piedade 1997).

Ao se escutar a gravação do canto de abertura e observar a transcrição acima, pode-se perceber a articulação de dois critérios na separação dos motivos ora proposta: o alongamento na duração de algumas sílabas – que costumam marcar o final dos motivos – e a letra dos versos – que textualmente se repetem dentro da estrofe, mas com movimentos melódicos distintos. Assim, v1 e v2 possuem a mesma letra (*Otyara tiknin / tyanã hã*), mas suas trajetórias melódicas (respectivamente, m1+m2 e m3+m4) os diferenciam. O mesmo ocorre na estrofe B: a melodia de v3 (m5) o distingue de v4 (m6), ambos possuindo a mesma letra (*A anin dyabo da wai*).

Esta característica – modificação melódica de um mesmo texto – também será encontrada em outros cantos. A separação em motivos musicais facilita esta percepção e permite detalhar os movimentos melódicos que constituem cada motivo, que nada mais são do que uma trajetória – uma sequência de movimentos. A análise motívica será baseada na integração destas trajetórias tanto no nível do verso como no da estrofe, de modo que seja possível vislumbrar tendências no trajeto melódico total da canção.

Para que se compreenda a descrição dos movimentos melódicos, a tablatura tem papel crucial. Por meio dela pode se perceber a mudança na altura de cada sílaba, da mais grave na linha inferior à mais aguda na linha superior. Como os motivos deste primeiro canto são variações em torno de três notas – ré, fá e fá# – é possível se referir a elas simplesmente por grave, mediadora e aguda, respectivamente. Note-se que a mediadora é aquela nota que está entre outras duas notas sem necessariamente ser delas equidistante, sua posição neste canto de abertura sendo mais próxima da nota aguda, uma vez que a distância de fá até fá# é de um semitom, enquanto de ré a fá é de quatro semitons.

Análogo ao sistema métrico, os intervalos servem para comunicar e especificar uma diferença entre dois sons, a distância entre eles. Como dito, cada espaço na tablatura representa uma nota e as linhas entre os espaços representam um semitom (a distância entre as notas). Grosso modo, a música popular ocidental contemporânea não costuma utilizar intervalos menores que um semitom, como os quartos de tom, comuns em tradições musicais árabes. Como os centímetros e os milímetros, pode-se também identificar intervalos sonoros ainda menores, chamados microtonais. Embora a música katukina lance mão de recursos microtonais, suas alturas e intervalos melódicos são bastante estáveis e podem, por aproximação, corresponder aos nomes das alturas e intervalos que se espalharam pelo chamado ocidente – notas: dó-dó#-ré-ré#-mi-fá-fá#-sol-sol#-lá-lá#-si; intervalos: segunda menor (2m) para um semitom (meio tom), segunda maior (2M) para um tom, terça menor (3m) para um tom e meio, terça maior (3M) para dois tons, quarta justa (4j) para dois tons e

meio, quarta aumentada (4+) para três tons, quinta justa (5j) para três tons e meio, quinta aumentada (5+) para quatro tons, sexta maior (6M) para quatro tons e meio, sétima menor (7m) para cinco tons, sétima maior (7M) para cinco tons e meio, oitava justa (8j) para três tons.

Quanto às categorias katukina usadas para expressar diferenças de altura entre os sons, disseram meus anfitriões que um som grave é designado *koni nyahnin* (ou *manya*), cuja tradução literal seria *canto grande*, enquanto um som agudo é *koni opu* (pequeno). Estes qualificativos, contudo, parecem dizer respeito a sons radicalmente distintos (muito grave e muito agudo), não sendo automaticamente pertinentes à descrição dos cantos rituais, nos quais a distância entre os cantos masculino e feminino costuma ser de apenas uma oitava. Estender o par grande/pequeno relativo às alturas para descrever a diferença entre os cantos masculino e feminino poderia também ocasionar alguma confusão quanto ao volume de ambos, maior no canto feminino, principalmente quando os alinhamentos contam com mais participantes¹⁰⁵.

Desta forma, ao longo da análise continuarei utilizando as categorias de altura ao invés do par *nyahnin/opu*. Repiso que esta tese não pretende a construção de uma musicologia nativa, sua investigação das categorias musicais katukina tendo caráter preliminar ao invés de exaustivo. Foco, ao invés disso, em descrever o repertório ritual através de termos que comuniquem alguns dos aspectos sensoriais (fônicos) que o compõe. Ou seja, uma descrição que não abdique da estética musical, ainda que não tenha os meios ideais para levá-la adiante em termos nativos. Parto, então, de um pressuposto bastante empirista, mas, ainda que tome as canções como objeto, tenho ciência de que as experiências sensoriais coletivas e individuais relacionadas a este objeto são distintas. Ainda assim, nada impede de dele me aproximar e descrevê-lo com as categorias que tenho disponíveis. Se as diferentes experiências são função de interações com este objeto, ao mesmo tempo que o produzem, a descrição de minha própria experiência com ele será relacionável às demais, uma vez são todas fundadas sobre o mesmo objeto – que assim já deixa de ser exatamente o mesmo.

Na próxima seção, retorno à canção que abriu o repertório do Barakohana, buscando mostrar a operacionalidade do conceito de motivo para sua descrição e o modo pelo qual as demais canções do repertório serão apresentadas.

¹⁰⁵ Deixo, então, para pesquisas futuras o estudo da viabilidade destes termos na descrição e análise musicológica da música katukina.

Motivos do canto de abertura.

50 b.p.m.¹⁰⁶

Estrofe A

	m1	m2	m3	m4
Fá#		<i>tya</i>		
Fá		<i>noo></i>		
Mi				
Ré#				
Ré		<i>hooo>></i>	<i>tík-ni-iin</i>	<i>tya-nooooo>+</i>
(...)				
Fá#	Hô	<i>tya</i>	<i>Tya-ra</i>	
Fá	<i>niin></i>	<i>nãã</i>	<i>tík-ni</i>	
Mi				
Ré#				
Ré	<i>tya-ra-tík</i>	<i>hãã>></i>	<i>iin</i>	<i>tya-naaa>+</i>

m1. Com notas curtas, partiu da aguda (fá#) e saltou para a grave (ré), que foi reiterada, concluindo na mediadora alongada (fá).

m2. Descendeu da aguda à grave, passando pela mediadora e alongando a nota conclusiva. Tem-se, aqui, uma descida escalar ou trajetória descendente escalar (pois abrange todo campo tonal padrão, isto é, as alturas mais recorrentes).

m3. Também descendeu escalarmente, mas com duas sílabas curtas na aguda e duas na mediadora, concluindo num grave brevemente alongado.

m4. Nota grave reiterada: motivo de duas sílabas, sendo a final bastante alongada. No alongamento conclusivo se percebe uma breve elevação microtonal seguida por um glissando descendente em direção a uma nota ainda mais grave, indefinida.

A princípio, este tipo de descrição soa um pouco futebolística. Afinal, narradores e narradoras de esportes trabalham com o desafio de transmitir verbalmente os movimentos que só eles estão vendo (penso no rádio, mas não só). A transmissão, contudo, se efetiva quando os ouvintes compreendem (mais ou menos) de antemão os códigos envolvidos no jogo, suas regras e objetivos. Temos aqui uma desvantagem por desconhecermos o que seria o equivalente no repertório musicorritual. Mas sabemos que qualquer jogo se aprende melhor jogando do que decorando regras. É na medida que jogamos – e por isso, repito, é fundamental a audição das gravações (e até mesmo sua entoação) – que nos depararemos com

¹⁰⁶ Medida de marcação de pulso – Batidas Por Minuto – aqui aproximada, uma vez que há pequenas variações de pulso no desenrolar de cada canção.

o que poderia vir a ser um código próprio ao canto, construído sobre tendências e variações de movimentos melódicos. Estes movimentos são produzidos no corpo, na região que vai do diafragma à boca, passando pelas cordas vocais.

Tanto ao longo da estrofe A quando da B, temos a combinação das mesmas três notas na formação dos movimentos melódicos – as mulheres o fazendo uma oitava acima dos homens. São estas três notas – ré, fá e fá# – que formam o campo tonal do canto de abertura, sua escala; ou seja, as posições tonais envolvidas nos movimentos melódicos padrões da canção.

Ao iniciar m1 com uma breve nota aguda seguida por um salto até a outra extremidade, reiterada (*tya-ra tik*), e concluí-lo alongando a mediadora (*niin*), o início do canto parece sugerir: uma antítese (agudo/grave) sem ganhadores, pois reforçado um terceiro termo (mediadora); ou, ainda, uma influência da extremidade grave sobre a parte mais alta da tablatura, pois após sua reiteração, m1 não volta a alcançar a altura aguda inicial (fá#), mas algo mais próximo dela (fá) do que de seu oposto grave (ré). De qualquer modo, a posição de fá na conclusão do motivo parece funcionar como uma tensão – talvez pela pequena distância de um semitom abaixo da nota inicial¹⁰⁷.

Esta função tensa de fá na conclusão de m1 é transformada em m2 com a nota fá mediando o movimento descendente do agudo ao grave. Note-se que em m2 a nota grave final, além de ainda mais alongada que a nota final de m1, é quase sussurrada, como se houvesse uma tentativa de amenizar a tendência grave de m2, que se faz em resposta à tensão de m1.

Chegamos ao nível do verso, que no caso da estrofe A foi o único textualmente traduzível da canção: *Otyara tiknin / tyara* indica, segundo meus interlocutores, que está *quase escurecendo, noite já*. A palavra *tiknin* aponta para uma qualidades escura, como a da cor preta (mas também a do marrom e azul escuros e similares). Já *tyara* talvez se refira ao verbo divalente que significa torrar (Anjos 2011: 301), ou seja, tornar escuro. O caráter de passagem entre estados diferentes (não torrado e torrado, claro e escuro) também pareceu marcado nas glosas, que do *quase é noite* passou ao *já é noite*. Deste modo, é possível que a distância entre estados separados (dia e noite) esteja expressa na distância entre alturas opostas (agudo e grave). A tensão da mediadora ao fim de m1 poderia denotar uma inflexão

¹⁰⁷ Ou talvez por envolver intervalos de terça maior (ré-fá#) e terça menor (ré-fá) no mesmo verso, que em outras tradições musicais costumam ser apartados e distribuídos respectivamente na escala maior e na menor. De forma que esta percepção de tensão intervalar poderia ser simplesmente derivada de um possível estranhamento de uma junção daquilo que (teoricamente) foi por mim aprendido como separado. Contudo, sabemos, faz muito tempo que as músicas populares não limitam seus campos tonais a esta separação.

nesta oposição, como se sugerisse que algo ocorre entre os opostos para além de sua simples oposição. Assim, esta tensão poderia ser glosada na forma de uma pergunta, ou ao menos de uma afirmação que pede complemento: está escurecendo? (m1). Em resposta, ao entoar a letra *tyara na* descendendo a escala, m2 estabelece uma direção à questão tensiva lançada por m1: do mais agudo em direção ao grave, gradualmente: sim, já se tornou escuro, *noite já*.

Ainda na estrofe A, temos o verso 2 (v2), textualmente idêntico ao v1 mas formado por outros motivos. Em m3 a descida escalar de m2 é retomada, mas com sílabas duplas e curtas nas alturas aguda e mediadora, e fechamento pouco alongado na grave. Aqui não parece haver questão: a tendência em direção à extremidade inferior da tablatura é confirmada de modo distinto do motivo anterior (m2): não tão alongado mas também não sussurrado. Finalmente, o m4 é constituído apenas por duas notas graves, a última mais alongada que todas as anteriores, marcando uma tendência melódica clara na estrofe A. E quanto mais se a repete, mais escurece e mais a noite se aprofunda – se no início do canto ainda há algo de uma parca luminosidade no ar, um lusco-fusco, ao seu fim a noite já se fez presente e indiscutível.

Estrofe B

	m5	m6	m7	m4 ^L
Fá#		a		
Fá		<u>niin</u> >		
Mi				
Ré#				
Ré				da-wāāei> ⁺
(...)				
Fá#	a - nin - dya - bo - da	a		
Fá	wai	<u>niin</u>	boo	
Mi				
Ré#				
Ré	A	in A\	dya	da-waaii>

m5. Saltou de uma nota grave para a região aguda reiterada (cinco sílabas/5x), até descender escalarmente e terminar em uma nota grave curta.

m6. Novamente a nota grave, mas encurtada por uma pausa. Daí saltou à aguda, à mediadora acentuada e brevemente alongada.

m7. Da grave à mediadora pouco alongada, alcançando fim similar ao motivo passado por meio de movimento distinto (ascendente).

m4^L. Trata-se do mesmo movimento melódico de m4 na estrofe anterior, isto é, reiteração da grave (2x) com alongamento e alteração microtonal da última, mas entoado com uma outra letra (daí o “L” sobrescrito).

Em contraste com a estrofe A, m5 inverteu seu início, partindo da grave à aguda reiterada (enquanto m1 partia da aguda à grave reiterada). É como se a insistência aguda em m5, inédita até então, lançasse uma contraposição à tendência grave da conclusão dos motivos anteriores (m2, m3 e m4). Mas essa insistência não se alongou nem foi mantida, pois logo assumiu uma trajetória descendente escalar, concluída abruptamente sem alongamento na grave (ao fim do m5). Os dois próximos motivos (m6 e m7) enfatizaram a mediadora em seus finais, evocando a questão lançada em m1. Contudo, por meio de m4^L a tendência em direção à grave é reafirmada, tal como na estrofe anterior (com m4). Melodicamente, m4 e m4^L são idênticos, como se projetassem um mesmo eco ao fim de trajetórias distintas (isto é, a sequência de motivos da estrofe A e a sequência da estrofe B). Embora sem sentido verbal aparente, a estrofe B parece assegurar, depois de uma trajetória distinta, o que fora afirmado na estrofe A: a noite, enfim, chegou¹⁰⁸.

••

A descrição acima se concentrou na metade de baixo das tablaturas, ou seja, na representação do canto dos homens. Isso poderia ser justificado pelo fato de que no caput da canção Caxeiro cantou sozinho ambas as estrofes, os motivos já estando lançados e as estrofes estabilizadas quando da entrada de sua esposa, Maria Antônia. Talvez seja por isso que o homem líder da festa (e não a mulher) seja nomeado como dono do canto-dança (*waik-warahi*), uma vez que cabe a ele lembrar a ordem das canções e começar a entoá-las¹⁰⁹.

Mas isso não justifica que se exclua da descrição as vozes femininas, uma vez que nas festas o canto é uma atividade que deve ser realizada em casal e entre casais.

Canto feminino: paralelismo e alteração.

Ao observar a participação de Maria Antônia na canção de abertura, nota-se que enquanto Caxeiro liderava o canto, ela não cantou m1, entrando na estrofe A sempre a partir

¹⁰⁸ Tendo em vista o que pontuei acima sobre as letras, não me aprofundarei neste tipo de análise nas próximas canções, privilegiando, antes, seus aspectos melódicos. O fiz para o canto de abertura em função de seu sentido verbal aparentemente claro (ao menos na estrofe A) e de sua referência explícita ao contexto (o anoitecer).

¹⁰⁹ Porém, no Adyaba Kidak de Bastião e Chica na aldeia Sororoca, quando aquele teve dificuldades para iniciar alguns cantos, esta, às vezes também outras mulheres o orientavam. Ao fim deste Adyaba, contudo, não foram cantados todos os cantos previstos no repertório.

de m2, em trajetória melódica paralela a do marido, uma oitava justa acima, entoando as notas fá#-fá-ré em registro mais agudo. Já no m3, a trajetória melódica deslocou um pouco o paralelismo: Maria não cantou as duas primeiras sílabas (*tya-ra*) e a palavra *tik-ni-in* (dividida em três sílabas) foi por ela entoada usando apenas a extremidade grave da tablatura (ré-ré-ré), enquanto seu marido a cantava com um movimento da mediadora à grave (fá-fá-ré). Aqui é como se o canto feminino antecipasse a direção grave do fim do m3, marcada por uma reiteração parcialmente sobreposta à descida escalar masculina. Em m4, Maria retornou à trajetória paralela, mas sua voz se alongou mais que a de Caxeiro, excedendo-a.

Esta descrição da estrofe A é baseada no trecho transcrito e apresentado sob a forma da tablatura sintética acima. Este trecho, contudo, é apenas uma parte da participação feminina, entre os 0m57s e 1m05s da gravação. Nas demais entoações da estrofe A por Caxeiro e Maria, por exemplo, ela também cantou m2 de forma parcial, entoando apenas a última sílaba alongada e paralela, conforme ocorreu também no m3.

Nota-se, então, que o canto feminino participa nos versos de forma mais variada que o masculino, de modo que a visualização de toda a sua diversidade demandaria a apresentação de uma transcrição integral da canção, o que, se replicado a todas as canções, tornaria esta tese demasiadamente extensa. Meu método de trabalho consistiu em transcrever as partes iniciais de cada canção (seu caput), isto é, a parte na qual o casal de líderes cantou. As transcrições apresentadas neste capítulo são o resultado da seleção das partes mais estáveis (que mais se repetiram) destes caput. Para além da transcrição e tendo como referência esta parte inicial, escutei repetidas vezes cada canção até o fim, buscando anotar as principais diferenças percebidas, eventualmente recorrendo à transcrição para confirmá-las. Justifico este método em razão da própria dinâmica dos cantos rituais: ao iniciar uma canção, o casal líder – no caso, o *waik-warahi* Caxeiro e *koya-warahi* Maria Antônia – dá forma à canção e é esta forma que será repetida na sequência pelos demais casais participantes que conformam as duas linhas coreográficas. A natureza desta repetição, claro, é uma outra questão, conforme tentarei demonstrar ao longo do capítulo. Ainda que não se baseie em transcrições integrais, esta escolha analítica permitiu indicar de forma segura alguma das principais tendências e variações do canto feminino (que constará nas transcrições das próximas canções).

Para o canto de abertura, por exemplo, foi possível notar que ao fim da estrofe A, a participação de Maria em m4 se estendeu para além da participação de Caxeiro por meio de um maior alongamento da última sílaba, o que persistiu por toda a canção. Já na estrofe B, enquanto seu marido puxava o canto, Maria geralmente silenciava durante o verso 3 (m5) e em seguida entoava o verso 4 (m6), às vezes omitindo apenas sua primeira sílaba, às vezes

cantando apenas as duas últimas (m4^L), em trajetórias melódicas paralelas às de seu marido. Aos 2m05s da gravação, Caxeiro deixou de cantar estas duas últimas sílabas, Maria o fazendo sozinha enquanto seu marido tomava fôlego para reiniciar a estrofe A. O mesmo ocorreu aos 3m35s, momento em que Carnaval já liderava o canto e as notas finais do motivo ressoaram apenas nas vozes de Maria e Socorro, bem como aos 3m44s no m4, tornando-se a partir daí mais frequente.

Ao contrapor os silenciamentos masculino e feminino, resta evidente que eles são casos mais explícitos de uma dinâmica também encontrada em outros trechos da canção. De forma resumida, esta dinâmica estabelece as partes iniciais aos mascarados e as finais às mulheres: m1 e m5 (que abrem, respectivamente, as estrofes A e B) não foram cantados por Maria, que em contrapartida estendeu os alongamentos finais de m5 e m4^L; as participações dela na canção ocorreram principalmente do meio para o fim dos motivos, sendo integral apenas em alguns momentos (como no m2 e m4^L). Do meio para o fim da canção, no entanto, Socorro passou a cantar m5 com a ajuda de Maria, que inicialmente o omitira, o mesmo se passando com m1. Ainda nestes casos, que marcam o início de estrofes, a participação feminina costumava não ocorrer nas sílabas iniciais, ao tempo que as sílabas finais continuavam a ser por elas alongadas.

Identificamos, assim, ao nível das estrofes, dos versos e dos motivos, uma dinâmica segundo a qual o canto dos mascarados fornece o início e o das mulheres o final, de modo que ainda que a primeira voz a ser ouvida na canção seja a de um homem mascarado, a palavra cantada final será sempre a das mulheres. Esta palavra final, por sua vez, é resultado de uma transformação operada sobre o canto masculino e sobreposta a ele. As mulheres não ecoam simplesmente o que os homens lançaram: o fazem em um registro mais agudo, realizando alterações silábicas (*na vira no, wai vira wãei*) e entoando de modo mais marcado o glissando final em direção a uma altura grave não determinada (ver adiante). Trata-se de uma continuação ou prolongamento baseado na alteração. Em termos melódicos, a tendência geral no canto de abertura repousa num paralelismo oitavado (8j), dando eventualmente lugar a variações, como a observada no m3 (fá-fá-ré por Caxeiro/ré-ré-ré por Maria).

Dinâmica líder/coro.

O coro é a forma padrão de desenvolvimento das canções rituais e costuma ser iniciado após a entoação do caput pelo casal de líderes. Na canção de abertura, por exemplo, após Carnaval e Socorro assumirem a liderança do canto (2m15s), Caxeiro e Maria

silenciaram por um tempo, até que Caxeiro passou a cantar junto de Carnaval, deixando para este o início das estrofes e o acompanhando em volume mais baixo e em uníssono nos versos subsequentes. Pouco depois, Maria começou a cantar junto de Socorro, também em uníssono com esta.

Tem-se, assim, que o casal que anteriormente lidera o canto, ao deixar sua liderança para o casal vizinho, passa a assumir a função de coro. Essa dinâmica é constituinte do desenvolvimento das canções, uma vez que para entoá-las é necessário ao menos dois casais (ou três, segundo boa parte de meus interlocutores). Quando as linhas coreográficas são formadas por mais de dois integrantes, a liderança do canto será passada adiante até chegar ao último casal – os demais, que já cantaram, podem silenciar ou ajudar com o coro. Este movimento de passar a liderança do coro ao próximo casal é designado em português por *trocar* ou *passar o canto*. Em katukina, uma das palavras utilizadas para designá-lo é *dohan*¹¹⁰. A direção do movimento de passagem (*dohan*) do canto vai, da perspectiva masculina, da esquerda para a direita do alinhamento dos mascarados. Esta parte da linha onde as canções são iniciadas é designada como o *meio* da linha. Assim, os cantos começam no *meio* e terminam na *ponta*.

Canto 02.

Ao fim da canção de abertura marcando a chegada da noite, as linhas coreográficas pararam de se movimentar por um instante no pátio. Segundos depois, Caxeiro iniciou a segunda canção do repertório ritual e retomou a dança, cantando duas estrofes, sua esposa já participando a partir do fim da segunda estrofe.

¹¹⁰ Ouvei *dohan* ser usada em alguns contextos que demandariam maior aprofundamento linguístico. Assim, quando os homens cortavam um tronco que impedia a passagem da embarcação pelo igarapé e se deram conta de que havia outro troco submerso, *junto* ou *colado* ao tronco aparente. Também o papel para enrolar cigarro, *colado* à embalagem do tabaco. A faixa gravada *trocada* por outra no gravador. Por fim, em uma das expressões que designa os sonhos, *tani dohan*, tudo indicando para um nexo de duplo ou duplicidade.

60 b.p.m.

Estrofe A

	m1	m2	m3	m2'
Fá#				<i>du</i>
Fá		<i>tyo</i>	<i>noh-man</i>	<i>a</i>
Mi				
Ré#				
Ré		<i>ho-noh-maan</i> > ⁺		<i>tyooo - noh-maan</i> > _{ou}
(...)				
Fá#	⁺ Tyoo-noh-man a-du		Tyo	du
Fá		<i>tyo</i>	<i>noh-man</i>	<i>a tyo</i>
Mi				
Ré#				
Ré (Du)		<i>ho-noh-maan</i> >	(A) ho	<i>ho-noh-maan</i> >

m1. Depois das primeiras entoações, Caxeiro passou a omitir a sílaba grave inicial (entre parênteses, *du*), cantando diretamente na extremidade aguda, alongando a primeira sílaba (*tyoo*), às vezes um pouco mais alta que as seguintes, curtas (*noh-man*). Temos, então, uma tendência aguda (por alongamento seguido de reiteração) no m1.

m2. Construído quase sobre a mesma letra, m2 descendeu a escala reiterando a grave e a alongando. Ou seja, m2 contrapõe um final grave oposto à tendência aguda do m1.

m3. Com notas curtas, passou da grave à aguda (ou parte desta) e voltou à grave (movimento de zigue-zague ou bordadura), terminando na mediadora reiterada, sendo a última sílaba acentuada. Note-se a quantidade de saltos neste motivo – grave-aguda-grave-mediadora – e a ausência de movimento gradativo (semitom), bem como a tensão final na nota mediadora, inédita nesta canção mas já encontrada no m1 do canto 01 (m1-C01).

m2'. Variação de m2 partindo da mediadora e repetindo o movimento descendente escalar, como se insistisse em opor uma tendência grave à tensão mediadora do m3, de modo similar ao qual m2 respondeu à tensão aguda de m1¹¹¹.

Até aqui, o canto 2 (C02) foi composto pelas mesmas notas do canto anterior (C01): fá# (aguda), fá (mediadora) e ré (grave). Na tablatura, percebe-se a trajetória paralela do canto feminino do meio para o fim de m2 e m3, que também ocorreu em outros trechos da canção durante m1. Já no m2', o que Caxeiro cantou como uma descida escalar, Maria o fez por salto da aguda à grave, cantando a sílaba *tyo* alongada em ré ao invés de fá – como se ela

¹¹¹ Uma das variações do m2' o afastou do m2 ao saltar diretamente do agudo para o grave sem passar pela mediadora (*tyo* cantado em ré ao invés de fá). Esta variação foi cantada por Caxeiro em dois momentos da canção, dando ainda mais ênfase à extremidade grave da tablatura.

antecipasse a tendência final do motivo na extremidade grave, deixando m2' ainda mais contundente que m2 (o que Caxeiro também fez em alguns momentos, cf. nota de rodapé precedente).

Antes de passar à estrofe B, observo que as únicas glosas que obtive para esta canção dizem respeito à estrofe A e foram congruentes entre si: *nohman (é) como um patrão qualquer assim*, disse Mampi (aldeia Janela), enquanto Mariano (Sororoca) afirmou que *nohman (é) como que patrão*¹¹².

Os padrões (regatões) que sobem o Biá são velhos conhecidos dos Katukina. Contudo, nunca ouvi ninguém se referir a eles por *nohman*, mas sim por *dyara* (não indígena), *patrão* ou por seus nomes próprios. Segundo Deturche (2009: 159), a palavra *nohman* designa os antigos chefes katukina, de modo que as glosas oferecidas sugerem que o patrão seria um (tipo de) chefe (: 110-111).

Tendo em vista o que foi dito sobre o estatuto das palavras nas canções, passarei a apresentar as letras junto com as traduções sugeridas por meus interlocutores, conforme abaixo:

A	Nohman nowa waik
1 Du tyo nohman	
2 Adu tyo (ho) nohman	Nohman: <i>patrão</i> ou <i>como</i>
3 Du tyo (ho) nohman	<i>um patrão.</i>
4 Adu tyo (ho) nohman	
B	
5 Pagma da ama	
6 Du wai dyare ha di tu	
7 Adu tyo nohman	
8 Du wai dyare ha di tu hu	
7 Adu tyo nohman	

¹¹² À época, eu conhecia uma palavra próxima à *tyo*: *tyō*, que indica tanto a palmeira pupunha como o seu fruto. Perguntei, então, a ambos, em ocasiões e lugares diferentes, se poderia se tratar de algum “patrão da pupunha” e os dois disseram que sim. Entretanto, desconfio desta afirmativa porque a tradução não foi espontânea (mas motivada por mim, neófito na língua katukina) e porque *tyo* é uma partícula que aparece em várias outras situações de fala, com significados distintos. Pode significar *filha* (Anjos 2011: 204), pode ser uma palavra exortativa usada no final da frase para motivar ou impelir alguém a fazer algo (: 190) e pode ainda indicar um prefixo pessoal da primeira pessoa do plural (: 134). O pronome possessivo desta mesma pessoa, contudo, é *tyowa* (: 145), afastando a glosa de *nosso patrão*.

Estrofe B

	m1'^L	m4	m2''
Fá#			<i>tyo</i>
Fá		<i>tyoooo></i>	<i>noh</i>
Mi			
Ré#			
Ré			<i>maaaan>+.</i>
(...)			
Fá#	Pah-mah-na-a-maa	du-wai	<i>tyo</i>
Fá		dya-re tuu>	<i>noh</i>
Mi			
Ré#			
Ré (Pah)		ha-di	A-du maan>+.

	m5	m2''
Fá#		<i>tyo</i>
Fá	<i>to</i>	<i>noh</i>
Mi		
Ré#		
Ré	<i>ho</i>	<i>maan>+.</i>
(...)		
Fá#	wai-dya	<i>tyo</i>
Fá	re tu	<i>noh</i>
Mi		
Ré#		
Ré	Da ha-di hu	A-dai maan>

m1'^L. Variação de m1 com outra letra, ou seja, trata-se do mesmo movimento da grave à reiteração das agudas encontrado em m1, mas agora sobre outra letra e com alongamento na última sílaba aguda (e não na primeira).

m4. Descendeu escalarmente (duas sílabas curtas por altura), mas ao invés de concluir na grave, terminou na mediadora alongada, como se recolocasse a tensão do m3 da estrofe passada.

m2''. Nova variação do m2, partindo de duas sílabas graves para a extremidade aguda e daí descender a escala com notas rápidas até a grave alongada (de modo mais acelerado do que em m2 e m2'), respondendo à tensão mediadora de m4 (similar ao que ocorreu entre m3 e m2' na estrofe precedente).

m5. Mesma letra de m4, acrescentando duas notas graves e curtas (inicial e final), como se após m2'', m4 passasse a ser mais influenciado pela extremidade de baixo da tablatura, resultando (em m5) num

trajeto serpenteado que confirma o grave como destino, abrupto ao fim de uma bordadura (ou ziguezague).

m2''. A estrofe termina com a repetição de m2'' (ver acima), marcando a tendência geral dos versos e estrofes em direção à altura grave.

Quanto à participação das mulheres, a sílaba *tu* foi por elas cantada como *to* e a sílaba *hu* como *ho*. No nível motivico, nota-se a tendência ao paralelismo melódico concentrado nas partes finais de m4 e m5, bem como do meio para o final de m2'', com alongamento mais notório que o dos homens nas notas conclusivas.

Como assinali, estas notas conclusivas tendem para uma mesma altura, que venho chamando de grave. Análoga ao primeiro canto (C01), parece também haver aqui uma correlação de forças no encadeamento dos motivos, observável nas tendências melódicas de cada um quando colocadas em sequência: a uma primeira proposta de tendência aguda (m1), descendeu-se a escala contrapondo uma resposta de tendência grave (m2); a tentativa com fim na mediadora (m3) teve resultado similar, com m2' tendendo à grave; na segunda estrofe, nova tentativa aguda (m1^L), seguida por uma descida escalar que não terminou na grave, mas sim na mediadora (m4), até que a extremidade de baixo da tablatura se impôs novamente (m2''). É como se houvesse uma gravidade agindo sobre a melodia dos versos e estrofes, que inicialmente resistiria criando tensões em direção à parte de cima da tablatura, vencidas ao fim de cada estrofe.

Dos oito motivos do C02, cinco contêm o movimento de descida escalar (m2, m2', m4, m2'' e m5), inaugurado no segundo motivo do canto de abertura (m2-C01). A similaridade entre alguns motivos destas duas canções iniciais é reforçada por ambas compartilharem uma mesma escala: ré-fá-fá# (intervalos T/3m/3M).

A canção do patrão (*nohman nowa waik*) foi cantada por Caxeiro e Maria e por Carnaval e Socorro durando quase três minutos, ao fim dos quais pararam de dançar e voltaram a seus assentamentos. Estava terminada a primeira sessão de cantos daquela noite, composta pelo C01 e pelo C02. O tamanho de uma sessão é função da escolha do mascarado que lidera a linha masculina (aqui, o *waik-warahi* Caxeiro), pois é ele que, ao término de uma canção, dá início à próxima ou faz uma pausa, esvaziando temporariamente o centro do pátio. Uma sessão pode incluir apenas um canto ou vários, sendo que no Barakohana ora descrito as sessões foram formadas, em sua maioria, por duas ou três canções. No intervalo entre cada sessão, as pessoas descansam e conversam nos assentamentos masculino e feminino; os homens tiram suas máscaras, vários deles cheiram rapé e fumam, aguardando o início da

próxima sessão de cantos (que, na ocasião, cabia a Caxeiro). Aproveitando a pausa, ofereço mais uma breve nota explicativa acerca de noções implicadas na descrição acima e que serão frequentes ao longo das próximas sessões.

Centro tonal e escala.

A algumas páginas atrás, defini provisoriamente a ideia de campo tonal ou escala como as alturas integrantes de uma canção. Se considerarmos os motivos identificados no primeiro canto, teríamos que a escala do C01 é composta pelas notas fá#, fá e ré, chamadas por mim respectivamente de aguda, mediadora e grave¹¹³. Também no C02 foram estas as alturas encontradas nas estrofes. Na verdade, entre a escala do C02 e a escala do C01 há uma discreta elevação na altura das notas, de modo que ambos os campos tonais são bastante próximos sem serem exatamente os mesmos.

Comparando as canções, percebe-se que as estrofes terminaram todas com alongamento na altura grave, sendo que outros motivos diferentemente posicionados também tenderam a encerrar nesta altura. Portanto, pode-se dizer que as escalas do C01 e do C02 tendem ao mesmo lugar, isto é, à altura mais grave de suas respectivas escalas, ré, que atua como uma espécie de “centro gravitacional” (Coelho 2004: 162). Trata-se, aqui, da noção de “centro tonal”, conforme desenvolvida por Menezes Bastos (2013[1990]) em sua pesquisa sobre a música kamayurá. Como o centro tonal deriva de um universo limitado de alturas, isto é, a escala (ou campo tonal), ambas as noções estão constitutivamente imbricadas, assim as definindo o autor:

Se escalas (...) são axionomias – quer dizer, taxonomias re-elaboradas valorativamente (no sentido cardinal do prefixo, não se infira daí qualquer ideia de posteridade da axionomia com relação à taxonomia) –, seus elementos constitutivos são tons, quer dizer tensões (do greco, *tónoi*; latim, *tōnūs*, através do francês). Escalas, pois, são sistemas de tensões sonoras maiores ou menores entre si e que tendem – pois não falo de tensões, coisas que tendem? – para um lugar, tensional também, chamado centro tonal. (Menezes Bastos 2013: 410-411).

Em outras palavras, “escalas são construtos culturais que sintetizam relações de oposição tensão/tensão – entre as partes entre si e entre estas e o centro tonal” (: 411). Este, por sua vez, é estipulado por meio da “localização, dentro do contexto tonal de determinada melodia, de pontos de convergência e estabilização do movimento melódico” (Coelho 2004:

¹¹³ Considerando o motivo de abertura, que não foi repetido ao longo de toda a canção, acrescentaríamos a estas mais duas notas (mais agudas) que formam a escala do C01: lá e sol.

162; 2003: 84-5) – ou, como escreveu Montardo (2002), “o centro tonal das canções é calculado de acordo com a hierarquia dos tons utilizados, que para ele convergem” (: 73).

Esta convergência, entretanto, não significa repouso ou relaxamento, apontando antes para um lugar de “resolução plena das tensões”, ou seja, “o movimento de busca de cada vez mais tensão, no sentido da chegada ao centro tonal, lugar de centralização de todas as tensões de um sistema tonal” (Menezes Bastos 2013: 199).

Por ora, apresentadas as noções de escala e centro tonal, a partir daqui integradas à descrição dos cantos, cabe voltar à sequência das canções do Barakohana liderado por Caxeiro e Maria. Passados alguns minutos do fim da primeira sessão de cantos, Caxeiro, mascarado, saiu do assentamento dos homens e se dirigiu novamente ao centro do pátio da aldeia Bacuri, seguido por Carnaval.

Sessão II

Canto 03.

A		Ahĩ nowa waik
1	Ahĩ / ahĩ / ahĩ (2x ou 1x)	
B		Ahĩ: <i>água</i> (ou <i>caldo</i> , estado líquido).
2	Dyoran dĩ tyo/dadyoran dĩ tyo	Dadyoran: verbo <i>entrar</i> .
3	Dyoran han dĩ tyo/dadyoran dĩ tyo	<i>A água entra (pelo buraco)</i> .

A letra da estrofe B traz o verbo *dadyoran* (entrar), de modo que a letra da canção me foi glosada como *a água entra pelo buraco* – apesar de a palavra buraco (*mi*) não constar no canto, nomeado por *ahĩ nowa waik* (o canto da água). Na verdade, conforme Mariano, *ahĩ* remeteria ao estado líquido, não só à água: *como água, caldo, a mesma coisa* – no cotidiano, água se diz *tahĩ*.

Estrofe A

	m1	m2	m2ⁱ
Fá#			
Fá		hïï	
Mi			
Ré#			
Ré		a	a-hïï(o)> ⁺
Fá#	hïï		
Fá		hïï	a
Mi			
Ré#			
Ré	A	a	hïï> ⁺

A primeira estrofe encadeou três motivos de duas notas cada, compostos com a mesma palavra, *ahï* (água). O **m1** fez um salto ascendente de 3M, da grave curta à aguda alongada. Trata-se de um movimento já encontrado nos dois cantos precedentes, sua maior similaridade sendo com o m1' do C02, o comprimindo ao eliminar as reiterações da aguda. Em seguida, **m2** fez um salto ascendente de 3m, ou seja, um salto menor que o antecedente. Concluindo a estrofe, **m2ⁱ** consistiu numa inversão (ⁱ) de m2, isto é, num salto descendente de 3m, da mediadora à grave, ainda mais alongada que as notas finais dos motivos anteriores. Em comparação às canções progressas, delineou-se então um fim de estrofe distinto, uma vez que C01 lançou mão da reiteração da grave e C02 da descida escalar. Embora distinto motivicamente, seu movimento é o mesmo movimento do final da descida escalar observada nos cantos anteriores, de modo que m2ⁱ poderia ser entendido como uma variação das descidas escalares dos outros cantos, caracterizando-a a exclusão da primeira nota (a aguda). O canto feminino, contudo, na parte superior da tablatura, se aproxima do recurso do C01 (reiteração da grave), afastando a possibilidade de entender m2ⁱ como uma variação da descida escalar. Esta descida parece se encontrar, antes, no conjunto dos três motivos que formam a estrofe A, particularmente na direção de cada um, ou seja, sua parte final: aguda em m1, mediadora em m2, grave em m2ⁱ. A ideia de uma gravidade em direção ao centro tonal grave parece também fazer sentido aqui¹¹⁴.

A economia dos motivos da estrofe A, formados por duas notas cada, favorece a percepção de uma oposição que se atualiza no desenrolar da estrofe. Primeiro, a grave oposta à aguda em m1. Na

¹¹⁴ Na primeira entoação da estrofe A, Caxeiro cantou de forma distinta, nas seguintes alturas: fá e sol# (m1), ré e fá# (m2), fá# e ré (m3) – ou seja, mais agudo que no restante da canção, ou melhor, vindo de cima até estabilizar nas alturas que se tornaram mais frequentes, de modo análogo ao que ocorreu no início do canto de abertura (C01).

sequência, a grave oposta à mediadora (m2), como se fosse uma versão enfraquecida da primeira oposição (m1), dada a maior proximidade entre as alturas em m2. Por fim, a conclusão destas oposições encadeadas não desemboca num terceiro termo, mas inverte o movimento – descende ao invés de ascender – em direção ao primeiro termo, a grave, centro tonal de todas as canções até o momento. Não se trata, entretanto, exatamente de um retorno, uma vez que esta grave final é alterada em relação às graves anteriores, por meio de uma elevação microtonal (representada pelo + sobrescrito), às vezes acompanhada por uma descida, tudo em glissando. Ou seja, aqui o resultado das oposições entre as alturas nos motivos é uma transformação do primeiro termo da primeira e da segunda oposição (m1 e m2, respectivamente).

Estrofe B

	m3	m4	m5	m4
Fá#	<i>tyoo</i>	<i>da-dyo</i>		<i>da-dyo</i>
Fá		<i>raan</i>	<i>di-tyo</i>	<i>raan></i>
Mi				
Ré#				
Ré		<i>di - tyoo>⁺</i>		<i>di-tyoooo>⁺</i>
Sol				
Fá#	<i>rã</i> an-dĩ-tyo	<i>da-dyo</i>	<i>rã</i>	<i>da-dyo</i>
Fá		<i>raan-dĩ</i>	<i>tyo</i>	<i>raan-dĩ</i>
Mi				
Ré#				
Ré	<i>Dyo</i>	<i>tooo>⁺</i>	<i>Dyo han-dĩ</i>	<i>tyoo>⁺</i>

De saída, **m3** reeditou o m1-C02, com um salto ascendente de 3M e reiteraões da aguda, sendo a primeira delas alongada, às vezes microelevada (representada pela posição na linha entre fá# e sol, com o traço indicando glissando). A esta tensão aguda, **m4** respondeu com uma variação da descida escalar, próxima de m2-C02, à diferença que após um breve alongamento da primeira mediadora, interpôs mais uma vez a mediadora antes de finalizar na grave longa. Na sequência, **m5** apresentou uma bordadura ou zigue-zague (salto de 3M ascendente e descendente) e reiterou a grave para terminar na mediadora curta – uma variação clara do m3-C02, que reiterou a mediadora (ao invés da grave) e a alongou. Concluindo a estrofe, repetiu-se **m4**. Note-se que não são apenas os motivos que são similares com os motivos do C02, mas toda estrofe B do C03 reedita (com nova letra) a estrofe A do C02, de mesma escala que o presente canto: ré-fá-fá# (T/3m/3M).

Para ser preciso, as alturas do C03, como ocorrera no C02, são um pouco mais altas que as aqui transcritas, de modo que o centro tonal, embora representado pela nota ré, está, na verdade, em algum lugar entre ré e ré# – que, de qualquer forma, ocupa a função grave na escala, construída com

os mesmos intervalos dos cantos precedentes. O C03 foi cantado pelos mesmos dois casais da sessão anterior, durando cerca de 4m30s. Terminada a canção, permaneceram os quatro no pátio e Caxeiro deu início à próxima canção.

Canto 04.

65 b.p.m.

A	Rindya nowa waik
1 Rindya / rindya ha / rindya / rindya	
B	As únicas glosas para a
2 Dya rindya naka tu adik	letra indicaram a
3 Obawa di bawa dyan	palavra <i>obawa</i> (dois,
4 bawa dyan	duplo), as demais sendo
5 Obawa di bawadyan hu	<i>música mesmo.</i>
6 bawa dyan	

Estrofe A

	m1	m2	m3	m4
Sol#		<i>rin</i>	<i>dyãã</i>	
Sol		<i>dyã</i>	<i>rin</i>	<i>rin</i>
Fá#				
Fá				
Mi				
Ré#		<i>hu</i>		<i>dyooo>+.</i>
Sol#		<i>rin</i>	<i>dyaa</i>	
Sol	<i>dyaa</i>	<i>dya</i>	<i>rin</i>	<i>rin</i>
Fá#				
Fá				
Mi				
Ré#	<i>Rin</i>	<i>ha</i>		<i>dyaa></i>

Reencontramos na abertura do canto (**m1**) o m2 do canto anterior (m2-C03): salto ascendente de 3m. A resposta veio com **m2**, oferecendo uma variante abrupta da descida escalar, com notas curtas e sem quaisquer alongamentos. Em seguida, **m3** saltou da mediadora curta à aguda alongada, num movimento ascendente de meio tom (2m). No repertório até agora analisado, o único motivo iniciado pela mediadora com sentido ascendente fora m2'-C02, que, entretanto, não alongou a aguda nem nela concluiu. Neste sentido, m3 é inédito. No fechamento da estrofe, **m4** reencenou o m2'-C03 com um salto descendente de 3m. Observando os motivos da estrofe em conjunto, percebe-se que eles conformam um subir e descer da escala, serpenteando do grave ao agudo e do agudo ao grave, sempre

passando pela mediadora até terminar na grave, que não é exatamente a mesma altura na qual a estrofe foi iniciada – o que na transcrição supra ficou mais claro nas vozes femininas.

Estrofe B¹¹⁵

	m5	m6	m7	m2'L
Sol		<i>wā</i>		
Fá#		<i>bā dī</i>	<i>dyooo</i>	
Fá				
Mi				
Ré#			<i>ba-wa</i>	<i>yooon>+</i>

Sol	<i>rin-dya-na-ka-tu-a-dī</i>	<i>o wa</i>		<i>ba</i>
Fá#	<i>ī</i>	<i>ba dī</i>	<i>dyaan</i>	<i>wa</i>
Fá				
Mi				
Ré#	<i>Dya</i>		<i>ba-wa</i>	<i>dyaan>+</i>

	m6'	m7'	m8	
Fá#		<i>dyo</i>		
Fá				
Mi				
Ré#		<i>on</i>	<i>wa-dyoon>>+</i>	

Sol	<i>wa</i>			
Fá#	<i>ba dī</i>	<i>dyan</i>		
Fá				
Mi				
Ré#	<i>o</i>	<i>ba-wa</i>	<i>hu</i>	<i>ba-wa-dyaan></i>

No m5 temos uma variação do que parece ser até aqui o movimento preferencial de abertura de estrofes, particularmente as estrofes B das canções supra descritas, mas também nas estrofes A de C02 e C03: o salto ascendente de 3M. No presente caso, porém, aumentou-se a quantidade de reiterações da aguda (7x), todas curtas, apresentando-se um novo fechamento motivico: ao invés de descender a escala (como m4-C01) ou manter a aguda (como no m1-C02 e m3-C03), m5 teve um final deceptivo, por meio de um glissando de meio tom no alongamento da sílaba final, terminando o motivo na mediadora. Em seguida, m6 também mostrou uma novidade melódica por meio de uma

¹¹⁵ A barra atravessando a linha pontilhada ao fim do m5 indica glissando.

bordadura na parte superior da tablatura, duas vezes da aguda à mediadora em figuras curtas. As bordaduras anteriores (m3-C02 e m5-C03) tinham sentido inverso (ascendente-descendente), maior intervalo (de 3M, da grave à aguda) e uma nota a menos. Veio então m7, com a reiteração da grave e um movimento ascendente de 3m em direção à mediadora longa – mesmo movimento encontrado no fim do m1-C01, m4-C02 e m5-C03, bem como no m7-C01. A resposta em m2'L (variação de m2 com outra letra) se deu por uma descida escalar, sendo as duas primeiras notas (aguda e mediadora) curtas e a última (grave) alongada – ou seja, uma forma de descida escalar menos brusca que a do m2 da estrofe A da presente canção (C04). Assim, m2'L é uma variação da descida escalar, particularmente próxima, em termos melódicos, de m2-C01 (que inaugurou o movimento no repertório), diferenciando-se deste por não alongar a mediadora. A estrofe B continua com m6', que ao invés de partir da aguda para uma bordadura (como m6), partiu da grave, transformando a trajetória melódica numa ascensão escalar (movimento inédito) com conclusão deceptiva na mediadora, como se relembrasse o início da estrofe. Na sequência, m7' começou tal qual m7, mas em vez de sustentar a mediadora ao final, enfatizou-a em figura curta e descendeu à grave igualmente curta e marcada (hu), conformando uma bordadura ascendente-descendente de 3m, movimento que também não ocorrera até este canto. Em comparação com m7, sobre m7' pareceu pesar aquela gravidade em direção ao centro tonal, o que se confirmou na conclusão da estrofe, com m8 reiterando (3x) a grave, alongando a última – retomando, com uma sílaba a mais, o recurso de fechamento inaugurado pelo m4-C01. Assim, o conjunto m6'-m7'-m8 (ao fim da estrofe B) retomou a letra e reelaborou a melodia do conjunto inicial m6-m7-m2'L da mesma estrofe.

Note-se que o campo tonal continua subindo em relação à canção precedente, alcançando meio tom (ré#-fá#-sol), enquanto as distâncias entre as alturas foram mantidas – intervalos de T/3m/3M (tônica(centro tonal)/terça menor/terça maior). Percebe-se na gravação que Carnaval começou a sussurrar os versos antes de assumir o canto, como se os tivesse memorizando e treinando. Terminado o C04, os dois casais voltaram aos assentamentos para uma pausa.

Nota entre cantos (i).

Ao longo da descrição do repertório musical do Barakohana, apresentarei, a cada duas sessões de cantos, notas textuais como a presente com o objetivo de destacar certas características das canções e evidenciar algumas relações entre as canções, tendo como foco seus movimentos melódicos. Na transcrição dos primeiros quatro cantos, assinalei as diferenças entre os motivos por meio de números (m1, m2, m3 etc.), enquanto lancei mão de aspas (m2', m2'' etc.) e letras sobrescritas (m2ⁱ e m4^L) para indicar ao mesmo tempo similaridade e alteração em relação a um motivo precedente da mesma canção. Deste modo, intento mostrar, no nível intracancional, que os movimentos melódicos se combinam para

formar tanto motivos diferentes como motivos parecidos – e, dentre estes últimos, motivos quase idênticos e motivos alterados com relação aos outros motivos da mesma canção. Mas vejamos o que se passa no nível intercancional¹¹⁶.

Inicialmente, observo que do primeiro ao segundo canto, deste ao terceiro e daí ao quarto, houve uma elevação gradual e discreta na altura das escalas, de modo que o centro tonal que era em ré no C01 alcançou ré# no C04. A quantidade de alturas principais (três) e os intervalos entre elas (T/3m/3M) em cada escala, porém, foram mantidos, como se houvesse um ar de família entre as quatro primeiras canções, facilitando a comparação entre elas.

Uma primeira característica que as atravessa é o movimento entoado na abertura da maioria das estrofes, de salto ascendente de 3M (da grave à aguda), encontrado em m5-C01 (B), m1/m1'-C02 (A/B), m1/m3-C03 (A/B) e m5-C04 (B). Embora tenham iniciado com o mesmo movimento, a sequência de movimentos nestes motivos foi diferente. Assim, o m5-C01 foi o único a descender a escala após a reiteração da aguda. O m1-C02 alongou a primeira aguda antes da reiteração, enquanto o m1'-C02 alongou a última sílaba aguda após a reiteração. O econômico m1-C03 apenas realizou o salto sem reiterar a aguda e o m5-C04 finalizou com um deslize para a mediadora depois de ter reiterado a aguda. Já o m3-C03 apresentou uma melodia próxima a do m1-C02, mas com outra letra. As diferenças melódicas entre estes dois motivos dizem respeito à quantidade de reiterações da aguda (cinco no m1-C02 contra quatro no m3-C03), à eventual elevação da primeira aguda no m3-C03 (ausente no m1-C02) e à posição da sílaba brevemente alongada em cada um (na primeira sílaba aguda no m3-C03 e na última no m1-C02). Outra característica que distingue ambos os motivos é que em alguns momentos o m1-C02 foi entoada diretamente na altura aguda, omitindo-se a grave inicial e descaracterizando o movimento de 3M ascendente. Portanto, em razão das similaridades e diferenças entre eles, entendo que m3-C03 é uma variação de m1-C02.

O salto ascendente de 3m (da grave à mediadora) também apareceu sob diferentes formas, tanto na conclusão dos motivos, como em m1-C01, m3/m4-C02 e m5-C03, quanto compondo o movimento principal do motivo, como em m7-C01, m2-C03 e m1/m7-C04. O m2-C03 e o m1-C04, constituídos por apenas duas notas cada um, são melodicamente idênticos. O m5-C03, por sua vez, é uma variação do m3-C02, ambos utilizando a bordadura (zigue-zague) antes de concluírem na mediadora, tensão inaugurada já no canto de abertura.

¹¹⁶ Ou seja, entre os cantos. Sobre os níveis intra e intercancional, cf. Menezes Bastos (2007, 2013 e 2017). Na presente exposição, no nível interno da canção estão compreendidos, do nível mais abrangente ao mais restrito: a estrofe, os versos (ou frases), os motivos e os movimentos entre as notas.

Por fim, a descida escalar (aguda→mediadora→grave) caracterizou os seguintes motivos: m2/m3-C01, m2/m2'/m2''-C02, m4-C03 e m2/m2'-C04. A primeira aparição deste movimento foi logo no segundo motivo da primeira estrofe do canto de abertura (m2), sendo reelaborado em seguida (m3) como encaminhamento para a conclusão da estrofe com a reiteração da grave. Em ambas as estrofes do C02 e na estrofe B do C03, a descida escalar funcionou como motivo conclusivo, apresentando-se como uma espécie de caminho preferencial para a construção do centro tonal (grave), onde termina esse tipo de movimento. As estrofes A do C03 e do C04, por seu lado, terminaram com um salto descendente de 3m (da mediadora à grave), movimento contido na descida escalar.

Além dos movimentos supramencionados, anotei também as bordaduras (zigzagues) – particularmente nos penúltimos motivos das estrofes (m3-C02, m5-C03 e m7'-C04) – e as reiterações – seja da aguda no início das estrofes (ver acima) ou da grave ao final delas, como no C01 (A e B) e C04 (B). Cumpre observar que esta reiteração da grave como recurso conclusivo não é exata ou totalmente uma reiteração, tendo em conta a alteração microtonal efetuada por cantoras e cantores na sílaba final alongada, conforme comentei a respeito na descrição do C03. Ali, assinalei que não se tratava de um retorno à grave inicial, posto que a nota final era sempre elevada por meio de glissando (sinalizado nas transcrições por um “+” sobrescrito), às vezes seguido por um movimento descendente sem destino certo (sinalizado por um ‘-’ subscrito).

Isso vale para as demais estrofes destas canções iniciais, que começam e terminam quase todas pela grave. A exceção é justamente a estrofe A do C01, que inverte a lógica predominante nas outras canções com um salto descendente (da aguda à grave). De qualquer modo, importa que as alturas graves dos motivos iniciais não se confirmam tais quais como centro tonal dos cantos, uma vez que as notas finais das estrofes quase sempre a alteram microtonalmente. Como se a ideia de repouso ou de retorno (ao início do canto) fosse impossível.

A conclusão provisória que tiro da descrição dos primeiros quatro cantos é que alguns de seus motivos são variações uns dos outros, tornando as canções ao mesmo tempo diferentes e parecidas entre si, pois elaboram de forma diversa os mesmos movimentos melódicos. Entre o C02 e o C03, essa proximidade foi ainda mais notável, na medida em que a melodia de toda a estrofe B do C03 reeditou, com pequenas alterações, a melodia da estrofe A do C02. Tudo isso reforça aquele ar de família entre as canções iniciais, baseado na homologia entre os intervalos de suas escalas (T/3m/3M).

Sessão III

Canto 05.

60 b.p.m.

A		Pida nowa waik ¹¹⁷
1	Pida mahanin / pida mahanin	
2	(Pi)da mahanin / pida mahanin	<i>O fedor da onça.</i>
B		<i>Pida: onça.</i>
3	(A) nin tan / pida ha / na koni owu	<i>Mahan: fedor, pitiú.</i>
C		<i>Wadyo: macaco-prego.</i>
4	Koni owu / ko tö di	
5	(a) koni owu / ko tö di	
D		
5	Dyo wadyo na koni owu / pida	
7	dyo wadyo na koni owu / pida	

Estrofe A

	m1	m1	m1'	m1
Fá#		<i>du</i>		<i>mu</i>
Fá	<i>ha-ni</i>	<i>mu-hu</i>		<i>hu</i>
Mi				
Ré#				
Ré	<i>in</i>	<i>noon>+</i>		<i>noon>+</i>
Si	<u>da</u> -ma	<u>da</u> -ma	<u>da</u> -ma	da-ma
Lá#	ha	ha	ha-ni	ha
Lá				
Sol#				
Sol				
Fá#	Pi niin	pi niin>+	in pi	niin>+

Inicialmente, destaco a mudança do campo tonal com relação aos cantos pregressos. O que antes era a aguda (fá#), distância máxima da grave, passou a figurar aqui justamente como grave. Mas não se trata apenas de construir uma escala mais aguda e manter a relação entre as alturas. A distância para com a mediadora e a aguda aumentou em meio tom, de forma que ao invés dos intervalos T/3m/3M (de C01 a C04), encontramos aqui os intervalos T/3M/4j. Ou seja, o intervalo que antes caracterizava a distância da aguda (3M) passou para a mediadora, e a aguda se afastou para a 4j¹¹⁸.

¹¹⁷ Mariano disse que se tratava do canto da onça, mas Mampi disse tratar do canto da onça e do macaco-prego – *o resto (das palavras) é só música mesmo*. Não obtive qualquer menção à palavra *koni* (fala), presente na letra.

¹¹⁸ Curiosamente, a escala feminina retomou a escala dos cantos iniciais (ré-fá-fá#), abdicando do intervalo predominante de 8j com o canto masculino em favor de um intervalo predominante de 5j e 5+. Possivelmente, tratou-se de um erro, uma vez que, no ano seguinte (2015), em um Barakohana liderado por Caxeiro e Maria Antônia no Bacuri Novo, o mesmo canto foi entoado em intervalo predominante de 8j entre os cantos masculino e feminino.

A estrofe A foi composta basicamente pela repetição de **m1**, entoado como um salto ascendente de 4j (da grave à aguda enfatizada) seguido por uma descida escalar com alongamento na grave. Trata-se de dois movimentos (salto da grave à aguda e descida escalar) fartamente encontrados nos cantos progressos. Como tal, o motivo se assemelha ao m2''-C02, mas não reitera a primeira grave. Aqui, porém, no C05, a mediadora e a aguda estão mais distantes do centro tonal. Penso que se trata de uma variação da descida escalar, mas que acrescenta um outro plano de variação sobre a variação melódica, qual seja, o da aumentação intervalar entre os opostos escalares. Trata-se, então, de um motivo que se insere no mesmo conjunto de motivos (descida escalar), mas com a peculiaridade de estender os intervalos da escala. Além disso, o número de alturas (três) que forma o motivo corresponde ao das canções precedentes. Por fim, a variação anotada, **m1'**, omite a grave inicial e descende a escala, mas de modo distinto, demorando-se uma nota a mais na mediadora sem alongar a grave final – similar ao m3-C01.

Estrofe B¹¹⁹

	m2	m3	m1^L
Fá#			
Fá		<i>du</i>	
Mi			
Ré#			
Ré		<i>u</i>	<i>wuuu</i>
Si	<i>ta</i>	<i>pi</i>	<i>ko-ni</i>
Lá#	<i>an</i>	<i>da</i>	<i>o</i>
Lá			
Sol#			
Sol			
Fá#	A-nin	a	na wuuu

O **m2** saiu da grave reiterada para outro salto ascendente de 4j, acentuando a aguda curta para daí deslizar à mediadora, consistindo, portanto, numa variação do m6-C01, mas com aumentação no intervalo escalar. A resposta veio com nova descida escalar em **m3**, uma nota por altura, todas curtas, sendo a passagem da mediadora à grave feita por glissando. Trata-se, então, de uma variação daquela variante abrupta da descida escalar escutada no m2-C04. Fechando a estrofe, **m1^L** entoou a melodia de m1 com outra letra.

¹¹⁹ A barra atravessando a linha (no m2 e m3) indica glissando.

Estrofe C

	m4	m1''^L	m4'	m5
Fá#		<i>ko</i>		
Fá		<i>tö-de</i>	<i>ko-ni-o-wuu</i>	
Mi				
Ré#				
Ré		<i>ei</i> (<i>io</i>)		<i>kó-tö-dooo</i> > ⁺
Si	<u>Ko-ni-o-wu</u>	<i>ko</i>	<i>ko-ni</i>	
Lá#	<i>u</i>	<i>tö-di</i>	<i>o-wuu</i>	
Lá				
Sol#				
Sol				
Fá#		<i>hi</i>		<i>ko-tö-dii</i> > ⁺

A terceira estrofe partiu da reiteração da aguda (4x) e durante o breve alongamento da última deslizou para a mediadora. Nos cantos anteriores, as estrofe que começaram pela aguda eram função da omissão da grave presente no início (indicada entre parênteses), de modo que **m4** representa uma novidade relativa. Seu movimento deceptivo, contanto, já se encontra prefigurado no fim de m5-C04, inclusive o glissando. Na sequência, nova variação de m1, com **m1''^L** descendo a escala de modo rápido com outra letra e exclusão da grave inicial de m1'. Em seguida, **m4'** antecipou, em comparação a m4, a descida da aguda à mediadora. Fechando a estrofe, **m5** reiterou a grave (3x), alongando a última e a elevando microtonalmente – tal qual m4-C01 e m8-C04, mas como estamos diante de um centro tonal bastante mais agudo, tomo m5 como uma variação elevada (quanto à altura). Observe-se que somados, m4' e m5 conformam uma trajetória escalar descendente.

Estrofe D

	m6	m7	m6'	m5' ^L
Fá#			<i>o-wu</i>	
Fá				
Mi				
Ré#				
Ré			<i>u</i>	<i>pi-duu>⁺</i>
Si	<i>wa-dyo-na-ko-ni-o-wu</i>	<i>pi</i>	<i>wa-dyo-na-ko-ni</i>	<i>wu</i>
Lá#	<i>uu</i>			
Lá				
Sol#				
Sol				
Fá#	Dyo	daaa	Dyo	<i>o u pi-daa>⁺</i>

Se a abertura da estrofe anterior retomava o fim deceptivo de m5-C04, **m6** o reencena quase como tal (caso estivéssemos na mesma distância entre os intervalos), com um salto da grave à aguda reiterada diversas vezes até o glissando à mediadora. Note-se ainda que m4 (C) está contido (inclusive sua letra) em m6, como se m6 fosse a junção de m4 com alguma outra coisa (no caso, um salto de 4j e reiterações). A resposta veio com **m7** por um salto descendente de 4j, inverso ao do início da estrofe (e também ao salto inicial de m1), com alongamento na grave – um movimento que ainda não tínhamos ouvido, um despencar sem mediação. Em seguida, **m6'** substituiu parte das reiterações da aguda de m6 e seu fim deceptivo na mediadora por uma bordadura ampla, da grave à mediadora acentuada e de volta à grave curta por glissando, como se na metade final da estrofe imperasse uma gravidade mais forte, desestabilizando o m6 que a abrisse. Por fim, **m5'^L** reiterou a grave, alongando a última, numa reedição de m5 com letra distinta e exclusão métrica (uma sílaba)¹²⁰.

Esta canção, além da escala e intervalos diferentes das anteriores, apresentou também uma organização distinta, com quatro estrofes ao invés de duas. A ordenação das estrofes também foi menos estável. Caxeiro cantou A-B-C-C-D / A-B-C-D-B / A-B-C-D / A-B-C-D / A... Neste momento, Carnaval iniciou uma estrofe B enquanto Caxeiro ainda cantava a A (aos 2m13s na gravação) – nas canções anteriores, o líder do canto deixava uma brecha para a sua entrada, de forma que os cantos não se sobrepujavam durante a passagem de um mascarado a outro. O dono silenciou deixando Carnaval prosseguir na liderança: B-B / A-B-C-B-C / A-B-B-C / A-B-B-C-D... nestas duas últimas estrofes, percebendo que Carnaval não cantava a estrofe D, Caxeiro reassumiu brevemente a liderança (entre os

¹²⁰ Tomando a palavra *pida* (onça) por referência, no m1 (estrofe A) ela apareceu antes de uma descida escalar (*mahanin*, fedor), num salto ascendente de 4j, justamente o inverso de m7 (D), uma queda sem mediação em que a onça apareceu novamente. Entre estes movimentos, m3 a fez descender a escala. Sua última aparição encerrou a composição motívica do canto, de modo grave e alterado.

3m30s e 3m45s), como se indicasse o encadeamento correto das estrofes, logo voltando à função de coro e deixando Carnaval retomar a liderança: A-B-B-C-B-D-B-CD (aos 4m27s Carnaval misturou as estrofes C e D) / A-B-C. O C05 durou cerca de 4m50s, quando as linhas masculina e feminina pararam de se movimentar, mantendo a formação. Logo, Caxeiro deu início à próxima canção.

Canto 06.

50 b.p.m.

A	Wadyo nowa waik
1 (Kon koh na dī)	
2 Wadyo / wadyo / wadyo / wadyo (eventual repetição da última metade de v2)	Wadyo: <i>macaco-prego</i> .
B	Perguntado, Mariano
3 Wadyo n ^(v) ohman	assentiu que nohman
4 B ^(h) ōmiyo / bōmiyo / bōmiyo / bōmiyo (eventual repetição da última metade de v4)	seria a mesma palavra encontrada no C02.
C	
5 Awa koyahī / parara / pu tu dī / iok tya iok tya ka dī (volta no verso 2)	

Estrofe A

	(m0)	m1	m2	m1' ⁱ	m3
Sol#			a / - \		
Sol			wa a		
Fá#					
Fá		dyoo	dyo \	waa-dyoo	
Mi					
Ré#					
Ré			o		wa-dyooo>+
Ré#			a / - \		
Ré			wa a		
Dó#					
Dó					
Si					
Lá#	dī	dyoo	dyo \	waa-dyo \	
Lá					
Sol#					
Sol	Kon-koh-na	waa	o	o	wa-dyooo>+

Este canto foi composto por uma nova escala: sol-lá#-ré-ré# (T/3m/5j/5+). Com relação ao antecedente (C05), houve: uma elevação de meio tom do centro tonal (de fá# para sol); uma

aproximação no intervalo entre grave e mediadora (que voltou a ser de 3m, como nos primeiros cantos); um distanciamento ainda mais radical da aguda, ou melhor, das agudas (a intervalos de 5j e 5+ da grave). Além disso, o campo tonal foi formado por quatro alturas em vez de três.

O C06 começou em **m1** por um salto da grave para a mediadora, ambas brevemente alongadas, lembrando os motivos de salto ascendente de 3m em suas formas mínimas (m7-C01, m2-C03 e m1-C03), aqui com a primeira nota também alongada. A diferença maior para com estes motivos diz respeito à elevação escalar (de sol-lá# ao invés de ré-fá), mantendo-se o intervalo. A resposta veio com **m2**, que saiu da aguda e a elevou ainda mais num escorregão antes de retornar, numa só sílaba (*waa*), para daí descender à mediadora e desta, por glissando, à grave, não alongada. Note-se que a tendência de aumentar um pouco a altura da primeira aguda na parte inicial de um motivo já estava presente em m1-C02 e m3-C03. Mas aqui, o movimento foi além, atingindo meio tom, e isso em um quadro de aumentação intervalar entre as extremidades do campo tonal. Mas o que caracteriza m2 é a descida escalar, constituindo-se como uma variação aumentada (no plano dos intervalos) e elevada (na escala) das descidas escalares precedentes, particularmente próxima de m2'-C02, em função do movimento ascendente inicial de meio tom antes da descida. Na sequência, **m1ⁱ** partiu da mediadora reiterada e daí por glissando à grave curta – numa inversão de m1 que não foi simétrica, uma vez que reiterou a mediadora ao invés de saltar diretamente para a grave. De qualquer maneira, o movimento descendente da 3m para a T relembra m2ⁱ-C03, com o mesmo intervalo, mas num campo tonal elevado. Fechando a estrofe, a mesma palavra que formou os motivos anteriores, *wadyo* (macaco-prego), é entoada pela reiteração da grave com alongamento da última sílaba, formando **m3** – variação de m4/m4^L-C01, m8-C04 e m5'-C05. Eventualmente, m1ⁱ e m3 foram repetidos. Nas repetições da estrofe A, intervinha **m0**, assim como na entrada de A depois de uma estrofe B. O motivo basicamente reiterou a grave (3x) e saltou para a mediadora curta, como se fosse um motivo de ligação que antecipa o movimento um pouco mais alongado de m1. O m0 só não foi interposto no início da estrofe na abertura do canto e após entoada a estrofe C (por isso constou entre parênteses na indicação acima da tablatura).

Estrofe B

	m0^{'L}	m1^{'L}	m2^{'L}	m1^{'i-L}	m3^{'L}
Ré#			mī		
Ré			bō		
Dó#					
Dó					
Si					
Lá#	dyo-noh-man	yoo	yo	bō-mī-yo	
Lá					
Sol#					
Sol	Wa	bō-mī	ho	o	bō-mī-yoo> ⁺

A estrofe abriu com m0^{'L}, que em vez de reiterar a grave (como m0), logo saltou em 3m e reiterou a mediadora em figuras curtas. O restante da estrofe praticamente repetiu a melodia dos motivos supra descritos, mas com letra distinta, o que demandou acréscimos na métrica e na duração: ao invés de uma sílaba alongada (*waa*), duas curtas (*bō-mī*). Concluo, então, que no C06 a estrofe B é uma variação da estrofe A.

Estrofe C

	m0^{'L}	m1^{'L}	m4	m5
Fá		rāā	dī	tya dī ⁺
Mi				
Ré#				
Ré		pā-rā	tu	
Lá#	wa-ko-ya-hi	raa	pu dī	iok dī
Lá				
Sol#				
Sol	A	pa-ra	tu	tya-iok-tya-ka

A abertura da estrofe C trouxe mais uma vez, por meio de m0^{'L}, o movimento ascendente de 3m seguido da reiteração da mediadora, acrescentando uma sílaba quando comparado ao m0^{'L}. Em seguida, cantou-se m1^{'L} (tal qual em B) mas com outra letra e acento na mediadora alongada. Em resposta, um novo motivo: m4 fez uma bordadura de 3m descendente-ascendente, com notas curtas e nova ênfase na mediadora – uma inversão de m7'-C04. Por fim, m5 recolocou os mesmos movimentos do motivo anterior, mas se demorou mais na grave, reiterada (4x) antes de concluir na mediadora curta. Sua parte final parece retomar m0, de modo que a exclusão deste da estrofe A em seguida de C evita uma espécie de redundância. À diferença de A e B, os motivos da estrofe C foram

compostos exclusivamente sobre duas alturas, abrindo mão das agudas. Além disso, a estrofe C se distanciou de todas as estrofes das canções precedentes, uma vez que não concluiu no centro tonal. Ainda assim, foi cantada apenas duas vezes e não foi a última estrofe a ser entoada, predominando as demais e a confirmação do centro tonal na grave (sol) para C06¹²¹. Creio que C funciona aqui como um comentário às demais estrofes, como se opusesse à altura muito elevada (m2) uma oposição entre alturas mais baixas (grave e mediadora).

Diferente do que ocorrera nas canções precedentes, Carnaval não chegou a assumir a liderança e dar sequência ao canto, limitando-se a puxar apenas a repetição dos motivos ao final de algumas estrofes. Ele e Socorro, contudo, ajudaram cantando como coro. Como na canção anterior, a distância entre as escalas masculina e feminina foi da ordem das quintas ao invés das oitavas. As escalas, entretanto, são distintas das de C05: sol-lá#-ré-ré# (T/3m/5j/5+) para eles, ré-fá-sol-sol# (T/3m/4j/4+) para elas. Note-se que a mediadora está mais próxima da grave do que da aguda na primeira. As agudas (ré-ré# e sol-sol#), por sua vez, apareceram apenas no m2 e suas variações, sempre juntas, daí a opção por continuar a descrição por meio do código tripartite (grave, mediadora e aguda). Embora discreta na economia dos motivos, ao comparecer, a extremidade aguda o fez de modo ainda mais alto que o usual (já perceptível em m1-C03 e m4-C03). Por fim, o centro tonal masculino, como a escala, mostrou-se ainda mais elevado com relação às canções anteriores, alcançando a altura sol. O C06 durou cerca de 2m05s, depois dos quais os dois homens e as duas mulheres voltaram às suas respectivas colocações nas margens do pátio.

Sessão IV

Canto 07.

80 b.p.m.

	A
1	Kawawaro / pararanin / kawawaro / pararanin
	B
2	Ha o mai kon d ^(o) e / na po kia d ^(m) e ha
3	O mai kon de / na po kia d ⁽ⁿ⁾ e
	C
4	Ha a re tu tan / a wara(h) tan na
5	A re tu tan / a warah tan

Kawawaro, segundo Mampi, é o nome de uma árvore e de seu fruto – comestível, de cor clara (*paranin*) – aos quais Mariano chamou por *dyawawaro paranin*. Ambos intitularam o canto em função da planta, *dyawawaro nowa waik*, ou o *canto do pau* (modo de se referir genericamente às árvores no português regional). A expressão *wara(h) tan* foi traduzida por Mampi como *muito*¹²². Segundo

¹²¹ A sequência cantada por Caxeiro foi: A-A-B-C / A-B / A-B / A-C / A-A-B / A-B / A.

¹²² Deturche (2009: 357) observa que a “expressão -wara tan (...) pode designar um local cuja presença de um animal, peixe ou objeto [é] constante e em grandes quantidades”.

Mariano, a espécie *dyawawaro paranin* é encontrada tanto na terra firme como na várzea. O encadeamento das estrofes, em geral, seguiu a estrutura A-B-A-C.

Estrofe A

	m1	m1'^L	m1'	m2
Fá			<i>wa</i>	
Mi				
Ré#		<i>ra-nen</i>	<i>ro</i>	<i>ra-noooi>⁺</i>
Sol#	<u><i>waa</i></u>	<u><i>raa</i></u>	<u><i>waa</i></u>	
Sol				
Fá#				
Fá	<i>wa</i>	<i>pa ra</i>	<i>ka wa</i>	<i>pa-ra-ra</i>
Mi				
Ré#	<i>Ka ro</i>	<i>nin</i>	<i>ro</i>	<u><i>niiin>⁺</i></u>

Depois das escalas elevadas da sessão anterior (III), C07 retomou o patamar dos quatro cantos iniciais, tendo por centro tonal ré#, como C04. De modo inédito, a mediadora se aproximou do centro tonal a uma distância de 2M, enquanto nas canções progressas seu intervalo era maior (de 3m ou 3M). A altura aguda (sol#) alcançou a distância de 4j com relação ao centro tonal¹²³. Em termos intervalares, reencontramos a amplitude do C05, mas com uma nota mais grave servindo como mediadora.

O **m1** se deu por uma variação da descida escalar partindo da grave e alongando, com ênfase, apenas a aguda – similar, portanto, a m2''-C02 e m1-C05. O **m1'^L** partiu da mediadora em vez da aguda, com outra letra. Em seguida, novamente **m1'** mas com a letra de m1. Fechando a estrofe, **m2** reiterou a mediadora (3x) e descendeu (2M) para a grave alongada e alterada microtonalmente. Esta organização interna do m2 evoca m1'ⁱ-C06, seu movimento reelaborando o movimento mínimo de m2ⁱ-C03. A diferença de m2, contudo, é que seu salto inferior se dá numa distância reduzida, 2M em vez de 3m: portanto, uma variação intervalar diminuída (oposta a aumentada).

¹²³ Contudo, em algumas passagens restou dúvida quanto à sua altura exata, às vezes se aproximando de sol (intervalo de 3M, como os quatro primeiros cantos).

Estrofe B

	m3	m4	m1 ^{'L'}	m2 ^{'L'}
Sol#	de			
Sol				
Fá#				
Fá	e		kon	nya
Mi				
Ré#		kia-de-ha	tee	po-kia-dooei> ⁺ .
Sol#	Ha mai de	na	mai	
Sol	o			
Fá#				
Fá	kon e	po	o kon	na-po
Mi				
Ré#		kia-de-ha	tee	kia-deee> ⁺ .

A estrofe foi iniciada por **m3** com duas bordaduras consecutivas: a primeira descendente-ascendente de meio tom (sol#-sol-sol#) e a segunda ascendente-descendente de um tom (mediadora→aguda→mediadora)¹²⁴. Os motivos dos cantos precedentes que utilizaram bordadura o fizeram no final (m7'-C04 e m6'-C05) ou no início do motivo – neste último caso, terminando com outros movimentos (m3-C02, m5-C03) ou o compondo inteiramente (m6-C04 e m4-C06). Assim, m3 foi o primeiro a fazer duas bordaduras, diferenciando-se também por excluir a grave (o que apenas m6-C04 havia realizado até agora). Em resposta, **m4** descendeu a escala e reiterou graves curtas (3x) – uma variação da descida escalar conforme ouvida em m2-C02, que tinha, em comparação ao C07, uma extensão intervalar menos ampla e uma mediadora mais distante do centro tonal. Na sequência, **m1^{'L'}** entoou a melodia de m1' com nova letra e, então, **m2^{'L'}** reiterou a mediadora e depois a grave, numa variação de m2 que antecipou a altura grave, sendo a última alongada. A estrofe C praticamente repetiu os motivos da B com nova letra, mas o motivo final entoou uma variação da descida escalar (aguda→mediadora reiterada→grave alongada: *a warah taan*). Esta variação se aproxima de m1^{'L'}-C05, que por sua vez manteve a grave curta. Assim, C07 fez uso abundante da descida escalar (em C06 restrito a m2 e sua variação). Note-se, por fim, que o intervalo de oitava justa entre os cantos masculinos e femininos, ausente em C06 e C05, voltou a predominar, de modo que as escalas masculina e feminina foram formadas pelas notas ré#-fá-sol-sol# (T/2M/3m/4j). O C07 foi cantado pelos mesmos dois casais que entoaram as canções anteriores e durou cerca de 4m15s.

¹²⁴ A primeira bordadura coloca em jogo um desdobramento da altura aguda em sol# e sol, aumentando de três para quatro o número de notas da escala.

Canto 08.

50 b.p.m.

A
1 Warikohko na ma tan wa de he
2 Warikohko na ma tan wa de
B
3 Io dai dai de he
4 Io dai dai de

Canto do *warikoko* (*warikoko nowa waik*). Trata-se, segundo Mariano, de uma fruta do mato, grande como uma manga e bastante apreciada pelas antas. É encontrada em áreas de terra firme, principalmente Biá acima – *lá pra cima é que tem*.

Estrofe A

	m1	m2	m3	m4
Sol#	<i>koh-ko-na-ma-ta</i>	<i>waa</i>		
Sol				
Fá#	<i>an</i>	<i>dee</i>	<i>ko-na-ma</i>	
Fá				
Mi				
Ré#		<i>hee>+</i>	<i>taan</i>	<i>wa - dooooo>+</i>
Sol#	<i>+Wa-ri-koh-ko-na-ma-ta</i>	<i>waa</i>	<i>koh na</i>	
Sol				
Fá#	<i>an</i>	<i>dee</i>	<i>ri ko ma</i>	<i>waa</i>
Fá				
Mi				
Ré#		<i>hee>+</i>	<i>Wa</i>	<i>taan</i>
				<i>deee>+</i>

Com relação ao canto anterior, a escala voltou a ser centrada em três notas, mantendo a altura das extremidades, mas elevando em meio tom a mediadora – abandonando a distância minimal de 2M entre centro tonal e mediadora ao restabelecer a 3m. A canção iniciou por m1 com a reiteração da aguda (7x), sendo a primeira um pouco aumentada e a última deslizada em direção à mediadora, tudo em figuras curtas. Como mencionei páginas atrás, um dos movimentos predominantes em alguns motivos nos primeiros cantos, principalmente nos de abertura de estrofe, era o salto da grave à aguda reiterada, mas ao longo da canção a grave passava a ser omitida. Levando isso em consideração, m1 aparece como uma variação daqueles motivos que qualifiquei como deceptivos, mais especificamente de m4-C05, que inaugurou o início pela aguda mas não a reiterou tanto. Além da métrica, a diferença aqui é que a mediadora está mais distante da extremidade superior, sendo então uma variante de intervalo estendido, mas de escala diminuída (com relação a C05). A resposta à tensão

aguda/mediadora de m1 veio com m2, que descendeu a escala com notas alongadas, diminuindo a intensidade da grave final e a alongando ainda mais. Na família das descidas escalares, m2 é uma versão que se aproxima muito de m2-C01, descendo a escala de forma ainda mais lenta, uma vez que também alongou a aguda inicial – uma versão econômica e mais proporcional (com uma sílaba por altura). Em seguida, m3 ofereceu um movimento espelhado: uma ascensão da escala (ocorrida antes no m6'-C04) seguida de uma descida escalar, ambas articuladas por uma bordadura entre agudas e mediadora. Aqui a última grave foi acentuada (em vez de sussurrada como em m2). Fechando a estrofe, **m4** descendeu da mediadora à grave alongada, tal qual m2ⁱ-C03 e m4-C04.

Estrofe B

	m5	m2^L	m6	m7
Sol#		dai		
Sol				
Fá#		dee	da	
Fá				
Mi				
Ré#	dai	heeee> ⁺	ai	dai-doooo> ⁺ .

Sol#		daih	oo	
Sol				
Fá#	Io	dee	dai	
Fá				
Mi				
Ré#	ho-dai	hee>	I	dai-(...)

Trata-se da primeira estrofe do repertório iniciada por um movimento descendente de 3m da mediadora para a grave reiterada (**m5**) – uma variação de m1^{ri}-C06, mas em posição distinta na estrofe. Em seguida, a mesma descida escalar da estrofe progressa, mas com outra letra (**m2^L**). Por sua vez, **m6** retomou da canção anterior o salto ascendente da grave à aguda (m1-C07), terminando, contudo, na mediadora – como m5-C01 e m2-C05, dos quais m6 é uma variação. A finalização veio com **m7**, que reiterou a grave e lhe alongou a última sílaba, tal qual m4-C01, m5'-C05 e m3-C06 (versões econômicas, com duas notas), mas também m8-C04, m5-C05 e m4'-C06 (com mais reiterações, ou seja, versões estendidas). Note-se que na transcrição acima, a sílaba final foi entoada apenas pelas mulheres. As escalas masculina e feminina foram formadas pelas alturas ré#-fá#-sol#-lá (T/3m/4j/4+) e a canção durou 3m40s, cantada por dois casais.

