



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

João Carlos Albuquerque Souza de Almeida

Mistura musical alto-xinguana:
o ritual mortuário e sua alegria a partir dos Yawalapíti

Florianópolis

2023

João Carlos Albuquerque Souza de Almeida

Mistura musical alto-xinguana:
o ritual mortuário e sua alegria a partir dos Yawalapíti

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.

Orientador: Prof. Rafael José de Menezes Bastos, Dr.
Coorientadora: Profa. María Eugenia Dominguez, Dra.

Florianópolis

2023

Almeida, João Carlos Albuquerque Souza de
Mistura musical alto-xinguana : o ritual mortuário e
sua alegria a partir dos Yawalapíti / João Carlos
Albuquerque Souza de Almeida ; orientador, Rafael José de
Menezes Bastos, coorientador, María Eugenia Dominguez,
2023.
499 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. Alto Xingu. 3. etnologia
indígena. 4. etnomusicologia. 5. Yawalapíti. I. Menezes
Bastos, Rafael José de . II. Dominguez, María Eugenia .
III. Universidade Federal de Santa Catarina. Programa de
Pós-Graduação em Antropologia Social. IV. Título.

João Carlos Albuquerque Souza de Almeida

Mistura musical alto-xinguana: o ritual mortuário e sua alegria a partir dos Yawalapíti

O presente trabalho em nível de Doutorado foi avaliado, em 28 de setembro de 2023, pela banca examinadora composta pelos seguintes membros:

Prof. Anthony Seeger, Dr.
University of California

Prof. Antonio Roberto Guerreiro Júnior, Dr.
PPGAS/UNICAMP

Profa. Antonella Maria Imperatriz Tassinari, Dra.
PPGAS/UFSC

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.

Insira neste espaço a
assinatura digital

Coordenação do Programa de Pós-Graduação

Insira neste espaço a
assinatura digital

Prof. Rafael José de Menezes Bastos, Dr.
Orientador

Florianópolis, 2023.

*À Aritana (em memória).
Para Rudá e Lúcia Maria.*

AGRADECIMENTOS

Sou grato à muita gente. Esta tese foi um longo trabalho que contou com a ajuda de muitas pessoas. Ela só foi possível devido à amizade e à confiança que os Yawalapíti depositaram em mim, desde a primeira vez em que desembarquei no Toatoari. Quando cheguei no Alto Xingu, em 2007, fui recebido na aldeia *Tipatipa*, ou Boca, em menção à foz deste rio quando desagua no Kuluene. No presente ano, os Yawalapíti abriram uma nova aldeia, chamada de Aldeia Nova, cujo primeiro *itsatchi* ocorreu em homenagem à Tepori Kamayurá. Esta chefa era mãe do também finado Aritana, o cacique principal da aldeia durante a minha pesquisa de campo. São para os dois, mãe e filho, que dedico os meus primeiros agradecimentos.

Alguns outros chefes e chefas que moravam nessa antiga aldeia também não estão mais entre nós, aos quais devo muito. O casal Wirakumã Yawalapiti e Yamoni Mehinako sempre se mostraram bastante solícitos com minhas dúvidas, que eram e são muitas. Por dominar o português, Pira, como o chamava, se mostrou um ótimo interlocutor, somado ao fato dele ter sido um exímio contador de histórias. Ainda desta família, tenho profundo agradecimento ao Matariwá Yawalapiti, que sempre me acolheu em sua casa como se fosse da sua família, ainda que como afim. Destes que já foram, agradeço também ao cacique Takumã Kamayurá, seu irmão Ianumakakumã Sapain Kamayurá, e Alvaro Kamayura, filho deste último. Esta família de poderosos pajés contribuiu muito para a minha percepção da cosmologia kamayurá e alto-xinguana, por isso os agradeço, além do carinho deles para comigo. A música alto-xinguana me foi primeiro apresentada por Hinako Kuikuro, entusiasta das festas e exímio mestre de rituais. Por fim, agradeço à Nhapukalo Yawalapiti, por ter me recebido em sua casa e pela paciência generosa.

Devo muito à esta família que me recebeu. Tive a sorte de desembarcar em uma família que me acolheu como se eu fosse um dos seus, fazendo com que minha entrada em diversos contextos fosse facilitada. O pai Ayupu Kamayurá foi meu mestre de música por alguns anos, repassando generosamente seu conhecimento musical e ritual. O acolhimento que recebi dele e de seus filhos foi essencial para a conclusão deste trabalho. Desta forma, Anuiá, Wally, Mapulu, Kerrey, Pigma, Ulawu, Kamukaiaka e Mayuta foram meus guias neste novo universo conceitual que eu estava adentrando. Também devo aos afins cunhados Kuyussi

Waura e Tunuly Yawalapíti, e às cunhadas Katuapó Yawalapiti, Yne Kuikuro, Pita Yawalapiti e Kunhã Kuikuro. Aos chefes yawalapíti, agradeço ao Makawana e ao Waripira pelo ensino de tanto, especialmente da Língua Yawalapíti. Devo muito aos irmãos Tapi e Walako, novos chefes da aldeia, e ao Yamiko, à Maria Saiaka, à Karina e à Mitsy. Agradeço também aos meus amigos yawalapíti Raul, Munuri, Kuritxuma, Sariruí, Collor, Walamatiu e Yawat.

Percorri outras aldeias durante minhas estadias na região. Pela generosidade para comigo, devo agradecimentos, da aldeia Afukuri, ao falecido cacique Arifutua, à Yne, ao Hitsi Geraldo, ao Yunak, ao Felipe e aos cantores Makula e Matu. O pessoal da aldeia Kamayurá também sempre me recebeu como se eu fosse um dos seus, especialmente o cacique Kotok, a cacica Mapulu, além de Takumã Perreira, Where, Awakamu e Kaiti. Dos Kalapalo, sou grato ao cacique Tafukumã, ao Edu e ao Viola. Kaman Nafuqua e Daikir Waura também foram importantes para minhas estadias na região e para a minha compreensão de alguns aspectos, aos quais agradeço. Dos Kuikuro, agradeço ao cacique Afukaka Kuikuro, ao Yamalui Kuikuro e seus irmãos Mutuá e Yakari, além de Takumã e Jair Kuikuro.

Fora do Alto Xingu, também sou grato a muita gente. Ao Rafael José de Menezes Bastos, que me orientou desde o tempo do mestrado, sempre com muita paciência e generosidade. À María Eugenia Dominguez, minha coorientadora, cuja ajuda e observações foram de fundamental importância. Agradeço também ao Programa de Pós-Graduação de Antropologia Social da Universidade Federal de Santa Catarina e seus professores. Destes, agradeço a José Antônio Kelly Luciani, Jeremy Paul Jean Loup Deturche, Oscar Calavia Saez, Márnio Teixeira Pinto, Evelyn Martina Schuler Zea, Vânia Zikan Cardoso e Sonia Weidner Maluf.

Agradeço a banca pela generosidade e pelos comentários; à Antonella Maria Imperatriz Tassinari, a quem agradeço também pelas aulas e defesas em outras etapas anteriores, ao Anthony Seeger e ao Antonio Roberto Guerreiro Júnior. Esta tese só foi possível graças ao apoio financeiro do Ministério da Educação através da bolsa CAPES. Também graças ao apoio da minha família, especialmente minha mãe Lúcia Maria Souza e minha companheira Isadora Alves de Moraes. Rudá Moraes de Almeida me incentivou bastante, especialmente na fase final da escrita. Agradeço também a Carlos Albuquerque de Almeida, em memória.

Muitos amigos me acompanharam na jornada do cerrado seco e quente para a ilha fria e chuvosa. Rafael Moreira Serra da Silva foi, literalmente, comigo nesse

trajeto. Agradeço aos amigos e colegas Talita Samanta Sene, Bárbara de Souza Aquino, primo Tukano João Rivelino Rezende Barreto, Felipe Cardozo Ciacco, Rodrigo Cantos Sevelli Gomez, Marcela Maria Soares da Silva, Díjna Andrade Torres, Lays Cruz Conceição, Christian Fernando Cajé Rodriguez, Edilma do Nascimento Jacinto Monteiro e Nádia Philppsen Fürbringer. Agradeço também aos colegas do MUSA, especialmente os musoas Kaio Domingues Hoffman, Izomar Lacerda e Paola Gibram.

Agradeço também à Luísa Valentini pelas dicas preciosas, a Bruno Andrade pela ajuda com os mapas, a Janari Coelho e Marconi Fernandes pela ajuda inicial com as partituras, a Neto Borges pelo trabalho de foto e vídeo na documentação do ritual, à Lila Rosa Sardinha Ferro pelo companheirismo, à Ana Suelly Arruda Câmara Cabral pela ajuda com um material em Língua Yawalapíti, à Cláudia Tereza Signori Franco pela amizade e à Chandra Wood Viegas pela revisão final. A Ricardo Juliani e Arthur Abreu pela acolhida e amizade. Por fim, quero agradecer ao colega e amigo xinguanólogo Carlos Eduardo Costa pelas ideias, questionamentos e debates que travamos durante o meu período de escrita.

A mesma senhora a quem devo a lenda que deixei escripta acima, deu-me a letra e musica das invocações que os Tupis faziam a Rudá e a seus dois satellites. Como são curtas, aqui as transcrevo taes quaes as ouvi, parecendo-me que, ou a lingua está adulterada, ou é algum fragmento de tupí anterior ás transformações porque já tinha passado a lingua, quando nos foi conhecida, porque palavras ha que não entendo. [...] Os primeiros productos destes cruzamentos de lingua são grosseiros; distinguem-se facilmente os elementos heterogeneos que entraram na composição. [...] Pouco a pouco, porém, os elementos se confundem; seus signaes caracteristicos desaparecem para dar lugar a um producto homogeneo, que não sendo exatamente nenhum dos dous que entraram na composição, participa da natureza de ambos. A cansoneta, que fica acima publicada, é um exemplo de um desses productos, onde já é quasi imperceptivel o cruzamento.

(MAGALHÃES, 1876, p. 140, 144)

RESUMO

Esta é uma tese sobre etnomusicologia no Alto Xingu. Ela percebe o ritual da região como um sistema de comunicação que possibilitou a formação de uma rede de interação cultural – um sistema multiétnico e plurilíngue. A partir da etnografia de um ritual *post-mortem*, *itsatchi* em yawalapíti, e de exegeses sobre as músicas deste, além de etnografias já realizadas, busca-se perceber a capacidade de comunicação da música e de suas estruturas. O campo se concentra entre os Yawalapíti, povo de língua aruak habitante da região, mas estende-se às pessoas de outras aldeias alto-xinguanas que tenham relações com o primeiro, em busca de uma visão ampla e comparativa. O objetivo etnográfico é fornecer uma descrição dos processos sociais do *itsatchi* centrada em sua musicalidade e na dinâmica dos grupos e coletivos.

Palavras-chave: Alto Xingu; etnologia indígena; etnomusicologia; Yawalapíti.

ABSTRACT

This thesis deals with ethnomusicology in the Upper Xingu. It perceives the region's rituals as a system of communication that enabled the formation of a network of cultural interaction – a multiethnic and plurilingual system. Based on the ethnography of a *post-mortem* ritual, *itsatchi* in yawalapíti, and of exegesis on the songs of this, besides ethnographies already realized, I aim to perceive the communicability of music and its structures. The fieldwork is concentrated among the Yawalapíti, people of aruak language and inhabitant of the region, but it extends to the people of other villages from Alto Xingu that have relations with the first, in search of a broad and comparative vision. The ethnographic goal is to provide a description of the social processes of *itsatchi* centered on their musicality and group dynamics.

Keywords: Upper Xingu; indigenous ethnology; ethnomusicology; Yawalapíti.