Canto 09.

50 b.p.m.

	A
1	W ^(M) ariamah na te kon a r ^(d) u ha ¹²⁵
2	M ^(W) ariamah na te kon a d ⁽ⁿ⁾ u
	B
3	Iok tya wa man teh n ^(d) i tyo
4	Iok tya wa man teh n ^(d) i tyo
5	(Iok) tya wa man teh n ^(d) i tyo
6	Iok tya wa man teh n ^(d) i tyo

De melodia bastante próxima da canção anterior, a letra desta é ainda mais misteriosa. Mariano indicou que *Wariama* é um nome – *tem gente, nome de gente* – dando como exemplo o nome do filho do tuxaua da aldeia Janela. Perguntei se existia alguma história sobre o Wariama mencionado pelo canto. Disse que sim, mas que não sabia – *só Pedrão* (sênior residente na aldeia Janela)¹²⁶.

Estrofe A

	m1	m2
Fá#	duu	
Fá		
Mi		
Ré#	hooo> ⁺	a-dooo> ⁺
Sol#	+Ma-ri-a-mah-na-te-kon-a	a
Sol		
Fá#	duu	ri ma-ha
Fá		
Mi		
Ré#	huu> ⁺	Ma te-kon-a-duu> ⁺

O **m1** misturou em si a melodia de m1 e m2 da canção anterior (C08). Ou seja, partiu da aguda bastante reiterada e, no lugar de descender à mediadora (como m1-C08), desceu a escala (como m2-C08, lembrando também a soma de m1 e m2 no C02). Em seguida, **m2** ascendeu a escala para daí descendê-la, com reiteração na mediadora e na grave (4x), alongando a última sílaba. Trata-se aqui também de uma fusão do m3 e m4 do C08, com exclusão da bordadura de articulação que caracterizou m3-C08 e com adição da reiteração da grave. Assim, é como se a presente estrofe fosse uma versão comprimida da estrofe A do canto precedente (A-C08). Outro fator que concorre para a semelhança

¹²⁵ Relembro que a consoante sobrescrita (entre parênteses) indica alternância, no caso, entre m/w, r/d e n/d.

¹²⁶ Mampî, da aldeia Janela, deu explicação bastante distinta para esta letra: *dîwakon-nowa-waik* (canto da miçanga) em vez de *Wariama nowa waik*, dizendo que *usavam muito nas festas*. A palavra *dîwakon*, contudo, não aparece na letra – o que não exclui a possibilidade de expressão sinônima ou próxima, por mim não captada.

entre estas canções são as suas escalas, de mesma altura e intervalos. Na presente estrofe A, as variações femininas abrangeram principalmente as partes finais dos motivos em movimentos paralelos, com intervalos de 8j.

Estrofe B

m3		m4	
Fá#		<i>tee - nei</i>	
Fà			
Mi			
Ré#		<i>man</i>	<i>tyoooo>+.</i>
Sol#	<i>ne-tyi</i>	Iók	
Sol			
Fá#	Hiok <u>teeh</u>	tya	<u>teeh</u> - ne
Fà			
Mi			
Ré#	tya-wa-man	wa-man	tyoo>+.
m5		m5'	
Ré#	<i>teeh nei tyo</i>	<i>tyoooo>+.</i>	
Sol#			
Sol			
Fá#	<u>teeh</u> -nei	<u>teeh</u> - nei	
Fà			
Mi			
Ré#	tya-wa-man	tyo	tya-wa-man tyoo>+.
Ré			
Dó			
Dó#			
Si			
Lá#	Iok	Iok	

A estrofe começou com o mesmo movimento da estrofe B do C08 (m5), descendendo da mediadora à grave reiterada em um intervalo de 3m, mas a similaridade termina aí, pois **m3** ascendeu a escala com ênfase na mediadora e na aguda reiterada. Até o momento, nenhuma ascensão escalar (m6'-C04 e m3-C08) tinha levado o motivo a terminar na aguda. Na sequência, **m4** desceu a escala, reiterou a grave e ascendeu à mediadora acentuada e pouco alongada, depois a reiterando e descendendo à grave alongada, como se fosse perfazendo a trajetória do motivo anterior ao contrário,

mas com término no centro tonal – reencontramos então o movimento espelhado de m3-C08, mas sob outra forma. A junção de m3 e m4 mostra uma sucessão de movimentos descendentes e ascendentes, de modo parecido ao verificado na estrofe A do C04, mas que também pode ser observado na estrofe B do C08. Nos motivos seguintes da presente estrofe (B-C09), este subir e descer de escala é transposto para uma região mais grave da escala, fazendo aparecer a nota lá#, abaixo do centro tonal, o que não ocorrera em nenhum dos cantos precedentes. Trata-se, entretanto, mais de uma transposição do que da simples adição de outra altura, uma vez que m5 também se utiliza de três notas: partindo da hipergrave (lá#) saltou à grave reiterada e daí a mediadora acentuada e alongada, descendendo em 3m da mediadora à grave curta – uma ascensão escalar parcial, uma vez que não chegou à aguda. O mesmo movimento foi feito por m5', mas com o alongamento e alteração microtonal na grave, centro tonal da canção.

Temos, então, pela organização dos motivos e suas trajetórias melódicas, que o C09 é uma variação do C08, ambos se diferenciando principalmente pela letra e por esta transposição da escala para a região subgrave (não entoada pelas mulheres). A escala masculina do C09 foi lá#-ré#-fá#-sol#-lá (5j/T/3m/4j), enquanto a feminina foi ré#-fá#-sol# (T/3m/4j). A canção durou 3m35s, depois do que os participantes voltaram às suas colocações para uma pausa.

Nota entre cantos (ii).

Ouvimos nas últimas duas sessões (II e IV) uma variedade de escalas distintas. Nas sessões iniciais (I e II), tanto as alturas como os intervalos de C01 a C04 se mantiveram estáveis, entre ré-fá-fá# e ré#-fá#-sol (T/3m/3M). Na sessão III, contudo, houve uma elevação radical na altura da escala, com centros tonais em fá# (C05), que funcionava como aguda de C01 a C03 e como mediadora em C04, e em sol (C06). Houve também um aumento na amplitude das escalas (ou seja, da distância entre a nota mais grave e a mais aguda): C05 afastou em bloco a mediadora e a aguda meio tom acima (transformando o que antes era T/3m/3M em T/3M/4j) e C06 foi ainda mais extremo neste distanciamento, acrescentando uma altura acima da aguda, compondo sua escala com os intervalos de T/3m/5j/5+. Trata-se da canção de escala e tônica mais agudas de todo o repertório (passado e vindouro, adiante). Comparada às precedentes (C01-05), C06 foi também a que apresentou a escala de maior amplitude, da mais grave (sol) à mais aguda (ré#) totalizando quatro tons. Portanto, os cantos da sessão III se afastam consideravelmente dos anteriores quanto às alturas e intervalos. Também se destaca a maior quantidade de estrofes, ou seja, a diferença quanto à organização dos versos no interior das canções, não mais dual (A/B).

Na sessão seguinte (IV), a altura do centro tonal parou de subir e retornou ao patamar inicial, na verdade, um pouco acima, em ré# de C07 a C09. A distribuição dos intervalos, contudo, foi distinta das precedentes: T/2M/3M/4j (C07), T/3m/4j (C08) e 5j/T/3m/4j (C09). Comparando os intervalos de C07 (que abriu a sessão IV) com os de C05 (que abriu a sessão III), percebe-se que C07 acrescentou a 2M, que funcionou como mediadora, as acima dela (3M e 4j) funcionando como agudas (coexistentes em m3). Já C08 inaugurou a forma T/3m/4j, intervalos que se encontravam nos cantos precedentes (3m de C01 a C04 e em C06, 4j em C05 e C07) mas que até o momento não tinham sido combinados num mesmo canto. Esta forma também foi usada no C09, mas com a adição de uma altura mais grave que o centro tonal (5j), o que ainda não ocorrera. Este acréscimo aumentou consideravelmente a amplitude da escala do C09, perfazendo cinco tons entre a altura mais grave (lá#) e a mais aguda (sol#), superando assim a marca de C06 que, por sua vez, ampliara a escala por uma extensão da região aguda, enquanto C09 o fez por uma extensão da região grave.

Estas extensões nada mais são do que a inserção de novas alturas nas escalas das canções. Até C05 a composição dos motivos era construída basicamente sobre três alturas, que diferenciei como grave, mediadora e aguda. Apesar da recorrência deste modelo triádico, outras alturas não estavam necessariamente excluídas das canções, como na primeira melodia cantada por Caxeiro no canto de abertura ou na elevação da primeira aguda antes da reiteração no início das estrofes (no C02, C03, C08 e C09). Ou seja, embora os motivos fossem predominantemente compostos sobre três notas, algumas de suas passagens eventualmente sugeriam outras alturas, como se estas estivessem contidas nas canções como possibilidades que não se estabilizavam. Mas como ficaria esse modelo tritonal perante as canções com escalas de quatro tons, como C06, C07 e C09?

No C06, apenas m2 (e sua variante com outra letra) atingiu a região aguda, os demais motivos sendo compostos apenas com a mediadora e/ou a grave. O movimento foi iniciado em ré e deslizado (glissando) meio tom acima (ré#), logo retornando a ré, de onde continuou a descer a escala. Ou seja, esta altura superior (ré#) foi tanto precedida como sucedida por ré, como se fosse um desdobramento ainda mais agudo desta. No m3-C07, este desdobramento foi em outro sentido, com a nova aguda se posicionando meio tom abaixo da aguda. Ocorre que m3-C07 não contou com a participação da grave, concluindo por uma bordadura em direção à mediadora, de modo que manteve sua organização triádica. Os demais motivos do C07 foram todos compostos por apenas três alturas.

Por fim, no C09 apenas m5 e sua variação adicionaram uma nova altura, mais grave que a do centro tonal. Entretanto, o motivo não teve participação da aguda, uma vez que se

tratou de uma transposição dos motivos anteriores, de forma m5 manteve uma estrutura trítona (abaixada). Sua função, contudo, não é equivalente à grave, que funciona como centro tonal de todas as canções. Sabemos que não existe apenas uma altura grave nas canções: as graves situadas no início e meio dos motivos se distinguem das graves que finalizam os motivos e invariavelmente as estrofes, mais especificamente aquelas de figura longa que são alteradas microtonalmente, primeiro para cima, depois (mas nem sempre) para baixo, ambos os movimentos realizados com glissando. A hipergrave (ou subgrave) em m5-C09 não funcionou como uma substituta do centro tonal, mas como uma variação daquelas graves que aparecem no início e meio dos motivos. Sua posição (no início do motivo) e economia (uma só nota) parecem apontar para isso. Note-se ainda que da hipergrave à grave no m5-C09 a distância é a mesma (3M) daquela dos movimentos ascendentes que abundavam no início das estrofes de C01 a C04, conformando então uma variação transposta (diminuída, agravada) na escala. (Nas sessões III e IV estes saltos iniciais da grave à aguda continuaram vigentes, mas na forma de variações de maior amplitude).

O que quero mostrar retomando estas canções (C06, C07 e C09) é que mesmo nelas, com escalas compostas por quatro notas, continua a operar uma lógica triádica. Aguda, mediadora e grave não são apenas posições (na garganta, no ouvido, na tablatura), mas também funções. O modo como a hiperaguda e a aguda se relacionam nos motivos as associa como desdobramentos uma da outra (ascendente ou descendente), fazendo com que apareçam necessariamente juntas, como se a função ajuda fosse distribuída. Algo análogo pode ser dito sobre a hipergrave, alcançada por uma transposição escalar que a levou a funcionar como se fosse um desdobramento daquelas graves do tipo das graves iniciais, curtas e não elevadas microtonalmente.

Perceba-se também que estas alturas são adicionadas nas extremidades da escala e não no meio. A posição da mediadora é entre estas extremidades e sua função não parece envolver alturas substitutas ou desdobradas até o momento. Ou seja, mesmo que mude seu intervalo para com o centro tonal, para mais próximo (2M, 3m, 3M) ou mais distante (4j, 5j, 5+), no interior de cada canção uma só altura costuma funcionar como mediadora. Relembro que a função da mediadora não é apenas mediar as extremidades, como na descida e ascensão escalares, atuando também no início e conclusão dos motivos, além de participar de bordaduras no meio destes.

Como vimos com as novas escalas das últimas duas sessões, estas funções podem ocupar diferentes alturas em cada canção, em regiões mais ou menos agudas, com intervalos mais ou menos distantes entre si. No plano dos movimentos que caracterizam os motivos,

continuamos encontrando variações de movimentos típicos dos cantos iniciais, como os saltos da grave à aguda, as reiterações (da aguda no início dos motivos e da grave na conclusão) e as descidas escalares, além de outros, como as bordaduras e a ascensão escalar. Trata-se de movimentos equivalentes aos encontrados no início do repertório, conformando motivos que são variações dos motivos das canções anteriores. Mas, em razão da diferença intervalar, os motivos dos cantos das sessões III e IV são variações de outra ordem: não se trata mais de acrescentar, excluir, reiterar ou alongar certa parte de um motivo precedente em uma mesma escala, mas de acrescentar, excluir, reiterar ou alongar partes de motivos agora transpostos a outras escalas e regidos por outros intervalos. Ou seja, variam não só os motivos, mas as escalas nas quais eles sofrem variações.

A maneira de variá-los é também variada, o que se pode perceber desde os primeiros cantos. Como mostrei, pode-se alterar um motivo de diversas formas: acrescentando ou omitindo sílabas em determinadas alturas, alterando suas métricas por encurtamento ou alongamento, invertendo movimentos (ascendentes, descendentes, bordaduras), transpondo-os a outras alturas. Não me preocupo aqui em nomear estas operações, conforme o fizeram Piedade (2004) e Mello (2005) para o Alto Xingu (ver também Menezes Bastos 2007 e 2013). Para meu propósito nesta tese basta a indicação, conforme as páginas anteriores, de que as canções do repertório do Barakohana são formadas por partes menores, os motivos, compostos com materiais análogos em escalas idênticas, similares e distintas, mas sempre equivalentes, estruturadas de forma análoga (triádica). Tentei mostrar que este material básico é operado por movimentos diversos que se combinam entre si de modos similares e distintos. Ou seja, depois do C01, C02 apresentou variações de motivos já cantados em C01; C03, por seu turno, apresentou motivos bastante próximos tanto aos de C01 quanto aos de C02, reelaborando-os ao seu modo; idem para C04 quanto a C01, C02 e C03; em C05 não só houve variações motivicas das canções precedentes, como estas variações se deram em alturas e intervalos diferentes; o mesmo para C06, que ainda acrescentou às variações progressas uma quarta altura na escala; e assim por diante. Em suma, cada canção reelabora os motivos das canções anteriores.

Se as canções são formadas por unidades menores que são variações umas das outras, as canções também podem ser entendidas como variações entre si. Estas variações podem resultar em canções melodicamente mais próximas, como verificado entre C08 e C09, ou mais distantes, como entre C01 e C05, e outras. As letras e as estrofes atuam também, claro, como elementos diferenciadores, garantindo alguma distinção mesmo quando há identidade melódica entre motivos de cantos diferentes. Também nesse plano, encontramos

estrofes cujas variações motivicas as afastam (como entre as estrofes D-C05 e A-C06) e as aproximam (como entre A-C02 e B-C03). No plano interno das estrofes, encontramos formas diferentes de organização: três motivos diferentes que repetem uma mesma palavra (como em A-C03), quatro motivos onde cada par repete o verso do anterior com outra melodia (A-C01, A-C02), dentre outras.

Todo este conjunto de variações operando em diferentes planos partiu do material vocal do canto de abertura, cada canto subsequente reelaborando os motivos dos anteriores e assim sucessivamente. Quem canta um canto, altera um tanto. Tendo evidenciado este ponto nas quatro primeiras sessões, a apresentação dos cantos seguintes será mais esquemática, apenas indicando de quais motivos precedentes o motivo em questão é uma variante. Os comentários se concentrarão sinteticamente nos motivos de alguma forma inéditos, seja por sua constituição melódica ou por sua posição na estrofe. Necessário esclarecer, antes, que este ineditismo que pontuei em algumas passagens das canções anteriores nunca é totalmente inédito, apontando antes para uma característica que o afasta sobremaneira em algum aspecto dos motivos anteriores, mas que, de qualquer forma, só é possível pela recombinação e alteração dos motivos que já estavam postos antes. Voltemos aos cantos.

Sessão V

Canto 10.

80 b.p.m.

A	Akonbururu nowa waik
1	Bao pa he pa hian bao / pa hi pa hian
2	Bao pa he pa hian bao / pa hi pa hian
B	Glosa de Mariano: Akonbururu: fruta miudinha de cor verde da qual se come o miolo/castanha. Tem no igarapé.
3	Konbururu tiknin o man e nei ko tu ian
4	Konbururu tiknin o man e nei ko tu ian
C	Tiknin: preto.
5	Tyoman tiknin i dei ko tuian
6	Tyoman tiknin i dei ko tu ian

Estrofe A

	m1	m2	m1'	m2
Sol#	<i>pa</i>		<i>pa</i>	
Sol				
Fá#				
Fá	<i>pa-hi hian</i>	<i>pa-hi-pa</i>	<i>hian</i>	<i>pa</i>
Mi				
Ré#	<i>bao</i>	<i>hioon>+.</i>	<i>bao</i>	<i>hi- pa- hioon>+.</i>
Sol#	<i>pa</i>		<i>pa</i>	
Sol				
Fá#				
Fá	<i>Ba pa-hi hian</i>	<i>pa-hi-pa</i>	<i>pa-hi hian</i>	<i>pa-hi-pa</i>
Mi				
Ré#	<i>ao bao</i>	<i>hiaan></i>	<i>Baao bao</i>	<i>hiaan></i>

m1. Encontramos este início descendente na mediadora seguido por ascensão e descida escalares no trecho que vai do m3-C09 até uma parte do m4-C09, mas lá a mediadora estava meio tom acima, mantendo-se a escala na mesma amplitude (4j). Ou seja, em uma ordem intervalar diminuída, m1-C10 é uma variação de m3-m4-C09.

m2. A resposta ao m1 retomou a melodia de m2-C07, com o qual compartilha o mesmo intervalo, alturas e métrica. Relembro que m2-C07 era uma variação de ordem intervalar diminuída (2M) de m2ⁱ-C03 e m1^{'i}-C06 (3m). Note-se ainda que reiteração da mediadora com o fim na grave em m2-C10 retomou o fim do m4-C09 – justamente a parte do m4-C09 que o motivo anterior (m1-C10) excluía. Temos, portanto, que a estrofe A do C10 é uma variação (em ordem intervalar distinta) da estrofe B do C09.

m1'. Trata-se de uma variação de m1, constituída por uma ascensão e descida escalares em sequência – mais um movimento espelhado, mas ao invés de ter seu ponto de articulação na mediadora, como m3-C08, o teve na aguda. Ou seja, enquanto m1' formou uma pirâmide na tablatura, m3-C08 formava um desenho similar a um “M”. Ainda quanto ao m3-C08 houve uma inversão métrica, devido ao alongamento na grave inicial ao invés da final. Por fim, m1' retomou também m2-C09, mas excluindo a reiteração das graves finais e o fazendo a intervalos distintos (2M ao invés de 3m, mantendo-se a mesma amplitude).

Estrofe B

	m3	m4	m3	m4
Fá		<i>ko</i>		
Mi				
Ré#		<i>to-íooo></i>		<i>íooo>+</i>
Sol#		tik-nin-io-man nei		tik-nin-io-man nei
Sol				
Fá#				
Fá		e ko-tu		e ko-tu
Mi				
Ré#	Kon-bu-ru-ruu	iaan>	Kon-bu-ru-ruu	iaan>

m3. O início de B reencenou o movimento de reiteração da grave, conformando uma variação estendida de m4-C01, m8-C04, m5-C05, m3-C06 e m7-C08. Mas o que chama atenção é a sua posição na estrofe, no início e não no final como estes motivos. O único motivo que, abrindo uma estrofe, começara pela reiteração da grave, terminou na mediadora (m0-C06, utilizado mais como ligação do que para iniciar a estrofe). Temos, então, um motivo conhecido cujo reposicionamento colocou uma novidade (posicional, mais que melódica). A última sílaba alongada em m3, porém, não foi alterada microtonalmente, conforme o fora sílaba final dos motivos citados, que serviam à conclusão de estrofes.

m4. Como unidade, não parece haver motivo precedente organizado tal qual m4. Mas quando olhamos para a sequência m4-m1''-C05 reencontramos seus movimentos em uma escala mais alta e com distância entre centro tonal e mediadora aumentada em um tom (3M). A bordadura que liga a aguda reiterada e a descida escalar em m4 estaria posicionada entre o fim do m4 e o início do m1''-C05. O mesmo pode ser dito da sequência m1-m2-C08, de mediadora diminuída com relação ao C05, mas ainda aumentada (3m) quanto ao C10 (2M). Em resumo, m4 comprime no mesmo motivo uma trajetória análoga às trajetórias de m4-m1''-C05 e m1-m2-C08.

Estrofe C

m5		m5	
Ré#	<i>i000>+.</i>	<i>i000>+.</i>	
Sol#	dei	dei	
Sol			
Fá#			
Fá	ko-tu	ko-tu	
Mi			
Ré#	man-tik-nin-i	<i>iãã>+.</i>	man-tik-nin-i
(...)			
Lá#	Tyoh		Tyo

m5. Esta estrofe foi cantada apenas uma vez por Caxeiro, aos 1m55s da gravação, entre as estrofes A e B. Retomando a letra do m4, m5 partiu de um salto de 4j da hipergrave para a grave reiterada, reutilizando o recurso inaugurado no canto anterior (m5-C09) que, ademais, agrava o procedimento motivico utilizado nos outros cantos (para ficar apenas na distância de 4j, temos: m1/m6-C05 e m1-C07). Após a reiteração, novo salto de 4j em direção à aguda para daí descender a escala, repetindo o movimento final do motivo anterior (m4). Como se pesasse sobre m5 uma maior influência da região grave do que em m4, do qual m5 seria uma variação cujo início transformou em grave o que no m4 era agudo.

A escala da canção, lá#-ré#-fá-sol# (5j/T/2M/4j), pode ser entendida como uma variação da escala do canto anterior (C09), mas com a mediadora mais próxima do centro tonal (2M no lugar de 3m). A canção teve duração aproximada de 4m25s e foi cantada pelos mesmos dois casais, encerrando-se após a entoação de uma estrofe A.

Canto 11.

70 b.p.m.

A	Kamudya nowa waik
1 Kamudya kamudya	
2 Ioi no warapikon tyo pio	Macaco-barrigudo,
3 Ploi no warapikon tyo pio	(<i>kamudya</i>).
B	Fruta silvestre (<i>warapikon</i>).
4 Waa noko terei ki nin bo ia bo iu	
5 Waa noko terei ki nin bo ia bo iu	

Estrofe A

	m1		m2		m3	m2'	m3
Sol#	ka	dyāāā	ra				
Sol							
Fá#							
Fá	mu		pi-kon			pi-kon	
Mi							
Ré#			tyoo.	piooo> ⁺		tyoo.	piooo> ⁺
Sol#	ka	dyaaa	loi-no-wa-ra			wa-ra	
Sol							
Fá#							
Fá	Ka	dya mu	pi-kon			no pi-kon	
Mi							
Ré#	a-mu		tyoo.	piooo.	Pioi	tyoo.	piooo.

m1. O canto abriu com duas bordaduras consecutivas de sentido descendente-ascendente, sendo a segunda a transposição da primeira à região aguda. O recurso a bordaduras consecutivas foi utilizado no m3-C07, mas seus sentidos eram inversos entre si e não alcançavam a altura grave. Note-se também o efeito de ascensão escalar entre as duas bordaduras de m1, que lembra o m3-C09, primeiro a ascender a escala para terminar um motivo na aguda (acentuada ao invés de alongada), sem, contudo, utilizar bordaduras como aqui.

m2. A aguda reiterada seguida por descida escalar foi ouvida no m1-C09, cuja mediadora (não reiterada) é aumentada (3m) com relação ao presente canto (2M). O movimento, porém, é mais antigo se considerarmos as versões do m5-C01 e m1-C02 na qual se omitiu a sílaba grave inicial. A amplitude de escala destes cantos (3M), contudo, é reduzida em relação à amplitude do C11 (4j).

m3. Uma só grave alongada: versão reduzida daqueles motivos de fim de estrofe que reiteravam a grave (m3-C01, m8-C04, m5-C05, m3-C06 e m7-C08). À sua maneira, m3 reiterou a conclusão do motivo precedente (m2), como se fosse dele um eco (alterado foneticamente).

m2'. Esta variação de m2 transformou as duas agudas iniciais em grave e mediadora, perfazendo uma ascensão escalar seguida por uma descida escalar, atualizando, no seu próprio pulso, o m1'-C10. Perceba-se que esta variação se dá sobre uma mesma escala, mas m2' alonga a grave final e não a inicial como m1'-C10.

Estrofe B

	m4	m3'^L	m2''^L	m3''^L
Sol#	<i>ki-nin-bo\ io</i>			
Sol				
Fá#				
Fá		<i>o</i>	<i>te-rei-ki-nin</i>	
Mi				
Ré#		<i>iooo⁺</i>	<i>bo ioo</i>	<i>bo ioooo^{>+}</i>
Sol#	<i>te-rei-ki-nin-bo\</i>		<i>te-rei-ki-nin</i>	
Sol				
Fá#				
Fá	<i>Wa</i>	<i>iaa</i>	<i>no-ko</i>	<i>bo bo</i>
Mi				
Ré#	<i>a-no-ko</i>	<i>bo-iu\</i>	<i>Waa</i>	<i>iaa iuuu^{>}</i>

m4. Reencontramos o salto descendente da mediadora à aguda do início da estrofe passada (ver também o m1-C10), mas aqui se reiterou a grave (3x) para saltar à aguda ainda mais reiterada (5x) antes de terminar na mediadora pouco alongada, o que relembra aqueles motivos que qualifiquei como deceptivos (m5-C04, m4-C05 e m1-C08).

m3'^L. Variação estendida do m3, que o aproxima do m4-C01, m8-C04, m5-C05, m3-C06 e m7-C08 (motivos de reiteração da grave). Note-se na tablatura que o canto masculino encurtou a sílaba final por meio de uma pausa (\), deixando às mulheres o alongamento.

m2''^L. Com relação ao m4 (de mesma letra), inverteu as alturas das três primeiras sílabas e transpôs para baixo as duas finais, o que resultou num trajeto de ascensão e descida escalares intercalado pela reiteração da aguda (4x), alongando tanto a sílaba inicial como a final. Caracterizou então uma variação metricamente estendida de m2'-C11, marcada pela ascensão seguida de descida escalar, já encontrada no m2-C09 e m1'-C10.

m3''^L. Variação de m3' por elevação da primeira sílaba, transformando o motivo num salto descendente de 2M da mediadora à grave alongada. A família dos motivos compostos por um salto descendente da mediadora à grave alongada é formada por m2ⁱ-C03, m4-C04 e m4-C08 – todos a uma distância de 3m. Portanto, m3''^L é uma variação de ordem intervalar reduzida (2M).

O campo tonal de C11 abrangeu as notas ré#-fá-sol# (T/2M/4j) – ou seja, uma reedição reduzida da escala passada (C10), sem a hipergrave. A canção durou cerca de 2m21s.

Canto 12.

110 b.p.m.

A	Kori'on nowa waik
1 Kori'on nanin / kori'on nanin / kori'on nanin	
2 Kori'on nanin / kori'on nanin / kori'on nanin	Canto do cipó (kori'on).
B	
3 Ia wo nin ia / nya wo nin nya / ia wo nin nyu	
4 Ia wo nin ia / nya wo nin nya / ia wo nin nyu	
C	
5 Porokon nyo ho io man	
6 ko toi dik wa bo / ko toi dik wa bo / ko toi dik wa bo	
7 ai dik wabo / ko toi dik wa bo / ko toi dik wa bo	

Estrofe A

	m1	m2	m3
Fá		<i>on</i>	<i>Ko-ri-on</i>
Mi			
Ré#		<i>na-noon</i>	<i>hü-nee<i>i</i>>⁺</i>
Sol#	<i>na-ni</i>	<i>Ko-ri</i>	
Sol			
Fá#			
Fá	<i>on iin</i>	<i>on</i>	<i>Ko-ri-on</i>
Mi			
Ré#	<i>Ko-ri</i>	<i>na-niin</i>	<i>na-niin></i>

m1. O movimento de ascender a escala e terminar na mediadora ocorrerá em m6'-C04, que inaugurou a ascensão escalar no repertório. As duas maiores diferenças de m1 com ele são: m1 alongou a nota final, enquanto m6'-C04 a manteve curta; a escala do presente canto (C12) tem maior amplitude que a do C04, mas neste a mediadora está mais distante do centro tonal (3m) do que em C12 (2M). O fim na mediadora alcançada por glissando relembra o daqueles motivos deceptivos, m1 resultando de uma combinação de movimentos pretéritos.

m2. Variação da descida escalar – m2-C01, m2-C02, m4-C03, m2-C04, m3-C05, m2-C06, m2-C08, m2-C11 – metricamente mais próxima de m2-C02, mas sem o alongamento da mediadora.

m3. Reiteração da mediadora (3x) seguida da reiteração da grave com alongamento na sílaba final – variante de mesma ordem escalar e intervalar dos m2-C07 e m2-C10 (que continham apenas uma nota grave final).

Analisando a estrofe, percebe-se que a sequência m1-m2 perfaz trajetória análoga ao m3-C08: um espelhamento no qual a mediadora articula a ascensão escalar a uma descida escalar – como se m3-C08 se dividisse em m1-m2-C12 numa mesma amplitude escalar, mas a intervalos distintos (a mediadora de C12 está meio tom abaixo da mediadora de C08). No C08, o motivo seguinte (m4-C08) fez um movimento da mediadora à grave, sem reiterações – uma versão enxuta do m3-C12, que

também fechou a estrofe. Assim, a presente estrofe A-C12 parece ser uma variação da metade final da estrofe A-C08 (m3-m4-C08).

Estrofe B

Mesmos movimentos melódicos da estrofe anterior, mas com a letra *iaa-wo-nin-ia(n)* ao invés de *kori'on nanin*. Temos, então: m1^L, m2^L e m3^L.

Estrofe C

	m4	m1^L	m2^L	m3^L
Sol#			<i>Ko-toi-dik</i>	
Sol				
Fá#				
Fá			<i>wa</i>	<i>Ko-toi-dik</i>
Mi				
Ré#			<i>boo</i>	<i>(dik) wa-boo>+.</i>

Sol#		<i>wa-bo</i>	<i>Ko-toi</i>	
Sol				
Fá#				
Fá	Po	<i>dik oo</i>	<i>dik</i>	<i>Ko-toi-dik</i>
Mi				
Ré#	<i>ro-kon-yo-ho-yo-man</i>	<i>ko-toi</i>	<i>wa-boo</i>	<i>wa-boo(...)</i>

m4. Da mediadora à grave bastante reiterada (6x) em notas curtas. Trata-se de uma variante estendida e de ordem intervalar diminuída do m5-C08 (2M ao invés de 3m), que também está em posição análoga, abrindo uma estrofe.

Na sequência, a trajetória melódica retomou a da estrofe A, mas com uma letra diferente tanto da A como da B.

O C12, cantado pelos casais Caxeiro/Maria e Carnaval/Socorro, durou 4m07s e sua escala repetiu a do C11: ré#-fá-sol# (T/2M/4j). A última estrofe entoada foi a estrofe C.

Sessão VI

Canto 13.

100 b.p.m.

	A	Koya nowa waik
1	Koyah tyo miyo / koyah tyo miyo	
2	koyah tyo miyo / koyah tyo miyo (1x ou 2x)	Koyah tyo miyo: <i>nós bebendo koya (bebida)</i> ¹²⁷ .
	B	
3	Wara / o wara koya	
4	o wara / o wara koya	Wara koya: bebida ferveu / está fervendo.
	C	
5	Wio man an / o wio man koya	
6	o wio man / o wio man koya	We yuman: tá mexendo a bebida (como se mexe o açúcar no café)
	D	
7	Ta kan / o takan koya	
8	o takan / o takan koya	

Estrofe A

	m1	m2	m3	m3'
Sol#		<i>mi</i>		
Sol				
Fá#		<i>ko-yah-tyo</i>	<i>mi</i>	
Fá				
Mi				
Ré#	<i>yoo</i>	<i>yo</i> \	<i>tyo yoooo</i>	<i>tyo</i>
Ré				
Dó#		<i>o</i>		<i>mi-yooo></i>
Dó		<i>mi</i>		
Si				
Lá#		<i>ko-yah-tyo</i>	<i>mi</i>	
Lá				
Sol#				
Sol	<i>yoo</i>	<i>yo</i> \	<i>ko-yah-tyo yoo</i>	<i>tyo</i>
Fá#				
Fá	<i>Ko-yah-tyo-mi</i>	<i>o</i>		<i>ko-yah mi-yoo></i>

m1. Variação de m0-C06 com intervalo diminuído, altura mais grave e alongamento na mediadora.

m2. Da aguda reiterada saltou para a hiperaguda e daí à mediadora e à grave por glissando. À exceção da aguda reiterada, trata-se de movimento análogo, numa amplitude reduzida, ao ouvido no m2'^L-C06, que, por sua vez, apresentou intervalos diferentes (aumentados).

¹²⁷ Nota-se a palavra *miyo* (cunhada), não especificada, entretanto, pelos interlocutores que me ajudaram a traduzir partes da letra.

m3. Até este momento no repertório, os motivos que iniciaram pela reiteração da mediadora concluíram em sentido descendente na grave (m1ⁱ-C06, m2-C07 e m2-C10). Mas m3 inovou tanto na maior reiteração da mediadora como no sentido ascendente para a aguda, logo retornando à mediadora alongada, conformando, portanto, uma bordadura. Esta conclusão parece retomar a bordadura ao fim do m3-C07 numa mesma ordem intervalar mas com alturas distintas. Embora m3-C07 parta de movimentos diferentes, ambos os motivos também são entoados apenas na parte superior das respectivas tablaturas.

m3’. Trata-se da transposição do m3 para a região mais grave, acompanhada por uma discreta antecipação métrica da bordadura. Já ouvimos este movimento no m7’-C04, mas aqui o intervalo é diminuído e a grave final alongada. Ou seja, m3’ é tanto uma variação do m3 quanto uma variação do m7’-C04.

Estrofe B

	m4	m5	m3’’L	m3’L
Sol#		ko		
Sol				
Fá#				
Fá				
Mi				
Ré#		ya \	raa	
Ré				
Dó#		a		ko-yooo>
Dó	Wa	wa ko		
Si				
Lá#		ra	wa	
Lá				
Sol#				
Sol	ra \	o ya \	o raa	ra
Fá#				
Fá	a	a		o-wa ko-yaa>

m4. Descida escalar (parcial) do tipo das abruptas, variação de maior amplitude do m3-C05.

m5. Salto da mediadora à hiperaguda que, por sua vez, compõe uma bordadura com a aguda e retorna à mediadora para escorregar à grave. Temos aqui um espelhamento por saltos na parte superior da tablatura, afastando-se dos espelhamentos progressivos (m3-C08 e m1’-C10), que utilizaram ascensão e descida escalares. O término do motivo quebra a simetria do espelhamento e reproduz a descida escalar do motivo passado, também terminada por glissando.

m3''^L. Versão reduzida do m3 (A): apenas a bordadura com letra distinta.

m3'^L. Mesma melodia do m3' (A) com outra letra.

Percebe-se, portanto, que o final da estrofe B retoma o final da A, a maior distinção entre elas se dando nos dois motivos da abertura de cada estrofe.

As estrofes C e D entoaram os mesmos movimentos melódicos da estrofe B, mas com letras diferentes. A escala masculina se fez com as notas fá-sol-lá#-dó, enquanto a feminina se fez principalmente com dó#-ré#-fá#-sol#, com movimentos paralelos ao canto masculino, mas a um intervalo de 5+ (e não de 8j como na canção anterior). O C13 foi cantado pelos mesmos dois casais por 4m50s, finalizado depois de entoada uma estrofe A.

Canto 14.

65 b.p.m.

A	Mala nowa waik
1 Kodo wadyanin / kodo wadyanin (1x ou 2x)	Kodo ha dyanin: trovão, quando chove muito (Mampi).
B	
2 Hanin / ororon hanin / ororon hanin (1x ou 2x)	Ororon: trovão, tá zoando (Mariano).
C	
3 Malae da kadyan kadyan kodo (1x ou 2x)	Mala: fruta pequena e comestível que dá na várzea.
D	
4 Mapiri nanin / mapiri nanin	Mapiri nanin: sucuriju.
5 Mapiri nanin / mapiri nanin	
E	
6 Hian kodoh wah ki an / ei ta a nyan kodo na ki an	Para Mampi, trata-se do canto da sucuri, para Mariano, da fruta <i>mala</i> .

Estrofe A

	m1	m2	m1'	m1^T
Fá#			<i>dya</i>	
Fá				
Mi				
Ré#			<i>neen⁺</i>	<i>dya</i>
Ré				
Dó#				<i>ko-do</i> <i>nooooo></i>
Si				
Lá#				<i>wa</i>
Si	<i>dya-ni</i> \	<i>ko-do</i>	<i>dya</i>	
Lá#				
Lá				
Sol#	<i>Ko</i> <i>iin</i>	<i>wa</i>	<i>ko</i> <i>niin⁺</i>	<i>dya</i>
Sol				
Fá#	<i>do-wa</i>	<i>dya-ni</i> <i>iin</i>	<i>do-wa</i>	<i>ko-do</i> <i>niin></i>
Fá				
Mi				
Ré#				<i>wa</i>

m1. Se focarmos no desenho da transcrição melódica, veremos m1 como variante mais aguda e de mesma ordem intervalar do m4-C11. As diferenças mais marcantes estariam na posição do glissando (no início em m4-C11 e na conclusão em m1-C14) e na reiteração da aguda (maior em m4-C11, o que faz do m1 uma variante metricamente reduzida). Note-se que se trata de um desenho melódico relativamente novo (inaugurado no C11), mas que contém movimentos (salto descendente da mediadora à grave e reiteração da aguda com fim deceptivo por deslizamento na mediadora) que, nas canções anteriores, estavam distribuídos em motivos distintos. Entretanto, m1 também soa parecido com um motivo mais próximo no repertório, m1-C12, principalmente por seu final (reiteração da aguda com glissando para a mediadora), por sua posição no início da estrofe e seus intervalos de mesma ordem. Mas m1-C12 iniciou pela reiteração da grave seguida por ascensão escalar, ou seja, m1-C14 deslocou a mediadora para o início, transformando em salto (da grave à aguda) o que antes (C12) era uma ascensão grau a grau.

m2. A resposta à tensão da mediadora (motivo anterior) veio pela descida escalar, numa forma métrica e intervalar idêntica ao m2-C12. Temos, portanto, que a sequência m1-m2 remete claramente aos dois motivos de abertura do C12.

m1'. Trata-se da retomada do m1, mas sem o glissando final.

m1^T. A resposta veio por nova variação (m1 transposto), agora por uma transposição da melodia para a região grave, que transformou o que antes era a conclusão na mediadora em conclusão na grave, bastante alongada. A partir daqui utilizo a letra “T” sobrescrita para indicar esta variação por transposição.

Note-se, ao fim desta estrofe, como ela explorou de diversas maneiras aquele desenho melódico oblíquo lançado em C11 (mediadora→grave→aguda→mediadora). Os dois pares de motivos que compõem a estrofe A são uma versão do par inicial das estrofes A e B do C12, mas enquanto no C12 a conclusão veio por um terceiro motivo, aqui ela veio por duas reelaborações do primeiro motivo (m1’ e m1^T).

Estrofe B

	m1^{R-L}	m2^L	m3
Si	ha-ni	o-ro	
Lá#			
Lá			
Sol#	in	ron	o-ro-ron
Sol			
Fá# (Tyo-ron)		ha-nin	ha-niin>

m1^{R-L}. Trata-se de uma redução (R sobrescrito) do m1 com nova letra. A forma mais extensa excluiu a mediadora inicial do m1 e partiu da grave reiterada, mas sua variação mais comum foi a exclusão de toda a parte inicial (as graves entre parênteses), como se enfatizasse a similaridade com os motivos que lançaram mão do mesmo recurso, como m4-C11 e m1-C12, para ficar nos de mesma ordem intervalar.

m2^L. Idem ao m2, mas com letra distinta.

m3. Em termos melódicos, temos a repetição de m3-C12 em alturas mais agudas.

Se a estrofe A do presente canto era uma variação das estrofes A e B do C12 organizada de forma distinta, nesta estrofe B temos uma versão ainda mais próxima de A/B-C12.

Estrofe C

	m2'^L	m4	m3'^L	m4'
Ré#	<i>la</i>	<i>ka-dyan-ko</i>	<i>la</i>	<i>ka ko</i>
Ré				
Dó#	<i>ee</i>	<i>dooo>⁺</i>	<i>ee</i>	<i>dyan dooooo>⁺</i>
Si	Maa			
Lá#				
Lá				
Sol#	<i>la</i>	<i>ka-dyan-ko</i>	<i>maa-la</i>	<i>ka ko</i>
Sol				
Fá#	<i>ee</i>	<i>da-ka-dyan doo⁺</i>	<i>ee</i>	<i>da-ka-dyan dyan doo></i>

m2'^L. Variação da descida escalar, mais brusca que as das estrofes anteriores, o que a aproxima do m4-C13, que, numa amplitude maior, também abriu uma estrofe. Destaco, do m2'^L, o alongamento na aguda inicial, uma vez que o único motivo que a alongara para daí descender a escala foi m2-C08, mas este alongou todas as alturas numa ordem intervalar muito diferente e não se posicionava no início da estrofe.

m4. Da reiteração da grave (3x) subiu à mediadora também reiterada e daí desceu à grave alongada. Trata-se de uma variação de mesma ordem intervalar do m3'-C13, mas aqui, ao reiterar a mediadora, perdeu-se a bordadura que caracterizava o m3'-C13.

m3'^L. Versão metricamente reduzida do m3 (B), mas que também pode ser entendido como alteração do m2'^L por transformação da aguda em mediadora.

m4'. A bordadura do m3'-C13 que foi perdida na variação do m4 reapareceu aqui com força, duas vezes, pela simples substituição de uma mediadora por uma grave (sílabas *dyan*).

Se as estrofes A e B retomaram, cada uma com sua organização, a melodia das duas estrofes do C12, a presente estrofe C se aproxima, principalmente por seus motivos de abertura e conclusão, à estrofe B do C13.

Estrofe D

	m1^{R-L'}	m2^{L'}	m1^{'L}	m1^{T-L}
Fá#	<i>ne</i> \	<i>ma-pi</i>	<i>na</i>	
Fá				
Mi				
Ré#	<i>en</i>	<i>ri</i>	<i>neen</i>	<i>na</i>
Ré				
Dó#		<i>na-neen>+</i>		<i>ma-pe-re noooooou>+</i>
Si	<i>na-ni</i> \	<i>ma-pi</i>	<i>na</i>	
Lá#				
Lá				
Sol#	<i>in</i>	<i>ri</i>	<i>ma niin</i>	<i>na</i>
Sol				
Fá# (Ma) Pi-ri		<i>na-niin</i>	<i>pi-ri</i>	<i>ma-pi niin></i>
Fá				
Mi				
Ré# (Ma-pi-ri)				<i>ri</i>

Temos a retomada da estrofe A com nova letra (*mapiri*: sucuri). A diferença ficou por conta do $m1^{R-L'}$, com a possibilidade do início na hipergrave (não previsto no $m1^{R-L}$). Assim, o motivo inicial da estrofe D remete ao inicial da B, mas sua organização e trajetória reenviam à A.

Estrofe E

	m1''^L	m5
Ré#	<i>aan</i>	<i>ki</i>
Ré		
Dó#		<i>do- na ooon>+</i>
Si	<i>ki-ã</i> \	<i>ei-ta</i>
Lá#		
Lá		
Sol#	<i>an</i>	<i>a-nyan ki</i>
Sol		
Fá#		<i>ko-do aaan</i>
Fá		
Mi		
Ré# Hian-ko-do-ha		<i>na</i>

m1^{''L}. Nova variação do m1 com outra letra, estabilizando o que o motivo de abertura da estrofe D apenas colocara como possível variação, isto é, o início na hipergrave reiterada em substituição à grave. Depois disso, m1^{''L} realizou o maior salto ouvido até agora, da hipergrave à aguda reiterada – e daí, tal qual todos os m1 do C14, à mediadora.

m5. Temos aqui um motivo que funde melodicamente m2 e m1^T, ou seja, uma descida escalar (m2) sucedida pela mesma trajetória oblíqua traçada por m1^T (grave→hipergrave→mediadora→grave).

Considerando a melodia da estrofe como um todo, pode-se entendê-la como uma variação da estrofe B, principalmente se tomarmos m5 como a soma dos dois motivos indicados. Assim, apesar da maior quantidade de estrofes no C14 quando comparado aos cantos pregressos, em termos melódicos D é uma versão de A, enquanto E é uma versão de B – o que reduziria o número de estrofes do C14 de cinco para três: A(D), B(E) e C. A última estrofe a ser cantada foi a estrofe C.

A escala masculina foi composta pelas notas ré#-fá#-sol#-si, tendo como centro tonal fá#. A escala feminina pelas notas lá#-dó#-ré#-fá#, ou seja, numa distância de quinta justa (5j) com as notas da escala masculina, geralmente em movimentos paralelos. A canção teve duração de 3m57s, depois do qual os dois casais voltaram aos assentamentos masculino e feminino.

Nota entre cantos (iii).

Em termos escalares, as sessões V e VI consolidaram o intervalo de 2M entre o centro tonal e a mediadora. Este intervalo foi inaugurado na abertura da sessão IV com o C07, cuja função aguda foi compartilhada pelos intervalos de 3M e 4j. Já aqui (V e VI) foi estabelecido um núcleo formado por T/2M/4j que se manteve constante. Assim, C11 e C12 foram entoados apenas nestes intervalos, C10 acrescentou à escala uma hipergrave (5j), C13 adicionou uma hiperaguda (5j) e C14 uma outra hipergrave (6M). A adição destas notas continuou obedecendo a uma lógica triádica, com a hiperaguda aparecendo junto com a aguda (m2/m5-C13) ou a substituindo (m4-C13), e a hipergrave emergindo pela transposição de motivos para uma região mais grave (m5-C09, m5-C10 e m1^T-C14) ou pela substituição da grave (como ocorreu pela primeira vez no m1^{''L}-C14). Ainda quanto a estas notas adicionadas, vale destacar um aumento na distância entre a aguda e a hiperaguda no C13 (de um tom) quando comparada à distância anterior entre elas (meio tom em C06 e C07), bem como um aumento na distância da hipergrave à grave, de 6M no C14, enquanto em C09 e C10 era de 5j.

Portanto, em termos intervalares, o que observo até aqui é uma diversificação na medida em que o repertório avança. Assim, de C01 a C04 (sessões I e II) temos a forma

básica T/3m/3M. Em seguida, as distâncias entre as alturas são consideravelmente alteradas de C05 a C07 (III e parte da IV): respectivamente, T/3M/4j, T/3m/5j (com 5+ acrescentada) e T/2M/3M (com adição da 4j). C08 e C09 (IV) centraram seu núcleo em T/3m/4j (com C09 adicionando uma hipergrave a um intervalo de 5j da T). Por fim, do C10 ao C14 (sessões V e VI) a forma T/2M/4j se estabilizou, com acréscimos de hipergrave no C10 (5j) e C14 (6M) e de hiperaguda no C13 (5j).

Totalizando os intervalos do C01 ao C14 – ou seja, identificando algo como um campo intervalar do repertório – disporíamos do seguinte: 6M/5j/T/2M/3m/3M/4j/5j/5+. Destas nove possibilidades, cada canto descrito até o momento elencou de três a quatro relações preferenciais, distribuídas em grave (T), mediadora (2M, 3m ou, menos frequentemente, 3M) e aguda (3M, 4j ou, numa única ocasião, 5j). A inclusão de uma altura nesta forma triádica se deu abaixo da grave (5j ou 6M) ou acima da aguda (4j, 5j ou 5+). Encontramos, então, dois processos de alteração intervalar: por aproximação/afastamento entre cada altura componente da tríade e por acréscimo em uma das extremidades desta mesma tríade. São estas alterações que dão origem à diversidade de intervalos encontrados até o momento no repertório.

Com relação às alturas, a sessão V, como a que lhe antecedeu, teve ré# como centro tonal. Já na sessão VI, os homens o elevaram para fá (C13) e fá# (C14), mas as mulheres não realizaram elevação equivalente, atingindo dó#. Ou seja, a distância entre os cantos masculino e feminino voltou a diminuir, passando da ordem das oitavas para a das quintas. Ouvimos deslocamento análogo entre os cantos masculino e feminino na sessão III, que, tal como a VI, elevava consideravelmente a altura das escalas com relação ao canto da sessão precedente.

Destaco, quanto às alturas, duas disposições: uma mais grave, com centro tonal em ré ou ré#, e outra mais aguda, com centro tonal entre fá e sol. Estas duas disposições ocorreram intercaladas da seguinte forma: sessões I e II com centro tonal mais grave (ré ou ré#), III mais aguda (fá# e sol), IV e V grave (ré#), VI aguda (fá e fá#). Note-se, então, que a altura do centro tonal não adquire um sentido progressivo ou ascendente no desenrolar do repertório: ela vai e volta.

Até o momento, as canções foram entoadas apenas por quatro pessoas: Caxeiro e Carnaval numa linha, Maria Antônia e Socorro na linha oposta, cada uma em frente ao seu cônjuge. Enquanto Caxeiro e Maria eram responsáveis por liderar a festa Barakohana no Bacuri, ocupando, respectivamente, a função de *waik-warahi* (dono dos cantos) e *koya-warahi* (dona das bebidas), Carnaval era à época tuxaua da aldeia. Nas outras festas que

participei, as primeiras sessões de cantos contavam geralmente com a participação de três casais ao invés de dois. A próxima canção, no entanto, teve a participação de seis casais.



Foto 36. Alinhamento feminino e alinhamento masculino durante o Barakohana no Bacuri (2014).

Sessão VII

Canto 15.

70 b.p.m.

A		Ihkira nowa waik
1	(A)man adik tyo / aman adik tyo (2x)	
B		Ihkira parananin: buriti branco.
2	Ihkira parananin / ihkira parananin (1x ou 2x)	

Estrofe A

	m1	m2
Ré#	tyo	man-a-dik
Ré		
Dó#	o	a tyooo>+
Sol#	dik	
Sol		
Fá#	Man-a	
Fá		
Mi		
Ré#	(A) tyo	man-a-dik
Ré		
Dó#	o	a tyoo>

m1. Partiu da mediadora (às vezes omitida) para a aguda reiterada e daí a hiperaguda, de onde desceu a escala (sem passar pela aguda) até a grave, atingida por glissando. Quanto à parte inicial do motivo, nenhum dos motivos que até agora começara pela mediadora (m1-C10, m1/m4-C11 e m1-C14) teve sentido ascendente. Quanto ao desfecho, o salto da hiperaguda à mediadora e daí à grave fora encontrado com os mesmos intervalos nos m2/m4/m5-C13. Como tanto C15 como C13 são compostos por quatro alturas, trata-se de uma descida escalar incompleta. Considerando a trajetória melódica do motivo, m1-C15 é uma variação do m2-C13, mas em vez de reiterar uma vez mais a aguda, deslocou a sílaba inicial para a mediadora, transformando o início em uma ascensão escalar parcial (sem a grave). Uma vez que a sílaba inicial foi por vezes omitida, a semelhança do m1-C15 com o m2-C13 é ainda mais patente, mas este não estava posicionado na abertura de uma estrofe.

m2. Variação do m4-C14 sem reiteração da grave inicial, com os mesmos intervalos mas numa altura mais grave.

Estrofe B

	m3	m4	m3	m5
Sol#		<i>pa</i>		
Sol				
Fá#		<i>(pa) ra</i>		
Fá				
Mi				
Ré#		<i>ra</i>	<i>roo>+</i>	<i>pa-ra-ra</i>
Ré				
Dó#		<i>nin</i>	<i>ih-ki</i>	<i>nooooo>+</i>
Sol#		<i>pa</i>		
Sol				
Fá#		<i>(pa) ra</i>		
Fá				
Mi				
Ré#	<i>raa</i>	<i>ra</i>	<i>raa</i>	<i>pa-ra-ra</i>
Ré				
Dó#	<i>(lh)-ki</i>	<i>niin</i>	<i>ih-ki</i>	<i>niin>+</i>

m3. Trata-se de uma versão do m1-C13 com menos (às vezes sem) reiterações da grave. Em ordens intervalares distintas (aumentadas) mas com movimentos análogos, encontramos m7-C04 e m0-C06.

m4. As duas maneiras de entoar m4 foram por uma descida escalar completa da hiperaguda à grave alongada ou pela reiteração da aguda seguida por descida escalar (indicação entre parênteses). A descida completa fora ouvida no m2-C06, mas lá partiu da aguda, a hiperaguda sendo alcançada por

alongamento, tudo numa ordem intervalar diferente. Considerando as canções com escalas formadas por quatro alturas, temos que a descida escalar completa em sua forma mais simples foi inaugurada apenas aqui, no m4-C15. Quanto à outra forma, com reiteração da aguda e exclusão da hiperaguda, m4 seria uma variante sem reiteração da grave de m2-C12 e m2-C14, para ficar na mesma ordem intervalar.

m5. Depois da repetição do m3, m5 reiterou a mediadora e terminou na grave alongada, tal qual m2-C07 e m2-C10, que têm os mesmos intervalos. No caso do m2-C07, trata-se da mesma melodia e também da mesma letra (*pararanin*), mas em alturas distintas.

A relação entre as alturas masculina e feminina voltou a ser de oitava justa. Caxeiro começou a entoar a canção no campo tonal de dó#-ré#-fá#-sol# (T/2M/4j/5j), mesma escala do C13. Como mencionei acima, C15 contou com a participação de seis casais, enquanto as anteriores se restringiram a dois. Comento rapidamente como foi a participação dos demais.

A liderança do canto foi em geral passada de acordo com a ordem da posição dos mascarados na linha, à exceção do segundo para o terceiro homem, entre os quais Caxeiro voltou a assumir brevemente a liderança, como que a tirasse de Carnaval (segundo na linha) e a passasse para o terceiro mascarado (entre 4m20s e 4m28s). Ao assumi-la, o terceiro mascarado cantou o início de m1 (*man adik*) com uma pequena variação, entoando sol#-fá#-sol# (zigue-zague) ao invés de fá#-fá#-sol# (conferir a partir dos 4m33s) – ou seja, entoando a melodia do m5-C13. O quarto mascarado (a partir de 6m50s), por sua vez, entoou as estrofes quase meio tom acima dos mascarados anteriores (ou seja, com centro tonal mais alto que dó#), não aderindo, porém, à variação melódica inaugurada por seu antecessor. Acrescentou, ainda assim, outras variações: na parte final do m1, terminou na mediadora ao invés de deslizá-la à grave; e a partir de 7m51s, em m4 reiterou a aguda e saltou para a grave ao invés de entoar a descida escalar. Por volta dos 9m00s, este quarto mascarado elevou um pouco mais a altura das estrofes, de modo que quando o quinto mascarado assumiu (aos 9m26s), cantou as estrofes com uma escala mais alta, como se a altura geral do canto fosse se elevando na medida em que a liderança do canto é passada ao próximo casal. Além disso, o quinto mascarado incorporou duas vezes as variações de m3 inauguradas pelo quarto mascarado (9m53s e 10m11s)¹²⁸.

Entretanto, quando o sexto mascarado começou a puxar o canto, aos 11m22s, o tom das estrofes foi drasticamente abaixado, começando com centro tonal em dó# e aos poucos subindo até ré. Este agravamento parece estar na origem de alguns comentários que aparecem na gravação, sobre os quais não consegui tradução, mas que começam depois de uma interjeição de Carnaval (11m23s), talvez de surpresa com a tonalidade entoada pelo sexto mascarado, contrariando uma possível expectativa. Por volta dos 12m15s e 12m23s, novos comentários, desta vez acompanhados de alguns

¹²⁸ A esta altura o gravador já estava distante do homem que puxava o canto, e basicamente o que se ouve são comentários das pessoas mais próximas do gravador (nas mãos de Carnaval) e o som dos pés das mulheres batendo no chão, variação da dança que teve início pouco depois dos 9m00s da gravação.

risos depois que a esposa do mascarado não conseguir sustentar adequadamente o prolongamento final da estrofe B. Aos 12m57s, quando os participantes começavam a se dispersar, é possível ouvir uma criança imitando a (possível gafe da) mulher.

Assumo que, por terem gerado comentários, as variações executadas pelo sexto casal estariam mais para a ordem do erro do que da reelaboração dos motivos da canção, uma vez que nas variações melódicas inauguradas pelos mascarados anteriores, não houve sobressaltos por parte dos demais. Ao fim, as linhas coreográfica pararam de dançar e se mantiveram na mesma posição, até que Caxeiro deu início à próxima canção.

Canto 16.

80 b.p.m.

A	Wankikon nowa waik
1 Ian ka to nin wa du	
2 Wai te ko ha nian	Mariano. Wankikon: canto da flor (qualquer flor).
3 Ka to nin wa du	
4 Wai teko	Waiteko: ele sabe.
B	
5 Wai te ko adu hu	Mampi. Oman kipun: fruta do mato (não se come).
6 Wai te ko adu	
C	Orahman nowa waik:
7 Man kipun hini baknin	espécie de árvore (na terra firme e várzea).
8 Oman kipun hini baknin	

Estrofe A

	m1	m2	m3	m4
Sol#			nin	
Sol				
Fá#			to wa	wai-te
Fá				
Mi				
Ré#			dooo	kooo>+
Sol#	nin-wa-duuu	waa te	nin	
Sol				
Fá#	to	ai ko-ha	to wa	wai-te
Fá				
Mi				
Ré#	Ian-ka	nian ka	duu	kooo>+

m1. Ascensão escalar com reiteração da aguda. O único motivo que o fizera logo na abertura da estrofe fora m1-C12, de outra ordem intervalar e com conclusão distinta, na mediadora ao invés da


aguda. Já o m3-C09, na abertura de uma estrofe, realizara a ascensão na parte final do motivo com menos reiterações da aguda, mas com os mesmos intervalos do presente canto (C16). Temos, então, uma variante da ascensão escalar (inaugurada no m6'-C04) bastante distinta das que a precederam. Relembro que várias das canções iniciais abriram estrofes por um salto da grave à aguda bastante reiterada, como se m1-C16 reencenasse esta abertura interpondo a mediadora. Embora a mediadora esteja a um intervalo de 3m do centro tonal (como as canções iniciais), a aguda aqui está mais distante (4j ao invés de 3M).

m2. Da aguda alongada escorregou para a mediadora e daí voltou à aguda para descer a escala reiterando a mediadora e sem alongamento na grave. Nenhum motivo passado começara pela aguda alongada em direção à mediadora. O mais próximo disso foi uma das formas do m1^{R-L}-C14, mas este reiterou a primeira aguda e tinha uma distância aumentada entre aguda e mediadora. Os outros motivos que partiram da aguda para a mediadora o fizeram como parte de uma bordadura (m6-C04 e m3-C07), que não se aplica aqui. A descida escalar pela qual termina o presente m2 lembra m2-C14, que sucedeu m1^{R-L}-C14, como se o m2-C16 reunisse num só motivo os movimentos destes dois motivos do C14, mas numa ordem escalar diversa.

m3. Trata-se da ascensão escalar seguida de descida escalar mais econômica até o momento, utilizando a aguda de chegada da ascensão como ponto de partida para a descida (desenho piramidal). Na mesma ordem escalar, constitui uma versão do m2-C09, mas sem a reiteração na mediadora e na grave final. (Em outras ordens, a ascensão seguida por descida escalar consta no m1'-C10, m2'-C11 e na sequência m1-m2-C04).

m4. Com os mesmos intervalos, m4 é uma variante do m1'ⁱ-C06, mas este deslizou da mediadora à aguda. Em sua forma mínima, com duas notas, encontramos o movimento com os mesmos intervalos em m2'-C03, m4-C04 e m4-C08.

Estrofe B

m5		m5'	
Sol#		(te)	
Sol			
Fá#		te-ko	
Fá			
Mi			
Ré#		a-doooo>+.	
			
Sol#	<u>te</u> a	te	
Sol			
Fá#	<u>ko</u> du \	ko	
Fá			
Mi			
Ré#	Waaí hu	waaí	a-duuu>+.

m5. Da grave alongada saltou à aguda, que fez uma bordadura com a mediadora e depois desceu a escala abruptamente. O motivo mais próximo foi o m3-C08, mas este operou por uma ascensão escalar no início ao invés do salto e alongamento da grave inicial. Com outros intervalos, encontramos a bordadura entre aguda e mediadora no meio do m4-C10 e ao fim do m1-C11. Portanto, m5-C16 inova pela recombinação de movimentos pretéritos: salto da grave à aguda, bordadura na parte superior e descida escalar.

m5'. Variação do motivo anterior com exclusão da bordadura, o que o faz uma versão da sequência que vai do final do m5-C08 ao m2^L-C08, para nos atermos à mesma ordem escalar. Com intervalo diverso da aguda à grave, trata-se de variante da descida escalar similar às ouvidas no m2''-C02, m1-C05 e m1-C07.

Estrofe C

m5''L		m5'''L	
Sol#		<i>hi</i>	
Sol			
Fá#		<i>pon nin</i>	
Fá			
Mi			
Ré#	<i>ba-nin</i>	<i>bak-nooo>+.</i>	
Sol#	<i>ki hi</i>	<i>hi</i>	
Sol			
Fá#	<u><i>pon</i></u> <i>ni</i>	<i>ki-pon nin</i>	
Fá			
Mi			
Ré#	<i>Man ba-nin</i>	<i>man</i>	<i>bak-niin>+.</i>
Ré			
Dó#			
Dó			
Si			
Lá#		<i>O</i>	

m5''L. Variante do m5 com outra letra, acréscimo de uma grave reiterada ao final e métrica distinta, sem glissando da mediadora à grave.

m5'''L. Versão do motivo anterior com quase a mesma letra. Melodicamente, acrescentou uma sílaba inicial hipergrave e abaixou a primeira aguda para a posição de mediadora, transformando o movimento em uma ascensão escalar da hipergrave à aguda (com reiteração da mediadora), seguida por descida escalar e alongamento na grave final (como ao fim do m5'). Note-se que foi a primeira ascensão escalar completa que partiu da hipergrave no repertório.

A melodia das mulheres geralmente acompanhou uma oitava acima o movimento da dos homens, cuja escala se compôs com lá#-ré#-fá#-sol#, tendo ré# como centro tonal. Como a canção anterior, esta teve a participação de vários casais, com mascarados contribuindo para algumas variações nos motivos apresentados (principalmente em m5''L). As mulheres não acompanharam estas variações, mantendo a melodia tal como iniciada pela dona das bebidas. Quando o quarto mascarado passou a liderar o canto, aumentou discretamente a tonalidade em quase meio tom, e assim consecutivamente, o sexto mascarado elevando o centro tonal para fá e o oitavo mascarado o elevando para fá#. Este aumento gradual na escala das canções à medida que a liderança do canto vai passando adiante foi encontrado também no canto anterior.

Não faz mais sentido, então, tomar a escala inicial, conforme cantada pelo dono dos cantos no início de cada canção, como a escala da canção. O que se mantém do início ao fim do canto é a relação entre os tons (alturas) e não os próprios tons. Assim, temos que lá#-ré#-fá#-sol# conforma a escala inicial, elevada na medida que a liderança do canto vai passando pelas linhas coreográficas, mantendo-se a relação intervalar de 5j/T/3m/4j (já encontrada no C09, mas também, em sua forma nuclear, triádica, no C08). O C16 teve duração aproximada de 13m00s.


Sessão VIII

Canto 17.

85 b.p.m.

A	Karapao nowa waik.
1	Karapao mi na ti ra ti
2	Karapao mi na ti ra ti
B	Karapao: garrafão – de 51 (cachaça).
3	Ti ra ti io man idik
4	Na tira ti io man idik
	Pronúncia katukina da palavra em português.

Estrofe A

m1	m2
Sol	<i>na</i>
Fá#	<i>pao- mi</i>
Fá	<i>ti</i>
Mi	
Ré#	<i>ra-teeei>⁺</i>
	
Sol	<u>mi</u> -na na pao
Fá#	pao (mi) ti tii ka (pao) <u>mi</u> -na
Fá	
Mi	
Ré#	Ka-ra ra ti-ra-tii> ⁺

m1. Ascensão escalar seguida de bordadura entre aguda e mediadora, com fim nesta. Como sabemos, a ascensão grau a grau da escala foi ouvida pela primeira vez no m6'-C04, que por sua vez era uma variação do m6-C04, constituído este por uma bordadura como a registrada na tablatura acima. Vale pontuar aqui que o C17 retoma intervalos que não eram cantados desde, justamente, C04: T/3m/3M. Para nos atermos nas canções de mesma ordem escalar, pode-se dizer que m1-C17 combina num só motivo os movimentos de m6' e m6 do C04. No C04, contudo, estes motivos não eram consecutivos: m6 era o segundo motivo da estrofe e m6' era o quinto. Trata-se, m1, de uma recombinação que inverte a ordenação progressiva e a reposiciona abrindo uma estrofe. A ascensão escalar foi utilizada de formas diversas nos C08 a C12, C15 e C16, mas ainda não tinha sido seguida por uma bordadura na

parte superior como conclusão motivica. Como se depois destas variações, C17 retomasse a escala do C04, que primeiro lançou a ascensão escalar, para variá-la ainda de uma outra forma, pela recombinação de outros motivos.

m2. O motivo incorporou em seu início aquela trajetória melódica que chamei por oblíqua, bastante explicitada nos $m1/m1'/m^T$ -C14, e da mediadora saltou à grave reiterada. Note-se que nos cantos com os mesmos intervalos este salto só assumira uma forma mínima ($m2^i$ -C03 e $m4$ -C04), sem reiteraões, como as vistas em outras ordens intervalares, como nos $m2'$ -C07, $m5$ -C08, $m3$ -C12 e $m3$ -C14.

A estrofe B, composta por $m1^L$ e $m2'^L$, entoou os motivos acima com outra letra (ver quadro acima para a letra). A maior variação, $m2'^L$, transformou o movimento oblíquo numa bordadura (mediadora-grave-mediadora) e reiterou a mediadora, para daí ascender à aguda e descer a escala. As bordaduras são movimentos já utilizados desde a fase inicial do repertório, mas naquela ordem intervalar (T/3m/3M) ainda não constara bordadura com estas direções (descendente-ascendente) e intervalos. Por outro lado, bordaduras com o mesmo sentido e na mesma parte da tablatura foram encontradas com outros intervalos em $m4$ -C06, $m1$ -C11, $m3'$ -C13 e $m4'$ -C14.

A escala inicial da canção abrangeu as notas ré#-fã#-sol (T/3m/3M), estando a escala feminina a uma 8^j de distância da masculina. Ao final, depois de o canto passar por cerca de sete casais, seu centro tonal fora elevado de ré# para um pouco acima de fã, quase fã#. O C17 durou cerca de 11m25s.

Canto 18.

82 b.p.m.

A (1x ou 2x)	Dyakoari nowa waik
1 E to na tian te / dyakoari / ia koa ria ia	
2 E to na tian te / koari / ia koa ria ia	Dyakoari: não tem tradução.
B (1x ou 2x)	Kipoi: cabelo, nosso cabelo
3 Kipoi / o waik ma na	(ki: cabeça, poi:
4 Io kipoi / o waik ma na	pelo/cabelo).

Estrofe A

	m1	m2	m3	m4	m2	m5
Lá#						
Lá						
Sol#				tee	dya	ree ia
Sol						
Fá#						
Fá				tian	koa	koa-ro- ioouu>+
Lá#			ia-koa-ria	e na		
Lá						
Sol#	te	reee+	ia\	too tian-te	ree+	ia
Sol						
Fá#						
Fá (E)	To-ra-tian	e dya-koa		e\ (dya)koa		koa-ria-iaaan>+

m1. Na mesma ordem intervalar não encontramos antes o início pela grave reiterada seguida por bordadura com a mediadora e fim na grave. Com outros intervalos, contudo, m3'-C13 fez movimento similar, mas com menos reiterações na parte inicial e mais na final, com alongamento, fechando uma estrofe. Aqui, m1 abriu a estrofe, tratando-se então de uma variação reposicionada do m3'-C13 em outra ordem escalar.

m2. Em uma altura mais grave, m2 reencenou com os mesmos intervalos e métrica o m7-C04, cuja forma mínima (salto da grave à mediadora alongada) já tinha sido lançada por m7-C01, m2-C03 e m1-C04.

m3. Com os mesmos intervalos, m3 é uma variação (reposicionada) do m1-C08, com a diferença que este reiterou mais as agudas e desceu à mediadora por glissando alongado. Aqui, o salto se fez sem escorregão e a mediadora foi pausada.

m4. De ordem intervalar idêntica, a trajetória do m4 é praticamente a mesma do m2-C16, mas neste o glissando estava na sílaba inicial ao invés da final, além de ter alongado a grave final ao invés de pausá-la. Depois do m4, retomou-se **m2**, eventualmente com a sílaba inicial omitida, o que o aproximou ainda mais dos m7-C01, m2-C03 e m1-C04.

m5. O salto da mediadora à grave como término de estrofe foi encontrado nos m2ⁱ-C03 e m4-C04, com as mesmas distâncias (intervalos) entre as notas. Aqui, contudo, reiterou-se a grave, procedimento que antecedido pela mediadora foi encontrado apenas em outra ordem intervalar, como no m4-C12, que abriu uma estrofe (ao invés de concluí-la) e não alongou a grave final.

Estrofe B

	m2^{R-L}	m6	m2^L	m7	m8	m6	m8ⁱ	m5^L
Lá#				<i>o</i>				
Lá								
Sol#			<i>pooi></i>	<i>wai</i>			<i>pooi⁺</i>	<i>wai</i>
Sol								
Fá#								
Fá				<i>ma-nāāei>⁺</i>			<i>ki</i>	<i>ma-nooei>⁺</i>
Lá#	<i>o</i>	<i>ma</i>		<i>o</i>		<i>o</i>	<i>ma</i>	
Lá								
Sol#	<i>pooi⁺</i>	<i>wai</i>	<i>na</i>	<i>pooi⁺</i>	<i>wai</i>	<i>po⁺</i>	<i>wai</i>	<i>naio</i>
Sol								
Fá#								
Fá	<i>Ki</i>		<i>dyo-ki</i>	<i>ma-naa></i>	<i>ki</i>	<i>i</i>	<i>ki</i>	<i>wai-ma-naa></i>

m2^{R-L}. Trata-se da versão reduzida do m2 com outra letra. Esta redução (omissão da primeira sílaba) já tinha sido feita no segundo m2 da última estrofe, mas aqui ela foi mais estável. Sua maior semelhança, inclusive de posição na estrofe, é com m1-C04.

m6. Mesmo movimento de bordadura encontrado no meio do m5-C16, mas este começava e terminava na grave, ausente do m6.

m7. Descida escalar com reiteração da grave – versão de m2-C08.

m8. Bordadura da grave à mediadora e desta por glissando à grave. À distância de 3m, mas a uma altura mais grave, m8 se aproxima do m7ⁱ-C04, mas este reiterou a grave inicial e não utilizou glissando. Numa outra ordem intervalar, mas numa versão estendida, m8 pode remeter também ao m3ⁱ-C13. Trata-se, além disso, se focarmos na identidade entre os versos, de uma variação do m2-C18 (principalmente da versão reduzida), mas com a adição da grave ao final, como se o mesmo motivo buscasse a parte superior da tablatura (inclusive por microelevação) mas fosse cada vez mais atraído à grave. Em seguida, repetiu-se **m6**, eventualmente com a aguda um pouco abaixo de lá#.

m8ⁱ. Inversão do m8 bastante similar ao m4-C06, que também precedeu o motivo final da estrofe.

m5^L. Mesma finalização da estrofe anterior, mas com outra letra.

Em ambas as estrofes, a mediadora alcançada por um movimento ascendente tendeu ainda mais para cima, daí o sinal de +, sinalizando uma elevação menor que meio tom. Também no plano das alturas, ainda quando Caxeiro liderava, pareceu-me que em alguns momentos a aguda fora abaixada em um semitom, passando à lá, o que, contudo, não se estabilizou adiante.

A escala lançada inicialmente foi fá-sol#-lá# (T/3m/4j), de modo que o centro tonal inicial (fá) foi elevado até pouco acima de fá# no fim do canto, do qual participaram quatro casais. O C18 durou 8m17s.

Canto 19.

85 b.p.m.

A		Wadyo nowa waik
1	Wadyo kária kária / dyo hi na tyo	
2	Wadyo kária kária / dyo hi na tyo	Wadyo: macaco-prego.
B		
3	Nohman ma he / nohman ma he	Nohmanhi: patrão, cacique, qualquer pessoa chefe.
4	Nohman ma he / nohman ma he	

Estrofe A

	m1	m2	m3	m4
Si				<i>tyo</i>
Lá#				
Lá			<i>ka-ria</i>	<i>hi</i>
Sol#				
Sol				
Fá#				<i>na-tyooooei></i>
Si		<i>tyo-hi-na</i>	<i>wa</i>	<i>tyo</i>
Lá#				
Lá	<i>ka-ria</i>	<i>(tyo) tyo</i>	<i>dyo ka-ria</i>	
Sol#				
Sol				
Fá#	<i>Wa-dyo-ka-ria</i>		<i>ka-ria</i>	<i>hi-na-tyoo></i>

m1. A reiteração da grave com salto ascendente de 3m retomou m0-C06, mas diferente deste, reiterou a mediadora e não a alongou.

m2. Variação do m3-C18, de mesma ordem intervalar e altura diferente.

m3. Descida escalar seguida de movimento ascendente de 3m da grave para a mediadora reiterada. Trata-se dos mesmos movimentos de parte do m4-C09, mas sem alongamento na mediadora e sem a grave final.

m4. Da aguda saltou à grave reiterada com alongamento na sílaba final. O movimento descendente de 4j foi inaugurado em sua forma mínima por m7-C05, que qualifiquei como um despencar sem mediação de uma extremidade à outra. Este movimento apareceu também no fim do m6'-05, mas lá compunha parte de uma bordadura. O salto da aguda à grave reiterada abriu o m1-C01, mas numa amplitude menor, com um intervalo diminuído. Afora estes motivos, nenhum outro lançou mão deste

tipo de salto descendente, que, como mencionei lá atrás, inverte um movimento típico de abertura de estrofe. Observe-se, ainda, a variação feminina transcrita do m4, que transformou o salto numa descida escalar ao elevar uma grave à posição de mediadora, retomando a trajetória de m7-C18, com a mesma métrica. Assim, enquanto os homens cantavam a grave, as mulheres entoavam a mesma sílaba a um intervalo de 3m. Temos, aqui, uma sobreposição de dois motivos, ambos entendidos como uma variação um do outro.

Estrofe B

	m5	m2'^L	m6	m4^L
Si				<i>noh</i>
Lá#				
Lá			<i>ma-hi</i>	<i>man</i>
Sol#				
Sol				
Fá#				<i>ma-heeeeei>⁺</i>

Si		<i>man-ma</i>		<i>noh</i>
Lá#				
Lá	<i>ma-hi</i>	<i>noh</i>	<i>hi</i>	<i>noh</i>
Sol#				
Sol				
Fá#	(Noh) Man	<i>i</i>	<i>man</i>	<i>man-ma-hii></i>

m5. Com o intervalo de 3m os motivos que até agora iniciaram e terminaram pela grave com a mediadora interposta o fizeram por bordaduras (m7'-C04 e m1/m8-C18). Com intervalo diminuído (2M), os m4-C14 e m2-C15 têm trajetória análoga ao presente m5, mas não lançaram mão do glissando, procedimento mais comum naqueles motivos agudos com final deceptivo. Levando em consideração o glissando, os mesmos intervalos e a posição na abertura da estrofe, m5 é uma versão do m1-C18 com reiteração da mediadora.

m2'^L. Variação do m2 por meio da transformação da aguda inicial em mediadora. Consolida-se assim uma trajetória que já era possível como variação na estrofe passada, mas que não se apresentara como tal nas canções anteriores. Como outras novidades do repertório, trata-se de uma pequena variação melódica numa trajetória já encontrada antes (m1-C08, m3-C18). Construído sobre o mesmo verso do motivo anterior, m2'^L transpôs o movimento do m5 para a parte superior da tablatura.

m6. Bordadura entre mediadora e grave com sentido descendente-ascendente e reiteração da mediadora final (curta). Trata-se de variante de mesma ordem escalar de m4-C06 e m8ⁱ-C18.

m4^L. Mesma trajetória melódica (entoada com outra letra) que finalizou a estrofe anterior (m4), inclusive a sobreposição do salto masculino à descida escalar feminina.

A escala lançada inicialmente foi fá#-lá-si (T/3m/4j), chegando ao fim do canto a aproximadamente sol#-si-dó#, ou seja, um tom acima da inicial. Depois que Carnaval já tinha assumido a liderança do canto no lugar de Caxeiro, este retomou o canto e entoou outro verso (verso *tyo hi na tyo an tu idik*) com melodia similar à da estrofe B (ouvir aos 2m00s e 2m19s). Este verso foi retomado aos 4m30s pelo terceiro mascarado, que acabou misturando o verso novo com o inicial (ouvir interjeição de surpresa de Carnaval entre 4m40s-42s), o que perdurou até os 5m12s, quando o cantor se atrapalhou e interrompeu brevemente o canto, levando a alguns risos até o próximo mascarado retomar o canto.

Aos 9m18s o mascarado que assumiu a liderança abaixou sensivelmente a altura da escala, levando vários dos presentes a rirem, alguns homens o imitando (*oou*). Terminado o canto (aos 10m50s), enquanto os homens voltavam para a colocação masculina, a gafe foi relembrada de forma jocosa por meio de novas imitações (entre 11m18s-35s). Ao todo, cantaram cerca de oito casais.

Nota entre cantos (iv).

A sessão VII foi aberta por C15, que deu continuidade aos intervalos escalares da sessão que o precedeu, mas numa altura mais grave. Em seguida, C16 retomou a mesma escala do C09. Na sessão VIII, C17 recuperou aquela forma básica lançada nas primeiras sessões (T/3m/3M), que não se ouvia desde o C04. Em seguida, C18 e C19 estabilizaram os intervalos T/3m/4j inaugurados por C08, mas em alturas mais agudas (centro tonal em fá e fá# ao invés de ré#).

Mas o que mais marcou estas últimas duas sessões foi o número de casais. De dois casais (C01 ao C14) passaram a participar de quatro e oito casais do C15 ao C19. Como ouvimos, esta maior participação alongou a duração das canções, que antes se mantinham na marca entre dois e cinco minutos, passando agora a durar entre oito e treze minutos.

Esta maior participação ocasionou também uma elevação discreta e progressiva das alturas da escala de cada canção. Assim, C15, cantado por seis casais, iniciou com centro tonal em dó# e chegou a atingir fá, C16 (oito casais) foi do centro tonal em ré# para fá#, C17 (sete casais) de ré# à fá, C18 (quatro casais) de fá para fá#, C19 (oito casais) de fá# para sol#. Percebe-se, portanto, que as elevações mais radicais se deram do C15 ao C17 e as mais discretas do C18 ao C19, o que parece se relacionar com a altura inicial das escalas, mais graves do C15 ao C17 e mais agudas do C18 ao C19. É como se num centro tonal mais grave houvesse margem maior para a elevação do que num agudo. Até estas sessões, o canto de escala mais alta era o C06, com centro tonal em sol. Este limite foi ultrapassado agora pela

altura final do C19, que, por sua vez, não elevou radicalmente sua altura inicial. Ou seja, a dimensão da elevação parece ser função do centro tonal inicial da canção: maior se mais grave, menor se mais agudo.