DIREITOS AUTORAIS

As imagens contidas nesta tese, as canções transcritas e as suas gravações são protegidas por legislação nacional e internacional, **sendo proibida a sua utilização (para quaisquer fins)** sem a autorização expressa das pessoas diretamente envolvidas. O texto e as transcrições (mas não as gravações e fotos) podem ser livremente reproduzidos por outros textos (de cunhos acadêmico, educacional e/ou institucional), desde que devidamente citada a sua fonte.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – Reprodução do mapa desenhado por um senhor Kísêdjê.....	51
Figura 2 – Desenho “Dança da rêde de pescar dos Nahuquá”	54
Figura 3 – Tapanawanã realizado entre os Kísêdjê, 2019.....	55
Figura 4 – Mapa “1ª e 2ª Expedição-Xingú alemã de Karl von den Steinen”	58
Figura 5 – Mapa da expedição de Meyer ao Alto Xingu em 1896	64
Figura 6 – Mapa do Alto Xingu em 1963.....	65
Figura 7 – Mapa das aldeias yawalapíti	69
Figura 8 – Arranhadeira, 2010	103
Figura 9 – Trajeto do cortejo fúnebre	144
Figura 10 – Caderno de Tapi Yawalapíti.....	146
Figura 11 – Diagrama da retirada do luto coletivo	149
Figura 12 – <i>Kunu</i> na aldeia yawalapíti, 2012	156
Figura 13 – <i>Wüpü</i> na aldeia Yawalapíti, 2012.....	161
Figura 14 – Flauta <i>pikiri</i> , 2017	163
Figura 15 – Afinação dos tubos da <i>pikiri</i> , 2017	164
Figura 16 – Espectograma da peça 2 da <i>wüpü</i>	171
Figura 17 – Cantores yawalapíti, 2012.....	174
Figura 18 – Gráfico <i>Wave</i> da canção <i>Ekayominha</i>	189
Figura 19 – Estrutura sequencial das suítes	191
Figura 20 – Hapulupulu, 2008	192
Figura 21 – Painel com o pequi descascado, 2012	197
Figura 22 – Silo de pequi, 2012	198
Figura 23 – Silo na água, 2012	199
Figura 24 – Pintura do tronco, 2008.....	252
Figura 25 – <i>Amakakati</i> , 2012	257
Figura 26 – Cacique yawalapíti como <i>shühri pünhutsalau</i> , aldeia Aweti, 2017	287
Figura 27 – Crianças kamayurá brincando com o tronco, 2017.....	295
Figura 28 – Melograma do <i>itsatchi iúla</i>	314
Figura 29 – Espectograma do <i>itsatchi iúla</i>	315
Figura 30 – Resseriação da suíte <i>hagagikugu</i>	319
Figura 31 – Melograma da vinheta de E1	328
Figura 32 – Melograma do motivo de vinheta de E1.....	330

Figura 33 – Melograma de E1.....	332
Figura 34 – Melograma de E2.....	335
Figura 35 – Melograma de E3.....	337
Figura 36 – Melograma de E4.....	339
Figura 37 – Melograma de E5.....	341
Figura 38 – Melograma de E6.....	343
Figura 39 – Melograma de E7.....	346
Figura 40 – Melograma de E8.....	349
Figura 41 – Melograma de E9.....	351
Figura 42 – Espectrograma do motivo de vinheta de Eb.1	352
Figura 43 – Melograma do motivo de vinheta de H1	359
Figura 44 – Melograma de H1.....	362
Figura 45 – Melograma de H2.....	364
Figura 46 – Melograma de A1.....	368
Figura 47 – Melograma de A2.....	370
Figura 48 – Melograma de A3.....	372
Figura 49 – Melograma de A7.....	378
Figura 50 – Melograma de M1.1	392
Figura 51 – Melograma de M1.2	395
Figura 52 – Melograma de M1.3	397
Figura 53 – Melograma de M1.4	400
Figura 54 – Melograma do Centro tonal da frase A1, canção H1	446
Figura 55 – Gráfico da dança <i>hapulupulu</i>	456
Figura 56 – Mapa da Terra Indígena do Xingu (TIX), Mato Grosso.....	472

LISTA DE QUADROS

Quadro 1 – Lista das festas que acompanhei.....	140
Quadro 2 – Lista das canções registradas.....	326
Quadro 3 – Letra da canção E1	331
Quadro 4 – Letra da canção E2	334
Quadro 5 – Letra da canção E3	336
Quadro 6 – Letra da canção E4	338
Quadro 7 – Letra da canção E5	340
Quadro 8 – Letra da canção E6	342
Quadro 9 – Letra da canção E7	344
Quadro 10 – Letra da canção E8	347
Quadro 11 – Letra da canção E9	350
Quadro 12 – Letra da canção Eb.1	353
Quadro 13 – Letra da canção Eb.2	355
Quadro 14 – Letra da canção Eb.3	357
Quadro 15 – Letra da canção H1	360
Quadro 16 – Letra da canção H2.....	363
Quadro 17 – Letra da canção A1	367
Quadro 18 – Letra da canção A2	369
Quadro 19 – Letra da canção A3	371
Quadro 20 – Letra da canção A4	373
Quadro 21 – Letra da canção A5	374
Quadro 22 – Letra da canção A6	375
Quadro 23 – Letra da canção A7	377
Quadro 24 – Letra da canção A8	379
Quadro 25 – Letra da canção A9	381
Quadro 26 – Letra da canção C1	383
Quadro 27 – Letra da canção C2	385
Quadro 28 – Letra da canção C3	387
Quadro 29 – Letra da canção M1.1.....	390
Quadro 30 – Letra da canção M1.2.....	394
Quadro 31 – Letra da canção M1.3.....	396
Quadro 32 – Letra da canção M1.4.....	399

Quadro 33 – Letra da canção M2.1.....	401
Quadro 34 – Letra da canção M2.2.....	403
Quadro 35 – Letra da canção M2.3.....	404
Quadro 36 – Letra da canção M2.4.....	406
Quadro 37 – Letra da canção M3.1.....	408
Quadro 38 – Letra da canção M3.2.....	410
Quadro 39 – Letra da canção M3.3.....	411
Quadro 40 – Letra da canção M4.4.....	412

LISTA DE PARTITURAS

Partitura 1 – <i>Itsatchi iúla</i>	153
Partitura 2 – <i>Iúla</i>	153
Partitura 3 – Tessitura da <i>pikiri wüpütsi</i>	164
Partitura 4 – Afinação dos tubos da <i>wüpü</i>	165
Partitura 5 – Introdução <i>wüpü</i>	166
Partitura 6 – Peça 1 da <i>wüpü</i>	167
Partitura 7 – Afinação da <i>wüpü</i>	168
Partitura 8 – Frase da peça 2 com destaque das fontes sonoras.....	168
Partitura 9 – Peça 2 da <i>wüpü</i>	169
Partitura 10 – Escala do segundo duo de flautas yawalapíti.....	169
Partitura 11 – Peça 3 da <i>wüpü</i>	170
Partitura 12 – Vinheta (V).....	175
Partitura 13 – Vinheta final (V')	176
Partitura 14 – Acompanhamento rítmico do tema A em canções lentas	179
Partitura 15 – Tema A, Suíte <i>Ekayominha</i> , canção <i>Ekayominha</i>	180
Partitura 16 – Tema B, Suíte <i>Ekayominha</i> , canção <i>Ekayominha</i>	183
Partitura 17 – Temas A-B-A finais, Suíte <i>Ekayominha</i> , canção <i>Ekayominha</i>	185
Partitura 18 – Modo reduzido, Suíte <i>Ekayominha</i> , canção <i>Ekayominha</i> (E1).....	188
Partitura 19 – <i>Hohori</i> na aldeia Afukuri 2017	195
Partitura 20 – <i>Wekene</i> (E2).....	201
Partitura 21 – <i>Yetsimo</i> (E3).....	202
Partitura 22 – <i>Engutuya</i> (E4).....	203
Partitura 23 – <i>Oyagü</i> (E5)	204
Partitura 24 – <i>Kutagüne</i> (E6).....	205
Partitura 25 – <i>Uipopügü</i> (E7).....	206
Partitura 26 – <i>Wahiyaku</i> (E8)	207
Partitura 27 – <i>Uimütatígú</i> (E9).....	208
Partitura 28 – <i>Hagagikugu</i> (H1).....	209
Partitura 29 – <i>Utalikugu</i> (H2).....	211
Partitura 30 – <i>Inoke</i> (A1)	213
Partitura 31 – <i>Ohayi</i> (A2).....	214
Partitura 32 – <i>Inoto</i> (A3).....	215

Partitura 33 – <i>Yau</i> (A4).....	216
Partitura 34 – <i>Mahuna</i> (A5).....	217
Partitura 35 – <i>Afa</i> (A6).....	218
Partitura 36 – <i>Itsu</i> (A7).....	219
Partitura 37 – <i>Ikonetu</i> (A8).....	220
Partitura 38 – <i>Tunake</i> (A9).....	221
Partitura 39 – <i>Ekayominhahã</i> (Eb.1).....	235
Partitura 40 – <i>Wekene</i> (Eb.2).....	238
Partitura 41 – <i>Yetsimo</i> (Eb.3).....	240
Partitura 42 – <i>Tüwowo</i> (C1).....	264
Partitura 43 – <i>Ege tuwe</i> (C2).....	265
Partitura 44 – <i>Ayi ayiye</i> (C3).....	266
Partitura 45 – <i>Weniku</i> (M1.1).....	269
Partitura 46 – <i>Mekuyawarü</i> (M1.2).....	270
Partitura 47 – <i>Rimapuna</i> (M1.3).....	271
Partitura 48 – <i>Apa taku</i> (M1.4).....	272
Partitura 49 – Acompanhamento rítmico do tema B na canção M1.4.....	273
Partitura 50 – <i>Mitoeto</i> (M2.1).....	275
Partitura 51 – <i>Pitonetu</i> (M2.2).....	276
Partitura 52 – <i>Yoiri nuyana</i> (M2.3).....	277
Partitura 53 – <i>Yoeere nuyana</i> (M2.4).....	278
Partitura 54 – <i>Weniku nuyana</i> (M3.1).....	279
Partitura 55 – <i>Weneko</i> (M3.2).....	281
Partitura 56 – <i>Paya paru</i> (M3.3).....	281
Partitura 57 – <i>Erina ritowo</i> (M3.4).....	282
Partitura 58 – Motivo de vinheta da suíte <i>angoho</i>	366
Partitura 59 – Motivo de vinheta da suíte dos convidados.....	383
Partitura 60 – Motivo de vinheta da suíte da madrugada.....	389
Partitura 61 – Frases de B que são variações de frases de A.....	432
Partitura 62 – Variações do motivo de vinheta na coda de frases.....	437
Partitura 63 – Frases de A8-9, C1-2, M1.3, M2.1-4, M3.1-2.....	442
Partitura 64 – Figura rítmica do tema A e do tema B.....	451
Partitura 65 – Linhas rítmicas do chocalho e do hapulupulu.....	454

LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

BPM Batidas por minuto
CT Centro tonal
CTL Comissão Técnica Local
Fig Figura
FUNAI Fundação Nacional do Índio
IPEAX Instituto de Pesquisa Etno-Ambiental do Alto Xingu
IPHAN Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional
Part Partitura
PIV Posto Indígena de Vigilância
PIX Parque Indígena do Xingu
SPI Serviço de Proteção ao Índio
TIX Terra Indígena do Xingu
UnB Universidade de Brasília
WAV *Waveform audio format*

Partes das músicas:

v Motivo de vinheta
V Vinheta
V' Vinheta final por variação

Povos do Alto Xingu:

YW – Yawalapíti
WJ – Wauja
MH – Mehinaku
KK – Kuikuro
KL – Kalapalo
MT – Matipu
NH – Nahukua
KM – Kamayurá
AW – Aweti

Posições de parentesco:

BD Filha do irmão, do inglês *brother's daughter*
yB Irmão mais novo, do inglês *younger brother*
FB Irmão do pai, do inglês *father's brother*
MF Pai da mãe, do inglês *mother's father*
ZSS Filho do filho da irmã, do inglês *sister's son's son*

Notas musicais:

Bb2 – Nota Si bemol com referência na frequência fundamental (f0) de 116,54 Hz
B2 – Nota Si com referência na f0 de 123,47 Hz
C3 – Nota Dó com referência na f0 de 130,81 Hz
Db3 – Nota Ré bemol com referência na f0 de 138,59 Hz

D3 – Nota Ré com referência na f0 de 146,83 Hz
Eb3 – Nota Mi bemol com referência na f0 de 155,56 Hz
E3 – Nota Mi com referência na f0 de 164,81 Hz
F3 – Nota Fá com referência na f0 de 174,61 Hz
Gb3 – Nota Sol bemol com referência na f0 de 184,99 Hz
G3 – Nota Sol com referência na f0 de 195,99 Hz
Ab3 – Nota Lá bemol com referência na f0 de 207,65 Hz
A3 – Nota Lá com referência na f0 de 220 Hz
G4 – Nota Sol com referência na f0 de 391,99 Hz
Ab4 – Nota Lá bemol com referência na f0 de 415,30 Hz
A4 – Nota Lá com referência na f0 de 440,00 Hz
B4 – Nota Si com referência na f0 de 493,88 Hz
C5 – Nota Dó com referência na f0 de 523,25 Hz
Eb5 – Nota Ré bemol com referência na f0 de 554,36 Hz

Tronco e famílias linguísticas:

A **Aruak**
C **Caribe**
T **Tupi**

LISTA DE SÍMBOLOS

- ▣ Tema A
- ▣ Tema B

GRAFIA E PRONÚNCIA

Os termos e expressões indígenas estão em itálico, menos os nomes próprios e os nomes das aldeias. As palavras em yawalapíti seguem a ortografia produzida pelos docentes indígenas. Já as palavras em outras línguas do Alto Xingu buscam seguir a convenção mais atualizada em uso na escola de sua aldeia principal. Como não há muitos trabalhos publicados sobre a língua yawalapíti, sigo os trabalhos de Tapi Yawalapíti na segmentação e semântica, além de interpretações em colaboração com o mesmo e outros falantes. Etnônimos seguem em maiúscula quando usados como substantivo, em minúscula quando como adjetivo, por exemplo: os Yawalapíti vivem em uma aldeia yawalapíti.

/transcrição ortográfica/: transcrição fonética

Consoantes:

/h/: h

/k/: k

/l/: l

/lh/: λ

/m/: m

/n/: n

/nh/: ŋ

/p/: p

/r/: r

/hr/: ʀ

/sh/: ʃ

/t/: t

/ts/: ts

/tch/: tʃ

/w/: w

/y/: j

vogais:

/a/: a, ā, ã

/i/: i, ī, ĩ

/u/: u, ū, ù

/ü/: ü, ū, ũ

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	26
2 O ALTO XINGU E SUAS TRANSFORMAÇÕES	44
2.1 O ALTO XINGU NA LITERATURA	48
2.2 SEMELHANÇA E DIFERENÇA	60
2.3 OS YAWALAPÍTI DO ALTO XINGU	66
2.4 OUTROS POVOS, OUTRAS HISTÓRIAS	75
2.5 O XINGU COLORIDO	80
3 A PESSOA E OS OUTROS	87
3.1 A FORMAÇÃO DO <i>AMULAU</i>	94
3.2 A PESSOA MAGNIFICADA	108
3.3 RITUAIS PARA UNS E PARA OUTROS	122
4 DO LUTO À FESTA	135
4.1 <i>ITSATCHI IPUKA</i> – O COMEÇO DO KUARUP	141
4.2 <i>KUNU</i> – SEPULTURA	150
4.3 <i>APÁ</i> – CANTO/MÚSICA	156
4.3.1 <i>Wüpü</i> – Flauta	159
4.3.2 <i>Itsatchi inapa</i> – Canto do kuarup	172
4.3.2.1 <i>Hapulupulu</i> – Dança em fila	191
4.3.3 <i>Hohori</i>	193
4.4 <i>MUKATCHÜ AKA</i> – DOAÇÃO DO PEQUI	196
4.5 <i>MUKATCHÜ ULATCHI</i> – DOAÇÃO DO POLVILHO	222
5 O <i>ITSATCHI</i> INTERCOMUNITÁRIO	229
5.1 AQUECENDO E ALIMENTANDO OS OUTROS	232
5.2 O CONVITE	243
5.3 <i>AMAKAKATI</i> – TRONCO	249
5.4 <i>KUNUAKATCHI</i> – VIGÍLIA	260
5.5 <i>KAHRI</i> – LUTA	284
5.6 <i>WAKA</i> – DIPLOMACIA	291
6 ANÁLISE MUSICAL	297
6.1 NOTA SOBRE A TRANSCRIÇÃO MUSICAL	304
6.2 O <i>ITSATCHI IÚLA</i> E A PROGRESSÃO RITUAL	312
6.3 A DINÂMICA DAS SEQUÊNCIAS	316

6.4 CANÇÕES: LETRA E MÚSICA.....	322
6.4.1 Ekayominha	329
6.4.1.1 Ekayominha dos Yawalapíti	351
6.4.2 Hagagikugu.....	358
6.4.3 Angoho.....	365
6.4.4 Canto dos convidados	382
6.4.5 Mehinaku na Madrugada	388
7 COMO É LINDA A MINHA PINTURA	414
7.1 JOGOS DE MOTIVOS, FRASES E TEMAS	423
7.2 O CENTRO TONAL E A SUA GRAVIDADE MICROVARIACIONAL	444
7.3 O TEMPO NO <i>ITSATCHI</i>	448
7.4 MISTURA MUSICAL ALTO-XINGUANA.....	457
8 CONCLUSÃO	465
REFERÊNCIAS.....	476
APÊNDICE A – GLOSSÁRIO YAWALAPÍTI	493
ANEXO A – FAIXAS DE ÁUDIO	498

1 INTRODUÇÃO

Por volta das oito horas da manhã de uma sexta-feira, no mês de agosto de 2017, pudemos ouvir o grito característico do *itsatchi* vindo do caminho principal da aldeia yawalapíti Tipatipa. Eram os convidados Aweti, *waka* em yawalapíti, que chegavam à aldeia para realizar o convite formal dos donos da festa. A chegada de algum enviado estrangeiro é sempre precedida de certa expectativa e, ainda que todos soubessem quando o *itsatchi* ocorreria e que os Yawalapíti seriam convidados, somente o envio dos convidados e a aceitação do convite poderiam firmar um compromisso. A confirmação da participação na festa, portanto, só pode ser efetuada com a presença desses emissários.

O *itsatchi*, como o chamam os Yawalapíti¹, é um ritual funerário para lembrar os chefes e as chefas mortas. Após o falecimento de um líder notório, a comunidade empenha-se durante um ano em sua preparação, até o encerramento. No mês de agosto do ano subsequente, é realizada a grande festa, em que efígies de madeira personificam o falecido para uma última despedida. O encerramento conta com a presença das aldeias vizinhas, que são convidadas a participar. Nesse caso, os Yawalapíti foram convidados para a edição que ocorria na aldeia aweti. Era um *itsatchi* especial, pois havia duas décadas que estes não sediavam uma edição, a última ocorrida em 1997 (informação verbal)², e todos estavam animados para participar.

No pátio da aldeia yawalapíti, desde cedo, já estava presente grande parte dos homens da aldeia, principalmente os jovens lutadores e outros chefes e donos de casas. Prontamente, ao escutarem o grito, jovens saíram da casa cerimonial e dispuseram três cadeiras logo à frente, no pátio central da aldeia. Os *waka* pararam, no limite entre o círculo de casas e o pátio central, e foram levados, formalmente, pelo pulso por um eminente wauja, que reside na aldeia yawalapíti por casamento matrilocal. Os primeiros conduzidos foram o *waka* principal, que ficava no meio, e aquele a sua direita, seguidos pelo *waka* que se estava à esquerda. Eles permaneceram sentados, durante todo o convite, nos bancos que estavam disponíveis. Toda a parte intercomunitária desse ritual é um encontro de chefes e,

¹ O ritual é mais conhecido por seu termo em kamayurá: *kuarup*. A língua kamayurá acabou por se tornar a predominante no contato com a sociedade nacional.

² Informação fornecida pela Dra. Marina Vanzolini em diálogo durante a realização do ritual na aldeia Aweti, em 2017.

mesmo que os convidados não sejam, eles mesmos, chefes (o que idealmente deveria ser o caso), são enviados por um grupo de chefes, os donos da festa, *itsatchi wüküthinhou*³, familiares consanguíneos do homenageado.

Após cerca de 20 minutos de espera, período que, antigamente, podia estender-se por várias horas, saiu um *amulau*, ‘chefe’ em yawalapíti, para os receber formalmente – os presentes no centro já haviam cumprimentado os *wakanhou* rapidamente – que, na ausência do cacique principal, assumiu o seu posto⁴. Os chefes são conhecidos por serem calmos e serenos e são também investidos de um poder representativo de sua comunidade, sendo os únicos a portarem armas nos momentos cerimoniais⁵. O instrumento para discursar é o arco, só que pode ocorrer de, na sua ausência, usarem-se espingardas. Este foi o caso nessa ocasião e, empunhando uma carabina de calibre 22, apoiada no chão pela ponta do cano, Waripirá proferiu seu discurso aos convidados, que foi devidamente respondido. Passada a formalidade diplomática com os *wakanhou*, o chefe yawalapíti se voltou às casas das três lideranças que foram os ‘chefes dos convidados’ e os convocou ao pátio. Estes aceitaram o papel e a comunidade gritou, confirmando sua presença no ritual.

Os chefes dos convidados são designados para representar o povo em outra aldeia, sendo por intermédio deles que ocorre grande parte da interação intercomunitária formal do ritual. Este é, portanto, um momento para aparecer como chefe perante a sua comunidade e as comunidades que estarão presentes na ocasião. É comum os jovens chefes serem convocados, ou até crianças que já estão sendo preparadas para ocuparem posições de chefia. Comparecer como chefe dos convidados, em outra aldeia, forma, geralmente, o primeiro passo para a magnificação da pessoa, que culmina, após o seu falecimento, na homenagem do *itsatchi*. No sábado pela manhã, os chefes dos convidados, ou seus pais, no caso dos muito jovens, começaram a organizar o deslocamento da comunidade, que geralmente dura todo o dia, chegando na aldeia anfitriã no final da tarde⁶.

³ Plural de *itsatchi wüküti*, ‘dono da festa’. O sufixo *-nhau* indica plural. Os termos em Yawalapíti estão listados no Glossário em apêndice.

⁴ Quem saiu foi o “terceiro cacique” da aldeia, Waripirá, uma vez que o principal estava em Brasília participando de reuniões, e o segundo também estava fora da aldeia em tratamento de saúde.

⁵ A pacificidade e a potência agressiva dos chefes serão discutidas mais adiante.

⁶ Antes da propagação de veículos motorizados na década de 90, tal deslocamento podia durar dias em marcha pela região.

Os que vêm de outras aldeias para a sede da festa passam a noite em acampamentos provisórios montados fora do perímetro doméstico, seus cantores cantam no pátio durante a madrugada e, na manhã seguinte, participam de um embate em que a arte marcial alto-xinguana (popularmente conhecida como huka-huka) é disputada contra os anfitriões. O encontro efetivo de toda a comunidade yawalapíti com a comunidade anfitriã do ritual se deu somente nessa manhã, quando se levantou o acampamento e todos se dirigiram para o pátio dos Aweti. A luta que se sucedeu deixou clara a rivalidade latente entre os povos. Antes, porém, durante a madrugada, a tensão provocadora já se fez presente entre convidados e anfitriões.