Essa elevação não ocorreu naqueles cantos entoados por apenas dois casais (C01-C14). Nas últimas sessões, este aumento na altura global da escala foi mais perceptível a partir do terceiro ou quarto mascarado do alinhamento. Como expliquei no início do capítulo, a disposição coreográfica padrão durante a entoação dos cantos é dada pelos mascarados alinhados de um lado e pelas mulheres alinhadas de outro, o que coloca frente a frente esposos e esposas, formando dois alinhamentos opostos que não se encostam. Tomando a posição de um homem como referência, cada canto é iniciado pela extremidade esquerda e vai passando aos casais situados à direita. Quando a linha era formada por dois mascarados, o da esquerda (que inicia o canto) descrevia uma trajetória curva em direção à sua diagonal frontal direita. O homem ao seu lado, com o braço entrelaçado ao seu, fazia uma outra trajetória, também curva, mas para a diagonal traseira esquerda:

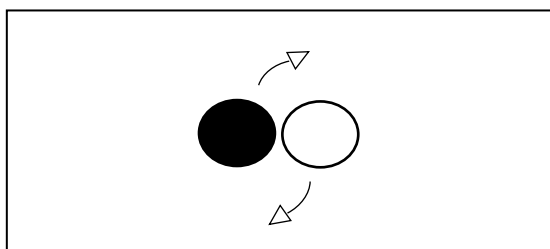


Figura 19. Linha com dois mascarados, com dono representado pelo círculo preto.

Para que os mascarados permaneçam alinhados, então, cada homem que compõe a linha deve se movimentar em direções distintas, fazendo com que o alinhamento gire sem perder a retidão (e, portanto, o paralelismo com a linha feminina). Note-se que o que muda é a direção da dança de cada um, seus passos, no caso da figura acima, permanecendo equivalentes: curtos, rápidos e rentes ao chão. Na figura, o eixo de rotação da linha está em algum lugar entre os dois mascarados, mas não exatamente no meio deles. Isto porque a linha, ou melhor, as linhas (masculina e feminina) não ficam girando sobre si mesmas, descrevendo círculos em um mesmo espaço; em vez disso, realizam um movimento de translação pelo pátio da aldeia, descrevendo uma trajetória em elipses. Não sei precisar se há regularidade nesta trajetória, a ponto de ela conformar uma espiral. O uso do código matemático na descrição da coreografia ritual katukina pediria medições que não possuo, bem como um grau de elaboração que ultrapassa o deste trabalho acadêmico. Só tenho como garantir que esta trajetória é curva sem ser circular: algo entre uma espiral policêntrica (também conhecida

como falsa espiral) e uma mandala que não se fecha, como se os alinhamentos paralelos fossem tecendo um enredo elíptico diverso por todo o pátio da aldeia. Quando as linhas se aproximavam das casas, na beira do pátio, correndo o risco de esbarrar nelas, cabia ao alinhamento das mulheres trazer os mascarados de volta ao centro do pátio, por sinais sonoros ou físicos (segurando uma tira da máscara, por exemplo), de modo que a linha dos homens avançava em linha reta enquanto as mulheres iam para trás, até que chegassem todos ao centro do pátio para que a dança (elíptica) fosse reiniciada.

Optei por descrever acima o movimento e a trajetória a partir do alinhamento masculino para facilitar a exposição. No início das sessões era comum que apenas os mascarados estivessem no pátio. Em seguida, porém, a esposa do líder se posicionava em sua frente, sozinha ou acompanhada pela esposa do segundo mascarado. Assim, em algumas canções o alinhamento feminino ia se formando aos poucos, na medida em que a liderança do canto ia passando de um casal a outro. Deve-se lembrar que os homens vestiam máscaras praticamente idênticas e que a escuridão da noite, já alta, dificultava a identificação visual dos mesmos pelas mulheres. Assim, notei que era comum, ao longo dos rituais, que as mulheres aguardassem o próximo mascarado do alinhamento começar a cantar, confirmando assim sua identidade por meio do canto, para só então integrarem o alinhamento feminino e cantarem em frente aos respectivos maridos¹²⁹. Nas canções que não abriram as sessões, os cantos eram iniciados com a mesma formação, de modo que desde o início os dois alinhamentos se apresentavam completos, descrevendo trajetórias paralelas.

Para manter o paralelismo entre as linhas, a direção do movimento de cada mulher deve ser inversa à de seu respectivo marido. Assim, do C01 ao C14 (que contaram apenas com dois casais), enquanto Caxeiro dava passos curtos e rápidos para a sua diagonal frontal direita, Maria Antônia dava passos mais alongados (cruzando a perna direita em frente à esquerda e descruzando mexendo a esquerda) para a sua diagonal traseira esquerda, mantendo-se de frente para Caxeiro. Socorro, ao lado de Maria, dançava com passos análogos (cruzado, descruzado), mas para a sua diagonal frontal direita – ou seja, na direção inversa à de Maria, de modo a manter o alinhamento e ao mesmo tempo acompanhar a trajetória de Carnaval, seu marido, posicionado à sua frente. Portanto, os passos de dança de cada mulher são os mesmos, mas suas direções variam em função da posição de cada uma no alinhamento – tal como acontece no alinhamento masculino.

¹²⁹ Deturche (comunicação pessoal) presenciou alguns breves erros de identificação, sempre corrigidos.

Temos, então, em cada linha, um mesmo repertório coreográfico onde cada participante imprime a ele uma direção diferente. Como se a própria dança fosse composta por uma série ordenada de variações dos mesmos passos, iniciados sempre pelas extremidades nas quais está situado o casal que dá início ao canto, mas executados em direções diferentes ao longo de cada alinhamento.

São essas variações com sentidos distintos dos mesmos passos que fazem com que as linhas permaneçam retas, ou seja, que se movimentem como uma unidade. De braços dados e mantendo-se alinhados, os mascarados formam, de um lado, um só corpo, enquanto as mulheres, também interligadas pelos braços, formam outro. Ambos são corpos múltiplos compostos por partes que se coordenam entre si. Esta coordenação, em termos coreográficos, consiste em executar a mesma forma de dança em direções diferentes, de modo que o movimento de uma pessoa é função do movimento de quem a antecede, tudo tendo início no casal que lidera a canção.

No esquema acima, composto por uma linha com duas pessoas, a direção de cada participante é claramente inversa. Mas vejamos o que acontece quando acrescentamos mais integrantes, tomando como referência o alinhamento masculino.

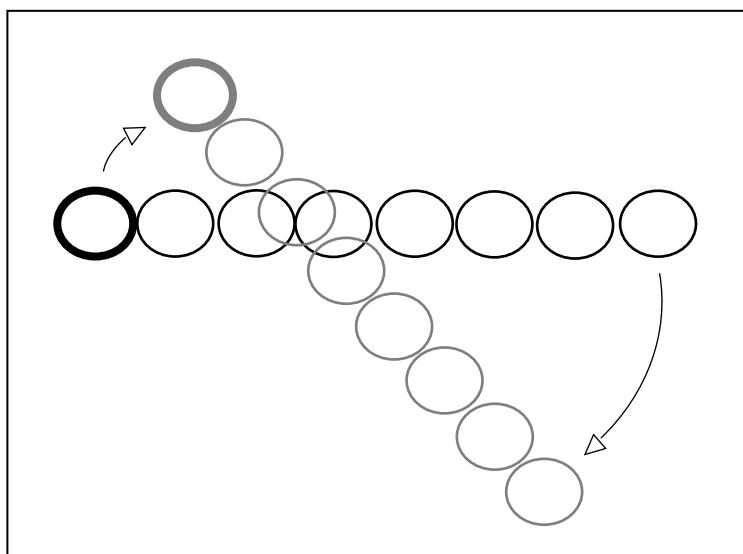


Figura 20. Movimento de uma linha com oito mascarados.

De saída se percebe que a distância percorrida pelo último mascarado é muito maior que a percorrida pelo primeiro, o que faz com que aquele tenha que se movimentar numa velocidade superior à dos demais integrantes para que o alinhamento seja mantido. Assim, enquanto os passos daquele que deu início ao canto são curtos e para frente, os do último mascarado são longos e para trás. O eixo de rotação, nesta figura, está em algum lugar entre o terceiro e quarto homens. Dividindo a linha entre aqueles que se movimentam para frente e os

que vão para trás, é notável que entre os primeiros estão, geralmente, o dono dos cantos, o tuxaua e homens sêniores, enquanto a outra parte vai dos homens adultos aos jovens casados, até, eventualmente (geralmente no início da noite), meninos ainda não casados, que podem integrar o alinhamento mas não devem cantar (o mesmo para as meninas com relação ao alinhamento das mulheres). Tem-se, assim, que a ordenação dos alinhamentos parece ser perpassada por um critério etário.



Foto 37. Alinhamento de mulheres e alinhamento de mascarados durante a festa Arao na aldeia Janela (2015).

Destas observações retiro duas hipóteses para explicar a elevação da escala do C15 ao C19. A primeira é a velocidade da dança, mais elevada entre os últimos integrantes da linha coreográfica. Aumentando a velocidade, elevar-se-ia o campo tonal. A segunda é a idade, uma vez que homens mais velhos tendem a utilizar a voz em alturas mais graves, enquanto os mais jovens tendem a fazê-lo num registro um pouco mais agudo. Estas duas hipóteses podem ajudar a explicar em parte a elevação das escalas naquelas canções, mas não

creio que elas sejam simplesmente consequência da dinâmica coreográfica, havendo algo de escolha estética quanto a esta elevação¹³⁰.

Se voltarmos aos C15 e C19, ouviremos que um dos mascarados, à direita do eixo de rotação na linha, abaixava radicalmente o campo tonal quando assumia a liderança do canto. Sua esposa buscava acompanhá-lo uma oitava acima, tendendo para cima, de modo que normalmente o cantor ainda fazia alguma elevação antes de seu vizinho assumir a liderança. Os risos, comentários e imitações jocosas que se sucederam a estes descensos na altura das escalas (C15 aos 11m22s, C19 aos 9m18s) parecem caracterizá-los como uma gafe, evidenciando uma expectativa de elevação, discreta e gradual, relacionada ao deslocamento da liderança vocal ao longo do alinhamento.

Assim como a dança é composta pelo conjunto de variações individuais e coordenadas dos passos em cada linha, a altura das escalas parece variar em função da posição de cada integrante no alinhamento: quanto mais à direita do eixo de rotação, a tendência é que a canção seja entoada num campo tonal mais agudo; quanto mais à esquerda deste eixo, mais grave. Portanto, não apenas os motivos são compostos por variações de motivos das canções anteriores, como numa mesma canção a altura varia de acordo com a ordem de cada casal nas linhas.

Para concluir esta nota, uma última observação. Nas últimas duas sessões lancei mão dos parênteses nas transcrições não apenas para indicar variações por omissão das sílabas iniciais dos motivos, o que já ocorria desde o início do repertório, mas também como recurso para indicar alturas alternativas na composição dos motivos – uma mediadora entre parênteses abaixo de uma aguda, por exemplo, para indicar uma das variações entoadas, ou seja, a substituição da aguda pela mediadora. Estas pequenas mudanças na melodia dos motivos também aconteceram nos cantos precedentes, mas a partir do C15, com o aumento de participantes nos cantos, elas passaram a ser mais marcantes e frequentes. Geralmente, elas ocorriam no início e no meio dos motivos, de modo que o canto das mulheres, concentrado principalmente nas partes finais dos motivos, mantinha-se melodicamente mais estável.

Isso mostra que a passagem da liderança vocal não se resume à pura repetição dos motivos iniciados pelo dono dos cantos na extremidade esquerda do alinhamento, mas envolve também variações melódicas a cargo de cada cantor, que podem tanto ser retomadas pelos próximos cantores como abandonadas. Nenhuma destas variações, entretanto, afastou em demasia os motivos a ponto de ouvirmos uma melodia no início da canção e outra

¹³⁰ Sobre a elevação (*raising*) do centro tonal entre os Kisêdjê, ver Seeger (2015); entre os Guarani no sul e sudoeste do Brasil, ver a pesquisa de Montardo (2002 e 2006).

completamente distinta no final. Ou seja, há um limite para as diferenças internas ao canto conforme entoado por cada mascarado, ou ainda pelo mesmo mascarado, uma vez que cada homem não necessariamente canta todos os motivos da mesma maneira durante o tempo em que lidera. Como se o dono dos cantos (*waik-warahi*), ao iniciar uma canção, lançasse um quadro geral dentro do qual podem florescer pequenas diferenças individuais. Diferente das alturas, nas quais se observou uma expectativa quanto a uma elevação gradual, estas variações não são compulsórias, inexistindo comentários que indiquem eventual gafe em função de uma variação melódica ou de sua ausência. Pelo contrário, a riqueza destas variações parece ser um dos critérios pelos quais no Biá um bom cantor é reconhecido. Por uma questão de tempo e espaço, contudo, não me deterei em descrever estas variações individuais, focando antes neste quadro geral, isto é, na composição das canções e suas relações motivicas com as outras canções.

Sessão IX

Canto 20.

90 b.p.m.

A	Koya nowa waik
1	Koya ri koya / koya ri koya
2	Koya ri koya / koya ri koya Canto da bebida (koya).
B	
3	An to bah ti koya ri hi
4	An to bah ti koya ri hi
C	
5	Waik dya dya ri o koya
6	Waik dya dya ri o koya

Estrofe A

	m1	m1'	m2	m2'
Si		<i>koo</i>		
Lá#				
Lá		<i>rii yaa</i>		
Sol#				
Sol				
Fá#		<i>ya hooo></i>	<i>yoou>+.</i>	<i>yoooo>+.</i>
Si	<i>koo</i>	<i>koo</i>		
Lá#				
Lá	<i>rii ya</i>	<i>rii yaa</i>	<i>rii-ko</i>	<i>rii-ko</i>
Sol#				
Sol				
Fá#	<i>Ko-ya ha</i>	<i>ko-ya haan</i>	<i>ko-ya o-ya.</i>	<i>ko-ya o-(...)</i>

m1. Partiu da grave reiterada para uma ascensão escalar com breve alongamento na mediadora e na aguda, de onde desceu a escala abruptamente. Na mesma ordem intervalar (T/3m/4j), a ascensão seguida de descida escalar foi ouvida no m2-C09 e m3-C16, mas com outras métricas e em outras posições na estrofe.

m1'. Variação do m1 (além de m2-C09 e m3-C16) com mediadora e grave (sussurrada) mais alongadas, de modo que a descida escalar foi mais lenta que a do motivo passado.

m2. Mesmo início dos motivos precedentes, com salto ascendente de 3m, mas daí se reiterou a mediadora e desceu à grave reiterada e alongada. Ouvimos este movimento no m5-C19, mas sem o alongamento da mediadora e reiteração da grave final.

m2'. Variação do m2 com maior alongamento na sílaba final.

Estrofe B

	m3	m4
Fá#	<i>ooo>+.</i>	<i>ko-ya-roooooei>+.</i>
Si	<i>An-to-bah-ti-ko-ya</i>	<i>bah</i>
Lá#		
Lá	<i>rii</i>	<i>to ti</i>
Sol#		
Sol		
Fá#	<i>hii>.</i>	<i>an ko-ya-rii>.</i>

m3. Versão do m1-C09, com um pouco menos de reiterações da aguda. Note-se que não ouvíamos um motivo com início na aguda reiterada desde C11.

m4. Ascensão escalar seguida de descida escalar com a grave reiterada e alongamento na sílaba final – tal qual m2-C09. Ou seja, a estrofe B do presente canto (C20) retomou com outra letra a estrofe A do C09.

Estrofe C

	m1^L	m5	m2^L	m6
Si		<i>ko</i>		
Lá#				
Lá		<i>yaaa</i>		
Sol#				
Sol				
Fá#		<i>hooo></i>	<i>dyaa-ree.</i>	<i>koo-yoooo>+.</i>

Si	<i>dyaa</i>	<i>ko</i>		<i>o</i>
Lá#				
Lá	<i>dyaa ri \</i>	<i>yaa</i>	<i>dyaa-dya \</i>	<i>ko \</i>
Sol#				
Sol				
Fá#	Waik	hi	o haan	waik a-ri
				o-yaa>.

m1^L. Melodia do m1 com outra letra.

m5. Da grave saltou à aguda e daí desceu a escala se alongando na mediadora e na grave – variação do m5'-C16 sem alongamento da grave inicial e reiteração da final.

m2. Versão do m2 com nova letra (a mesma do m1^L).

m6. Descida escalar com glissando da mediadora à grave e reiteração desta, com alongamento na sílaba final – variação pertencente às descidas escalares em forma mínima, conforme m2-C08 e m7-C18 (na mesma ordem intervalar). A descida escalar, aqui isolada num só motivo, integrou a parte final de vários dos motivos precedentes nesta mesma canção. Assim, a estrofe C, cantada com menos frequências que A e B, retomou os motivos de A (m1 e m2) mas a eles apresentou respostas distintas (m5 e m6).

Três casais entoaram o C20, que durou 9m21s. O segundo e terceiro mascarado, contudo, tiveram dificuldades para cantar a estrofe C, fazendo com que Caxeiro reassumisse a liderança entoando esta estrofe (aos 6m20s e aos 9m03s). O centro tonal se manteve do início ao fim em torno de fá#, sendo a escala construída sobre as notas fá#-lá-si (T/3m/4j), tal qual o C19.

Canto 21.

100 b.p.m.

A		Dyariro nowa waik
1	Anin o parana parana / (d)yariro	. Glosa de Mariano.
2	Anin o parana parana / (d)yariro	Dyariro: cariú, dyara (não indígena).
B		Paraparana: madrugada.
3	(D)yariro / iariro	Hianin: fogo.
4	Iariro / iariro	
C		Glosa de Mampi.
5	(H)ianin woio woio (w)a nin	Dyariro: música mesmo (sem tradução).
6	Ianin woio woio a nin	
D		Aranin: fogo (canto do fogo).
7	(D)yariro / iariro	
8	Riro / oriwa de	
9	Oriwa de / oriwa de	

Estrofe A

	m1	m2	m3	m4
Si				
Lá#			<i>no</i> \	
Lá				
Sol#				
Sol				
Fá#		<i>rooo</i> ⁺	<i>pa-ra</i> <i>o</i>	<i>ia-ri-rooo</i> ^{>+}
Si	o-pa-ra-na-pa-ra	la	pa-ra	
Lá#	naa	ri	o na na	
Lá				
Sol#				
Sol				
Fá#	nin	roo	Nin pa-ra a	dya-ri-roo
Fá				
Mi				
Ré#	la			

m1. Na mesma ordem intervalar, trata-se de uma variante do m6-C05, mas este não contava com o início na hipergrave, utilizada pela primeira vez aqui para abrir uma canção. Com outros intervalos, assemelha-se bastante ao m5-C04 (que inaugurou a conclusão deceptiva, isto é, na mediadora meio tom abaixo após reiterações da aguda).

m2. Forma mínima da descida escalar com alongamento na grave – com mesmos intervalos e alturas, consiste numa variação do m3-C05.

m3. Ascensão escalar, descida escalar e bordadura ascendente-descendente entre grave e mediadora. Não temos motivos equivalentes na mesma ordem intervalar, apenas com intervalos distintos, como na sequência m6'-m7'-C04, também caracterizada por uma ascensão, uma descida e uma bordadura entre grave e mediadora.

m4. Reiteração da grave com alongamento na sílaba final – recurso para conclusão de estrofe bastante utilizado em canções anteriores, principalmente no início do repertório: m4-C01, m8-C04, m5-C05, m3-C06 e m7-C08.

A estrofe A se organizou em dois pares de motivos (m1-m2 e m3-m4), com letras equivalentes e melodias distintas. A estrofe como um todo reelaborou em outra ordem escalar uma parte da estrofe B do C04, que era formada pela sequência m5, m6, m7, m2'^L, m6', m7' e m8. Excluindo m6 e m7, a presente estrofe A (C21) reapresentou movimentos análogos com intervalos distintos: m1 (m5-C04), m2 (m2'^L-C04), m3 (m6'-m7'-C04) e m4 (m8-C04).

Estrofe B

	m5		m2	m6	m4
Si	Dyaa	rooo	ia	dya-ri	
Lá#			ri	roo	
Lá					
Sol#					
Sol					
Fá#	ri		roo		dya-ri-roo

m5. Na primeira vez que entoou m5, Caxeiro o fez apenas pela última sílaba (aguda alongada), de modo que a transcrição supra se refere ao m5 como cantado aos 1m07s, consistindo basicamente numa bordadura descendente-ascendente entre aguda e grave. Bordaduras envolvendo estas posições foram encontradas no m3-C02 e m5-C03, com intervalos distintos, mas também no fim do m6'-C05, com os mesmos intervalos do presente m5. Entretanto, estas bordaduras tinham sentido inverso, isto é, ascendente-descendente.

m2. Descida escalar, tal qual na estrofe passada.

m6. Os movimentos deste motivo estão contidos no fim do m1, consistindo numa variação do m4'-C05 de mesma ordem intervalar.

m4. Reiteração da grave, tal qual final da estrofe passada. Perceba-se que os motivos de resposta na estrofe B (m2 e m4) são os mesmos que os da estrofe A.

Estrofe C

	m7	m8	m7'	m8'
Si				<i>io-woi</i>
Lá#				<i>wa</i>
Lá				
Sol#				
Sol				
Fá#		<i>wa-noon</i>		<i>wo neeen>+.</i>
Si	<i>la-ni</i>	<i>wo-io-woi</i>	<i>ia-ni</i>	<i>io-woi</i>
Lá#	<i>in</i>	<i>a</i>		<i>a</i>
Lá				
Sol#				
Sol				
Fá#		<i>niin</i>	<i>hin</i>	<i>wo niin</i>

m7. Reiteração da aguda com glissando descendente de meio tom para a mediadora – variação de m4-C05 com menos reiterações da aguda.

m8. Aguda reiterada seguida por descida escalar – em outra ordem intervalar, retoma movimentos análogos aos encontrados em m1-C09, m2-C11 e m3-C20. Note-se que a descida escalar também se apresentou nas estrofes anteriores na mesma posição (m2), de modo que poderíamos tomar m8 como uma variação de m2 pelo acréscimo de reiteração na parte inicial.

m7'. Ao invés de descender para a mediadora, como m7, despenca à grave – uma reelaboração da queda do m7-C05.

m8'. Transformando a aguda inicial de m8 em grave, m8' saltou à aguda e refez o percurso de m8, alongando um pouco mais a sílaba final. Esta variação reencenou com outra letra e com os mesmos intervalos o m1-C05, que tanto abria uma estrofe como a encerrava.

Estrofe D¹³¹

	m5	m2	m7^L	m8''^L	m9	m9'		
Si						<i>ri</i>		
Lá#				<i>waaa</i>		<i>waa</i>		
Lá								
Sol#								
Sol								
Fá#		<i>roo</i>		<i>deee></i>		<i>deeeei>+</i>		
Si	<i>Dya</i>	<i>roo</i>	<i>ia</i>	<i>ri-ro</i>	<i>o-ri</i>	<i>waa</i>	<i>ri</i>	
Lá#		<i>ri</i>	<i>o</i>	<i>wa</i>	<i>de</i>	<i>waa</i>		
Lá								
Sol#								
Sol								
Fá#	<i>ri</i>	<i>roo</i>		<i>ha-dee</i>	<i>o-ri</i>	<i>e</i>	<i>o</i>	<i>dee</i>

m5 e **m2**. Tal qual o início da estrofe B.

m7^L. Mesma melodia de m7 com outra letra. Pela posição equivalente na estrofe, m7^L tem sentido semelhante do m6 na estrofe B, que também vai da aguda reiterada para a mediadora, mas sem o glissando e com maior alongamento na sílaba final.

m8''^L. Mais uma variação da descida escalar – com nova letra, glissando e reiteração da grave.

m9. Outra variação da descida escalar, agora começando pela grave reiterada, alongando brevemente a aguda e descendo por glissando da mediadora para a grave curta.

m9'. Versão do motivo precedente, sem glissando, sem reiteração da grave e com alongamento da mediadora e da grave ao invés da aguda.

Perceba-se como a estrofe D começa repetindo os movimentos da B, para em seguida apresentar uma variação de motivo da C (m8) e então finalizar com suas próprias variações da descida escalar (m9 e m9'), acrescentando um novo par de motivos à estrutura dual (dois pares) das estrofes precedentes. Portanto, ainda que eu não tenha mencionado as relações dos motivos de D com motivos de outras canções, elas estão implícitas, uma vez que retomam os motivos das estrofes anteriores.

Os intervalos da escala do C21 recuperaram os intervalos do C05, canto que inaugurou a forma intervalar T/3M/4j. Entretanto, estes intervalos só voltaram à cena agora, no C21, daí a comparação mais patente com os motivos do C05 na descrição acima. A esta forma triádica, C21 acrescentou a hipergrave (a uma distância de 6M do centro tonal), altura que apareceu discretamente, apenas no início do motivo de abertura do canto (m1).

¹³¹ Esta estrofe foi cantada pela primeira vez aos 1m40s, quando Caxeiro já tinha repetido as estrofes anteriores mais de uma vez.

Não só os intervalos do C21 retomaram os do C05, como as alturas também são as mesmas, com fá# como centro tonal – um pouco abaixo no início do canto, um pouco acima ao final. Participaram do C21 quatro casais, mas tanto o segundo mascarado na linha como o quarto não chegaram a assumir a liderança, entoando apenas o coro. Ou seja, a liderança passou direto do primeiro ao terceiro mascarado (3m15-25s), sendo que depois do terceiro, o quarto homem não chegou a assumi-la, embora pareça ter tentado (4m58-9s). A canção terminou aos 5m21s de gravação, depois de cantada uma estrofe B.

Sessão X

Canto 22.

105 b.p.m.

A		Pida nowa waik	
1	Pida te / kanalo bawa		
2	Pida te / kanalo bawa	Pida: onça.	
3	(Pida) te / kanalo bawa	Kanalo bawa:	
4	Pida te / kanalo bawa	desenho bonito.	
B			
5	Pida / dya a dya a		
6	Pida / dya a dya a han		
7	(Pi)da / dya a dya a		
8	Pida / dya a dya an		

Estrofe A

	m1	m2	m3	m2'	m3 ^R	m4	m3	m4'
Ré		ba		ka ba				ka
Dó#		waa	tee	na-lo woo ⁺			tee	na-lo
Dó								
Si								
Lá#		a pi-da		hoo ^{>}			pi-da	ba-woo ^{>+}
Ré	Pi-da-tee	ka-na ba		ka ba		ka		ka
Dó#		lo wa	tee	na-lo waa	tee	na-lo	tee	na-lo
Dó								
Si								
Lá#		a pi-da		haan		ba-wa	pi-da	ba-waa

m1. A reiteração da aguda na formação de um motivo só tinha ocorrido até o momento como variação de motivos que originalmente saltavam da grave à aguda reiterada, por meio da omissão da primeira sílaba, como no m1 e m1'-C02. Aqui no m1-C22 não houve omissão, a reiteração da aguda se colocando originalmente na composição do motivo, o que até então não ocorrera, ao menos em termos da relação com as outras alturas da escala, pois a altura reiterada aqui (ré) já compusera outros

motivos, mas lá ela ocupava a função grave na economia das escalas (por exemplo, m3-C01 e m8-C04). Assim, o ineditismo do m1-C22 (reiteração da aguda) diz respeito à posição que ele ocupa na economia da canção, sua melodia já tendo sido adiantada por cantos anteriores. Compare-se, por fim, este caráter inédito com a frequência da reiteração da grave como recurso principal na formação de um motivo – geralmente no fim de estrofes (C01, C04-06, C08 e C21), mas também no começo (C10) e no meio (C11).

m2. Reiteração da aguda, bordadura entre aguda e mediadora (descendente-ascendente) emendando com descida escalar. Trata-se de uma combinação do movimento de bordadura (neste campo intervalar ouvido no m6-C04) com a descida escalar (m2-C04), mas descendida de forma abrupta, por glissando e sem alongar a mediadora. Esta descida mais abrupta foi ouvida pela primeira vez no m3-C05, com outros intervalos.

m3. Versão do salto ascendente de 3m, conforme m7-C04, m1'-C06 e m2-C18.

m2'. Substituição de uma aguda por uma mediadora e alongamento na mediadora e na grave da descida escalar.

m3^R. Redução de m3, utilizando apenas a última sílaba (mediadora).

m4. Variação das descidas escalares (no mesmo campo escalar: m2-C01, m2-C02, m4-C03 e m2-C04) com mediadora e grave reiteradas e sem alongamento final.

m3. Repetição do m3.

m4'. Mais uma variação da descida escalar, mas agora com alongamento na sílaba final.

A estrofe A apresentou quatro pares de motivos, sendo os dois últimos pares uma retomada da letra e de parte da melodia do par anterior.

Estrofe B

	m1^R	m4''^L	m3'^L	m2''^L	m3^{R-L}	m4''^L	m3'^L	m5
Ré				<i>dya dyo</i>				
Dó#			<i>dāā</i>	<i>ā oo</i>			<i>dooo</i>	<i>dya dya</i>
Dó								
Si								
Lá#			<i>pi</i>	<i>hooo></i>	<i>a-dya-a</i>	<i>pii</i>	<i>a</i>	<i>ooooou>+.</i>
Ré	Pi-daa	dya		dya dya		dya		
Dó#		a-dya	daa	a aa	daa	a-dya	daa	dya dya
Dó								
Si								
Lá#		a	pii	aa>		a	pii	ã aan

m1^R. Redução de uma sílaba do m1.

m4''^L. Mais uma variação da descida escalar, agora com outra letra e reiteração apenas da mediadora.

m3^{'L}. Salto de 3m da grave pouco alongada para a mediadora idem – esta variação aproxima m3' de m7-C01, m2-C03 e m1-C04 (mesmos intervalos).

m2^{''L}. Bordadura seguida por descida escalar com mediadora e grave alongadas, como se combinasse os movimento de m2 e m2' com outra letra.

m3^{R-L}. Redução do m3 com letra distinta (sílabas *da*, de *pida*).

m5. Bordadura descendente-ascendente entre mediadora e grave com fim na grave alongada – alterada microtonalmente pelas mulheres, conforme transcrição. Com os mesmos intervalos ainda não constava um motivo assim organizado, mas ouvimos estes movimentos nas sequências de motivos m5-m6-m3-C01 e m6'-m7'-C04. Trata-se, enfim, da única novidade da estrofe B, o restante dela consistindo em uma variação da estrofe A, igualmente organizada. A conclusão do m5 parece dar um caráter mais grave à conclusão da estrofe do que m4' (A) pela descida escalar.

As alturas iniciais do C22 foram lá#-dó#-ré, retomando a forma básica inicial (T/3m/3M) na altura mais grave entre as canções entoadas até agora. Este agravamento da escala está relacionado à mudança do líder dos cantos. Enquanto até o C21 fora Caxeiro quem se posicionara na extremidade esquerda do alinhamento e começara as canções, aqui foi Moura, sogro de Caxeiro, que tomou a liderança, tanto no alinhamento quanto no canto. Depois de Moura e sua esposa, cantaram Abrão, Carnaval e só então Caxeiro, aos 7m52s – ou seja, ao invés de ser o primeiro, como antes, Caxeiro foi o quarto mascarado. Embora também tenha repetido as estrofes tal como Moura, em vários momentos Caxeiro misturou as estrofes A e B, cantando a metade inicial de A com a metade final de B. A maior parte dos homens que assumiu a liderança do canto depois de Caxeiro, também utilizou esta organização por ele inaugurada.

Em geral, os movimentos melódicos das mulheres se deram de forma paralela aos dos mascarados, em distância de 8j – notar, contudo, que em m4^{''L} na estrofe B, a esposa de Moura substituiu as mediadoras pela grave, como se adiantasse o destino grave do motivo e da estrofe.

Mais de dez casais participaram do C22, resultando na canção mais longa até o momento, com quase 24 minutos de duração. Ao final, a escala havia alcançado as alturas fá-sol#-lá, ou seja, três tons e meio mais aguda que a inicial. Os alinhamentos, portanto, estavam mais longos que nas canções precedentes – nas gravações, na medida em que a canção vai se aproximando da extremidade direita, ouve-se mais de longe, uma vez que era Carnaval que segurava o gravador nesta festa. Nestes momentos se pode ouvir algumas conversas entre homens e mulheres situados na extremidade oposta, que deixaram de cantar quando a liderança do canto se distanciou.

Canto 23.

70 b.p.m.

A	Wadyoriya nowa waik
1 Wadyoriya / wadyoriya	
B	No Janela, glosaram <i>wadyoriya</i> por <i>comprar</i> e
2 Wadyoriya nohman / nohman	<i>nohman</i> por <i>patrão</i> . No Sororooca, sugeriram
3 Wadyoriya nohman / nohman	<i>patrão rico</i> para <i>nohman</i> .

Estrofe A

m1		m2	
Mi		wa-dyo	
Ré#		ri	
Ré			
Dó#			
Dó		yo000	

Mi		wa-dyoo	
Ré#	rii	ri	
Ré			
Dó#			
Dó	Waa-dyo yaa	(yaaa)	

m1. Da grave reiterada à mediadora pouco alongada e de volta à grave, numa bordadura ascendente-descendente – variação de mesma ordem escalar de m7'-C04 e m2-C20

m2. Versão da descida escalar com reiteração da aguda e breve alongamento, sendo a grave final mais alongada. Trata-se da estrofe mais curta até o momento, composta por dois motivos.

Estrofe B

m3		m4		m5		m6	
Mi	nooh	nooh					
Ré#	maaan			mã			
Ré							
Dó#							
Dó		maan>+		hã		noh-maan>+	

Mi	dyo-ri-ya-nooh	nooh		ri			
Ré#	maan			dyo ya maan		noh	
Ré							
Dó#							
Dó	(Wa)	maan		wa noh		o-maan	

m3. Variação do m5-C04, mas sem glissando.

m4. Reencenação do salto do m7-C05 (ver também m4-C19 e m7'-C21) com intervalo diminuído (3M ao invés de 4j).

m5. Trata-se da soma de m6' e do m7-C04: ascensão seguida de descida escalar com fim na mediadora.

m6. Variação com glissando de m2ⁱ-C03, m4-C04 e m4-C08 (salto descendente de 3m).

Em uma das entoações da estrofe B, Maria, esposa de Moura (líder desta canção), escorregou para a grave no m5 e a reiterou no m6, como se adiantasse o destino grave dos motivos finais, retomando outros motivos ouvidos nos cantos precedentes. A variação de Maria no m6, cantada entre 0m55s e 0m57s, foi incorporada por Moura entre 1m20s e 1m25s. Houve, portanto, um fluxo melódico do canto feminino para o masculino: uma variação sugestiva de Maria incorporada por Moura um pouco depois.

A escala inicial do C23 foi dó-ré#-mi (T/3m/3M), tendo dó como centro tonal, como a feminina, uma oitava acima. A liderança da canção passou por cerca de nove casais e a tonalidade da escala foi aumentando, até que ao fim chegou próximo de mi-sol-sol#, dois tons acima da inicial. O C23 durou cerca de 14m20s.

Nota entre cantos (v).

Assistimos na última sessão (X) o retorno da forma intervalar inicial, T/3m/3M, que também tinha sido retomada recentemente no início da sessão VIII (C17). Daí o foco na descrição dos motivos como variações dos motivos dos cantos iniciais, de mais fácil identificação sonora por apresentarem os mesmos intervalos. Nas próximas sessões, privilegiarei a menção aos motivos de mesma ordem intervalar.

Nos últimos dois cantos (C22 e C23) pontuei variações entre alguns motivos cantados por homens e mulheres. Este tipo de variação, entre os motivos masculinos e femininos, já estava presente nas transcrições de algumas canções pregressas. Ou seja, ainda que o intervalo entre o canto de mulheres e de homens tenda a ser da ordem da 8j, é comum que ocorram pequenas diferenças em alguns motivos, o que altera por uma ou mais sílabas o intervalo entre os cantos de mulheres e mascarados.

No m4''^L-C22 e m6-C23 mencionei que Maria adiantara o destino grave do motivo, pois cantara na altura grave o que Moura ainda cantava na mediadora. Esta antecipação da altura final do motivo pelas mulheres também foi registrada nas transcrições de motivos pregressos, a saber: m3-C01, m2'-C02, m2ⁱ/m4-C03, m1'^L/m2/m2'^L-C07, m4-C08, m5-C09,

m2/m4-C10, m2''^L/m3''^L-C11, m3^L-C12, m2^L/m6-C20, m8-C21, m4''^L-C22 e m6-C23. No m5-C03 e m4'-C05, que tiveram fim na mediadora, também foi registrada uma antecipação desta altura na variação melódica feminina.

Ao longo do repertório até aqui examinado, as mulheres também variaram os motivos iniciados pelos homens utilizando outros recursos. Assim, por exemplo, nas transcrições do m1-C05, m2-C17, m5^L-C18, m4/m4^L-C19 e m8''^L-C21 foi observado um atraso: o mascarado já estava na sílaba grave enquanto sua esposa permanecia na mediadora, logo alcançando a grave – procedimento inverso da antecipação, portanto. Outra variação foi registrada no m1'ⁱ-C06 e m4-C18: enquanto o homem descia da mediadora para a grave curta por glissando, sua esposa alongava a mediadora. O contrário foi ouvido no m6-C08 e m5-C23, o mascarado permanecendo na mediadora e a mulher terminando o motivo na grave curta, alcançada por glissando. Outras formas de variação também foram registradas nas transcrições do m6'-C05, m5-C06, m3-C08, m5'-C16 e m2-C18.

Estas diferenças entre os cantos masculino e feminino não estiveram necessariamente presentes sempre que se entou os motivos citados. Uma distinção melódica feita por uma mulher pode perdurar ou não na canção, assim como as distinções realizadas no canto por cada mascarado que assume a liderança (cf. nota iv). Para melhor precisar a dinâmica das variações femininas seria necessário me deter na transcrição completa das canções, o que não é meu objetivo nesta tese. Importa aqui destacar que estas variações são frequentes, daí a abundância de motivos mencionados, que demonstra claramente que o papel das mulheres não se reduz a repetir aquilo que foi iniciado por seus maridos. Elas não apenas transpõem as escalas para o registro agudo (oitava) como também alteram parte dos próprios movimentos melódicos que compõem os motivos.

Estas alterações se dão de forma simultânea ao canto masculino, o que não ocorre com as variações masculinas, que acontecem na diacronia, na medida em que cada mascarado assume a liderança do canto. Mas a variação feminina não apenas se sobrepõe paralelamente ao entoado pelos homens, podendo também influenciar a melodia por estes cantada. Foi o que aconteceu no último motivo descrito, m6-C23, quando Moura incorporou em seu canto (1m20-25s) a variação melódica entoada por Maria pouco antes (entre 0m55-57s). Portanto, as variações femininas podem ter efeito melódico sobre as variações masculinas. Mais do que a repetição alterada de motivos, teríamos então um fluxo melódico bidirecional no qual os motivos masculinos e femininos se comunicariam entre si.

Além das variações melódicas, as mulheres também alteraram a própria letra das canções, ou melhor, a fonética de seus versos. Nas sílabas finais dos motivos, as transcrições

registraram que o *naa* cantado pelos homens virou *nooo* na boca das mulheres (C01), *tyoo* (aberto) virou *tyooo* (fechado) no C03, *dyaa* foi entoado *dyooo* (C04), *niin* se transformou em *nooon*, *daa* em *duu* (C05), *dee* em *dooei* (C07), *duu* em *doo* (C08), *hiaan* em *hioon* (C10), *iuu* em *iooo* (C11), *niin* em *neeei* (C12) e assim por diante, constando alterações fonéticas em quase todas as canções. Seria mais fácil listar exemplos onde tanto homens como mulheres mantiveram a mesma pronúncia: *man* (C02 e C23), *wu* (C05), *dyo* (C06), *pio* (C11), *bo* (C12), *do* (C14), *tyo* (C15), *ko* (C16) e *yo* (C20). Ou seja, vogais arredondadas e fechadas (sendo *man* a exceção) não sofreram variações. Nas variações mencionadas, percebe-se uma tendência de arredondamento das vogais por parte das mulheres, com fechamento e (às vezes) desnasalação.

Se radicalizássemos estas diferenças fonéticas, poderíamos dizer que a letra do canto dos homens é uma e a das mulheres é outra. Contudo, parece mais adequado entender que ambos cantam uma mesma letra com pronúncias distintas, resultando em versos (foneticamente) diferentes. Embora ocorram de maneira simultânea na maior parte das canções, como os primeiros versos são iniciados invariavelmente por um mascarado, podemos compreender que os versos femininos são uma variação dos versos masculinos. A operação revelada pelas variações seria o arredondamento como forma de articulação preferencial das vogais pelas mulheres. É a pronúncia delas que prevalece ao final, tanto por caber a elas a conclusão da estrofe por meio de um maior alongamento na duração da sílaba final, como pelo maior volume do coro feminino em comparação com o volume das vozes dos homens mascarados.

Portanto, o canto das mulheres se constrói por meio de variações do canto masculino em diferentes ordens: altura escalar, movimentos melódicos (motivos) e fonética dos versos. Mas, sabemos agora (da última sessão), o canto dos mascarados também pode ser reconstruído por meio dessas variações do canto feminino: ou seja, o que vem no final (de um verso ou estrofe) tem influência sobre o próximo começo (de verso ou estrofe), e assim sucessivamente. Neste sentido, caberia perguntar se a elevação tonal observada nas canções com alinhamentos maiores não seria encabeçada pelas mulheres.

Como expliquei páginas atrás, o recurso padrão para finalização de estrofes e canções se dá pelo alongamento da grave (centro tonal), durante o qual ocorre uma elevação microtonal, às vezes sucedida por um abaixamento, tudo por glissando. Esta alteração microtonal também pode ser realizada por homens, mas de forma geral eles o fizeram de forma mais discreta. Além do mais, o maior volume e alongamento vocal das mulheres faz com que esta elevação/abaixamento seja mais perceptível na voz delas do que na deles. Segue

abaixo uma tradução visual deste movimento, na forma de espectrograma, onde se percebe as linhas do canto masculino terminando antes das do feminino – um desencontro proposital, que gera uma espécie de vertigem.

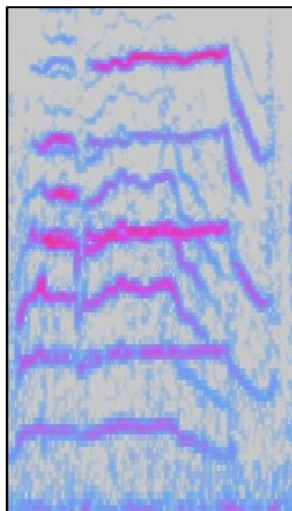


Figura 21. elevação microtonal (linhas subindo discretamente) e abaixamento (mais brusco) ao final (linhas caindo) – as linhas que caem antes são as do canto masculino.

Esta parte do espectrograma do C01 ajuda a tornar visível a ideia de que o centro tonal não é um lugar de repouso ou relaxamento (ver Menezes Bastos 2013: 199). Justamente quando se chega ao fim da estrofe, o centro tonal não vem oferecer o fim do movimento, mas sua continuidade, um alongamento no qual a grave é discretamente alterada. A elevação e o abaixamento, entretanto, não são equivalentes: a primeira é gradual e longa (vai subindo), enquanto o segundo é rápido, um salto brusco em direção a alguma altura grave não determinada. Cada estrofe iniciada por um mascarado parte do fim da estrofe anterior, muitas vezes tendo início enquanto as mulheres ainda alongam a última sílaba da estrofe precedente. Assim, a elevação escalar efetuada pelos mascarados no início das estrofes poderia estar relacionada a este cruzamento, a elevação gradual no alongamento feminino sendo a última referência ouvida pelo mascarado que, influenciado por ela, iniciaria a estrofe um pouco acima da altura anterior. Trata-se de uma hipótese que não pude testar verbalmente com meus interlocutores e creio que ela não exclui necessariamente a hipótese da velocidade da dança como um dos motores da elevação escalar, podendo complementá-la. Teríamos, assim, mais um indício da mútua constituição entre os cantos feminino e masculino.

Portanto, esta constituição mútua não se dá apenas por uma divisão sexual da música, na qual cabe aos homens o início dos motivos e estrofes e às mulheres o final, ambos se encontrando (paralelamente) entre estes pontos. Ela ocorre, antes e principalmente, pelas articulações entre o canto dos mascarados e das mulheres. Ora, a forma preferencial de

articulação entre ambos, além da entoação paralela dos motivos, se dá pela variação (em várias ordens). Ou seja, o que canta uma mulher é ligeiramente diferente do que canta seu esposo e esta diferença pode afetar o seu esposo e o próximo casal que liderará o canto, e assim sucessivamente. O que quero dizer é que os processos de variação criam ao mesmo tempo identidade-e-diferença – em termos escalares, motivicos, fonéticos – entre os cantos masculino e feminino. Entre os gêneros, parece existir pouco espaço para a repetição, sendo que o mais próximo disto são os movimentos paralelos a uma distância de oitava justa. Trata-se de movimentos equivalentes, transpostos a registros distintos e, portanto, não exatamente iguais.

Assim, o principal meio de articulação musical entre mascarados e mulheres é a variação, que garante tanto a equivalência como a diferença em diversos níveis. Este jogo de variações sobrepostas e sequenciadas revela uma fina comunicação entre os cantos masculino e feminino, tendo como resultado a canção. Ou seja, dois corpos vocais diferentes que se articulam para formar uma unidade (a canção) sem obliterar suas diferenças, fazendo delas seus meios preferenciais de articulação e continuidade. Assim, quanto maiores forem os alinhamentos (os participantes de cada canto), mais numerosas serão as variações e mais distante o canto estará de seu início, sem que com isso se perca a similaridade com o que foi iniciado pelo líder. A lição é que a continuidade se faz pela introdução de pequenas diferenças ao que já foi feito, em vários planos.

Sessão XI

Canto 24.

105 b.p.m.

A	Waro/Pida nowa waik
1	Waro anyan ta ni di
2	Waro anyan ta ni di
B	Este canto seria tanto do papagaio (<i>waro</i>) como da onça (<i>pida</i>).
3	Naro / bu hu hui di
4	Naro / bu hu hui di
C	
5	O hi dyah na te a tu pida / pida
6	O hi dyah na te (a tu) pida / pida ¹³²

¹³² O que está entre parênteses neste verso foi omitido já a partir da segunda execução da estrofe C, aos 0m47s, permanecendo o corte nas demais execuções.

Estrofe A

	m1		m2	
Fá#	ta		ro-a-nyan	
Fá			ta-ni	
Mi				
Ré#				
Ré				
Dó#	hi-dii		wa	deeci>+
Fá#	ro-a-ny	ta	ro-a-nyan	
Fá			ta-ni	
Mi				
Ré#				
Ré				
Dó# (Wa)	an	ni-dii	wa	dii>+

m1. Variação do m6'-C05 com glissando, alongamento na sílaba final e menos reiterações da aguda. Foi o motivo mais instável do C24, apresentando diversas variações, como a reiteração grave nas quatro primeiras sílabas (*wa-ro-a-nyan*, aos 0m07s e 0m29s) e a descida escalar nas três sílabas finais (*ta-ni-di*), além da substituição da grave inicial (dó#) pela hiper grave (si).

m2. Salto ascendente de 4j e descida escalar: versão do m1-C05 com mais reiterações da aguda e da mediadora – ver também m8'-C21.

Estrofe B

	m3	m4	m5	m4'
Fá#				hu
Fá		hü		hu
Mi				
Ré#				
Ré				
Dó#		ui diii		ui diiii>+
Fá#	Na-roo	bu-hu	na	hu
Fá	oo	huui	ro	huui
Mi				
Ré#				
Ré				
Dó#		diii+	o	hu diiii>+

m3. Trata-se da retomada do m7-C21 numa altura mais grave, com os mesmos intervalos. Ver também o m4-C05, mas este reiterou mais a aguda antes de descender à mediadora, também por glissando.

m4. Variante do m1''^L-C05 com alongamento na mediadora e na grave.

m5. Descida escalar brusca, tal qual m3-C05.

m4'. Versão do m4 com substituição da aguda inicial pela grave, o que aproxima m4' do m1-C05 (que não alongou a mediadora).

Estrofe C

	m6	m7	m8	m9
Fá#				
Fá		<i>duu pi</i> \		<i>duuu</i>
Mi				
Ré#				
Ré				
Dó#		<i>hi-duu>+</i>		<i>duuu>+</i>
Fá#	Hi-dyah-na-te-a-tu-pii		na	
Fá		<i>daa pi</i> \	<i>hi-dya te daa</i> \	
Mi				
Ré#				
Ré				
Dó# (O)		<i>hi-daa>+</i>	<i>pi ã</i>	<i>pi-daa>+</i>

m6. Variante do m6-C05 com mais reiteraões da aguda e breve alongamento na última delas – final deceptivo na mediadora após reiteraões, conforme ocorrera também em outros motivos de campo escalar distinto. Ver também m1-C21.

m7. Movimento descendente de dois tons (3M) da mediadora à grave reiterada – motivo inédito com este intervalo. Note-se que no C05, depois do m6-C05 (do qual o motivo anterior, m6-C24, é uma variação) a letra entoada pelo próximo motivo (m7-C05) foi quase a mesma do presente motivo (m7-C24), construída sobre a palavra *pida* (onça). O m7-C05, entretanto, saltou da aguda para a grave, de modo que m7-C24 pode ser entendido como uma versão diminuída dele.

m8. Variação do m3-C21, mas ao invés de iniciar pela grave, partiu da mediadora.

m9. Reiteraão da grave e alongamento. Trata-se daquele movimento comum nas canções do início do repertório, particularmente no fim de estrofes, conforme m4-C01, m8-C04, m5/m5'-C05, m4/m4'-C06 e m7-C08, tendo sido retomado recentemente por m4-C21.

Depois das canções lideradas por Moura, no C24 Caxeiro voltou à posição de liderança. O movimento do canto feminino correu paralelo ao masculino, com maior participação na parte final dos

motivos e das estrofes. No trecho acima transcrito, relativo à estrofe B, m4 e m4', Maria Antônia antecipou o destino grave dos motivos por meio de glissando, ao invés de alongar a mediadora. Já na estrofe C, em m8 alongou a mediadora enquanto Caxeiro a descidia por glissando. As escalas se mantiveram em dó#-fá-fá# (T/3M/4j), sendo a feminina uma oitava acima da masculina, Caxeiro incluindo eventualmente a nota si, sétima menor (7m) com relação ao centro tonal (dó#), em substituição à grave inicial do m6. Note-se que a forma intervalar T/3M/4j tinha aparecido apenas em duas canções, distantes entre si no repertório: C05 e C21. Enquanto C21 acrescentou a hipergrave a esta forma a uma distância de 6M do centro tonal, C24 inovou ao adicionar a hipergrave a um intervalo mais curto, de 7m.

Embora Carnaval tenha assumido a liderança do canto em algumas estrofes A (1m47s, 2m05s e 2m29s), não conseguiu sustentá-la, atrapalhando-se na melodia e verso, o que fez com que Caxeiro retomasse a liderança até o fim do canto, já que nesta canção havia apenas dois casais integrando as linhas coreográficas. Tanto Carnaval como sua esposa ajudaram no coro. O C24 durou aproximadamente 2m40s.

Canto 25.

95-105 b.p.m.

A	Mapiri nowa waik
1	Aria ri / aria ri / aria ri
B	
2	Piri nanin / tyai to nin
3	Mapiri nanin / tyai to nin
C	
4	Piri na ha tee / na ko ko pe ko o dya ra tei
5	Miyoh tyo / miyoh tyo / miyoh tyo
D	Nöko: língua (órgão)
6	Dyaba na ha tee / a ma nöko boro ma he tee
7	Miyoh tyo / miyoh tyo / miyoh tyo

A sequência de estrofes entoada por Caxeiro foi a seguinte: A(3x)-B-C-D / A-C/ A(2x)-C¹³³-D-C / A-B / A-D / A(2x)-C-B.

¹³³ Neste ponto houve uma variação na letra do verso 4: *Piri na ha tee / no on boro man tee.*

Estrofe A

	m1	m2	m3
Fá#		<i>a</i>	<i>a a</i>
Fá		<i>ri roo</i>	<i>ri</i>
Mi			
Ré#			
Ré			
Dó#		<i>a</i>	<i>rooo⁺></i>
Fá#	<i>ri</i>	<i>a</i>	
Fá	<i>a</i>	<i>ri rii</i>	
Mi			
Ré#			
Ré			
Dó# (A)	<i>rii</i>	<i>a</i>	<i>a-ria-rii⁺></i>

m1. Salto de 4j da grave à aguda e descida escalar – versão reduzida do m1-C05, m8'-C21 e m2-C24, bastante próxima do m4'-C24, mas sem o alongamento da mediadora.

m2. Ascensão escalar com fim na mediadora alongada – motivo inédito nestes intervalos. Com intervalos distintos, é aproximável ao m6'-C04 (sem alongamento na mediadora final) e ao m1-C12 (com reiteração da aguda).

m3. Reiteração da grave com uma sílaba a mais do que ouvimos na canção passada no m9-C24.

Estrofe B

	m4	m5	m5'	m6
Fá#			<i>na</i>	
Fá			<i>niin</i>	
Mi				
Ré#				
Ré				
Dó#				<i>to-neeen⁺</i>
Fá#	<i>Pi-ri-na-niin</i>	<i>tyaai-to</i>	<i>ma-pi-ri-na</i>	
Fá		<i>nin</i>	<i>niin</i>	<i>tyai</i>
Mi				
Ré#				
Ré				
Dó#				<i>to-niin</i>

m4. Variação do m1-C22, que foi o primeiro motivo composto apenas pela reiteração da aguda.

m5. Versão de m4'-C05 e m6-C21, mas com breve alongamento da primeira sílaba.

m5^L. Variação do m5 com nova letra (quase a mesma do m4) e transferência do alongamento da primeira para a última sílaba.

m6. Da mediadora à grave reiterada e alongada: variante do m7-C24 sem glissando.

	m4'	m7	m5''	m6
Fá#			<i>pi-ri-na</i>	
Fá		<i>to</i>	<i>nooi</i>	
Mi				
Ré#				
Ré				
Dó#		<i>nin</i>		<i>to-nooo⁺ei.</i>
Fá#	Pi-ri	niin tyai	pi-ri-na	
Fá		to	niin tyai	
Mi				
Ré#				
Ré				
Dó#	na	nin	ma	to (...)

m4'. Modificação do m4 por substituição de uma aguda por uma grave, conformando uma bordadura descendente-ascendente entre aguda e grave, o que aproxima m4' ao m5-C21.

m7. Variação do m2-C21, mas com alongamento na aguda inicial da descida escalar ao invés da grave final. Ver também outras descidas com os mesmos intervalos no m1''/m3-C05 e m4-C24.

m5''. Alteração do m5' por meio da substituição da aguda inicial pela grave, aproximando o motivo do m6-C05 e m6-C24, estes com mais reiterações na aguda.

m6. Repetição do m6 tal qual na estrofe passada.

Note-se que esta segunda parte da estrofe B retomou os motivos da primeira parte sob a forma de variações, a maior novidade sendo a inserção do m7, que tem a mesma letra do m5, em posição equivalente. As variações melódicas apresentadas, entretanto, fazem com esta segunda parte de B se assemelhe à estrofe B do C21, o maior afastamento ocorrendo na conclusão, que no C21 veio pela reiteração da grave, enquanto aqui se acrescentou a mediadora (m6).

Estrofe C

	m4''^L	m8	m9	m10	m3^L
Fá#					
Fá				yoh-tyoo	
Mi					
Ré#					
Ré					
Dó#				mi	mi-yoh-tyooo>+.
Fá#	Pi-ri-na-ha-tee	na-ko-ko-pe-ko			
Fá			yoh	yoh-tyoo	
Mi					
Ré#					
Ré					
Dó#		o-dya-ra-tee	mi	tyoo	mi (...)

m4''^L. Reiteração da aguda com acréscimo de sílabas no verso, conforme m4.

m8. Reiteração da aguda com salto descendente à grave reiterada, a última alongada. Este tipo de salto, sem a interposição da mediadora, foi relativamente incomum até o momento, sua forma mínima (uma sílaba por altura) sendo observada no m7-C05. Já no m7'-C21 houve uma reiteração da aguda, enquanto no m4-C19 houve reiterações da grave. Pode-se, então, considerar m8 como uma variação estendida destes motivos.

m9. Bordadura ascendente-descendente entre grave e mediadora, com alongamento na grave final. Neste campo intervalar (T/3M/4j), movimento análogo foi observado no fim do m8-C24, mas lá com glissando e antecedido por uma bordadura entre mediadora e aguda.

m10. Da grave ascendeu à mediadora reiterada e alongada. O salto da grave à mediadora foi encontrado com outros intervalos no m7-C01, m2-C03, m1/m7-C04, m1-C06, m3-C16, m2-C18 e m3-C22, sendo inédito na forma intervalar T/3M/4j. Nesta comparação, m10 pode ser entendido como uma variação aumentada destes motivos. Considerando apenas os intervalos, o salto de 3M ocorrera no m1-C03 (de ré a fá#), mas na economia escalar do C03 isto configurava um salto da grave à aguda ao invés da grave à mediadora.

m3^L. Repetição do m3 com outra letra e mesma métrica, retomando a melodia de conclusão da estrofe A. Na transcrição acima, os homens silenciaram este motivo e apenas as mulheres o entoaram.

Estrofe D

	m4''L'	m11	m9	m10	m6'L
Fá#					
Fá				yoh-tyoo	
Mi					
Ré#					
Ré					
Dó#				mi	mi-yoh-tyoo ⁺
Fá#	Dya-baa - na-ha-tee	a-ma			
Fá		no-ko	yoh	yoh-tyoo	mi
Mi					
Ré#					
Ré					
Dó#		bo-ro-ma-he-tee	mi	tyoo	mi
					yoh-tyoo

m4''L'. Reiteração da aguda com alteração na letra, mas à diferença dos m4 anteriores, alongou brevemente a segunda sílaba.

m11. Descida escalar com reiteração da aguda, da mediadora e várias reiterações (5x) da grave. Distancia-se da descida escalar progressa nesta canção (m7) por estas reiterações, aproximando-se do m1'-C05, m8-C21 e m4-C24.

m9. Repetição do motivo entoado na estrofe C.

m10. Repetição do motivo entoado na estrofe C.

m6'L. Variação do m6 (B) sem alongamento da sílaba inicial e com outra letra.

Perceba-se que a estrofe D recombina variações de motivos da estrofe B (m4 e m6) e da estrofe C (m9 e m10), apresentando uma nova descida escalar, já contida em sua forma mínima na estrofe B (m7).

Apenas Caxeiro e Maria lideraram a canção. Inicialmente pareceu que isto se deveu a Carnaval, segundo mascarado na linha coreográfica, que não assumiu o início dos versos – os desencontros momentâneos entre líder e coro talvez apontem uma dificuldade deste para com a estrutura da canção, justificando uma possível insegurança de Carnaval, o único outro homem da linha, para liderar o canto. Não basta, então, que o líder do canto silencie para que o próximo mascarado o lidere: é preciso que este o tome, em alguma medida. A dinâmica de passagem observada nos cantos anteriores, sugere que ao mesmo tempo que o homem ao lado deve tomar a liderança, ou seja, se sobrepor a quem está entoando o início das estrofes, o líder pode retomar para si esta proeminência, geralmente quando o homem que a assumiu não consegue entoar a melodia ou a letra, conforme ocorreu na canção passada (C24). Ou seja, há um acordo tácito na passagem da liderança do

canto, situado entre a iniciativa do próximo mascarado e a aceitação do líder (*waik-warahi*). A escala do C25 foi construída com as notas dó#-fá-fá#, tendo dó# como centro tonal – T/3M/4j. O tempo de duração da canção foi de 2m36s.

Canto 26.

65 b.p.m.

A	Poradihan nowa waik
1 Poro tyon ba ha	Embora não conste a palavra <i>poradihan</i> na letra, a mesma foi usada para nomear o canto, significando <i>bem</i> (no) <i>meia</i> (da) <i>noite</i> .
2 O poro tyo ban	
B	
3 O doh na ki hai hou hai hou / to nin na ki / ia wai ia wa na ki	
4 O poro tyo ba han	
5 Poro tyo ba	
C	
6 Koah tyai koa	
7 Ia wai / ia wai	

Estrofe A

	m1	m2	m3	m2'
Fá#	Po-ro-tyon	po-ro	tyo	po-ro
Fá	ba	tyo	ro ba	tyo
Mi				
Ré#				
Ré				
Dó#	ha	baan ⁺	po ha	o baan ⁺ >
Dó				
Si		o		

m1. Reiteração da aguda seguida por descida escalar: variação do m8-C21 sem alongamento da grave final.

m2. Da hipergrave saltou à aguda reiterada e daí desceu a escala até a grave alongada. Trata-se de uma variante do m1-C05 e do m8'-C21, mas ao invés de partir da grave o fez da hipergrave (7m). Ver também m2/m4'-C24 e m1-C25.

m3. Ascensão escalar e descida escalar, numa trajetória espelhada (piramidal), observada com estes intervalos na parte inicial do m3-C21. Em outros campos intervalares, espelhamentos deste tipo conformaram m1'-C10, m3-C16 e m1/m1'-C20.

m2'. Variação do m2 que substituiu a hipergrave pela grave, identificando-o melodicamente ao m1-C05, bem como ao m8'-C21, m2/m4'-C24 e m1-C25.

Estrofe B

	m4	m5	m6	m2''
Sol				<i>ron</i>
Fá#			<i>buuu</i>	<i>po tyo</i>
Fá				
Mi				
Ré#				<i>uu>+</i> /
Ré				<i>bu</i>
Sol	doh-na-ki-hai hai to na	wa-na	po	ron
Fá#	hou hou nin ki	ia ki	ron ba	tyo
Fá				
Mi				
Ré#				
Ré O		iai-wai	tyo han po	(...)

m4. Da grave saltou à aguda reiterada e seguiu por três bordaduras consecutivas descendente-ascendente entre aguda e mediadora até finalizar na mediadora curta. Bordaduras entre aguda e mediadora situadas a meio tom de distância foram ouvidas no m6-C04, m1-C17 e m2/m2'-C22, mas não encadeadas em sequência como aqui. Também é possível entender esta alternância na parte alta da tablatura como uma repetição das alturas conforme entoadas na quinta e sexta sílabas, de modo que m4 poderia ser uma variação com final estendido do m6-C05.

m5. Reiteração da grave, ascensão escalar com reiteração da aguda e fim na mediadora curta: variação dos m2/m5'-C25.

m6. Descida escalar emendada com bordadura ascendente-descendente entre grave e mediadora: reelaboração das partes finais do m3-C21 e m8-C25.

m2''. Variação do motivo de conclusão da estrofe A. Note-se a variação feminina na tablatura.

Estrofe C

m7		m8		(2x)
Sol		ia-wuuu		
Fá#		iai		
Fá				
Mi				
Ré#				
Ré		woooo ⁺ >		
Sol		ia-waai		
Fá#	tyah	iai		
Fá				
Mi				
Ré#				
Ré	Taa	koa	(...)	

m7. Trata-se de uma modificação da bordadura apresentada no m9-C25, mas ao invés de alongar a grave final, m7 alongou a inicial.

m8. Reelaboração da descida escalar com reiteração e alongamento da aguda, aproximando o motivo do m8-C21, m4-C24 e m7-C25. Na transcrição, a última sílaba (alongada) foi omitida pelos homens.

Como nos demais cantos da sessão XI, C26 contou com a participação de apenas dois casais: Caxeiro/Maria Antônia e Carnaval/Socorro. Aqui, finalmente, Carnaval conseguiu assumir a liderança – quando errou, aos 2m11s, Caxeiro o ajudou cantando baixinho e Carnaval prosseguiu liderando, substituindo a letra do m7 pela letra do m8 na estrofe C. Caxeiro iniciou o canto usando a escala si-dó#-fá-fá#, mas ele mesmo logo a elevou em meio tom, Carnaval mantendo esta elevação até o final (vem daí a diferença de alturas nas transcrições acima). Temos, portanto, os intervalos de 7m/T/3M/4j – os mesmos do C24, que abriu a sessão, caracterizada pela estabilização da forma T/3M/4j, que até então aparecera isolada no repertório, em C05 e C21.

Por fim, note-se que as elevações durante a sílaba grave final das estrofes, até aqui descritas como alterações microtonais, chegou a alcançar meio tom nas vozes das mulheres (às vezes acompanhadas pelo coro masculino), o que anotei na transcrição da estrofe B. O C26 teve duração aproximada de 2m30s.

Sessão XII

Canto 27 (*brincadeira*).

80 b.p.m.

1	A tua(h) tei tyo o / a tua(h) tei tyo ho	<i>Antyua</i> : o meu. <i>Teyh tyo</i> : sem tradução.
2	A tua tey tyo / a tua tei tyo	

Meus interlocutores se referiam a cantos como este pela palavra *brincadeira*, em português, traduzida para a língua katukina por *koni boi*. A dinâmica é a mesma das canções anteriores, com a liderança do canto se deslocando ao longo dos alinhamentos que se movem pelo pátio. Neste tipo de brincadeira, porém, não basta que os casais entoem motivos e variações de motivos. É preciso que estes sejam intercalados por falas dirigidas ao cônjuge situado em sua frente. Estas falas não possuem um mesmo texto (letra) ao modo das canções, sendo improvisadas por cada participante. Trata-se, em geral, de zombarias, troças, acusações jocosas trocadas entre maridos e esposas sobre temáticas relativamente estáveis, intercaladas por uma mesma melodia, que aqui chamarei de vinheta.

Vinheta

	m1	m1'	m2	m2'
Dó				<i>tey</i>
Si				
Lá#			<i>tyoo</i>	<i>tua tyoooo>+</i>
Lá				
Sol#				
Sol				<i>an</i>

Ré	<i>tey</i>	<i>tey</i>		
Dó#	<i>tua tyo</i>	<i>tua tyo</i>		
Dó			<i>tey</i>	<i>tey</i>
Si				
Lá#	<i>An o</i>	<i>an oo</i>	<i>tua tyoo</i>	<i>tua tyooo</i>
Lá				
Sol#				
Sol			<i>an</i>	<i>an</i>

m1. Ascensão escalar seguida por descida escalar com glissando da mediadora à grave curta: movimento espelhado (pirâmide), apresentado nestes intervalos (T/3m/3M) e de outra forma nas sequências m1-m2-C04 e m3-m4'-C22, bem como no início do m5-C23. Com outros intervalos, vimos movimento análogo no canto passado, em m3-C26.

m1'. Mesma letra e melodia do m1, mas com alongamento na grave final.

m2. Partiu da hipergrave para a grave e daí à mediadora, retornando à grave alongada – como se transpusesse a ascensão escalar dos motivos anteriores a uma região mais grave. Mas a mediadora aqui não é a mesma dos motivos precedentes, pois está meio tom abaixo, a uma distância de 2M do centro tonal, enquanto a mediadora anterior (de m1 e m1') estava a uma distância de 3m. Temos, então, um procedimento inédito na escala da canção: o desdobramento da função da mediadora. Note-se que elas não aparecem juntas num mesmo motivo, de modo que as alturas não disputam a função, mas se alternam. Na mesma ordem escalar do m2 (6M/T/2M), observamos a transposição de motivos entre m1 e m1^T do C14, mas lá a transposição atuava sobre o motivo inteiro e não apenas sobre seu início. Além do mais, m1^T-C14 não apresentou a ascensão do m2-C27. Com outros intervalos, este tipo de ascensão parcial partindo da hipergrave foi encontrado em m5/m5'-C09.

m2'. Mesmo motivo, mas com maior alongamento da grave final e elevação microtonal seguida por abaixamento.

Temos, assim, uma vinheta composta por dois motivos principais (m1 e m2), cada um seguido por sua variação (m1' e m2'), tudo com os mesmos versos. A escala inicial, conforme cantada por Moura e Maria (cf. transcrita acima), foi sol-lá#-dó-dó#-ré, tendo lá# como centro tonal – portanto, intervalos de 6M/T/2M/3m/3M. Trata-se da maior quantidade de notas (cinco) compondo a escala de uma canção até este momento do repertório. Insisto, contudo, na sua organização triádica, facilmente percebida no nível motivico (T/3m/3M para m1 e 6M/T/2M para m2). A totalização da escala com a soma (sequencial) dos motivos revelou um desdobramento da função de mediadora, distribuída nos intervalos de 2M e 3m, o que gerou um acréscimo de altura na escala da canção. Somada a inserção da hipergrave (procedimento comum nas canções anteriores e já destacado), alcançou-se as cinco notas, organizadas, contudo, de forma triádica. A escala do C27, portanto, mescla a forma intervalar T/3m/3M (encontradas no C01-04, C17, C22 e C23) com partes de outras formas: T/2M/3M (C07) e 6m/T/2M (C14).

Quanto às falas dos cônjuges intercaladas por esta vinheta, algumas delas foram concluídas com a melodia de m2, mas sob a letra *a mayan dei tyo, a mayan dei tyo*. Ou seja, as falas são elas também musicais, carregando parte da melodia da vinheta. Ainda assim, não há necessariamente uma preocupação em manter, nestas falas, a métrica da vinheta. Assim, o espaço de tempo dedicado a uma fala pode ser maior ou menor que a vinheta, que por sua vez pode ser repetida ou dar espaço para a fala do outro cônjuge. Em razão desta dinâmica e do número de casais participantes (mais de sete), o C27 teve duração de quase 30m00s.

Essas *brincadeiras* despertavam um forte interesse em meus interlocutores. Este interesse se manifestava nos casais que formavam os alinhamentos para a canção, dos quais na gravação se ouve vez ou outra algumas risadas provocadas por uma assertiva particularmente engraçada. Também entre os jovens que permaneciam nas colocações masculina e feminina, distantes dos alinhamentos, aguçava-se os ouvidos para entender o que diziam para si esposos e esposas. Por fim, nas audições das

gravações, havia uma expectativa de risos quando se chegava nestas brincadeiras. Embora não tenha sido possível ouvir com clareza todas as falas do C27, seguem abaixo algumas das glosas fornecidas por meus interlocutores.

Casal 1

(...)

Homem. Nosso alguidar (*wankirakon*) tá quebrado, não dá pra colocar peixe.

Mulher. Nossa embarcação é feia (*podak bak tu*).

Casal 2

Homem. Nosso alguidar (*wankirakon*) quebrado, só pedaço. Nossa cuia tá furada, não dá pra beber água nem *koya* (bebida), sai tudo.

Mulher. Quero comer mutum e tu não mata.

Homem. Nosso alguidar quebrado, pedaço (*wankirakon baknin*).

Mulher. Nosso remo tem cabeça feia (onde segura a mão), mão doída aí.

Homem. Tu não faz também, tu não corta remo.

Mulher. Nossa canoa tá furada – *ikon mi podak*.

Homem. Tu não tira vara pra botar na canoa, tem preguiça, não carrega pau pra *podak*.

Casal 3

Homem. Nosso alguidar feio (*wankirakon bak tu*).

Mulher. Tu tem preguiça de ir atrás de barro. (Como explicou o homem em questão, durante a sessão de audição: *eu não vai, aí ela tá com raiva*).

Mulher. Não tem alguidar, aí come o peixe na folha mesmo. Não carregas barro, aí não faço alguidar mais não.

Mulher. Tu tá quase chorando (*ikaokan bao pu*) porque não tem coragem pra cantar. Não faço mais alguidar não.

Homem. Tu não faz cesto (*towrikon*).

Mulher. Tu não faz remo (*poako*).

Homem. Balaio sua esposa não faz, tem preguiça, não coloca nossas coisas. Nosso *towrikon* (cesto) feio.

Mulher. Tem que usar remo de outro parente, marido não faz remo, nosso remo velho.

Homem. Não faço mais não.

Mulher. Também não faço mais alguidar [*ele não faz remo, mesma coisa (ela)*, explicou um dos tradutores]. Não faço mais *towrikon* também. Tu que coloque o peixe dentro da casca do abacaxi (*wakadak*) (pois ela não vai mais fazer alguidar).

Homem. Nossa peneira entra tudo caroço, muito grosso, furo grande (*kominanin tyapuro-an*). Esteira (*adyoruba*) ela não faz. Vou fazer bonito (*adeyo buk nin baitan*).

Mulher. Faz muito feio, tu¹³⁴.

Casal 4

Homem. Nossa cuia não está pintada (selada), aí não tem pra tomar bebida (*koya*).

Mulher. Tenho filho pra segurar, aí não faço cuia.

Homem. Paneiro (*towri*) tu não faz. Tu não carrega mandioca não.

Mulher. Tu não sabe fazer paneiro, só eu que faço.

Homem. Tratar peixe tu não sabe, aí muita espinha (*don woik boik*). Abano (*adyoba*) tu não faz. [Só mulher faz *adyoba*, de tucumã e tucum, usado para abanar as brasas e reacender o fogo].

Mulher. Tu não sabe também (fazer abano).

Homem. Tu não carrega pau pra eu fazer canoa (*omankon tyoroman*).

Casal 5

Homem. Tu não faz alguidar.

Mulher. Nossa canoa velha (*podak kidak dan*), tu não faz bonito não.

Homem. Mas tá bom, eu embarco, dá pra sentar dentro. Tu não vai pro mato ajudar com canoa. Nosso alguidar feio, não sabe fazer (*wankirakon wandyo dyohanin*).

Mulher. Remo partiu a ponta, feio.

Homem. Tu não dá a piriquita pra eu comer (*matonoki dak da pu*).

Mulher. Tu quer muito, não vou dar. Paneiro (*towri*) tu não faz, só quer namorar, não trabalha. Tua barba tá branquinha, tá velho (*kidak*).

Casal 6

Mulher. Tu não faz remo, nossa canoa tá quebrada.

Homem. Tu não faz paneiro, tudo amarrado.

Casal 7

Mulher. Nosso remo de banda, cabeça torta (*poako kidadakanin*).

Homem. Manga do meu remo, aí não faço mais não. [Do verbo mangar, fazer troça, caçoar].

••

Uma observação. As glosas acima não são traduções detalhadas, palavra por palavra, oração por oração. Elas são já um tanto explicativas, pois meus interlocutores não repetiam

¹³⁴ Homens não costumam saber fazer esteiras. Relembro aqui das esteiras trançadas por alguns deles na coleta de pataú para a festa, entregues às mulheres junto com os frutos coletados (cf. capítulo 2).

para mim as frases ouvidas nas gravações durante as audições, preferindo explicitar-me diretamente suas mensagens. Assim, algo como *nossa canoa está velha* (ou *feia*) me era repassado como *ela disse que o marido não faz canoa* (ou *faz mal*). Ou seja, a primeira pessoal do plural (*atyowa*: nosso/a) era omitida nas glosas em português. Segundo Deturche (2009), esta forma pronominal poderia indicar que os objetos em questão (remo, canoa, alguidar, cesto etc.) são uma espécie de “propriedade comum do casal” (: 408). Poderia haver, então, algo de indireto nas críticas dirigidas aos cônjuges. Ou seja, quando uma mulher fala *nosso remo torto*, estaria implícita a queixa de que seu marido o fez mal. Entretanto, nas audições das gravações, meus interlocutores pareciam explicitar o que não necessariamente estava explicitado nas falas gravadas. Assim, *nosso alguidar é/está... virava o alguidar dela é/está..., nosso remo... se transformava no remo dele..., e assim por diante*. Como se a mensagem importante a ser passada fosse a crítica direta ao cônjuge.

Para melhor compreender esta questão, seria preciso transcrever e traduzir detalhadamente as falas, o que não é meu propósito nesta tese. Acrescente-se a esta tarefa, a dificuldade imposta por uma “retórica” própria a elas (Deturche 2009: 409). De qualquer modo, a primeira pessoal do plural não aparece necessariamente em todas as falas, havendo assertivas efetivamente mais diretas. Embora tenha optado por incluir a forma pronominal (nosso: *atyowa*) em parte das glosas acima, daqui em diante serei fiel ao que me foi passado, transmitindo antes o que disseram meus interlocutores a partir das falas do que o que efetivamente disseram os casais nestas brincadeiras rituais.

••

Os diálogos acima têm como mote central o trabalho, ou melhor, as atividades que cada gênero deve desempenhar na economia matrimonial. Os resultados destas atividades aparecem de forma negativa, pela queixa de um cônjuge ao outro. Assim, abundaram as queixas femininas quanto a canoas e remos, seja por estarem velhos, quebrados, mal feitos ou feios, acusando seus respectivos maridos de não se disporem a produzi-los. As queixas masculinas, por outro lado, se direcionaram aos alguidares (*wankirakon*), que servem como pratos para as refeições: feios e quebrados sem que suas esposas tomem providências, o equivalente sendo dito em relação às esteiras (em cima das quais as famílias comem), abanos e alguns tipos de cesto (cf. capítulo 1).

Os cônjuges acusados, por sua vez, responderam de maneira diversa. Uma justificativa comum dada pelos homens quanto às canoas era que suas esposas não queriam ajudá-los a fabricá-las, pois embora caiba aos homens derrubar a árvore (violeta) e retirar a casca que servirá de embarcação, cabe também às mulheres ajudar a cortar varas menores e a

lenha para atear o fogo na casca (ver capítulo 1). Já a justificativa comum dada pelas mulheres quanto aos alguidares era que seus maridos não se dispunham a carregar o barro necessário à sua produção.

Explicita-se com estes exemplos não simplesmente uma divisão sexual do trabalho onde cada gênero contribui com a produção de determinados objetos, mas sim uma divisão baseada na complementaridade de atividades de homens e mulheres na produção dos mesmos objetos. O protagonismo de cada um não é por isso simétrico: as mulheres reclamam das canoas para seus maridos porque cabe principalmente a eles a sua produção, o contrário quanto aos alguidares. De qualquer modo, canoas e alguidares são função tanto do trabalho masculino quanto do feminino. O mesmo não se aplica necessariamente a outros objetos, como remos, esteiras e alguns tipos de cestos.

Outra resposta dada pelos cônjuges foi revidar dizendo que o outro não sabe fazer o objeto do qual reclama não ser adequado (feio, velho, quebrado); ou, atestar que o objeto cumpre bem o seu desígnio, apesar da desqualificação; ou dizer que faz sim, o outro que não faz; ou, ainda, dizer-se muito ocupado com outras tarefas, justamente porque o outro não se empenha nelas tempo suficiente (*filho para segurar*, por exemplo). Permanece nestas respostas o pressuposto da divisão sexual do trabalho, ou melhor, da falta do cumprimento adequado por cada cônjuge nesta divisão. Assim também a queixa de uma das mulheres que, desejosa por carne de mutum, disse que seu marido não caçava.

Afora a temática do trabalho e seus resultados, compareceram em menor número: uma provocação (de que o marido não teria coragem para cantar); um reclame sobre falta de sexo (da parte dos homens), contraposto pela queixa da esposa quanto a um desejo excessivo da parte de seu marido; e um escárnio de caráter corporal (barba branca, índice de velhice). Partindo de todas estas queixas, poderíamos dividir as atividades de homens e mulheres casados da seguinte maneira:

Esposa	Esposo
fazer alguidar tirar vara (para canoa) fazer cuia fazer cesto (<i>towrikon</i>) fazer balaio (<i>ibahti</i>) fazer peneira fazer esteira fazer abano fazer paneiro (<i>towri</i>) carregar mandioca segurar filho/a tratar peixe dar a vulva (transar)	fazer canoa fazer remo carregar barro (para alguidar) fazer paneiro (<i>towri</i>) matar mutum (caçar) ter coragem (para cantar) querer transar (muito) tirar a barba

Quadro 4. Divisão do trabalho entre cônjuges segundo as queixas no C27.

Nos diálogos acima glosados, os homens se resumiram a acusar as mulheres de mal fazerem ou não fazerem as atividades listadas à esquerda, enquanto as mulheres acusaram os homens de faltas nas atividades listadas à direita. É importante ter em mente que nem todas estas ocupações são atribuídas exclusivamente a um ou outro cônjuge. Assim, fabricar um paneiro (*towri*) apareceu em ambas as listas. Carregar mandioca é responsabilidade tanto de homens quanto de mulheres, mas apareceu no lado feminino da tabela porque, na brincadeira (C27), foi um marido que acusou a esposa de não o fazer, e não o contrário. Repare-se, ainda, na tabela, o maior número de atividades femininas em relação às masculinas.

Destaco, por fim, outros dois tipos de respostas de um cônjuge diante das queixas do outro: a ameaça e a sugestão. A primeira foi usada tanto por um lado quanto por outro e consistia na afirmação do/a ofendido/a de que não mais faria aquilo que foi objeto da crítica do cônjuge. Num dos casos, quando um homem disse que não produziria mais remos, a ameaça foi retrucada pela mulher, dizendo que deixaria de produzir alguidares e cestos.

Depois destas ameaças, duas mulheres deram sugestões sarcásticas a seus maridos, uma vez que não estavam satisfeitos com os alguidares: um que comesse peixe na folha, outro que o colocasse na casca do abacaxi. Uma das maneiras populares de comer abacaxi no Biá é partir a fruta ao comprido, dividindo-a em duas partes iguais. Comida toda a polpa com uma colher, a casca que sobra, dividida ao meio, tem a forma de dois vasilhames, que são sempre descartados na mata próxima à casa ou ao lugar onde se comeu. A zombaria, então, parece repousar nesta similaridade e diferença simultâneas, conectando os restos (o que não se come: folha e casca) ao recipiente cerâmico onde se come o peixe das refeições diárias. Como se

essas mulheres indicassem, sarcasticamente, a degradação à qual os homens teriam de se submeter sem os alguidares delas. Pressuposta a estas sugestões está a ameaça de rompimento da relação complementar de trabalho entre o casal, ameaça feita também por um homem, tendo o remo por objeto. Voltarei ao tema das ameaças adiante. Por ora, relembro aquilo que me disseram os Katukina a respeito, que estes momentos são *brincadeiras* das quais se tem a expectativa de graça, risos (*hohonin*), onde cada casal é mais ou menos exitoso. Ou seja, meus interlocutores não me deram notícia de alguém que tenha concretizado ameaças deste tipo. Passemos, então, ao próximo canto da sessão XII.