Ao anoitecer, ocorreu a dança *katatatiakapühü* ('dança para pegar lenha'), em que os yawalapíti entraram no círculo da aldeia e levaram feixes de lenha acesa que haviam sido colocados em frente às efígies. Trata-se, à primeira vista, de um acolhimento simbólico, com a entrega do fogo que aquecerá os acampamentos, mas que carrega toda a tensão desse primeiro encontro intercomunitário. Certa vez, em 2008, um yawalapíti decidiu adiar sua decisão de se aposentar das lutas, quando um convidado em sua aldeia quase queimou seus tios com os feixes de lenha. "Vou pegar esses meus primos", disse Anuiá referindo-se aos rivais preferenciais na luta, os parentes cruzados distantes. Nesse mesmo momento, no *itsatchi* dos Kalapalo, em 2010, os Kuikuro realizaram o movimento da dança, mas não pegaram o fogo. No dia seguinte, intrigado, perguntei o porquê a um kuikuro, e este me falou que um chefe havia recomendado a negativa. Nesta manhã, quando começaram os embates entre os Kalapalo e os Kuikuro, ouvi um comentário de que a rivalidade ali era maior, pois ambos entendiam os atíçamentos e provocações realizadas pelas torcidas de ambos os povos. Suponho que o chefe kuikuro, ciente da rivalidade, não autorizou que os seus pegassem o fogo, evitando algum desentendimento.

No *itsatchi* dos Aweti em questão, resolvi não acompanhar o pessoal que foi buscar a lenha e permaneci com os chefes dos convidados, que foram conduzidos a bancos devidamente posicionados. Estes bancos foram colocados dentro do círculo da aldeia, mas distantes do pátio e dos troncos, no mesmo perímetro em que os *waka* pararam e de onde foram conduzidos durante o convite. Enquanto se iniciava a dança *katatatiakapühü*, a família do falecido foi até os chefes dos convidados para realizar o choro cerimonial. Esse ato de chorar em conjunto cria uma atmosfera de solidariedade entre os chefes das aldeias vizinhas. Ao chorar a morte do falecido

na aldeia anfitriã, os convidados reconheceram sua chefia em um ato que é comum entre parentes próximos. O parentesco tem muito a dizer sobre esse ato solidário que aproxima chefes de povos diferentes em um lamento. Tais encontros entre povos liderados por seus chefes são uma forma de afirmar e negociar as diferenças. Enquanto os convidados iniciavam a dança em direção aos feixes de lenha – muitas vezes provocando seus primos distantes, que serão seus adversários na luta –, os chefes, convidados e anfitriões se aproximam e choram juntos, como consanguíneos.

Apesar do aparente eixo de relação entre convidados e anfitriões ser permeado de animosidade, os chefes se esforçam em aproximá-los. Ambos os papéis reforçam uma cristalização momentânea e circunstancial desses grupos que se encontram em memória de um chefe recém-falecido. De certo modo, é sendo convidados para uma festa, ou sediando-a, que os Yawalapíti se agrupam como um coletivo, reunindo pessoas de algumas aldeias. São nas festas intercomunitárias que as posições de anfitrião e convidado se antagonizam, sendo também nelas que a diferença é negociada, através dos encontros diplomáticos de seus chefes e cantores.

O fio condutor deste trabalho é a capacidade desses encontros de promover a teia relacional alto-xinguana, afirmando e negociando constantemente as diferenças. O que se segue, nos próximos capítulos, é uma análise etnográfica e musical do *itsatchi* que pretende, a partir desse prisma, olhar e escutar o Alto Xingu de um modo processual. Voltaremos a esse *itsatchi* dos Aweti mais adiante, mas antes cabe contextualizar os Yawalapíti e essa região multiétnica em que vivem e se relacionam.

) (

Esta tese consiste em uma etnografia do *itsatchi*, um ritual intercomunitário realizado pelos povos do Alto Xingu, e busca, por meio dela, perceber os modos alto-xinguanos de negociar as diferenças e de lidar com elas. Este é um ritual musical, de acordo com o que Basso (1985) afirmou sobre os rituais alto-xinguanos. Flautas, cantores, cantoras, chocalhos e muita dança criam a intensa sonoridade da aldeia em dias de festa. Seja através de canções ou pela música instrumental, tocada ininterruptamente durante o dia, os músicos do *itsatchi* são os regentes da

performance ritual, coordenando as ações dos participantes. A música também ativa relações entre os participantes presentes e o plano extra-humano, com um código complexo⁷. Por ser um ritual intercomunitário, este é um encontro de especialistas musicais, e sua audiência envolve todos esses seres humanos e extra-humanos.

O que torna o *itsatchi* tão interessante é sua capacidade de agregar pessoas em ações simbólicas e coordenadas, cujas comunidades participantes falam línguas ininteligíveis entre si. No Alto Xingu, região que está inserida na parte sul da Terra Indígena do Xingú, situado a noroeste do estado de Mato Grosso, vivem nove povos. Os Yawalapíti são um povo⁸ alto-xinguano de língua aruak. Do mesmo tronco linguístico, no Alto Xingu, temos também os Mehinaku e os Wauja. Kuikuro, Kalapalo, Matipu e Nahukua são povos de língua caribe. Mais recentes na região, há os Kamayurá e os Aweti, ambos de língua tupi. Estes são os (alto-)“xinguanos da gema”, como falou Serra (2006), que sediam e são convidados para os rituais intercomunitários. O Alto Xingu se destaca pelo alto grau de semelhanças entre os povos perante a grande diversidade linguística, criando uma certa homogeneidade cultural.

O Alto Xingu foi descrito por seus pesquisadores primeiramente como uma “província” (MEYER, 1899, p. 311), para depois ser denominada como uma área cultural, a “área do uluri”, conforme Galvão (1949, p. 47, 1953). Ambas as denominações fundadas no compartilhamento cultural. Basso (1973), mais adiante, refere-se ao Alto Xingu como um sistema, unido através de relacionamentos sociais, econômicos e religiosos. Atualmente, tem-se definido o Alto Xingu enquanto um ‘sistema multiétnico e plurilíngue’, (FAUSTO, 2004, 2005; FRANCHETTO, 2001, 2007; HECKENBERGER, 2005), atentando para a malha que o define e para a sua heterogeneidade interna. Se trato o Alto Xingu como um ‘sistema’, seguindo a literatura recente, o faço a partir de um sistema aberto e dinâmico, com fronteiras difusas e moventes.

⁷ No capítulo 3, explico minha escolha em utilizar o termo extra-humanos, em vez do já conhecido não-humanos. Os *apapalutapanhau*, seres a que geralmente me refiro com esse termo, mais excedem a humanidade do que a negam.

⁸ Uso o termo “povo” como sinônimo de etnia. Faço isso inspirado pelos próprios alto-xinguanos, que têm constantemente debatido, de modo formal ou não, a implicação de alguns termos. Em uma conversa recente, um Kuikuro de prestígio me afirmou que o termo ‘povos originários’ seria bem mais adequado do que ‘indígenas’ para se referir a si e aos seus. Tais debates visam uma implicação política, o que me levou a adotar algumas das nomenclaturas do português alto-xinguano. Ver Perrone-Moisés (2015) para uma discussão sobre o português indígena.

Todas as aldeias da região estão no mesmo formato circular. Todos os povos seguem uma alimentação restritiva para carne de caça. A mitologia e a cosmologia são amplamente compartilhadas, e há uma intensa participação nos rituais que ativam um sistema hierárquico de chefes, especialmente no *itsatchi*. Num cenário ideal, o Alto Xingu seria composto por essas nove unidades politicamente autônomas, que realizam rituais intercomunitários e são regidas pelos mesmos princípios éticos e estéticos.

O que se convencionou chamar de Alto Xingu é a bacia dos formadores do rio Xingu, tributário ao sul do Amazonas. Os principais rios dessa bacia são o Kuluene, o Batovi e o Ronuro. Estes recebem dezenas de rios, ribeirões e córregos, como o rio Toatoari, cuja foz no Kuluene é habitada pelos Yawalapíti. A jusante está o Morená, local onde há o encontro dos principais rios formadores, o início do rio Xingu propriamente dito e uma aldeia homônima dos Kamayurá. Toda a bacia dos formadores é bem sinuosa, o que levou a formações de lagos e lagoas. Muitas dessas lagoas, resultado do depósito e erosão do solo que modifica o curso do rio, são povoadas por grandes aldeias.

Centro do mundo para os alto-xinguanos, o Morená também marca(va) a fronteira setentrional do Alto Xingu, enquanto a meridional coincide, atualmente, com o limite da terra indígena. Tais fronteiras físicas, apesar da sua aparência fixa e bem estabelecida, não são tão estáveis assim. O caráter holista do Alto Xingu é bem-aceito enquanto uma prerrogativa, o que acaba ocultando a dinâmica dos grupos. O comum na literatura da região, como veremos, é perceber o Alto Xingu enquanto um sistema monolítico de fronteiras bem definidas, em vez do modo processual que as relações intercomunitárias assumem. A abertura para o Outro, ativada pelos alto-xinguanos, nos leva a uma sequência de níveis justapostos de relação, envolvendo humanos dos mais variados povos e línguas, além de seres extra-humanos.

O *itsatchi*, que “consiste na maior celebração disso que se pode chamar de ‘xinguanidade’” (SZTUTMAN, 2012, p. 265), acaba por criar uma cristalização provisória, em que cada etnia se apresenta enquanto uma unidade integrada. O povo anfitrião designa chefes para receberem os chefes convidados. Estes são os representantes de seu povo, geralmente residentes na aldeia principal, onde se agrupam os moradores das outras aldeias menores para se dirigirem à sede da edição. Ao chegar na aldeia anfitriã, cada povo convidado se dispõe, durante a recepção formal, atrás dos chefes designados, acampam juntos e formam uma

equipe na luta do dia seguinte. Participar de um *itsatchi*, dessa forma, atesta, ainda que provisoriamente – pois é altamente dinâmica –, a “independência política da comunidade”, devidamente apresentada com suas instâncias representativas; chefes e lutadores.

Outra premissa bem-aceita é a de que os alto-xinguanos formaram sua rede de relações através de visitas cordiais, dádivas e casamentos, em que o compartilhamento de valores culturais superou a abrangência da diversidade linguística. Ou seja, foi participando dos encontros rituais, de trocas econômicas e de casamentos exogâmicos, que o sistema foi se tornando cada vez mais homogêneo. Nesse sentido, tais encontros ajudaram a produzir um comportamento aceitável entre os habitantes dessa região, fazendo com que as diferenças se minimizem e criando um ambiente ritual partilhado.

Para uma comunidade ser reconhecida enquanto um povo alto-xinguano, ela deve integrar tal circuito ritual. O ritual atua, dessa maneira, como um *atestado de xinguanidade* (MENEZES BASTOS, 1977, 1989, 1990, 1999, 2013a), permitindo o reconhecimento da autonomia política de um grupo. Segundo os Yawalapíti, a efetiva participação nesse sistema cultural só é reconhecida quando um grupo passa a participar e sediar os rituais intercomunitários e, em última instância, somente são alto-xinguanos (“da gema”) (SERRA, 2006) aqueles povos que sediam e são convidados para o *itsatchi*⁹.