Canto 28.

110 b.p.m.

A		Barakohana nowa waik
1	Barakohana / adu aninbo	
2	Aninbo / aninbo	<i>Barakohana</i> : palavra semelhante
3	Aninbo / aninbo / aninbo	à <i>kohana</i> (grande festa), mas sem tradução.
B		
4	Dya tu ^(a) wa / ia tu wa / ia tu wa	<i>Aninbo</i> : vou também.
5	la tu wa / ia tu wa / ia tu wa	

Estrofe A

	m1	m1'^L	m2	m3	m4	m2	m3
Dó#		<i>nin-boo</i> ⁺					
Dó			<i>nin-boo</i>			<i>nin-boo</i>	
Si							
Lá#							
Lá			<i>a</i>	<i>a-nin-boo</i> ⁺		<i>a</i>	<i>a-nin-boo</i> ^{>+}
Dó#	Ba-ra	ha-naa	a-du	nin-bo		nin-boo	
Dó	ko		a	o	nin-boo		nin-boo
Si							
Lá#							
Lá			a		a-nin-boo	a	a
							a-nin-(...)

m1. Reiteração da aguda, bordadura descendente-ascendente com a mediadora e nova reiteração da aguda, alongando na sílaba final. Trata-se de motivo inédito no repertório.

m1'^L. Com outra letra, variou a melodia do m1 por um escorregão final da aguda à mediadora. Também aqui temos uma melodia inédita, mas as três notas finais retomam m7-C21 e m3-C24.

m2. Movimento ascendente de 3m com reiteração da mediadora e alongamento. Trata-se de uma reelaboração da forma mínima apresentada no m7-C01, m2-C03, m1-C04, m1-C06, m2^{R-L}-C19 e m3'-

C22. Com este movimento, a única vez em que a mediadora foi reiterada, não foi alongada (ver m0'/m0''-C06), como aqui. As variações mais comuns deste motivo reiteravam a grave inicial (m7-C04, m1'-C06, m2-C18, m2-C19 e m3-C22).

m3. Reiteração da grave (3x) com alongamento na sílaba final, conforme m4-C21 e m3-C25.

m4. O salto ascendente de 3M com reiteração da aguda e alongamento fora encontrado no m1-C02, sua forma mínima (sem reiteração) no m1-C03. No m10-C25 se observou o mesmo salto com a mesma métrica, mas lá o intervalo de 3M ocupava outra função, de mediadora (em vez de aguda).

m2 e m3. Repetição dos motivos anteriores.

A estrofe A foi cantada tanto nesta sequência de motivos como em uma forma reduzida, excluindo os três últimos (m4, m2 e m3), que davam lugar à estrofe B.

Estrofe B

	m4 ^L	m2 ^L	m3 ^L	m4 ^L	m2 ^L	m3 ^L
Dó#						
Dó		ta-waa	ia		ta-waa	ia
Si						
Lá#						
Lá			ta-wu ⁺ üü.>			ta-wu ⁺ uu>

Dó#	tu-waa			tu-waa		
Dó		tu-waa			tu-waa	
Si						
Lá#						
Lá	(Ia)	ia	ia-tu-waa	Ia	ia	ia-tu-(...)

Trata-se dos três últimos motivos da estrofe anterior, mas cantados com outra letra. Em termos melódicos, portanto, pode-se dizer que a estrofe B está contida na A. Destaco uma das variações femininas, no início de m3^L, onde se cantou a mediadora ao invés da grave – trazendo à estrofe B uma novidade melódica no bojo da canção, variação do m2'-C03, m4-C04, m5-C08, m5-C18 e m6-C23.

O C28 canto teve a participação de cinco casais e foi iniciado por Moura e Maria. A escala inicial foi a mais grave do repertório até o momento: lá-dó-dó# (T/3m/3M). Ao fim da canção se atingiu as alturas si-ré-ré#, um tom acima da escala inicial. A canção durou cerca de 9m00s e no seu transcorrer houveram alguns acréscimos na letra dos versos. Logo depois que começou a puxar o canto, Carnaval, terceiro mascarado na fila, cantou a estrofe B com a seguinte letra: *waik nohman, waik nohman, waik nohman...* – as mulheres logo passando a acompanhá-lo tal qual. Minutos mais tarde, cantou a estrofe A assim: *kotia an to niyan, to niyan, to niyan...* Além dessas variações, que não excluíram a letra apresentada no *caput*, alternando-se com elas, Caxeiro (quarto mascarado) entoou a

estrofe A com a letra: *o wadyo paro, ia ta wa, ia ta wa*. Dentre as palavras glosáveis nestes acréscimos, encontramos *nohman* (patrão) e *wadyo* (macaco-prego).

Nota entre cantos (vi).

O jogo da alteração e recombinação de motivos pretéritos para a formação de novas canções continua perceptível nas últimas duas sessões. Na XI (C24-26), ouvimos variações de motivos encontrados em cantos anteriores, seja com os mesmos intervalos (C05 e C21) ou com intervalos distintos (C01, C03, C04, C06, C08, C10, C16-20, C22). Na XII, C27 reelaborou motivos do C04, C22 e C23 no mesmo campo intervalar, também variando motivos de intervalos diferentes, encontrados no C09 e C26, enquanto C28 apresentou variações de melodias ouvidas no C01, C02, C03, C04, C06, C18, C19, C21, C22, C23, C24 e C25. Ou seja, nas últimas cinco canções (C24-28) podemos ouvir ecos daquilo que foi cantado na maioria das canções pregressas. Estes ecos não são repetições idênticas, mas variações: uma sílaba a mais ou a menos que altera a métrica do motivo em referência, um deslocamento no alongamento, um glissando, uma substituição na altura ou na sua função, a própria altura da escala e intervalos do motivo em questão, a letra de seu verso, e assim por diante.

Nas estrofes, compostas por ao menos dois motivos, estas variações são recombinadas, formando canções distintas. Ainda que sejam diferentes, em alguns momentos se percebe que uma estrofe ou parte dela reelabora a estrofe de outro canto, como ocorreu entre as estrofes B do C21 e C25. No interior da mesma canção, uma estrofe pode também reelaborar motivos de estrofes precedentes (como D fez com C e B no C25), bem como se apresentar como uma variação de parte da estrofe anterior (como B com A no C28). Em suma, o nível das estrofes é aquele no qual os motivos são recombinados. Se estes motivos são variações uns dos outros, as estrofes também são, portanto, variações uma das outras, mais próximas ou mais distantes.

Como ouvimos até agora, as trajetórias melódicas das estrofes (e das canções) desembocam numa direção: o centro tonal, a grave alterada microtonalmente durante o alongamento do final da estrofe. Embora este padrão se repita, as formas de encerrar as estrofes são variadas: por descidas escalares, saltos da aguda ou da mediadora à grave, reiteraões da grave, dentre outros, para citar apenas as mais comuns. Esta diversidade se aplica também ao restante da estrofe, isto é, ao motivo inicial e aos do meio. São muitas as maneiras de combinar os motivos e formar a trajetória melódica de uma estrofe. Não me

preocupei em distingui-las e compará-las pois não tenho como objetivo formalizar uma estrutura composicional das canções – como o fez Menezes Bastos (2013) para um dos repertórios da música kamaiurá. Isso não quer dizer que não existam tendências e até certas regras de composição nos cantos katukina. Já notei, por exemplo, o procedimento similar entre a estrofe B do C28 e a estrofe A do C03, nas quais ao final de cada motivo a altura alcançada ia diminuindo, como se o peso da grave, sua gravidade, fosse sentida progressivamente a cada motivo cantado. Outras trajetórias, contudo, foram desenhadas, lançando mão de bordaduras, saltos, ascensões e descidas escalares, dentre outros movimentos. Mais do que formalizar os padrões de composição ao longo do repertório, venho apenas tentando mostrar como cada pedaço de uma canção pode ser alterado para compor outras canções.

A forma triádica apresentada em todo o repertório parece confirmar a congruência entre os cantos, ou seja, sua composição por meio da variação de um material equivalente: três notas recombinadas de modos diversos, com alturas e intervalos idênticos ou diferentes. Como já mostrei, a esta forma tritonal podem ser acrescentadas outras notas sem que com isso se dissolva a organização triádica dos motivos. Assim, algumas canções acrescentaram a hiperaguda (C06, C07, C13 e C15) ou a hipergrave (C09, C10, C14, C16, C21, C24, C26 e C27) ao esquema aguda/mediadora/grave. No C27, entretanto, aconteceu um acréscimo escalar inédito, a função mediadora se dividindo em duas alturas, uma mais alta na primeira metade da estrofe (vinheta) e outra mais baixa na segunda metade. A esta divisão, que acrescentou uma nota à escala, somou-se uma hipergrave, fazendo com que o C27 apresentasse a escala com maior número de alturas do repertório até aqui descrito. Manteve-se, de qualquer modo, a organização em tríade dos motivos: muda-se a escala, mantém-se o princípio, como se a mudança estivesse contida no modo de funcionamento da forma triádica.

A novidade, assim, emerge como resultado deste jogo constante de reelaboração do mesmo material básico. Algumas variações se parecem mais umas com as outras, outras menos. Elas são mais próximas quando situadas num mesmo campo intervalar e mais distantes quando entoadas com intervalos distintos. Mesmo quando um motivo de duas notas é cantado com os mesmos intervalos de vários motivos progressos, é possível que sua recombinação apresente uma melodia diferente das ouvidas até então, como o fez m1-C28, combinando reiteração da aguda, bordadura aguda-mediadora e fim na aguda reiterada e alongada. O fim na aguda, seja por reiteração ou movimento ascendente, foi relativamente incomum no universo de motivos descritos, tendo ocorrido em m1/m1'-C02, m1/m3-C03, m3-C04, m3-C09, m1-C11, m1-C16, m1/m1^R-C22, m4/m4'/m4''/m4'''-C25 e m1/m4-C28.

Todos foram formados pela combinação de movimentos diversos, mas m1-C28 os recombinou de uma maneira que nenhum deles tinha feito. Ainda assim, os movimentos do m1-C28 já tinham sido ouvidos em outras canções, sua novidade sendo alcançada pela variação, pelo rearranjo de movimentos pretéritos. Portanto, o novo não é formado através de uma ruptura com o que passou. O novo emerge por meio de pequenas alterações daquilo que já foi cantado.

Quanto aos intervalos das escalas, a sessão XI (C24-26) estabilizou a forma T/3M/4j, que até então só aparecera isolada em C05 e C21. Já a XII (C27-28) retomou a forma inaugural T/3m/3M, apresentada nos C01-04, no C17 e nos C22-23. Vale lembrar que C27 divergiu um pouco desta forma na segunda metade da vinheta, pois substituiu a mediadora a uma distância de 3M da grave por uma mediadora de 2M.

Os cantos da sessão XI foram liderados por Caxeiro e Maria Antônia, enquanto os da sessão XII o foram por Moura e Maria (sogro e sogra de Caxeiro, pais de Maria Antônia). Aqueles tiveram a participação de dois casais, estes de sete (C27) e cinco (C28) casais. Caxeiro entoou os cantos que liderou na sessão XI com a altura dó# como centro tonal, enquanto Moura cantou os que liderou tendo lá# e lá nesta função (depois elevadas pelos próximos casais). Relembro que nos cantos iniciais (C01-03), Caxeiro situou a tônica em ré. Nos demais cantos que liderou, as tônicas foram ré# (C04, C07-C12 e C17), fá# (C05, C14, C19, C20, C21), fá (C13 e C18) e sol (C06). Já Moura liderou apenas quatro cantos até o momento: C22 com tônica em lá#, C23 em dó, C27 em lá# e C28 em lá. Ou seja, todos centros tonais em alturas mais graves que as entoadas por Caxeiro.

Como observei na nota iv, tentando explicar a elevação das alturas das escalas ao longo dos alinhamentos, homens mais velhos cantam em tom mais grave que os mais jovens, de modo que em alinhamentos compridos a escala de uma canção se agudiza na medida em que a liderança do canto vai sendo repassada da extremidade mais velha (à esquerda para os homens) para a mais jovem (à direita). O fato de Moura, sogro de Caxeiro, ter entoado a canção em alturas ainda mais graves vem ao encontro desta dinâmica, que associa o centro tonal mais grave aos mais velhos e o centro tonal mais agudo aos mais jovens.

Quando Caxeiro era um homem recém-casado, há décadas atrás, integrava a linha dos mascarados nas festas se posicionando na extremidade direita. À medida que os anos passaram, sua posição na linha foi se deslocando para a esquerda. Ao assumir a prerrogativa de liderar o Barakohana, Caxeiro e Maria passaram então a se situar, durante o Barakohana, na posição inicial, nas extremidades principais dos alinhamentos masculino e feminino, respectivamente, lugar no qual os cantos são iniciados. Geralmente, apenas casais que lideram

festas assumem esta posição. Moura e Maria , no caso, são líderes do Pida Kidak na aldeia Bacuri. O fato de eles terem assumido a liderança em alguns cantos do Barakohana em tela foi explicado por meus interlocutores como uma forma de *ajuda* ao casal de líderes da festa, Caxeiro e Maria Antônia.

Note-se, por fim, que nos cantos em que Moura e Maria lideraram, outro casal mais velho, Abrão e Marlene, vinham em seguida na ordem dos alinhamentos. Depois deles, Socorro e Carnaval, na terceira posição. Depois, Caxeiro e Maria Antônia, em quarto lugar, seguidos pelos demais. Até onde sei, Carnaval não era mais velho que Caxeiro, embora suas idades fossem próximas. Nesta época, porém, Carnaval era tuxaua da aldeia Bacuri. Portanto, na ordenação dos casais nos alinhamentos coreográficos, é possível que existam outros critérios que se combinam ao critério etário.

De qualquer modo, importa aqui destacar a existência de uma espécie de fluxo musical que vai dos mais velhos em direção aos mais jovens nas linhas coreográficas. Este fluxo não opera pela simples repetição, mas vai se diferenciando na medida em que se move: varia-se a ordem das estrofes cantadas anteriormente, detalhes melódicos, sílabas de versos e a própria altura da escala. Na medida em que se move, os cantos vão sendo liderados por casais cada vez mais jovens. Se envelhecer, em um registro vocal, significa agravar a tonalidade, cantar nas festas implica, na medida em que a canção avança pelas linhas coreográficas, elevar a tonalidade. É como se as canções, iniciadas graves, fossem rejuvenescendo por meio de diferenciações progressivamente mais agudas, efetuadas por casais cada vez mais jovens, até o fim dos alinhamentos.

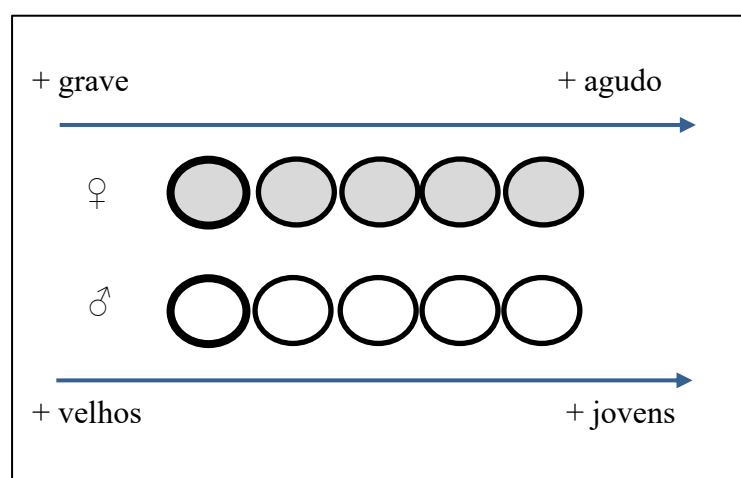


Figura 22. Fluxo melódico etário: sênior grave ao jovem agudo.

Diante do exposto, acrescenta-se outra camada semântica para aquelas gafes, mencionadas na descrição do C15 e C19, nas quais o mesmo mascarado, situado próximo à

extremidade direita do alinhamento, entoou a canção numa escala radicalmente mais grave que a utilizada por seu antecessor, a ponto de ser tão ou mais grave que a iniciada pelo líder da linha. A graça, que motivou risos e imitações jocosas, poderia residir no fato de um homem relativamente jovem estar cantando como um sênior. Ou seja, uma relação descompassada entre tom vocal e idade, mas também entre idade e capacidade de liderar. Meses depois desta festa, quando perguntei a um filho adulto de Ankon se ele tinha alguma festa, respondeu-se dizendo: *não, muito novo ainda*. A impertinência da gafe poderia estar baseada, portanto, na incongruência entre voz (altura) e posição na ordem do alinhamento, entre idade e liderança. A gafe impôs uma inflexão ao fluxo musical, quebrando a expectativa de elevação gradual no desenvolvimento das canções. Trata-se aqui de uma transposição indevida, não implicando no rompimento do fluxo, uma vez que os cantos seguiram em frente – ou melhor, para o lado.

Este fluxo musical etário se articula a um outro fluxo musical, o conjugal, aquele que se dá entre homens e mulheres (ver nota v). Enquanto aquele vai para o lado, dos mais velhos aos mais jovens, a direção deste é frontal, pois, devido ao posicionamento paralelo entre as linhas coreográficas masculina e feminina, os cônjuges ficam frente a frente, separados apenas pela máscara de buriti e por uma pequena distância, de tamanho menor que um braço. Em termos sonoros, este sentido frontal é anterior ao lateral, uma vez que o canto só é passado adiante nas linhas depois que o primeiro casal o entoa (salvo exceções pontuais). Temos, então, ao menos dois fluxos diferentes que se articulam na dinâmica das canções rituais.

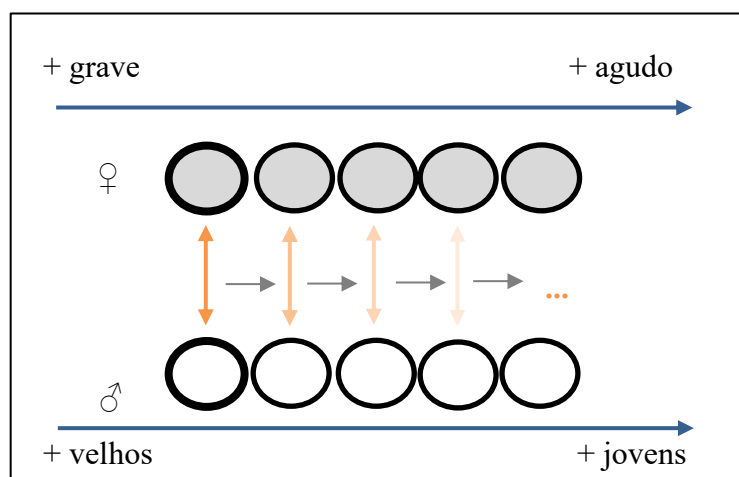


Figura 23. Direções dos fluxos musicais (conjugal e etário) nos alinhamentos masculino e feminino.

Note-se que o fluxo conjugal é uma via de mão dupla, na qual o mascarado canta, sua esposa ouve e, então, se aproxima para integrar a linha feminina e cantar com seu marido, o canto dela dependendo do dele e vice-versa. (Relembro aqui o silêncio dos mascarados nas sílabas finais das estrofes, entoadas pelas mulheres, e a prevalência dos homens no início de estrofes e motivos). Já o fluxo etário parece ter apenas uma direção: dos mais velhos aos mais

jovens, do lado esquerdo (do ponto de vista de um homem) para o direito (mas, ver adiante). Para que o canto possa seguir neste sentido, entretanto, é necessário que o fluxo musical entre os cônjuges já tenha sido lançado, para então ser repassado ao próximo casal. O que é passado lateralmente, então, é o fluxo frontal entre os cônjuges: é esta oposição que é continuada através dos casais sequenciados etariamente nos alinhamentos.

Façamos uma pausa. Depois de entoado o C28, os mascarados voltaram para suas colocações e retiraram as máscaras, enquanto as mulheres foram para seu acampamento, do outro lado do pátio. Tinha início mais um intervalo, aquele curto período de tempo que separa uma sessão de cantos da próxima. Geralmente, os homens dedicavam estes períodos para descansar, fumar e conversar. Mas este intervalo não foi tão rápido.



Foto 38. Caxeiro (à esquerda) e demais homens no assentamento masculino, durante intervalo no Barakohana (2014).

Intervalo.

Da colocação dos homens, notei uma agitação incipiente no outro lado do pátio: várias mulheres focavam suas lanternas na direção de uma das casas próxima à colocação feminina. Alguns rapazes nos deixaram e foram com suas lanternas acesas até as redondezas da casa, seguindo depois para os fundos, no sentido do igarapé. Meu relógio de pulso marcava

00:40 da madrugada. Notei ao meu lado alguns homens de pé, estreitando os olhos para tentar enxergar no escuro o que acontecia do outro lado. Aproximei-me de Auri e perguntei o que se passava: *alma*, me respondeu. Seu semblante parecia expressar algum receio. Em seguida falou algo mais, do que entendi apenas as palavras *filho* e *diarreia*. Concluí que ele estava apreensivo pela saúde de seu filho mais novo, que estava sob os cuidados da mãe. Auri falava pouco em português e naquela época eu tinha dificuldade para compreendê-lo. Fui então até Carnaval, com quem já me comunicava um pouco melhor, para tentar descobrir o que estava acontecendo no outro lado. Carnaval me explicou que se tratava de *waik-wara*, *perto alma*, que os *segue* há muito tempo. *No alto* (rio Biá), *no tempo de vovô, já tinha. Do tamanho de cachorro. Daí dor, febre, cabeça roda, aí mata*. Concluiu dizendo que diante da luz, seja do fogo ou da lanterna, *aí não vem não*.

Foi a primeira vez durante minha pesquisa que me falaram da existência de *waik-wara*, que venho chamando nesta tese por espírito-Dono (de festa). Até então eu já tinha participado de três rituais diferentes (Adyaba Kidak no Sororoca, Arao e Kiokdyuku no Bacuri), durante os quais não houve episódio similar ao descrito acima, tampouco menções verbais a respeito de qualquer espírito. A presença de *waik-wara* no pátio e no entorno das residências naquele momento do Barakohana aparecia como uma perturbação, um tipo de intervenção do espírito indesejada pelos humanos. Não que se tratasse de uma novidade. Era mais para algo que se sabe que pode acontecer, mas que se deseja que não aconteça. Um risco, uma circunstância acidental, um perigo. Do total de sete rituais em que participei, apenas neste Barakohana, de 2014, o espírito-Dono veio até o espaço residencial.

Aparentemente, depois da varredura luminosa com lanternas nas imediações da residência, o espírito-Dono se afastou. O episódio durou poucos minutos, depois dos quais não mais percebi rastro de receio da parte dos homens adultos, que permaneceram o tempo todo na sua colocação. Apenas os mais jovens, entre prestes a casar e recém-casados (sem filhos) correram para afastar *waik-wara* com luzes. Pelo que pude perceber, as mulheres adultas também permaneceram na colocação delas, apenas as mais jovens se movimentando pelo entorno. Uma dessas moças foi até Bianca, que há não muito tempo dormia em nossa casa, próxima da colocação das mulheres, e deixou uma lanterna iluminando a rede onde Bianca dormia – um pouco desagradável, é verdade, mas definitivamente mais seguro. Baseado no que há pouco me dissera Carnaval, interpretei esta precaução (deixar a lanterna ligada para proteger Bianca) como um sinal claro de que o espírito-Dono ainda poderia retornar. Nem por isso as pessoas entraram em pânico. Pelo contrário. Abandonaram o receio e deram continuidade à festa.

Passado um tempo, Alfredo e Biu chegaram à colocação masculina trazendo uma panela cheia de bebida (*koya*), da variedade feita com abacaxi e banana. Biu ainda não era casado, mas já era um dos principais responsáveis, junto com seu irmão mais velho, por trazer peixes para a casa de Caxeiro e Maria Antônia, seus pais. Já Alfredo era recém casado com Maria de Jesus, filha de Carnaval, e morava com sua esposa na casa de seus pais, Abrão e Marlene, pois o jovem casal ainda não tivera filho/a. Note-se que Marlene é irmã de Caxeiro, portanto, tia de Biu. Assim, terminologicamente, Alfredo e Biu são primos cruzados, não parentes (ver capítulo 1).

Apenas Alfredo se adornara, portando duas tiras do folíolo do buriti cruzadas sobre o tronco, uma ao redor do quadril e outra na cabeça, na altura da testa. Com uma cuia, serviu a bebida em um recipiente de cerâmica (*wankirakon*) e o entregou a Caxeiro, que, sentado, começou a beber, em goles largos mas bem espaçados. Ao esvaziar o recipiente, devolveu-o a Alfredo, que então serviu Auri, depois Carnaval, eu e então os demais, um a um. Em algumas festas, depois do dono dos cantos (*waik-warahi*) beber, o ou os responsáveis por servir a bebida costumavam usar dois recipientes para servir mais de um homem ao mesmo tempo, acelerando o processo (cf. capítulo 2). Os últimos a beber são, respectivamente, os jovens recém casados, os meninos e o(s) servidor(es) de bebida. Pode-se tomar quantas cuias for necessário para se sentir satisfeito. Caso a panela esvaziasse, os servidores voltavam até a cozinha da dona das bebidas (*koya-warahi*) para buscar mais uma. Depois de todos beberem e alguns repetirem, Biu e Alfredo levaram a panela vazia de volta à cozinha e passaram a servir o grupo das mulheres, no outro lado do pátio.

Numa conversa contínua em tom descontraído, enquanto os próximos homens bebiam, alguns dos que já o tinham feito aproveitavam para cheirar rapé e/ou fumar, todos sentados, descansando as pernas. Cerca de quarenta minutos depois do início do intervalo, Caxeiro se dirigiu ao pátio com sua máscara. Em seguida, Carnaval e Auri fizeram o mesmo e se posicionaram ao seu lado.

Sessão XIII

Canto 29.

50 b.p.m.

A		Hinidiok nowa waik
1	Hinidio(k)nin wabo	
2	Hinidio(k)nin wabo	Hini: cheiro.
B		
3	O ma ah na an	
4	Da ka da boan	
5	A man idik	
6	A man idik (2x)	

Estrofe A

	m1	m1'
Fá#	nin-wa	dioo-nin
Fá	bo	wa
Mi		
Ré#		
Ré	o	<u>booo</u> ⁺ >
Fá#	dioo-nin-wa	dioo-nin
Fá	<u>bo</u>	wa
Mi		
Ré#		
Ré	(Hi-ni) o	hi-ni (...)

m1. Vimos estes movimentos (salto da grave à aguda reiterada seguido por descida escalar) com os mesmos intervalos no m5-C01 e nas sequências m1-m2-C02 e m3-m4-C03. Mas apenas no presente m1 houve reiteração da grave inicial e uso de glissando na descida escalar. Como nos motivos citados, a(s) grave(s) do início foram omitidas várias vezes em favor do início na aguda. Com outros intervalos, os movimentos de m1 são análogos aos do m2-C24 e m1-C26.

m1'. Variação do m1 sem omissão das graves iniciais e com apenas uma reiteração da aguda, de modo que a descida escalar foi menos brusca que no m1, com alongamento na grave final (ver parte feminina da tablatura acima).

Estrofe B

	m2	m3	m4	m3 ^L	m4
Fá#				e	a-man
Fá				dei	e
Mi					
Ré#					
Ré			e-deeei ⁺		deeei ⁺ >
Fá#	O-ma-ah-na	ka-da	man	maan-e	man
Fá	an	boan	a i	dei	a e
Mi					
Ré#					
Ré			deei		deei
Dó#					
Dó					
Si		a		a	

m2. Variação m6-C21 e m5-C25, com a mesma distância de meio tom entre as alturas, mas com mais reiterações na aguda. (Ver também motivos similares mas que se afastam do m2 pelo uso de glissando: m4-C05, m7-C21 e m3-C24).

m3. Acréscimo da hipergrave com salto à aguda reiterada e fim na mediadora. Nesta ordem intervalar é um motivo inédito. Com outros intervalos, é análogo ao m1''-C14, com a diferença que este reiterou a hipergrave e escorregou da aguda à mediadora final.

m4. Variante do m2'-C02 e da sequência m3-m4-C04, aproximando-se particularmente desta, em função da métrica. Ver também a sequência m3^{R-L}-m4''-C22, mas esta reiterou a mediadora e não alongou a grave final. Mais próximo no repertório, temos ainda m1/m1'-C27, mas que partiu da grave, de modo que o presente m4 também poderia ser entendido como uma versão reduzida destes, sem ascensão escalar. Note-se na transcrição que o canto feminino substituiu a mediadora pela grave, antecipando o destino do motivo.

m3^L. Melodia do m3 com a letra do m4.

m4. Repetição do m4. Na transcrição supra, as mulheres partiram da aguda e não da mediadora.

Participaram do C29 três casais, liderados por Caxeiro e Maria Antônia. A escala foi construída com as notas si-ré-fá-fá#, tendo ré por centro tonal – ou seja, retomando a altura dos primeiros cantos, não encontrada desde o C03. Como se depois da pausa para beber, as cordas vocais de Caxeiro tivessem descansado e voltado às alturas pelas quais ele começou o repertório. A forma intervalar foi a mesma da última canção, T/3m/3M. A esta forma básica, entretanto, lançada no C01, nenhum canto havia acrescentado a hipergrave, que no C29 se apresentou com uma distância de 6M

da tônica. Ou seja, passada mais da metade do repertório, as canções continuam retomando e reelaborando escalas e motivos inaugurados lá atrás e, baseadas nestas reelaborações, apresentando novidades.

Logo no início da canção, notei de longe que a luz do gravador nas mãos de Carnaval estava apagada. Para não perder o registro, liguei um gravador sobressalente, mais modesto. Por essa razão, a gravação apresentada do C29 possui menor qualidade e não abrangeu o início do canto. Como só consegui trocar as pilhas durante o intervalo na colocação masculina, C30 e C31 também foram registradas com o gravador menor¹³⁵.

Canto 30.

80 b.p.m.

A	Hokanin/adyaba nowa waik
1	Adyaba tĩ
2	A hokanin naki
3	Konohman otu
4	A hokanin naki
B	
5	Hokanin naki a hokanin naki

Hokanin: lugar limpo, como o pátio da aldeia.

Inicialmente, Caxeiro cantou o verso 3 com a letra do verso 1. Nas audições das gravações, meus interlocutores disseram que se tratava, C30, do canto do *hokanin* e do *adyaba*. Deturche (2009: 439) conseguiu uma glosa mais precisa: “alguns Katukina me explicaram que essa canção conta que **adyaba** matou a irara (**konohman**) e, portanto, não há mais” (iraras em seu *hokanin*)¹³⁶. Quanto ao termo *adyaba*, o autor menciona que serve para designar “seres particulares da floresta” e também é usado em alguns mitos para se referir a “ogros canibais”¹³⁷.

¹³⁵ No início da próxima gravação (C30) mantive o gravador em minhas mãos, tentando não me afastar das linhas coreográficas. Nesta gravação, por volta dos 0m30s se ouviu Carnaval me chamando e pegando o gravador para dar continuidade ao registro, conforme vinha fazendo com o outro aparelho.

¹³⁶ “*Adyaba a-ti a-hokanin naki*: adyaba matou em seu **hokanin**. *Konohman otu a-hokanin naki*: não existem mais iraras (*Eira sp*) em seu **hokanin**” (Deturche 2009: 439, grifos no original).

¹³⁷ Entretanto, o autor diz que lhe faltam dados para compreender o que são exatamente os diferentes *adyaba*. Sobre eles, descobri ainda menos. Certa vez, enquanto eu observava estrelas, Bernaldo se referiu à faixa clara no céu, que chamamos de Via Láctea, pela expressão *adyaba da'an*: caminho de adyaba.

Estrofe A¹³⁸

	m1	m2	m2' ^L	m3
Sol	te \	ka		
Fá#				
Fá				
Mi	e \	nin-na	o	nin-na
Ré#				
Ré	ei	ki	tuuu	ko ⁺ oou>
Sol	A-dya-ba te \	ka-nin	noh	
Fá#				
Fá				
Mi	a e \	a-ho na	ko man-o	ho-ka-nin-na
Ré#				
Ré	ei	ki	tuu	kiii>

m1. Variação distante do m4-C10 com o uso de glissandos nos movimentos descendentes, o que parece retirar o caráter de bordadura encontrado naquele motivo. Tem-se, antes, a combinação movimentos comuns em outros campos intervalares mas normalmente encontrados separados: reiteração da aguda com queda para a mediadora seguida por uma descida escalar brusca.

m2. Com intervalos bem diferentes, retomo os movimentos do último motivo do canto passado, m4-C29. Com os mesmos intervalos, é uma variação de m1-C10 com exclusão das duas primeiras sílabas deste e de m2'-C11, mas sem a grave inicial e o alongamento.

m2'^L. Ao invés de reiterar a aguda, esta serviu como bordadura ascendente-descendente com a mediadora, numa variação da segunda metade do m4-C10, que também alongou a nota final.

m3. Reiteraões da mediadora (4x) com conclusão na grave alongada, motivo comum na conclusão de estrofes. Variante de m2-C07, m2-C10, m3-C12, m3-C14 e m5-C15, com a particularidade de reiterar mais vezes a mediadora.

¹³⁸ Nas duas primeiras vezes que Caxeiro entoou esta estrofe, da segunda metade do m1 até m3 não alcançou sol, mas fá#, em seguida estabilizando sol na função aguda.

Estrofe B

m4		m5	
Sol	na		
Fá#			
Fá			
Mi	ki	ka-nin-na	
Ré#			
Ré		a-ho	kooo>+.
Sol	nin-na		
Fá#			
Fá			
Mi	ka ki	ka-nin-na	
Ré#			
Ré	Ho	a-ho	kii

m4. Ascensão escalar com reiteração da aguda e fim na mediadora curta: variação do m1-C12.

m5. Da grave reiterada à mediadora reiterada (3x) e de volta à grave alongada, alterada microtonalmente por glissando pelas mulheres: reelaboração do m2-C15.

Nesta estrofe B, as sílabas foram pronunciadas de modo um pouco mais prolongado do que na estrofe anterior, mas não a ponto de equivalerem ao alongamento comum de fim de estrofe. Em alguns momentos, a estrofe B apareceu tal qual transcrita acima, em outros foi repetida, ocorrendo também (ao longo do terceiro minuto de gravação, por exemplo) com a dupla entoação do m5.

O C30 retomou a forma intervalar ouvida do C10 ao C15 e não mais reencontrada desde então: T/2M/4j, aqui iniciada nas alturas ré-mi-sol. Participaram cinco casais, liderados por Caxeiro e Maria Antônia. Carnaval teve um pouco de dificuldade para liderar a canção e outros homens também se enrolaram enquanto lideravam (ouvir, por exemplo, aos 3m37s da gravação). A duração aproximada do C30 foi de 6m30s.

Canto 31.

85 b.p.m.

A	Pida nowa waik
1 Nohman tu adu (2x ou 4x)	
B	Pida: onça.
2 Pida naha(n) tīknin kon to (2x ou 4x)	Nohman: patrão rico, chefe.

Caxeiro começou cantando a letra acima, porém, ainda nos minutos iniciais, passou a cantar a estrofe A com o texto *nohman tu idik*. Observo que a tradução espontânea para esta canção foi simplesmente *pida nowa waik*, ou seja, o canto da onça. Interroguei se o vocábulo *nohman* não seria o mesmo de outras letras, ao que me responderam afirmativamente. Note-se, entretanto, que aqui ele apareceu acompanhado da partícula *tu*, que indica negação. A mudança na letra da estrofe A parece ser pronominal, de eu (*adu*) para tu/você (*idik*, ou *idi:k* conforme Anjos 2011: 142). Teríamos então uma passagem de “chefe (*nohman*) não (*tu*) eu (*adu*)” para “chefe não tu (*idik*)”. A alteração na letra começa pelo próprio Caxeiro, líder do canto, e se estabiliza nos próximos mascarados. Curiosamente, por volta dos 6m54s da gravação, quando o canto já estava perto do fim da linha, um dos mascarados voltou a cantar a estrofe A com a letra inicial (*nohman tu adu*), o que perdurou até o fim da canção, aos 9m40s.

Estrofe A

	m1	m2	m1	m2'
Lá#				
Lá				to-
Sol#		man-to	deei	noh-man
Sol				
Fá#				
Fá		i-deeeei		i-deeeei ⁺

Lá#	<u>tu</u> - i	tu-	tu- i	tu-
Lá				
Sol#	dik	noh	dik	noh i
Sol				
Fá#				
Fá	Noh-man	man i-deei	(Noh)-man	man deei

m1. Reiteração da grave com salto à aguda acentuada e reiterada e fim na mediadora curta. Nestes intervalos, m6-C08 apresentou os mesmos movimentos, mas sob a forma mínima (uma sílaba por altura).

m2. Da mediadora à grave e daí à aguda e de volta à grave reiterada. Temos aqui uma melodia inédita nesta ordem intervalar, que parece ecoar aqueles motivos de trajetória oblíqua, abundantes no C14 (de outra escala). A novidade do m2 veio pela combinação de um movimento descendente de 3m (como ouvido nos m4/m5-C08 e m5-C18) com outro movimento descendente, agora de 4j (conforme o m4-C19).

m1. Repetição do m1, geralmente com a exclusão da primeira sílaba (entre parênteses acima).

m2'. Variação do m2 que transformou o salto final da aguda à grave reiterada em uma descida escalar, deslocando a penúltima sílaba grave para a mediadora. Esta variação se aproxima da sequência m5-m2^L-C08. Assim, se m2 apresentava um caráter relativamente inédito, sua variante, m2', ecoa uma melodia já escutada, ainda que em alturas e pulsações distintas (mas com os mesmos intervalos). Então, m2 também poderia ser tomada como uma variação (mais distante) da sequência m5-m2^L-C08. Note-se, por fim, que em algumas entoações da estrofe A, esta variação m2' não foi entoada, mas substituída por m2.

Estrofe B

	m3	m3'
Lá#	na- tik	tik
Lá		
Sol#	ha- nin-	na-ha- nin-
Sol		
Fá#		
Fá	ko-to-	ko-toooo ⁺ >
Lá#	na tik	tik
Lá		
Sol#	da- <u>ha</u> - nin-	na- <u>ha</u> - nin-
Sol		
Fá#		
Fá	Pi ko-to-	da- ko-tooo ⁺ .
(...)		
Dó		pi

m3. Ascensão e descida escalares articuladas por uma bordadura descendente-ascendente entre aguda e mediadora. Variante muito próxima do m3-C08, cuja trajetória também formava um “M”, como se as duas metades do motivo se espelhassem.

m3'. Trata-se de uma transposição para baixo das três primeiras sílabas do m3, formando uma ascensão escalar que parte de uma hipergrave e chega à aguda, de onde desce a escala até a grave – tal qual o final do m3, com a diferença que m3' alongou a sílaba final. Esta variação, com o acréscimo da função hipergrave, lembra outra, de mesma ordem intervalar: m5''^L-C16.

Participaram entre seis e oito casais no C31, cuja escala foi iniciada por Caxeiro tendo fá como centro tonal. A exemplo do que ocorrera em canções anteriores com maior número de participantes, na medida em que a liderança do canto se deslocava pelos alinhamentos, a altura da escala subia, alcançando um tom acima ao fim. Contudo, aos 8m43s, o mascarado que passou a puxar

o canto abaixou bruscamente as alturas, levando o centro tonal para si – ou seja, bastante abaixo do tom inicial, o que gerou risos e comentário (ver nota vi). A partir daí, os coros (masculino e feminino) tentaram se adaptar às novas alturas, mas logo o canto terminou. (Ouve-se também, mais no fim do canto, uma criança tentando cantar junto com os adultos).

O C31 retomou os intervalos das escalas do C08, C09, C16, C18, C19 e C20 – T/3m/4j – e lhe acrescentou uma hipergrave a uma distância de 5j do centro tonal, conforme já o tinham feito C09 e C16, mas em alturas mais baixas. Por fim, notei na primeira metade da canção alguma alternância na liderança do canto entre os mascarados (chefe não eu, chefe não tu?).


Sessão XIV

Canto 32.

90 b.p.m.

A	Pida nowa waik
1 Hanin pida / hanin pida (2x)	
B	Pida: onça.
2 Barakohana owu tonin pida (2x)	
C	Känaro: <i>quase kanaro</i>
3 Pida känaro / oditi opara / hanin pida	(desenho).

Estrofe A

	m1	m2
Ré		<i>nin</i>
Dó#		<i>ha pi</i>
Dó		
Si		
Lá#		
Lá	<i>duuu⁺</i>	<i>duuu⁺</i>
		
Ré	<i>nin-pi</i>	<i>nin</i>
Dó#	<i>i-da</i>	<i>ha pi</i>
Dó		
Si		
Lá#		
Lá	<i>Ha ha</i>	<i>(..)</i>

m1. Salto da grave à aguda reiterada e descida escalar por meio de glissandos, conformando uma variação de m1-C05, m8'-C21, m2-C24 e m2'-C26. (Note-se, dentre estes, que a letra do m1-C05 também menciona a onça, ou melhor, seu odor: *pida mahanin*).

m2. Nos cantos passados de mesma ordem intervalar, a trajetória mais próxima de m2 está na variação feminina do m2'-C26, cuja inovação não foi mencionada naquele momento. O presente m2, portanto,

retomou uma variação antes realizada pelas mulheres. Com outros intervalos, o movimento de partida da mediadora seguido pela descida escalar pode ser visto, por exemplo, no m2-C30.

Estrofe B

	m3	m4
Ré	naaa	o <u>nin</u>
Dó#	ko-ha	wo pi
Dó		
Si		
Lá#		
Lá	Ba-ra	to daa

m3. Ascensão escalar com reiteração da grave e da mediadora e alongamento da aguda: motivo inédito com estes intervalos. Com a mediadora a uma distância de 3m da tônica ao invés da 3M, a ascensão com fim na aguda fora encontrada no m3-C09 e m1-C16 – ou seja, m3 é uma variante destes motivos em outra ordem escalar.

m4. Primeira variação da descida escalar (ver, com os mesmos intervalos, m3-C05, m2-C21, m5-C24, m7-C25 e m8-C26) que a dobrou, ou seja, desceu a escala desde a aguda e retornou a esta para descer novamente, agora alongando a grave.

Moura deu início à canção entoando as estrofes na seguinte ordem A-B-A-B-A. Aos 0m39s se ouve Carnaval, terceiro mascarado no alinhamento, propor discretamente o início de outra estrofe, que Moura acata, passando então a cantar a estrofe C alternada com a A, como também o fizeram depois os dois próximos homens. A estrofe B só foi retomada pelo quarto mascarado, Caxeiro, com um pequena mudança na letra, a partir dos 4m35s.

Estrofe C

	m5	m6	m7
Si		<i>pa</i>	<i>nin-pi</i>
Lá#			
Lá	<i>roo⁺</i>	<i>raa⁺</i>	<i>ha dooo⁺</i>
Sol#			
Sol			
Fá#			
Si	<i>kã</i>	<i>pa</i>	<i>nin-pi</i>
Lá#			
Lá	<i>Pi-dã na-roo</i>	<i>ti-o raa</i>	<i>ha (..)</i>
Sol#			
Sol			
Fá#		<i>o-di</i>	

m5. Da grave reiterada à mediadora e de volta a grave reiterada, com a última sílaba alongada. Note-se que a mediadora nesta estrofe abaixou meio tom em relação à mediadora das estrofes precedentes, passando a uma distância de 2M do centro tonal. Trata-se daquilo que no C27 chamei de desdobramento da função mediadora, que se divide em duas alturas. Assim como no C27, estas alturas não se combinam nos mesmos motivos, aparecendo sempre separadas. Com os mesmos intervalos, m5 é uma variação do m3'-C13 e da variante feminina do m1^{T-L}-C14.

m6. Da hipergrave reiterada ascendeu à grave reiterada e daí à mediadora, terminando na grave brevemente alongada, numa clara reelaboração do m2-C27. Com outros intervalos, m5/m5'-C09 também apresentaram este tipo de ascensão parcial partindo da hipergrave.

m7. Da grave à mediadora reiterada e de volta à grave: variação de m4-C14 e m2-C15.

Os casais que cantaram o C32 foram, respectivamente, Moura e Maria, Abrão e Marlene, Carnaval e Socorro, Caxeiro e Maria Antônia, e um quinto casal que não logrei identificar. A ordem intervalar lançada por Moura nas estrofes A e B foi T/3M/4j, com a 3M se transformando em 2M na estrofe C, onde também se acrescentou a hipergrave (6M). Pode-se dizer, então, que A e B têm uma escala (T/3M/4j), enquanto C tem outra (6M/T/2M), sendo a grave (T) a única altura em comum entre elas. Relembro que inicialmente Moura não entou C, fazendo-o apenas a partir do lembrete de Carnaval aos 0m39s. Ainda assim, C não é uma peça isolada, mas uma parte do C32 que se soma à A e B, de modo que a totalização dos intervalos da canção pode ser representada como 6M/T/2M/3M/4j, ainda que em nenhum motivo esteja implicada a presença de todos os intervalos. Isso também ocorreu no C27, cuja primeira metade da vinheta apresentava certos intervalos e a segunda metade apresentava outros (com inserção da hipergrave e abaixamento da mediadora, como aqui).

Ainda quanto aos intervalos, quando Caxeiro assumiu a liderança, entre o quarto e o quinto minuto da gravação, substituiu a 3M nas estrofes A e B pela 3m. Esta alteração perdurou até o fim da canção, aos 8m24s. Assim, enquanto Moura entoou A e B na ordem intervalar T/3M/4j, Caxeiro o fez na ordem T/3m/4j. Enquanto o segundo e terceiro mascarado mantiveram os intervalos lançados por Moura, o quinto mascarado seguiu as modificações de Caxeiro, quarto na linha. Temos, então, uma alteração da ordem intervalar ao longo dos alinhamentos, o que até então não se notara nos cantos progressos, que embora pudessem variar a altura, aumentando-a ao longo do alinhamento, mantinham os mesmos intervalos. Como vimos, os intervalos costumavam variar de uma canção a outra e/ou de uma sessão a outra, mas não ao longo de uma mesma canção, como aqui¹³⁹.

Esta alteração intervalar efetuada por Caxeiro abre possibilidades de relações dos motivos de C32 com motivos de outros cantos que apresentaram os mesmos intervalos. Assim, por exemplo, com a mediadora abaixada, a descida escalar dobrada do m4-C32 se aproxima mais das variações de descidas escalares encontradas no m7-C18 e m6-C20 do que nas variações supramencionadas quando da descrição do m4. Em resumo, este tipo de variação (nos intervalos de um mesmo canto) expande ainda mais as possibilidades de relações motivicas com os cantos progressos.

O quinto mascarado assumiu a liderança do canto aos 7m20s da gravação. Além de seguir cantando a estrofe A com os intervalos lançados por Caxeiro e omitir a estrofe B como o fizeram o segundo e terceiro mascarados, também apresentou uma reelaboração própria, em outro plano. Tratou-se da exclusão do m7, último motivo da estrofe C, que deu lugar ao m1 marcando a entrada da estrofe A – note-se que ambos os motivos têm a mesma letra (*hanin pida*). Esta exclusão, onde se emendou a estrofe C na A, deixou o coro masculino e feminino confusos por um breve período, pois continuaram entoando m7 enquanto o quinto mascarado entoava m1. Entre 7m38s e 7m40s uma das mulheres deixou de cantar m7, silenciando enquanto o mascarado entoava m1 e retornando no m2, junto dele. Tudo indica, então, que ela foi a primeira a perceber a lógica da alteração que estava sendo apresentada pelo mascarado (seu marido?). Tanto que, a partir daí, os coros de homens e mulheres entraram, ao menos em sua maior parte, em sincronia com o canto do último líder do alinhamento – o que não durou muito, pois a canção chegou ao fim aos 08m22s da gravação. Neste momento, Carnaval, que participava compondo o coro naquele momento, deu continuidade ao canto, mas logo parou, rindo, ao perceber que o quinto mascarado silenciara e ele mesmo continuara. Os alinhamentos pararam, então, de se movimentar. Ouve-se algumas conversas rápidas enquanto dançarinas e dançarinos se recompõem para dar início ao próximo canto.

¹³⁹ Optei por transcrever os motivos do C32 com os primeiros intervalos (T/3M/4j) para me manter fiel ao princípio das transcrições anteriores, ou seja, focar na descrição da melodia conforme iniciada pelo mascarado que liderou o alinhamento masculino – no caso, Moura.

Canto 33.

100 b.p.m.

A	Konawa nowa waik
1 Waiko kona / waiko kona	
2 Waiko kona / waiko kona	Konawa seria uma <i>árvore que parece tucumã e tem espinhos</i> ,
B	avistada tanto na terra firme
3 I wu tu owanayan na* ¹⁴⁰	como na beira de igapós.
4 Dik kutuya / adik kutuya	
5 Adik kutuya / adik kutuya	
C	Alguém glosou waiko por <i>aiko</i>
6 Konawa bo / konawa bo	(olho).
7 Konawa bo / konawa bo	
D	Howihnin, por sua vez, foi
8 Adik howihnin / adik howihnin	traduzido por <i> muito, muita gente</i> .
9 Adik howihnin / adik howihnin	

Estrofe A

	m1	m2	m1'	m3
Sol		ko		
Fá#				
Fá				
Mi		ko o	nã	koo
Ré#				
Ré		nooooo.	ã	nooooo.
Sol		wai		
Fá#				
Fá				
Mi	nãã	ko-ko	nã	koo
Ré#				
Ré	o	nãã	o hã	wai-ko nãã
Dó#				
Dó				
Si	Wai-ko-ko /		wai-ko-ko /	

m1. Considerando as mesmas distâncias entre as alturas, temos uma reelaboração do m1-C16, que é uma variação das ascensões escalares. Na economia da escala do C16, as alturas do m1 (ré#-fá#-sol#) ocupavam as funções grave, mediadora e aguda. Aqui no C33, entretanto, as alturas envolvidas no m1 (si-ré-mi) ocupam, respectivamente, as funções hipergrave, grave e mediadora. Neste sentido, quanto à posição do motivo em relação ao resto da canção, m1-C33 apresenta uma novidade, uma vez que não

¹⁴⁰ Ou *A wo ran tan tee*, conforme adiante.

ouvimos motivos envolvendo apenas a ascensão da hipergrave à mediadora. Ainda assim, trata-se de um motivo familiar, ouvido no m1-C16 com os mesmos intervalos em alturas mais agudas.

m2. Descida escalar da aguda à mediadora reiterada e desta à grave rapidamente alongada: variante (com os mesmos intervalos) de m2-C11, m2-C12 e m2-C14.

m1'. Variação do m1 que em vez de terminar na mediadora alongada, a descendeu por glissando à grave pouco alongada, conformando uma bordadura ascendente-descendente entre grave e mediadora. Como se em m1', mais perto do fim da estrofe, se sentisse mais que em m1 a influência grave do centro tonal.

m3. Grave reiterada para a mediadora brevemente alongada e de volta à grave, como se ecoasse a bordadura do fim do motivo anterior. Trata-se de uma variante de m3'-C13 e m4'-C14.

Estrofe B

	m4	m1''^L	m5	m1'^L	m3^L
Sol			a ku		
Fá#					
Fá					
Mi		ioo	dik tu		ku
Ré#					
Ré		to	yo ⁺ oooooooo.		a-dik tu-yo ⁺ oooo.
Sol	ah-wo-ran-tan		a ku		
Fá#					
Fá					
Mi	A tee	a	yaa dik tu/	ya \	ku
Ré#					
Ré		tu		tu a	a-dik tu\
Dó#					
Dó		ku			
Si		dik		a-dik-ku	

m4. Considerando a distância entre as alturas, m4 é uma reelaboração de m5-C19 e m2/m2'-C20. Nestes motivos, entretanto, as alturas cumpriam as funções de grave e mediadora, enquanto no presente m4 se trata da mediadora e da aguda. Ou seja, como em m1, estamos diante dos mesmos intervalos com funções deslocadas, uma variação nas funções que mantém as distâncias entre as alturas. Com a mesma função e intervalo, o mais próximo que encontramos do m1 foram as bordaduras entre mediadora (2M) e aguda (4j) no m3/m3''-C13. No m4-C33, contudo, a mediadora foi reiterada, descaracterizando a bordadura.

m1''^L. Variação do m1 com outra letra que substituiu a hipergrave inicial pela grave e desdobrou a hipergrave durante a ascensão escalar parcial até a mediadora. Aqui, então, o primeiro registro de uma hipergrave dividida em mais de uma altura no repertório. Note-se que ela foi empregada no mesmo motivo da hipergrave e não como substituta dela, como se fosse de fato um desdobramento, uma aproximação de tendência cromática em direção à grave, ressaltando ainda mais o sentido ascendente do motivo.

m5. Bordadura descendente-ascendente entre aguda e mediadora seguida por descida escalar: reelaboração do m4-C10 e m1-C30 que evoca a descida escalar do m2 da estrofe passada com outra letra.

m1'^L e **m3^L**. Respectivamente, melodia do m1' e do m3 (A) com a letra do m1''^L.

Percebe-se, então, que o final da estrofe B retomou por outros versos a mesma melodia do final da estrofe A. Na verdade, a novidade de B em relação a A foi o acréscimo do m4, o que lembra a posição de m0 no início das estrofes do C06, como um motivo de ligação, quiçá um comentário – aqui, quase externo às melodias dos demais motivos. As outras modificações da estrofe B partiram do mesmo material melódico de A: m2 virou m5 (ambos variações de descidas escalares) e m1 virou m1'', que desdobrou a hipergrave.

Estrofe C

	m1^L	m5^L	m1'^L	m3^L
Sol		ko na		
Fá#				
Fá				
Mi	booo	o wa	bo	na-wa
Ré#				
Ré		bo ⁺ ooo ⁺ ou.	wa o	koo bo ⁺ oooo ⁺ ou.
Sol		ko na		
Fá#				
Fá				
Mi	boo	o wa\	bo	na
Ré#				
Ré	wa		wa o	koo wa\
Dó#				
Dó				
Si	Koo-na		koo-na	

m1^L. Melodia do m1 com novo verso e breve alongamento na grave inicial ao invés de a reiterar.

m5^L. Mesma melodia do m5 com a mesma letra do motivo passado (m1^L).

m1^{L'} e **m3^{L'}**. Idem ao final das estrofes A e B com outro verso e alongamentos discretos nas sílabas iniciais, como a ajustar a métrica para entoar uma mesma melodia com palavras distintas. Portanto, a estrofe C é também uma retomada de A, mas que incorporou algumas das variações de B, como m5. C é um misto de A e B entoado com outra letra. O mesmo vale para a estrofe D, que omito a transcrição por se tratar da melodia de A entoada com um novo verso, *adik howihnin*, introduzido só no terceiro mascarado, Carnaval, aos 2m44s, e incorporado pelo homem seguinte, Caxeiro, último a cantar.

Do início ao final da canção, cantaram quatro casais (Moura e Maria, Abrão e Marlene, Carnaval e Socorro, Caxeiro e Maria Antônia) que elevaram em cerca de meio tom a altura da escala, cujos intervalos foram de 6M/7m/T/2M/4j. As mulheres, entretanto, não cantaram a parte dos motivos que continham a(s) hipergrave(s), situadas no início, de modo que a escala por elas entoada foi construída principalmente pelos intervalos T/2M/4j.

Nas primeiras estrofes da canção, Moura cantou de forma um pouco distinta da apresentada nas transcrições acima. Embora seus movimentos fossem análogos, as alturas e intervalos diferiram do que em seguida se estabilizou em sua própria voz. Assim, no começo de sua liderança os motivos foram compostos pelas notas si-dó-dó#-mi-sol#, enquanto que ao fim dela eram entoados com as alturas si-dó-ré-mi-sol. Ou seja, elevou-se o centro tonal grave (de dó# para ré) e se abaixou a aguda (de sol# para sol), de modo que ficaram alterados também os intervalos: de 7m/7M/T/3m/5j se passou à 6M/7m/T/2m/4j¹⁴¹. O C33 durou cerca de 6m45s.

Nota entre cantos (vii).

Nos dois cantos da última sessão chamei a atenção para as alterações intervalares. Embora já soubéssemos que os intervalos podem mudar de um canto para outro e/ou entre uma sessão de cantos e outra, ainda não tínhamos notado alterações deste tipo dentro de uma mesma canção. No C33 coube a Moura, líder do alinhamento masculino, iniciar o canto com intervalos distintos daqueles que ele mesmo passou a usar em seguida e que perduraram no restante da canção. Já no C32 foi Caxeiro, quarto mascarado na linha então liderada por Moura, que alterou apenas a altura da mediadora, transformando o intervalo de 3M entre mediadora e centro tonal em 3m.

O procedimento do C33 de iniciar o canto por uma melodia diferente da que se estabilizaria em seguida foi observado também no C01. Como mencionei na ocasião, o

¹⁴¹ Constatei esta diferença apenas depois de finda minha estadia no Biá, de modo que não obtive comentários a respeito dela. Poderia, eventualmente, tratar-se de algo como uma virtuose de Moura, mas no momento não tenho elementos para sustentar afirmação deste tipo.

primeiro motivo entoado pelo líder Caxeiro, composto com as notas lá-sol-fá#, não mais viria a ser ouvido na canção, sendo substituído por m1, que era formado pelas alturas fá#-fá-ré. Neste caso, Caxeiro não alterou propriamente os intervalos da escala do C01, apenas acrescentou duas alturas mais agudas (lá e sol) combinadas à altura que ocuparia a função aguda no resto da canção (fá#). Ou seja, o motivo de abertura (m^A) não veio a ter seus intervalos substituídos pelo motivo seguinte (m2), que partiu de onde m^A terminou. De certa forma, m^A tinha um caráter melódico exterior ao C01: não só a maior parte de suas alturas não participava dos demais motivos, como também seus movimentos não eram equivalentes aos dos outros motivos. Assim, m^A não era um caso de alteração intervalar, mas de extensão escalar. Neste sentido, não deixa de ser interessante que a primeira melodia a ser ouvida no *caput* do primeiro canto tenha começado pelo diferente, por aquilo que não mais voltaria a ser ouvido na canção.

Já a parte diferente cantada por Moura no início do C33 não estendeu sua escala nem se deteve num só motivo, mas alcançou a dimensão das estrofes. O que Moura fez foi cantar uma melodia inicial com movimentos análogos à melodia que ele mesmo logo estabilizaria. O que mudou entre um momento e outro foram duas alturas: a aguda (que passou do sol# inicial para sol) e a grave. Como a função grave corresponde ao centro tonal, sua elevação de dó# para ré no C33 reorganizou todos os intervalos da escala, mantendo-se, entretanto, o contorno geral dos movimentos. Também é possível que estas diferenças estejam relacionadas à rememoração de Moura, que teria, então, ajustado a melodia na medida em que a cantava/lembrava.

De qualquer forma, tanto a variação intervalar de Moura no início do C33 como a extensão escalar de Caxeiro no motivo de abertura do C01 parecem sugerir que o *caput* de algumas canções é um lugar relativamente instável, um momento que antecede a estabilização da forma melódica que será passada adiante e que está aberto a uma diferenciação mais radical, seja por alturas que serão descartadas pela melodia mais estável (caso do C01) ou por intervalos que serão por esta melodia modificados (como no C33). Tanto no C01 como no C33 os intervalos da escala estabilizada pelo líder da linha foram mantidos pelos demais mascarados que lideraram a canção em seguida.

Já no C32, que abriu a última sessão (XIV), a alteração não se deu no início da canção pelo então líder do alinhamento, Moura, mas sim pelo quarto mascarado, Caxeiro. Temos aqui uma diferença que não é interna ao período de liderança de um mesmo mascarado (como no C33), pois se deu entre mascarados, ou melhor, entre lideranças. De certa forma, ao mudar a mediadora, Caxeiro contrariou a escala lançada por Moura, na medida em que alterou

um de seus intervalos. Como Caxeiro era líder da festa (*waik-warahi*) em questão (Barakohana) e Moura o era da festa Pida Kidak, caberia perguntar se as alterações intervalares seriam prerrogativas de líderes rituais. Entretanto, como não é meu objetivo transcrever os cantos integralmente, não tenho como levantar respostas no momento.

O que quero destacar a partir da alteração intervalar do C32 são dois aspectos. O primeiro é que o mascarado que assumiu a liderança do canto depois de Caxeiro continuou cantando os motivos com a mediadora alterada, conforme inaugurara Caxeiro. Ou seja, ainda que o líder do alinhamento tenha uma posição inaugural, na qual se inicia a canção, a forma pela qual ela será cantada por determinado mascarado pode também ser resultado da forma pela qual o líder imediatamente anterior (não necessariamente o primeiro do alinhamento) a cantou.

O segundo aspecto sobre a alteração intervalar do C32 é o seguinte. Quando Caxeiro abaixou a mediadora, Maria Antônia, sua esposa, fez o mesmo, assim como o coro, isto é, os demais cantores próximos ao casal, homens e mulheres. Isto indica que aqueles e aquelas próximos ao casal que lidera o canto em determinado momento estão atentos a este, guiando efetivamente o seu canto pelo canto do líder do momento.

Como mencionei no início do capítulo, os coros são geralmente formados pelos casais vizinhos do casal que lidera o canto. Do C01 ao C14, por exemplo, quando havia apenas dois casais participando dos cantos, depois que Caxeiro e Maria Antônia passavam a liderança para Carnaval e Socorro, o primeiro casal podia passar a atuar como coro deste segundo casal. Isto é, enquanto cabia a Carnaval entoar o início das estrofes, Caxeiro podia ajudá-lo em volume mais baixo nas demais partes. Maria, por sua vez, ajudava Socorro principalmente na parte final dos motivos e estrofes, deixando a parte do meio para Socorro, às vezes silenciando completamente. Eventualmente, em algumas canções, também se ouviu a participação de Carnaval como coro durante a liderança de Caxeiro, nos mesmos moldes, quer dizer, deixando o líder cantar sozinho as primeiras sílabas das estrofes e o acompanhando no restante dela, omitindo eventualmente, junto com o líder, a sílaba final, entoada por Maria Antônia.

Nos cantos com maior número de participantes, o coro seguiu a mesma dinâmica, ou seja: depois do terceiro casal assumir a liderança, o segundo passava a ajudá-lo na forma de coro; depois do quarto assumir, o terceiro o ajudava, e assim por diante. Nada impede que, por exemplo, o primeiro e/ou o segundo casal participem do coro enquanto o quarto casal o lidera. O mesmo vale para os casais que ainda não assumiram a liderança mas que eventualmente compõem o coro para ajudar o casal vizinho que lidera no momento. A

tendência até aqui é que apenas os casais mais próximos ao casal líder (do momento) participem do coro.

É por essa razão que nas canções com maior número de participantes (por exemplo, C16), quanto mais a liderança do canto se deslocava para a direita do alinhamento masculino, mais baixo ficava o volume das vozes na gravação, uma vez que o gravador estava nas mãos de Carnaval, situado mais ao lado esquerdo do alinhamento (da perspectiva de um mascarado). Relembro que esta região do alinhamento é geralmente ocupada pelo líder dos cantos (*waik-warahi*) e por pessoas mais velhas, enquanto a outra extremidade das linhas o é pelos mais jovens. Nas canções com muitos participantes, quando a liderança ia se aproximando da extremidade mais jovem, os mais velhos deixavam de cantar, às vezes até conversavam um pouco entre si.

Isto não quer dizer que os casais mais velhos não estivessem prestando atenção a como cantavam os mais jovens. Os próprios comentários e risos da parte daqueles sobre estes indicavam o contrário. Significa apenas que a responsabilidade de ajudar na forma de coro é daqueles que estão mais próximos ao casal que lidera em determinado momento. Como sabemos que as linhas são organizadas por um critério etário, a tendência é que a ajuda na forma de coro venha dos casais mais velhos que acabaram de liderar. Ou seja, mais velhos ajudam mais novos a liderarem. Mas, pelo sequenciamento da linha, isto se dá de forma gradual: um casal mais velho ajuda outro da mesma geração, este ajuda o próximo, até que, nos alinhamentos mais longos, um casal jovem um pouco mais experiente ajude outro casal também jovem mas inexperiente.

Ao casal ou aos casais que ajudam no coro não basta repetir parte das melodias por eles mesmos cantadas momentos antes na posição de líderes, mas há que se atentar à forma como o casal que lidera no momento está cantando. Mencionei acima a alteração intervalar de Caxeiro no C32, levada adiante pelo próximo mascarado, o último do alinhamento. Na mesma canção, este último mascarado realizou uma reelaboração de outra ordem. Como registrei, ele excluiu o último motivo da estrofe C (m7) e a emendou com a estrofe A (m1), o que gerou um breve desencontro com o coro. Logo, porém, mulheres e homens que formavam o coro se adaptaram à variação entoada pelo mascarado que então liderava, passando a segui-lo. Não me importa aqui descobrir se a variação do mascarado foi intencional ou não, se uma escolha deliberada ou um erro. Importa que o coro decidiu seguir o líder do momento, levando a sério a alteração introduzida, ainda que por um cantor não muito experiente, em último lugar naquele alinhamento.

Outras variações mais comuns que cabem ao líder do momento e são seguidas pelo coro dizem respeito à ordenação das estrofes e mudanças nas letras, verificadas tanto nos últimos cantos como em cantos progressos. Pequenas variações motivicas nem sempre são acompanhadas pelo coro, seja porque dizem respeito às partes iniciais dos motivos (nas quais o coro não costuma intervir), seja porque a eles se sobrepõem. Já variações mais radicais – alterações na altura da escala, nos intervalos, na ordem das estrofes, nas letras dos versos – costumam ser seguidas. Até mesmo aquela gafe caracterizada por um abaixamento radical dos tons da escala (ver notas iv e vi) influenciou o coro, como voltamos a ouvir no C31: logo depois das risadas e comentários, o coro (ou ao menos uma parte dele) readequou sua altura em função do último e grave mascarado, não o abandonando completamente.

Portanto, a relação musical entre liderança e coro é dinâmica, atualizando-se a cada vez que a liderança do canto é passada ao próximo casal. Nestas passagens, o casal que era líder geralmente passa a atuar como coro e nesta posição pode ser que tenha que cantar diferente daquilo que cantara antes, pois agora está seguindo outro casal. De certa forma, esta dinâmica acaba colocando alguns tipos de variação na boca de outros. Assim, no C32, Carnaval (então terceiro mascarado), quando líder, entoou os motivos com a escala T/3M/4j, mas quando Caxeiro (quarto na linha) os transformou em T/3m/4j, Carnaval o acompanhou tal qual (T/3m/4j) na forma de coro. Liderar é uma atividade que tem prazo de validade, com duração limitada em cada canção. Deixar de liderar significa seguir o próximo líder, procurar entender e apoiar suas variações, seu modo próprio de liderar.

Claramente, nas canções há um fluxo musical que vai do líder ao coro que o acompanha. A posição de liderança momentânea nas canções cria uma espécie de densidade vocal em torno do e da líder, um campo de gravitação que atinge os casais mais próximos, formadores do coro. A direção geral do coro é, então, a mesma que a da passagem da liderança: da esquerda para a direita dos alinhamentos (da perspectiva de um mascarado). Contudo, enquanto a liderança passa pontualmente – isto é, de casal em casal, entre cada unidade das linhas – o coro se assemelha mais a uma zona de dimensões variáveis que acompanha o deslocamento da liderança, como que gravitando em torno dela. Vimos que cabe principalmente ao casal que recém liderou o canto fazer o coro para o casal que atualmente o lidera, à direita. Ou seja, o fluxo musical que vai do líder ao coro segue também na direção contrária à direção da liderança:

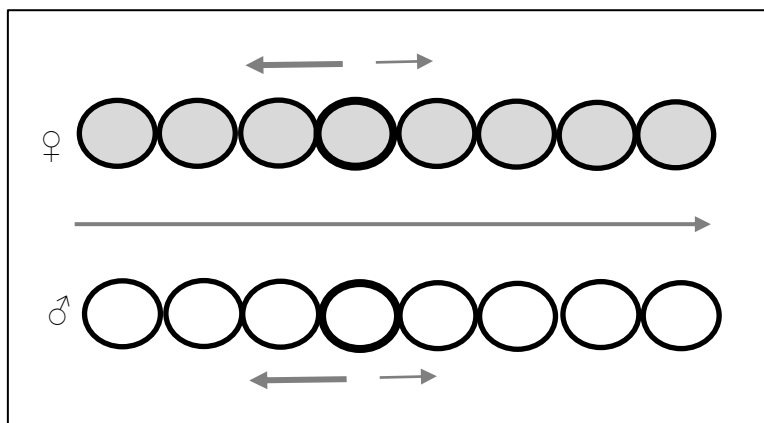


Figura 24. Linhas mulheres e mascarados: direção fluxo líder (em preto no exemplo) → coro. A seta mais grossa representa a maior proeminência da participação do coro à esquerda.

À medida em que a liderança (representada por círculos pretos) vai adiante nas linhas, vão junto as setas, maiores ou menores, que indicam a zona de influência vocal da liderança, isto é, o coro. Sobrepondo a figura acima aos demais fluxos musicais, aquele entre os cônjuges e aquele dos mais velhos aos mais novos, conforme descritos páginas atrás, temos o seguinte.

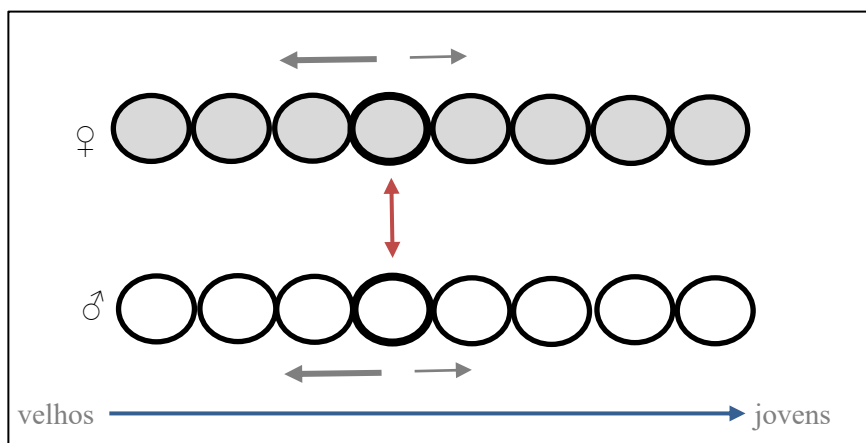


Figura 25. Fluxo musical entre cônjuges (seta vermelha), entre líderes e coro e dos mais velhos aos mais jovens.

Enquanto o fluxo musical etário vai para o lado numa só direção (ao menos até o momento), o fluxo conjugal é frontal e conforma uma via de mão dupla. Já o fluxo musical que vai do casal de líderes momentâneos ao respectivo coro, corre lateralmente nas duas direções, em proporções variáveis. Todos estes fluxos musicais, por sua vez, estão baseados em variações de diversas ordens daquilo que foi iniciado pelo líder do alinhamento (posicionado à esquerda na figura), como venho tentando demonstrar ao longo do capítulo. Com esta dinâmica que combina direções diversas de ao menos três fluxos musicais distintos, garante-se a presença de variações em quase todos os momentos das canções. Ou seja, embora possa soar monótona e repetitiva a ouvidos desacostumados, a música das festas katukina

parece cultivar um forte interesse pelas variações, em diversos planos (intervalar, motivico, escalar etc.) e direções. Voltemos, então, às canções.

Sessão XV

Canto 34.

95 b.p.m.

A		Kawan paranin nowa waik
1	Kawan paranin / kawan paranin	
2	Kawan paranin / kawan paranin	Kawan: arara.
B		Paranin: claro.
3	Atya o wiowio ri / kawan / kawan	Kawan paranin: arara clara.
4	Atya o wiowio ri / kawan / kawan	

Estrofe A

	m1	m2	m2^{R-L}	m3	m1^R	m2'	m2^{R-L}	m3
Ré#		<i>pa-ra</i>	<i>ka</i>			<i>pa-ra</i>	<i>ka</i>	
Ré		<i>niin</i>	<i>waan</i>			<i>ni</i>	<i>waan</i>	
Dó#								
Dó								
Si								
Lá#				<i>pa-ra-⁺neeee</i>		<i>hin</i>		<i>pa-ra-⁺neeen.></i>
Ré#	<i>Ka-waan</i>	<i>pa-ra</i>	<i>ka</i>		<i>waan</i>	<i>pa-ra</i>	<i>ka</i>	
Ré		<i>niin</i>	<i>waan</i>			<i>ni</i>	<i>waan</i>	
Dó#								
Dó								
Si								
Lá#				<i>pa-ra-⁺niin</i>		<i>hin</i>		<i>pa-ra-⁺niin</i>

m1. Reiteração da aguda com breve alongamento na última: variação de m1^R-C22 e m4-C25.

m2. Reiteração da aguda com fim na mediadora alongada: variante de m4'-C05, m6/m7-C21, m3-C24 e m5-C25.

m2^{R-L}. Da grave à mediadora alongada: redução de m2 (exclusão de uma sílaba grave) com outra letra.

m3. Reiteração da grave (3x) com alongamento e elevação na última sílaba. Trata-se de uma variação daquela família de motivos compostos pela grave reiterada: m4-C01, m8-C04, m5/m5'-C05, m4/m4'-C06, m7-C08, m4-C21, m9-C24, m3-C25 e m3-C28.

m1^R. Redução do m1: exclusão da primeira aguda.

m2'. Variante do m2: ao invés de terminar na mediadora alongada a descendeu por glissando até a grave curta, perfazendo uma descida escalar, conforme m3-C05, m5-C24 e m1-C26.

m2^{R-L} e m3. Repetição conforme acima.

Perceba-se na transcrição acima que a estrofe A está dividida em duas partes de igual tamanho, onde a segunda apresenta algumas variações sobre a primeira. A estrofe também foi cantada por meio da simples repetição da primeira parte (quatro primeiros motivos).

Estrofe B

	m4	m2^{R-L}	m5	m4'	m5ⁱ	m3^L
Ré#		<i>ka</i>				
Ré		<i>waan</i>	<i>ka</i>		<i>waan</i>	
Dó#						
Dó						
Si						
Lá#			<i>ha-⁺waan</i>		<i>ka</i>	<i>ka-⁺waan></i>
Ré#	<i>dya-po-roh-wio-wio-di</i>	<i>ka</i>		<i>po-ro-wio-wio</i>		
Ré		<i>waan</i>	<i>ka\</i>		<i>di</i>	<i>waan</i>
Dó#						
Dó						
Si						
Lá#	<i>A</i>		<i>(...)</i>	<i>Tyah</i>	<i>ka</i>	<i>ka-(...)</i>

m4. Da grave saltou à aguda curta bastante reiterada (6x). Embora o salto da grave à aguda reiterada já tenha sido ouvido em canções anteriores, em nenhum motivo se dera com tantas reiterações e sem o alongamento da última sílaba. Com estes intervalos o movimento apareceu na parte inicial do m4-C26, que, entretanto, alternou entre aguda e mediadora em seu final. Com intervalos distintos, o encontramos no m1/m1'-C02 e m3-C03.

m2^{R-L}. Idem terceiro motivo da estrofe A.

m5. Movimento descendente de 3M da mediadora à grave reiterada com alongamento na sílaba final, como ouvido no m7-C24 e m6/m6^L-C25.

m4'. Variação do m4 com sílaba final na mediadora curta, fazendo de m4' também uma reelaboração de m6-C24 e m5''-C25, mas sem o alongamento da última sílaba.

m5ⁱ. Movimento ascendente de 3M da grave à mediadora pouco alongada (inversão de m5), numa variação de m10-C25 sem a reiteração da mediadora. Motivos anteriores também apresentaram estas características, como m1-C03 e m4-C28. Entretanto, nestes, o intervalo de 3M era a distância entre as funções aguda e a grave, e não entre mediadora e grave, como aqui.

m3^L. Variação do m3 (exclusão de uma reiteração da grave) com outra letra.

Como a anterior, a estrofe B pode ser dividida em duas partes iguais, sendo a segunda parte uma variação da primeira, ou seja, a sequência dos três últimos motivos de B pode ser entendida como uma variação da sequência dos três primeiros motivos da mesma estrofe.

As letras de m4 e m4' acima transcritas na tablatura são diferentes da registrada no quadro acima, situada no início dos versos 3 e 4, mantendo-se, contudo, a palavra *kawan* (arara). A canção foi cantada por quatro casais, cada mascarado alterando um pouco ou completamente esta parte inicial da letra de m4 e m4' durante sua liderança. Assim, Moura, líder do alinhamento entoou os versos conforme registrados no quadro acima, enquanto o segundo mascarado, Abrão, cantou *Dya wiowio di* (seguido por *kawan kawan*). Carnaval, terceiro na linha alternou, no mesmo padrão, entre as seguintes frases: *O do o mi to ri / Atya poro wiowio di / O dao o mi to na*. Por fim, o quarto, Caxeiro, entoou: *Deh poro o wiowio di / O pio o wiowio di / Poroh wiowio di / Tyoh ko(n) ma wa dei ka*. Infelizmente, não obtive glosas para estas mudanças na letra, de modo que não posso indicar se elas trariam, junto com a variação estética, alguma mensagem verbal.

Outra variação notável no C34, mas não transcrita acima, diz respeito às mudanças de alturas e intervalos. Embora a maior parte da melodia das estrofes A e B tenha sido cantada por Moura com a escala lá#-ré-ré# (T/3M/4j), ele próprio a variou durante sua liderança, mantendo a altura do centro tonal (lá#): em alguns momentos reduziu a distância entre as extremidades da escala, abaixando em meio tom a aguda e mediadora (ou seja, lá#-dó#-ré), em outros só abaixou a mediadora (de ré para dó#), mantendo a aguda em ré#. Abrão, segundo mascarado na ocasião, levou adiante esta oscilação da mediadora – ora dó#, ora ré. A escala voltou a se estabilizar em T/3M/4j pouco depois de Carnaval, terceiro mascarado, assumir a liderança, perdurando com Caxeiro.

Temos aqui o mesmo procedimento de variação intervalar encontrado na última canção (C33) e enfatizado na nota vii. Tanto Moura quanto Abrão são mais velhos que Carnaval e Caxeiro. São, portanto, cantores mais experientes. Talvez, então, estas variações intervalares possam estar relacionadas a esta experiência, uma virtuose sênior que explora mais as alturas vizinhas, como se desdobrasse as alturas da escala alterando o lugar das funções (aguda, mediadora, grave) – aumentando, assim, as possibilidades de variação.

Findo o C34 aos 6m19s de gravação, as linhas pararam de se movimentar, mas mascarados e mulheres permaneceram no pátio de dança, logo dando início à próxima canção.

Canto 35 (brincadeira).

85 b.p.m.

A	
1	(Nyo) da pa ka nin nyan idik tyabo
2	(Mi) da ano hidi(n) Sem tradução para a letra.
3	Ano hidi / ano hidi(n)

Trata-se de mais uma *brincadeira*, espécie de troça cerimonial, tal como a ouvida no C27. Aqui a vinheta entre a qual se deram as queixas estilizadas foi a seguinte.

Vinheta

	m1	m2	m3	m4
Dó				<i>noo-hi-diii⁺</i>
Fá	Da-pa- <u>ka</u> -nin i		hi	a
Mi				
Ré#	<u>nyan</u> ðik	no di	noo dii	
Ré				
Dó#				
Dó	tya-bo.	da-a hi iin	a	ha-noo-hi-dii.
Si				
Lá#				
Lá				
Sol#				
Sol		mi		

m1. Reiteração da aguda (4x) com bordadura descendente-ascendente entre aguda e mediadora, daí emendando na descida escalar com reiteração da grave curta. Reelaboração de m5-C16 e da sequência m1-m2-C08.

m2. Da hipergrave saltou à grave reiterada e daí à mediadora, depois perfazendo uma bordadura ascendente-descendente entre grave e mediadora com fim na grave alongada. O movimento de ascensão escalar parcial desde a hipergrave seguido por fim na grave fora ouvido no m5-C09, mas aqui foi acrescentada a bordadura por meio da interposição da mediadora.

m3. Da grave à mediadora pouco alongada e então da aguda à mediadora também brevemente alongada. Com outra métrica, encontramos estes movimentos na sequência m2^{R-L}-m6-C18, mas aqui não houve bordadura entre aguda e mediadora.

m4. Da aguda saltou por glissando à grave reiterada (4x), com alongamento em duas sílabas: variação do m4-C19.

A escala acima apresentada contém os intervalos 5j/T/3m/4j, a canção tendo a participação de seis casais. Foi Caxeiro quem deu início ao C35, depois liderado por Carnaval. Na gravação, depois de Carnaval vem Abrão e Moura, depois Auri e Lui, todos com suas respectivas esposas. Entretanto, não notei reordenamento dos casais nos alinhamentos entre o C34 e o C35, embora não descarte a possibilidade de ter ocorrido sem que eu tenha percebido, em meio à madrugada ainda escura. É possível também que a direção da passagem da liderança do canto e a ordem dos casais nos alinhamentos não tenha coincidido totalmente, ocorrendo uma inversão que foi do quarto mascarado na linha (Caxeiro) ao primeiro (Moura), sucedido então pelo quinto e sexto mascarados.

Várias das falas improvisadas se deram no lugar do m1, sendo concluídas do modo acima transcrito (por m2-m3-m4 ou m3-m4). Algumas destas falas se aproximaram dos contornos melódicos do m1, mas a maior se afastou de este padrão e estendeu o tempo da fala para além do tempo de m1, conforme também observado no C27. A canção durou cerca de 18m45s. Seguem abaixo as glosas que me foram dadas em momento posterior à festa, durante audição das gravações com alguns homens¹⁴².

Casal 1

Homem. Tu tem preguiça de fazer *koya* (bebida), não vou fazer festa. Quero outra mulher.

Mulher. *Boroh tu*/preguiça não.

Homem. Tem barro pra quê, tu não faz alguidar (*wankirakon*).

Mulher. Não tiras casca do pau (*omandak*) pra fazer alguidar, aí não faço. Vou bater com machado no teu pau (*tya*), vai torar. Tu quer fazer curumim [criança] na minha barriga, aí não trabalhas. *Bin baramin*. Queres fazer muito curumim, aí não trabalha.

Homem. Tu não segura nem menino no braço, aí coloco na tua barriga. Queres torar meu pau com machado.

Mulher. Tu quer namorar (*bidak*) muito, não quero, assim tá bom, não quero curumim.

Casal 2

Homem. Diz pra sua esposa lhe deixar na beira do rio Ipixuna.

Mulher. Que dormiu sozinha na rede porque estava com medo de transar/*bidak*, aí *pawan*/frio. Tu puxa meu braço e digo que não quero não. Tu gosta piriquita/*kō* mas não vou dar não, [pois] estou com fome. [Durante a audição da gravação um dos homens me explicou: *barriga cheia, aí bom, aí namora*].

Homem. *hiri-nin-han*: quer foder.

Mulher. Não vou dar não, pode guardar pau, não quer muito filho mais não, já tem muito. Vou colocar cimento no teu *tya*/pau.

Homem. Não quero cimento não, muito doído. Tu tá com raiva de noite, tá com medo, não quer namorar.

Mulher. Vou arrancar teus pentelhos.

Homem. Não tira não, não quero, não tens força.

Mulher. Vou arrancar. Aí não namora mais, doído.

Casal 3

Homem. Teu caldo de peixe é amargo/*pan*, não dá pra beber não.

¹⁴² Conforme afirmei ao fim da descrição do C27, as glosas dizem respeito ao que disseram meus interlocutores nas audições. Não são, portanto, traduções diretas do que efetivamente disseram os casais na festa.

Mulher. Terçado é velho, sem cabo, não dá pra tratar peixe não.

Homem. Queres brigar.

Mulher. Jogo a espingarda/*mokawa* na água.

Homem. Não atira/joga espingarda não.

Mulher. Tu tá com raiva, corre pro mato. Queres namorar a noite, eu não quero.

Homem. Vou te jogar na água, aí cabeça volta, jogo de novo [matar afogada].

Mulher. Não tens força pra brigar comigo, te mordo.

Homem. Morde não, não tens força. Quero que morras.

Mulher. Tu morre também. Te jogo lá de cima [do céu], lá de Topana. [Ele morre depois dela, chega lá em cima e ela joga ele de lá].

Homem. Quero outra dona.

Mulher. Arruma outra, pega doença, pau doído, branquinho. Enfio teu pau pra dentro de ti.

Casal 4

Homem. Bem-te-vi [vulgo de um patrão] vai dar cachaça pra mim, aí brigo contigo, te bato com pau.

Mulher. Tu quer bater no meu braço. Não quero brigar. Minha miçanga quebrou, vais comprar em Carauari [município]. Aí Bem-te-vi e vens brigar de novo comigo.

Homem. Quero outra dona, que morras.

Mulher. Tais com frio, mão branquinha, não faz nada, nem remo, só briga eu, dedo feio, parece de onça.

Homem. Teu alguidar é feio.

Mulher. Eu subi em cima da canoa e ela se partiu toda. Não namoras mais, tais velhinho, barba branca.

Homem. Meu pau duro demais, faço curumim de novo.

Mulher. Não quero mais curumim, tais velhinho, não tens perna, carne na perna fininha.

Casal 5

Homem. Não vens caçar comigo.

Mulher. Só chegas de noite, tenho medo. Quando o sol ainda tem, aí bom.

Homem. Chego de noite não, só se sozinho. Matar porquinho/*hityan*, aí fico de noite, tu não ajuda.

Mulher. Tu tem filho pra ajudar.

Homem. Tais com medo de *tya* [pênis] e de onça.

Mulher. Não vou não, só na casa.

Casal 6

Mulher. Tais com medo/*hiya* de *dyara* (branco, patrão), nem ajudas Carnaval [à época tuxaua] a conversar com *dyara*.

Homem. Não carregas mandioca comigo.

Mulher. Tu que não carrega mandioca, aí não come farinha. Vais raspar mandioca sozinho, não vou ajudar, [pois] tem filho. Só vou comer farinha, não vou trabalhar não. Tu fica segurando pau e puxando meu braço, não vou não. Nem vou carregar lenha, só tu, eu não, tem filho, não para de chorar, aí não trabalho.

Homem. Eu trabalho na roça, tu não, só conversa [com] outro parente.

••

Comparada à última *brincadeira* (C27), nos diálogos acima houve uma diminuição da frequência do mote do trabalho e um aumento do mote do sexo. Ambos, entretanto, não apareceram desconectados, pelo contrário: *queres fazer curumim na minha barriga, aí não trabalhas* – teria dito uma das mulheres a seu marido. Outra alegara fome como motivo para rejeitar o sexo. Como me explicou seu próprio marido, para *namorar* é preciso antes comer. O reclame de fome estaria relacionado à ausência de peixe ou caça (compromissos masculinos) para a refeição. Há, portanto, de acordo com estas falas dirigidas aos cônjuges, um vínculo entre trabalho e sexo¹⁴³.

A imagem preferencial para o convite sexual foi a do marido *puxar o braço* de sua esposa, na rede ao lado. Ou seja, trata-se de uma situação noturna, que só ocorre depois que os casais comeram e se recolheram às suas casas, enquanto a maior parte das atividades consideradas como *trabalho* acontecem durante o dia. Portanto, quando opõem trabalho e sexo, as mulheres não estão dizendo que seus maridos querem trocar uma coisa pela outra, isto é, transar em vez de trabalhar. A incongruência parece ser de outra ordem, talvez embasada nas ideias sobre a concepção, que demanda, segundo meus interlocutores, grande esforço, pois precisa de inseminações diárias para encher a barriga da esposa ao longo dos meses (ver capítulo 1). Cansados, poderia se levantar a hipótese de que o resultado do trabalho diário masculino seria reduzido¹⁴⁴.

A vinculação entre trabalho e sexo nos diálogos do C35 se deu também por meio da prole. *Segurar criança*, cuidar de suas necessidades básicas, demanda atenção contínua, dificultando várias atividades rotineiras, como buscar lenha. Daí a ameaça de uma das mulheres de não mais ajudar o marido em função do filho pequeno: *tem filho, não para de chorar* (isto é, demandar cuidados), *aí não trabalho*. Ainda que não tenha sido categorizado como trabalho, está claro que *segurar criança* exige um esforço que pesa mais sobre a

¹⁴³ Trabalho que aqui não é entendido como separado da produção da vida e do parentesco (ver capítulo 1). A troca de caça/peixe por sexo (*meet for sex*) remete a uma discussão clássica na etnologia amazônica – ver, por exemplo, Lorrain (1994).

¹⁴⁴ Neste sentido, concorreria a noção de panema (*warun* em katukina), isto é, o insucesso frequente na caça (ver Deturche 2009: 95 e 325). Contudo, não parece haver interdito ao homem que está fazendo filho (na barriga de sua esposa). Os interditos se concentram depois do nascimento (cf. capítulo 1).

mulher. Assim, embora seja o marido a *puxar o braço* da esposa a convidando para transar, são os braços da esposa que, como resultado do aceite (continuado), irão *segurar criança* – o que caracteriza um esforço desigual na criação das crianças. Se, como levantaram as troças rituais, o marido não cumpre com a produção do básico a contento (caça, remo, terçado, canoa etc.) e tampouco se ocupa de cuidar da prole infante com o mesmo empenho, melhor, então, *guardar o pau*.

Neste sentido, algumas das mulheres associaram diretamente sua recusa ao sexo à recusa de gerar novos filhos/as: *tu quer namorar muito, não quero, assim tá bom, não quero curumim*, teria dito, por exemplo, a esposa ao primeiro mascarado, à época grávida. Em resposta, ele teria replicado: *tu não segura nem menino no braço, aí coloco na tua barriga*, articulando uma queixa (quanto à suposta negligência materna da esposa) com uma reafirmação (de seu desejo por sexo e filhos).

De forma geral, nas falas registradas no C35, o desejo sexual passaria antes pelos homens do que pelas mulheres, o que é evidenciado tanto nas falas das esposas reclamando da vontade excessiva dos maridos, quanto nas falas destes se queixando das recusas delas, às vezes afirmando explicitamente seu desejo por sexo – manifestação que não parece ter ocorrido da parte delas (ao menos segundo meus interlocutores, todos homens). Por sua vez, a negação feminina, tanto na fala de mulheres como de homens, foi em alguns casos associada ao medo (*hiya*) que a esposa teria de transar (e também do falo). Aparentemente, em termos sexuais isto equacionaria as mulheres a uma posição passiva (desejada) e os homens a uma posição ativa (desejante).

Apenas uma das mulheres zombou de seu esposo por este não mais *namorar*, associando a falta de interesse em sexo à idade dele, ainda que ambos tivessem idades próximas. O marido respondeu à troça afirmando a dureza de seu falo e sua capacidade de fazer mais filhos, ao que a mulher teria retrucado: *não quero mais curumim, tais velhinho, não tens perna, carne na perna fininha*. A negativa, aqui, apareceu não por um possível dispêndio de energia que ela teria com mais filhos, mas pela idade e condição física do marido. O problema, então, não residia propriamente no seu pênis, mas nas suas pernas, que poderíamos tomar como um índice de sua capacidade de produção. Se esta interpretação estiver correta, resta implícito que, na avaliação jocosa da esposa, seu marido não daria conta do trabalho necessário à criação de mais curumins.

Trabalho, sexo e prole são, portanto, temas correlatos. Vimos no C27 algumas ameaças de rompimento da relação complementar de trabalho entre o casal, quando um dos cônjuges afirmava que deixaria de produzir determinado bem que fora criticado pelo outro

(*não faço mais* – alguidar, remo etc.). No C35, este tipo de ameaça foi além. A mesma mulher que reclamara no C27 por seu marido não matar mutum para ela comer, agora ameaçou jogar a espingarda dele na água (o que gerou alguns risos nos homens mais próximos no alinhamento). Ou seja, mais do que dizer que deixará de fazer sua parte do trabalho por ele não fazer a dele (ou por ele reclamar dela), aqui ela ameaçou impossibilitá-lo de fazer a parte dele, dando fim na espingarda, isto é, na condição de possibilidade da atividade. Como se, no âmbito produtivo, a possibilidade de rompimento da relação complementar de trabalho tivesse aumentado. Não se trata mais de apenas se queixar do que o outro não faz a contento, mas de ameaçar invadir seu domínio produtivo e impossibilitá-lo – o que, empírica e obviamente, seria prejudicial também à mulher (apenas para lembrar que nos encontramos no campo da comicidade).

Mas as ameaças não pararam aí. Do lado das mulheres, elas também serviram como estratégia para conter o desejo sexual dos maridos: arrancar pentelhos, colocar cimento no pau, torá-lo com um machado, enfiá-lo para dentro do esposo. Estas são cenas que claramente reconfiguram a equação acima mencionada entre passividade e atividade em relação aos gêneros. Portanto, o medo de sexo (e/ou do falo) não corresponde necessariamente a um caráter passivo ou indefeso das mulheres perante seus maridos. Mais do que simplesmente afirmar que não vai transar (como no C27), trata-se, da parte delas, de uma recusa ativa, que lançaria mão de recursos drásticos como os citados, interferindo no corpo do cônjuge. Em outras palavras, as mulheres não são exatamente presas sexuais de mascarados predadores, embora possam ser (virtualmente) agredidas por eles.

A estas agressões virtuais de caráter jocoso se somaram outras, proferidas tanto por homens como por mulheres. Num dos diálogos mais explícitos neste quesito, um dos homens mais velhos disse que mataria sua esposa afogada. Esta revidou dizendo que ele não tinha força pra brigar com ela e que o morderia, ao que o mesmo treplicou que ela é que não tinha força e que desejava que ela morresse. Por fim, ela retrucou de modo cômico, dizendo que o mataria mesmo depois de morta, posto que quando a alma dele chegasse ao céu, ela a jogaria de lá: *te joga lá de cima, lá de Topana*¹⁴⁵. A ele, restou dizer que queria outra esposa (*outra dona*), algo que já tinha sido dito no início do diálogo do primeiro casal.

¹⁴⁵ Como analisou Deturche (2009: 102-106 e 335-345), Topana é uma figura bastante plástica no Biá, com diferenças significativas para cada interlocutor, não tendo a mesma importância e estabilidade que os demiurgos Tamakori e Kirak, aos quais se costuma atribuir a origem das festas (*waik*). Topana seria, naquela região da Amazônia, uma tradução tupi entronizada pelos jesuítas no século XVIII, em busca de equivalente nativos para o deus cristão (: 102; ver também Porro 2007: 165).

Nenhuma mulher, por seu turno, falou diretamente em querer outro marido (ao menos com base no que me disseram meus interlocutores na audição da gravação). Já do lado dos homens, além das falas mencionadas, um dos mascarados pediu que sua mulher o abandonasse na beira do rio, enquanto outro disparou para a esposa: *quero outra dona, que morras*. A drasticidade da fala deve ser atenuada não apenas pelo aspecto jocoso, mas pelo fato de que não existe divórcio no Biá. Somente depois de uma eventual viuvez é que é admitida uma nova união, tanto para homens como para mulheres. Ou seja, ter outro cônjuge só é possível com a morte do atual.

Assim, embora só os dois homens mais velhos do alinhamento tenham apelado para ameaças de morte, a alegada vontade de trocar de esposa proclamada pelos dois mascarados anteriores, as trariam implícitas. Ainda que as esposas ameaçassem agressões físicas, a única a retrucar com assassinato o faria em outra dimensão que não a terrena, matando, depois de assassinada, a alma do marido. Se extirpássemos a comicidade envolvida, este tipo de morte poderia ser entendido como um atentado ainda mais grave que a morte física. Mas, ao mesmo tempo, trata-se de uma probabilidade muito mais distante. Isto parece confirmar a tendência até aqui verificada de serem os mascarados a proferirem ameaças de morte e não as mulheres. A julgar pela idade aproximada dos envolvidos no C35, quanto mais velhos forem os integrantes de um casal, mais se permitirão *brincar* com este tipo de ameaça violenta.

Se no C27 os matrimônios apareciam ameaçados principalmente pela possibilidade de rompimento das relações complementares de trabalho, no C35 a falta de reciprocidade se estendeu também ao sexo e à relação com a prole. Não apenas as mulheres recusaram o sexo e seu resultado (novas crianças), como contrapuseram possíveis medidas violentas contra a continuidade reprodutiva do casal. Ao seu modo, os homens fizeram o mesmo, afirmando que queriam outra esposa e/ou aventando a agressão física e o assassinato.

Do C27 ao C35, as ameaças passaram a envolver ações cujo campo semântico aponta para a guerra: cortar, bater, arrancar, morder, afogar, enfiar, jogar, matar. Ao invés da simples falência da relação de reciprocidade nas atividades produtivas de cada cônjuge, passamos aqui ao conflito (mais ou menos) violento, à oposição (mais ou menos) aberta. Como se intensificassem o flerte com o rompimento da conjugalidade através da transformação de relações complementares em relações agressivas.

Retornarei a esta questão adiante. Por ora, com relação a estas brincadeiras, basta observar que o matrimônio, abalado no C27 pela reciprocidade falha entre os cônjuges, vai se convertendo em guerra no C35. Uma guerra verbal e risível, que eventualmente mexe com os ânimos dos casais, mas não impede a continuidade da festa. Terminada a brincadeira, homens

e mulheres voltaram às suas respectivas colocações, frontalmente opostas e distantes entre si. Descansaram um pouco até Caxeiro retornar ao pátio com sua máscara, dando sequência ao repertório.

Sessão XVI

Canto 36.

90 b.p.m.

A	Waware nowa waik	
1	Waware	
2	Ha no no hoi	Waware: socó-pequeno.
B		
3	Hadikagwa	
4	Na hadikagwa	

Nos primeiros segundos da gravação se ouve Carnaval sussurrando as duas estrofes, como se ajudasse o líder, prestes a iniciar, a lembrar da canção.

Estrofe A

	m1	m2	m3	m2'
Fá	<i>re</i>	<i>ma</i>	<i>wa</i>	<i>no</i>
Mi	<i>e</i>	<i>noo</i>	<i>re</i>	<i>noo</i>
Ré#				
Ré				
Dó#				
Dó		<i>hoooe⁺</i>	<i>ee</i>	<i>ho hoooe⁺</i>
Fá	<i>waa-re</i>	<i>ha-no</i>	<i>waa</i>	<i>no</i>
Mi	<i>e</i>	<i>noo</i>	<i>re</i>	<i>noo</i>
Ré#				
Ré				
Dó#				
Dó	<i>Waa</i>	<i>hooi</i>	<i>waa e</i>	<i>ha hooi⁺</i>

m1. Da grave pouco alongada saltou à aguda também longa, reiterada e abaixada por glissando até a mediadora: variação de m2-C05 e m5''-C25, diferenciando-se destes principalmente pelos alongamentos.

m2. Descida escalar com reiteração da aguda e alongamento na mediadora e grave final. Nos mesmos intervalos, trata-se de uma variante particularmente próxima do m4-C24 – ver também m1'-C05, m2/m8-C21, m7-C25, m1/m8-C26 e m2'-C34.

m3. Da grave pouco alongada saltou à aguda também alongada e daí desceu a escala, utilizando glissando entre a mediadora e a grave curta. Mais um motivo da família das descidas escalares, sua elaboração rítmica (e intervalar) o aproximando do m9-C21. Alguns mascarados cantaram m3 com a letra de m2 (*ha-no-no-hoi*).

m2’. Variação do m2 por meio da substituição da aguda inicial por um grave. Em termos visuais, temos a mesma trajetória melódica do motivo pregresso (m3). A duração das sílabas e a letra, entretanto, aproxima-o mais de m2. De qualquer modo, os motivos da sequência m2-m3-m2’ são bastante próximos e podem ser entendidos como variações uns dos outros. A variação presente (m2’) é bastante próxima do m4’-C24, como m2 o era do m4-C24. A posição destes motivos na estrofe B do C24 é equivalente às posições do m2 e m2’ no presente canto (C36), assim como os movimentos dos motivos que os precedem em ambos os cantos: glissando da aguda à mediadora nos motivos de abertura (m3-C24 e m1-C36) e descida escalar com glissando para a grave curta (m5-C24 e m3-C36). Portanto, a estrofe A do C36 é uma reelaboração da estrofe B do C24. Ao fim da primeira vez que foi entoada a estrofe A do C36, pouco antes do início da próxima estrofe, Carnaval voltou a sussurrá-la ao líder (0m21s), que deu continuidade à canção.

Estrofe B

	m4	m2’’^L	m4’	m2’’^L
Fá		<i>a-ma-di</i>		<i>na-ha-di</i>
Mi		<i>ka</i>		<i>ka</i>
Ré#				
Ré				
Dó#				
Dó	<i>ka-gwaa</i>	<i>gwüüü⁺</i>	<i>ka - gwaa</i>	<i>gwüüü⁺</i>
Fá		<i>na-ha-di</i>		<i>na-ha-di</i>
Mi		<i>ka</i>	<i>ka</i>	<i>ka</i>
Ré#				
Ré				
Dó#				
Dó	<i>A-di-ka-gwaa</i>	<i>gwaa</i>	<i>ha-di gwaa</i>	<i>(...)</i>

m4. Reiteração da grave (4x) com breve alongamento da última sílaba. Trata-se daquela família de motivos compostos apenas pela grave reiterada, ouvido pela última vez duas canções atrás, no m3-C34. Contudo, a posição do m4 aqui é no início da estrofe, conforme inaugurara o m3-C10, e não no final (posição mais convencional).

m2’’^L. Variação da descida escalar ouvida no m2 com parte da letra do m4, com mais reiterações da aguda (3x) e sem alongamento na mediadora, semelhante ao m8-C21.

m4'. Substituição da penúltima grave do m4 por uma mediadora, perfazendo uma bordadura ascendente-descendente, tal qual m9-C25. Note-se que o canto feminino transcrito, entretanto, manteve o procedimento da reiteração, conforme m4.

m2''^L. Repetição do segundo motivo da estrofe, com alteração microtonal.

O campo tonal no qual a canção foi iniciada por Moura foi formado pelas alturas dó-mi-fá (intervalos T/3M/4j). Quando a canção chegou ao fim, aos 8m52s de gravação, a escala estava meio tom acima, mantendo-se os intervalos. Contando Moura e Maria, cantaram cinco casais no C36.

Canto 37.

110 b.p.m.

A	Tawuhnin nowa waik
1 (B)awana bawa nan tawuhnin	
2 Obawa na bawa nan tawuhnin	Tawuhnin: garça. Obawa: dois.
B	
3 Tawuhnin tawuhnin tawuhnin tawuhnin	Mahuanin: saudade.
C	
4 A on ^(d) u onu tu tawuhnin	
5 Otya o nu o nu tu tawuhnin	
D	
6 (Ta)huanin tyähna tu tawuhnin	
7 T ^(d/m) ahuanin tyähna tu tawuhnin	

Estrofe A

	m1	m2	m3	m4
Fá			<i>ba-wa-nu</i>	
Mi			<i>ba nuu</i>	
Ré#				
Ré				
Dó#				
Dó			<i>o wa</i>	<i>ta-wuh-⁺neeen</i>

Fá	<i>wa-na-ba-wa-naan</i>	<i>ta</i>	<i>ba-wa-na</i>	
Mi		<i>wuh</i>	<i>ba naa</i>	
Ré#				
Ré				
Dó#				
Dó	<i>Ba</i>	<i>niin</i>	<i>o wa</i>	<i>ta-wuh-(...)</i>

m1. Salto da grave à aguda reiterada, numa variação do m4-C34, diferenciando-se deste principalmente pelo alongamento da sílaba final.

m2. Descida escalar sintética (uma sílaba por altura) com alongamento na grave, tal qual ouvida no m2-C21 (e na versão reduzida do m1-C25).

m3. Mesmo salto inicial do m1 da grave à aguda reiterada, mas daí desceu a escala e ascendeu à mediadora pouco alongada, onde terminou. Trata-se de uma reelaboração do m3-C21, mas este terminou na grave curta, aqui excluída e substituída pelo alongamento na mediadora. Encontramos os mesmos movimentos do m3 com outra métrica na sequência m4'-m5ⁱ-C34.

m4. Reiteração da grave (3x) com alongamento da final, omitido na transcrição acima pelo mascarado e entoado por sua esposa. O recurso de reiteração da grave como modo de conclusão da estrofe foi encontrado pela última vez no m3-C34, retomando o que já ocorrera em várias canções (C01, C04, C05, C06, C08, C21, C24, C25 e C28).

Pelas características dos motivos e por seu encadeamento, a presente estrofe A se parece com a estrofe A do C21, uma reelaboração em alturas mais graves e nos mesmos intervalos.

Estrofe B

	m5	m2	m6	m4
Fá			<i>ta-wuh</i>	
Mi			<i>neen</i>	
Ré#				
Ré				
Dó#				
Dó				<i>ta-wuh-⁺neeen</i>

Fá	Ta-wuh-niin	ta	ta-wuh	
Mi		wuh	niin	
Ré#				
Ré				
Dó#				
Dó		niin		ta-wuh- ⁺ niin

m5. Reiteração da aguda (3x) com alongamento na sílaba final, como se fosse uma transposição do m4 à aguda. Variação de m1^R-C22, m4-C25 e m1-C34.

m2. Mesmo motivo da estrofe A, em posição equivalente na estrofe.

m6. Reiteração da aguda com fim na mediadora alongada, tal qual m6-C21 e m2-C34.

m4. Mesma conclusão da estrofe A.

Claramente, a estrofe B é uma reelaboração da A por meio da substituição de m1 por m5 e de m3 por m6. Este tipo de reelaboração já foi observada entre as estrofes A e B do C21, de modo que a presente estrofe B é também uma variação de B-C21. Além desta, seus motivos e encadeamento a aproximam de B-37 de A-C34.

Estrofe C

Trata-se da mesma melodia da estrofe A (m1 a m4) mas com letra diferente em m1 e m3. Não foi cantada por Abrão, segundo mascarado, mas o foi pelos demais. Já a estrofe a seguir (D) não foi cantada por Moura (que deu início ao canto), mas Abrão a entoou, bem como os seguintes:

Estrofe D

	m4^{'L}	m7	m2[']	m7^{'L}	m8	m4^{''}
Fá			<i>ta</i>	<i>hua</i>		
Mi			<i>wuh-ni</i>	<i>neen</i>	<i>tuu</i>	<i>ta</i>
Ré#						
Ré						
Dó#						
Dó			<i>in</i>	<i>da</i>	<i>taih-na</i>	<i>wuh-⁺neen</i>
Fá		<i>tu</i>	<i>ta</i>	<i>hua</i>		
Mi		<i>u</i>	<i>wuh-ni</i>	<i>niin</i>	<i>tuu</i>	
Ré#						
Ré						
Dó#						
Dó	<i>Hua-niin</i>	<i>tyaih-na</i>	<i>in</i>	<i>da</i>	<i>tyaih-na</i>	<i>(...)</i>

m4^{'L}. Variação do m4 com nova letra, uma sílaba a menos e alongamento de menor duração. A reiteração da grave como motivo de abertura de uma estrofe foi ouvida recentemente (m4-C36).

m7. Reiteração da grave com salto à aguda e deslizamento à mediadora, tal como m2-C05 (ver também m5^{''}-C25 e m1-C36, mais distantes).

m2[']. Variação da descida escalar, alterando a forma sintética do m2 ao substituir a grave alongada pela reiteração da mediadora com deslizamento para a grave curta – característica que aproxima m2['] de m1^{''L}-C05.

m7^{'L}. Variação de m7 com nova letra.

m8. Reiteração da grave com salto para a mediadora alongada: modificação de m5ⁱ-C34 e m10-C25. Note-se que a sequência m7^{'L}-m8 consiste numa variação de m3 com outra letra, como se este, através do alongamento da mediadora, tivesse se dividido em dois motivos.

m4^{''}. Na transcrição acima, uma das mulheres substituiu a grave inicial do m4 por uma mediadora, retomando o restante do motivo como cantado nas estrofes anteriores.

A organização da estrofe D, com duas metades compostas cada uma por três motivos, diferencia-se da organização das estrofes anteriores (com dois pares de motivos). Excetuando-se a novidade (na canção) dos dois primeiros motivos (m4^{'L} e m7) e considerando que a sequência m7^{'L} + m8 equivale

a uma divisão do m3, a estrofe D também pode ser tomada como uma variação das anteriores, ainda que um pouco mais distante.

A sequência de mascarados que cantaram o C37 foi a seguinte: Moura, Abrão, Carnaval, Caxeiro e Auri, cada qual com sua respectiva esposa. O canto foi iniciado nas mesmas alturas que o anterior, dó-mi-fá (T/3M/4j), terminando meio tom acima aos 7m13s da gravação. Perceba-se, por fim, o pulso mais acelerado do C37, equivalente ao do C28 (que antecedeu o intervalo para beber).

Canto 38.

90 b.p.m.

A	Tyonwuk/pida nowa waik
1 (...)	oro(h) tyonwuk tyabo tyabo
B	Tyonwuk: tucano.
2	Oroh tyonwuk oroh tyonwuk
C	Pida: onça.
3	Oroh tyonwuk pida
D	
4	Na huana nin ohuana huana nin

Antes da canção iniciar os homens conversaram por menos de um minuto, onde se pode ouvir alguns trechos do C38 sendo entoados em volume baixo, como se discutissem entre si ou tentassem rememorar a canção. Quando Moura começou a cantar, o fez pelo que sinalizei no quadro acima como estrofe A, mas as primeiras palavras foram incompreensíveis. Moura voltou a entoar a estrofe com a letra *oron tyonwuk tyabo tyabo*, mas depois dele apenas Caxeiro, quarto e último mascarado na linha, a entoou (aos 4m18s), com letra distinta, conforme abaixo¹⁴⁶.

¹⁴⁶ Abro, portanto, uma exceção quanto à transcrição se basear na melodia do líder da canção, baseando-me nesta e na próxima estrofe no que cantou Caxeiro (dono do Barakohana). Explica-se, portanto, a diferença de transcrição na altura (meio tom) entre as estrofes A-B e as seguintes.

Estrofe A

	m1	m2	m3	m4
Sol				
Fá#	<i>booo</i>	<i>tya</i> \		
Fá				
Mi				
Ré#				
Ré		<i>ha-⁺booooo</i>		<i>tyaa-⁺booooo</i>
Sol	O-ko-roh-wu-tu-o-a-du-tyaa		tyaa	
Fá#	<i>booo</i>	<i>tyaa</i>	<i>bo</i> \	
Fá				
Mi				
Ré#				
Ré		<i>⁺booo</i>	<i>oo</i>	<i>tyaa-⁺booo</i>

m1. Aguda bastante reiterada (sendo a última alongada) com fim na mediadora alongada, o que o aproxima de m6-C24 e m5'-C25 – ver também m6-C21, m2-C34 e m6-C37.

m2. Da mediadora pouco alongada à grave alongada (e elevada microtonalmente) – notar glissando feminino no lugar do alongamento da mediadora, como que antecipando o destino grave do motivo e o aproximando do m7-C24, do qual m2 é uma variação, como m6-C25 e m5-C34.

m3. Descida escalar sintética com breve alongamento na aguda e deslizamento da mediadora à grave também pouco alongada – como se estendesse a métrica daquelas descidas bruscas ouvidas no m3-C05 e m5-C24.

m4. Reiteração da grave alongada (2x), sendo a última mais longa e elevada. Mesmo procedimento de conclusão de estrofe encontrado no canto passado (m4-C37).

Estrofe B

	m5	m6	m5'	m6
Sol		<i>roo</i>		<i>roo</i>
Fá#		<i>o tyon</i>	<i>wo</i>	<i>o tyon</i>
Fá				
Mi				
Ré#				
Ré		⁺ <i>woooo.</i>		⁺ <i>woooo</i>
Sol	<i>rooh-tyon</i>	<i>roo</i>	<i>roo</i>	<i>roo</i>
Fá#	<i>wuk</i>	<i>o tyon</i>	<i>wuk</i>	<i>o tyon</i>
Fá				
Mi				
Ré#				
Ré	<i>O</i>	⁺ <i>wuuk</i>	<i>o tyon</i>	⁺ <i>wuu</i>

m5. Da grave à aguda brevemente alongada e daí da aguda à mediadora curta. Reelaboração de m6-C05, m1-C21, m6-C24, m5''-C25, m4'-C34, m1-C36 e m7^L-C37.

m6. Da mediadora à aguda pouco alongada de onde desceu a escala até a grave alongada e elevada. Trata-se de uma variação da descida escalar com o acréscimo de uma sílaba anterior à descida. Geralmente, este tipo de acréscimo costumava ocorrer pela grave (m1-C05, m9'-C21, m4'-C24, m1-C25, m2'-C26 e m3/m2'-C36), aqui substituída pela mediadora (o que ainda não ocorrera com estes intervalos).

m5'. Variação do m5 pela substituição da altura aguda pela grave na sílaba *tyon*, conformando uma bordadura ascendente-descendente entre grave e aguda seguida por movimento ascendente à mediadora – combinação inédita neste campo intervalar, encontrada com outros intervalos no início do repertório, em m3-C02 e m5-C03, dos quais m5' é uma variante.

m6. Repetição do segundo motivo da estrofe.

Estrofe C

	m7	m7'	m7	m7'	
Fá#	<i>pii</i>	<i>ro-tyon-wo</i>		<i>do-tyon-wo</i>	
Fá		<i>pii</i>		<i>pii</i>	
Mi					
Ré#					
Ré					
Dó#	<i>daa</i>	<i>o</i>	<i>+dooou'</i>	<i>+daa ko</i>	<i>+doooo</i>
Fá#	<i>tyon-wuk-pii</i>	<i>ro-tyon-wuk</i>	<i>tyon-⁺wuk-pii</i>	<i>ro-tyon-wuk</i>	
Fá		<i>pii</i>		<i>pi\</i>	
Mi					
Ré#					
Ré					
Dó#	<i>O daa</i>	<i>o</i>	<i>(...)</i>	<i>ron</i>	<i>+daa o</i>

m7. Da grave à aguda reiterada (3x), sendo a última pouco alongada, de onde retornou à grave idem. Encontramos parte destes movimentos no início de m6'-C05 e m1-C24, mas sem os alongamentos. Fora estes motivos, não houve nada semelhante ao m7. Portanto, da forma como apresentado, m7 é em certa medida inédito.

m7'. Variação do m7 pelo acréscimo de uma sílaba e substituição da última aguda pela mediadora (sílaba *pii*), formando uma descida escalar final – ver m1-C05, m8'-C21, m2-C24 e m2'-C26.

Estrofe D

	m8	m9	m8'	m9	m8	m9	m8'	m9
Fá#				<i>hua-na</i>			<i>nãã</i>	<i>hua</i>
Fá								<i>na</i>
Mi								
Ré#								
Ré								
Dó#				<i>+neen</i>		<i>+neen</i>	<i>o-hua</i>	<i>+neeen</i>
Fá#	<i>naa</i>	<i>hua</i>	<i>hua-naa</i>	<i>hua</i>	<i>naa</i>	<i>hua</i>	<i>hua-naa</i>	<i>hua</i>
Fá		<i>na</i>		<i>na</i>		<i>na</i>		<i>na</i>
Mi								
Ré#								
Ré								
Dó#	<i>Hua</i>	<i>+niin</i>	<i>o</i>	<i>+niin</i>	<i>hua</i>	<i>+niin</i>	<i>o</i>	<i>(...)</i>

m8. Da grave à aguda pouco alongada – motivo inédito neste campo intervalar. Considerando motivos análogos mas com outros intervalos, m8 é uma variação (por aumento da distância entre as alturas grave a aguda) de m1-C03 e m4-C28.

m9. Descida escalar sintética com alongamento na grave, tal qual m2-C37 (ver também m2-C21 e a versão reduzida de m1-C25).

m8’. Variação do m8 pelo acréscimo de uma sílaba e reiteração da aguda.

m9. Repetição do m9.

A organização da estrofe D passou pela repetição e variação de um par de motivos. Também B e C se organizaram assim, com menor quantidade de repetições. Apenas a estrofe A afastou a repetição, baseando-se em quatro motivos ao invés da repetição de um par.

Como notei pouco antes de iniciar o canto, pareceu haver certa dificuldade da parte dos mascarados para lembrar certos trechos da canção. Logo no início, aos 1m20m da gravação, o líder puxou uma parte e logo parou, mas não a tempo de sua esposa perceber, entoando, uma oitava acima, o que ele puxara. Em seguida, a canção parou por alguns instantes e se ouviram risadas, mas aos 1m26s o líder retomou o canto com a estrofe C, daí em diante não havendo mais interrupções. Relembro, entretanto, que a estrofe A só voltou a ser entoada pelo último mascarado, Caxeiro, os demais a excluindo – justamente a estrofe cuja organização destoou das demais. Nos momentos em que Caxeiro a cantou (a partir dos 4m18s), o coro (tanto masculino quanto feminino) silenciou na parte inicial do m1 (não entoada desde Moura), mas logo o acompanhou no final do motivo e nos demais (*tyabo...*). Ou seja, trata-se de um exemplo daquela atenção que os demais participantes dedicam ao canto do líder, enfocada na nota vii.

O C38 foi iniciado pela escala dó#-fá-fá# e terminou um pouco acima de ré-fá#-sol, mantendo-se assim os intervalos T/3M/4j. Como nas outras canções da sessão, foi liderado por Moura e Maria, seguidos por mais três casais, na mesma ordem dos cantos pregressos. Auri e Marlene, embora continuassem a integrar os alinhamentos, não cantaram. O canto terminou aos 6m18s da gravação, homens e mulheres retornando em seguida às suas respectivas colocações para mais um intervalo. A esta altura da madrugada, embora ainda escuro, o céu já dava sinais de que a aurora se aproximava.

Nota entre cantos (viii).

As canções das duas últimas sessões foram lideradas por Moura e Maria, à exceção do C35 (uma *brincadeira*), liderado por Caxeiro e Maria Antônia. Como notei acima, não houve reordenamento visível – tampouco audível – nos alinhamentos e, ainda assim, fora Caxeiro, na quarta posição, que dera início ao canto. Assim, a ordem de passagem da

liderança foi inversa à ordem da canção anterior. Considerando a linha dos mascarados, ao invés da sequência Moura→Abrão→Carnaval→Caxeiro do C34, a ordem do C35 foi Caxeiro→Carnaval→Abrão→Moura→Auri→Lui. Os dois últimos (Auri e Lui) não entoaram o C34, o que não significa que não estivessem presentes no alinhamento. Eu não saberia precisar a posição dos dois no C35, sendo possível que estivessem tanto mais à direita na linha (onde costumavam se situar nas canções em que participaram), como que tenham entrado à esquerda de Moura (considerando a perspectiva de um mascarado). Neste último caso, o canto teria seguido a ordem contrária dos cantos anteriores. No outro caso, ele o teria feito parcialmente – de Caxeiro para a esquerda até Moura (passando por Carnaval e Abrão) e depois ao quinto mascarado, à direita, e então ao último¹⁴⁷.

No caso de não ter havido uma reorganização dos alinhamentos entre o C34 e o C35, a direção da passagem do canto no C35 foi, então, alterada – invertida (parcial ou totalmente), para ser mais específico. Em festas posteriores, com outros repertórios musicais, também notei o procedimento de inversão na direção da liderança do canto. Nestas ocasiões, porém, o canto ia primeiro do líder ao mais jovem (da esquerda para a direita dos alinhamentos) e depois voltava em sentido inverso (do mais jovem à direita para o mais velho à esquerda).

As únicas palavras que obtive de meus interlocutores a respeito desta inversão do fluxo musical foram de que se tratava, também, de uma *brincadeira*. No caso do Barakohana em tela, a liderança não foi (para a direita) e voltou (para a esquerda), tendo ido possivelmente apenas (ou principalmente) da direita para a esquerda. Não se trata, então, do mesmo tipo de dinâmica, mas creio que se pode, aqui também, entender essa brincadeira na direção da liderança do canto como uma variação. Dessa maneira, no C35 a brincadeira da inversão se deu justamente na brincadeira das troças conjugais. Eu não saberia dizer se tal inversão se aplicaria a uma ou mais canções em todos os outros repertórios rituais, mas aqui parece haver uma associação entre as duas brincadeiras (de inverter a ordem e de zombar), o que não ocorreu no C27.

Como vimos, do C27 ao C35 os diálogos nada cerimoniais entre os casais evoluíram das queixas para as ameaças abertas, da denúncia do caráter falho da relação de reciprocidade na produção da vida cotidiana à negação do sexo e da procriação. Como se esposas e esposos experimentassem verbalmente uma deriva extrema da relação conjugal: sua transformação em guerra. O casamento tal como entendido por meus interlocutores é baseado em um ideal de cooperação diária entre os cônjuges, avesso a agressões de qualquer tipo (ver

¹⁴⁷ Só me dei conta desta discrepância na ordem dos alinhamentos depois de finalizada a pesquisa de campo, de modo que não tive a oportunidade de indagar meus interlocutores sobre o assunto.

capítulo 1). Parte do efeito humorístico destes diálogos poderia, então, estar localizado aí, nesta conjunção momentânea de domínios radicalmente opostos (casamento e guerra).

No cotidiano, quando não há rituais sendo produzidos, as relações que caracterizam estes domínios devem permanecer separadas, afastando a violência da vida conjugal e a tornando produtiva. As brincadeiras rituais, então, tendem a exprimir o avesso das relações próprias ao casamento. Se no C27 o matrimônio (enquanto instituição social) era ameaçado pelo caráter falho (feio, torto, imperfeito) das relações de produção do casal, no C35 os e as participantes sugeriram nos seus diálogos um mundo matrimonial capotando, virando de cabeça pra baixo, desembocando na agressão – como se vislumbrassem o fim das condições de possibilidade do casamento.

Ora, para ajudar a expressar esta inversão – a mudança na qual relações produtivas de cooperação são substituídas por relações violentas – nada melhor que uma inversão na direção da passagem do canto entre os casais. Assim, uma inversão verbal das relações conjugais se exprimiria também por meio de uma inversão na ordem de cantar dos participantes¹⁴⁸.

Como vimos, a organização das linhas coreográficas e a direção da passagem do canto entre os casais tendem a seguir um critério etário: dos mais velhos aos mais jovens. Pode-se dizer, então, que o canto vem daqueles e vai para estes. Disto resulta que apenas casais formados por pessoas maduras se responsabilizam por liderar festas. Como mencionei páginas atrás, quando perguntei a Délio, filho do tuxaua no Janela, se ele tinha alguma festa, respondeu-me negativamente, explicando que ainda era muito jovem (só tinha filhos pequenos à época). Isso não quer dizer que apenas pessoas idosas tenham esta atribuição. No Bacuri, por exemplo, Caxeiro e Maria Antônia estavam na casa dos quarenta e poucos anos de idade, como Carnaval e Socorro – estes donos do ritual Arao e aqueles do Barakohana. Ambos os casais já tinham casado ao menos algum filho/a à época – e é a isso que me refiro por ‘pessoas maduras’ (cf. capítulo 1).

A cadeia de transmissão dos repertórios musicais de cada ritual também vai dos mais velhos aos mais (nem tão) jovens. Caxeiro, por exemplo, disse ter aprendido o repertório do Barakohana com Mariano (aldeia Sororoca), um pouco mais velho que ele. Quando questionei quem ensinara a Mariano, contudo, Caxeiro respondeu: *não sei, pai dele*. Ao conversar com Mariano meses depois, o mesmo dissera que efetivamente o *ganhou* de seu pai, que por sua vez aprendera com seu avô. E o seu avô? *Não sei, do pai dele, mesma coisa*. Pareceu-me que

¹⁴⁸ Hipótese que caberia testar analisando outros repertórios rituais.

quando meus interlocutores não tinham certeza a respeito de quem passara determinado ritual para uma pessoa, sacavam a mesma resposta, indicando a relação de filiação paterna da pessoa em questão (*pai dele*). Daí se conclui que na cadeia de transmissão está contida a ideia de que os repertórios são passados da geração mais velha para a próxima. Ou, tomando os donos de rituais como ego, de G+1 para G0.

Tem-se, então, tanto na ampla diacronia geracional (décadas) como na reduzida diacronia de cada canção (minutos), um movimento que vai dos mais velhos aos mais jovens. O que significaria, então, a inversão (parcial no C35) deste movimento?

Mostrei no capítulo 1 que cônjuges recém casados residem por um tempo na casa dos sogros/pais. É durante este período que aprendem a se comportar como casal, tendo como exemplo a dinâmica produtiva da vida cotidiana liderada pelo casal que os hospeda. Casais jovens, portanto, não sabem de antemão agir enquanto cônjuges, tendo seus primeiros passos orientados por um casal mais velho, ao qual ambos os cônjuges se referem pelos mesmos termos de parentesco: *payo* para o pai/sogro, *nayo* para a mãe/sogra. Os parentes corresidentes em G+1, portanto, sejam os próprios pais ou os sogros do cônjuge, são uma espécie de modelo a ser seguido, ao menos no que tange à articulação de atividades na vida cotidiana dos casais.

Creio que a inversão da direção da passagem do canto ao longo dos alinhamentos estaria, então, implicada em uma inversão desta outra ordem: ao invés do ensinamento (dos cantos e das relações conjugais de trabalho) pelos mais velhos aos mais novos, teríamos uma situação inversa, na qual os casais mais jovens viriam antes dos mais velhos.

Talvez, portanto, a conjunção das brincadeiras (a zombaria verbal e a inversão do fluxo musical) estivesse a sugerir que um mundo no qual os mais jovens servissem de modelo aos mais velhos seria um mundo onde o casamento se transformaria em guerra, os casais se separariam e não haveria novas crianças.

Nesta hipótese, os diálogos rituais e a direção do fluxo musical nos alinhamentos são tomados por canais de expressão cooperativos, comunicantes entre si, cada qual portando mensagens específicas (Menezes Bastos 2001 e 2012): os diálogos a indicar a transformação do casamento em guerra e a inversão na ordem do fluxo a indicar uma situação na qual os mais jovens guiam os mais velhos. É a articulação entre ambas as mensagens no C35 que nos permite vislumbrar a construção de uma conjuntura avessa à continuidade da vida, isto é, aos casamentos e às gerações.

Como vimos, toda esta inversão foi deixada de lado na sessão XVI, que retomou o fluxo normal dos cantos. Ou seja, este mundo do avesso é temporário: cerca de dezoito

minutos (C35). Repiso que na brincadeira do C27 não foi instaurada a inversão no fluxo: ali se tratava do caráter falho das relações de cooperação entre os cônjuges, que no C35 evoluiu à oposição aberta – esta sim, própria a uma inversão. Como se a intensidade do conflito tivesse aumentado de uma brincadeira para a outra. Se isto estiver correto, o que esperar da próxima brincadeira, na última sessão de cantos?

••

Os intervalos escalares nas sessões XV e XVI – à exceção do C35 – foram T/3M/4j (utilizados anteriormente no C05, C21, C24, C25 e C26). Desde a sessão XI, antes do intervalo feito para beber, a forma T/3M/4j não era utilizada. Os procedimentos de composição de cada canção continuaram se dando pelos processos de variação que venho observando ao longo da descrição e das notas. Ressalto, neste sentido, as variações nas letras dos versos ocorridas no C34, bem como a inserção de uma nova estrofe pelo segundo mascarado no C37. Observo, ainda, o que pareceu ser uma relação de cooperação mnemônica entre os mascarados: assim a melodia sussurrada por Carnaval (terceiro mascarado) antes de Moura (líder) iniciar o C36 (e em seguida na próxima estrofe), bem como as conversas que antecederam o C38, no qual o líder se perdeu nos primeiros instantes. Portanto, ainda que a responsabilidade de dar início à canção seja do líder – seja o homem mais velho no alinhamento ou o dono da festa (*waik-warahi*) – os outros participantes podem eventualmente ajudá-lo a relembrar os cantos ou algumas de suas partes.

Passemos, então, às sessões finais do Barakohana. A aurora ainda não se pronunciara, mas dava sinais de que se aproximava, quando Caxeiro retornou ao pátio com sua máscara, logo seguido pelos demais mascarados.

Sessão XVII

Canto 39.

45 b.p.m.

A	Wapikaru nowa waik
Wapikaru o ma ^(wu) nya han	
Wapikaru o ma ^(wu) nya	<i>Wapikaru</i> : boto.
B	<i>Manya</i> : grande, mas a
Waik o wu nya nya han	glosa não foi oferecida.
Waik o wu nya nya	


Caxeiro deu início ao canto da seguinte maneira.

Fá	Wa-pi-ka-ru-o-ma-nyaa	ka	o
Mi	nyaan	pi	ru
Ré#			
Ré			
Dó#	haan	wa	ma-nyaa-nyaan

Fá		nyaa		o	
Mi	Wa	wu	nyaan	ai	wu
Ré#					
Ré					
Dó#	ai	o	haan	wa	nyaa-nyaan

Entretanto, nos minutos que se seguiram, Maria Antônia não veio até o pátio cantar com seu marido. Ouve-se uma voz feminina apenas depois que Carnaval assumiu o canto, por volta dos dois minutos de gravação, quando Socorro passou a cantar junto dele, conforme abaixo.

Estrofe A

	m1	m2
Fá	nyaa	
Mi	nyuu	
Ré#		
Ré		
Dó#	huuuu	nyaa- ⁺ nyooooo.
		
Fá	Wa-pi-ka-ru-o-wu-nyaa	ka o
Mi	nyaan	pi ru wu
Ré#		
Ré		
Dó#	haan	wa nyaa-(...)

m1. Reiteração da aguda (7x) seguida por descida escalar alongada – variação de mesmos intervalos (T/3m/3M) da sequência m1-m2-C02. Em outro campo intervalar, pela equivalência dos movimentos, pode-se tomar m1 como uma reelaboração do m1-C09 (T/3m/4j).

m2. Ascensão escalar e descida escalar intercaladas pela mediadora, conformando uma trajetória melódica espelhada, o que ainda não ocorrera com os intervalos T/3m/3M. Com outros intervalos (T/3m/4j), encontramos-a no m3-C08 e m3-C31. Perceba-se que o presente m2, cantado por Carnaval, difere do acima transcrito, cantado por Caxeiro, que ao invés da descida escalar entou um salto descendente da aguda à grave reiterada.

Estrofe B

	m3	m4	m3ⁱ	m5
Fá		<i>nya</i>		
Mi		<i>nyaan</i>		
Ré#				
Ré				
Dó#		<i>huuu⁺</i>		<i>nya-nyooou⁺</i>
Fá		<u><i>nya</i></u>		<i>o</i>
Mi	<i>Wa</i>	<i>wu nyaan</i>	<i>ai</i>	<i>wu</i>
Ré#				
Ré				
Dó#	<i>ai</i>	<i>o</i>	<i>haaan</i>	<i>wa</i>
				<i>nya-nyan</i>

m3. O salto descendente de 3m em sua forma sintética foi visto no m2ⁱ-C03, m4-C04, m4-C08 e m6-C23 – dos quais o presente motivo é uma variação, com o acréscimo do glissando entre as duas alturas.

m4. Ascensão escalar conectada pela aguda a uma descida escalar com alongamento na mediadora e na grave, numa reelaboração do m1'-C27.

m3ⁱ. Inversão do m3, aproximando-o de m7-C01, m2-C03, m1-C04, m1-C06, m2^{R-L}-C18 e m3'^L-C22.

m5. Descida escalar com reiteração da grave, sendo a última alongada – variante de m2-C01, m2-C02, m2'^L-C04 e m4'-C22.

O C39, que teve duração aproximada de 3m55s, contou com a participação de apenas dois casais, um deles desfalcado, conforme já observei. Não houve ascensão de altura entre os casais, a escala sendo mantida entorno de dó#-mi-fá, retomando a forma intervalar T/3m/3M, com a qual o repertório fora iniciado (C01-C04, ver também C17, C22, C23, C27-C29). Destaco uma semelhança melódica entre C08 e C39: a despeito da diferença intervalar (a aguda no C08 está a uma distância de 4j ao invés de 3M do centro tonal), o encadeamento de motivos com movimentos similares aproxima ambas as canções.

Canto 40.

65 b.p.m.

A	Oman nowa waik
O koh ni tyo i dya ae	
O koh ni tyo i dya a ae	Oman: pau/madeira
B	Oman manya: pau grande
Oman manya wahiaya de	Wahiaya: balançar
C	Glosa: pau grande balançando
Ī ma ta a oman manya wahiaya de	(como na beira do rio)

Estrofe A

	m1	m2	m3	m2
Fá	<i>i</i>			
Mi	<i>dyāāā</i>		<i>dyāāā</i>	
Ré#				
Ré				
Dó#		<i>aa⁺ee</i>	<i>i</i>	<i>aa⁺eeee</i>

Fá	koh-ni-tyo-i		koh-ni	
Mi	dyaa		tyo dya	
Ré#				
Ré				
Dó#	O	aaee	o i a	aaee

m1. Da grave saltou à aguda reiterada e terminou na mediadora pouco alongada – variante de m5-C04 e m3-C23.

m2. Motivo construído apenas por uma sílaba alongada na altura grave, similar ao m3-C11, cuja função grave era exercida por ré#. Na mesma altura de m2, m3^R-C22 foi composto por uma só sílaba pouco alongada, entretanto dó# no C22 fazia o papel de mediadora e não de tônica.

m3. Da grave saltou à aguda reiterada e desceu a escala, finalizando com uma bordadura ascendente-descendente entre grave e mediadora, aproximando-se da melodia das sequências m6'-m7'-C04 e m5-m6-C23.

m2. Repetição do motivo. Perceba-se que a posição do m2 na estrofe é equivalente à do m3-C11, que também foi repetido e intercalado por outro motivo.

Estrofe B

	m3	m3'^L
Fá		<i>wa-hia</i>
Mi	<i>ma</i>	<i>ya</i>
Ré#		
Ré		
Dó#	<i>nya</i>	<i>dee⁺eee</i>

Fá	<i>O-man</i>	<i>wa-hia</i>
Mi	<i>ma</i>	<i>ya</i>
Ré#		
Ré		
Dó#	<i>nya</i>	<i>dee</i>

m3. Da aguda reiterada desceu a escala, tudo em notas curtas. Trata-se de uma variação da família das descendidas escalares (formada, dentre outros, por m2-C01, m2-C02, m2'^L-C04, m4'-C22 e m2-C23), mas sem quaisquer alongamentos – como se fosse uma entoação pontuada, rápida sem ser brusca.

m3'^L. Variação com outra letra do m3 por alongamento da última sílaba.

Estrofe C

	m3''^L	m3	m3'^L
Fá		<i>man</i>	<i>hia</i>
Mi	<i>ta</i>		<i>ya</i>
Ré#			
Ré			
Dó#	<i>(r)aa</i>	<i>nya</i>	<i>de⁺eee</i>

Fá	<i>⁺i - ma</i>	<i>o(h)-man</i>	<i>wa-hia</i>
Mi	<i>ĩ / ta</i>	<i>ma</i>	<i>ya</i>
Ré#			
Ré			
Dó#	<i>(r)a</i>	<i>nya</i>	<i>deeee</i>

m3''^L. Da mediadora subiu por glissando à aguda e daí desceu a escala com notas curtas. Trata-se de uma alteração do m3 que aproximou sua trajetória melódica de m2'-C02, mantendo-se distinta dela pela ausência de alongamentos e pelo glissando ascendente no início.

O restante da estrofe C consistiu em m3 e m3'^L, ou seja, na estrofe B. Pode-se dizer, portanto, que a estrofe B está contida na C, e que C é uma variação de B por meio do acréscimo de m3''^L. Caxeiro

começou C40 cantando as estrofes na seguinte sequência: A-B/A-B-C. Depois disto, entretanto, as três estrofes não apareceram mais em sequência, ora Caxeiro puxando A-B, ora puxando A-C. Quer dizer que ainda que a similaridade entre B e C tenha sido ressaltada inicialmente (colocando-as em sequência), no restante da canção estas estrofes foram separadas, intercaladas por A. Note-se que cada estrofe da canção foi composta por um número distinto de motivos: quatro na A, dois na B e três na C.

Como a canção anterior, de mesmas alturas (dó#-mi-fá) e intervalos (T/3m/3M), o C40 foi liderado por Caxeiro e novamente sua esposa, Maria Antônia, não compareceu. Carnaval, ao seu lado, começou a cantar por volta dos 0m40s da gravação, deixando as sílabas iniciais para Caxeiro – ou seja, cantando como coro enquanto Caxeiro continuava a liderar. Em seguida, aos 0m50s, Socorro, posicionada em frente de Carnaval, também começou a cantar. Ou seja, ela o fez antes de Carnaval assumir a liderança do canto, o que efetivamente não aconteceu, Caxeiro liderando o C40 até o final, aos 2m45s. No dia seguinte, Caxeiro me contou que Maria Antônia não comparecera porque ficara com *dor de barriga*. Talvez tenha sido em razão desta ausência que Socorro começou a cantar, ainda que Carnaval ainda não tivesse assumido a liderança, exercendo assim o papel de coro feminino.

Terminado o C40, houve uma última pausa. Na colocação masculina, bocejos. A maioria dos homens descansava, deitados sobre suas máscaras, como se fossem esteiras. Rapazes e meninos dormiam. Passados quinze minutos, vários homens voltaram ao pátio com suas máscaras.

Sessão XVIII

Canto 41.

110 b.p.m.

A	Koboi nowa waik
P ^(b) oi kop ^(b) oi dya	
Otya bara ton i ^(ã) t ^(d) e	Koboi/kopoi: cabelo; de <i>ki</i>
B	(cabeça) e <i>poi</i> (pelo).
Paradiama o paradiama	

Estrofe A

	m1	m2	m1'	m2
Mi				
Ré#	<i>dyãã</i>	<i>ei</i>		<i>ei</i>
Ré				
Dó#				
Dó				
Si		⁺ <i>tee</i>		⁺ <i>tee</i>

Mi	boi-ko-boi	ro-to	boi-ko-boi	ro-to
Ré#	<i>dya</i>	<i>ĩ</i>	<i>dya</i>	<i>ĩ</i>
Ré				
Dó#				
Dó				
Si	Ko a	o-tya-ta ⁺ <i>tee</i>	ha	o-tyah-ta ⁺ <i>tee</i>

m1. Da grave à aguda reiterada e daí à descida escalar (por glissando da mediadora à grave curta). Variação de m1-C05 (ver também m9-C21, m1-C32 e m3-C36).

m2. Da grave reiterada (3x) à aguda reiterada seguida por descida escalar com alongamento na grave. Reelaboração de m8'-C21, m2-C24 e m2'-C26 com acréscimo da reiteração da grave inicial.

m1'. Variação do m1 por exclusão da grave inicial, aproximando m1' de m1-C26 e m2'-C34.

m2. Repetição do m2.

Houve variação significativa na letra cantada por cada cantor. Indiquei no quadro acima a alternância entre /p/ e /b/ no primeiro verso (eventualmente também /h/). No segundo verso, cantou-se tanto a palavra *bara*, como *para*, *taro* e *buru*. Em vários momentos os cantores se enrolaram neste verso – ouvir 1m10s, 1m36s e 08m05s.

Estrofe B

m3		m3'	
Mi		<i>pa-raa - di</i>	
Ré#		<i>o</i>	<i>a</i>
Ré			
Dó#			
Dó			<i>ooo</i>
Si	<i>maa</i>	<i>+mo</i>	
Mi	<i>raa - di</i>	<i>pa-raa - di</i>	
Ré#	<i>a</i>	<i>o</i>	<i>a</i>
Ré			
Dó#			
Dó			
Si	<i>Pa maa</i>	<i>(...)</i>	

m3. Da grave saltou à aguda brevemente alongada e daí desceu a escala até a grave pouco alongada. Trata-se daquela melodia ouvida há não muito tempo na sequência m8-m9-C38.

m3'. Alteração do m3 por acréscimo de uma mediadora inicial e substituição da grave (sílabas *pa*) pela aguda, numa reelaboração de m6-C38. Perceba-se na transcrição supra que a elevação das mulheres durante o alongamento da última nota chegou a alcançar meio tom.

Enquanto boa parte da estrofe A foi construída por notas curtas, as notas dos motivos da estrofe B são um pouco mais longas. Como se a canção explorasse diferentes durações rítmicas para a descida escalar, presente em todos os motivos do C41.

A ordem dos mascarados que cantaram foi: Moura, Abrão, Carnaval, Caxeiro e Auri. Quando Caxeiro assumiu a liderança, por volta dos 3m15s, reduziu o andamento da canção, como se corrigisse a velocidade do pulso, retornando a algo mais próximo daquilo que fora iniciado por Moura. A escala da canção foi composta pelos intervalos T/3M/4j (ver C05, C21, C24-26, C32, C34, C36-38). As alturas da escala no início eram si-ré#-mi, alcançando meio tom acima ao final do canto, aos 8m22s da gravação.

Canto 42.

80 b.p.m.

A	Pitin nowa waik
1 Tiok tianin mai o we	
2 Tiok tianin mai o we	Pitin: cuim (<i>mesmo que pium</i>).
3 Tianin marira	
4 Ama dei tyo ama dei tyo	Note-se, apesar da glosa, a ausência da
5 Ama dei tyo ama dei tyo	palavra <i>pitin</i> na letra.

Estrofe A

	m1	m1'	m2
Fá#	mai	nin-mai	
Fá		tia	
Mi			raa
Ré#			
Ré			
Dó#	o-weee	o- ⁺ weee	
Fá#	nin-mai	ti nin-mai	ma
Fá		ok-tia	
Mi			nin ri-raa
Ré#			
Ré			
Dó#	Tiok-tia o-wee	o-(...)	tia

m1. Da grave reiterada saltou à aguda também reiterada e desta, por glissando, de volta à grave, novamente reiterada com a última sílaba pouco alongada. Trata-se de uma variação do m7-C38.

m1'. Reelaboração do m1 por alteração no seu início: substituição da sílaba inicial grave pela aguda com glissando para a mediadora e substituição da segunda sílaba grave pela mediadora (depois da qual se repete m1: reiteração da aguda seguida por descida escalar). Com esta trajetória inicial distinta, m1' apresentou uma nova trajetória melódica, sem motivo equivalente nas canções anteriores (seja com intervalos idênticos ou diferentes).

m2. Ascensão escalar seguida pela reiteração da mediadora, sendo a última finalizada com glissando descendente. Perceba-se que a mediadora neste motivo está meio tom abaixo da mediadora do motivo anterior, configurando um desdobramento da função mediadora, similar ao inaugurado no C27 e reencontrado no C32. Como nestes, as duas alturas que jogaram como mediadora (fá e mi) atuaram em motivos distintos. Ou seja, enquanto m1' se deu com os intervalos T/3M/4j, o m2 ocorreu com T/3m/4j. Nestes intervalos, ouvimos a ascensão escalar seguida pela descida escalar no m2-C09, m3-C16 e m4-C20. Aqui, contudo, a descida escalar não terminou na grave, mas em algum lugar abaixo da mediadora, indicado pelo glissando. Por um lado, m2 se aproximou de m3-C35 (que terminou na

mediadora, isto é, numa descida escalar incompleta, que não é exatamente o caso aqui), por outro, m2 se assemelhou ao m1-C20, em razão do glissando: mas neste, o deslizamento levou à grave, enquanto no m2 chegou a alguma altura indefinida. A estrofe continuou da seguinte maneira:

	m2^T	m2^{T'}	m3	m2^{T'}
Mi				<i>dei</i>
Ré#				
Ré				
Dó#	<i>maa-dei-tyooo</i>	<i>maa-dei-⁺tyoooo</i>	<i>tyooo</i>	<i>maa ⁺tyooooou.</i>
Dó				
Si		<i>a</i>		<i>a</i>
Fá#			<i>maa</i>	
Fá				
Mi	<i>dei</i>	<i>dei</i>	<i>dei</i>	<i>dei</i>
Ré#				
Ré				
Dó#	<i>maa tyóó</i>	<i>maa (...)</i>	<i>a tyoo</i>	<i>maa (...)</i>
Dó				
Si	<i>A</i>	<i>a</i>		<i>a</i>

m2^T. Da hipergrave à grave pouco alongada e daí à mediadora para terminar na grave alongada – trata-se da transposição da trajetória de m2 para alturas mais graves, conformando uma ascensão escalar parcial (pois ausente a aguda) com fim no centro tonal. A ordem intervalar do motivo é 7m/T/3m, com os quais esta trajetória ainda não ocorrera. Com intervalos distintos, trata-se de motivo análogo ao m5'-C09 (5j/T/3m) e ao m1'-C33 (7m/T/2M).

m2^{T'}. Mesmo motivo anterior com maior alongamento na sílaba final.

m3. Retomando os intervalos T/3m/4j, m3 partiu da grave à aguda pouco alongada e daí desceu a escala até a grave alongada – variação de m5'-C16 e m5-C20.

m2^{T'}. Repetição do motivo.

Participaram seis casais no C42, na seguinte ordem: Moura e Maria, Abrão e Marlene (Piawi), Carnaval e Socorro, Caxeiro e Maria Antônia, Auri e Marlene (Tyawi), Lui e Antônia. Trata-se de uma canção com uma só estrofe, o que só ocorrera nas brincadeiras (C27 e C35), cujas estrofes chamei por vinhetas, mais curtas (com quatro motivos cada) que a presente (com sete motivos). Embora suas duas partes tenham letras distintas, não houve variação quanto à sua ordenação, conforme os mascarados fizeram nos cantos anteriores (repetindo uma estrofe, omitindo outra etc.). Ou seja, ela se deu sempre em bloco. O conteúdo deste bloco, entretanto, variou.

Em vários momentos a letra do terceiro verso foi substituída pela letra do primeiro (idêntica à do segundo), em outros (menos frequentes) ocorreu o contrário. A partir da liderança de Caxeiro (4m05s), o quinto verso (m3 e m2^T) foi excluído (aos 5m30s um dos homens do coro tentou reinserir o verso, mas durante o restante da canção ele foi deixado de lado).

Aos 5m00s, uma das mulheres cantou o final da melodia do m2 enquanto seu marido cantava m1' (verso 2), o que levou ou induziu o mascarado em questão a excluir o verso 3 (m2) e passar direto ao verso 4 (m2^T e m2^{T'}), desde Caxeiro elencado como o fim da estrofe. Isto se repetiu em momentos posteriores, reduzindo a estrofe a m1 (verso 1), m2 (verso 2) e m2^T (verso 4). Temos, portanto, uma reorganização da estrofe que veio, em grande parte, pela influência do canto feminino sobre o masculino.

Em termos escalares, encontramos em motivos diferentes do C42 as formas T/3M/4j, T/3m/4j e 7m/T/3m, assim totalizadas na escala da canção: 7m/T/3m/3M/4j. Entre as alturas iniciais e finais a distância foi de um tom (do centro tonal inicial em dó# para o final em ré#). O canto terminou aos 7m37s da gravação.

Canto 43.

95 b.p.m.

A (1 ou 2x)	Porun nowa waik
1 (H)owihnin ta borehnin (k)anya	
B	
2 Tyoma an a han tĭk(nin) na ki (borehnin)	<i>Porun: verde (no sentido de não maduro).</i>
3 An a han bo an a han bo	
4 An a han bo an a han bo	
C	
5 Tyoma an a han tĭk(nin) na ki	
6 A porun dei tyo a porun dĭk tyo	
7 (A) porun dei tyo a porun dĭk tyo	

Ocorreram variações consideráveis na letra dos versos 2 (estrofe B) e 5 (C), os parênteses buscando indicar eventual exclusão.

Estrofe A

	m1	m1
Ré	⁺ oooo <u>u</u> .	⁺ oooo <u>u</u> .
Sol	<u>wiih</u> -nin-ta <u>reh</u>	<u>wiih</u> -nin-ta <u>reh</u>
Fá#		
Fá		
Mi	bo nin	bo nin
Ré#		
Ré	(H)o (k)a-nya ⁺ a	(h)o a-nya ⁺ a

m1. Da grave saltou à aguda pouco alongada, em seguida reiterando a aguda e fazendo uma bordadura descendente-ascendente entre aguda e mediadora, para finalizar por uma descida escalar com reiteração da grave e alongamento da última sílaba. Encontramos estes movimentos (sem o alongamento da aguda) na sequência $m1^{R-L}-m2^L-C14$, bem como em $m4-C10$ e $m1-C30$ (nestes sem a grave inicial).


Estrofe B

	m2	m3	m3'
Mi		aa-han	aa-han
Ré#			
Ré		bo	⁺ booooo
Dó#			
Dó			
Si			
Lá#			
Lá			an
Sol	ma-an-a reh		
Fá#			
Fá			
Mi	han-teh nin	aa-han	aa-han
Ré#			
Ré	Tyo nin-ni-ke-bo	an bo	boo
(...)			
Lá			an

m2. Todo em notas curtas, saltou da grave à aguda reiterada (3x) e desceu a escala com reiteração da mediadora e da grave (4x), de onde saltou novamente à aguda e finalizou na mediadora.

m3. Da grave à mediadora pouco alongada e da mediadora à grave curta – variação de m2-C15, m5-C30, m7-C32 e m3-C33.

m3'. Alteração de m3: substituição da grave inicial pela hipergrave e alongamento na grave final.

	m3''	m3'
Mi	<i>aa-han</i>	<i>aa-han</i>
Ré#		
Ré	<i>bo</i>	⁺ <i>boooo.</i>
Dó#		
Dó		
Si		
Lá#		
Lá		<i>an</i>
		
Sol	<i>aa</i>	
Fá#		
Fá		
Mi	<i>an han</i>	<i>aa-han</i>
Ré#		
Ré	<i>bo</i>	<i>booo</i>
(...)		
Lá		<i>an</i>

m3''. Nova alteração de m3 por meio da elevação de sua parte inicial: substituição da grave pela mediadora e da mediadora pouco alongada pela aguda pouco alongada. Trajetória idêntica fora encontrada no m1'-C07.

m3'. Repetição do m3'.

Estrofe C

	m2^{'R}	m3^{'L}	m3^{'L}	m3^{'L}	m3^{'L}
Sol	an-a	poo		poo-run	
Fá#					
Fá	/				
Mi	ma han-teh	run-dik	po-run-dik	dik	m3 ^{'L}
Ré#					
Ré	Tyo nin-na-ke a	tyo	tyooo. a	tyo	
(...)					
Lá			a		

m2^{'R}. Variação reduzida de m2: ao invés de saltar da grave à aguda, ascendeu a escala e a descendeu até a grave reiterada, excluindo os movimentos finais de m2. Trata-se de uma variação de m1'-C10 e m2'-C11.

m3^{'L}. Idem m3'' com nova letra.

m3^{'L}. Idem m3' com a letra do motivo anterior.

Em seguida, repetiram-se os dois últimos motivos. Note-se que a estrofe C é composta apenas com motivos que são variações dos motivos da estrofe anterior, de modo que podemos entendê-la como uma variação da estrofe B.

A escala do C43 foi composta pelas notas lá-ré-mi-sol – intervalos 5j/T/2M/4j. Apenas Caxeiro liderou o canto, sua esposa não comparecendo. Logo depois que Carnaval passou a cantar na forma de coro (0m44s), Socorro passou a fazê-lo também (0m54s). Carnaval tentou assumir a liderança aos 1m57s, mas se atrapalhou e silenciou, de modo que Caxeiro retomou a liderança, o que durou até o fim da canção.

Antes de passar à próxima canção, vale observar o que aconteceu entre o canto de Caxeiro (líder) e o de Socorro (coro) nas estrofes B e C. A transcrição acima de B diz respeito à primeira entoação conjunta da estrofe, na qual Socorro não cantou m2/v2 (verso 2), apenas os motivos seguintes. Depois disto, a voz do líder e a voz feminina passaram a se desencontrar, da seguinte maneira: Caxeiro entoava m2^{'R} (v5-C) e antes do final do motivo, Socorro cantava m3 e m3' (v3-B). Em seguida, Caxeiro dava sequência à estrofe C (m3^{'L} e m3^{'L}, v6). Mencionei acima que C é uma variação de B. Os motivos que abrem B e C (m2 e m2^{'R}) possuem letra similar e são equivalentes (um é uma redução de outro), de modo que não seria possível a Socorro saber se Caxeiro iniciava B ou C, ao menos que ela aguardasse os próximos motivos, o que não fez, preferindo antecipar-se ao líder¹⁴⁹. Este desencontro pode ser ouvido aos 1m10s, 1m29s, 1m47s e 2m04s da gravação, e gerou um

¹⁴⁹ Por esta razão, optei por não transcrever o canto feminino na estrofe C, que se deu, fora o desencontro, como de costume, a uma 8j acima do canto masculino.

embaralhamento das estrofes B e C. Em todos estes momentos, Caxeiro deu sequência à estrofe C, como se recusasse entoar B, alternando entre A e C.

Finalmente, aos 2m21s, Socorro voltou a se antecipar, mas então Caxeiro entoou os motivos e versos de B (*an a han bo...*), como se cedesse. Em seguida, voltou a cantar a estrofe A e então entrou na estrofe C omitindo m2^R (v5) e passando direto ao m3^{'L} e m3^{'L} (v6) – ouvir aos 2m35s. Ou seja, Caxeiro excluiu o motivo no qual Socorro se antecipava, buscando uma forma de desfazer o desencontro, ajustando a organização das estrofes de acordo com a forma com a qual Socorro vinha cantando. Na sequência, Caxeiro voltou a entoar A, mas enquanto Socorro ainda alongava a última sílaba da estrofe, foi ele que se antecipou entoando m2 (v2), de forma que não houve tempo para Socorro se antecipar – ela chega a ter um impulso (entre 2m45s e 2m48s), mas logo desistiu, deixando o líder completar o motivo e o acompanhando nos versos seguintes (B). Note-se, então, que Socorro abandonou por um momento a antecipação, logo depois, justamente, de Caxeiro ter aceitado entoar os versos da estrofe B ao invés da C – 2m21s. Em seguida, em vez de voltar à A, Caxeiro foi para C repetindo o procedimento acima: omitiu o motivo no qual Socorro costumava se antecipar (m2^R) e passou aos próximos motivos (m3^{'L} e m3^{'L}), chegando, depois disso, ao fim da canção, aos 3m04s da gravação.

Portanto, o desencontro entre a liderança de Caxeiro e o coro de Socorro desembocou num reajuste da parte do primeiro – uma omissão (em C) e uma contra antecipação (em B). A estrofe C, ao final, teve sua organização alterada, reduzida, de modo análogo ao que ocorrera na canção anterior (C42); já da estrofe B foi alterado o tempo de entrada, isto é, o momento de iniciá-lo com relação à estrofe pregressa (A). Temos, então, tanto no C43 como no C42, uma outra dimensão daquela influência do canto feminino sobre o canto masculino. Na nota v chamei a atenção para as variações femininas em termos de altura, fonética e melodia, enfatizando a possibilidade de alteração melódica de motivos no canto masculino por influência do canto feminino. Já nas últimas duas canções, a relação entre os cantos masculino e feminino resultou na reorganização de estrofes. Como nas anteriores, esta influência partiu das mulheres, mas dependeu da relação com o canto do mascarado que liderava no momento.

No C43, a alteração feminina (antecipação e embaralhamento de estrofes) atuou sobre o canto masculino por insistência. Só quando já passada mais da metade da canção, depois de quatro desencontros, Caxeiro aceitou modificar a forma como vinha cantando para tentar se adequar ao modo de Socorro. Ou seja, abriu-se uma negociação. O acordo veio pela omissão do motivo inicial da estrofe C, mas também por uma contra antecipação do motivo inicial de B, como se o líder colocasse um limite para a alteração da estrofe, alterando-a em termos de tempo ao invés de excluí-la. Apenas após estas modificações é que a canção foi finalizada, o que parece reforçar a ideia de que uma negociação se desenvolveu no transcórre-la, encerrando-se o canto quando ela chegou a um entendimento comum.

Embora no C43 esta negociação tenha sido marcante, na forma de desencontros explícitos seguidos por alterações, creio que ela está mais ou menos presente em todas as canções, o que já se depreende do que foi dito a respeito das variações femininas sobre o canto masculino (ver nota v). Talvez a demora no C43 para chegar a termo quanto à organização das estrofes possa estar relacionada ao fato de Socorro não ser esposa de Caxeiro. Se Maria Antônia estivesse presente cantando com Caxeiro, seria ela a guiar o modo de cantar de Socorro.

A ausência de Maria no C43 revelou então um diálogo entre o mascarado que lidera o canto e o coro feminino. Na nota vii indiquei que os casais que formam o coro costumam atentar ao canto do líder, cabendo a ele a decisão do que será entoado em cada parte. No C43 nos deparamos com uma espécie de inversão na qual o líder teve também que se atentar ao coro (de Socorro), mostrando-nos que o fluxo musical entre estas posições não vai apenas em um sentido, do líder ao coro, tratando-se antes de uma comunicação, de um fluxo bidirecional onde o coro também atua sobre o canto do líder, incrementando o dinâmica da relação musical entre eles.

Canto 44.

100 b.p.m.

A	Wadyo nowa waik	
1	Wadyo wadyo howihnin howihnin	
2	Wadyo wadyo howihnin howihnin	Wadyo: macaco-prego
B	Howihnin: irmão	
3	Nayohman nayohman nayohman	
4	Nayohman nayohman nayohman	

Estrofe A

	m1	m2	m3	m4	m5	m5 ⁱ
Fá		wih				
Mi						
Ré#		ho ni		wa-dyo-wa	wih-neece	ho
Ré						
Dó#						
Dó		in	ho-wih-niin	dyo	ho	wih- ⁺ neeeei
Fá	Wa-dyo-wa-dyo	wih				
Mi						
Ré#		ho ni		wa-dyo-wa	wih-niin	(...)
Ré						
Dó#						
Dó		in	ho-wih-niin	dyo	ho	

m1. Reiteração da aguda curta (4x) – variação sem alongamento de m1-C22, m4-C25, m1-C34 e m5-C37.

m2. Da mediadora à aguda seguida por descida escalar com glissando entre mediadora e grave. Trata-se de trajetória inédita com estes intervalos. Em outros intervalos foi encontrada pela última vez no m6-C38 (T/3M/4j). Ver também, em T/3m/3M, m2'-C02, m4-C29 e m3''^L-C40.

m3. Reiteração da grave (3x) com alongamento da última sílaba. Ver m4-C01, m8-C04, m5/m5'-C05, m4/m4'-C06, m7-C08, m4-C21, m9-C24, m3-C25, m3-C28, m3-C34 e m4-C36. Trata-se daquela família de motivos geralmente utilizada no fim das estrofes, mais raramente no início. Aqui, entretanto, m3 está entre o início e o fim, mais especificamente no fechamento da primeira metade da estrofe.

m4. Reiteração da mediadora (3x) com fim na grave curta. Variação (com acréscimo das reiterações) do movimento descendente de 3m, cuja forma sintética foi encontrada no m2ⁱ-C03, m4-C04, m4-C08, m6-C23 e m3-C39.

m5. Da grave à mediadora reiterada, sendo a última pouco alongada, tal qual m2-C28.

m5ⁱ. Inversão de m5: o que era grave virou mediadora e o que era mediadora virou grave, aproximando o motivo daqueles citados como referência para o m4 (salto descendente de 3m). Perceba-se, porém, que m5ⁱ reiterou a grave final, enquanto m4 reiterou a aguda.

A estrofe B foi elaborada sobre os mesmos motivos, mas com letra distinta (de significado verbal desconhecido: *nayoman*).

Moura iniciou a canção sobre a escala si-ré-mi, mas o próximo mascarado já a elevou para dó-ré#-fá, alturas que permaneceram durante a maior parte do canto, que finalizou meio tom acima. Mantiveram-se, portanto, os intervalos T/3m/4j. Depois de Moura, os mascarados eram, respectivamente, Abrão, Carnaval, Caxeiro, Auri e Lui. O canto terminou aos 6m39s da gravação.

Canto 45.

110 b.p.m.

A	Kawahtyiro nowa waik
1	Kawahtyiro tyiro(r)ia
2	Kawahtyiro tyiro(r)ia
B	Kawahtyiro: milho (natyi e).
3	(A) ko todo do(h)an kawahtyiro
4	Nöko todo do(h)an kawahtyiro

Estrofe A

m1				m2	
Fá		tyi		tyi-ro	
Mi		ro		tyi-roi	
Ré#					
Ré					
Dó#					
Dó		iaa		+ooooo	
Fá	tyi	tyi		wah-tyi-ro	
Mi		ro		ti-ro	
Ré#					
Ré					
Dó#					
Dó	(Ka)wah	ro	iaa	ka	(...)

m1. Embora a bordadura entre grave e aguda não seja novidade (ver m1-C24), tampouco a descida escalar (conforme C41 e outros), a combinação destes movimentos ainda não tinha sido ouvida com estes intervalos no mesmo motivo. Observando a sequência m7-m7'-C38, pode-se tomar m1 como uma variação por compressão métrica, uma vez que m7-m7' reiteraram aguda e grave.

m2. Da grave à aguda reiterada (3x) seguida por descida escalar com reiteração na mediadora – tal qual m2-C24 (ver também m1-C32).