O reconhecimento póstumo da chefia de homens e mulheres expande as relações de sua família, que será a responsável principal por fornecer os alimentos, instrumentos e enfeites necessários. À medida que o *itsatchi* avança, ocorrem as reuniões coletivas de alimento, nas quais toda a comunidade colabora com a família patrocinadora. A doação de polvilho, que acontece no período de colheita, já pode envolver outras comunidades. Geralmente, um ou dois povos são chamados para serem aliados, colaborando com a realização da homenagem, principalmente no fornecimento de alimento, e compartilhando a posição de anfitrião. No ápice do ritual, que também é o seu encerramento, todas as aldeias principais estão devidamente representadas por pessoas da sua comunidade. A aldeia anfitriã se transforma, nesses momentos finais, em um microcosmos do Alto Xingu.

⁹ Por esta razão não inseri os Trumai como alto-xinguanos “da gema”. Os Trumai, apesar de estarem presentes em diversas listas dos povos do Alto Xingu, não sediam rituais intercomunitários, nem participam deles como uma comunidade. De outro modo, é comum pessoas trumai participarem desses rituais no contingente kamayurá.

Tal vetor centrípeto do *itsatchi*, articulado por uma celebração da chefia, é destacado, pelos próprios alto-xinguanos, como um importante fator para a pacificidade da região. Uma célebre declaração de um mehinaku sintetiza bem essa ideia: “nós não fazemos guerra; nós temos festivais para os chefes em que todas as aldeias vêm. Nós cantamos, dançamos, trocamos e lutamos”¹⁰ (GREGOR, 1990, p. 113, tradução nossa). A rigorosa etiqueta diplomática evidencia bem o formalismo das relações entre os povos que se reúnem na aldeia anfitriã e, como afirmei anteriormente, participar dessas relações afirma uma identidade alto-xingwana. Os valores éticos e estéticos do sistema cultural são, de alguma forma, expressos e confirmados durante o *itsatchi*.

Apesar da aparente pacificidade celebrada, tal festa também possui sua faceta da guerra, e o embate entre convidados e anfitriões é uma manifestação dessa relação ambígua. Concentrando centenas de pessoas vindas de outras aldeias, muitas delas só entrarão em cena, efetivamente, para lutar. A diplomacia com os lutadores convidados e suas equipes, que são tratados com grande hospitalidade, esconde uma hostilidade latente. Se, como afirmou Lévi-Strauss (1976, p. 337), “as trocas comerciais representam guerras potenciais, pacificamente resolvidas; e as guerras são o resultado de transações mal-feitas”, para o Alto Xingu podemos afirmar que o *itsatchi* é uma tentativa de resolver pacificamente a animosidade latente das relações entre as comunidades, ainda que provisoriamente. Digo tentativa porque existem casos em que retaliações aconteceram em pleno *itsatchi*, com grave ressentimento entre as partes, podendo incorrer, inclusive, em violência física. Um encontro pacífico pode, por muito pouco, debandar para uma contenda, e os alto-xinguanos têm plena consciência disso, fato comum em narrativas míticas e em histórias dos tempos antigos. No Alto Xingu, os encontros intercomunitários, aparentemente pacíficos, medeiam uma hostilidade potencial entre os parentes distantes ou potenciais.

Inspirado pelos Yawalapíti e por uma visão dinâmica e processual do Alto Xingu, o *itsatchi* se mostrou, assim, como uma arena política em que as diferenças são negociadas. Dessa forma, esta é uma tese sobre a dinâmica dos coletivos alto-xinguanos que busca descrever como os encontros intercomunitários medeiam as relações ambivalentes entre eles. Frequentemente percebido como uma celebração

¹⁰ “We don't make war; we have festivals for the chiefs to which all of the villages come. We sing, dance, trade e and wrestle”.

do sistema alto-xinguano e da sua unidade, proponho que o *itsatchi* é uma celebração da diferença, ao mesmo passo que uma forma de lidar com ela.

Os rituais e sua música têm muito a nos dizer sobre a diferença no Alto Xingu. A Antropologia da Música tem se debruçado sobre os rituais alto-xinguanos há algumas décadas, com relevantes discussões sobre seus significados. Como afirmei anteriormente, a capacidade de congregação regularmente, de forma produtiva, os diferentes povos da região é um dos fatores que despertou meu interesse. Não havendo inteligibilidade linguística entre grande parte dos participantes, o ritual assume uma posição de língua franca da xinguanidade (MENEZES BASTOS, 1999, 2013a). Esses encontros intercomunitários, que os alto-xinguanos chamam de festa, se fazem inteligíveis através de prerrogativas musicais, visuais, performáticas e mitológicas. De certa forma, a comunicação ritual permite um partilhamento entre povos distintos, em um movimento altamente musical, que descrevi como uma familiarização da alteridade (ALMEIDA, 2012).

Os rituais alto-xinguanos articulam relações não só com outros povos alto-xinguanos, mas também com os seres extra-humanos, que os Yawalapíti chamam de *apapalutapa* (BARCELOS NETO, 2002, 2008; MENEZES BASTOS, 2013b). Estes são agentes predadores que podem inserir patógenos no corpo do paciente e subtrair sua alma. Os processos de adoecimento e cura, em enfermidades causadas pelos *apapalutapanhau*, preferencialmente culminam em algum tipo de ritual¹¹. O pajé responsável pela recuperação da pessoa identifica e faz a mediação com o espírito para recompor a integridade da alma e da saúde do paciente. Uma vez identificado, o *apapalutapa* também deve ser acalmado e familiarizado com ofertas constantes de alimento e com o patrocínio de rituais. A cura culmina em um tipo de ritual que, por sua vez, trata-se de um esforço em familiarizar os espíritos predadores; uma espécie de “pós-operatório” que transforma a relação entre o paciente e o agente da doença.

Já o processo de familiarização da alteridade humana busca estabelecer e manter relações positivas entre os povos vizinhos através dos rituais. Está presente na memória dos alto-xinguanos uma série de raptos de mulheres, incêndios de aldeias, acusações de feitiçaria e execuções de feiticeiros, que ocorrem

¹¹ Falo, aqui, de mais de uma dezena de rituais diferentes para os *apapalutapanhau*. Há também os rituais para os chefes, dentre os quais se inclui o *itsatchi*. Essa diferença (que aparenta ser mais metodológica do que prática) será mais bem debatida no capítulo três.

concomitantemente com um processo em que esses mesmos inimigos são familiarizados, fazem festas juntos, casam-se, tornam-se afins. O dinâmico cálculo do parentesco alto-xinguano aparece como um esforço em incorporar estrangeiros no papel de afins que, com a convivência e o estabelecimento da família, podem ter sua afinidade obviada. As festas familiarizam os parentes distantes e criam um ambiente compartilhado, ainda que provisório.

Os espíritos são acalmados nos rituais movidos pela doença. Nos encontros intercomunitários, os anfitriões dançam, cantam com vizinhos, aumentando o nível de identificação, e, ao mesmo tempo, lutam e competem, assumindo uma rivalidade controlada, motivada pela diferença. Existe, assim, uma forma *a priori* de relação com a alteridade humana e extra-humana, em que a ‘inimizade’ reinaria; e o esforço alto-xinguano, assim como de vários outros povos ameríndios, é de tornar esta ‘inimizade’ positiva, através do ritual. É um movimento que amplia a identidade ou, pelo menos, o partilhamento entre os diferentes, através da familiarização da diferença.

Ao retratar a música como uma forma de comunicação entre os agentes, sendo estes seres humanos ou extra-humanos, procurei aproximar a prática musical xinguana com a economia simbólica da alteridade, em um movimento ativado pelo ritual que transforma predação em produção de festas e comida. Após a conclusão da dissertação de mestrado (2012), me deparei com o termo “musicalização” e com a expressão “musicalizando o outro”, de Jonathan Hill, que, apesar de já constar na bibliografia da antropologia da arte, não notei como merecia. Para Hill (2014, p.19), ambos tratam do “uso de sons musicais e da musicalidade do discurso para efetivar transformações semióticas e para criar espaços socializados” como, por exemplo, os rituais alto-xinguanos. Segundo o argumento, tais espaços “permitem o reconhecimento da alteridade do outro ao invés da violência predatória contra o outro ou seu consumo canibalístico” (HILL, 2014, p. 19), ocorrendo em rituais de iniciação Trio e Wayana, onde os clarinetes cerimoniais atuam transformando outros afins em consanguíneos (BRIGHTMAN, 2011), na execução da flauta *apapalu* no Alto Xingu (PIEADADE, 2004), ou na execução de flautas entre os Wakuenai, em que ocorre uma socialização das relações entre comunidades de pessoas (HILL, 2011). Para o autor, a dinâmica entre “frases melódicas únicas que dão expressão a poderes de criação e transformação” e “frases melódicas padronizadas que ancoram a hiperanimação por meio da repetição, estabilidade e continuidade” expressam o

princípio de transformação que atua musicalizando o outro, através de um espaço social e mítico naturalizado (HILL, 2014, p. 35).

Ao que tudo indica, o caminho da “musicalização” pode render bons frutos quando posto à prova na análise do complexo cerimonial alto-xinguano, indicando um movimento familiarizante, esquema relacional recorrente no material etnográfico do continente (DESCOLA, 1993; FAUSTO, 2001). Nesse sentido, a conclusão do trabalho anterior, combinado com uma releitura bibliográfica, produziu mais pontos soltos do que nós amarrados. Se ocorre uma familiarização/musicalização, quem seria o agente familiarizador/musicalizador? Como se configuram os grupos e agrupamentos neste processo relacional? O que ocorre quando a musicalização envolve povos diferentes de línguas ininteligíveis?

O que se tem escrito, desde a época em que concluí o mestrado, sobre a antropologia da arte, explora mais a fundo a relação da música com a metafísica da predação (VIVEIROS DE CASTRO; VIVEIROS DE CASTRO, 2015), que já havia sido aplicada com sucesso nas artes visuais (BARCELOS NETO, 2008; LAGROU, 2007). A antropologia simétrica de Latour (1994), e sua hibridização, baseou a elaboração de uma antropologia auditiva simétrica, que está interessada na comunicação transespecífica (LEWY, 2017). Deixando a primazia da visão, característica da teoria perspectivista, outros sentidos, inclusive a audição, passam a ser levados em conta nas interações sonoras do multiverso indígena.

Os pajés yawalapíti contam que, no *itsatchi*, há vários *apapalutapanhau* formando uma plateia que escuta com acuidade o que está sendo executado musicalmente, bem como analisa a disposição corporal de seus participantes e suas ações durante a festa. Uma série de relações com os seres extra-humanos está em jogo, desde os familiarizados pelo homenageado em sua vida, através de rituais, até os donos das raízes que os lutadores passam em seu corpo. Os *itsatchi inapa wükütinhau*, ‘mestres em canto do *itsatchi*’, precisam estar bem atentos, pois um erro na execução musical pode custar a sua própria saúde ou a de algum familiar próximo, acarretando, inclusive, a morte. Os *apapalutapanhau* formam, portanto, uma plateia bastante exigente e perigosa.

) (

Retomando o *itsatchi* dos Aweti, algumas horas após a *katatatiakapühü*, os anfitriões donos da festa vieram ao acampamento chamar os cantores yawalapíti, que se aprontaram e seguiram em fila para o centro da aldeia, emitindo o grito do *itsatchi* (*itsatchi iúla*), do mesmo modo que o *waka* quando chega para o convite. Ao contrário da entrada para pegar o fogo, em que todos os homens adentram o terreiro anfitrião, nesse caso, somente os dois cantores seguiram. Ao se aproximar do centro da aldeia, na última noite de ritual, podiam-se ver as efígies paramentadas com os adereços de uma pessoa e sua família sentada ao seu redor, entoando o choro em um lamento cerimonial e penoso, que durou toda a noite em vigília. Os cantores yawalapíti, Tapi e Walako, receberam de um dos donos da festa, cada um, um chocalho, um arco sem corda e um cocar. O arco foi apoiado de modo perpendicular ao chão, com a mão esquerda, enquanto o chocalho, na outra mão, anunciava a abertura da canção. Nesse momento, os choros cessaram e intercalaram-se com a música dos convidados.