Estrofe B

m3		m4		m3'		m5	
Fá				ko-to-do-do		ka	
Mi				aan		wah	
Ré#							
Ré							
Dó#							
Dó						tyi-+rooooo	
Fá	Koo-to-do-do-an	ka	tyi	ko-to-do-do		ka	
Mi		wah	ro	no	aan	wah	
Ré#							
Ré							
Dó#							
Dó						tyi-+roooo	

m3. Aguda reiterada (5x), sendo a primeira um pouco alongada – variação de m1-C44 (ver também m1-C22, m4-C25, m1-C34 e m5-C37).

m4. Bordadura descendente-ascendente entre aguda e mediadora seguida por fim na mediadora, em notas curtas mas um pouco menos curtas que as do motivo anterior. Este movimento foi ouvido no m4-C26, mas lá se combinava com outros movimentos.

m3’. Variação do m3 por meio do acréscimo de uma mediadora curta no início e pela substituição da aguda final pela mediadora pouco alongada, aproximando-se (à exceção da sílaba inicial) de m5’-C25, m6-C37 e m1-C38.

m5. Descida escalar com reiteração da grave e alongamento na última sílaba – variação das descidas escalares sintéticas (m2-C21, m2-C37, m9-C38).

Perceba-se que a estrofe foi organizada sobre um mesmo verso repetido por pares de motivos distintos. Do primeiro (m3 e m4) ao segundo par (m3’ e m5) há um processo de agravamento, isto é, o agudo m3 tem partes abaixadas no m3’, enquanto a bordadura de m4 (como se oscilasse na região aguda) descende a escala, encontrando a primeira altura grave da estrofe. Como se houvesse uma maior gravidade ao fim.

O C45 foi liderado por Caxeiro. Carnaval tentou assumir a liderança (por volta de 1m03s da gravação), mas outro mascarado também o fez. Na verdade, a liderança ao longo da canção foi um pouco confusa. Em alguns momentos se ouvem outras vozes cantando, como se mais de um mascarado liderasse ao mesmo tempo, ou como se a direção da liderança não mais necessariamente obedecesse à sequência do alinhamento. Trata-se de uma impressão que não pude testar com meus interlocutores. Os mascarados por eles identificados durante a gravação do C45 foram, além de Caxeiro e Carnaval: Auri, Lui e Malária. A escala foi composta com os intervalos T/3M/4j, iniciando pelas alturas dó-mi-fá e terminando meio tom acima, aos 04m09s.

Canto 46.

60 b.p.m.

A	Boboboi nowa waik
1 Boritao aopu aopu	Boboboi: <i>quando nós toma banho, txum.</i>
2 Boboboi boboboi boboboi	Aopu: <i>filho dele também.</i>

Estrofe A

	m1 (1x ou 2x)	m2	m3	m4
Fá#	ao		bo	
Fá				
Mi	puuu \		bo	
Ré#				
Ré			boee	bo-bo- ⁺ boeee
Fá#	ao			
Fá				
Mi	taao puu puuu \	bo \	bo	
Ré#				
Ré	Bo-ri ao	Bo-bo oe	bo-boee	bo-bo-(...)

m1. Da grave reiterada saltou à mediadora pouco alongada, repetindo em seguida o movimento da grave à mediadora brevemente alongada, para daí passar à aguda e terminar na mediadora alongada em glissando. Encontramos o fim de um motivo na mediadora seguida por glissando no m2-C42, nesta mesma sessão. Ali, porém, a distância entre mediadora e grave era de 3m e não de 2M. O mais próximo dos movimentos de m1 foi aquilo escutado nas sequências m0-m1-m2-m1[']-C06, m1-m2-m3-C18 e m5-m2[']-C19. Todas, entretanto, afastam-se do presente motivo, não só pelas métricas e pulsos distintos empregados, mas também (e principalmente) pelos intervalos da escala. A forma T/2M/3M utilizada no m1 não foi registrada em nenhum outro motivo do repertório¹⁵⁰. Nesta ordem intervalar, a mediadora está a uma mesma distância da grave e da aguda (um tom). Esta equidistância havia sido evitada até agora: nas canções anteriores a mediadora estava ou mais próxima da grave (T/2M/4j) ou da aguda (T/3m/3M, T/3m/4j, T/3M/4j). Assim, m1 contrasta melodicamente com todos os motivos progressos, retomando a variação das formas escalares, as principais delas já presentes na parte inicial do repertório. Como se m1-C46 viesse mostrar, com o repertório se aproximando do fim, que os processos de variação (aqui dos intervalos) podem criar outras sonoridades, não exploradas nas canções anteriores, mas que se relacionam a elas.

m2. Da grave reiterada foi à mediadora e daí por glissando à grave: variação de m3'-C13 e m3-C33.

m3. Da mediadora à grave reiterada com alongamento breve na última, perfazendo uma reelaboração de m2[']-C07 e m3[']-C12. Perceba-se na transcrição que uma das variações femininas desceu a escala, transpondo outra trajetória melódica à masculina e acrescentando uma variação da descida escalar sob a forma intervalar inaugurada por m1 (T/2M/3M).

¹⁵⁰ Não que estes intervalos não tenham ocorrido antes na escala de canções. Entretanto, quando ocorreram, os motivos não eram compostos por estes intervalos (T/2M/3M). Assim, parte dos motivos do C27 era formada pelos intervalos T/3m/3M, enquanto outra parte o era por 6M/T/2M. No C32, uma parte foi composta com T/3M/4j e outra com 6M/T/2M.

m4. Reiteração da grave (3x) com alongamento final. Trata-se daquele procedimento de encerramento de estrofes encontrado em vários momentos do repertório (m4-C01, m8-C04, m5-C05, m3-C06, m7-C08, m4-C21, m3-C25, m3-C28, m4-C37 e m4-C38), mas que ainda não havia sido utilizado nesta sessão.

Como C42, a presente canção foi composta por apenas uma estrofe. Aqui, entretanto, houve variações quanto à frequência de um dos motivos, m1 podendo ser repetido ou não, conforme indicado na transcrição, enquanto no C42 a ordem e repetição dos motivos era fixa. Quando Caxeiro começou o C46, de escala formada pelas alturas ré-mi-fá# (T/2M/3M), logo após a repetição de m1 Carnaval se antecipou entoando m2 (0m20s), o que ocorreu também na sequência (0m30s). A liderança continuou com Caxeiro, que aos 0m40s entoou m2 sem que Carnaval se antecipasse. Em seguida, porém, aos 0m46s, outro mascarado se adiantou a Caxeiro no m2, e outro aos 0m52s. Esta antecipação por mascarados que compõem o coro masculino seguiu adiante, criando uma ambiência na qual as vozes masculinas se sobrepunham, cada uma em partes distintas da estrofe, ligeiramente deslocadas entre si, finalizadas pelo coro feminino.

Relembro a mencionada confusão quanto à passagem da liderança no canto anterior (C45). Aqui, contudo, esta passagem foi relativamente clara, Carnaval assumindo a liderança entre 1m18s e 1m28s da gravação. O que diferencia a estrofe do C46 parece ser antes um modo de execução próprio, no qual cabe aos mascarados (que não estão liderando) antecipar o m2, do que uma confusão quanto a qual mascarado está a puxar o canto (como no C45). Permanece, entretanto, em ambas as canções, uma percepção de que o modo padrão de entoação dos cantos, estabilizado ao longo do repertório, estaria se alterando, sendo invadido por outros participantes (ver também a relação com o coro feminino no C43). Como se a ordem estivesse se dissolvendo, sendo discretamente invadida pela simultaneidade.

Ainda quanto à antecipação de m2, vale notar que a expressão *boboboi* (letra de m2, m3 e m4) foi glosada como a designação para o som da água quando alguém nela mergulha. Trata-se, ao que parece, de uma onomatopeia para o borbulhar que é resultado de algo que afunda. Talvez, então, o deslocamento de tempo e o embaralhamento de vozes criado pela antecipação de m2 pudesse estar a recriar sonoramente as muitas bolhas que surgem quando algo ou alguém submerge. Menos de um minuto depois de assumir a liderança, Carnaval deixou de cantar e a canção terminou aos 2m10s.

Canto 47 (brincadeira).

Vinheta	Koaro nowa waik
1 Koaro koaro koaro (1/2x)	
2 Io batya wa ow	Koaro: rabo.
3 Io ma idik tyabo koaro	

Trata-se da terceira e última *brincadeira* (ver C27 e C35) do repertório. O verso 1, que corresponde à sequência de motivos m1-m2-m3, foi inicialmente repetido por Caxeiro, que deu início à canção.

Vinheta

	m1	m2	m3	m4	m5	
Ré		roo	koa-ro ⁺ oo		rooo	
Sol				io-ba	dik-tya	
Fá#						
Fá	Koa					
Mi	roo			tya	i	bo-koa
Ré#						
Ré		roo	koa-rooo	wa	io-man	a-rooo
Dó#						
Dó						
Si		koa		ow		
Lá#						

m1. Da aguda à mediadora pouco alongada, ambas a uma distância de meio tom uma da outra – como m2^{R-L}-C34 e similar a m4-C05, m6-C21, m4^{''L}-C22, m3-C24, m5-C25 e m6-C37. Contudo, a forma intervalar do presente motivo se distancia destes, uma vez que mediadora e aguda não estão, respectivamente, a distâncias de 3m/3M, 3m/4j ou 3M/4j do centro tonal, mas sim a intervalos de 2M/3m.

m2. Da hipergrave à grave brevemente alongada. O movimento ascendente de 3m da hipergrave à grave (da 6M a T) foi encontrado no m1-C21, m2-C27, m6-C32 e m1-C33, mas ainda não fora o movimento exclusivo de um motivo, como aqui.

m3. Reiteração da grave com alongamento, numa reelaboração de m4-C46.

m4. Ampla descida escalar. De uma altura hiperaguda (um tom acima da aguda do m1) passou por mediadora, grave e hipergrave, finalizando esta com um glissando descendente, como se indicasse uma continuidade virtual da descida escalar. Esta amplitude na dimensão da descida escalar foi ouvida no m2-C06, mas lá os intervalos eram distintos e a altura final era a grave (centro tonal). De todos os motivos nos quais houve participação de uma altura hipergrave (isto é, abaixo da grave), apenas no presente (m4-C47) a hipergrave esteve no fim do motivo. Como se a descida escalar tivesse passado do ponto, da grave, centro tonal. Trata-se, pois, de um motivo atípico, de uma variação da descida escalar que se afasta de todas as anteriores.

m5. Da grave reiterada ascendeu a escala, reiterou a aguda e desceu a escala reiterando mediadora e grave, sendo a última alongada. Note-se que neste motivo a altura que ocupava a função de hiperaguda

no motivo pregresso ocupou agora a função aguda (ou seja, esta se desdobrou em duas alturas no C47). Trata-se, o m5, de uma variação de m1'-C10, m2'-C11 e m2'^R-C43.

A escala do C47 foi formada pelas alturas lá#-ré-mi-fá-sol, intervalos 6M/T/2M/3m/4j. Seu bordão compreendeu o período de m1 a m3, que corresponde ao verso 1 (*koaro*: rabo). O lugar reservado às falas dirigidas aos cônjuges foi o m4, cujo sentido melódico descendente foi mantido por alguns participantes – ouvir, por exemplo, a primeira fala de Caxeiro, aos 0m26s. Ao fim desta, Caxeiro entoou o m5, o coro em seguida dando continuidade na entoação do bordão. Pouco tempo depois, o coro começou a se antecipar à retomada dos versos por Caxeiro. Mesmo antes do primeiro minuto de gravação, percebe-se que as vozes começam a se sobrepor, o que só vai aumentando no desenrolar da canção, entremeadas pelo bordão (*koaro koaro koaro...*). Da metade do primeiro minuto em diante, ouve-se uma parte do alinhamento terminando o bordão enquanto outra o inicia. Vozes e risos de homens e mulheres se atravessam e entrecruzam. *Koaro koaro koaro...* Esta simultaneidade de vozes desencontradas e entremeadas pelo bordão perdurou até o fim da canção, aos 4m50s.

Que dizer da passagem da liderança nesta mixórdia vocal? Claramente, a sequência do canto baseada na posição dos casais nos alinhamentos foi implodida no C47. Só o que se sabe é que foi Caxeiro que deu início ao canto, que logo se espalhou por todas partes das linhas coreográficas, jovens e velhos cantando de forma simultânea e desencontrada, permeada por falas dirigidas aos respectivos cônjuges. Em razão desta dinâmica, propositalmente confusa, só foi possível obter a glosa de alguns fragmentos da gravação. Abaixo o que me foi dito nas sessões de audição (quando há espaço entre as falas significa que se trata de pessoas pertencentes a casais distintos).

Homem. Abre a perna e cheira.

Homem. Cheira meu pau, vou comer/morder (*pu*) a carne da tua piriquita (*kõ*).

Mulher. Tu é barbado, tem muito pelo no saco.

Homem. Vou puxar tua piriquita.

Mulher. Vou puxar teu saco, teu calção também.

Homem. Quando tu tiver dormindo, vou puxar tua piriquita.

Homem. Vou puxar teus pentelhos. Tua piriquita tá acabando, só pedaço.

Mulher. Teu pau não tem mais couro, tá acabando (*tyahdak wihan*).

Mulher. Quem que come minha piriquita? Vai acabar.

Homem. Tu não vai no mato.

Mulher. Teu pau é preto – *tya(h) to tiknin* – quero não, quero branquinho (*paranin*).

Homem. Tua piriquita é pra dentro.

Homem. Vou puxar tua piriquita.

Homem. Vou te deixar.

Mulher. Não dou mais pra ti.

Homem. Vou tirar tua piriquita.

Mulher. Teu braço é peludo.

Homem. Não quero matar mutum não, aí tu fica com fome.

••

Embora esta última assertiva de um dos homens pareça não fazer sentido como resposta ao que sua esposa lhe dissera imediatamente antes, deve-se ter em mente o contexto fornecido pelas brincadeiras passadas. No C27, a esposa em questão se queixara de que seu marido não matava mutum para ela comer. Já no C35, a mesma mulher ameaçou jogar a espingarda do marido na água. Assim, a afirmação no C47 de não mais matar mutum (e deixá-la com fome de carne de mutum) retomou um dos motes das brincadeiras anteriores entre este casal. Isso mostra que as três brincadeiras no repertório do Barakohana se comunicam entre si, que as temáticas jocosas iniciadas no C27 podem ser desenvolvidas pelo mesmo casal nas outras brincadeiras. Cada brincadeira, portanto, é parte de um diálogo maior que se desenrola entre os casais.

Cada uma das três partes deste diálogo maior (C27, C35 e C47) apresentou especificidades. Ainda que algumas temáticas tenham se repetido em todas elas, cada brincadeira teve um ou mais focos predominantes. No C27 as troças se concentraram na falência das relações complementares de produção entre os cônjuges, no seu caráter imperfeito. No C35 a relação complementar precária foi transformada em oposição aberta, marcada por ameaças que vislumbravam o fim do casamento. O fim do sexo conjugal aparecia ali motivado tanto pela falência das relações produtivas entre o casal, como pela recusa das mulheres em conceber novas crianças.

O C47, por sua vez, inaugurou um tom mais obsceno, no qual o sexo não apareceu vinculado à reprodução, não havendo menção a crianças. Enquanto no C27 um dos mascarados se queixou à esposa de que ela não dava a vulva para ele comer e no C35 outro deles afirmou que queria foder, no C47 um dos homens teria dito que queria comer a carne da vulva da esposa. O acréscimo da palavra *carne* na glosa parece brincar com a ambiguidade do verbo comer/morder (*pu*), usado tanto para designar relações sexuais como, mais comumente, atos alimentares (comer peixe, comer caça). Assim, comer a *carne* da vulva poderia estar a indicar de modo jocoso um deslizamento do sexo ao regime alimentar, ou melhor, ao canibalismo¹⁵¹.

Este deslizamento foi precedido pelo mesmo mascarado dizendo para que sua esposa cheirasse o seu pau, variando a assertiva do mascarado anterior, que dizia para a esposa cheirar a própria vulva (*abre a perna e cheira*). Trata-se de uma ação que, embora trate diretamente dos genitais, não diz respeito ao ato sexual, focando antes nos seus cheiros. Isto numa cultura que não pratica, até onde se sabe, o sexo oral (Deturche 2009: 372). O autor afirma que a prática seria entendida pelos homens katukina como impossível “porque o sexo feminino é *mahan*”, categoria caracterizada por um “um odor forte, desagradável e perigoso” (*idem*)¹⁵².

Temos, então, nas primeiras falas masculinas, uma imagem do contato com o genital alheio (pelo odor) que escapa ao sexo conjugal, aproximando-se antes da predação (*comer a carne da piriquita*) do que da (re)produção. A própria designação do ato sexual parece indicar uma passagem desta para aquela, da acepção do sexo como *patyin-buk* (produzir/fazer criança, cf. capítulo 1) para o sexo como devoração (*pu*, comer). Neste sentido, não deixa de ser curioso que a glosa oferecida para vulva designe um animal, no caso, uma ave (periquito)¹⁵³.

Embora a ameaça do uso da violência já estivesse presente na última brincadeira, aqui ela parece assumir contornos próprios. Se no C35 se falava em torar o falo, mergulhá-lo em cimento ou arrancar pentelhos, no C47 as ameaças foram anunciadas principalmente pelo verbo *puxar* – a vulva (*piriquita*), os pentelhos, o escroto (*saco*), o calção. Estas ações carregam alguma violência, mas de outro tipo. Puxar pentelhos e arrancá-los não são exatamente a mesma coisa, ainda que ambos possam resultar em dor. Puxar um calção, por

¹⁵¹ O uso do verbo comer para designar o ato sexual é muito espalhado no globo, sendo encontrado em várias línguas ameríndias, no português (ao menos no brasileiro) e alhures.

¹⁵² A julgar pela fala glosada na brincadeira acima, creio que algo similar poderia ser dito pelas mulheres sobre o falo, mas se trata de algo a ser confirmado, provável e preferencialmente por uma pesquisadora.

¹⁵³ Trata-se de uma designação aprendida com os *dyara* (não indígenas) da região.

teu turno, embora possa ser visto como uma ameaça, poderia também ser tomado como sinal de interesse sexual, tudo dependendo do contexto no qual a ação fosse realizada, se em público (o que provocaria vergonha no homem despido) ou em privado (o que denotaria desejo).

Puxar a vulva da esposa e o saco do esposo completam a lista de ameaças. Na brincadeira passada (C35), o que se dizia ser puxado era o braço da esposa, que conformava uma imagem para o convite sexual. Aqui, ao invés do braço, o objeto do puxão passou a ser a região genital, como se o que antes era convite se transformasse em ameaça direta: *quando tu estiver dormindo, vou puxar tua piriquita* – no que estaria implícita a negação ao poder de escolha da esposa. Curiosamente, não houve glosa registrada para a ameaça de puxar o falo (apenas o saco e o calção), assim como na última brincadeira não se falou em puxar o braço de um homem como forma de convidá-lo para transar. Em ambas, a iniciativa para o sexo continua aparecendo associada à parte masculina.

Portanto, se no C35 era evocado o puxão (do braço) como um convite, no C47 o puxão o extrapolou, como se o ato sexual deixasse de ser uma atividade consensual: *vou tirar tua piriquita*, dissera um dos mascarados. Note-se que a glosa desta fala substituiu *puxar* por *tirar*. Um dos sentidos de *puxar* em português remete justamente a ‘tirar para si’, ambos os verbos rondando campos semânticos vizinhos. O verbo *tirar*, por sua vez, foi utilizado com frequência e em português por meus interlocutores em interações alimentares cotidianas: *pode tirar*, me diziam diante de peixes assados ou de uma panela, convidando-me a comer. A glosa *tirar a piriquita*, então, parece remeter à ideia de pegar a vulva para si, o que eliminaria a reciprocidade do ato sexual.

As reações femininas, além das ameaças de puxar o saco ou calção do marido, evidenciaram um desgosto pelo corpo dos esposos: barbado, muito pelo no braço e no saco – aspectos que os tornariam feios, sexualmente desinteressantes. Esta queixa estética mostra que mesmo que os mascarados estejam a proferir ameaças de caráter predatório, trata-se ainda de sexo – e não de guerra como no C35. Mas a negativa das mulheres aqui não diz respeito às consequências do ato (novas crianças) e sim à falta de atratividade de seus maridos. Ou seja, ainda que os mascarados tenham tentado tratar o sexo na chave da imposição, as mulheres contra-atacaram afirmando seu poder de decisão: se eles não são sensuais, resta implícita uma negativa à tentativa dos mascarados de tratar o sexo no registro da predação.

Esta assertividade feminina foi ainda mais clara quando uma das mulheres mais velhas depreciou também os genitais do marido: *teu pau não tem mais couro, tá acabando; teu pau é preto, quero não, quero branquinho*. A autora destas troças foi a mesma que, no

C35, depois do cônjuge lhe dizer que queria outra *dona*, respondeu-lhe dizendo que arrumasse outra mulher, pois então ele pegaria *doença* e ficaria com o *pau doído, branquinho*.

De duas, uma. Ou ela gostaria de um pau doente (que não transaria), ou o significado de branquinho tem conotações distintas nas duas troças. A palavra glosada por branquinho é a mesma: *paranin*, que indica outras cores claras além do branco, como o amarelo (por exemplo, a cor das máscaras). Seu significado no C35 parece mais próximo da palidez, característica de quem adoece. Já no C47, *paranin* contrasta com o falo preto (*tiknin*, escuro), que estaria *acabando*. Os folíolos dos brotos das palmeiras usadas na festa e o amanhecer são caracterizados pela claridade. Já os troncos caídos que apodrecem, os fungos (todos não comestíveis) e os antigos seres subterrâneos (*baradyahi*) são caracterizados pela escuridão. Havendo uma associação entre escurecimento e envelhecimento por um lado, e entre claridade e novidade (aquilo que é novo, jovem) por outro, a mulher estaria então a afirmar no C47 que gostaria de um falo mais jovem, menos acabado – outro, enfim, que não o do marido.

Se os mascarados buscaram quebrar a reciprocidade que caracteriza o sexo conjugal tentando convertê-lo em predação, a quebra pela parte feminina enfocou a má qualidade estética dos maridos, acompanhada pela sugestão do desejo por outro homem que não o esposo. Não se trata, como na parte masculina, de impor sua vontade ao corpo do cônjuge. O mais próximo desta última alternativa seria a ambígua puxada no calção. É como se as mulheres se contrapusessem à declarada predação sexual masculina pela via da escolha baseada em critérios sensuais. Parecem mostrar assim que não estão todas dispostas a se comportarem enquanto presas dos maridos mascarados.

Os mascarados também depreciaram o corpo de suas esposas, mas o fizeram focando apenas sua parte genital: *tua piriquita tá acabando, só pedaço; tua piriquita é pra dentro*. A depreciação presente contrasta com o antes alegado desejo de devorar a carne da vulva, como se o predador estivesse a reclamar da qualidade de sua pretendida presa. Depois de ter sua vulva depreciada, uma das mulheres retrucou: *quem que come minha piriquita? Vai acabar* – responsabilizando o marido por aquilo do que ele mesmo reclamava. Reafirma-se aqui que quem come é a parte masculina. Mas subjaz nas troças a ideia de que tanto o sexo masculino como o feminino gastariam com o uso ao longo do tempo, restando *só couro e pedaço*. Zomba-se aqui do envelhecimento, da feiura, da falta de sensualidade do cônjuge.

Apesar desta zombaria, os mascarados não explicitaram um desejo por uma vulva que não a da esposa. O mais próximo disso o foi por implicação, quando um dos homens disse que iria deixar sua mulher, justamente depois que ela manifestara o desejo por um falo outro que não o do esposo.

O resultado deste jogo é similar ao da brincadeira passada: o vislumbre do fim do sexo e do casamento. Do C35 ao C47, contudo, operou-se uma passagem que foi da falência do sexo conjugal enquanto procriação à transformação do sexo conjugal em predação sexual, à qual as mulheres continuaram se opondo, recusando-se a ocupar a posição de presa: *não dou mais pra ti* (isto é, para o marido), como dissera uma delas depois de ter sua vulva depreciada.

Se no C35 a temperatura das ameaças aumentara ao evocar agressões físicas e assassinatos, no C47 esta temperatura aumentou num outro plano, mais palpável. Isto porque assassinatos de cônjuges estão no domínio do absurdo segundo a ética katukina, enquanto o corpo dos cônjuges e o sexo são temas constantes e atuais, presentes na vida conjugal. Acrescente-se a isso o que escreveu Deturche (2009: 310): “os adultérios, se existentes, devem ser discretos e não colocam em causa uma união, mesmo que possam causar tensão”. A brincadeira C47, então, elevou a temperatura das troças, aprofundando o jogo agonístico entre os cônjuges.

É interessante, neste sentido, a posição inicial das falas improvisadas, no lugar do m4, com seu sentido melódico descendente, em tudo atípico na família dos motivos caracterizados pela descida escalar, pois não se deteve no centro tonal grave. Esta posição das falas logo foi deslocada pela sobreposição de vozes, conforme assinalai acima. Ou seja, as provocações sexuais descritas se desenrolaram de forma não ordenada, diferente daquele padrão estabilizado ao longo do repertório. Como se ouve na gravação, partes distintas dos alinhamentos se atravessaram, um homem fez uma troça e outra mulher o sobrepôs, ao tempo em que outra já desfiava sua assertiva contra o marido e parte do coro voltava a entoar: *koaro, koaro, koaro...* e assim por diante. Uma grande confusão, sem qualquer respeito à noção de ordem construída anteriormente, mas que já vinha sendo pontualmente desestabilizada pelas últimas canções. Foi nesta paisagem formada coletivamente que os cônjuges se avacalharam, sem que estivessem necessariamente a liderar a canção, pois ninguém estava. É provável que toda esta sobreposição de vozes garanta um contexto mais favorável para a expressão daqueles e daquelas mais tímidos, uma vez que o foco da atenção não está concentrado no casal que lidera momentaneamente.

Creio que há um paralelo claro entre toda esta desordem e o caráter sexualmente ofensivo das brincadeiras, como se a deriva do sexo conjugal em predação gerasse uma grande confusão no mundo vivido, análoga talvez à ouvida no C47. Uma confusão formada por um jogo agonístico sem resolução, no qual aquele que se declara predador não consegue atualizar sua proclamada posição diante da recusa da outra parte em ocupar a posição de presa.

Vejamos, finalmente, o que aconteceu na última canção da festa Barakohana.

Canto 48.

62-72 b.p.m.

A	Tyeriwa nowa waik
1	Dirawa dirawa ee
2	Dirawa dirawa ee
3	Dirawa dirawa ee
4	Dirawa ee
B	Glosa alternativa: <i>Dyeriwae</i> : fruta
5	Dyaimama dyaimama ee
6	Dyaimama dyaimama ee
7	Dyaimama dyaimama ee
8	Dyaimama ee

O canto foi iniciado por Caxeiro nas alturas ré-fá-sol (T/3m/4j), conforme abaixo.

Estrofe A

	m1	m2	m2^R	m2'	m3	m4	m1'
Sol		<i>di-ra eee</i>		<i>di-ra</i>			
Fá#							
Fá		<i>waa</i>	<i>waa</i>	<i>waa</i>	<i>waa</i>	<i>di</i>	
Mi							
Ré#							
Ré				<i>eee</i>	<i>di-ra</i>	<i>ra-waa eeee</i>	<i>di-ra-waa-eeee</i>
Sol		<i>di-ra eee</i>	<i>di-ra</i>	<i>di-ra</i>			
Fá#							
Fá		<i>waa</i>	<i>waa</i>	<i>waa</i>	<i>waa</i>	<i>di</i>	
Mi							
Ré#							
Ré	<i>Di-ra-waa</i>			<i>eee</i>	<i>di-ra</i>	<i>ra-waa - ee</i>	<i>di-ra-waa-(...)</i>

m1. O canto final começou pela reiteração da grave (3x) com breve alongamento na última sílaba. Esta espécie de motivo foi bastante comum no encerramento de estrofes, mas sua posição no início faz de m1 uma variação mais próxima do m3-C10, m4-C36 e m4^L-C37¹⁵⁴.

m2. Da aguda reiterada à mediadora pouco alongada e daí de volta à aguda alongada, conformando uma bordadura. Com estes intervalos não encontramos nenhum motivo similar no repertório. Como observado na nota vi, a finalização de motivos na aguda foi um recurso relativamente incomum. A

¹⁵⁴ Um dos mascarados apresentou uma variação de m1 substituindo a altura grave pela aguda, aproximando m1 de m1-C22, m4-C25, m1-C34, m5-C37, m1-C44 e m3-C45.

bordadura descendente-ascendente entre aguda e mediadora foi vista na segunda metade do m1-C11 – intervalos T/2M/4j, enquanto C48 é formado por T/3m/4j.

m2^R. Trata-se de uma redução do motivo passado por meio da exclusão da sílaba final aguda, o que aproximou m2^R de m3-C18 e m2-C19, mas estas não alongaram a mediadora final.

m2[']. Variação do m2 pela substituição da sílaba final aguda pela grave, transformando-o numa descida escalar, similar ao m2-C08, m7-C18 e m6-C20.

m3. Reiteração da grave seguido por movimento à mediadora brevemente alongada, tal qual m2-C18.

m4. Da mediadora à grave reiterada (3x), sendo a penúltima pouco alongada e a última alongada – variação de m5-C18.

m1[']. Variação do m1 por acréscimo de uma sílaba grave mais alongada – como se o motivo inicial saísse transformado ao fim da estrofe. O reposicionamento do motivo o aproxima daquele conjunto de motivos formados pela reiteração da grave ao fim da estrofe, como m4-C01, m8-C04, m5/m5'-C05, m4/m4'-C06, m7-C08, m4-C21, m9-C24, m3-C25, m3-C28, m3-C34 e m4-C46.

A estrofe B foi composta pelos mesmos movimentos melódicos, mas sobre a palavra *dyaima(h)ma (ee)*, de significado desconhecido. Em alguns momentos as letras de A e B se misturaram, formando uma só estrofe. Quando, durante as audições das gravações, os homens me forneceram uma das glosas da letra (*tyeriwa*, passarinho), um deles comentou que nesta canção, *canta tudinho*. Inicialmente, pensei que ele se referia à participação de todos os casais presentes. Contudo, C48 não se desenrolou conforme o padrão, confirmando a tendência de desestabilização apontada nos cantos precedentes. Vejamos.

Depois que Caxeiro começou a cantar, Carnaval, ao seu lado, logo passou a acompanhá-lo fazendo o coro. Em seguida, Maria Antônia começou a cantar, mas seu canto pareceu deslocado – ouvir entre 0m26s e 0m40s. Aos 0m41s outro homem que não Carnaval assumiu a liderança. Nos instantes seguintes, entretanto, algumas vozes do coro se desencontraram e se sobrepuseram ao líder, e aos 0m57s, antes do então líder terminar uma das estrofes, outro mascarado iniciou a estrofe seguinte, atravessando sua liderança. Aos 1m07s se ouve outro homem puxando o canto e a partir daí a sobreposição de vozes se intensifica, cada qual entoando partes distintas da mesma melodia. O coro então se desvinculou momentaneamente do líder, ao tempo em que a liderança pareceu ser assumida de modo aleatório e não pela ordem dos casais nos alinhamentos.

Creio que a indicação de que na última canção se *canta tudinho* diz respeito a esta confusão polifônica proposital¹⁵⁵. Na gravação, esta confusão é mais explícita em alguns momentos e quase ausente em outros, nos quais se ouve claramente algum mascarado liderando a estrofe e o coro o seguindo. Esta percepção, entretanto, é função do ponto de escuta, isto é, da posição do gravador, que estava nas mãos de Carnaval. Quase um ano depois, quando participei de outro Barakohana liderado

¹⁵⁵ Também aos passarinhos, mote da canção, que cantam todos juntos no amanhecer – agradeço a Deturche pelo apontamento.

por Caxeiro e Maria Antônia, em 2015, na aldeia Bacuri Novo, posicionei-me atrás de uma das linhas coreográficas e me movimentei ao longo dela. Desta forma, foi possível perceber de modo ainda mais patente a sobreposição proposital de vozes, iniciada antes que se completasse um minuto do início da canção. Seu desenvolvimento foi numa crescente: logo se ouviu mais de um mascarado a liderar a canção, bem como a sobreposição do coro cantando partes distintas da melodia (às vezes um burburinho ao fundo, pois mesmo que em movimento, o gravador continuava sendo um só).

Esta dinâmica levou, então, à seguinte situação: enquanto a extremidade sênior dos alinhamentos estava cantando uma parte da canção, outras porções das linhas estavam cantando partes distintas, e a extremidade oposta entoava ainda outra parte. Como se os alinhamentos estivessem prestes a implodir, sonoramente misturados, sem ordem a ser seguida. Para que se tenha uma ideia mais adequada da intensidade deste momento, ofereço a gravação do último canto do Barakohana realizado em 2015, que contrasta com a gravação do C48 no Barakohana de 2014, objeto da presente descrição.

Em 2015 a canção durou mais do que em 2014 porque os alinhamentos eram maiores, contando com o acréscimo de três casais que residiam na aldeia Santa Cruz e um que morava no Sororoca, todos em visita ao Bacuri. A maior duração e o maior número de participantes parece ter colaborado para a maior intensidade da polifonia ouvida em 2015, bem como para a expectativa crescente por ela produzida, indicada por risos e interjeições mais frequentes, mas presentes em ambas as gravações (de 2014 e 2015). Esta expectativa dizia respeito ao modo de encerramento do repertório. Tanto em 2014 quanto em 2015, na canção final chegou um momento em que as mulheres mais velhas passaram a segurar uma tira ou um punhado de tiras das máscaras de seus maridos, posicionados em sua frente, ambos dançando, girando conforme os movimentos das linhas coreográficas. Algumas delas se aproximaram ainda mais e agarraram os esposos pela nuca, sem que os casais parassem de se movimentar. Ouvem-se ainda mais risos. Outras mulheres passaram também a segurar as máscaras dos maridos por algumas de suas tiras. A aurora já se impusera e o dia clareava, ainda que o sol não tivesse despontado no horizonte altivo da floresta no horizonte. As linhas continuavam a girar.

Finalmente, as mulheres da extremidade sênior partiram para cima de seus esposos, tentando lhes roubar as máscaras. Embora parte dos alinhamentos tenha se desfeito com esses ataques, enquanto os homens tentavam resistir ao roubo, a outra metade dos alinhamentos continuou a cantar e a dançar, com as linhas coreográficas girando paralelas. Relembro que nessa porção dos alinhamentos, na ala jovem, os homens se movimentavam para trás e as mulheres para frente, como se aqueles estivessem a fugir destas, o que é ainda mais marcante nestes momentos finais do canto de encerramento. Os cônjuges que já tinham abandonado o alinhamento ainda disputavam as máscaras entre si, sob risos e interjeições tensionadas pelo esforço físico, pois ainda que algumas mulheres não se empenhassem muito na tentativa de roubar a máscara do cônjuge, outras não a largavam por nada, travando-se um embate físico entre o casal mediado pela máscara. Essa euforia era permeada pela expectativa dos

casais que ainda cantavam, até que as mulheres mais jovens finalmente atacaram seus maridos mascarados, dando início à luta pelas máscaras.

As risadas ouvidas nas gravações parecem remeter àquela euforia tensa de momentos finais de jogos de competição, nos quais os jogadores dão tudo de si e a expectativa (do fim) é tamanha que os risos começam a brotar. À medida que alguns homens conseguiam fugir com suas máscaras para o terreiro ritual (*hokanin*), dando fim ao embate, algumas mulheres iam atrás de ajudar suas cunhadas a roubar a máscara do irmão, que tinha que aumentar sua resistência diante das investidas diversificadas. Os homens, por sua vez, não voltaram do terreiro para o pátio para ajudar os outros homens, cada qual tendo que se virar sozinho (contra sua esposa, ou contra sua esposa e irmãs) para levar sua máscara de volta ao *hokanin*.

No Barakohana de 2014, Carnaval, que segurava o gravador, logo se livrou de Socorro e correu ao terreiro ritual. Na gravação de 2015, entretanto, permaneci no pátio, acompanhando a etapa final do jogo agonístico que ocupara os casais desde o dia anterior. Este último registro é mais rico em termos sonoros, pontuado por galos cantando e cães latindo, permeado por risadas e interjeições alegres (*uuuu*), que vão aos poucos silenciando. Ouve-se, ainda, ao fim, uma mulher correndo de volta das proximidades do terreiro masculino ao pátio, depois de fazer uma provocação aos homens.

Os homens, então, descansaram um pouco no terreiro (*hokanin*), as mulheres fazendo o mesmo no pátio, enquanto os ânimos se acalmavam. Terminara o repertório de cantos do Barakohana realizado em 2014 na aldeia Bacuri. O dia amanhecia.

Nota de encerramento.

Do crepúsculo à aurora se desenrolou um jogo baseado na variação, na repetição mais ou menos alterada daquilo que fora iniciado pelo líder. Ao longo da descrição busquei demonstrar que processos de diferenciação atravessaram todo o repertório ritual: alterações de melodias, transformações de intervalos, elevações de alturas, mudanças nas letras e na pronúncia de sílabas, reordenação de versos e estrofes, dentre outros. Toda esta gama de variações, atuante tanto no nível intracancional como intercancional, indica que na festa o modo preferencial de relação entre cônjuges, bem como entre líderes e seguidores (coros) e entre velhos e jovens, está assentado na repetição alterada.

O conjunto de variações que forma cada canção está organizado em uma ordem sequencial, baseada na passagem do canto entre os casais que compõem os alinhamentos: dos casais formados por pessoas mais velhas aos casais formados por jovens. A unidade de base das canções, portanto, é o casal, a relação conjugal. No interior desta relação há também uma ordem, segundo a qual cabe ao mascarado entoar a parte inicial das estrofes e à sua esposa a

parte final. O homem começa, a mulher conclui. Parece haver neste ordenamento uma analogia com a organização de outras atividades. Mostrei no capítulo 1 que quando os cônjuges plantam juntos, o marido abre o chão com a enxada, enquanto sua esposa enterra a coroa de abacaxi ou pedaços de maniva. Mencionei então que essa ideia também pode ser estendida à caça, trazida pelo marido e cozida pela esposa. Em todos esses casos, concluir uma atividade significa completá-la por meio de uma ação diferente daquela que a iniciou. A conclusão feminina é o que possibilita o início de outro ciclo, a próxima entoação da estrofe, ligeiramente distinta da entoação da anterior.

A expressão que designa o verbo cantar parece corroborar este tipo de analogia entre os cantos e outras atividades produtivas. Assim como se diz fazer uma canoa (*podak-buk*) ou um remo (*poako-buk*), fabricar um cesto (*ton-buk*) ou uma máscara (*kiori-buk*), diz-se fazer um canto, *waik-buk*. A canção é fabricada, construída, dotada de materialidade. Como na produção de alguidares e de canoas de casca, os cantos são o resultado da articulação entre os trabalhos masculino e feminino, da relação de oposição complementar ordenada. Na fabricação de alguidares, por exemplo, trata-se de articular ações distintas: o marido deve carregar o barro e derrubar a árvore que servirá para queimar a cerâmica modelada pela esposa – ações diferentes que, ordenadas, complementam-se e concorrem para uma mesma finalidade.

Já nas canções se está diante da articulação de uma mesma ação (*waik-buk*) realizada de modo específico pelos cônjuges. Exige-se, então, um entrosamento ainda mais acurado. Se alguns minutos entre o que faz o marido e o que faz a esposa fazem pouca ou nenhuma diferença no plantio e na produção de bens, alguns poucos segundos fazem toda a diferença na articulação entre os cantos masculino e feminino, na produção de uma canção. É como se a complementariedade que caracteriza a relação conjugal estivesse sendo exercitada por outros meios, no caso, o canto (e a dança, também *waik*). Por estes meios, o caráter complementar aparece intensificado, exigindo maior proximidade entre os cônjuges e retorno imediato de cada um, principalmente enquanto lideram. Ambos se envolvem simultaneamente em uma mesma ação (*waik-buk*) para produzir um objeto (a canção, *waik*).

Mas, se a repetição alterada é a forma padrão da canção, seria impreciso afirmar que se trata, efetivamente, de uma mesma ação. Trata-se, antes, de uma ação dual, cujas partes contribuem para formar o todo (a canção) sem com ele se confundirem. A canção, por sua vez, não é pura repetição das mesmas partes, mas sim repetição por variação, a cada parte sendo aos poucos acrescentadas pequenas diferenças, que influenciam as próximas partes, como se as modificações abrissem outras possibilidades, acatadas ou abandonadas ao longo

de cada canção. Assim, a última entoação de uma estrofe nunca é igual à primeira entoação desta ‘mesma’ estrofe. Entre a estrofe de referência e a estrofe final há sempre uma distância, construída ao longo dos alinhamentos por cada casal participante. A própria canção, portanto, não é idêntica a suas partes. A canção é uma totalização temporária, eventual, de processos de variação que ocorreram por um período de tempo, levado a cabo por casais (necessariamente no plural).

Foi em meio a estes exercícios de oposição complementar que se deram as chamadas *brincadeiras*, caracterizadas pelas zombarias conjugais. Diferente da maioria das canções do repertório, nelas o que mais interessava aos meus interlocutores era os sentidos verbais das palavras, particularmente das troças que os cônjuges dirigem um ao outro. Como vimos, o significado verbal do que foi dito nestes momentos acusou justamente a falta de complementariedade na relação conjugal. No C27 o mote principal eram as queixas quanto à má qualidade do trabalho do cônjuge, indicando uma espécie de falência (ou má articulação) nas atividades produtivas dos casais. A dinâmica entre a vinheta entoada e as queixas parece indicar uma convivência entre complementariedade (musicalmente exercitada) e falta de complementariedade (verbalmente dirigida).

Na brincadeira seguinte (C35), essa convivência afetou a ordem da passagem da liderança ao longo dos alinhamentos, de modo que casais formados por pessoas mais jovens cantaram antes dos mais velhos. Como vimos, as troças ali explicitaram assimetrias (*puxar o braço/segurar criança*) e desembocaram em ameaças (inclusive de assassinato), vislumbrando o fim da procriação e do casamento. Ainda assim, o verbal estava enquadrado pela relação musical complementar dada nas vinhetas, liderada numa ordem não convencional.

Assim como ocorreu nas canções posteriores ao C27, as canções que se seguiram ao C35 retomaram a ordem padrão, a relação musical complementar entre cônjuges voltando a ser repassada dos mais velhos aos mais jovens. Na última sessão de cantos, porém, esta forma começou a ser desestabilizada. A passagem da liderança no C45 foi um tanto confusa, como se, em alguns momentos, mais de um mascarado liderasse ao mesmo tempo. No C46, um dos motivos foi frequentemente antecipado pelos mascarados que faziam o coro em relação ao mascarado que liderava, criando um deslocamento entre as vozes, brevemente desencontradas.

Na última brincadeira (C47), não houve passagem da liderança, mas sim uma sobreposição de vozes entremeadas pela vinheta, uma implosão da sequência do canto baseada na posição dos casais na linha. A temática principal das troças foi o sexo e a

depreciação do corpo do cônjuge, transformando a relação sexual conjugal (complementar e assimétrica) em uma relação sexual predatória, de modo a recolocar no horizonte, com outro acento, o fim da conjugalidade. A própria vinheta, lugar da complementariedade entre os cônjuges na brincadeira, se repartiu pelos alinhamentos, com a ala jovem a cantando em momentos diferentes da ala sênior. Uma clara desestabilização da ordem construída ao longo do repertório, uma confusão musical que caminha junto com a confusão na qual o mundo estaria imerso caso se efetivasse o que era dito naquelas troças, caso o sexo deixasse de ser produção e se tornasse predação.

Finalmente, na última canção (C48), a confusão polifônica foi adensada, velhos e jovens vindo a entoar partes melódicas distintas ao mesmo tempo. A ordem construída ao longo da noite foi claramente subvertida, não se identificando mais líderes e seguidores, apenas mascarados e mulheres, suas vozes embaralhadas. Essa dinâmica foi criando uma grande animação, uma espécie de euforia e expectativa, até que as mulheres atacaram seus maridos e os alinhamentos se desfizeram. A conclusão do repertório, seu lugar de chegada, é o fim absoluto da relação de oposição complementar, é a efetiva transformação do casamento em guerra. Uma guerra pelas máscaras. Uma guerra que é também uma *brincadeira*.

Mas o que é, afinal, uma brincadeira? Em katukina, referem-se a ela pela expressão *koni-boi* (*koniboi* em Deturche 2009: 238 e 554). Sabe-se que *koni* significa fala, língua, palavra. A partícula *-boi* aparece em outras expressões como *tyawah-boi* (comer), na qual a antecede o substantivo *tyawa* (comida), e *kidak-boi* (demorar), precedida por *kidak* (velho, antigo), transformando, assim, substantivos em verbos, mas num sentido distinto do que faz a partícula *-buk* (Deturche, comunicação pessoal)¹⁵⁶.

No português brasileiro falado nas capitais do país é comum a acepção de brincadeira como algo oposto à realidade, algo que não é de verdade, é só uma brincadeira. Há algo disso na glosa katukina, uma vez que meus interlocutores fizeram questão de frisar que homens e mulheres não haviam efetivamente entrado em guerra. A guerra estaria na disputa pelas máscaras, partida final de um jogo que durou toda uma noite. Esta disputa, os esforços envolvidos na tentativa de roubo das máscaras, é real. Tão real quanto o esforço de um atleta determinado a cruzar a linha de chegada, alcançar um cume ou marcar um gol. Não se trata, então, exatamente de uma brincadeira na acepção de logro, de mentira (trabalho da mente) em oposição a uma realidade factual. Trata-se, mais, de uma brincadeira no sentido de jogo.

¹⁵⁶ Talvez valesse investigar, em trabalhos futuros, o contraste entre *-buk* e *-boi*: se na primeira está envolvida a produção daquilo que antecede a partícula (o substantivo), na segunda é possível que encontremos um sentido mais consumptivo. Assim, como se consome (*-boi*) a comida (*tyawa*), brincar (*koni-boi*) seria algo como consumir palavras (*koni*), transformá-las em riso (*hohonin*, onde *hoho* é uma onomatopeia para rir)

Para funcionar, qualquer brincadeira deve ser jogada com alguma seriedade, isto é, com respeito às suas regras. Levar as regras a sério e se movimentar no jogo de acordo com os seus códigos e parâmetros é o que faz com que os jogos sejam propriamente reais enquanto estão em curso. Eles criam, no seu desenvolvimento, uma realidade temporária, tão efetiva quanto outras realidades.

Como outros jogos, as brincadeiras katukina divertem seus participantes. Elas estão longe, entretanto, de ser uma mera diversão, conforme o sentido que lhe empresta a tradição capitalista corrente, de uma distração das atividades produtivas, um desvio da vida profissional, um breve recreio ou descanso entre uma jornada e outra de trabalho. No Biá, não há separação clara entre vida e trabalho. Vive-se enquanto se trabalha e se trabalha enquanto se vive, entre parentes, seja na aldeia, nas roças, no rio, ou na floresta (ver capítulo 1). As próprias festas são consideradas trabalho¹⁵⁷. Não só porque dependem de todo um ciclo produtivo nas roças, mas também porque demandam um grande esforço de seus participantes, principalmente dos casais que as lideram. Ao fim de todos os rituais, a exaustão sempre era marcante, evidentemente maior do que nos dias em que não havia festa.

O canto (*waik*) e a dança (*waik*) são, portanto, atividades produtivas. Produzir um canto-dança (*waik-buk*), fazer um ritual (*waik-buk*), é um jogo de cooperação entre esposo e esposa, entre homens e mulheres, que ao fim se converte em uma luta, em um jogo de competição. A festa, então, produz a subversão da relação conjugal por meio da transformação de uma oposição complementar em uma oposição guerreira. Ao invés de cooperarem um com o outro, conforme o fazem diariamente e como o fizeram ao longo de toda a noite, os cônjuges lutam entre si pelas máscaras. Não há complementariedade nesta última brincadeira, apenas disputa. Um meio de experimentar uma posição radicalmente distinta daquela que rege a vida doméstica cotidiana. O ato final da breve subversão da ordem vigente.

Uma vez que o Barakohana ainda não terminara, voltarei a estas questões adiante, nas considerações finais. A seguir, uma rápida descrição do que aconteceu em 2014, depois que todos os homens conseguiram retornar com suas máscaras a salvo para o terreiro ritual masculino (*hokanin*).

¹⁵⁷ Relembro as palavras de Caxeiro, em provocação à Maria Antônia no C35: *tu tem preguiça de fazer koya, não faça mais festa*, ao que ela replicou negando: *boroh tu* (preguiça não).

Peteca, pesca, bebida.

Em segurança no *hokanin*, alguns homens descansaram um pouco, sentados sobre suas máscaras no chão. Em seguida, sem que eu notasse de onde, apareceu uma peteca, feita de palha de milho. Um dos homens a alçou para o alto e logo a maior parte dos homens casados estava disposta em roda, jogando a peteca para cima – mais uma *brincadeira*. Cada participante podia bater quantas vezes fosse necessário para que a peteca não caísse, o brinquedo sendo alçado em todas as direções da roda. A regra geral é bater forte o suficiente para que a peteca vá o mais alto possível. Quanto mais tempo os participantes conseguiam manter a peteca sem cair no chão, mais crescia a expectativa quanto ao momento em que ela enfim cairia, os homens se empenhando ainda mais para mantê-la no ar, jogando-se e correndo sob o som de interjeições e alguns risos. Quando a peteca finalmente caía, ou quando alguém errava de forma rude, explodiam risadas, alguns dos presentes correndo na direção contrária ao local onde a peteca tinha caído, dispersando-se com gritos alegres. Numa destas ocasiões, um dos homens se virou de costas para os demais, agachando-se e tirando o calção para mostrar a bunda, causando ainda mais risadas¹⁵⁸.

O jogo durou aproximados quarenta minutos, a peteca sumindo tão discretamente quanto aparecera (disseram-se que ela é jogada no mato do entorno do terreiro ritual). Passada uma hora do fim do repertório, os homens depositaram suas máscaras sobre um travessão disposto na margem do terreiro, onde já estavam as máscaras desbotadas de festas passadas, e em seguida voltaram para a aldeia. Alguns foram até o igarapé escovar os dentes. Meia hora depois, Caxeiro levou uma panela com bebida de abacaxi e banana (*wakak-o-koya*) até o pátio, para o qual se dirigiram homens e meninos para beber. Terminada a panela, os homens se dispersaram. Nesse ínterim, Socorro veio me pedir para escutar as canções recém gravadas. Outras mulheres se juntaram a ela para ouvir.

¹⁵⁸ Na aldeia Sororoca também participei de um jogo de peteca, mas este fora realizado no pátio da aldeia e em um momento posterior da festa (Adyaba Kidak), ao fim da tarde do último dia. As mulheres não participaram, mas assistiram de longe ao jogo dos homens casados, nenhum deles fazendo o bundalê.



Foto 39. Homens jogando peteca no terreiro ritual (*hokanin*) depois da festa Arao, na aldeia Bacuri (2014).

O sol subia e o meio da manhã se aproximava quando os homens foram todos em direção ao porto. Dividiram-se em seis canoas, contendo de um a quatro homens, e saíram rio acima, logo se espalhando, em busca de iscas e de um bom lugar para pescar. Na embarcação em que eu estava, com Carnaval e seu cunhado Jorge, pescamos com vara e com linha, o que durou até o fim da tarde, quando começamos a seguir para jusante. À medida em que descíamos o rio, fomos encontrando os demais, que também começavam a retornar, de modo que chegamos todos juntos ao porto.

De volta à aldeia com os peixes já limpos, cada homem os levou até sua própria cozinha, onde foram cozidos ou assados por suas respectivas esposas. Fez-se, então, uma última refeição coletiva no pátio, com o grupo de homens separado do grupo de mulheres. Em seguida, os homens beberam mais uma panela de *koya* (de abacaxi com banana), preparada pelas mulheres enquanto eles estavam pescando. Terminada a panela, cada qual foi aos poucos se encaminhando para sua casa. Quando caiu o crepúsculo, a aldeia mergulhou num silêncio profundo. Não se ouvia conversas, tampouco os costumazes choros de bebês que marcavam esta hora do dia. Apenas os sons da floresta, ainda mais intensos diante da quietude aldeã. Terminara a festa.



Foto 40. Máscaras deixadas no terreiro ritual (*hokanin*) ao fim do Barakohana (Bacuri, 2014).

Considerações finais.

Nesse capítulo, ofereço inicialmente um panorama do repertório musical do Barakohana, conforme descrito em maiores detalhes no último capítulo. Neste panorama, destaco algumas características, contrastando-as brevemente com outras etnografias sobre música indígena nas terras baixas. Nas seções seguintes, como conclusão, comento alguns dos motes colocados em jogo pela festa, bem como algumas das relações que a estruturam.

••

Uma vez que as canções rituais foram distribuídas em dezoito sessões ao longo da noite, dividirei o repertório daquele Barakohana em três partes iguais (com seis sessões cada), com o intuito de retomá-lo de forma sintética. O número três, aqui, é arbitrário, mas tem um papel heurístico, como se fosse uma história (ou um programa) com início, meio e fim.

O canto do anoitecer iniciado por Caxeiro na abertura do Barakohana foi composto basicamente por três notas. Transpondo-as a um registro mais agudo, Maria Antônia também cantou junto com Caxeiro, seu marido, posicionada à sua frente, assim como o fez Socorro com Carnaval quando ele, depois de Caxeiro, assumiu a liderança do canto. Já neste começo do repertório é nítida a diferença entre os cantos masculino e feminino, aquele em um registro mais grave, este em um registro mais agudo, uma oitava acima daquele. Assim, enquanto o centro tonal masculino da primeira canção estava na nota ré, o centro tonal das mulheres estava em uma outra nota ré, mais aguda, o mesmo valendo para as outras notas da escala – como se, ao modo dos dois alinhamentos coreográficos, o canto das mulheres fosse paralelo ao canto dos homens, uma vez que eles nunca se encontram na mesma altura (uníssono).

Na medida que, no interior de uma canção, os cantos masculino e feminino entoam praticamente a mesma melodia em registros distintos, ambos podem ser entendidos como, ao mesmo tempo, semelhantes e diferentes entre si: partes equivalentes que se articulam para formar um todo, isto é, a canção. A forma como essa articulação é organizada revela uma espécie de divisão sexual da canção onde os mascarados iniciam as estrofes e as mulheres as terminam alongando a última sílaba, os cantos masculino e feminino se sobrepondo (a uma oitava de distância) entre estes dois pontos das estrofes. Esse esquema, segundo o qual cabe ao homem começar e à mulher terminar, é análogo à divisão do trabalho agrícola entre os cônjuges, onde o marido abre buracos no solo enquanto sua esposa enterra as partes dos cultivos a serem reproduzidos, como coroas de abacaxi e pedaços de maniva (ver capítulo 1).

Vários dos movimentos melódicos entre as três notas lançados por Caxeiro na canção de abertura também apareceram nas três canções subseqüentes, como a descida escalar, o salto ascendente e a reiteração, mas com modificações rítmicas e melódicas associadas a novas letras. Com base nos movimentos em comum, identifiquei, nos quatro primeiros cantos, que alguns dos motivos que formavam cada canção eram variações de motivos do(s) canto(s) anterior(es). Essas variações resultaram em canções melodicamente distintas, mas também em passagens muito parecidas.

Se do C01 ao C04 as alturas das três notas da escala e os intervalos entre elas se mantiveram estáveis, a partir do C05 (canto da onça) também as alturas e os intervalos começaram a mudar. Assim, os movimentos melódicos dos cantos anteriores passaram a ser transpostos a outras escalas nas canções seguintes, gerando melodias diferentes baseadas em variações dos motivos já cantados. Durante a análise da primeira parte do repertório (da sessão I a VI, do C01 ao C14), foram aparecendo tanto novidades melódicas baseadas em modificações de motivos passados, como estrofes e mesmo canções inteiras muito similares a outras. Na medida que o repertório avançava a cada canção, outras possibilidades de diferenciação melódica por meio da variação iam se abrindo, ao mesmo tempo em que motivos já familiares continuavam sendo entoados.

Como expliquei no último capítulo, as canções são compostas por pequenas partes (motivos) combinadas para compor uma estrofe, que, junto de outra(s) estrofe(s), forma a canção. Desde o início do repertório, tentei mostrar que essas partes pequenas são variações umas das outras, de forma que em uma só canção se encontram motivos que remetem a canções pregressas, como se os motivos se comunicassem entre si. Embora eu esteja aqui destacando o processo de variação no plano intercancional, mostrei que ele também ocorre no interior das canções, havendo motivos (também) formados por variações de motivos precedentes da mesma canção¹⁵⁹.

Menezes Bastos (2007: 303) já destacara a variação como uma característica musical compartilhada por diferentes povos indígenas situados em regiões afastadas das terras baixas da América do Sul. Partindo do alto Xingu, o autor entende a variação como o “processo básico de composição musical” (Menezes Bastos 2007: 305), tanto no nível intra como intercancional (2017: 349). A música katukina, entendida a partir do repertório da festa Barakohana, reforça a ideia de que os processos de variação estão na base da composição

¹⁵⁹ O que indiquei por meio de apóstrofes e letras sobrescritas. Por exemplo, m3 e m3ⁱ, onde este motivo é uma inversão daquele; m1 e m1^R, este a redução daquele; m2 e m2', este uma variação (não especificada) daquele; m4 e m4^L, este a repetição da melodia daquele mas com outra letra.

musical: partindo de três notas iniciais conformando oito motivos no canto de abertura, o líder dos cantos os desdobrou nas canções seguintes, dando origem a outras melodias, parecidas e, ao mesmo tempo, diferentes entre si.

Os processos de variação no Barakohana vão além da formação de motivos, estrofes e canções, incidindo também na relação entre os cantos masculino e feminino. Afora a diferença de registros, as mulheres alteraram a pronúncia das letras entoadas pelos homens, tendendo ao arredondamento das vogais e à desnasalação do canto dos mascarados. Também as trajetórias melódicas dos motivos passaram por algumas variações nas vozes das mulheres, entre as quais destaquei a antecipação da altura grave em movimentos descendentes no fim de estrofes e o alongamento com alterações microtonais em glissando na sílaba final de cada estrofe. Ou seja, não estão as mulheres simplesmente a repetir em um registro mais agudo aquilo que cantam os homens: elas produzem variações próprias, baseadas em alterações do canto masculino.

Entre os Wauja no alto Xingu, Mello (2005) mostrou que o repertório vocal *kawokakuma* cantado pelas mulheres no ritual de *iamurikuma* é uma transformação do repertório das flautas *kowoká* tocadas pelos homens, às quais as mulheres jamais devem olhar, apenas ouvir, de dentro de suas casas. Conforme assinala a autora, as mulheres fazem o ritual de *iamurikuma* como uma contrapartida ao ritual das flautas *kawoká*. Enquanto este as exclui, no *iamurikuma* elas revidam, “dando o troco” (: 96) aos homens ao realizarem uma festa exclusivamente feminina. Como sintetizou Menezes Bastos (2007: 304), é “como se as mulheres cantassem transposições vocais das músicas das flautas (...), os homens fazendo o inverso, executando à flauta as músicas femininas vocais”: “o processo de variação atravessa aqui os gêneros musicais (e “sexuais”)”.

Mas, enquanto lá esse processo ocorre em relação a eventos pertencentes a rituais distintos, cada qual com repertórios específicos, no Biá o processo de variação musical entre os gêneros se dá no interior de cada canção, ao longo de todos os repertórios rituais. Assim, se entre os Wauja há momentos para as mulheres ocuparem o centro do pátio para cantar e outros momentos para os homens ocupá-lo com seus cantos e flautas, entre os Katukina, homens e mulheres ocupam o pátio para cantarem juntos, divididos em dois alinhamentos coreográficos opostos, girando pelo pátio e se mantendo paralelos, a cerca de um metro um do outro – ou seja, a uma distância reduzida.

O contraste sugere que, para os Wauja, o processo de variação musical entre os gêneros é afastado diacronicamente, da ordem dos dias, semanas e/ou meses, que separam a execução de um repertório de flautas da realização de uma cantoria feminina. Por outro lado,

para os Katukina, esta diacronia estaria comprimida em um ato sincrônico, no qual os cantos masculino e feminino se sobrepõem (parcialmente), mas também se dividem (entre o início das estrofes e o final delas, respectivamente), mantendo-se algo como uma micro diacronia. Para os dois povos, há uma necessária alternância entre as músicas masculina e feminina, mas no Biá ela é da ordem do agora, dos segundos e dos centésimos de segundo. Em vez de comporem um repertório exclusivamente masculino e um repertório exclusivamente feminino (variantes entre si), os Katukina articulam os cantos masculino e feminino (variantes entre si) para formarem cada uma das canções que compõem um repertório ritual.

Essa articulação exige habilidades vocais e uma audição atenta ao que está cantando o respectivo cônjuge. Além de saber o momento adequado de cantar ou calar, os cônjuges exercitam durante as festas a capacidade de cantar e, ao mesmo tempo, ouvir o que o outro canta, mantendo entre os cantos masculino e feminino uma relação de identidade e diferença simultâneas. Trata-se tanto de um exercício como de uma demonstração de entrosamento entre cada casal, envolvendo as habilidades dos cônjuges de fazerem coisas diferentes de maneira articulada visando uma mesma finalidade – a fabricação da canção (*waik-buk*). As canções katukina, portanto, têm uma natureza intrinsecamente conjugal: dual e complementar.

Se no início do repertório as canções foram entoadas por apenas dois casais, a partir do meio do repertório (sessão VI a XII, C15 a C28), aumentou o número de participantes em cada canção, alcançando seis casais no C15 (canto do buriti), oito no C19 (canto do macaco-prego) e mais de dez casais no C22 (denominado como canto da onça, mesmo título do C05). Esses acréscimos tornaram perceptível uma elevação progressiva nas alturas da escala no interior de cada canção. Em algumas canções, cheguei a encontrar uma diferença de mais de um tom entre as alturas iniciais, conforme entoadas pelo líder e sua esposa, e as alturas finais, conforme entoadas pelo último casal.

Como expliquei no capítulo 4, essa diferença parece estar relacionada à velocidade dos movimentos coreográficos de cada mascarado ao longo do alinhamento. Tomando como referência a perspectiva de um homem, aqueles mascarados que estão mais próximos da extremidade esquerda do alinhamento dançam com passos curtos numa velocidade menor e em direção à sua diagonal direita frontal, enquanto os mascarados mais próximos da extremidade oposta, dançam com passos largos numa velocidade maior e em direção à sua diagonal esquerda traseira. Quando o alinhamento era composto por apenas dois mascarados (C01-C14), os passos do segundo mascarado (para trás) eram tão curtos quanto os do primeiro, uma vez que a distância a ser percorrida pelos dois era similar. Nos alinhamentos com muitos participantes, porém, a distância entre as extremidades e o espaço a ser percorrido

para que todos os mascarados permanecessem alinhados era muito maior, o que demandava mais esforço daqueles situados na extremidade direita, últimos a liderar a canção¹⁶⁰.

Não à toa, os últimos mascarados eram invariavelmente os homens mais jovens, casados há não muito tempo, sendo que aqueles ainda sem filhos ficavam posicionados no fim da linha. Já na extremidade oposta, à esquerda, ficavam os homens mais experientes e mais velhos. Do C01 ao C21 foi Caxeiro que ocupou o primeiro lugar do alinhamento masculino e deu início aos cantos. Do seu lado direito, estava Carnaval, à época tuxaua da aldeia Bacuri. Ambos tinham aproximadamente a mesma idade (na casa dos quarenta e tantos), mas Caxeiro estava em G+1 em relação a Carnaval, posto que é tio materno dele. A partir do C15 (canto do buriti), outros homens passaram a compor o alinhamento para cantar, todos adultos e com filhos, mas mais novos que Caxeiro e Carnaval (como Auri, Lui, Malária e outros), posicionando-se, portanto, à direita deles. Por sua vez, quando Moura, sogro de Caxeiro, assumiu a liderança do C22 (canto da onça), posicionou-se na liderança do alinhamento, tendo à sua direita Abrão, depois Carnaval, Caxeiro vários outros homens. Moura e Abrão tinham, à época daquele Barakohana, mais de sessenta anos de idade, confirmando-se, assim, a influência do critério etário na ordenação do alinhamento dos mascarados, que corresponde à mesma ordem de passagem da liderança do canto no interior das canções: dos mais velhos aos mais novos, do grave ao agudo – ou melhor, do grave ao menos grave, considerando que do líder ao último mascarado a diferença entre as alturas é menor do que a diferença entre as alturas dos cantos masculino e feminino.

Há, portanto, um fluxo musical que vai dos mais velhos, investidos na posição de líderes, aos mais novos. A partir do C15, ao comparar a entoação de cada cantor ao longo de um alinhamento com seis mascarados, restou patente o que já era notável nas canções anteriores: que há pequenas diferenças melódicas entre o canto do líder que inicia a canção e o canto dos mascarados que depois assumem, um a um, a liderança da mesma. Com a participação de mais cantores em cada canção, essas variações se multiplicaram, tornando-se ainda mais evidentes.

Em resumo, a passagem da liderança vocal não se resume à pura repetição dos motivos entoados pelo líder dos cantos na extremidade esquerda do alinhamento, mas envolve também variações melódicas a cargo de cada cantor, que podem tanto ser retomadas pelos próximos cantores como abandonadas. Nenhuma dessas variações, contudo, afastou-se muito

¹⁶⁰ Na parte final dos cantos com maior número de participantes (alinhamentos maiores), várias mulheres cantavam a estrofe inteira, sua voz se sobressaindo, com maior volume que as vozes masculinas. Ou seja, as mulheres estariam, nestes momentos, tomando o espaço (da canção) próprio aos homens (o início das estrofes) – mas, ao final da canção e não no seu início.

dos motivos iniciais a ponto de ouvirmos uma melodia no início da canção e outra completamente distinta no final. Ou seja, há um limite para as diferenças internas ao canto conforme entoado por cada mascarado, ou ainda pelo mesmo mascarado (cada homem não necessariamente canta todos os motivos da mesma maneira durante o tempo em que lidera). Assim, o líder dos cantos, aquele que começa a canção, lança ao mesmo tempo as bases e os limites dentro do quais podem emergir, na sequência, diferenças individuais.

Soma-se a estas variações melódicas a elevação progressiva das alturas da escala ao longo do alinhamento, como mencionada acima. Tudo isso indica que o fluxo musical – dos mais velhos aos mais novos, do líder aos seguidores – não opera pela repetição, mas pela variação. Mas o que é passado adiante neste fluxo? O canto do líder? Sim, mas não só, uma vez que para ele ser repassado ao próximo mascarado é preciso antes que a esposa do líder cante com ele, o mesmo se dando com os próximos mascarados com suas respectivas esposas. O que é passado adiante nos dois alinhamentos, então, é a forma de articulação entre os cantos masculino e feminino, a relação musical conjugal.

Todo esse conjunto de variações indicado até aqui – entre motivos da mesma canção, entre motivos de canções distintas, entre o canto de homens e mulheres, entre o canto de líderes e seguidores – é guiado pela repetição alterada daquilo que foi iniciado pelo casal de líderes, o dono dos cantos (*waik-warahi*) e a dona das bebidas (*koya-warahi*). Ou seja, trata-se sim de repetir, mas não tal qual, cabendo na repetição a introdução de pequenas diferenças (fonéticas, rítmicas e melódicas)¹⁶¹.

Inicialmente, entendi que essa repetição alterada obedecia a certos fluxos: dos homens na direção das mulheres e dos casais mais velhos para os mais novos. No entanto, notei algo no C23 (canto da compra/regateio) que abriu uma outra forma de compreensão. Moura dera início à canção e já entoara suas duas estrofes cerca de três vezes, depois do quê, Maria, sua esposa, passou a cantar com ele. No último motivo da segunda estrofe, Maria substituiu a nota mediadora (até então entoada por Moura) por uma nota grave, transformando um movimento descendente de terça menor em uma reiteração da nota grave. Cerca de trinta segundos depois, Moura realizou a mesma substituição, acolhendo em seu canto a variação da esposa. Isso quer dizer que o canto feminino pode influenciar o canto masculino, tornando-o discretamente diferente nas vozes dos próprios mascarados. Em outras palavras, o fluxo

¹⁶¹ Como escreve Rosse (2018: 35) sobre a música dos Tikmũ'ũn (Maxakali), no estado de MG: “O desvio mínimo, ao invés de ser vivenciado como um detalhe a ser apagado em vista de uma homogeneidade ideal, de uma identidade definitiva, é ao contrário ostensivamente cultivado e multiplicado. A diferença, marcada pela particularidade de se desenvolver a partir de uma grande economia inicial, tem, no entanto, como objetivo se generalizar e permanecer precisamente no estado de divergência, ponto crítico de passagem entre o mesmo e o outro”.

musical não flui em apenas uma direção, dos homens para as mulheres, mas também destas para os homens. Trata-se, então, de um fluxo bidirecional, no qual os cantos masculino e feminino se afetam e constituem mutuamente através de suas variações. Nota-se, assim, o grau de atenção e entrosamento entre os cônjuges durante a cantoria ritual, as canções sendo o resultado de um exercício metucioso (e trabalhoso) de complementaridade, de articulação de diferenças – não de diferenças fixas e imutáveis, mas de diferenças que, ao se relacionarem reciprocamente, passam a diferir de si mesmas, constituindo-se mutuamente.

As troças jocosas e improvisadas no C27, porém, mostraram um outro lado da articulação conjugal, intercalando várias queixas centradas na falha na reciprocidade entre os cônjuges. Assim, enquanto esposas diziam a seus maridos o quão feios e inapropriados era os remos ou canoas por eles construídos, estes revidavam reclamando da qualidade dos alguidares e peneiras produzidos pelas esposas. Diante das críticas, tanto homens como mulheres ameaçaram seus cônjuges afirmando que deixariam de produzir os bens em questão, diante do quê, o cônjuge ficaria numa situação difícil, uma vez que não saberia como produzi-los (ou não conseguiria fazê-lo sozinho). Está em jogo, nestas troças, a explicitação do caráter falho da reciprocidade conjugal, bem como o risco de rompimento da relação complementar de trabalho entre o casal. Tudo isso entrecortado por um estribilho melódico (vinheta), construído nos mesmos moldes das canções anteriores, isto é, demandando ações vocais complementares entre os cônjuges.

Na terceira e última parte do repertório (sessão XIII a XVIII, C29 a C48), as variações musicais tiveram continuidade. No C32 (outro canto denominado canto da onça), iniciado por Moura, notei que Caxeiro, penúltimo mascarado no alinhamento, alterou a altura de uma das notas da escala até então entoada, introduzindo a variação de ordem escalar (que até ali ocorrera apenas no plano intercancional) no interior de uma mesma canção. Tanto a esposa de Caxeiro como os casais vizinhos, que ajudavam na forma de coro, seguiram Caxeiro em sua alteração, o último mascarado a mantendo durante o período em que liderou. Ainda no C32, este último mascarado operou uma nova variação na canção, excluindo o último motivo de uma estrofe, emendando-a em outra estrofe. Isso gerou um descompasso com o coro, que, no entanto, logo se adaptou à variação entoada pelo último mascarado, seguindo-o nos seus termos. Perceba-se, então, que as variações daquele que lidera, ainda que seja um mascarado pouco experiente (último no alinhamento), são levadas a sério por aqueles e aquelas que ocupam temporariamente o papel de coro. Assim, não só a esposa, mas também o coro presta uma atenção diligente ao canto do mascarado que lidera no momento.

Mais adiante, entretanto, no C43 (canto do verde/não maduro), houve um conflito musical entre líder e coro que foi resolvido de outra maneira. Caxeiro iniciara o canto, mas Maria Antônia não compareceu ao pátio, pois estava com dor de barriga. Assim, enquanto Caxeiro liderava, Carnaval e Socorro, os únicos presentes no pátio, cantaram na forma de coro, de modo que Socorro acabou ocupando provisoriamente, em termos vocais (mas não espaciais), o lugar de Maria Antônia. Essa substituição, porém, gerou alguns desencontros entre Caxeiro e Socorro, desenvolvendo-se uma negociação musical na qual Caxeiro decidiu, ao fim, omitir um motivo de uma estrofe e se antecipar em outra estrofe, isso para que não houvesse mais desencontros entre ele e o coro feminino (Socorro), enquanto este também teve que ceder e deixar de se antecipar como vinha fazendo. Ou seja, a organização inicial das estrofes foi alterada, a canção chegando com outra forma ao final, quando os impasses entre Caxeiro e Socorro foram resolvidos¹⁶². Portanto, não apenas a relação musical entre cônjuges é dialógica, mas também a relação entre líder e coro, este influenciando no canto daquele.

Antes desse pequeno conflito musical, houve ainda uma outra troça cerimonial no C35, de estrutura musical similar à do C27, mas com duas diferenças importantes. A primeira diz respeito ao conteúdo das zombarias. Enquanto no C27 o mote central era a reciprocidade precária na divisão do trabalho conjugal, no C35 a falta de reciprocidade foi estendida ao tema do sexo e suas consequências (os cuidados com a prole, desiguais entre os cônjuges), desembocando em ameaças jocosas de agressão física e até assassinato. Os verbos utilizados no C35 (cortar, bater, arrancar, morder, afogar, enfiar, jogar, matar) indicam um passo além das queixas domésticas predominantes no C27, como se os cônjuges passassem da reciprocidade precária (C27) ao conflito aberto (C35).

Embora, na vinheta do C35, os casais tenham mantido a forma complementar de cantar, a ordem do canto nos alinhamentos foi invertida. Ou seja, em vez de o canto ser iniciado pelo mascarado na extremidade esquerda do alinhamento e ser passado para a direita, ele começou pelo quarto mascarado e foi passado da direita para a esquerda. Trata-se, pois, de um outro tipo de variação que vem se somar ao conjunto de variações de outras ordens, aqui atinente à dinâmica da passagem dos cantos entre os casais. Este tipo de inversão na ordem da passagem da liderança do canto foi apontado por meus interlocutores como uma *brincadeira (koni-boik)*, a mesma denominação sendo dada às troças cerimoniais.

Essa inversão acompanhou justamente a elevação da temperatura das zombarias entre os cônjuges no C35. Uma vez que a sequência padrão de transmissão do fluxo musical

¹⁶² Embora Carnaval tenha tentando assumir a liderança, enrolou-se com a melodia e não deu continuidade a ela, de modo que Caxeiro liderou, atipicamente, o C43 até o final.

entre os casais se dá dos mais velhos para os mais novos, sugeri no capítulo 4 que a inversão ali era solidária ao conteúdo das troças, dando a elas um enquadramento todo próprio. Como mostrei no capítulo 1, o início do casamento no Biá costuma ser marcado pela residência dos cônjuges na casa de um casal mais velho, formado pelo pai e mãe de um dos jovens cônjuges. Neste período de coresidência, os recém casados aprendem, pela convivência com o casal mais velho, a trabalhar como uma casal (de modo complementar). Registrei também que o aprendizado dos repertórios rituais se dá sempre de um homem mais velho (em G+1, idealmente o pai) para um homem mais novo (mas não muito novo), fazendo com que os repertórios transcendam várias gerações. Parece-me, portanto, que a sobreposição de brincadeiras no C35 está a indicar que um mundo no qual a complementaridade conjugal se transformasse em conflito aberto seria equivalente a um mundo no qual os mais jovens viriam antes dos mais velhos, onde estes é que dariam continuidade ao iniciado por aqueles. Um mundo, afinal, de cabeça pra baixo.

A relação complementar, no entanto, sobrevivia na vinheta repetida entre as troças, e voltou a ganhar força nos cantos da sessão seguinte (C36-C38, todos cantos de pássaros) e da próxima (C39, canto do boto, e C40, canto do pau/tronco). A última sessão (XVIII, C41-C48) foi a que contou com o maior número de canções, resultando em mais de quarenta minutos de dança e canto no pátio, sem intervalos para descanso. Ou seja, depois de todo o esforço realizado durante a noite passada em vigília, a sessão derradeira demandou ainda mais energia que as outras, um desafio final sob a aurora que se aproximava.

No C45 (canto do milho), iniciado por Caxeiro, não consegui identificar a passagem da liderança do canto para outros mascarados, embora na gravação se ouça outras vozes cantando, como se mais de um mascarado liderasse ao mesmo tempo, de modo que Caxeiro continuou cantando até o fim da canção. Já no C46 (canto do som do mergulho), a passagem da liderança do canto de Caxeiro para Carnaval foi clara. Entretanto, outros mascarados anteciparam por sobre o líder do momento um certo motivo, criando um ligeiro e proposital desencontro entre as vozes masculinas – um tipo de variação não encontrada nas canções precedentes. Essas características do C45 e C46 desestabilizaram a ordem vigente até então, inserindo um grau de simultaneidade e desencontro onde antes havia uma ordenação vocal bem marcada.

Essa sobreposição vocal foi levada a outro patamar no C47 (canto do rabo), a última troça cerimonial daquele Barakohana. Caxeiro a começara entoando a vinheta, logo acompanhado por sua esposa e pelo coro de Carnaval e das outras mulheres. Inicialmente, as falas de Caxeiro se deram depois do terceiro motivo do estribilho, motivo inédito no

repertório, construído com uma descida escalar que terminou em uma nota mais grave que a do centro tonal. Pouco depois, entretanto, outras pessoas, mulheres e mascarados, começaram a desfiar suas zombarias aos seus respectivos cônjuges, criando uma sobreposição de vozes na qual não havia mais ordem a ser seguida. A própria vinheta era cantada por uns enquanto outros ainda falavam, como se o espaço melódico da complementaridade ordenada estivesse sendo invadido pela simultaneidade desordenada.

O mote central das troças, desta vez, foi o sexo, tratado não mais em termos reprodutivos (como no C35). Em geral, enquanto os homens se afirmavam fodedores vorazes, dizendo que iam *puxar a piriquita* (vulva, *ko*) de suas esposas e comê-la (*pu*), as mulheres se opunham declarando a falta de sensualidade de seus maridos, às vezes lhes ameaçando *puxar* os pentelhos, as bolas ou o calção, às vezes explicitando: *não dou mais pra ti*. Um dos homens replicara ameaçando *tirar a piriquita* da esposa. É como se aquele conflito aberto evocado no C35 tivesse aqui reajustado o seu foco para o sexo, transformando o sexo conjugal (*patyin-buk*, fazer criança) em uma disputa na qual os homens tentam se colocar como predadores sexuais perante suas esposas, ao mesmo tempo em que elas se recusam a ocupar o lugar de presa – uma incompatibilidade de perspectivas, marcada pela jocosidade. Misturado a isso tudo, homens e mulheres também depreciaram seus respectivos cônjuges, principalmente as partes genitais, zombando da feiura e, em alguns casos, do envelhecimento do outro.

Nesse emaranhado de discursos, resta claro que o sexo deixou de ser tomado como um ato complementar e produtivo, revelando-se mesmo a sua impossibilidade, visto que os cônjuges não parecem entrar em acordo a respeito. A produção de crianças por meio do sexo conjugal (*patyin-buk*, fazer criança) é entendida como uma condição para aquela que é considerada pelos Katukina como a principal atividade dos casais: a transformação dessas crianças em parentes, em filhos e filhas. No cenário desenhado pelo C47, esse tipo de produção conjugal é inviável – o quê, se estendido para a vida cotidiana, abalaria um dos pilares centrais do casamento. Ou seja, um mundo no qual os cônjuges se comportassem como oponentes antagônicos e não transassem seria um mundo desordenado. Levando aos limites, poderia até vir a ser um mundo sem parentes e, portanto, desumano. Toda essa desordem se expressa na sobreposição e no desencontro de vozes diferentes durante a maior parte do C47, onde jovens e velhos e esposas e esposos cantaram por cima uns dos outros, como se a ordem complementar construída ao longo da noite estivesse desmoronando sob o riso de homens e mulheres.

Finalmente, o canto de encerramento (C48, canto do passarinho). Caxeiro começou a cantá-lo, mas não demorou muito para que outras vozes se atravessassem cantando a estrofe por ele iniciada, mas em momentos diferentes, dando continuidade, assim, à confusão polifônica da canção anterior. No C48, *canta tudinho*, como explicou um de meus interlocutores. Não há, portanto, uma ordem a ser seguida.

Em determinado ponto, as primeiras mulheres do alinhamento seguraram uma das tiras das máscaras de seus maridos, todos continuando a dançar. Os últimos mascarados do alinhamento davam passos cada vez mais largos e rápidos para trás, como se fugissem de suas esposas, que avançavam impetuosamente. A tensão aumentava e mal se continham os risos, como naqueles momentos em que se sabe o que está prestes a acontecer, mas não se sabe exatamente em que instante acontecerá. A atenção era extrema e mútua. Depois de minutos de expectativa tensa, essas mesmas mulheres atacaram seus maridos tentando lhes tomar as máscaras. Enquanto os casais mais velhos lutavam pelas máscaras, os casais mais jovens continuavam dançando e cantando, até as esposas investirem contra seus respectivos maridos, rompendo o que restava do alinhamento dos mascarados. Enfim, toda a ordem complementar desmorona, desembocando no confronto. As fraturas nesta ordem, porém, já estavam denunciadas nas canções anteriores, particularmente (mas não só) na parte final do repertório.

Tudo se passa, então, como se, no Biá, homens e mulheres casados se dedicassem, nas festas, a construir uma relação de oposição complementar em planos diversos, atingindo seu ápice na dança e no canto. Ao longo das canções, a construção dessa complementaridade passa por vários processos de variação, que indicam que a articulação da diferença (entre os cônjuges e entre os casais) não se dá por meio da repetição pura, mas pela alteração (fonética, melódica, rítmica) ordenada. Através destes exercícios complementares e diferenciadores, os casais entoam melodias diversas, similares e distintas, enquanto rodam pelo pátio no transcorrer da noite. Em algum momento, porém, perto do amanhecer, as variações pareceram sair do controle, ou melhor, sair da ordem, dando lugar à simultaneidade e à polifonia, que, ao fim, transbordou na luta pelas máscaras. A relação complementar é levada ao ápice apenas para, ao final, ser destruída, transformada em guerra – como um jogo cuja graça reside no ato de construir (de forma complementar) e destruir (de forma antagônica).

O ritual, portanto, trata tanto da construção como da destruição da ordem complementar – entre cônjuges, entre velhos/as e jovens, líderes e seguidores/as, entre homens e mulheres.

A polifonia como recurso na conclusão de rituais musicais é encontrada entre formações ameríndias diversas (ver, por exemplo, Seeger 2015 e Beaudet 1993). Entre os Asheníka na Amazônia acreana, a polifonia é o ápice da festa *piyarëtsi*, quando todas as vozes e instrumentos sobrepostos uns aos outros elevam à potência máxima a comunicação entre os humanos e o demiurgo Pawa, pai criador (Lacerda 2021). Já no ritual *kamarãpi*, a sobreposição de melodias vocais indica a maior intensidade de atuação da “força” da ayahuasca, quando se acessa outros patamares cosmológicos. No Biá, por seu turno, a polifonia parece indicar não propriamente uma maximização na comunicação com o espírito-Dono, mas o fim da ordem na comunicação (musical) entre esposos e esposas, entre velhos e jovens, entre líderes e seguidores.

Entre os Yawalapíti, Almeida (2023) demonstra, ao longo do repertório do ritual funerário *itsachi* (popularizado como quarúp), uma “progressão rítmico divisiva que termina em uma polifonia generalizada”, um “emaranhado sonoro” que o autor trata como uma disjunção musical “cheia de riscos”, marcando as danças ao final dos repertórios diários e precedendo as lutas (entre homens de aldeias diferentes) ao fim do ciclo ritual. O ritual, ao reunir anfitriões e convidados (pessoas de outras aldeias), vivos e mortos (homenageados), “vai construindo conjunções perigosas até que, no ápice, se desenvolva a disjunção” (: 408), musicalmente expressa por meio da polifonia.

No Biá, a polifonia ao final do repertório transforma a ordem vocal construída ao longo da noite em uma simultaneidade vocal desordenada. Não se trata exatamente da expressão musical da disjunção entre os participantes, que continuam alinhados em paralelo, mas do momento que precede a disjunção das linhas, isto é, a tentativa de roubo das máscaras em meio à canção, que assim se encaminha para o fim, já que ninguém canta enquanto luta pelas máscaras. A construção musical do repertório que desemboca nessa polifonia e nessa disjunção, porém, não é operada por meio da “variação progressiva microtonal” (: 413), mas da sobreposição de variações de diferentes tipos em uma mesma canção, que parte da relação complementar entre o canto dos cônjuges e é repassada dos mais velhos aos mais novos por meio da repetição alterada de motivos e estrofes.

À exceção do tipo de variação ocorrido nos alinhamentos com mais participantes (elevação gradual das alturas da escala), não identifiquei um sentido progressivo ou cumulativo no conjunto de variações entoado por homens e mulheres ao longo do repertório. Antes, o que observei foram pequenas fraturas na relação complementar entre cônjuges e entre casais, ou seja, nos fluxos musicais entre eles. Elas se deram tanto no plano verbal (nas troças cerimoniais) como musical, principalmente (mas não só) na sessão final de canções,

atingindo também a dinâmica da passagem do canto pelos alinhamentos. No emaranhado vocal da canção de encerramento, a polifonia exacerbada seria um claro sinal de que os princípios que operaram na construção das canções durante toda a noite estavam se desfazendo, como se a complementaridade estivesse prestes a ruir. Essa simultaneidade desordenada parece ajudar a construir o ambiente propício à fratura final, agora no plano coreográfico, resultando em uma espécie de catarse quando, afinal, as mulheres atacam seus maridos, desfazendo o alinhamento dos mascarados¹⁶³.

O roubo das máscaras.

Como anotei acima, o processo de variação entre os cantos masculino e feminino no Biá pode ser entendido como análogo ao processo de variação entre o repertório masculino de flautas e o repertório vocal feminino do ritual de *iamurikuma*, conforme descrito por Mello (2005) entre os Wauja. Na mitologia xinguana, a origem das flautas remonta ao tempo em que os humanos viviam no patamar subterrâneo sob a hegemonia dos espíritos, denominados *yerupoho* pelos Wauja (Menezes Bastos 2021). Com o surgimento da luz por obra dos gêmeos Sol e Lua, os humanos migraram “para a superfície juntamente com os animais, plantas e tudo o mais”, enquanto “os *yerupoho* permaneceram no escuro mundo inferior” (: 9), de onde passaram a sair apenas eventualmente, para “causar doenças e mortes aos humanos” (: 7). As flautas surgiram no momento do cataclismo solar, quando as entidades *yerupoho* se transformaram em espíritos *apapaatai*, isto é, em “monstros ocultos” e “aterrorizadores” (: 9), “construíram máscaras e as vestiram para protegerem-se, pois a luz queimava a sua pele” (: 3). Essas máscaras de espíritos são, na verdade, as flautas sagradas (ver também Piedade 2004, Mello 2005 e Barcelos Neto 2008).

Como destaca Menezes Bastos (2021: 7), “as flautas vão constituir a partir daí um estratégico objeto de poder, o gênero que as aproprie tendo posição vantajosa, sempre contestada, porém”. Inicialmente foram as mulheres que roubaram as flautas/máscaras dos espíritos, evento que, somado com a ascensão humana à superfície e com o domínio do fogo, marcaram uma inversão da hegemonia entre humanos e espíritos, que o autor conceitua como uma “antropologização do mundo”. Os homens, porém, roubaram as mulheres e, desde então, detêm a prerrogativa de tocar as flautas, proibindo que as mulheres as vejam.

¹⁶³ O verbo que passa pela música e desemboca na motricidade – uma variação, talvez, da cadeia intersemiótica do ritual (Menezes Bastos 1999).

Esse segundo roubo, entre humanos, evoca aquilo que Mello (2005) chamou, no mito que conta a origem do ritual de *iamurikuma*, de “quebra da reciprocidade” entre homens e mulheres. Sinteticamente, conta o mito que, há muito tempo atrás, os homens saíram para pescar, mas não voltaram. As mulheres descobriram que eles estavam se transformando em espíritos *apapaatai* e planejavam matá-las, o que as enfureceu sobremaneira. Decididas a se afastar para sempre dos homens, empreenderam uma viagem ao mundo subterrâneo, onde passaram a viver na forma de espíritos *apapaatai* conhecidos como *Iamurikuma*. Foram essas mulheres que criaram a música do ritual de *iamurikuma*: “as mulheres *criam* a música de *iamurikuma* enquanto desejam separar-se dos homens, decepcionadas com a quebra do acordo inicial” (: 137).

O mito das *Iamurikuma* funciona como o *script* ou roteiro da festa de *iamurikuma* (: 280). Cada reedição da festa aciona o horizonte mítico da quebra da reciprocidade entre os gêneros, fornecendo aos Wauja um espaço codificado para a reflexão e expressão de conflitos entre homens e mulheres, na forma de cantos, danças, provocações e brincadeiras, que concorrem “para a busca de um ponto intermediário” (: 304) entre o excesso e a ausência do sentimento de ciúme-inveja. De acordo com Mello, o ciúme-inveja atua como “motor da socialidade” (: 281) *wauja*: seu excesso tornaria uma pessoa sovina, podendo levá-la “à solidão e ao abandono” (: 298); sua completa ausência, por outro lado, se traduziria em desinteresse e autossuficiência, inviabilizando a sociedade (*idem*). Em ambos os extremos, a troca e a reciprocidade seriam impossíveis.

A música, segundo a autora, é “a forma ideal de expressão destes sentimentos” (: 281). As canções, ao trabalharem com “proporções, repetições e variações” (: 282), ajudariam a regular a tensão necessária ao bom funcionamento deste motor (o ponto intermediário), instaurando o conflito e, ao mesmo tempo, mantendo-o “sob controle” (*idem*). Como assinala Mello, “o tratamento detalhista na construção motívica dos cantos”, a “transferência destes cantos de um gênero sexual a outro” e as “re-elaborações de fatos do cotidiano que são inseridos nos moldes dos cantos” tratariam de “precisar doses, criar diferenças, construir fronteiras, criar o espaço humano de agência no mundo” (: 304).

Esse conflito também recebe expressão nas provocações em forma de repente entoadas pelas mulheres *wauja* contra os homens, nas quais elas tanto respondem a provocações feitas por eles em eventos anteriores (de outros rituais) como mencionam situações (conflitivas) do cotidiano, no intuito de causar neles a intensidade adequada de ciúme-inveja. Nestes momentos e nas brincadeiras rituais, os *Wauja* se preocupam com “o

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” (: 306).

Nada mais distante, portanto, das ameaças que os cônjuges katukina dirigiram uns aos outros durante as troças cerimoniais do Barakohana, algumas delas contemplando o assassinato (C35) e o estupro (C47). Ou seja, as provocações jocosas no Biá parecem mais interessadas em justamente passar dos limites, exagerar nas ameaças e ofensas, fazer uma caricatura do inverso daquilo que é considerado aceitável e normal na vida conjugal. O ponto certo para as festas katukina não seria o ponto intermediário, mas sim passar do ponto.

Isso fica ainda mais evidente na conclusão do repertório do Barakohana, quando as mulheres destroem o alinhamento masculino, atacando seus maridos para lhes roubar as máscaras, fazendo com que o repertório musical, no qual se construiu e erodiu a relação complementar ao longo da noite, desembocasse em uma espécie de guerra entre homens e mulheres. Tudo se passa, então, como se o ritual katukina tornasse patente uma guerra (quebra da reciprocidade) que, no ritual de *iamurikuma*, é latente. Assim, ao final deste, as mulheres wauja não lutam contra os homens, mas entre si, formando dois grupos femininos opostos (: 223).

Os únicos embates físicos entre os gêneros no *iamurikuma* são as brincadeiras nas quais as mulheres perseguem certos homens para lhes arranhar e beliscar, enquanto eles, aos risos, buscam delas fugir. Ainda que os homens katukina também procurem fugir das mulheres, há uma diferença fundamental entre essas brincadeiras wauja e a brincadeira de encerramento do repertório do Barakohana, uma vez que nesta há algo em disputa: as máscaras. Se a guerra entre os gêneros no alto Xingu foca na disputa pelas flautas no tempo do mito, no Biá ela se dá nos rituais, por meio do embate entre os cônjuges pelas máscaras. Assim, o impraticável para os Wauja (disputar abertamente as flautas) é colocado em cena pelos rituais katukina (através das máscaras); o inaudito para os Katukina (que as mulheres tenham tido, algum dia, a posse das máscaras) é rememorado pelos Wauja e outros povos xinguanos em seus mitos e festas. Em ambos os contextos etnográficos, resta claro que as relações entre os gêneros não podem prescindir do conflito.

Note-se que, para fins comparativos, estou tomando as máscaras katukina e as flautas xinguanas como bens rituais equivalentes. Afinal, tanto as flautas xinguanas como as máscaras katukina são de uso exclusivo dos homens. As flautas, porém, são reutilizadas pelos especialistas wauja nos rituais e ficam armazenadas na “casa dos homens”, onde as mulheres não entram, localizada no centro do pátio da aldeia (Piedade 2004), enquanto os homens katukina produzem novas máscaras a cada festa, depositando-as, depois do fim do repertório

musical, quando finalmente conseguem se livrar das mulheres, no terreiro ritual masculino (*hokanin*), situado nas margens da aldeia e interdito às mulheres.

Ainda mais importante, tanto as flautas xinguanas como as máscaras katukina são, na verdade, máscaras de espíritos, por sua vez associados a repertórios musicais específicos (como mostrei no capítulo 3, as máscaras fabricadas pelos homens são tais quais a máscara que dá forma ao corpo do espírito-Dono do ritual). Também esses espíritos wauja e katukina têm em comum algumas características. No mito das Iamurikuma, acima mencionado, as mulheres se transformaram em espíritos *apapaatai* depois de se adornarem qual homens.

Com isto, no entanto, não se aproximam de um estado de masculinidade, mas assumem uma posição simbolicamente perigosa: aquela de uma ambiguidade sexual (...) ou hipersexualidade (...). 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**. (Mello 2005: 137).

Já no Biá, a entidade *waik-wara*, espírito-Dono da festa, é entendida simultaneamente como o pai (*payo*) do dono dos cantos (*waik-warahi*) e a mãe (*nayo*) da dona das bebidas (*koya-warahi*), que, por seu turno, são casados entre si. Assim, o espírito-Dono é, ao mesmo tempo, pai de um homem e mãe de uma mulher.

Ambos os espíritos são, também, perigosos, causadores de doenças aos humanos. Entretanto, as doenças causadas pelos *apapaatai* aos Wauja estão na base da ativação do ciclo ritual, pois, lá, alguém vira dono ou dona de determinada festa para se curar de alguma enfermidade grave, o que envolve consultas prévias a xamãs para a identificação dos espíritos e pagamentos a especialistas rituais, que guiarão as artes do rito capazes de transformar o espírito *apapaatai* em um aliado do ex-doente, desde que este continue propiciando a realização da festa de tempos em tempos (ver Barcelos Neto 2008). A realização das festas katukina, por outro lado, não parte do adoecimento. O possível ataque de um espírito-Dono de ritual é motivado principalmente por problemas rituais, como a falta de bebidas (ver capítulo 2). No cotidiano, os Katukina se preocupam com eventuais ataques de seres subterrâneos e subaquáticos (cf. capítulo 1), mas não com os espíritos-Donos de rituais. Ou seja, ainda que os espíritos-Donos (*waik-wara*) possam causar doenças, elas seriam mais o resultado de um acidente de percurso (decorrente de uma transgressão à forma ritual) do que o motivo para o desencadeamento de uma festa. Ou seja, a doença estaria na saída dos rituais katukina, como um risco inerente à realização de festas, e não no seu princípio¹⁶⁴.

¹⁶⁴ O registro de Deturche (2009: 410) sobre práticas terapêuticas levadas a cabo ao fim das festas (não presenciadas por mim), parece corroborar essa percepção da doença (e da cura) na saída dos rituais. Se for assim, de alguma forma, as festas ajudariam a criar um ambiente propício ao fortalecimento dos enfermos. Outra diferença importante é que as máscaras de *apapaatai* dão corpo ao espírito, como que anulando a identidade dos

São várias, enfim, as características que conectam o ritual de *iamurikuma* descrito por Mello e o ritual Barakohana objeto desta tese, como se ambos abordassem temáticas muito próximas, mas as elaborassem de modo distinto. A festa katukina, porém, coloca em primeiro plano não apenas as relações genéricas entre homens e mulheres, mas as relações conjugais: entre cônjuges (esposo e esposa) e entre casais. Não são as mulheres que tentam roubar as máscaras dos homens, mas as esposas que tentam roubá-las de seus respectivos maridos. À diferença do contexto xinguano, entretanto, as mulheres katukina nunca tiveram a posse das máscaras (ao menos que eu saiba). Ou seja, não se trata de uma retomada, mas de um roubo: uma tentativa de inversão da ordem vigente.

Mas que ordem seria essa? Por que, enfim, as mulheres tentam roubar as máscaras de seus esposos? Se as máscaras são um “estratégico objeto de poder, o gênero que as aproprie tendo posição vantajosa, sempre contestada, porém” (Menezes Bastos 2021: 7), quais seriam os poderes das máscaras katukina e as vantagens de sua posse? O que, afinal, elas permitiriam fazer?



Foto 41. No ritual Kiokdyuku (aldeia Bacuri), as mulheres não atacaram os homens ao fim do repertório noturno, os mesmos indo até o terreiro e logo voltando ao pátio, onde cantaram uma canção enquanto se deslocavam em volta do pátio, em fila. Do outro lado, as mulheres aguardavam com panelas cheias d'água.

humanos que as vestem, enquanto as máscaras katukina não ocultam a identidade de seus portadores (ver capítulo 3 e Deturche 2015).



Foto 42. Mulheres correndo atrás dos homens para lhes molhar (Kiokdyuku, Bacuri).



Foto 43. Moça, a mulher mais empenhada em roubar a máscara de seu marido, Bernaldo, naquele Kiokdyuku.

Os gêneros em sequência.

A resposta mais imediata à última questão é: liderar os cantos. Ainda que caiba geralmente ao dono dos cantos (*waik-warahi*) iniciar as canções, a dinâmica ritual implica que, depois que a dona das bebidas (*koya-warahi*) cantar com o marido, a liderança da canção seja passada ao próximo mascarado no alinhamento, que cantará com sua esposa até que o mascarado ao lado assuma a liderança, e assim por diante. Cada um que deixa de liderar costuma assumir imediatamente a função de coro, ajudando, assim, o(s) próximo(s) líder(res). Essa dinâmica faz com que cada homem casado presente no pátio assuma por alguns minutos a liderança de cada canção, que, junto de sua esposa, passa a ser seguida pelo coro (masculino e feminino).

Como mencionei no início deste capítulo, cabe ao homem que lidera puxar o início das estrofes, sobrepondo-se aos versos seguintes as vozes da esposa e do coro, até que ao fim da estrofe, prevaleçam as vozes femininas, às vezes as únicas a entoar a sílaba final alongada. É essa divisão sexual da canção que faz com que apenas os homens mascarados (casados) estejam aptos a liderar os cantos, uma vez que cabe a eles puxar o início das estrofes.

Esse sequenciamento entre as ações do marido e da esposa, onde aquele começa e esta termina, ecoa uma parte importante da divisão do trabalho conjugal, diretamente relacionada às festas. Trata-se das roças, cuja etapa inicial (derrubada) é levada a cabo pelos homens casados, enquanto a etapa final (colheita) se dá principalmente pelas mãos das esposas. Entre essas etapas, os cônjuges costumam trabalhar juntos durante o plantio de certos cultivos, como a mandioca e o abacaxi. Nessas ocasiões, enquanto o marido abre a terra, sua esposa enterra as partes dos cultivos a serem reproduzidos (manivas ou coroas, por clonagem) – o marido começa, a mulher termina. Note-se que o abacaxi é o principal ingrediente da bebida mais apreciada no Biá, utilizada na maior parte das festas em que participei. Outras bebidas preparadas nos rituais, como as de cará, pupunha e banana, também dependem das roças, que, por sua vez, são índices da relação matrimonial, pois pertencem a casais (cf. capítulo 1). As roças, ademais, atraem o espírito-Dono de cada ritual, que, ao vê-las repletas de frutos maduros, passa a desejar as bebidas, motivo para o desencadeamento de uma festa (capítulo 2). Não seria exagero, então, propor que a finalidade das roças, sua última etapa, signo de seu abundância, seria justamente a festa (*waik*), uma vez que não há festa sem que haja muita bebida – e para haver muita bebida é preciso plantar muito. As festas, então, começariam, de certo modo, nas roças.

Se há um contínuo entre as roças e os rituais, pode-se supor que a posse das máscaras não daria direito apenas a liderar uma canção, mas também a abrir uma roça, a ocupar a posição inicial na relação assimétrica entre os cônjuges. Se as máscaras estão associadas a essas prerrogativas, o roubo pelas mulheres poderia representar uma inversão das posições nesta relação: seriam as mulheres a cantar e a abrir novas roças. Mantendo-se a complementaridade, os homens passariam a se ocupar da colheita, o que os levaria à produção das bebidas nas festas, não mais à liderança dos cantos. Essa inversão nos papéis rituais teria implicações para a vida diária.

Em alguns dos capítulos anteriores, mostrei que, na preparação do Barakohana, os homens se dedicaram às atividades mais distantes da aldeia, na floresta (colher patauá e fazer as máscaras), enquanto as mulheres se dedicaram a atividades nas roças e na aldeia. Indiquei que essa associação (homem : distante :: mulher : próximo) extrapola o âmbito festivo, incidindo na divisão do trabalho na vida cotidiana. Assim, são geralmente os homens que sabem pilotar embarcações a motor e atirar de espingarda, sendo também mais fluentes no português do que as mulheres, o que costuma ser útil nas interações com os regatões – quando chega um regatão no porto da aldeia, primeiro vão os homens negociar, depois, no caso do regatão ser um patrão conhecido, as mulheres. São principalmente os homens também que trazem peixes e caça (às vezes já limpos), que são cozidos ou assados por suas esposas¹⁶⁵. Antigamente, quando havia pajés publicamente reconhecidos, apenas homens ocupavam a função. Não que houvesse proibição explícita, mas *elas não sabem*, segundo um de meus interlocutores – o mesmo sendo dito atualmente quanto à narração de mitos¹⁶⁶.

Creio, assim, que diante de um hipotético sucesso no roubo das máscaras, as mulheres passariam a fazer todas essas coisas no lugar dos homens, transformando prerrogativas atualmente masculinas (dar início e ir mais longe) em prerrogativas femininas. A tentativa de roubar as máscaras traria à tona uma percepção incisiva de que as coisas poderiam ser diferentes, de que a ordem vigente na relação entre os cônjuges poderia ser invertida. Então, as esposas começariam e os maridos terminariam. Nos rituais, seriam elas a liderar as canções. Mas as máscaras sempre continuam com os homens. Como mostrei no capítulo 3, as máscaras, associadas às pinturas e aos adornos de pernas, remetem a um corpo composto por referentes múltiplos, capaz de operar a mediação entre o alto e o baixo, entre o

¹⁶⁵ Ver, nesse sentido, a leitura marxista de Lorrain (1994) acerca das relações de gênero entre os Madihá no rio Juruá, também conhecidos como Kulina. Sobre as festas madihá, ver Amorim (2014). Sobre suas relações com os Katukina, ver Amorim (2019).

¹⁶⁶ Segundo Deturche (comunicação pessoal), há mulheres que narram histórias antigas (*koni kidak*), mas, tudo indica, de modo menos público que aqueles considerados (por meus interlocutores, todos homens) expertos (todos homens).

distante e o perto, bem como de reunir o que é disperso. Ao deterem a posse exclusiva das máscaras, os homens reafirmariam a ordem complementar segundo a qual cabe a eles ir primeiro, dar início.

••

É importante destacar, contudo, que, ainda que sejam os homens a liderar as canções, isso não quer dizer que os maridos liderem suas esposas, nem nas festas, nem no cotidiano. Quer dizer apenas que a eles cabe dar início a certas atividades, sendo que isso pode ou não ter sido combinado previamente com sua esposa, ou mesmo por ela requerido. Assim, por exemplo, na decisão de fazer uma festa, os cônjuges que irão liderá-la devem estar de acordo quanto à sua realização, uma vez que demandará esforço considerável de ambos. Um homem pode também sair para caçar para trazer a carne preferida de sua esposa, ou mesmo para evitar que ela se queixe da ausência de carne (como o fez uma das mulheres nas troças cerimoniais). Em outras circunstâncias, caso não haja homens aptos a pescar, as esposas não ficarão esperando que o façam, passando elas mesmas a fazerem – como mencionei no capítulo 1, os Katukina não são muito rigorosos com esse tipo de divisão de tarefas, ainda que ela seja facilmente percebida nas aldeias. O que quero dizer é que, mesmo que caiba ao homem começar certas atividades, as decisões sobre as atividades a serem desempenhadas a cada dia dizem respeito ao casal.

Nos rituais, os homens lideram as canções no sentido de que cabe ao dono dos cantos (*waik-warahi*) dar início a elas e, depois, aos demais mascarados assumirem (um a um na sequência dos alinhamentos) a liderança do canto, isto é, a prerrogativa de assumir o início das estrofes, decidindo assim quando cada estrofe será entoada e por quantas vezes. Antes dessa liderança passar adiante na linha dos mascarados, porém, é necessário, repiso, que a esposa daquele que inicia os cantos venha cantar junto com ele, o mesmo se aplicando aos demais mascarados que forem assumindo a liderança. Ainda que o canto do marido sirva de referência ao canto da esposa (que transporá o canto do esposo uma oitava acima e fará variações melódicas e fonéticas sobre ele), não é possível afirmar que o marido lidere a esposa. Ele dá início, mas depende dela para que o canto se complete (para que a estrofe termine), e, só então, possa ser repassado adiante. A liderança, portanto, é exercida por cada casal sobre os demais casais (coro), mas não propriamente entre os cônjuges.

Essa liderança temporária do canto em cada canção é distinta da liderança exercida pelo casal que começa a maior parte das canções e que lidera os seus congêneres desde as etapas preparatórias da festa.

Liderança.

Na aldeia Bacuri, o casal responsável pela realização do Barakohana é Caxeiro e Maria Antônia. À época de minha pesquisa, havia outros três casais responsáveis cada qual por uma festa diferente na aldeia. Caxeiro e os demais homens responsáveis por rituais ocupam a posição de *waik-warahi* (dono dos cantos), enquanto suas esposas ocupam a posição de *koya-warahi* (dona das bebidas). A palavra *waik*, sabemos, indica não só o canto (e a dança), mas também o próprio evento ritual como um todo. Assim, a expressão *waik-warahi* pode ser particularizada substituindo a palavra *waik* pelo nome da festa em questão. Caxeiro, então, é *Barakohana-warahi*, ou seja, o dono/líder do ritual Barakohana, tal como Abrão é *Kiokdyuku-warahi* (*waik-warahi* do ritual Kiokdyuku), Moura é *Pida Kidak-warahi* (líder do Pida Kidak) e Carnaval é *Arao-warahi*. Cabe a esses donos dos cantos decorar a sequência das canções que compõe o repertório musical de cada festa, bem como ir na frente dos outros homens casados nas atividades rituais – coletar frutos na floresta, fazer as máscaras, cantar, pescar.

As mulheres casadas com os *waik-warahi*, no entanto, não parecem receber denominações específicas relacionadas ao ritual que ajudam a liderar. Independente da festa a ser realizada, a líder é conhecida por *koya-warahi* (dona das bebidas). Como notei no capítulo 2, cada ritual é realizado com os frutos disponíveis (maduros), não existindo (atualmente) uma relação fixa que associe certas variedades de bebidas a festas específicas. As festas que são objetos desta tese se diferenciam através das máscaras e, principalmente, dos repertórios musicais, cada ritual tendo sua própria sequência de canções.

Há, portanto, uma assimetria no par *waik-warahi* e *koya-warahi*, uma vez que o conhecimento musical que particulariza cada festa é responsabilidade do primeiro. Acrescente-se a isso o lugar central do canto (junto com a dança) nos rituais, a ponto de serem designados pelo mesmo termo (*waik*), cantar (*waik-buk*) já sendo também dançar (*waik-buk*) e fazer festa (*waik-buk*)¹⁶⁷. Isso não significa, porém, que um dono dos cantos possa realizar uma festa sozinho. Caso sua esposa não esteja disposta a liderar as outras mulheres e produzir muita bebida, não há ritual possível. Dessa forma, como nas canções, a liderança das festas é sempre exercida por um casal.

“Dono de festa é como chefe”, disse o senhor Merekuku para Perrone-Moisés (2015: 39), em uma aldeia aparai no rio Paru do Leste (PA). Comparando sua pesquisa com outras

¹⁶⁷ Assim como um samba (evento) tem no seu centro o samba (gênero musical e de dança), como se vai a um forró para dançar forró (logo, ouvir, eventualmente cantar), e assim por diante (ver Menezes Bastos 2004: 9).

etnografias nas terras baixas, a autora explica que o dono de festa é como um chefe porque ambos detêm “a capacidade de iniciar uma ação” (: 45) e, ao serem seguidos, transformá-la em uma ação coletiva. “Todo dono de festa é um puxador de movimento” (idem). Esses papéis, entretanto, não costumam ser assumidos individualmente: “a chefia, entre os índios, é patentemente um cargo que só pode ser assumido por um casal” (: 39).

O papel das esposas de chefe e donos de festa está longe de ser coadjuvante no estabelecimento do prestígio do marido, mesmo porque não existe chefe solteiro. Em muitos casos, os próprios termos nativos tratam de emparelhar chefes e suas mulheres, reconhecendo-as como “chefas”, ou melhor, como parte-mulher da liderança (...) No caso dos índios, não há “primeiras damas” ou “príncipes consortes” a acompanhar “chefes” e “chefas”: são casais. (Perrone-Moisés 2015: 39-40).

No Biá, a parte-masculina e a parte-feminina da liderança são explícitas no par formado pelo casal *waik-warahi* (dono dos cantos) e *koya-warahi* (dona das bebidas). Mostrei nos capítulos 2 e 3 que o primeiro lidera os homens, tomando a frente na trilha pela floresta na coleta de frutos e na fabricação das máscaras, enquanto a segunda lidera as mulheres, encabeçando-as nos caminhos das roças e na produção das bebidas. Também nos alinhamentos coreográficos, na maioria das canções é o *waik-warahi* que vem antes dos outros mascarados e a *koya-warahi* que ocupa o primeiro lugar em relação às outras mulheres.

Tanto a disposição coreográfica dos participantes (divididos em dois alinhamentos opostos) como a dinâmica da passagem dos cantos ao longo dos alinhamentos indicam que o mote da liderança tem um lugar de destaque nas festas katukina.

O tema aparece também nas letras de ao menos cinco canções do repertório Barakohana, através da palavra *nohman* e/ou *nohmanhi*. No C02 me explicaram que *nohman* é como *patrão*, intitulado a canção por *nohman nowa waik* (canto do patrão). No C06 (canto do macaco-prego), a palavra recebeu a mesma glosa, mas no C19 (igualmente denominado canto do macaco-prego) ela apareceu sob a forma *nohmanhi*, traduzida de modo análogo como *patrão, cacique, qualquer pessoa chefe*. Na letra do C23 (canto da compra/regateio), *nohman* foi glosada por *patrão rico*, assim como no C31 (canto da onça), que lhe adicionou o sinônimo de *chefe*¹⁶⁸.

Portanto, *nohman* e sua variante, *nohmanhi*¹⁶⁹, podem ser tomadas por patrão, cacique, chefe e patrão rico. De acordo com Deturche (2009: 159), a palavra *nohman(hi)* era usada antigamente para se referir aos grandes chefes de malocas (Caxeiro Kidak, Marawá e

¹⁶⁸ Também no C28, em um dos versos introduzidos por Carnaval compareceu a palavra *nohman* (cf. capítulo 4).

¹⁶⁹ “O sufixo -hi ainda é bastante enigmático. Em alguns contextos, ele aparece como um “pluralizador”, mas alguns de seus usos continuam difíceis de entender, especialmente a diferença entre **nohman** e **nohmanhi**, que parecem ser equivalentes” (Deturche 2009: 111, grifos no original).

outros), cujas mortes geraram intensa dispersão entre as famílias do Biá no período que vai da década de 1960 à década de 1980 (: 174). O autor destaca o poder centrípeto desses chefes, capazes de reunir, por sua generosidade e capacidade de tomar a iniciativa, parentelas distintas em uma mesma maloca.

É curioso que *nohman(hi)* não tenha sido voluntariamente traduzida por meus interlocutores por *tuxaua*, que é o termo que designa atualmente o homem que ocupa a chefia da aldeia. As funções dos tuxauas atuais e dos antigos chefes de maloca, no entanto, são basicamente as mesmas e consistem, grosso modo, em dar início a certas atividades e distribuir com generosidade. Como me explicou um jovem casado, na aldeia Sororoca, o *tuxaua vai na frente* e dele se espera *ajuda (tohonhô): faz roça pro outro parente, pesca, caça pro outro parente*. A expressão *outro parente* remete aqui a aqueles que não são parentes próximos do tuxaua, ou seja, não pertencem à sua *turma* ou *pessoal*. Segundo Deturche, as turmas (por ele também chamadas de facções políticas) são compostas por pequenos grupos familiares formados pelo casal com seus filhos e filhas casados (: 155) e que moram próximos (: 267-8) – a *turma* de fulano ou sicrano (*awa tukuna*, sua gente) (: 179)¹⁷⁰.

Esse fulano referência de uma turma seria o que o autor chama de “líder de facção” (: 174), que faz quase o mesmo que o tuxaua, mas no âmbito dos seus parentes mais próximos. De acordo com Deturche, se o *nohman(hi)* seria aquele chefe capaz de atrair famílias de outras facções para residir em sua aldeia (ou maloca), o tuxaua estaria mais próximo de um “líder de facção” (: 174). Entretanto, se o tuxaua *ajuda outro parente*, deve-se ter em mente que suas atribuições vão para além de sua turma, demandando investimento maior de sua parte em certas atividades. Assim, Carnaval era o único que tinha um motor para ralar mandioca no Bacuri, mas todas as famílias o utilizavam, apenas Carnaval arcando (por meio de produtos entregues ao patrão) com seus consertos frequentes. “O chefe é proprietário de tudo que tem uso coletivo” (Deturche 2009: 180) – o que ecoa aquilo que Clastres (2003: 48) chamou da “servidão” do chefe ao grupo.

Uma atividade que afasta o tuxaua desses líderes de turma é seu papel proeminente na atração de patrões e na manutenção de relações comerciais com eles. Com um português mais fluente que a média, é o tuxaua que ajuda os outros homens na comunicação com os regatões, a combinar os produtos a serem fabricados até a próxima excursão (seja do patrão na aldeia ou dos indígenas no estabelecimento do patrão), a ensiná-los como produzir determinado produto de acordo com as orientações repassadas (como a farinha), dentre

¹⁷⁰ Para uma reflexão sobre a noção de “turma”, ver Perrone-Moisés (2015: 77-78).

outros. Assim, foi partindo do contato do regatão Leopoldo (na cidade de Jutaí) que cheguei a Carnaval, à época tuxaua do Bacuri, com quem o regatão tinha uma aliança comercial, assim como tuxauas de outras aldeias tinham alianças com outros patrões.

A relações dos Katukina com os patrões é antiga, com registros que remontam ao começo do século XX, sendo, provavelmente, ainda anterior (ver Zoggel e Dionísio 1981 e Deturche 2009: 38-9). Já nessa época, a interlocução com os patrões era mediada pelo chefe de maloca (*nohman*), também conhecido como *hak manya-warahi*, isto é, o dono ou líder (*-warahi*) da casa grande, talvez o “corpo da maloca” (: 175). Nas últimas décadas do século XX, no entanto, depois da morte dos antigos chefes, os patrões deixaram de subir o Biá, o que motivou a mudança de várias das turmas que moravam a montante para jusante, onde era possível manter relações comerciais com os patrões.

Assim, se a montante do Biá eram os patrões que iam até os chefes de maloca, que, por sua vez, atraíam as famílias katukina e as mantinham reunidas, a partir de determinado período, que corresponde à morte de alguns chefes (*nohman*), foram as famílias katukina que se dispersaram e foram em busca dos patrões. Note-se que o vetor centrípeta passa do chefe de maloca ao patrão. Creio que seria esta a razão pela qual o *nohman(hi)* nas letras seria antes identificado a um patrão (*dyara*) do que a um tuxaua. O tuxaua, sem a capacidade centrípeta outrora exibida pelos chefes de malocas, seria uma espécie de chefe empobrecido, dependente dos patrões, isto é, daqueles que, hoje, através das mercadorias, detêm o maior poder de atração. Afinal, não existe tuxaua se este não tiver relações comerciais com ao menos um patrão. Através do tuxaua essas relações se estendem para todas as famílias da aldeia. O tuxaua, então, é um mediador das relações entre os aldeãos e os patrões¹⁷¹.

De certa forma, então, o tuxaua seria ele também um pouco patrão, ou teria uma parte-patrão, pois sua posição é função do patrão, diferindo-se dos verdadeiros patrões por ser um parente, um *tukuna* (pessoa)¹⁷². Os tuxauas que conheci dispunham de canoa¹⁷³, motor, espingarda e forno (para fazer farinha), bens relativamente escassos, não disponíveis em todas

¹⁷¹ Isso não quer dizer que as famílias dependam dos tuxauas para suas relações comerciais – na ausência de um tuxaua, ou mesmo diante da insatisfação com seus resultados, nada impede os homens de procurarem outros patrões ou mesmo mudarem de aldeia, aliando-se a outro tuxaua e integrando outras relações comerciais.

¹⁷² Relações comerciais baseadas na dívida e no saldo, na troca de produtos por mercadorias a curto e médio prazos, também acontecem, em menor medida, entre famílias katukina. Assim, durante minha pesquisa, encontrei João Surucucu e sua família, que residem na aldeia mais a montante no Biá, viajando até a Boca do Biá, onde levariam seus produtos a Colombiano (pai do à época tuxaua da Boca), que, por sua vez lhes entregaria mercadorias adquiridas com um patrão não indígena (*dyara*). Surucucu e Colombiano são cunhados, uma vez que o primeiro é casado com a irmã (ou prima paralela) do segundo.

¹⁷³ Feita de madeira por comunidades ribeirinhas da região, distinta da embarcação *podak* (feita de casca), produzida no Biá. Dizem os Katukina que as canoas são melhores que as *podak* para cobrir grandes distâncias ou navegar em rios maiores como o Jutaí, pois são mais estáveis. As *podak*, por sua vez, são ideais para a navegar nos igarapés e igapós.

as casas (mas por elas usufruídos, de forma direta ou indireta). Em certa ocasião, ouvi, na aldeia Sororoca, alguns homens se referirem à Moka, esposa do tuxaua da aldeia Gato, pelo termo *patroa*. São as esposas do tuxaua que o ajudam na organização e na produção (doméstica e ritual) e costumam demonstrar maior capacidade de reunir à sua volta as mulheres da aldeia, fazendo com que a caça, por exemplo, obtida por seu marido, circule em âmbito suprafaccional (isto é, entre turmas diferentes, entre parentes menos próximos). Aqui, como alhures, “não existe chefe solteiro” (Perrone-Moisés 2015: 39). Mesmo que eu não tenha ouvido outras esposas de tuxauas serem referidas como *patroas*, resta claro que há uma relativa intercambialidade entre todos aqueles termos que designam as figuras da chefia (líder de turma, tuxaua, chefe de maloca, patrão), como se houvesse uma continuidade entre elas, uma delimitação frouxa. Interligadas por um mesmo campo semântico, essas figuras se conectam pelo ato de distribuir, distinguindo-se pelo menor ou maior alcance desta distribuição (ver também Deturche 2009: 111 e 179).

Durante as festas, os líderes rituais (o casal formado pelo dono dos cantos e pela dona das bebidas) fazem basicamente aquilo que se espera de um chefe: tomam a frente (literalmente), reúnem todos (ou a maioria) dos aldeãos, trabalham mais que eles e atuam como distribuidores (de comida e bebida). Não à toa, no período de minhas estadias, todos os tuxauas no Biá eram *waik-warahi* (dono dos cantos) de alguma festa (mas nem todo *waik-warahi* era tuxaua). Aprender a liderar uma festa, no entanto, não parecer ser um pré-requisito para ser tuxaua – ao menos é o que indicam os casos de Aiobi (na Boca do Biá) e Carnaval (no Pilão, depois Bacuri), que viraram tuxauas sem serem donos de festas, muito em função de suas capacidades de comunicação com os *dyara* (não indígenas). Ambos, no entanto, depois de virarem tuxauas, tornaram-se *waik-warahi* de alguma festa em suas aldeias. Assim, ainda que os rituais não sejam um pré-requisito para a chefia, há uma clara associação entre a posição de tuxaua e a liderança de rituais¹⁷⁴.

Creio que isso se dá, ao menos em parte, porque as festas fornecem um protocolo para a prática da (boa) liderança, uma forma de fazer relações entre líderes e seguidores. Nas etapas preparatórias, nas refeições coletivas, na noite de cantos e danças até o último dia de festa, cada líder do casal atua perante seus congêneres como uma referência para a ação coletiva, capaz de, por sua iniciativa, originá-la – “uma relação entre quem dá existência (no sentido de originar e alimentar) a sujeitos que o fazem ser quem é. Puxador e seguidores” (Perrone-Moisés 2015: 8).

¹⁷⁴ “Esta coextensão semântica entre “o primeiro”, “o que inicia”, “o dono”, “o líder”, “o chefe” parece ser bastante recorrente e antiga entre os Tupi” (Fausto e Costa 2022: 7).

Nos cantos e na dança, porém, a forma de liderar é construída de uma maneira toda própria. No plano vocal, como mostrei, a relação entre líder e seguidores é baseada na repetição alterada daquilo que foi iniciado pelo líder, ou seja, em processos de variação (melódica, rítmica, na ordem das estrofes, na letra etc.). Seguir o chefe, aqui, não significa repeti-lo, mas diferenciar-se a partir dele (isto é, tendo por referência aquilo que foi por ele puxado). Em outras palavras, a relação entre líder e seguidores nas festas katukina parece passar bem longe da “repetição da Lei” (Perrone-Moisés 2015: 81).

A dinâmica de passagem da liderança dos cantos – que começa pela extremidade esquerda do alinhamento (da perspectiva masculina) e vai passando por cada mascarado até o fim do alinhamento – permite que cada mascarado experimente, na sua vez, a posição de puxador do canto, aqueles que já cantaram e/ou estão mais próximos assumindo a função de coro. Como puxador, o mascarado da vez escolhe o encadeamento de estrofes, decidindo se as reiterará ou não, bem como pode aproveitar para fazer certas mudanças, substituindo uma sílaba ou palavra por outra, diminuindo ou aumentando o andamento, perfazendo novas variações melódicas etc. Em seguida, porém, o mascarado ao lado passa a ser o puxador, enquanto o mascarado que acabou de liderar assume a função de coro para *ajudar* o puxador da vez (isto é, cantar junto com ele as sílabas seguintes às que abrem a estrofe). Um a um, a liderança do canto passa por cada mascarado do alinhamento, até o final deste. Portanto, a cada canção, todo mascarado experimenta tanto a posição de puxador como de seguidor, de líder e de liderado.

Uma das lições possíveis dessa dinâmica é que a liderança se torna efetiva na medida em que ela é compartilhada de forma ordenada (na sequência do alinhamento), ou seja, continuada por meio de pequenas diferenciações. Considerando que todo tuxaua é um dono de festa (*waik-warahi*), poderíamos perguntar se as festas não seriam também um exercício contra a centralização da liderança, um antídoto à mesquinhez e um incentivo à generosidade¹⁷⁵. De forma análoga à que um casal mais velho ensina um casal mais novo sobre a organização do trabalho conjugal (cf. capítulo 1), as festas, aprendidas apenas por pessoas maduras (casadas e com filhos crescidos), forneceriam aos seus donos e demais casais uma maneira específica de relacionar líderes e seguidores¹⁷⁶.

¹⁷⁵ Questão que remete aos textos clássicos de Clastres (2003) e que esta tese não tem como responder. A resposta passaria, no entanto, por um diálogo entre as ideias de Menezes Bastos (2001, 2013 e 2021) sobre ritual e política e as ideias de Perrone-Moisés (2015), para quem o que chamamos de “político” residiria, entre os povos indígenas, no par Festa e Guerra.

¹⁷⁶ “O verbo “alinhar” descreve bem uma concatenação de ações e disposições, sem implicar coerção” (Fausto e Costa 2022: 7).

Ao contrário da relação complementar entre os cônjuges, essa forma de relacionar (de fazer relação) não foi completamente destruída ao fim do repertório. Nas últimas canções, no entanto, a liderança não foi passada de forma ordenada: iniciadas pelo dono dos cantos, em seguida se sobrepuseram outras vozes, numa simultaneidade intencionalmente desordenada. Ainda assim, os alinhamentos foram mantidos, opostos frontalmente, cada vez mais perto. O ataque das mulheres parece ser sempre ordenado, cabendo à dona das bebidas iniciar o ataque feminino, no que metade do alinhamento a seguia, cada mulher atacando seu próprio marido. A outra metade, contudo, mais jovem, costumava continuar cantando e dançando, tendo à sua frente a metade que sobrara do alinhamento masculino, ambas as linhas girando. Assim, do ponto de vista coreográfico, o casal que assume a liderança dos alinhamentos nos momentos derradeiros do repertório é necessariamente um casal mais jovem (permitindo-o experimentar a liderança coreográfica, um pouco às avessas), ladeados por outros casais jovens, até que as mulheres restantes ataquem seus maridos, terminando a canção.

Dessa forma, ainda que a ordem da liderança seja desestabilizada ao final do repertório, a luta pelas máscaras não opõe líderes (do ritual) e liderados – os homens não atacam o *waik-warahi*, tampouco as mulheres a *koya-warahi*. Antes, é ela a primeira a atacar (seguida de imediato pelas mais próximas), reforçando que o embate obedece à ordem, à relação entre líderes e seguidores construída ao longo da noite.

Por fim, um último indício de que a liderança é um dos assuntos privilegiados pelo ritual. Durante o intervalo entre uma sessão de cantos e outra, na festa Pida Kidak (Onça Velha) organizada por Mariano e Luana na aldeia Sororoca, Carnaval me falou que o *waik-wara* (espírito-Dono da festa) é *cacique*. Essa informação veio junto de outras, de modo que só perguntei na ocasião de quem que ele seria cacique: da *onça mesmo*, explicou-me. Infelizmente, não consegui aprofundar essa conversa, de modo que não tenho claro se apenas o espírito-Dono da festa Pida Kidak seria algo como um chefe ou se os demais espíritos, de outras festas como o Barakohana (palavra para a qual não há tradução), também o seriam.

O espírito ritual.

Meus interlocutores me contaram que a cada festa está associada um *waik-wara*, entidade que venho chamando por espírito-Dono. Durante o dia, os *waik-wara* ficam no céu, vindo à terra pela noite para se alimentar nas roças, *em cima do pau*. Quando uma aldeia faz festa, o *waik-wara* associado àquela festa passa a noite no terreiro ritual às margens da aldeia, onde faz tudo o que fazem homens e mulheres no pátio. Nas palavras de Carnaval, enquanto

as pessoas *estão cantando, waik-wara canta também, em cima do pau. Quando parente erra e acha graça, aí ele acha graça lá também. Quando toma koya (bebida), ele toma também. Aí, festa no Janela (isto é, em outra aldeia), aí vai pra lá, voa (dahokan), vai ajudar lá.*

Além de *ajudar* a cantar e dançar, os *waik-wara* exercem uma fiscalização durante suas festas. Assim, se alguém sentir fome, índice de que não há bebida suficiente, ele também sentirá, o que o enfurecerá e o levará a entrar oculto na aldeia para lançar pedras de feitiço (*dyohko*) nas pessoas. As pinturas femininas e os adornos de tornozelo (*adak*), por exemplo, são para agradar *waik-wara*, que os considera belos: *aí nok (raivoso) não, aí não mata nós.* Ainda segundo Carnaval, nas festas, *quando parente deita no chão, aqui, ali, aí waik-wara quer matar. Ele quer dançar, quer ajudar parente dele.*

Parte da ajuda oferecida por *waik-wara*, então, parece vir de seu poder de vigilância e de agressão, o que motivaria os Katukina a fazerem as festas da maneira correta. Mais do que simplesmente uma vigilância exercida de fora, a conexão corporal entre *waik-wara* e as pessoas sugere uma vigilância exercida desde as vísceras, atenta aos estados corporais (preguiça/disposição, fome/satisfação, humor, beleza) – como se o corpo da entidade e o corpo dos humanos fossem extensões um do outro durante a festa.

Na ocasião, Carnaval usou a palavra “parente” em dois sentidos: para se referir às pessoas *tukuna* (*quando parente erra... quando parente deita...*) e para se referir ao *parente dele, waik-wara*. No primeiro, *parente* tem uma referência sociocentrada, remetendo a algo como ‘nossos parentes’ (i.e., de Carnaval), à coletividade aldeã genericamente aparentada – oposta, nas frases acima, à entidade *waik-wara*. Já no segundo, a referência é o *waik-wara*, que *quer ajudar parente dele* – e não os ‘nossos parentes’. Quem poderia ser, ao mesmo tempo, nosso parente e parente de *waik-wara*? O casal líder da festa, *waik-warahi* e *koya-warahi*. Como mencionei páginas atrás, *waik-wara* possui relações de parentesco com o dono dos cantos (*waik-warahi*) de sua festa e com a dona das bebidas (*koya-warahi*), sendo pai (*payo*) daquele e mãe (*nayo*) desta.

Segundo Deturche (2009: 295), a expressão *-warahi* “designa um ‘mestre’/‘proprietário’ e se aplica tanto ao mestre de um ritual quanto ao proprietário de um objeto fabricado ou obtido por outros meios (compra ou troca)”. Assim, alguém poderia ser referido numa conversa por *lanterna-warahi* por ser o dono de uma lanterna. No começo de uma manhã no Sororoca, por exemplo, notei uma mãe apontando para mim e dizendo a seu filho pequeno: *bolacha-warahi* (o dono da bolacha). A forma que mais ouvi ser empregada, porém, foi por meio do possessivo: “*awa bacia*, ‘sua bacia’, ou *João nowa bacia*, ‘a bacia de João’” (idem). Trata-se da mesma forma aplicada aos nomes das canções (*pida nowa waik*, o

canto da onça, *wadyo nowa waik*, o canto do macaco-prego), nas quais, porém, não é pertinente o uso de *-warahi*. Embora a forma possessiva (*nowa*) possa, segundo o autor, ser admitida para se referir à “maestria dos rituais”, ela é “muito pouco empregada”, indicando mais a “dimensão político-social do domínio de um ritual”, enquanto a forma *-warahi* para se referir à maestria das festas é usada “quando se trata de definir o papel ritual de um indivíduo” (*idem*), ou seja, de dono dos cantos (*waik-warahi*) e dona das bebidas (*koya-warahi*).

Portanto, ainda que os sentidos de *nowa* e *-warahi* integrem um mesmo campo semântico, há nuances que parecem distingui-los. No caso das bolachas, destaco que eram elas a minha principal contribuição para as reuniões matinais entre os homens promovida pelo tuxaua, nas quais todos bebiam seu café (ver capítulo 2). Dar bolacha era um ato diário da minha parte, cuja repetição dependia da gestão calculada de um estoque – modesto mas abundante para os padrões locais. Assim, eu não era apenas o dono de um pacote de bolachas, mas de pacotes continuamente distribuídos – talvez daí, então, o uso da forma *-warahi* em vez de *nowa* para se referir a mim naquela ocasião, como se eu fosse a referência (contextual) para a relação com as bolachas, o dono da ‘relação bolacha’.

A expressão *-warahi* é formada por *-wara* e pelo sufixo *-hi*, “cuja função linguística não é clara” (: 296). Deturche distingue analiticamente quatro contextos nos quais a palavra *-wara* é aplicada, designando: 1) espíritos ligados a uma planta, lugar, animal ou ritual; 2) um corpo vivo (completo); 3) “a ideia de origem, de uma fonte inesgotável” (*idem*); 4) os frutos (não cultivados). O último caso é, na verdade, um subcaso do terceiro, no qual *-wara* é mais empregado, como em *wamowru-wara* (porção do rio onde há muitos matrinxãs/*wamowru*), *lanterna-wara* (loja onde há muitas lanternas), *towda-wara* (o fruto da palmeira patauá/*towda*).

No primeiro contexto, o termo *-wara* indica uma ligação corporal entre espíritos e, por exemplo, certas plantas, o autor dando destaque à relação continente/conteúdo (tanto de espíritos na posição de conteúdo em relação à planta como na de continente) e à organização de vários espíritos em pares (geralmente com a parte fêmea ocupando as raízes e a parte macho os galhos), Daí, conclui que “a noção de *-wara* traduz antes de tudo uma relação de completude” (: 349). Esse sentido remete ao segundo contexto analisado por Deturche (: 298-300), onde a palavra *-wara* designa – em oposição às almas errantes, sem corpos que lhes particularizem – um corpo completo (de uma pessoa, animal ou outros seres), isto é, um corpo com todas as partes (almas incluídas), portanto vivo.

Trata-se, enfim, de um termo que exprime uma relação corporal – entre o fruto e sua árvore, entre um bem e sua fonte, entre um espírito e uma planta, entre as partes que formam

(e advém de) um todo. Baseado nesses quatro contextos, o autor traduz o termo *-wara* por “corpo-mestre” e a expressão *waik-wara* por “corpo-mestre do ritual” (: 383), chamando-os de “espíritos celestes” (: 383) para lhes diferenciar dos outros espíritos, ligados ao plano terreno¹⁷⁷. Se *-wara* indica uma ligação corporal, isso quer dizer que o espírito e a festa estão fisicamente relacionados e formam um todo. As festas, como sabemos, diferenciam-se basicamente por seus repertórios musicais, cada festa tendo sua própria sequência de canções¹⁷⁸. Assim, Deturche (: 460) entende que os *waik-wara* “reúnem em um corpo os componentes” dos rituais, ou seja, “os cantos”, apontando para uma relação de “completude” entre os *waik-wara* e as suas festas (*waik*)¹⁷⁹.

A completude dos espíritos celestiais, marcada pelo termo **-wara**, é (...) uma provável referência à composição dos rituais, ao fato que eles representam a totalidade dos cantos. Mas isso não os impede de serem, de certa forma, dependentes dos mestres do ritual, **-warahi**. (Deturche 2009: 461). Grifos no original.

Os espíritos (*waik-wara*) são dependentes dos casais (*waik-warahi* e *koya-warahi*) na medida que só irão beber, cantar e dançar no terreiro ritual se os casais responsáveis derem início às festas – como se precisassem dos casais para se tornarem, efetivamente, completos (ou realizados). Essa dependência, entretanto, não significa dizer que os espíritos não existem senão através das festas. Como mencionei, eles levam uma vida fora dos rituais, entre o céu e as roças. Podem, inclusive, na ausência de rituais, vir ao plano terreno, “sedentos” (*nökö poru*: boca seca), pedir para beber, “às vezes jogando *dyohko* [agentes patogênicos] nos responsáveis, ou seja, os *waik-warahi*” (: 385). A relação assimétrica entre o espírito de cada festa (*waik-wara*) e seus líderes humanos (*-warahi*), portanto, é ambígua, o espírito sendo dependente e ameaçador ao mesmo tempo.

Enquanto me explicava a noção de *-warahi*, Carnaval me deu dois exemplos inusitados, mas que podem lançar alguma luz sobre a relação entre os líderes e o ritual, e, conseqüentemente, entre líderes e o espírito *waik-wara*. Segundo meu amigo, alguém que está pilotando uma moto é *moto-warahi*, assim como aquele que pilota um avião é *avião-warahi... dois né?* (piloto e copiloto) – completou, insinuando a coincidência com o que ocorre nas festas, guiadas pelo par *waik-warahi* e *koya-warahi*.

¹⁷⁷ Meus interlocutores sempre se referiam ao espírito-Dono de cada festa como *waik-wara* ou *waik-o-wara*. Quando eu pedia por uma glosa em português, sugeriam-me apenas *dono da festa* (expressão à qual antepus “espírito-”, para diferenciá-lo do dono humano de festa, *waik-warahi*).

¹⁷⁸ Mas também pelas máscaras, que são feitas de modo a serem idênticas à máscara que forma o corpo do *waik-wara* da festa. Entretanto, as máscaras das festas Barakohana e Adyaba Kidak são idênticas (cf. capítulo 3).

¹⁷⁹ Sobre a relação entre canções e corpos para os Tikmū’ün, ver também Campello (2008).

Se levarmos adiante essa comparação, teríamos que os líderes rituais estão para a sua festa como um piloto está para o seu veículo. Os veículos, como as festas, não se movem sem que alguém os guie. O piloto é aquele que, de alguma forma, dá vida ao veículo, coloca-o em movimento, realizando seu propósito – como se poderia dizer que um avião só se realiza quando voa, um barco quando navega, e assim por diante. Cada cônjuge do casal que lidera a festa seria, então, o gerador de movimento entre seus congêneres, a ignição que dá partida no motor ritual. Ressalto que, nos dois exemplos elaborados por Carnaval, há uma continuidade física e necessária entre o corpo de quem guia e o veículo guiado – no caso do avião, um englobamento. Destaco essa conexão corporal porque ela não parece implicada nas traduções de *-warahi* acima mencionadas¹⁸⁰.

Teríamos, então, uma relação corporal entre os líderes e a festa (cantos-danças, *waik*), que, por sua vez, tem como fonte o corpo do espírito-Dono, que contém as canções (as partes da festa). Consequentemente, haveria uma continuidade (mediada pelos cantos-danças) entre os líderes da festa (*-warahi*) e o espírito da mesma festa (*waik-wara*). Essa continuidade é expressa de modo explícito através da supramencionada conexão visceral entre o espírito e as pessoas nas festas, quando o espírito bebe, canta e dança (no terreiro) simultaneamente aos casais (no pátio). Ainda que essa conexão não se dê apenas com o casal que lidera a festa, é preciso levar em consideração que as pessoas que dela participam só estão reunidas por iniciativa do casal (filho/a do espírito)

A forma de reunião promovida nas festas parece reforçar essa ideia de continuidade corporal, principalmente na relação entre os líderes e seus seguidores. Como mostrei no capítulo 2, durante os rituais, os homens fazem refeições coletivas entre si, enquanto as mulheres o fazem entre elas, afastadas dos homens – substituindo a comensalidade conjugal que marca a vida cotidiana por uma comensalidade intragênero. Quando bebem à noite, os homens de um lado do pátio, e, depois, as mulheres do outro, o espírito bebe junto, *um pouquinho*. Isso faz com que todos os homens e todas as mulheres sejam, de certo modo, comensais do espírito, sem que, entretanto, homens e mulheres sejam comensais entre si¹⁸¹. Como se, espacialmente afastado (no terreiro), o espírito juntasse em seu estômago o que, no pátio, dá-se de forma separada e diacrônica (homens primeiro, mulheres depois).

¹⁸⁰ Seria interessante analisar as categorias *-warahi* e *-wara* desde a perspectiva oferecida por Kelly e Matos (2019), como uma ação motivada pela consideração e por relações específicas. Avião-*warahi*, moto-*warahi* e *waik-warahi* seriam figuras relacionais voltadas ao fazer, ou melhor, a um ‘fazer fazer’: fazer voar, fazer andar, fazer cantar e dançar. Para aprofundar esse tipo de análise, contudo, eu teria que me posicionar no debate entre os autores e Fausto e Costa (2022) em torno da noção de “dono” na etnologia (que, por sua vez, remete a discussões mais antigas) – o que deixo para trabalhos futuros.

¹⁸¹ Relembro aqui que a comensalidade é uma das ações básicas de construção do parentesco nas terras baixas da América do Sul (e alhures) (ver capítulo 1).

Na disposição coreográfica padrão, descrita no capítulo 4, essa continuidade entre, de um lado, os homens e, de outro, as mulheres é ainda mais explícita, tomando a forma de dois alinhamentos paralelos, um formado pelos homens mascarados e o outro pelas mulheres, cada qual se mantendo unido pelos braços entrelaçados de seus integrantes. Como já mencionei, o dono dos cantos (*waik-warahi*) é aquele que, na linha masculina, está situado na extremidade esquerda (desde a perspectiva de um homem), que os Katukina chamam de *meio* da linha, tendo à sua frente sua esposa (*koya-warahi*). São eles que começam o movimento de seus respectivos alinhamentos, que os lideram, formando dois corpos de baile frontalmente opostos que giram pelo pátio sem se encostarem, mantendo-se paralelos.

Para que os integrantes se mantenham alinhados, porém, não basta o movimento do/a líder, cada qual tendo que se movimentar em uma direção diferente do integrante que o antecede no alinhamento. Assim, em uma linha com dois homens, o primeiro (à esquerda) dança com passos curtos e rentes ao chão para a sua diagonal frontal direita, enquanto o segundo dança da mesma forma (com passos curtos e rentes), mas para sua diagonal traseira esquerda, de modo que o alinhamento faz tanto um movimento de rotação (sobre si) como de translação (pelo pátio). O eixo de rotação da linha estaria, então, em algum lugar entre os dois mascarados. Em uma linha com um maior número de integrantes (onze, por exemplo) esse eixo é deslocado. Nela, o primeiro mascarado dançará na mesma direção (diagonal frontal direita). Os passos do segundo, por sua vez, irão ainda mais para a direita (em um ângulo menor com relação à linha) do que o seu antecessor. O terceiro diminuirá ainda mais esse ângulo, como o quarto, de modo que os passos deste vão quase para o lado. Os passos do quinto mascarado, por seu turno, vão para a sua diagonal traseira esquerda, formando um pequeno ângulo com a linha. A direção dos passos do sexto mascarado aumenta esse ângulo e, progressivamente, os do sétimo, oitavo, nono mascarado... até que o último mascarado (de modo similar a seus vizinhos imediatos), tem que dançar com passos largos para trás (um pouco para a diagonal esquerda), pois deve cobrir uma distância ainda maior que o líder para se manter alinhado, visto que a localização do eixo de rotação (em algum lugar entre o quarto e o quinto mascarados) não divide o alinhamento em duas porções iguais. À esquerda estão os homens de idade mais próxima do dono dos cantos, ou, em algumas canções, os homens ainda mais velhos – trata-se da porção menor, daquele que dança para a frente (num trajetória curva, para a diagonal). Na maior porção, à direita (na *ponta*), estão os mascarados que dançam para trás – e quanto mais jovem o homem, mais ao fim do alinhamento ele se posiciona e mais para trás ele dança.

Portanto, a direção dos passos de cada integrante passa, ao longo do alinhamento, por um processo de variação progressiva, onde cada um dança numa direção levemente diferente do mascarado anterior, o mesmo se dando entre as mulheres, mas de maneira invertida (a líder dança mais para trás, a mais jovem ao fim da linha dança mais para a frente) e por passos distintos (cruzados e descruzados). Um telefone sem fio coreográfico, mas cujo objetivo não é manter a identidade da mensagem, a repetição do movimento inicial, e sim diferenci-lo continuamente, alcançando uma grande diferença (entre as extremidades) através do sequenciamento de pequenas diferenças. Logo, a unidade de cada um dos dois corpos coreográficos (alinhamentos) não prescinde das diferenças, mas é formada por elas: são as diferenças entre os passos de cada um dos integrantes que os mantêm alinhados, formando um só corpo coreográfico (oposto a outro).

A iniciativa e a liderança desses dois corpos é, na maior parte das canções, exercida pelo casal *waik-warahi* (líder dos cantos) e *koya-warahi* (líder das bebidas), situados na extremidade esquerda do alinhamento, por onde começam as canções. Como já destaquei, ambos são parentes do espírito da festa, filho e filha do espírito. Portanto, os cônjuges que lideram são *parente(s) dele*, mas também são parentes dos demais integrantes dos alinhamentos (nos quais estão sogros, pais, irmãos, cunhados e outros, ou seja, ‘nossos parentes’). O casal de líderes, então, seria algo como a dobradiça ou o ponto (duplo) de articulação entre e o espírito e os humanos, capaz de, ao colocar estes em movimento, conectá-los ao corpo do espírito através da dança e do canto. É como se as linhas masculina e feminina se estendessem a partir de sua extremidade esquerda (onde se situa o casal líder) para além do pátio, ambas desembocando no espírito que está no terreiro, cantando e dançando *em cima do pau*. Acrescento, ainda, que essa extremidade esquerda (onde se situam os líderes dos alinhamentos) é designada pelos Katukina por *iki wako: bem no meio*.

Nesse sentido, talvez o próprio espírito pudesse ser (também) tomado como líder da festa, afinal, ele é seu dono (ou corpo-mestre) e *quer ajudar parente dele* (a dançar e cantar), de modo análogo aos líderes, que devem ajudar aqueles e aquelas que os seguem¹⁸². Isso reforçaria ainda mais essa continuidade entre os alinhamentos coreográficos e o espírito, que só acontece nas festas. Como se cada alinhamento começasse simultaneamente no espírito e no casal de líderes, no acionamento por estes daquilo que faz parte ou está ligado ao corpo daquele (as canções). O que equivale a dizer que, na geometria ritual da dança katukina, duas

¹⁸² Soma-se ao papel de liderança do espírito-Dono a alegação de que ele seria *cacique* – no caso mencionado na última seção, das onças (contemporâneas ou antigas?), o que colocaria o espírito como líder do casal (que lidera os humanos) e líder das onças ao mesmo tempo: um chefe ambíguo e ambivalente, em acordo à sua natureza parental e de gênero.

linhas paralelas se encontrariam logo ali, à margem da aldeia, um pouco acima do solo, na entidade *waik-wara*.

No capítulo 4, indiquei que a canção é a soma dos cantos masculino e feminino, bem como a soma dos cantos dos casais que lideram (sempre temporariamente) e seus seguidores (coro). Como mostrei, a relação entre os cantos desses pares é ancorada pela repetição alterada, na qual se desenvolve um jogo de identificação e diferenciação em vários planos (melódico, fonético, rítmico, tonal e outros). Uma vez que todos os casais ocupam tanto a liderança vocal como o papel de coro, não existe uma única forma de cantar uma canção, mas várias, que, articuladas em sequência, formam a canção em sua totalidade (de dimensões e características variáveis a cada festa). Isso quer dizer que cantar uma canção é necessariamente uma ação solidária: ela precisa dos cantos masculino e feminino, do canto do casal que lidera e do de seus vizinhos, do canto dos mais velhos e do canto dos mais novos.

Certa vez, no Bacuri Novo, em busca de entender o caráter dual de *waik-wara* durante as festas, perguntei a vários homens, reunidos, como cantava o espírito durante as festas, se tal qual os homens ou se o fazia da forma das mulheres. Os presentes me pareceram um pouco confusos com a questão, como se ela não fizesse sentido, mas afirmaram, em resposta, que o espírito canta como os homens e – ao mesmo tempo – como as mulheres, o mesmo valendo para a dança. Se o que o espírito entoa não é nem propriamente o canto masculino nem o canto feminino, sugiro, então, que o que ele canta é a própria canção, completa: a totalização temporária das diferenças (músico-coreográficas) entre homens e mulheres, entre velhos e jovens, entre líderes e coro¹⁸³.

A posição marginal do espírito (no terreiro) indica que essa totalização da canção está num outro plano que não o humano, pois acima do solo (em cima do pau) e fora do espaço residencial. Também na relação de parentesco com o casal de líderes, o espírito apresenta esse caráter totalizador, posto que é pai do *waik-warahi* e mãe da *koya-warahi*: pai e mãe simultaneamente, masculino e feminino.

Esse um que totaliza a canção, então, não é uma unidade homogênea, mas um inteiro cindido, onde opostos se sobrepõem sem se confundirem – misturando-se de forma não fusionante (Kelly 2005). Assim, os Katukina internalizam em um ser exterior (celeste) uma

¹⁸³ Em outras palavras, a entidade *waik-wara* condensa em si (em seu corpo-afecção-em-festa) “a atuação simultânea de modos de relação formalmente contrários” (Houseman 2003: 80). Nesse sentido, ela poderia ser entendida como uma quimera musical. A quimera é “toda imagem múltipla que, associando em uma só forma índices visuais provindos de seres diferentes (um pássaro e um ser humano, uma serpente e um jaguar, ou um lobo e um leão marinho...), provoca uma projeção por parte do olho, que faz surgir uma imagem implicando *ao mesmo tempo* a presença destes seres diferentes” (Severi e Lagrou 2013: 11). A torção desse conceito do campo visual para o musical, entretanto, não poderia ser automática, demandando uma análise comparativa entre as ideias de transmutação (Severi 2014) e da cadeia intersemiótica do ritual (Menezes Bastos 1999 e 2017).

dualidade fundante de sua organização social: os casais. Como mostrei no capítulo 1, a relação conjugal é, antes de mais nada, uma relação complementar, evidenciada desde os interditos da menarca até a divisão cuidadosa e recíproca do trabalho entre os cônjuges. Maridos e mulheres, entretanto, não formam um todo, mas são, antes, o par por trás de unidades (casas, roças, bens materiais), todas relativamente provisórias, à exceção dos filhos e filhas, que selam o matrimônio para sempre, índice de que dois diferentes sabem trabalhar de forma articulada (complementar) para gerar um. Não há aqui nada parecido com a ideia da uma fusão romântica entre cônjuges: a unidade está no que eles produzem, não entre eles. Os cônjuges, por recíprocos que sejam entre si, continuam sendo sempre dois, irreduzíveis¹⁸⁴.

A ideia de que uma relação complementar formaria um todo só faria sentido quando aplicada ao espírito-Dono: um todo, porém, distante (celeste), dependente e perigoso, que não é gente (*tukuna*) e, ao mesmo tempo, é pai-mãe de alguns parentes (casais donos de festa). Na próxima seção, explorarei um último aspecto relativo aos espíritos-Donos de festas, a fim de qualificar melhor sua natureza dupla.

A filiação ritual e o tempo da festa.

Como descrevi no capítulo 2, os espíritos *waik-wara* apreciam muito as bebidas, sendo esta uma das razões que me foram dadas para a realização de uma festa (que, claro, não exclui outras). Se há pouca bebida, tornam-se raivosos (*nok*) e perigosos. Se os casais deixam de puxar festas, os espíritos ficam “sedentos” e agressivos (Deturche 2009: 385). Como afirmei acima, trata-se de uma relação assimétrica e ambígua, que envolve dependência e risco. Entretanto, quando contrastada com relações análogas entre outros povos indígenas, ela parece estar invertida.

Baseado em pesquisa entre os Kanamari no vale do Javari, Costa (2013) elaborou uma distinção entre alimentação e comensalidade. Segundo o autor, a alimentação é “um ato que cria ou perpetua uma necessidade” (: 476), resultando numa “relação assimétrica entre aquele que alimenta e aquele que é alimentado” (: 477). Para os Kanamari, “quem quer que alimente o outro é o “mestre” daquele por ele alimentado” (: 481). Mestre aqui é uma glosa para a relação *-warah*, que conjuga o significado de “corpo vivo” (de pessoas e animais) com o de “mestre ou dono de algo ou alguém”, daí sua tradução por “corpo-dono”. Assim, uma mãe que dá de comer aos seus filhos ou uma mulher que alimenta um xerimbabo podem ser

¹⁸⁴ A ausência do romantismo (enquanto ideologia) não deve ser lida como ausência de afeição, os cônjuges *katukina* sendo, geralmente, bastante afetuosos entre si.

referidas como o corpo-dono (*-warah*) daqueles que elas alimentam. Segundo Costa, “essas relações manifestam-se por meio da imagem continente-conteúdo: alimentar é conter aquilo que é alimentado; ser alimentado é ser inserido em uma relação com um corpo-dono” (: 485).

A comensalidade, por sua vez, abrangeria as pessoas adultas, plenamente capazes de produzir sua própria comida, menos constrangidas “por aquela dependência que prende as crianças e os animais de estimação às suas mães” (: 488). Trata-se de “comer junto” regularmente, de “comer enquanto parente” (: 486-7). Ao passo que a alimentação “estabelece o corpo-dono como uma figura da agência”, a comensalidade “dispersa a agência nos vários atos daqueles que participam das refeições comunitárias” (: 488). Esta comensalidade, entretanto, “acontece necessariamente em um espaço criado por atos de alimentação prévios” (idem), que tem como protagonistas os chefes, também denominados “*-warah*” (corpo-dono)¹⁸⁵.

A pesquisa de Costa (2007) foi um dos pilares que embasou a construção de uma teoria etnográfica da maestria ameríndia, sintetizada por Fausto (2008), que compara o rendimento e aplicação de termos comuns a várias línguas amazônicas que designam “uma posição que envolve controle e/ou proteção, engendramento e/ou posse, e que se aplica a relações entre pessoas (humanas ou não-humanas) e entre pessoas e coisas (tangíveis ou intangíveis)” (: 330). No marco dessas relações, “nutrir e domesticar os outros é também afirmar uma forma de propriedade sobre eles. Animais de estimação e crianças, como inimigos capturados, são dependentes que precisam de cuidados” (Brightman, Fausto e Grotti 2016: 25).

Em vários casos, essa dependência alimentar é expressa no código do parentesco. Assim, a expressão kanamari para designar um xerimbabo (alimentado por uma mulher) pode ser traduzida tanto por “pequeno animal” quanto por “animal-filho” (Costa 2013: 478). Para os Kalapalo no alto Xingu, “o dono é como um pai, assim como um pai é um tipo de dono” (Guerreiro 2012: 230). Entre os xinguanos Kuikuro, os donos de rituais “tornam-se pessoas públicas por alimentarem a coletividade humana e os espíritos-donos das festas, que são considerados seus “filhos” (Fausto 2008: 331).

Estes e outros exemplos mostram que em contextos diversos a categoria dono (ou mestre) “pede uma categoria recíproca, a qual parece oscilar entre “filho” e “animal familiar”, ambas tendo como traço subjacente a ideia de adoção. A relação modelar de maestria-domínio seria, pois, a *filiação adotiva*” (: 333). A alimentação seria uma das formas pela qual se cria

¹⁸⁵ Deturche (2009) faz uma comparação detalhada entre o *-warah* kanamari e o *-warah* katukina, destacando que no Biá não há a replicação desta relação em vários níveis escalares, como argumenta Costa (2007) para os Kanamari.

esta filiação: uma relação assimétrica entre aquele que provê (pai/mãe) e aquele que depende (filho/a). Aí estaria a inversão katukina: aquele que depende, o espírito, é pai e mãe, enquanto aquele que provê, o casal líder da festa, é filho e filha.

A pista a ser seguida foi mencionada no capítulo 4: *no tempo de vovô, já tinha waik-wara* (espírito-Dono de festa). Na verdade, muito antes, pois todos os meus interlocutores afirmavam que seus antepassados mais longínquos já faziam as festas até hoje realizadas no Biá – entendendo-as, inclusive, como eventos que os distinguem de outros povos, indígenas ou não. A transmissão das festas, como expliquei, implica em um homem mais velho ensinar as canções e sua sequência a um homem mais novo (mas não muito, melhor se com filhos e filhas já casados). Trata-se de um ato entre homens de uma mesma *turma* ou de *turmas* aliadas. Idealmente, os repertórios seriam passados de pai para filho, mas empiricamente essas transmissões se dão entre várias categorias de parentes¹⁸⁶. De qualquer modo, persiste a ideia de que é um aprendizado que exige um grau de maturidade e que deve ser repassado entre gerações subsequentes.

Entendem os Katukina, portanto, que a sequência de canções que compõem cada ritual é essencialmente a mesma que a entoada outrora por seus ancestrais¹⁸⁷. Como já mencionei, há um critério etário (não exclusivo) na ordenação dos alinhamentos coreográficos, iniciados pelos mais velhos (à esquerda) e finalizados pelos mais jovens (à direita). Cada canção, então, consiste na passagem dos cantos dos casais mais velhos para os casais mais novos. Se essa dinâmica de cada canção se repete desde há muito tempo, podemos imaginar, através das festas, dois enormes alinhamentos que vão dos ancestrais mais antigos (falecidos) aos casais que lideram festas nos dias de hoje, estendendo-se para a direita até os mais jovens, que, quando amadurecerem, liderarão os alinhamentos no lugar daqueles que, hoje vivos, terão partido.

¹⁸⁶ Deturche (2009: 311) menciona o caso de um repertório ritual que foi ensinado por uma mulher a um homem, uma vez que o marido da primeira morrera antes de passar os cantos para a próxima geração. Este caso mostra que as *koya-warahi* (donas das bebidas) são também, em alguma medida, *waik-warahi* (donas dos cantos). Seria interessante detalhar melhor as formas de aprendizado e transmissão das festas. Parece-me que o aprendizado tem a ver com ajudar de perto o dono de determinada festa a realizá-la – ou seja, parte do aprendizado se daria por meio da participação atenta. Nesse sentido, como se daria a transmissão e o reconhecimento público de que fulano *deu a festa* a um homem, ou de que um casal a deu para outro?

¹⁸⁷ O registro das gravações trouxe à tona pequenas diferenças entre dois repertórios de um mesmo ritual liderados pelo mesmo homem (em datas diferentes), bem como dois repertórios de um mesmo ritual com dois líderes distintos. Trata-se de uma questão sensível e polêmica, com acusações e críticas (mais ou menos) veladas de que fulano não estaria cantando a sequência correta. Comparando o repertório por mim registrado no capítulo 4 com o repertório de um Barakohana realizado na Boca do Biá e registrado por Deturche (comunicação pessoal), restam evidentes várias diferenças, tanto na ordem das canções como nas canções em si. Compará-las seria produtivo, mas fora do alcance desta tese.

Os espíritos *waik-wara* são muito antigos porque perpassam gerações, o que corresponde com a ideia de que eles seriam o prolongamento ainda mais à esquerda dos alinhamentos coreográficos paralelos. Creio aí a razão daquela inversão. Nas etnografias supracitadas, transformar um animal de estimação numa espécie de filho ou espíritos-donos de festas em filhos por meio da alimentação, traz a reboque a ideia de amansá-los, aparentá-los para que não ajam como inimigos. Como escreveu Guerreiro (2012: 230), quando os xinguanos Kalapalo oferecem “comida e música aos espíritos, que se alimentam e se alegram nas festas, estes seres são parcialmente domesticados” (ver Barcelos Neto 2008). A relação de filiação enfocada nessas etnografias é aquela que se passa entre pais adultos e filhos crianças, na qual a dependência destes os constitui como seres (mais ou menos) inofensivos.

Já a filiação sublinhada pelas festas katukina parece repousar na relação de filiação entre adultos: os filhos aqui (dono dos cantos e dona das bebidas) não são crianças dependentes, mas adultos produtivos (casados). O espírito-Dono seria, então, como um pai e uma mãe muito velhos. Como mostrei no capítulo 1, na velhice, quando um casal perde parte considerável de sua força produtiva, é comum que passe a morar na casa de um filho e da nora ou de uma filha e do genro (já com filhos e filhas mas ainda jovens). Cabe aos filhos e filhas (com seus respectivos cônjuges) cuidar dos pais e sogros, mães e sogras, o mesmo se aplicando aos viúvos e viúvas idosos que não voltem a casar. Assim, a relação de dependência implicada na alimentação do espírito evoca uma outra filiação que não aquela entre pais adultos e filhos crianças. A direção da filiação, também, parece contrária, pois seriam os espíritos que adotariam, por meio de seus filhos e filhas mais velhos (que ensinam os repertórios), os casais, estes passando à obrigação de fazerem festas e, desse modo, compartilharem continuamente suas bebidas com os espíritos.

Os cuidados para com pais humanos e idosos, entretanto, são baseados na lembrança dos cuidados deles recebidos na infância, não havendo algo parecido entre espíritos e humanos. O medo que os espíritos podem inspirar não corresponde em nada à essa relação entre filhos e filhas adultos com seus respectivos genitores ou sogros, não sendo estas figuras ameaçadoras. Ao menos em vida.

Como registrei nos capítulos 1 e 2, o senhor Dario Kidak (Dario Velho), que morava com a esposa na casa da filha e do genro, faleceu entre o final de 2014 e o início de 2015. Depois que Dario foi enterrado, toda a aldeia Bacuri mudou de lugar. A motivação dessa mudança, pelo que me explicaram, foi o *medo de alma*. Trata-se de uma noção comum nas terras baixas sul-americanas, segundo a qual as almas dos mortos, ao menos uma parte delas, são consideradas perigosas aos vivos, particularmente no período subsequente ao falecimento,

quando podem retornar aos lugares que frequentavam em vida em busca de seus parentes, de quem sentem saudades (ver, por exemplo, Henry 1964: 68-9 e 191, Carneiro da Cunha 1978 e Pissolato 2007). Esse contato entre vivos e recém-mortos é perigoso porque estes podem convencer aqueles a também irem embora (morrerem). Como sintetizou Manelzinho, da aldeia Sororoca: *morreu já, aí mata de novo*. A morte, então, costuma ser um fator que impulsiona mudanças (de casas ou aldeias inteiras), principalmente a morte de adultos, ainda que em certas circunstâncias a morte de alguma criança também possa ter o mesmo resultado¹⁸⁸.

Além de apontamentos sucintos, não obtive maiores detalhes junto a meus interlocutores sobre as almas das pessoas (*pajé é que sabe*). A tradução mais comum que recebi para alma foi a expressão *tukuna-wako*, isto é, alma (*wako*) de gente (*tukuna*). Barroso, da aldeia Janela, foi o único que se arriscou a especificá-la, afirmando que as pessoas portam duas almas, uma em cada olho. Após a morte, uma delas *vai pro céu e a outra vai pro boto*. Deturche (2009: 302) fala da existência de seis almas para as pessoas adultas, cada qual com uma localização no corpo e destino pós-morte distintos. Destas, quatro seriam almas animais (onça, boto, lontra e piolho) que, saídas do corpo do falecido, se transformariam nestes animais¹⁸⁹.