O *itsatchi*, nessa última noite da festa, pode ser visto como um festival de canto, reunindo os especialistas de todos os povos do Alto Xingu. Nessa ocasião, os Yawalapíti foram os primeiros, sendo seguidos de todos os convidados presentes, que enviaram seus cantores. Uma comunidade que não tem cantores e tem poucos lutadores efetivamente bons costuma não receber o convite formal dos *wakanhau*. Grande parte dos anfitriões está no pátio quando os convidados vêm cantar, e mesmo aqueles que estão em suas casas ou nos acampamentos estão escutando atentamente, além, como notei anteriormente, da plateia composta pelos *apapalutapanhau*. A relevância das manifestações sonoras dos convidados aponta para a centralidade de um repertório nessa festa, o *itsatchi inapa*, que, junto com outros repertórios, forma o gênero musical do *itsatchi*.

Aqui, gênero abarca, então, toda a produção musical realizada em contexto do ritual mortuário. A soma dos repertórios forma o gênero, categoria que contém canções que compartilham elementos em comum, definido, nesse caso, pela execução no *itsatchi*. Cada repertório tem sua performance, seus instrumentos, sua estrutura melódica e os seus ritmos específicos. O principal deles é o *itsatchi inapa*, repertório vocal executado por um par de cantores no pátio da aldeia, voltados para o sepulcro. Ainda temos, no *itsatchi*, um repertório instrumental das flautas *wüpü* e um repertório vocal coletivo, em que cantam homens e mulheres juntos, o *hohori*. Nos interessa, por ora, o canto do *itsachi*. Este é um repertório de longa duração,

durando toda a preparação da festa até o seu encerramento, composto de sequências musicais que chamarei de suítes, as quais podem ter entre quatro e trinta canções, somando cerca de uma centena em todo repertório. Como elaborarei mais adiante, suíte se refere ao conjunto de canções organizadas em bloco e executadas, sucessivamente, em um determinado período do dia e estágio do ritual. Cada canção, portanto, integra uma suíte e vai da vinheta de abertura até a vinheta de encerramento. Além da vinheta, as canções são compostas por dois temas que trazem a letra e a elaboração musical correspondente, refletindo a dialética entre frases melódicas únicas e estandardizadas (HILL, 2014).

O *itsatchi inapa* inicia após a construção coletiva da sepultura/casa do falecido e termina meses depois, pouco antes do amanhecer no último dia, ao apagar o fogo dessa vigília em que os músicos convidados são requisitados para se apresentarem. Nessa noite, na aldeia dos Aweti, os cantores yawalapíti cantaram três músicas, em um timbre grave e característico, que vem da garganta e projeta a voz até centenas de metros fora do círculo da aldeia. Ao ouvir da rede, em uma das casas, a impressão que se tem é a de que o cantor está logo ali, perto da porta do lado de fora, quando, na verdade, está relativamente distante. De perto, o grave da voz contrasta com o agudo do chocalho de mão, que não se escuta tão de longe. Os chocalhos amarrados no tornozelo marcam o tempo forte, acompanhando a performance corporal dos cantores. Ainda que sem deslocamento, atrás das efígies, os cantores não estão inertes, mas sim em um movimento acompanhando o ritmo das canções.

A última canção que Tapi e Walako cantaram na aldeia aweti pertence à suíte da madrugada, e a letra é a seguinte: *ayi ayiye / ohayi / onogo neke yopü neke / yeuga agihiye / yeuga agitoho yahu / ohayi*. A letra é de uma complexidade singular. Em grande parte das canções, a letra é incompreensível do ponto de vista linguístico estrito, e, em outras, algumas palavras podem ser identificadas. Muitas também são associadas a algum evento mítico ou podem se remeter ao morto através de alguma metáfora. Por exemplo, quando se está pintando a efígie, canta-se a canção *awiri nuyana*, que tem um significado amplamente compreendido; trata da beleza da pintura (*yana*) do (tronco do) falecido.

A canção transcrita anteriormente, *ayi ayiye*, é identificada como a ‘música do amanhecer’, da suíte da madrugada. Essa é uma canção de despedida. O agente está contando à sua mãe que morará na água, no porto dela, embaixo da fruta

yeuga (não-identificada) que cresce na beira do rio. A primeira pessoa é Kamagisa, cujo mito conta que ele foi morar na aldeia dos peixes e recebeu deles alguns repertórios. Ele voltou até a sua aldeia natal para rever seus companheiros e sua família e, depois, retornou para a casa de sua esposa-(cobra)peixe, com quem tinha se casado. Para afagar a mãe que sofria pela partida do filho, Kamagisa disse, em canção, que moraria logo ali.

Tapi Yawalapíti, que também é mestre em linguística pelo Laboratório de Línguas Indígenas da Universidade de Brasília, me auxiliou com a transcrição e tradução aproximada da letra. *Yeuga* é a fruta citada, um termo que o cantor identificou como de origem caribe [C]. Nessa mesma frase temos o termo *neke*, aruak [A], que significa ‘em pé’, e, quando precedido de *yopü* [A], dá a ideia de estar em pé embaixo de algo – aqui, da fruta *yeuga*. *Agitoho* foi traduzido por Tapi como o lugar em que algo é depositado; *yeuga agitoho* [C], ‘o lugar onde cai a frutinha’, em tradução livre e aproximada. A canção faz questão de marcar quem irá para o lugar citado, *-ye*, que significa ‘eu’ (Kamagisa), um termo, porém, tupi [T]. Destaquei com cores as diferentes línguas para facilitar a identificação. As outras palavras da letra dessa canção não puderam ser traduzidas, provavelmente por estarem em uma língua considerada como arcaica, ou por serem somente uma vocalização melódica sem sentido linguístico definido, mas com sentido musical marcado. Neste caso, temos a seguinte tradução aproximada: eu / eu estou em pé aqui embaixo da fruta / no lugar onde a fruta cai / eu.

Apesar das dificuldades de tradução, ter o próprio cantor como exegeta, aqui, como em toda a tese, me ajudou bastante. Não pretendo realizar um estudo linguístico das canções do *itsatchi*, mas somente apontar significados que são percebidos pelos alto-xinguanos. Trato aqui, como ocorre *in loco*, somente de aproximações, como algo suspenso e fluido, que acumula significados e referentes. São canções cujo sentido verbal está fora do entendimento pleno da maioria dos participantes e, algumas, inclusive, dos mestres de música que as cantam. Termos que são considerados oriundos de línguas antigas, não mais praticadas, são comuns, sendo a tradução e a exegese difíceis até para os mais antigos. O que se consegue, ao tentar traduzir as canções, geralmente, são punhados de informações, que são reunidos pelos exegetas. Vale ressaltar que, para os cantores, o sentido verbal não é tão importante quanto a agência criadora e transformadora das canções e dos agentes míticos que ensinaram as canções aos humanos. Ou seja,

antes de informar um conteúdo linguístico, a música ritual age e provoca ações nos participantes por meio de seu conteúdo musical e, ainda que os cantores não entendam a letra por completo, sua execução deve ser fiel ao que foi repassado aos humanos, nesse caso, por intermédio de Kamagisa.

A mistura de línguas nas canções do *itsatchi inapa* opera, a meu ver, na mesma chave do pluralismo linguístico da região. O que temos são povos com línguas diferentes que se misturam em relações duradouras cristalizadas nos rituais. Assim como o cenário etnográfico do Alto Xingu, um mosaico linguístico é o que também encontramos nessas porções de informação e tradução. A letra da canção cantada por Tapi e Walako na aldeia aweti é um exemplo disso. A multiplicidade de línguas e troncos linguísticos nela presentes refletem bem a construção dinâmica que engloba e enfatiza a diferença ao longo da história alto-xinguana. Se o ritual opõe anfitriões e convidados, sua música, por sua vez, condensa as línguas daqueles que participam dele historicamente. Essa heterogeneidade linguística é notada pelos cantores e, inclusive, pela plateia, principalmente por aqueles bilíngues, o que é a regra entre os Yawalapíti. Apesar de cada povo e cada dupla de cantores imprimirem o seu estilo, e dos repertórios desses possuírem especificidades, a estrutura musical é amplamente difundida. Os temas musicais são as partes únicas de cada canção, que revelam o mosaico linguístico em uma verdadeira mistura musical alto-xinguana.

As três canções cantadas pela dupla de cantores yawalapíti na aldeia aweti foram executadas sem interrupção, sobrepondo a vinheta de abertura da próxima canção à de encerramento da anterior. Esse é um movimento comum quando se avança no repertório, e obrigatório quando há a dança ou uma plateia mais abrangente, como é o caso da conclusão da festa. Logo após a última canção, um dos donos da festa entregou cintos de algodão e peixe moqueado com beiju para os cantores. Essa entrega é acompanhada de um diálogo cerimonial peculiar. Nela, o *itsatchi wüküti* começa com um discurso, rebaixando-se, pois a festa ocorria sem lutadores de verdade e com pouca comida, diferentemente do que ocorria antigamente. Nesse caso, o cantor principal, Tapi, falou, em kamayurá, que seu canto era de mentira e que não sabia cantar da forma correta, como faziam os antigos. O silêncio prevaleceu no pátio central por poucos segundos, até que os familiares que estavam ao redor das efígies retomaram o choro cerimonial, enquanto os cantores voltavam ao acampamento. Ainda durante essa noite, os cantores de

todos os povos convidados executaram suas canções no pátio. Ao avançar da madrugada, os cantores anfitriões assumiram a vigília.

Essa breve descrição dos atos dos convidados na aldeia anfitriã pretende introduzir a atmosfera do encontro entre povos diferentes, com línguas ininteligíveis. As festas são baseadas em exegeses mitológicas que são amplamente compartilhadas entre os povos que as sediam e aqueles que são convidados para elas. A estrutura musical segue o mesmo caminho da compreensão mútua, fazendo com que anfitriões e convidados, especialistas ou não, entendam, em algum grau, o que está sendo cantado. A música, então, traduz-se em ações musicais, coreográficas e de protocolo ritual. Mesmo que o anfitrião que estava no pátio não soubesse a tradução da canção e seu mito de origem, ou não conhecesse previamente a melodia dos temas, ele gritava quando da passagem de um tema para outro, ou nos finais e inícios das canções executadas. Ele também saberia analisar a beleza do canto por uma série de prerrogativas; o timbre, a projeção, a performance corporal, a sincronicidade entre os dois cantores. É nesse sentido que a compreensão musical por participantes falantes de línguas ininteligíveis se torna um dos temas centrais desta tese.

Perseguir a inteligibilidade dos referentes musicais, em meio a pessoas com línguas ininteligíveis, envolve uma percepção triádica do *itsatchi*¹². O mito, enquanto narrativa de origem e modelo referencial, é traduzido em música, como linguagem primeva compartilhada e, no caso do *itsatchi*, misturada. Como veremos, pode chegar a existir, pelo menos, três origens linguísticas diferentes em determinadas canções do *itsatchi*. A música, por sua vez, se traduz em dança e em uma série de ações rituais que seguem a sequencialidade ritual, notadamente marcada pelas suítes das canções¹³. A dança em fila, característica do *itsatchi*, por exemplo, ocorre em uma suíte específica, localizada em uma sequência planejada para ocorrer em determinado horário. A estrutura musical do primeiro e segundo tema entre as vinhetas também tem o seu papel na cadeia de ações dos eventos. Essas partes únicas das canções são anunciadas com gritos que formam a periferia musical e

¹² No sentido colocado por Rafael Menezes Bastos (1999, 2013a, 2017).

¹³ Uso 'canto' como sinônimo de música vocal e para designar uma execução vocal coletiva. Utilizo 'canção' para as execuções individuais. Como o 'canto do *itsatchi*' ocorre em uma formação solo-solo, ainda que em dupla, as execuções são formadas por canções individuais. Voltarei a este assunto mais adiante.

medem a animação do ritual. Se a festa é sinônimo de alegria, sua expressão é eminentemente musical e coletiva.

Os rituais intercomunitários do Alto Xingu e, entre eles, o *itsatchi* são o polo capaz de concentrar as relações mais abrangentes entre os seus participantes. Essa festa também atesta o vínculo entre os povos que sediam e os que são convidados, além de confirmar a centralidade da aldeia anfitriã, capaz de congregar coletivos. Dessa forma, pode-se dizer que os povos alto-xinguanos, tão diferentes e com tanto em comum, estão constantemente afirmando e negociando suas diferenças nesses encontros musicais. A festa, esse momento de alegria coletiva, é a principal matriz relacional da região, sempre com um esforço contínuo para obviar a guerra e renovar a autonomia política das comunidades reunidas sob a égide de um povo.

O idioma local, que classifica esses encontros intercomunitários como *festas*¹⁴, também possui uma diversidade de termos e conceitos que são importantes para essa pesquisa. Seguindo a trilha de Perrone-Moisés (2015), também percebi uma série de eixos relacionais que são plenamente efetivados no *itsatchi*, como anfitrião/convidados, anfitrião/aliados, coordenador/dono, convidados/chefe dos convidados, entre tantos outros. A provocação da autora parte da premissa que todos esses eixos estariam contidos no prisma festa/guerra, tido como uma espécie de idioma relacional.

No *itsatchi*, as identidades coletivas são afirmadas, marcando as diferenças e a negociação delas em uma performance coletiva. A dialética entre a identidade e a diferença acaba por criar a dinamicidade relacional da região, o que se reflete na política das aldeias. A participação em rituais de outros povos cria uma identificação propriamente alto-xinguana, mas também pode ativar diferenciações e disputas de legitimidade, marcando relações assimétricas entre comunidades. O *itsatchi*, assim como as outras festas realizadas entre os alto-xinguanos, faz e refaz as relações entre os grupos, em uma dinâmica cambiável de posições. Uma efetuação da política regional, com a congregação das comunidades em uma única aldeia, e da economia regional, através da circulação econômica dos bens em prestações e contraprestações. A música do *itsatchi* é uma interessante porta de entrada para esse complexo prisma relacional.

¹⁴ Utilizo o itálico para realçar também os termos do português indígena local.

)(

Esta Tese está dividida em sete capítulos. No capítulo dois, apresento o Alto Xingu, como a região ficou conhecida na literatura, e as questões principais do debate. Apresento também os Yawalapíti e os outros povos que participam do *itsatchi*. Por fim, falo da importância do ritual na relação entre os povos e na formação dos chefes e coletivos que eles agregam. No terceiro capítulo, trato da formação da pessoa xinguana, especialmente do chefe e da chefa passíveis de homenagem no *itsatchi*. Para isso, abordo temas como os rituais de passagem e a relação com os *apapalutapanhau*, seres que fundamentam o conceito de *extra-humano*, discutido brevemente. Finalizo este capítulo com uma reflexão sobre as interseções criadas pelos ciclos rituais, capazes de aproximar as categorias tipológicas de festas para chefes e para *apapalutapanhau*. No quarto capítulo, dou início à etnografia do *itsatchi*. Por ser um ritual de longa duração, esse capítulo trata da preparação realizada pela aldeia anfitriã. A etnografia é também sonora, e a música do *itsatchi* aparece nas canções anexadas em áudio e descrita em partituras. O quinto capítulo trata da parte intercomunitária do ritual, do encontro dos especialistas rituais, da vigília, da luta e da recepção dos convidados. O sexto capítulo é dedicado à análise da música do *itsatchi*. O desenvolvimento melódico, o comportamento do centro tonal e a letra das canções serão levados em conta. No capítulo sete, realizo comentários à análise a partir das transformações, da elevação microtonal, da polirritmia e da mistura linguística das letras. O último capítulo conclui a tese tratando o *itsatchi* como atestado de equivalência política.

2 O ALTO XINGU E SUAS TRANSFORMAÇÕES

A palavra *yawalapíti* se refere a mais antiga aldeia na qual os Yawalapíti recordam terem morado. *Yawala* é o termo para o tucum (*Bactris setosa*), palmeira nativa brasileira bastante utilizada nas manufaturas do Alto Xingu. Da palha são produzidos novelos de fio para redes e outros trançados, e seu fruto abriga um coquinho duro, bastante apreciado para enfeites pessoais. Ainda hoje, a palmeira é abundante no sítio que se localiza na margem esquerda do rio Xingu, a jusante do Morená. Habitado atualmente pelos Kawaiweté, com a aldeia Ilha Grande, este sítio está no que atualmente é o Médio Xingu, segundo a divisão política do território indígena em regiões. A localização da *yawalapíti* corrobora as teses de que os primeiros habitantes aruak da região estavam concentrados em dois grupos. Ao Sul, estariam os antepassados dos Wauja e dos Mehinaku e, ao Norte, os dos Yawalapíti. A fissão no eixo norte/sul explica também a maior distância linguística destes últimos com relação aos primeiros e é lembrada quando se afirma que os Yawalapíti são recentes na região.

Já o sufixo *-píti* é traduzido por ‘lugar de incidência de uma espécie’, ‘aldeia’ e ‘povo’, o que, nesse caso, acarreta designações coexistentes de topônimo e etnônimo. Ele é mais comumente utilizado na derivação dos nomes de sítios habitados, geralmente em locais de incidência de uma espécie, como no caso da *yawalapíti*. A tradução como povo e local não é um caso de polissemia nem de homonímia. A aparente ambivalência se fundamenta na ontologia local, para a qual o mundo extra-humano é dotado de agentividade. No Alto Xingu, animais, árvores e palmeiras podem ser vistos como gente e, sendo gente, seu lugar de incidência é uma aldeia e o seu coletivo, um povo. Ser o Povo do Tucum não significa uma diferenciação totêmica com a espécie vegetal e sim uma identificação com os moradores do sítio histórico permeado por tucuns. As narrativas contam que nessa aldeia havia um enorme exemplar dessa espécie no pátio central, ao lado da casa cerimonial, tido como referência para os visitantes que designaram o topônimo¹⁵.

Há outros etnônimos dos povos alto-xinguanos que parecem ser nomes dados por estrangeiros. Alguns também têm seu etnônimo baseado em topônimos habitados, mas nem sempre o último que recordam, e há também outros que são

¹⁵ Como uma “bandeira”, conforme me falou um yawalapíti.

apenas nomes, sem relação aparente com sítio algum. A que esses nomes se referem tem muito a ver com os encontros intercomunitários, ou seja, se referem a pessoas que se reconhecem e se apresentam enquanto um povo.

Apesar da aparente similaridade entre os alto-xinguanos, os povos que formam o Alto Xingu foram bem descritos também como unidades políticas independentes. Na literatura, há uma tendência em perceber a língua como o principal fator de “identificação étnica”, que marca diferenças ainda que entre povos muito próximos linguisticamente. Aliadas à especificidade linguística de cada povo, há também as especializações econômicas e a correlação entre povo e aldeia. No período em que a produção etnológica decolou no Alto Xingu, cada um dos povos estava reunido em uma única aldeia, o que favoreceu um cenário de interação com agentes bem definidos. Tal cenário, afirma Menezes Bastos (2013a), relegou a segundo plano a formação heterogênea destes e tomou o resultado de um processo histórico como se tais unidades discretas fossem preexistentes. A ideia de que um povo se refere a uma aldeia mudou. Assim como pode ter sido quando os primeiros pesquisadores chegaram na região (ou não), hoje a maioria dos povos possui mais que uma aldeia. Nesses casos, temos uma aldeia principal mais as “aldeias satélites”, estas com um fluxo de relações reduzido quando comparado com as primeiras¹⁶. Tudo isso leva a crer que um povo é uma comunidade que envolve uma aldeia principal e outras aldeias menores, sendo que em alguns casos há só a principal, e que supostamente falam uma mesma língua, o que geralmente pode esconder uma diversidade linguística interna, como nos casos yawalapíti e kamayurá que serão abordados mais adiante.

A centralidade da aldeia principal é evidente nos rituais intercomunitários. No caso do *itsatchi*, os moradores das aldeias menores se dirigem à aldeia anfitriã liderados pelos chefes da aldeia principal, idealmente por onde todo o povo receberá o convite do *waka*. Assim, os Yawalapíti que ainda moram no último sítio antes do atual, Amakapukupíti (‘acampamento’ ou, atualmente, aldeia velha), vão até a aldeia principal (Tipatipa) para se dirigirem aos rituais intercomunitários de outros povos. Dessa forma, a comunidade que se apresenta como um grupo unificado nos encontros rituais abrange pessoas de diferentes localidades, o que, de certa forma, demonstra que as “unidades políticas independentes” não são tão unitárias assim.

¹⁶ Passo a tratar dessas “aldeias satélite” como aldeias menores.

Algumas aldeias menores já estão estabelecidas há décadas, chegando a duas gerações de pessoas nascidas naquele local. Tão grandes quanto algumas principais, com vastos pátios centrais e com a vida cerimonial bastante ativa, essas aldeias menores reconhecem a centralidade da principal, ao mesmo passo que também parecem almejar a sua. Sediar rituais intercomunitários é um meio de se situar como um agente na rede de relações da região, o que pode gerar algum descontentamento nos moradores das aldeias principais quando realizados em aldeias menores. Está se tornando cada vez mais comum, como veremos adiante, a realização dessas festas de homenagem nas aldeias menores, porém elas nem sempre têm as mesmas proporções de quando ocorrem nas principais. Ao que tudo indica, as aldeias principais ainda são o destino preferencial dos convidados durante as homenagens aos chefes falecidos, regra que pode gerar certo descontentamento quando não cumprida.

Há um longo caminho até que um lugar habitado comece a ser referido como aldeia, o que quase sempre, quando isso ocorre, parte de uma fissão envolvendo disputa política e/ou reações à feitiçaria. Para abrir uma aldeia é preciso que haja uma roça produzindo alimento no local, o que pode ocorrer no que os Yawalapíti chamam de *pütchisha*, 'fazenda'. Muitos chefes abrem essas roças distantes e passam temporadas lá, colhendo seu alimento. Uma fazenda é vista como um local de produção de excedente alimentar, geralmente em um local mais propício ao cultivo, mas também como um refúgio para os problemas patricios. Essa roça distante pode ser ocupada permanentemente e crescer até ser considerada uma aldeia. Amakapukupíti, de outro modo, abriga os remanescentes que decidiram não se mudar para Tipatipa, formando a segunda aldeia dos Yawalapíti. Mesmo com uma relativa profusão de aldeias menores, o caráter central das aldeias principais de cada povo é bastante evidente.

Por mais que os povos alto-xinguanos possam parecer bem estabelecidos enquanto unidades holistas, a história deixa claro que nem sempre foi assim. São cisões, fragmentações, incorporações e uma longa trama de dinâmica social que culminaram no cenário que temos hoje, e que continuam a operar mesmo com a aparente rigidez das unidades. Os Yawalapíti, por exemplo, tiveram que abandonar sua aldeia, dispersando-se entre os povos da região e dissolvendo o povo enquanto uma comunidade para, cerca de uma década depois, se reagruparem em um antigo sítio (YAWALAPITI, 2010). Processos semelhantes de dissolução ocorreram com

uma série de povos que não tiveram o mesmo destino, ficando hoje relegados à memória de alguns descendentes.