A alma-verdadeira (*wako-tan*), por sua vez, “corresponde ao coração, à voz, à capacidade de falar e ao sangue verdadeiro” (: 302). É ela que vai para o céu logo após a morte da pessoa, “imediatamente ou ao anoitecer”, “onde vai cantar e dançar”, levando uma “existência similar à dos vivos” (idem). Por fim, a alma-espírito (*owī-wako*) é localizada na pupila dos olhos e tem a forma de um pequeno ser antropomorfo: “a alma-espírito é uma imagem da pessoa morta, considerada por alguns como um resíduo da alma-verdadeira. Ela vagueia pela floresta e ao redor das aldeias, cheia de nostalgia” (: 303). Assim, algum tempo depois da morte de Dario, avistaram, em uma das roças de Auri (filho de Dario), marcas de chinelo no solo, às quais atribuíram à alma de Dario. A esta época a aldeia já estava instalada no novo local, mas com alguma frequência era necessário navegar até a antiga aldeia para colher os cultivos que amadureciam. Diferente do período imediatamente subsequente à morte

¹⁸⁸ Cheguei a ouvir relatos de mudança de uma aldeia inteira em razão do avistamento da alma de um cachorro poucos dias depois de sua morte.

¹⁸⁹ À exceção da alma-piolho, que se transformaria em um pequeno gavião. Quanto às partes do corpo: “a alma da onça é “visível” no pulso (...), nos antebraços e na dobra do cotovelo. Também se manifesta quando estamos com fome, no ruído produzido no intestino ou no estômago. A alma-boto também corresponde ao pulso (...) e ao pescoço. A alma da lontra às vezes é visível quando as veias dos braços incham (...). Claro, os piolhos ficam no cabelo” (: 303).

de Dario, os indícios materiais desta alma não fizeram com que as roças fossem completamente abandonadas, como foi feito com as casas da aldeia.

A maior parte de meus interlocutores não me especificava à qual alma se referiam nas situações em que o *medo de alma* vinha à tona, referindo-se apenas genericamente a alma de pessoas (*tukuna-wako*). Trata-se, como nota Deturche, de um assunto sobre o qual não há um consenso – tampouco, atualmente, especialistas aptos a legitimar alguma versão. O que parece certo é que a morte desencadeia um processo de decomposição no qual algumas das partes constituintes da pessoa ganham autonomia e vão para outros lugares. Estas partes (almas), ainda que geralmente invisíveis, são dotadas de materialidade (capazes de, por exemplo, deixar pegadas).

Portanto, pessoas muito idosas trazem consigo, perante seus corresidentes, algo como uma instabilidade (mais ou menos) iminente, posto que, em teoria, estão mais próximas da morte (e dos processos perigosos que ela desencadeia). Há uma ambiguidade latente nos idosos, parentes atuais que, em breve, diante da morte, deixarão de ser propriamente parentes, pessoas das quais se possa cuidar, alimentar, conversar, trabalhar etc. Nas últimas festas em que Dario participou, limitou-se a integrar o alinhamento dos mascarados em poucas canções, ocupando sua extremidade esquerda. Assim, quanto mais à esquerda no alinhamento, mais perto se está de ir cantar e dançar em outro alinhamento, longe dos vivos, uma vez que o destino póstumo das almas verdadeiras (*wako tan*) é cantar e dançar no céu¹⁹⁰.

Não tive, entretanto, maiores informações sobre essas festas celestes, mas me indicaram que seriam festas similares às realizadas pelos vivos. Relembro que os espíritos-Donos de festas passam o dia no céu e, pela noite, voam para próximo da terra para se alimentar nas roças ou beber no terreiro ritual. Mesmo que os Katukina não tenham me indicado explicitamente alguma relação entre esses espíritos e as almas dos mortos, parece-me ser possível afirmar que eles seriam, de certa forma, corresidentes, ao menos vizinhos:

O céu é o lugar para onde vão as almas verdadeiras dos **tukuna** e dos animais. É também o local onde existe uma categoria de espíritos que estão ligados a diferentes rituais. Este mundo celestial, **kodoh-naki** ("no céu") ou **kodoh(di)**, às vezes é visível ao redor da lua na forma de um halo, **hakbo wadya**. Este mundo é idêntico ao nosso e as almas passam a maior parte do tempo cantando. A primeira coisa que fazem quando chegam é participar de um ritual. (Deturche 2009: 336-7). Grifos em negrito no original; grifos meus em sublinhado.

Segundo o autor (: 337), os Katukina sabem que a alma de um morto chegou ao céu pelos relâmpagos e trovões causados pela dança da qual ela participa em sua primeira festa

¹⁹⁰ Nesse sentido, é relevante lembrar que os Katukina se referem à posição de quem está na extremidade esquerda dos alinhamentos como *bem no meio* – entre as linhas dos vivos e dos mortos?

celeste. Esses passos são uma variação da dança feminina que acontece também nas festas terrenas e consiste em bater o pé direito no chão – o que pode ser ouvido nas gravações das canções, principalmente naquelas com mais participantes, onde o baque surdo dos pés é acompanhado pelo tilintar de objetos de metais que algumas mulheres prendem abaixo dos joelhos, como moedas, chaves e outros. Essa variação da dança no alinhamento feminino é conhecida tanto por *bara(h)bara(h)'an* como por *kiririyān*, esta última designando também o trovão, o barulho feito por um bando de queixadas e, “por extensão, qualquer som que se pareça com isso” (: 553).

Parece-me, contudo, haver uma diferença importante entre os mundos dos mortos e dos vivos, bem como entre suas festas. De acordo com Deturche, os mortos no Biá são enterrados o quanto antes, envoltos em uma rede (preferencialmente nova) feita de tucum, em posição horizontal. Sobre o túmulo recém aberto na floresta, os parentes do morto podem erguer um pequeno abrigo e colocar um vasilhame de cerâmica (*wankirakon*) “cheio de água, para que a alma verdadeira possa voltar nos primeiros dias para beber, depois de ter dançado muito no mundo celestial” (: 383). Também me contaram que, passado um tempo da morte de uma pessoa, sua alma vem eventualmente desde o céu até a aldeia para beber o pouquinho da água que se acumula nos *wankirakon* de seus parentes depois de uma chuva¹⁹¹. O mundo celeste, ao que parece, seria então um lugar árido.

Os espíritos-Donos, por seu turno, ficam sedentos (*nökō poru*, literalmente com a boca seca) se os casais deixam de fazer suas festas nas aldeias. Se, no mundo celeste, os espíritos são corresidentes (ou vizinhos) das almas dos mortos, que, por sua vez, passam boa parte do tempo cantando e dançando, penso que teríamos aí um indicativo da maior diferença entre as festas dos vivos (na terra) e as festas dos mortos (no céu): as bebidas, abundantes naquelas e ausentes nestas.

As bebidas mais apreciadas pelos espíritos são aquelas produzidas com frutos das roças, como a bebida de abacaxi (*wakak-o-koya*). Como registrei no capítulo 1, um casal passa a ter a sua própria roça depois que nascer o seu primeiro filho ou filha, momento que marca também a mudança do casal da casa de seus pais/sogros para uma casa própria. Naquele capítulo e no subsequente, mostrei que as roças são o resultado do trabalho conjugal, sua disposição estando ancorada nas relações entre parentes próximos. Nesse sentido, indiquei que elas atuariam como um fronteira (frágil) entre o espaço humano e a floresta, repleta de seres perigosos, como os subterrâneos *baradyahi*. Ao mesmo tempo, as roças seriam um

¹⁹¹ Além do tempo passado, destaca-se que essa alma seria (por sua localização celeste) a alma verdadeira (*wako tan*), que não oferece perigo aos vivos.

atrator dos espíritos-Donos de festas, que as frequentam de noite para comer (*em cima do pau*), não advindo destas visitas qualquer risco às pessoas. Mais que os frutos, porém, são as bebidas que os espíritos desejam, ou seja, o sumo das relações conjugais e das relações entre parentes. Ao fim das festas, quando voltam ao mundo celeste, os espíritos carregam no estômago *um pouquinho* do resultado dessas relações.

Acredito, então, que as festas, ao propiciarem o trânsito dos espíritos entre o céu e a terra, estariam falando também das relações entre mortos e vivos, particularmente daquilo que os conecta: o repertório musical de cada festa e o seu espírito (*waik-wara*). O espírito é aquele/a que vai e vem entre o céu e a terra. É, alternamente, corresidente (ou vizinho) dos mortos durante o dia e parente dos vivos durante as noites de festa, mais especificamente pai (*payo*) do dono dos cantos (*waik-warahi*) e mãe (*nayo*) da dona das bebidas (*koya-warahi*)¹⁹².

Talvez venha daí parte do caráter ambíguo do espírito (dependente e perigoso), pois próximo tanto dos vivos como dos mortos – posição análoga a dos pais e mães idosos, ainda entre os vivos mas cada vez mais próximos dos mortos¹⁹³. Como entre outras formações indígenas, o ato de alimentação por meio das bebidas – junto dos cantos e danças, do embelezamento e animação dos corpos – serve também para alegrar o espírito *waik-wara: ai nok* (raivoso) *não, ai não mata nós*¹⁹⁴. O código supramencionado do amansamento, portanto, continua presente, mas aquele que se quer pacificar não é um “filho adotivo” ou um “animal familiar”, e sim um pai/mãe. Construir a adoção de um filho e construir a adoção de um pai, contudo, são processos que apontam para direções distintas. A transformação de um espírito em filho não insere o sujeito que o adota em uma rede genealógica ascendente. Já a construção da adoção invertida, de um pai/mãe em vez de um filho/a, o faz, relacionando os casais de líderes a todos os casais que já lideraram, no passado, as mesmas canções. Como aqueles que os precederam, os casais que lideram festas tentam ser bons filhos e boas filhas do espírito, capazes de reunir, por sua liderança, todos os casais da aldeia para beber, cantar,

¹⁹² Como observei no capítulo 1, a palavra *payo* indica tanto o pai como o sogro, o mesmo com relação à *nayo* (mãe e sogra). Meus interlocutores frisaram que o espírito seria pai e mãe – e não sogro e sogra. Contudo, se o espírito é pai do líder, a esposa do líder o teria, conseqüentemente, também como sogro (e como mãe), enquanto o líder teria o espírito como sogra (e pai). Assim, o espírito reuniria em si tanto a consanguinidade como a afinidade. Deixo essa questão, porém, para outros trabalhos.

¹⁹³ Para levar essa análise adiante, entretanto, caberia aprofundar as relações entre espíritos e almas no mundo celeste, o que não tenho condições para fazer. Ainda assim, sugiro, diante do apurado, que mesmo que as festas katukina não possam ser tomadas como rituais funerários (Deturche 2009: 383), elas tratam, também, da relação entre mortos (celestes) e vivos (terrenos), entre passado e presente, entre ancestrais e descendentes.

¹⁹⁴ Note-se que, se o que separa os vivos das almas dos mortos (ambos cantores e dançarinos) para o espírito-Dono são as bebidas, a falta de bebidas em abundância seria um indício de que seus filhos (e aqueles por eles liderados) estariam se comportando como os mortos, que não têm bebidas. Dessa perspectiva, o ataque do espírito aos humanos, motivado pela falta de bebidas e seguido de morte, tornaria efetiva (no céu) uma situação latente (na terra).

dançar e brincar. A festa conectaria gerações por meio dos espíritos-Donos, aqueles que atravessam o tempo e o espaço, entre o céu e a terra.

••

Um outro indício de que o tempo e sua passagem é um nexos importante das festas foi a resposta que Caxeiro me deu quando perguntei como era, afinal, o aprendizado de um repertório: *é como contar*. Naquela época, a pedido dos homens, eu ministrava aulas de matemática, que consistiam basicamente em tentar ajudá-los a reconhecer e a escrever os algarismos arábicos, bem como sua organização decimal – em português claro, a contar como os *dyara* (não indígenas). A despeito de minha inabilidade como professor, Carnaval e Caxeiro conseguiram captar a lógica decimal e contar até cem. Ao afirmar que aprender as canções *é como contar*, Caxeiro estabelecia, então, uma comparação entre o conteúdo dessas aulas e as festas¹⁹⁵.

Inicialmente, associei sua resposta ao ato de decorar, necessário tanto no aprendizado da sequência numérica quanto no aprendizado da sequência das canções da festa. O sistema de numeração indo-arábico, como se sabe, é posicional: cada variação na posição de um algarismo modifica o seu valor. Caxeiro e Carnaval, ambos donos de cantos, se empolgaram em contar quando perceberam que os números eram formados pela recombinação dos mesmos desenhos (algarismos) básicos (0, 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9). Empenharam-se ainda mais, estudando em suas redes antes de dormir, quando descobriram a regularidade na passagem entre as unidades e entre as dezenas.

Parece-me, portanto, que a comparação de Caxeiro vai além da simples decoração de uma sequência, apontando para o processo de repetição alterada (ou variação) evidenciado na composição das canções do repertório do Barakohana (cf. capítulo 4). À diferença do sistema de numeração decimal, porém, as unidades nas canções (os motivos) não se apresentam sempre de forma idêntica, como se sua recombinação ou reposicionamento implicasse quase sempre uma variação na própria unidade, parecida mas diferente da anterior. Transpondo essa lógica variacional do repertório musical ao sistema decimal de numeração, seria como se os algarismos 1 e 3 apresentassem uma feição quando reunidos no número 13, mas quando reunidos no número 31 apresentassem, individualmente, outra forma, similar e ao mesmo tempo diferente – por exemplo, *31*.

¹⁹⁵ Também Mariano, da aldeia Sororoca, depois de me listar os repertórios rituais que aprendeu com seu pai e com seu tio, há muitos anos atrás, estabeleceu uma conexão semelhante, concluindo assim: *agora já aprendi bem waik, dyan (então), agora, aprendendo matemática*.

Outra diferença que emerge dessa comparação é que as variações musicais não parecem obedecer a um sentido único e progressivo, tal qual concebido pelo sistema decimal de numeração, cumulativo. Os motivos das canções variam, mas variam também as suas formas de variar: por alterações melódicas, rítmicas, fonéticas, de alturas, de escalas, nas letras de versos, na disposição das estrofes, dentre outras¹⁹⁶. Ao longo do repertório, tanto no plano inter como intracancional, não parece haver um princípio único capaz de hierarquizar e subsumir todas essas diferenças. Pelo contrário, em ambos os planos florescem pequenas diferenças, que tanto inovam como ecoam diferenças anteriores. O que parece haver de pré-estabelecido nas canções é a ordem na qual essas diferenças serão entoadas e o paralelismo entre os cantos masculino e feminino. Ou seja, ainda que todos possam cantar e inserir diferenças na canção, há uma ordem e um momento para fazê-lo: entre cônjuges, onde o marido começa e a esposa termina, e entre casais que lideram e casais que fazem o coro (ambas as funções sendo exercidas por todos os casais, na ordem dos alinhamentos).

Implicada nessa ordem há também uma forma que estabelece uma distância entre os cantos masculino (mais grave) e feminino (mais agudo). Respeitados esses registros, cada mascarado e cada mulher varia o canto de seu cônjuge de acordo com sua capacidade de ouvi-lo e, quase ao mesmo tempo, entoar modificações a partir dele, de modo que os cantos masculino e feminino se influenciam e constituem mutuamente, algo similar ocorrendo entre os cantos do líder e do coro.

Tudo indica, portanto, que a afirmação de Caxeiro, de que aprender o repertório de canções de uma festa *é como contar*, tem um significado mais profundo do que aquele por mim imaginado inicialmente.

••

Expliquei no capítulo 4 que o repertório é dividido em sessões, que correspondem ao tempo no qual os mascarados e as mulheres cantam e dançam no pátio. Entre cada sessão, os homens descansavam por uns minutos de um lado do pátio (próximo à saída para o terreiro ritual) e as mulheres o faziam do outro lado, até Caxeiro (*waik-warahi*) se dirigir ao pátio e dar início à próxima sessão.

Como destacado ao longo da tese, os cantos de uma festa sempre iniciam ao anoitecer e devem terminar ao amanhecer. Assim, o líder dos cantos (*waik-warahi*), que tem a responsabilidade de puxar a maioria das canções, deve distribuir as canções de um modo que elas caibam nesse espaço de tempo. A duração das canções, no entanto, varia em função do

¹⁹⁶ A única variação progressiva anotada foi na altura dos cantos ao longo dos alinhamentos mais compridos, de mais grave na porção sênior à mais aguda na porção jovem.

tamanho dos alinhamentos, podendo durar de dois a mais de vinte minutos, a depender do número de casais presentes para liderar, um por vez, a canção. O tempo que cada casal permanece liderando é também variável, o *waik-warahi* devendo dosar o tempo durante o qual lidera, que não deve ser demasiado para não alongar sobremaneira a canção, tampouco curto a ponto do mascarado ao lado não apreender a estrutura das estrofes para poder assumir a liderança. Assim também os intervalos entre as sessões, que não devem ser demorados (o que diminuiria o tempo para as canções), nem rápidos demais a ponto dos demais participantes – principalmente no fim da madrugada, quando todos estão exaustos – não se sentirem dispostos a seguir os líderes da festa.

Durante uma festa, portanto, o seu líder (*waik-warahi*) está constantemente avaliando a duração de cada evento em relação a um período mais longo (a noite), ou seja, das partes (as canções) em relação a um todo (o repertório). Essa avaliação permanente é o que informa suas escolhas – entre, por exemplo, puxar uma nova canção no pátio ou fazer um intervalo, deixando-a para a próxima sessão.

Contudo, ainda que tenha poder de decisão sobre o início das canções, o líder dos cantos não controla a duração das ações alheias, não havendo meios que o permitam interromper uma canção antes de todos os casais no pátio a liderarem. Assim, mesmo que algumas canções peçam a participação do maior número de integrantes possível, a iniciativa de ir ou não até o pátio compor o alinhamento dos mascarados cabe, em última instância, a cada homem, não havendo nada que o obrigue a fazê-lo, tampouco alguém que o impeça caso queira integrar a linha e cantar em canções cujo alinhamento é mais curto. Dessa forma, o líder não tem controle sobre o tamanho do alinhamento e, conseqüentemente, sobre a duração das canções. Há, portanto, uma imponderabilidade permanente (da parte dos seguidores) com a qual o líder deve lidar durante a noite. Em outras palavras, por mais que ele escolha quando começar uma canção e quantas canções serão cantadas em uma sessão, ele não tem como controlar quanto tempo irá durar o movimento por ele iniciado – como se o coletivo impusesse ao líder um grau de imprevisibilidade, uma dinâmica incontornável à qual ele deve ir se adaptando ao longo da noite. Assim, a quantidade de cantos em uma sessão e a duração de um intervalo não são fixos, variando em função da duração daquilo que aconteceu antes e da duração (calculada pelo líder) do que ainda está por vir.

As partes da festa (as canções e as sessões), então, têm tamanhos (durações) diferentes, não pré-estabelecidos. O desafio do líder é fazê-las caber no período noturno, conseguir encadeá-las em um todo. Esse encadeamento, no entanto, não deve simplesmente ‘caber na noite’, ele deve acompanhá-la – o que quer dizer que a primeira canção deve ser

entoada ao anoitecer e a última deve ser cantada ao amanhecer. Relembro que a canção de abertura do repertório do Barakohana foi denominada por *otyara tiknin nowa waik*, algo como o canto da noite caindo, escurecendo. Sendo esse o mote da música, não há como entoá-la antes ou depois do crepúsculo, pois ela está vinculada a ele, ao lusco-fusco entre o fim do dia e o começo da noite.

Para que as canções acompanhem a passagem da noite, então, um líder não pode simplesmente puxar várias canções no início para que sobre tempo de cantar as últimas até o amanhecer. Não há como antecipar o repertório, fazê-lo correr para ganhar tempo. Chamou-me minha atenção, nesse sentido, a proporcionalidade da distribuição das canções nas sessões ao longo do Barakohana, alternando entre duas e três canções por sessão (à exceção da última):

Sessões	Quantidade de canções
I	2
II	2
III	2
IV	3
V	3
VI	2
VII	2
VIII	3
IX	2
X	2
XI	3
XII	2
XIII	3
XIV	2
XV	2
XVI	3
XVII	2
XVIII	8

Quadro 5. Distribuição do número de canções por sessão no Barakohana de 2014.

Como se nota, a maioria das sessões (11) foi composta por um par de canções, alternadas ou não por sessões compostas por três canções (que totalizam 6). A noção de par (dois) na língua katukina é designada *obawa*. O trio, por seu turno, é dito *obawaninti*, onde “a raiz nominal *obawa* é associada aos sufixos *-nin* e diminutivo *-ti*” (Anjos 2011: 147). O primeiro sufixo indica nominalização (*obawanin* seria algo como paridade ou duplicidade), enquanto o segundo “assume diferentes sentidos de acordo com a classe lexical a qual (...) se associa” (: 198). Para além do diminutivo, que não parece fazer sentido quando aplicado a *obawaninti* (uma dupla diminuída seria um trio?), *-ti* pode indicar um significado restritivo (:

211), como no contraste entre as frases: “waikbu-na adi:k” (nós fizemos festa) e “waikbu-na adi:k-ti” (somente nós fizemos festa). Anjos (: 212) conclui que o sufixo “-ti com significação restritiva estreita a referência do nome ao qual está associado”. Resta, entretanto, obscura a função do sufixo na composição de *obawaninti* (trio). De qualquer forma, é evidente que se trata de uma modificação da palavra *obawa*, como se o trio fosse uma outra forma de par, talvez dela derivada¹⁹⁷.

Essa distribuição das canções em pares e em trios revela uma proporcionalidade entre as sessões, mesmo que elas tenham durações distintas (em razão da quantidade de participantes). Parece-me que é essa proporcionalidade, administrada pelo líder dos cantos (*waik-warahi*), que garante uma espécie de paralelo entre a passagem da noite e do repertório. Depois de terminada a sessão XI, concluída pela canção de número 26 do repertório, Caxeiro deu início a um intervalo. Na colocação dos homens, olhando para o meu pulso (com relógio), perguntou-me se já era *meia noite*. Meu relógio marcava então 23:58. Meses depois, durante uma das audições das gravações, descobri que o C26 é intitulado justamente como o canto do meio da noite (*poradihan nowa waik*). Ou seja, assim como a canção de abertura está amarrada ao início da noite, o C26 está vinculado ao meio da noite, estando também quase na metade do repertório (que teve um total de 48 canções naquela edição)¹⁹⁸.

De modo análogo, a canção de encerramento do Barakohana foi denominada por canto do passarinho (*tyeriwa nowa waik*): uma referência aos sons do amanhecer, como no repertório de outra festa, em cuja parte final constava o canto do galo (*taukára nowa waik*). Tudo indica, portanto, que o repertório musical é também uma cronologia: uma sequência de canções ancorada na sequência cronológica da noite¹⁹⁹. Para que ambas estejam sincronizadas, o líder dos cantos (*waik-warahi*) deve passar a noite atento ao momento certo de puxar cada canção, num exercício constante de planejamento e administração do tempo através da música²⁰⁰.

¹⁹⁷ Deturche (2009) afirma que, na língua katukina, é comum que se conte “apenas até três”, podendo-se usar “os dedos e as mãos para significar números maiores” (: 78), como nas expressões “*baki-wihan*” (uma “mão completa”: 5) e “*baki-wihan o ti*” (“quase uma mão completa”: 4) (: 551). Como Anjos (2011: 147), encontrei a palavra *dohan* para se referir ao que chamamos de número seis, homófono da palavra que indica a passagem da liderança dos cantos ao longo dos alinhamentos (cf. capítulo 4). Teríamos aí a indicação de algo como uma passagem entre uma mão e outra – uma “troca” de mão (do cinco ao seis).

¹⁹⁸ Entretanto, a edição de 2015 do Barakohana, também liderada por Caxeiro, contou com ao menos uma canção a mais.

¹⁹⁹ “Essas sequências, assim como as sequências de sequências, frequentemente ancoram a cronologia do dia e da noite e são por ela ancoradas. É possível que também o façam naquelas de outros ciclos temporais, como os meses, as estações etc., compondo calendários musicais. Tudo leva a crer, então, que peças isoladas de música não parecem fazer muito sentido na região” (Menezes Bastos 2007: 299).

²⁰⁰ Não de forma exclusiva, claro, outros sinais da passagem da noite sendo levados em conta pelo líder dos cantos, como a posição da lua, o clarear gradativo do céu etc.

Também nesse sentido, então, aprender a liderar um repertório seria *como contar*, para retomar a comparação de Caxeiro: construir, por meio de uma distribuição proporcional, um paralelismo do início, meio e fim da noite com o início, meio e fim do repertório. Essa sobreposição faz com que o tempo de uma noite de festa não seja como o tempo de outra noite qualquer (pelo qual se passa mais ou menos batido – dormindo ou, às vezes, pescando). Cuidado de perto pelo líder *waik-warahi* e seguidos pelos demais, o tempo na noite de festa parece remeter a um outro tempo, como se houvesse um tempo interno à festa, uma temporalidade por ela criada. Mas que tempo seria esse?

••

No capítulo 4, escrevi que a maior parte das letras das canções não possui sentido verbal inteligível, destacando que isso não significa dizer que as canções não tenham sentido. Como mencionei, as palavras e expressões sem sentido verbal eram descritas como *palavras de música* ou *música mesmo*. Em algumas canções, no entanto, meus interlocutores faziam menção a histórias que diziam desconhecer. No C08 do Barakohana, por exemplo, o nome Wariama que aparece na letra diria respeito à história de uma pessoa, ou melhor, a um *koni kidak* (palavra antiga), popularizado como “mito” na antropologia. Segundo Mampi, da aldeia Janela, *todo waik (canção) tem koni kidak*. Não tive, porém, acesso a quais mitos seriam esses relacionados às letras das canções, uma vez que meus interlocutores diziam não sabê-los. Na verdade, alguns pareciam conhecer partes do enredo, mas não se consideravam aptos à arte verbal de narrar esse tipo de história. Focavam, ao invés disso, nas palavras reconhecíveis das letras, comumente utilizadas para intitular as canções.

Os animais foram o mote de maior frequência nessas denominações para o repertório do Barakohana, alcançando 17 canções (cantos da onça, cantos do macaco-prego, canto do boto, da sucuri, do macaco-barrigudo, da arara, do socó-pequeno, da garça, do tucano, do inseto cuim, do passarinho), seguido pelo mote vegetal com 11 canções (canto da flor, canto do fruto *mala*, do cipó, do buriti, das árvores *kawawaro* e *konawa*, do pau, do canto do milho etc.). Outros motes completam o repertório, como o canto da água, do terreiro, cantos das bebidas (*koya*), do patrão, canto do garrafão, do cheiro, do som do mergulho, do Wariama (nome de uma pessoa), do rabo, do cabelo, dentre outros sem tradução.

É possível, então, que essas canções se refiram a histórias ou a episódios de uma mesma história, de qualquer modo, muito antigos, que remetem à temporalidade do mito, ou seja, ao tempo em que os “animais falavam” (Lévi-Strauss 1990), quando a diferença entre os seres era “intensiva” (Viveiros de Castro 2002). Não tenho, entretanto, como aprofundar esse viés. De qualquer modo, essa aproximação entre um tempo radicalmente afastado e as

canções já foi demonstrada por Deturche (2009). Como notei no capítulo 4, uma canção denominada, por exemplo, *pida nowa waik* (o canto da onça), pode também ser chamada de *pida nowa koni* (a palavra da onça). Analisando a natureza dessa posse (*nowa*) aplicada aos cantos, o autor escreve: “Pedro Mendes me explicou (...) a propósito do canto do **yanorawa** [pássaro não identificado] (**yanorawa nowa koni**): (...) *Não é dele mesmo é que antigamente ele [pássaro] cantava assim*” (: 442-3, grifos no original).

(...) os cantos são também o falar (ou cantar) de certos animais e plantas. Daí a língua empregada não ser necessariamente compreensível, porque há correspondência diferentes: é o ponto de vista dos animais (e outros) que é exprimido nos cantos, daí a utilização de uma linguagem particular. (Deturche 2009: 443).

As canções, então, amarradas à sequência da noite, trariam ao pátio da aldeia uma sequência de eventos há muito iniciada, como se aproximassem o tempo presente do começo dos tempos (o tempo do mito)²⁰¹. Nessa aproximação de tempos distintos, as festas alinham gerações distantes no tempo, relacionadas por meio dos espíritos-Donos.

••

Voltando à organização do tempo pelo líder ritual (*waik-warahi*), mais especificamente à distribuição das canções nas sessões, registrei na tabela acima a quebra da proporcionalidade dessa distribuição na última sessão, que contou com oito cantos, entoados um atrás do outro, em vez de apenas dois ou três. Não acredito que se trate de algo como uma corrida para terminar o repertório a tempo, isto é, antes do amanhecer (ver Deturche 2009: 409). Primeiro, porque o mesmo aconteceu também em outras festas em que participei. Segundo, porque quem faz o canto da meia noite acontecer quase às 00h, conseguiria, facilmente, cantar uma canção a mais em cinco sessões anteriores, mantendo a proporcionalidade entre todas as sessões (de dois a três cantos).

A quebra da proporcionalidade através do inflacionamento da última sessão de cantos me parece, antes de mais nada, uma estratégia. Trata-se da sessão mais longa da festa, tendo durado, no Barakohana de 2014, mais de quarenta minutos. Leva-se, assim, ao limite os esforços dos participantes para dançar e cantar, exigindo-se ainda mais empenho. Relembro que foi nessa última sessão que se acentuaram as fraturas na ordem de cantar até então vigente – entre cônjuges, entre líderes e seguidores, entre velhos e jovens (cf. acima e capítulo 4). Assim, sua desproporcionalidade perante as sessões anteriores parece, ao intensificar as relações entre opostos, cooperar com essas fraturas. Perto do fim do canto derradeiro,

²⁰¹ Sobre a estrutura sequencial e sua relação com a progressão, a regressão e a estagnação do tempo através da música no ritual Yawari entre os Kamayurá, ver Menezes Bastos (2007 e 2013), Sobre a música como arquivo nas terras baixas, ver o texto de 2017 do mesmo autor.

exaustos mas animados, todos esperavam ansiosamente pelo momento do ataque – à exceção da dona das bebidas, que o lidera.

Quanto dura um ritual?

Nunca tive notícias de alguma esposa ter efetivamente conseguido roubar a máscara de seu marido ao fim de uma festa. Por mais que algumas se empenhem com vigor, travando verdadeiros embates com seus cônjuges, os homens sempre conseguem fugir com suas máscaras, mais ou menos avariadas, ao terreiro ritual (*hokanin*), onde as mulheres não entram. Se a tentativa das mulheres de roubar as máscaras configura um atentado à relação complementar entre os cônjuges, sinalizando uma inversão na ordem entre os gêneros, o insucesso parece garantir que, depois de tudo, nada muda: no terceiro e último dia de festa, os homens saem para pescar, liderados pelo dono dos cantos, enquanto as mulheres ficam na aldeia fazendo mais bebidas.

No Barakohana que acompanhei em julho de 2015, liderado por Caxeiro e Maria Antônia, os homens não pescaram embarcados no dia de encerramento da festa. Saímos de canoa e paramos em uma roça, onde colheram timbó. Seguimos pelo rio a jusante e desembarcamos, seguindo a pé floresta a dentro, até um estreito igarapé. Caxeiro e mais quatro homens maceraram o timbó com paus e colocaram a massa obtida dentro de cestos, lavados na água corrente que, assim, levava o veneno vegetal igarapé abaixo, preservando a massa nos cestos. A partir daí, os homens se dividiram e foram descendo pelas margens do igarapé, recolhendo os peixes mais inertes com balaios ou com as mãos, usando zagaia (lança) e terçado contra os mais resistentes. Retornamos para a aldeia perto do fim da tarde, mas os peixes não foram suficientes, de modo que foi parca a refeição coletiva (homens no centro do pátio, mulheres no pátio mais próximo de casa). Depois, todos beberam e, ao crepúsculo, foram para suas casas dormir.

Pelo que eu havia me acostumado das outras festas em que participei, a festa acabara. No máximo, quando sobrava bebida, havia mais uma reunião coletiva (entre congêneres) no pátio na manhã seguinte, e, daí, vida que segue, cada qual tomando o rumo de seus afazeres. Como a bebida havia terminado, tomei por encerrada aquela festa. No outro dia, entretanto, as mulheres voltaram das roças ao fim da tarde com timbó. Na manhã seguinte, perguntei a Caxeiro se ia querer estudar matemática e ele disse que não, complementando: *mulherada quer pescar de timbó*. Estranhei, pois nunca tinha visto as mulheres saírem para pescar todas juntas (ainda mais com veneno, o que só tinha presenciado, com os homens, naquele

Barakohana e no Pida Kidak no Sororoca). Caxeiro, então, me explicou: *elas não sabem fazer, a gente que faz*.

Não demorou muito e Caxeiro saiu da aldeia rumo à floresta. Logo, Carnaval foi atrás, depois os outros homens. Tratava-se, pois, do mesmo modo de organização do trabalho levado a cabo nas festas, com o dono dos cantos tomando a frente dos demais – o que me foi confirmado por Carnaval. Depois de caminharmos por um tempo, as mulheres nos alcançaram, encabeçadas por Maria Antônia. Seguimos caminhando, a fila dos homens na frente, a das mulheres atrás, Caxeiro e Carnaval abrindo caminho com os terçados a partir de determinado ponto. Quando chegamos à beira do igarapé, as mulheres permaneceram uns dez metros afastadas, algumas delas passando a fabricar cestos com folhas de palmeira, enquanto os homens maceravam as folhas, flores e raízes de timbó. Terminada a operação, cada esposa trouxe para seu marido uma cuia ou pequena panela com farinha e água (*tawabī ó*: beber farinha). Esvaziados os recipientes, cada mulher entregou um cesto ao esposo, de folhas de palmeira (*ton*, feito na hora) ou de cipó trançado (*towri*, trazido da aldeia). Os homens colocaram a massa do timbó nos cestos e os lavaram no igarapé.

Já passava de meio dia quando começamos a descer pelas margens do igarapé para pegar os peixes. Contudo, em vez de homens e mulheres permanecerem separados, os grupos de pesca foram formados pelas famílias, ou melhor, pelas unidades residenciais: um casal com seus filhos e filhas. Assim organizados, todos pescaram – crianças, mulheres e homens. Os grupos permaneciam relativamente próximos enquanto desciam o igarapé, indicando uns aos outros os peixes avistados, colaborando de forma mútua. Ao fim da tarde, com os cestos cheios, algumas famílias começaram a rumar de volta para a aldeia. Outras persistiram mais na pesca, mas aos poucos todos foram voltando. Quando Bastião passou (que, em visita à sua filha no Bacuri, participou da festa), comentou: *hoje don nin bak* (muito peixe). Ao fim da tarde, não houve refeição coletiva, cada casal comendo em sua cozinha com seus filhos, ao modo da vida diária. Quando todos já haviam se recolhido em suas casas, soprou uma brisa fresca, prenunciando uma chuva grossa e refrescante. Enquanto escrevia no meu diário de campo, fiquei me perguntando quando, afinal, aquela festa acabara.

Como confirmaram meus interlocutores, a pescaria daquele dia fora motivada pela insatisfação das mulheres com o resultado da pescaria dos homens dias antes. Ao voltarem da roça com timbó, elas impeliram os homens a pescar, a tomarem a frente na trilha pela floresta até o igarapé. Mas se foram elas a determinar que eles fossem na frente, de quem é a iniciativa? Claramente, delas. Foram as mulheres, afinal, que puxaram o movimento quando,

lideradas pela dona das bebidas, voltaram com timbó da roça. Haveria aqui uma inversão àquela ordem vigente, onde cabe ao marido começar e à esposa terminar?

Creio que não, uma vez que no dia da pescaria foram os homens que tomaram a frente na floresta e manusearam o timbó. As mulheres os seguiram, oferecendo-lhes, em troca, farinha para beber e cestos para lavar o timbó. À exceção da farinha, todo o processo tinha sido realizado dias antes apenas por homens. Ou seja, em teoria, não há, na atividade em si, uma necessária complementaridade entre o trabalho dos cônjuges e entre os gêneros – a não ser de forma mais distante, já que o timbó é cultivado nas roças. A participação das mulheres naquela pescaria, portanto, influiu na atividade de modo a transformá-la em uma atividade complementar, dividida entre homens e mulheres, cada qual colaborando com uma parte diferente – eles na frente, elas atrás. Quando passaram a apanhar os peixes, porém, essa ordem foi suspensa na medida em que ambos os cônjuges de cada casal desempenharam exatamente a mesma atividade. Como se a disjunção entre homens e mulheres, operante na cabeceira do igarapé, desembocasse igarapé abaixo na conjunção entre os cônjuges – nos casais, reunidos com sua prole.

Isso tudo só aconteceu, no entanto, porque as mulheres não ficaram satisfeitas com a quantidade de peixes trazidos ao fim da festa, dois dias antes. Os homens, na avaliação delas, não haviam cumprido a contento a parte que lhes cabia, denotando uma falha na reciprocidade entre os gêneros (e entre o casal de líderes), uma vez que elas tinham feito as bebidas. Como se, sem as barrigas cheias, a conjunção entre os cônjuges, o retorno à vida conjugal diária depois da separação reinante dos dias de festa, restasse prejudicado. Trazer timbó para a aldeia foi a explicitação desse prejuízo, colocando Caxeiro e os demais homens contra a parede, obrigando-lhes a ‘tomar a iniciativa’.

Portanto, dizer que cabe ao marido começar e à esposa concluir é algo bem diferente de afirmar que cabe ao primeiro tomar a iniciativa. Dito de outro modo, na ordem entre os cônjuges, ir na frente não significa tomar a iniciativa sozinho. A iniciativa reside antes na relação entre quem começa e quem termina, nunca em apenas um dos termos – para que ela exista, os termos precisam ser convocados um pelo outro a agir, de forma ordenada. Não é só aquele que inicia que incita o outro a concluir: quem termina também pode incitar o outro a começar. A relação complementar deve ser construída, ela não está dada de saída. Afinal, se não há conclusão, não um novo começo – e vice-versa.

Isso fica claro no acionamento aparentemente tardio do modo ritual, ocorrido dias depois da entoação dos cantos, o que não havia acontecido em nenhuma das outras seis festas de que participei. Considerando que no dia subsequente ao fim do cantos as mulheres foram

até a roça lideradas por Maria Antônia para colher timbó, é mais preciso dizer que, insatisfeitas com a primeira conclusão (pescaria dos homens), elas prolongaram a festa, ou melhor, recusaram-se a encerrá-la, levando os homens a agir no dia seguinte. Não à toa, portanto, Caxeiro saiu na frente e os demais o seguiram: a festa ainda estava em curso (ou voltara a ele), daí o acionamento do modo ritual, ou seja, da oposição ordenada entre os coletivos masculino e feminino liderados por um casal.

Trata-se de uma oposição que evoca aquilo que Lévi-Strauss (1993) denominou de “dualismo em perpétuo desequilíbrio”, onde os polos, sempre desiguais, relacionam-se por suas diferenças e, assim, pela geração de novas diferenças, as “ideologias bipartites” ameríndias operando por “cromatismos e escalas em lugar de distinções exclusivas” (Perrone-Moisés 2015: 7). Como mostrei ao longo da tese, a oposição ordenada entre os coletivos masculino e feminino (liderados por um casal) está na base da produção das bebidas, máscaras, cantos, danças e brincadeiras, encadeando e sobrepondo modos de relação complementares e antagônicos por meio de processos de diferenciação baseados na variação – entre cônjuges, entre líderes e seguidores, entre velhos e jovens. Essa sobreposição intersemiótica de diferenças em série atinge seu ápice ao final do repertório, quando a ordem vocal nos alinhamentos e entre os alinhamentos deixa de prevalecer: momento de pura vertigem, a oposição complementar por um fio, à beira do abismo.

É da beira desse abismo que imagino que homens e mulheres experimentem algo como um frio na barriga: e, se, como na canção, a ordem entre homens e mulheres fosse passível de ser alterada? O que talvez sintam, contudo, seria o avesso complementar um do outro: um lado, ciente de que está prestes a ser atacado, o outro, de que está prestes a atacar. Como ao fim da festa Pida Kidak, na aldeia Sororoca, quando, perto do fim da última canção, as mulheres seguraram uma tira das máscaras dos homens e esses soltaram um grito estilizado, provavelmente uma onomatopeia. Explicaram-me depois que, naquele momento, os mascarados eram, além de maridos, jacamins, que, com seus gritos, estavam a dizer: *saiam!* – para os gaviões, ou seja, para as mulheres; como uma presa tenta repelir um predador pronto para atacar.

Finalmente, a tentativa de roubar as máscaras, com o consequente rompimento do alinhamento entre os homens, concretiza a ruptura da ordem complementar, a vertigem dando espaço ao embate físico pelas máscaras, expressão maior do antagonismo entre os participantes. Ainda que as máscaras não sejam roubadas, o êxtase alegre e competitivo desses momentos indica que ele é o ponto alto das festas, seu momento mais denso, para o qual convergem todas as ações anteriores, da preparação das bebidas e máscaras à entoação da

sequência de canções do repertório²⁰². Pouco importa, então, que o resultado dos embates seja o mesmo, como se o importante fosse o embate pelo embate, pelo prazer agonístico de disputar. Por meio da luta pelas máscaras, os cônjuges, diariamente empenhados em construir uma relação baseada na cooperação recíproca e complementar, experimentam um antagonismo radical, que explode em risos.

A vertigem e seu antídoto, a luta, são o resultado da atuação continuada do modo ritual, dos movimentos de diferenciação entre os coletivos masculino e feminino liderados por um casal. Se as mulheres aceitam perder a disputa pelas máscaras, contudo, não é para ficarem de mãos vazias. Para que valha à pena, é preciso que os homens se empenhem, que voltem, ao fim da festa, com peixes suficientes – e tudo o mais que é de sua responsabilidade segundo a ordem vigente.

Ao se recusarem a encerrar a festa, acionando o modo ritual e trazendo timbó para a aldeia, tudo se passaria como se as mulheres, ecoando aquela vertigem, estivessem lembrando aos homens que a ordem vigente é passível de alteração, que o desequilíbrio perpétuo que rege a relação entre os gêneros poderia ser mais desequilibrado para outro lado. Algo muda, portanto, com a realização de cada festa, na medida em que elas fornecem uma dose de antagonismo, talvez necessária à continuidade da relação complementar entre os cônjuges – que, no Biá, dura até a morte de um deles.

Suspeito que aquela festa terminara no momento em que a oposição entre homens e mulheres se desfez, dando lugar à reunião dos cônjuges (com seus filhos e filhas), todos envolvidos, sem mais ordem a ser seguida, em uma mesma atividade: apanhar peixes. Por isso, creio, não houve refeição coletiva no pátio da aldeia ao fim da tarde, pois a festa acabara na floresta, à beira do igarapé. Afinal, a boa conjunção entre os cônjuges, ancorada na abundância, fora, enfim, alcançada, não havendo mais razão para opor homens e mulheres, para separar cônjuges. Ao menos até a próxima festa.

²⁰² Na primeira festa de que participei, na aldeia Sororoca, seu líder (*waik-warahi*) não conseguiu lembrar as canções finais. Diante disso, as mulheres não tentaram roubar as máscaras e os homens voltaram, desanimados, ao terreiro ritual.



Foto 44. Carnaval e Socorro (com Valter no colo) passando pelo local onde, meses atrás, estivera instalada a aldeia Bacuri (Velho), rumo às suas roças. Julho de 2015.

Referências bibliográficas

ADELAAR, Willem F. H. Propuesta de un nuevo vínculo genético entre dos grupos lingüísticos indígenas de la Amazonía occidental: Harakmbut y Katukina. In MIRANA, L. (ed.), *I Congreso de lenguas indígenas de Sudamérica*, 2:219-236. Lima: Universidad Ricardo Palma, 2000.

ALLARD, Olivier. Amazonian masters in theory and in practice. In *Journal de la société des américanistes*, 105-1, 2019.

ALMEIDA, João Carlos Albuquerque S. *Mistura musical alto-xinguana: o ritual mortuário a partir dos Yawalapíti e a sua alegria*. Tese – PPGAS/UFSC, Florianópolis, 2023.

AMORIM, Genoveva S. *Os coletivos madija e o ritual do aje: relações de alteridade entre os Kulina no baixo Juruá*. Dissertação – PPGAS/UFAM, Manaus, 2014.

_____. *Entre viajar e morar: narrativas sobre a territorialidade Kulina*. Tese – PPGAS/UFAM, Manaus, 2019.

AMORIM, Genoveva & APARICIO, Miguel Aparicio. *Elementos etnográficos sobre os Katukina do Biá: experiências preliminares no trabalho de campo*. OPAN, 2006.

ANJOS, Zoraide dos. *Fonologia Katukina (dialeto Katukina do Biá)*. Dissertação de mestrado. Brasília, Universidade de Brasília, 2005.

_____. *Fonologia e gramática Katukina-Kanamari*. Tese (doutorado em linguística) – Free University of Amsterdam, Amsterdam, 2011.

APARICIO, Miguel. *Presas do timbó. Cosmopolítica e transformações Suruwaha*. Dissertação PPGAS/UFAM, Manaus, 2014.

_____. *A relação banawá. Socialidade e transformação nos Arawá do Purus*. Tese – PPGAS/MN/UFRJ, Rio de Janeiro, 2019.

BARBOZA, Myrian S. L. *Os morcegos (Chiroptera, Mammalia) como fonte de alimento para os indígenas katukina do rio Biá na Amazônia*. Monografia de especialização em Indigenismo. Universidade Positivo e OPAN, 2010.

_____. *Tükuna cosmopolitical cartography: the gendered meaning and use of territories by Katukina indigenous people (Biá River, Brazilian Amazonia)*. Tese de Doutorado, University of Florida, Departamento de Antropologia, Gainesville, 2019.

BARCELOS NETO, Aristóteles. *Apapaatai: rituais de Máscaras no Alto Xingu*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2008.

BARROS, Talita D. e JARDINE, José G. Sem data (s.d.). *Buriti*. Empresa Brasileira de Pesquisa Agropecuária (Embrapa). Disponível em <https://www.embrapa.br/agencia-de-informacao-tecnologica/tematicas/agroenergia/biodiesel/materias-primas/buriti> (acessado em 13/02/2023).

BEAUDET, Jean-Michel. *Souffles d'Amazonie: Les Orchestres "Tule" des Wayãpi*. Nanterre: Société d' Ethnologie (Collection de la Société Française d' Ethnomusicologie, III), 1997.

BELAUNDE, Luisa E. A força dos pensamentos, o fedor do sangue. Hematologia e gênero na Amazônia. In *Revista de Antropologia* (USP), V. 49 N° 1. São Paulo, 2006.

BONILLA, Lydie Oiara. *Des proies si desirables*. Soumission et prédation pour les Paumari d'Amazonie brésilienne. Thèse présentée en vue du doctorat. Anthropologie sociale et ethnologie. Ecole de Haute Etudes en Sciences Sociales. Paris, 2007.

BRIGGS, Charles. *Learning how to ask: a sociolinguistic appraisal of the role of the interview in social science research*. Cambridge: Cambridge University Press, 1986.

BRIGHTMAN, Marc; FAUSTO, Carlos; GROTTI, Vanessa E. (ed.). *Ownership and nurture: studies in native Amazonian property relations*. New York: Berghahn Books, 2016.

CADOGAN, León. *Ayvu Rapyta: textos míticos de los Mbyá-Guaraní del Guairá*. Biblioteca Paraguaya de Antropología - Vol XVI. Assunção: Fundación León Cadogan-CEADUC-CEPAG, 1959.

CAMPELLO, Douglas Ferreira G. *Das partes da mulher de barro: a circulação de povos, cantos e lugares na pessoa tikmuun*. Tese – PPGAS/UFSC, Florianópolis, 2018.

CARNEIRO, Diogo B. *"Como eu vivo, me sustento": formas indígenas de usos de recursos naturais*. Dissertação em Ciências Ambientais – PPGEDAM/UFOPA, Santarém/PA, 2015.

CARNEIRO DA CUNHA, Manuela. *Os mortos e os outros: uma análise do sistema funerário e da noção de pessoa entre os índios Krahô*. São Paulo: Hucitec, 1978.

CAPORRINO, Bruno. *Perpetuum Mobile*. Elementos de agência política katukina. Monografia de especialização em Indigenismo. Universidade Positivo e OPAN, 2010.

CAUX, Camila de. *O riso indiscreto: couvade e abertura corporal entre os Araweté*. Tese PPGAS/MN/UFRJ. Rio de Janeiro, 2015.

_____. A lua e o outro lado da Terra: menstruação, concepção e gestação entre as Araweté. In *Mana*, vol. 24, n. 2. Rio de Janeiro, 2018.

_____. Quando jaboti inventou a vagina: abertura corporal entre os Araweté. In *Maloca – revista de estudos indígenas*, v. 5: 01-18. Campinas/SP, 2022.

CESARINO, Pedro N. Cartografias do cosmo: conhecimento, iconografia e artes verbais entre os Marubo. In *Mana* 19(3): 437-471, Rio de Janeiro, 2013.

CHAUMEIL, Jean-Pierre. Le masque et le placenta - notes sur les costumes-masques yagua. In *Société suisse des Américanistes*, 64-65, 2000-2001.

CLASTRES, Pierre. *A sociedade contra o Estado*. São Paulo: Cosac Naify, [1974] 2003.

COELHO, Luís Fernando H. Para uma antropologia da música arara (Caribe): um estudo do sistema das músicas vocais. Dissertação – PPGAS/UFSC, Florianópolis, 2003.

_____. Música Indígena no Mercado: Sobre Demandas, Mensagens e Ruídos no (Des)Encontro Intermusical. In *Campos*, 5(1):151-166, 2004.

COHN, Clarice. Fazendo pessoas, fazendo coletivos: as mulheres xikrin do Bacajá. In *Amazônica – revista de antropologia*, volume 11 (2): 549-581, 2019.

COSTA, Luiz A. *As faces do Jaguar*. Parentesco, história e mitologia entre os Kanamari da Amazônia Ocidental. Tese PPGAS/MN/UFRJ. Rio de Janeiro, 2007.

_____. Alimentação e comensalidade entre os Kanamari da Amazônia ocidental. In *Mana*, 19(3): 473-504, Rio de Janeiro, 2013.

_____. Language and ethnography: a reply to Allard. In *Journal de la société des américanistes*, 105-1, 2019.

COUTINHO, João Martins da Silva. *Exploração do Rio Purus*. Relatório da exploração do rio Purus apresentando pelo engenheiro João Martins da Silva Coutinho ao Presidente da Província do Amazonas. Manaus, 1862.

CYMERIS, Margaret; FERNANDES, Nívia; RIGAMONTE-AZEVEDO, Onofra. Buriti – *Mauritia flexuosa* L.f. In SHANLEY, Patricia & MEDINA, Gabriel (ed.). *Frutíferas e plantas úteis na vida amazônica*. Belém: CIFOR, Imazon, 2005.

DAMATTA, Roberto. *Um mundo dividido: A estrutura social dos índios Apinayé*. Petrópolis/RJ: Vozes, 1976.

DESCOLA, Philippe. *La selva culta: simbolismo y praxis em la ecología de los Achuar*. Ediciones Abya-Yala y IFEA, 1988.

DETURCHE, Jeremy P. J. L. *Katukina do Rio Biá*. ISA, 2007. (Verbete disponível em <http://pib.socioambiental.org/pt/povo/katukina-do-rio-bia>. Acessado em janeiro de 2014).

_____. *Les Katukina du rio Bia (Etat d'Amazonas – Brésil)*. Histoire, organisation sociale et cosmologie. Thèse présentée en vue du doctorat. Discipline: Ethnologie – Université de Paris Ouest, Nanterre, la Défense, Paris, 2009.

_____. Derrière le masque. Chanteurs et esprits dans les rituels katukina du Biá (Amazonas, Brésil). In *Études rurales*, juillet-décembre, 196 : 89-108, 2015.

_____. La pratique de la parenté : politique factionnelle, redoublement et réitération d'alliance chez les Katukina (Brésil). In *Journal de la Société des Américanistes*, 108-2, 2022.

DETURCHE, Jeremy & HOFFMANN, Kaio D. Nomes, subgrupos e qualidades totêmicas? Nas águas de uma sociologia Katukina (rio Biá, sudoeste amazônico). In *Ilha*, 18: 99-120, 2016.

DOS ANJOS, José Carlos Gomes. *No território da linha cruzada: a cosmopolítica afro-brasileira*. Porto Alegre: Editora da UFRGS/Fundação Cultural Palmares, 2006.

DUMONT, Louis. *Homo Hierarchicus: o sistema das castas e suas implicações*. São Paulo: Edusp, [1966] 1997.

EMERSON, Robert; FRETZ, Rachel; SHAW, Linda. *Writing Ethnographic Fieldnotes*. Chicago, London: University of Chicago Press, 1995.

ERIKSON, Philippe. Le masque matis. Matière à réflexion, réflexion sur la matière. In *L'Homme* 161: 149-164, 2002.

_____. Obedient things. Reflections on the Matis Theory of Materiality. In SANTOS-GRANERO, F (ed.). *The occult life of things: native Amazonian theories of materiality and personhood*. The University of Arizona Press, 2009.

FAUSTO, Carlos. *Inimigos fiéis: história, guerra e xamanismo na Amazônia*. São Paulo: Editora da USP, 2001.

_____. Banquete de gente: comensalidade e canibalismo na Amazônia. In *Mana*, 8(2): 7-44. Rio de Janeiro, 2002.

_____. Donos demais: maestria e domínio na Amazônia. In *Mana*, 14(2), Rio de Janeiro, 2008.

_____. Masques et trophées: De la visibilité des être invisibles en Amazonie. In GOULARD, J. P. & KARADIMAS, D. (orgs.). *Masques des hommes, visages des dieux. Regards d'Amazonie*, Paris: CNRS Éditions, 2011.

_____. A máscara do animista: quimeras e bonecas russas na América indígena. In SEVERI, C. & LAGROU, E. (orgs.). *Quimeras em diálogo: grafismo e figuração nas artes indígenas*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2013.

FAUSTO, Carlos e COSTA, Luiz. Afinidades e diferenças: algumas considerações sobre a política da consideração (parte 2). In *Mana*, 28(1): 1-33, Rio de Janeiro, 2022.

FERNANDES, Mario Rique. Uma árvore de muita autoridade: o buriti totêmico no sertão das Gerais de Guimarães Rosa. In *Ruris*, v. 13, n. 02, p. 199-221, Campinas/SP, 2021.

FERREIRA, Evandro. Açáí. *Euterpe precatória* Mart. In SHANLEY, Patricia & MEDINA, Gabriel (ed.). *Frutíferas e plantas úteis na vida amazônica*. Belém: CIFOR, Imazon, 2005.

FLORES, Wanders; SILVA, Willian; SANTOS, Jucimara; ALFAIA, Sonia. *A cultura da pupunha*. Cultivo e beneficiamento. Manaus: Ed. INPA, 2019.

FLORIDO, Marcelo P. *Os Deni do Cuniuá: um estudo do parentesco*. Tese PPGAS/USP, São Paulo, 2013.

GALLOIS, Dominique T.; HAVT, Nadja B. *Relatório Circunstanciado de Identificação e*

Delimitação da Terra Indígena Zo'é. Brasília: Funai, 1998.

GIL, Victor. *Os Tyonwük-dyapa: história e assimetria no alto rio Jutai*. Dissertação – MN/PPGAS/UFRJ, Rio de Janeiro, 2020.

GOMES-SILVA, Daisy. Patauá. *Oenocarpus bataua* Mart. In SHANLEY, Patricia & MEDINA, Gabriel (ed.). *Frutíferas e plantas úteis na vida amazônica*. Belém: CIFOR, Imazon, 2005.

GONÇALVES, Marco A. *O Significado do Nome: Cosmologia e Nomenclatura entre os Pirahã*. Rio de Janeiro: Sette Letras, 1993.

GOULARD, J. P. & KARADIMAS, D. (orgs.). *Masques des hommes, visages des dieux. Regards d'Amazonie*, Paris: CNRS Éditions, 2011.

GOW, Peter. The Perverse Child: desire in a Native Amazonian Subsistence Economy. In *Mana* 24(4): 567-582, 1989.

_____. *Of mixed blood: kinship and history in Peruvian Amazonian*. Oxford: Clarendon Press, 1991.

_____. O parentesco como consciência humana: o caso dos Piro. In *Mana* 3 (2), Rio de Janeiro, 1997.

GUERREIRO, Antonio R. *Ancestrais e suas sombras: uma etnografia da chefia kalapalo e seus rituais mortuários*. Tese – PPGAS/UnB, Brasília, 2012.

HENRY, Jules. *Jungle People: a Kaingang [Xokleng] Tribe of the Highland of Brazil*. New York: Vintage Books, [1941] 1964.

HEURICH, Guilherme O. *Música, morte e esquecimento na arte verbal Araweté*. Tese – PPGAS/MN/UFRJ, Rio de Janeiro, 2015.

HOUSEMAN, Michael. O vermelho e o negro: um experimento para pensar o ritual. In *Mana*, 9(2): 79-107, Rio de Janeiro, 2003.

IBGE. *Mapa de unidades de relevo do Brasil*. Diretoria de Geociências, Instituto Brasileiro de Geografia e Estatísticas (IBGE), Ministério do Planejamento, Orçamento e Gestão. Brasília, 2006.

ICMBio. *Plano de manejo da Reserva Extrativista do rio Jutai*. Governo Federal, Ministério do Meio Ambiente. Tefé/AM, 2011,

INGOLD, Timothy. Da transmissão de representações à educação da atenção. In *Educação*, v. 33, n. 1, Porto Alegre, 2010.

JOLKESKY, Marcelo. Arawá-Katukína-Harakmbet: correspondências fonológicas, morfológicas e lexicais. In *Encontro Internacional de Arqueologia e Linguística Histórica das Línguas Indígenas Sul-Americanas*. Brasília/DF, 2011.

KARADIMAS, Dimitri. Em guise de postface. Le visage des esprits: Masques et rituels en Amazonie indienne. In GOULARD, J. P. & KARADIMAS, D. (orgs.). *Masques des hommes, visages des dieux. Regards d'Amazonie*, Paris: CNRS Éditions, 2011a.

_____. Depuis l'intérieur du masque: Construction du sujet et perception de l'Autre chez les Mirafía d'Amazonie colombienne. In GOULARD, J. P. & KARADIMAS, D. (orgs.). *Masques des hommes, visages des dieux. Regards d'Amazonie*, Paris: CNRS Éditions, 2011b.

KELLY, José Antonio. Notas para uma teoria do “virar branco”. In *Mana*, 11(1): 201-234, Rio de Janeiro, 2005.

KELLY, José A. e MATOS, Marcos de Almeida. Política da consideração: ação e influência nas terras baixas da América do Sul. In *Mana* 25(2): 391-426, Rio de Janeiro, 2019.

LACERDA, Izomar. *PIYARËTSI: Musicalidades rituais entre os Ashenïka do Rio Amônia da Amazônia acreana*. Tese – PPGAS/UFSC, Florianópolis, 2021.

LAGROU, Elsje. Podem os grafismos ameríndios ser considerados quimeras abstratas? Uma reflexão sobre uma arte perspectivista. In SEVERI, C. & LAGROU, E. (orgs.). *Quimeras em diálogo: grafismo e figuração nas artes indígenas*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2013.

LÉVI-STRAUSS, Claude. *Antropologia Estrutural*. São Paulo: Cosac Naify, [1958] 2008.

_____. *O pensamento selvagem*. Campinas: Papirus, [1962] 2010.

_____. *Do mel às cinzas*. São Paulo: Cosac Naify, [1967] 2004a.

_____. *O cru e o cozido*. São Paulo: Cosac Naify, [1964] 2004b.

_____. *Mito e Significado*. Lisboa: Edições 70, 1978.

_____. *O olhar distanciado*. Lisboa: Edições 70, 1983.

_____. *De perto e de longe*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, [1988] 1990.

_____. *História de lince*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

LIDOV, David. *On Musical Phrase*. Montréal: Université de Montréal, 1975.

LIMA, Edilene C. Katukina: história e organização social de um grupo pano do Alto Juruá. Dissertação de mestrado, USP, 1994.

LIMA, Tânia Stolze. *Um peixe olhou pra mim: o povo Yudjá e a perspectiva*. São Paulo: Editora UNESP, 2005.

LIMA, Deborah & Py-Daniel, Victor. *Levantamento Etnoecológico das Terras Indígenas do Complexo Kanamari Biá (Kanamari do Rio Juruá e Katukina do Rio Biá)*. 1. ed. Brasília: FUNAI/GTZ, 2002.

LORRAIN, Claire. *Making ancestors: the Symbolism, Economics and Politics of Gender among the Kulina of Southwest Amazonia (Brazil)*. Ph.D. Dissertation, Department of Social Anthropology and King's College, University of Cambridge, 1994.

LOURENÇO, Sonia R. Brincadeiras de aruanã: performances, mito, música e dança entre os Javaé da Ilha do Bananal (TO). Tese – PPGAS/UFSC. Florianópolis, 2009.

MAIZZA, Fabiana. *Cosmografia de um mundo perigoso*. Espaço e relações de afinidade entre os Jarawara da Amazônia. Tese – PPGAS/USP, São Paulo, 2009.

MAIZZA, Fabiana & PEREIRA, Bru P. Superfluidade de gênero: binarismo e escrita etnográfica na Amazônia. In *Maloca* – revista de estudos indígenas, v. 5: p. 01-26, Campinas/SP, 2022.

MALINOWSKI, Bronislaw. *Argonautas do pacífico ocidental: um relato do empreendimento e da aventura dos nativos nos arquipélagos da Nova Guiné Melanésia*. São Paulo: Abril Cultural, 1978.

MANSUTTI RODRÍGUEZ, A. Yuruparí: máscaras y poder entre los piaroas. In *Espaço Ameríndio*, Porto Alegre, v. 6, n. 2, p. 46-75, jul./dez. 2012.

MARIANO, Mariluz. Canções Warao em trânsito. Relato de Mariluz Mariano. In COHEN, Líliam et al. *Vida dos Warao*. Laboratório de etnomusicologia da UFPA, Programa de Pós-Graduação em Artes, Belém, 2022.

MATAREZIO FILHO, Edson T. *A Festa da Moça Nova*. Ritual de iniciação feminina dos índios Ticuna. Tese PPGAS/USP, São Paulo, 2015,

MATOS, Beatriz de Almeida. *A visita dos espíritos: ritual, história e transformação entre os Matses da Amazônia brasileira*. Tese PPGAS/MN/UFRJ, Rio de Janeiro, 2014.

McCALLUM, Cecilia. *Gender and sociality in Amazonia*. How real people are made. New York and Oxford: Berg, 2001.

MELATTI, Julio C. *Áreas etnográficas da América indígena*. Apostila destinada a curso de extensão. Departamento de Antropologia, UnB, 2016. (disponível em <http://www.juliomelatti.pro.br/areas/00areas.pdf>).

MELLO, Maria Ignez C. *Iamurikuma*. Música, mito e ritual entre os Wauja do Alto Xingu. Tese – PPGAS/UFSC, Florianópolis, 2005.

MENEZES BASTOS, Rafael José de. A “Origem do Samba” como invenção do Brasil (Por que as canções têm música?). In *Revista Brasileira de Ciências Sociais*, ano 11, n. 31, 1996.

_____. *A musicológica kamayurá: para uma antropologia da comunicação no Alto-Xingu*. Florianópolis: Ed. da UFSC, [1978] 1999.

_____. Ritual, história e política no Alto Xingu: observações a partir dos Kamayurá e do estudo da Festa da Jaguatirica (Jawari). In FRANCHETTO, Bruna & HECKENBERGER, Michael (orgs.). *Os povos do Alto Xingu*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2001.

_____. A Festa da Jaguatirica: primeiro e sétimo cânticos, introdução, transcrição e comentários. In *Ilha*, 4(2): 133-174, 2002.

_____. Etnomusicologia no Brasil: Algumas tendências hoje. In *Antropologia em Primeira Mão*, n. 67, PPGAS-UFSC, Florianópolis, 2004.

_____. Leonardo, a flauta: uns sentimentos selvagens. In *Revista de Antropologia*, 49(2): 557-579, 2006.

_____. Música nas sociedades indígenas das terras baixas da América do sul: estado da arte. In *Mana*, 13(2): 293-316, Rio de Janeiro, 2007.

_____. Audição do Mundo Apùap II – Conversando com “Animais”, “Espíritos” e outros Seres. Ouvindo o Aparentemente Inaudível. In *Antropologia em Primeira Mão*, Programa de Pós Graduação em Antropologia Social, UFSC, Florianópolis, 2012.

_____. *A festa da jaguatirica: uma partitura crítico-interpretativa*. Florianópolis: Editora da UFSC, 2013.

_____. Tradução intersemiótica, sequencialidade e variação nos rituais musicais das terras baixas da América do Sul. In *Revista de Antropologia (USP)*, v. 60, n. 2: 342-355, 2017.

_____. Sobre as flautas sagradas xinguanas e a antropologização do mundo. In *Revista de Antropologia (USP)*, v. 64, n. 2, São Paulo, 2021.

MENGET, Patrick. *Em nome dos outros: classificação das relações sociais entre os Txicão do Alto Xingu*. Lisboa: Museu Nacional de Etnologia; Assírio & Alvim, [1977] 2001.

MILLER, Joana. *As Coisas: Os enfeites corporais e a noção de pessoa entre os Mamaindê (Nambiquara)*. Tese PPGAS-MN/UFRJ, Rio de Janeiro 2007.

MONTARDO, Deise Lucy O. *Através do Mbaraka: Música e Xamanismo Guarani*. Tese – PPGAS/USP, São Paulo: 2002.

_____. A música como “caminho” no repertório do xamanismo guarani. In *Revista ANTHROPOLÓGICAS*, ano 10, vol. 17(1): 115-134, 2006.

MORGAN, Lewis H. *Systems of Consanguinity and Affinity in the Human Family*. Londres: The University of Nebraska Press, [1871] 1997.

MORIM DE LIMA, Ana G. A cultura da batata-doce: cultivo, parentesco e ritual entre os Krahô. In *Mana*, 23(2): 455-490, Rio de Janeiro, 2017.

NADEL, E.R., FORTNEY, S.M., WENGER, C.B. Effect of hydration state on circulatory and thermal regulations. In *J Appl. Physiol Respir Environ Exerc*, 49(4): 715-21, 1980.

NASCIMENTO, Telma S. & SARAIVA, Jaci. Variabilidade sazonal da chuva na calha do Solimões. In *XIII Simpósio Brasileiro de Geografia Física Aplicada*. Viçosa/MG, 2009.

OLIVEIRA, Joana Cabral de. *Classificações em cena: algumas formas de classificação das plantas cultivadas pelos Wajãpi do Amapari (AP)*. Dissertação PPGAS/USP, 2006.

OPAN. *Tukuna Nowa Koni*. Ed. da OPAN: Cuiabá, 2009.

_____. *Plano de Gestão Territorial da Terra Indígena Rio Biá*. Projeto Aldeias - Conservação na Amazônia Indígena. Ed. da OPAN: Cuiabá, 2011.

OTERO DOS SANTOS, Julia. *Sobre mulheres brabas, parentes inconstantes e a vida entre outros: a Festa do Jacaré entre os Arara de Rondônia*. Tese (doutorado em antropologia) – PPGAS/UnB, Brasília, 2015.

PERRONE-MOISÉS, Beatriz. *Festa e guerra*. Tese (Livre Docência) – USP, São Paulo, 2015.

PIEIDADE, Acácio T. *Música Yepa-masa: por uma antropologia da música no Alto Rio-Negro*. Dissertação – PPGAS-UFSC, Florianópolis, 1997.

_____. *O canto do kawoka: música, cosmologia e filosofia entre os Wauja do Alto Xingu*. Tese – PPGAS/UFSC, Florianópolis, 2004.

PISSOLATO, Elizabeth. *A duração da pessoa: mobilidade, parentesco e xamanismo mbya (guarani)*. São Paulo: Ed. UNESP: ISA; Rio de Janeiro: NuTI, 2007.

POLLOCK, Donald. *Personhood and Illness among the Culina of Western Brazil*, PhD of The University of Rochester, New York, 1985.

PORRO, Antonio. *Dicionário etno-histórico da Amazônia colonial*. São Paulo: USP e IEB, 2007.

QUEIXALÓS, Francesc. Posse em Katukína e valência dos nomes. In RODRIGUES, A. & CABRAL, A. (orgs.). *Novos estudos sobre línguas indígenas brasileiras*. Brasília: Universidade de Brasília, 2005.

QUEIXALÓS, F. & ANJOS, Z. A língua Katukína-Kanamari. In *LIAMES 6*. Campinas/SP, 2006.

RÉGIS DA COSTA, Joanne; LEEUWEN, Johannes; COSTA, Jarbas. Tucumã-do-Amazonas - *Astrocaryum tucuma* Martius. In SHANLEY, Patrícia e MEDINA, Gabriel (editores). *Frutíferas e plantas úteis na vida amazônica*. Belém: CIFOR, Imazon, 2005.

RIVAL, Laura. Androgynous Parents and Guest Children: The Huaorani Couvade. In *The Journal of the Royal Anthropological Institute*, vol. 4, n. 4, 1998.

RIVET, Paul. Les Katukina. Études linguistiques. In *Journal de la Société des Américanistes*, Tome 12 n°1, pp. 83-89, Paris, 1920.

ROSA, João Guimarães. Noites do sertão. 10. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, [1956] 2013.

ROSSE, Eduardo P. *Sarinho virou*: sociedades de cantos entre os tikmũ'ũn/maxakali. Belo Horizonte: Minas de Som, 2018.

SANTOS, Edite Consuêlo. *O estatuto da ergatividade na língua Katukina-kanamari*. Tese – PPGL/UFPE, Recife, 2019.

SANTOS-GRANERO, Fernando. Hakani e a campanha contra o infanticídio indígena. In *Mana*, 17(1): 131-159, Rio de Janeiro, 2011.

SAUSSURE, Ferdinand. Curso de linguística geral. Org. Bally, C; Sechehaye, A. São Paulo: Cultrix, 1989 [1916].

SEEGER, Anthony. *Os índios e nós*. Estudos sobre Sociedades Tribais Brasileiras. Editora Campus, 1980.

_____. *Por que cantam os Kisêdjê*: uma antropologia musical de um povo amazônico. São Paulo: Cosac Naify, [1987] 2015.

SEEGER, Anthony; DAMATTA, Roberto; VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. A construção da pessoa nas sociedades indígenas brasileiras [1979]. In Oliveira Filho, J. P. (org.). *Sociedades indígenas e indigenismo no Brasil*. Rio de Janeiro: UFRJ/Marco Zero, 1979.

SEREBURÃ, HIPRU, RUPAWE, SEREZABDI e SEREÑIMIRÃMI. *Wamrême Za'ra* – Nossa palavra: Mito e história do povo Xavante. São Paulo: Editora SENAC, 1998.

SERRA, Rafael Moreira. Dos modos de atenção dos Hupd'äh do Alto Rio Negro. Tese – PPGAS/MN/UFRJ, Rio de Janeiro, 2023 (no prelo).

SESAI. *Dados populacionais de 2013 das etnias cadastradas no SIASI por Distrito Sanitário Especial Indígena – DSEI*. Departamento de Gestão da Saúde Indígena/SESAI/MS, 2013.

SEVERI, Carlos. Transmutating Beings: A Proposal for na Anthropology of Thought. In *Hau* 4 (2): 41-71, 2014.

SEVERI, C. & LAGROU, E. (orgs.). *Quimeras em diálogo: grafismo e figuração nas artes indígenas*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2013.

SHANLEY, Patricia & MEDINA, Gabriel (ed.). *Frutíferas e plantas úteis na vida amazônica*. Belém: CIFOR, Imazon, 2005.

SOARES-PINTO, Nicole. Beber e Brincar: notas sobre o conhecimento despertado pela embriaguez. In: COELHO DE SOUZA, Marcela & LIMA, Edilene C. (Org.). *Conhecimentos e Cultura: Práticas de transformação no mundo indígena*. 1ed. Brasília: Athalaia, 2010.

SZTUTMAN, Renato. Cauim, substância e efeito: sobre o consumo de bebidas fermentadas entre os ameríndios. In: LABATE, Beatriz Caiuby et al (Org.). *Drogas e Cultura: novas perspectivas*. Salvador: EDUFBA, 2008.

TATIT, Luiz. *Semiótica da canção*. São Paulo: Escuta, 1994.

TAYLOR, Anne-Christine. Voir comme un autre: figurations amazoniennes de l'âme et des corps. In: DESCOLA, P. (dir.). *La fabrique des images : visions du monde et formes de la représentation*. Paris: Somogy/Museu du Quai Branly, p. 41-52, 2010.

TOLA, Florencia. “*Eu não estou só(mente) em meu corpo*”: a pessoa e o corpo entre os Toba (Qom) do chaco Argentino. In *Mana*, 13(2): 499-519, Rio de Janeiro, 2007.

URBAN, Greg. *A Model of Shokleng Social Reality*. Ph.D. Dissertation (Anthropology) – University of Chicago, Illinois, 1978.

VELTHEM, Lucia H. *Le Seigneur des eaux: Fabrication et productivité d'un masque Wayana*. In GOULARD, J. P. & KARADIMAS, D. (orgs.). *Masques des hommes, visages des dieux. Regards d'Amazonie*, Paris: CNRS Éditions, 2011.

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. *Araweté: os deuses canibais*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar

Ed., 1986.

_____. Os pronomes cosmológicos e o perspectivismo ameríndio. In *Mana*, 2(2): 115-144, Rio de Janeiro, 1996.

_____. Atualização e contra-efetuação do virtual na socialidade amazônica: o processo de parentesco. In *Ilha*, v.2, n.1, 2000.

_____. *A inconstância da alma selvagem e outros ensaios de antropologia*. São Paulo: Cosac Naify, 2002.

_____. "Perspectival Anthropology and the Method of Controlled Equivocation". In *Tipiti: Journal of the Society for the Anthropology of Lowland South America*, vol. 2, 2004.

_____. A floresta de cristal: notas sobre a ontologia dos espíritos amazônicos. *Cadernos de campo*, São Paulo, n. 14/15: 318-338, 2006.

_____. Do mito grego ao mito ameríndio. Entrevista concedida à Elsje Lafrou e Luisa E. Belaunde. In *Sociologia & Antropologia*, v.01.02: 09-33, 2011.

WEBER, Max. A objetividade do conhecimento nas ciências sociais. In: COHN, Gabriel (Org.). FERNANDES, Florestan (Coord.). *Weber - Sociologia*. Coleção Grandes Cientistas Sociais, 13. São Paulo: Ática, 1999.

ZOGGEL, Teodoro & DIONÍSIO, Egon. *Clamor dos seringueiros do (rio) Jutai*. Amazonas. Tefé: Prelazia de Tefé, 1981. (Disponível em <https://acervo.socioambiental.org/acervo/documentos/clamor-dos-seringueiros-do-jutai> - acessado em fevereiro de 2021).

Anexos.

As gravações foram realizadas, em sua maior parte, com um gravador da marca Zoom, modelo H4n, e separadas em faixas por meio do software livre de edição de áudio Audacity.

Pasta: **Festa Barakohana 2014. Aldeia Bacuri (Velho)**

1. Otyara tiknin nowa waik.
2. Nohman nowa waik.
3. Ahi nowa waik.
4. Rindya nowa waik.
5. Pida nowa waik.
6. Wadyo nowa waik.
7. Kawawaro nowa waik.
8. Warikoko nowa waik.
9. Wariama nowa waik.
10. Akonbururu nowa waik.
11. Kamudya nowa waik.
12. Kori'on nowa waik.
13. Koya nowa waik.
14. Mala nowa waik.
15. Ihkira nowa waik.
16. Wankikon nowa waik.
17. Karapao nowa waik.
18. Dyakoari nowa waik.
19. Wadyo nowa waik.
20. Koya nowa waik.
21. Dyariro nowa waik.
22. Pida nowa waik.
23. Wadyoriya nowa waik.
24. Waro/Pida nowa waik.
25. Mapiri nowa waik.
26. Poradihan nowa waik.
27. Antyua nowa waik (koni-boi).
28. Barakohana nowa waik.
29. Hinidiok nowa waik.
30. Hokanin/Adyaba nowa waik.
31. Pida nowa waik.
32. Pida nowa waik.
33. Konawa nowa waik.
34. Kawan paranin nowa waik.
35. Sem título (koni-boi).
36. Waware nowa waik.
37. Tawuhnin nowa waik.
38. Tyonwuk/Pida nowa waik.
39. Wapikaru nowa waik.
40. Oman nowa waik.
41. Koboï nowa waik.
42. Pitin nowa waik.
43. Porun nowa waik.
44. Wadyo nowa waik.

45. Kawahtyiro nowa waik.
46. Boboboi nowa waik.
47. Koaro nowa waik.
48. Tyeriwa nowa waik.

Pasta: **Festa Barakohana 2015. Aldeia Bacuri (Novo)**

1. Canção de encerramento: Tyeriwa nowa waik.

Sistematização da escala inicial dos cantos do Barakohana (2014), com os respectivos intervalos.

Canto	Escala inicial (♂)	Intervalos
I		
C01 (otyara tiknin)	ré-fá-fá#	T/3m/3M
C02 (nohman)	ré-fá-fá#	T/3m/3M
II		
C03 (ahĩ)	ré-fá-fá#	T/3m/3M
C04 (rindya)	ré#-fá#-sol	T/3m/3M
III		
C05 (pida)	fá#-lá#-si	T/3M/4j
C06 (wadyo)	sol-lá#-ré-ré#	T/3m/5j/5+
IV		
C07 (kawawaro)	ré#-fá-sol-sol#	T/2M/3M/4j
C08 (warekoko)	ré#-fá#-sol#	T/3m/4j
C09 (wariama)	lá#-ré#-fá#-sol#	5j/T/3m/4j
V		
C10 (akonbururu)	lá#-ré#-fá-sol/sol#	5j-T-2M-4j
C11 (kamudya)	ré#-fá-sol#	T-2M-4j
C12 (kori'on)	ré#-fá-sol#	T-2M-4j
VI		
C13 (koya)	fá-sol-lá#-dó	T-2M-4j-5j
C14 (mala)	ré#-fá#-sol#-si	6M-T-2M-4j
VII		
C15 (ihkira)	dó#-ré#-fá#-sol#	T-2M-4j-5j
C16 (wankikon)	lá#-ré#-fá#-sol#	5j-T-3m-4j
VIII		
C17 (karapao)	ré#-fá#-sol	T/3m/3M
C18 (dyakoari)	fá-sol#-lá#	T/3m/4j
C19 (wadyo)	fá#-lá-si	T/3m/4j
IX		
C20 (koya)	fá#-lá-si	T/3m/4j
C21 (dyariro)	ré#-fá#-lá#-si	6M/T/3M/4j
X		
C22 (pida)	lá#-dó#-ré	T/3m/3M
C23 (wadyoriya)	dó-ré#-mi	T/3m/3M
XI		
C24 (waro/pida)	dó#-ré#-mi	7m/T/3M/4j
C25 (mapiri)	dó#-fá-fá#	T/3M/4j
C26 (poradihan)	dó#-fá-fá#	7m/T/3M/4j
XII		
C27 (koni-boi)	sol-lá#-dó-dó#-ré	6M/T/2M/3m/3M
C28 (barakohana)	lá-dó-dó#	T/3m/3M
XIII		
C29 (hini dyo)	si-ré-fá-fá#	6M/T/3m/3M
C30 (hokanin)	ré-mi-sol	T/2M/4j
C31 (pida)	dó-fá-sol#-lá#	5j/T/3m/4j
XIV		
C32 (pida)	fá#-lá-si-dó#(dó)-ré	6M/T/2M/3M/4j
C33 (konawa)	si-dó-ré-mi-sol	6M/7m/T/2M/4j

XV		
C34 (kawan)	lá#-ré-ré#	T/3M/4j
C35 (koni-boi)	sol-dó-ré#-fá	5j/T/3m/4j
XVI		
C36 (waware)	dó-mi-fá	T/3M/4j
C37 (tawuhnin)	dó-mi-fá	T/3M/4j
C38 (tyonwuk)	dó#-fá-fá#	T/3M/4j
XVII		
C39 (wapikaru)	dó#-mi-fá-fá#	T/3m/3M
C40 (oman)	dó#-mi-fá	T/3m/3M
XVIII		
C41 (koboi)	si-ré#-mi	T/3M/4j
C42 (pitin)	si-dó#-mi-fá-fá#	7m/T/3m/3M/4j
C43 (porun)	lá-ré-mi-sol	5j/T/2M/4j
C44 (wadyo)	si-ré-mi	T/3m/4j
C45 (kawahtiro)	dó-mi-fá	T/3M/4j
C46 (boboboi)	ré-mi-fá#	T/2M/3M
C47 (koni-boi)	si-ré-mi-fá-sol	6M/T/2M/3m/4j
C48 (tyeriwa)	ré-fá-sol	T/3m/4j