Os chefes são o sustento dessas comunidades, e é a partir deles que um povo se define. Dessa forma, um povo pode ser visto como uma comunidade que mora com o chefe e/ou que segue aquele chefe em encontros com outros povos, ainda que não more na mesma aldeia que ele. As aldeias menores têm os seus chefes que também, geralmente, reconhecem a centralidade da chefia principal e dão legitimidade a ela. São redes de produção e cooperação que se apresentam como uma unidade nas visitas cordiais. Uma unidade diferenciada das demais que se relaciona com elas nos encontros intercomunitários. São povos que cantam, dançam e lutam entre si em festas para homenagear seus chefes.

Em toda aldeia, como veremos, há uma série de pessoas que podem ser chamadas de chefe, porém somente um é principal, o *cacique*, com direito a insígnias que o identificam como tal. Fora este, há também sua equipe de chefes, geralmente seus parentes próximos. As aldeias principais, assim como os chefes, são os esteios do povo, para usar uma analogia caribe, evidenciada por Guerreiro (2015). Os Kalapalo chamam os chefes de “esteios das pessoas’ (*kuge iho*), responsáveis por sua agregação em um grupo local” (GUERREIRO, 2015, p. 71). A centralidade ritual das “aldeias esteio” está na sua capacidade de agregar pessoas das aldeias menores e de outros povos, como acontece entre os Yawalapíti. Se os rituais são cristalizações transitórias e ocasionais das instâncias representativas, quando efetivamente um povo se apresenta enquanto uma comunidade, as aldeias principais e seus chefes são o ponto de convergência para as relações nesse cenário multilíngue.

Outra noção, também caribe, corrobora esse conceito de suporte investido nos chefes. Os kuikuro costumam dizer que o chefe principal é “nosso assento, *iküpo*”, um suporte da comunidade (FAUSTO, 2005, p. 34). O autor contrasta essa noção com a de chefe dos convidados, os que vão “sobre o banco” para os encontros intercomunitários e representam a comunidade visitante na aldeia anfitriã. Como ocorreu no *itsatchi* dos Aweti, os chefes dos convidados não são necessariamente os caciques principais da aldeia, mas pessoas que assumem posições de chefia. Praticamente toda casa possui um chefe que pode ser incumbido do papel representativo em outras aldeias. Se a história dos povos está

diretamente relacionada à memória de lugares, os grandes chefes que lá habitavam são o que motivam sua lembrança.

O chefe principal deve, idealmente, ser o descendente mais próximo dos chefes arquétipos, uma vez que a chefia, principal ou não, é transmitida hereditariamente e fabricada socialmente¹⁷. A transmissão dos nomes em gerações alternadas faz com que a alcunha dos grandes chefes do passado permaneça nomeando novos chefes, traçando uma descendência direta que legitima as posições de chefia, sem deixar de lado a latente possibilidade de questionar tal legitimidade. O cálculo da chefia é complexo e será mais bem debatido nos capítulos seguintes, cabendo aqui dizer que a hierarquia de uma comunidade possui alta dinamicidade. São disputas faccionais, cisões, dispersões e ressurgimentos envolvendo comunidades inteiras. É importante frisar aqui que há uma continuidade entre sítios e chefes que determina o que temos hoje como os povos alto-xinguanos. Sítios que, como vimos, podem dar nome ao povo que lá habitou. Não é minha pretensão fazer uma digressão sobre os nomes que denominam tais povos¹⁸, mas dar atenção ao seu caráter dinâmico. Antes, veremos como eles ficaram conhecidos.

2.1 O ALTO XINGU NA LITERATURA

Certo tempo antes da canoa de Malinowski deixá-lo nas ilhas Trobriand, para o que seria a inauguração da observação participante na pesquisa de campo em antropologia, alguns expedicionários alemães já seguiam rumo ao desconhecido, em paragens nunca documentadas. Karl von den Steinen foi um desses. Seu interesse linguístico e artístico pela região do Brasil Central fez com que ele viesse a ser “o primeiro caraíba a chegar numa boa” no Alto Xingu (OS KUIKURO... 2007). Colecionista alemão, além de médico e psiquiatra, Steinen realizou duas expedições à região do Brasil Central; a primeira em 1884, publicada em 1886 (1942), e a segunda em 1887, sendo publicada em 1894 (1940).

Partindo de Cuiabá para uma terra incógnita, a primeira aldeia que a expedição encontrou era dos Bakairi “mansos” do Rio Novo, que já haviam sido

¹⁷ Como veremos no capítulo 3, a chefia se consolida em uma associação entre hereditariedade e fabricação. Tanto na questão da fabricação do corpo, que é distinta das demais e potencializada nos corpos-chefes, como no sistema cerimonial, em que os chefes são “feitos para sentar”. Agradeço ao colega Carlos Eduardo Costa pelo debate neste tema, a responsabilidade sendo sempre minha.

¹⁸ Para uma lista explicativa nome a nome dos etnônimos do Alto Xingu, ver Awetí (2014, p. 44–46).

contatados desde o século XVIII. De lá, partiram para outra aldeia bakairi, no rio Paranatinga. A expedição seguiu por terra até o rio Batovi, onde Steinen encontra os Bakairi “selvagens” em uma primeira aldeia com três casas (STEINEN, 1942, p. 187). Antonio, um Bakairi que guiava a expedição, foi recebido com honras nesta aldeia e foi o intérprete principal com esses, mesmo com algumas reclamações do pesquisador alemão. Ao chegar na segunda aldeia bakairi do Batovi, dois moradores da primeira aldeia já estavam lá, tendo ido a pé para anunciá-los (STEINEN, 1942, p. 200). Os “nobres” da aldeia os esperavam no pátio, de onde conduziram os visitantes pelos braços para o “rancho festivo”, que era uma das quatro casas da aldeia. Já haviam sido disponibilizados bancos dentro do rancho para que eles sentassem e bebessem mingau.

A terceira aldeia bakairi possuía também três casas, com indícios de que uma fosse um “rancho de festas”, contando com treze homens e doze mulheres. Nessa aldeia, Steinen presenciou o que ele designou como um “espetáculo musical” com as flautas *menís* (em bakairi grafado pelo autor), em seu primeiro contato com a música alto-xinguana. Sua descrição do evento condiz com as execuções atuais da *apapalu* (STEINEN, 1942, p. 206–207)¹⁹, porém com a peculiaridade de serem executadas em duas duplas, ou um quarteto, e não em trio, como é o usual atualmente (PIEDADE, 2004).

Apesar do aparente desinteresse de Steinen pelo espetáculo, e de seu desafeiçoamento por esse sítio em particular, foi nessa pequena aldeia e na anterior que os anfitriões dispuseram do protocolo para lidar com a alteridade praticado hoje. Steinen e sua expedição foram recebidos formalmente no pátio pelos chefes da aldeia, conduzidos pelo pulso e acomodados em bancos previamente disponibilizados, de modo semelhante a como são recebidos os mensageiros de outras aldeias e os chefes dos convidados. À noite, os Bakairi tocaram, pela flauta, a música de um dos mais perigosos espíritos *apapalutapa*. Os Bakairi, diante da presença dos estrangeiros, os trataram segundo o modo de relação com esses agentes.

A quarta e última aldeia bakairi era a maior, com sete casas mais o terreiro no centro, que se supõe ser o “rancho cerimonial”. Foi lá que Steinen ficou hospedado, junto à indumentária ritual e às flautas *menís*. Nessa aldeia, os

¹⁹ *Kawóká* em wauja, *jakuí* em kamayurá e *kagutu* em kuikuro.

expedicionários tiveram notícia dos outros povos da região, sendo os Kustenau (*custenaús* no original) e os Trumai, os próximos do baixo rio Batovi. Eles também ouviram sobre os Kamayurá (*camaiurás*) e sobre os Kisêdjê (*suiá* ou *schuiá*, segundo a grafia bakairi), estes últimos muito respeitados e potencialmente temidos. Objetos kisêdjê e um banco kamayurá foram registrados, bem como um colar dos *nauquás*, segundo grafia do autor, em referência a algum povo caribe, reconhecidos pelos vizinhos como um bloco linguisticamente homogêneo (GUERREIRO, 2016, p. 28).

Como previsto, ao descer o rio, a expedição encontrou os Kustenau em uma aldeia ainda menor que as primeiras, com três habitações já desgastadas pelo tempo e com sete homens, sete mulheres e três crianças. Lá ouviram sobre o modo traiçoeiro dos Trumai receberem visitas de estrangeiros e, de novo, sobre os temíveis Kisêdjê²⁰. Descendo o Batovi, Steinen chegou à confluência deste com o Ronuro e o Kuluene, que o autor anota ser o Kurisevo (*coliseu*), no local conhecido como Morená, que é também o início do rio Xingu (“*schingu koblenz*”). No Morená, a expedição se deparou com os Trumai em uma comitiva com quatorze canoas e quarenta e três pessoas. Foi um encontro um tanto eufórico com muita gritaria (STEINEN, 1942, p. 227). Essa situação indelicada piorou quando um tiro foi disparado para o alto, assustando os Trumai e gerando uma confusão com mais tiros dos expedicionários e furtos de ambos os lados.

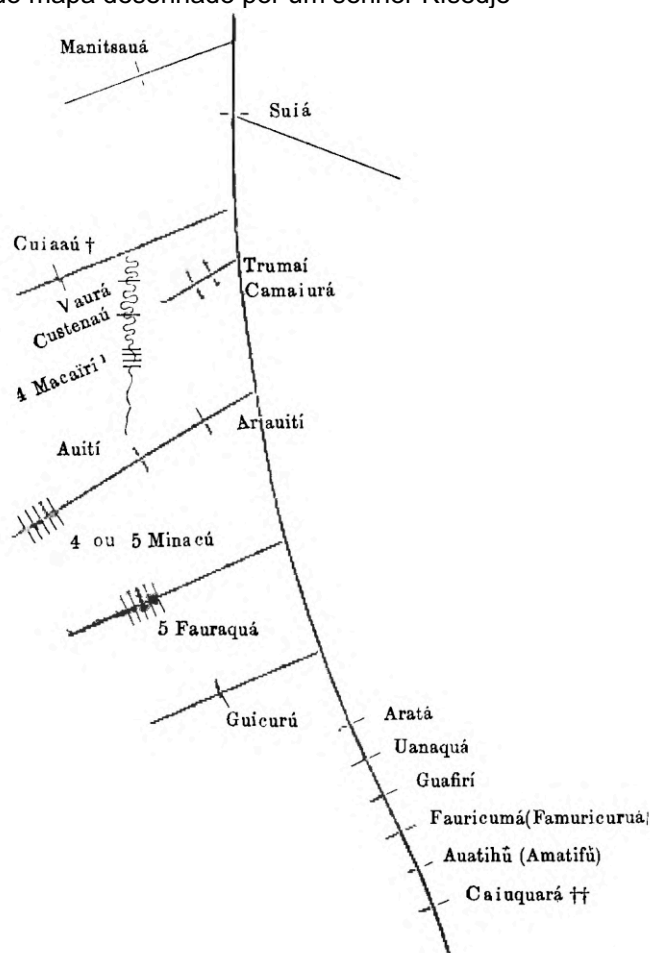
Após três dias de viagem, partindo dos Kustenau, ocorreu o encontro com os Kisêdjê, situados à margem direita do rio Xingu, na maior aldeia avistada até então, composta de nove casas e aproximadamente cento e cinquenta pessoas (STEINEN, 1942, p. 244–246). Nessa aldeia, Steinen encontrou o propulsor de flechas pela primeira vez, utilizado atualmente na festa *ihralaka*²¹, o que, somado aos objetos kisêdjê já encontrados, reforçava a ideia de uma rede de relações regional. O médico alemão também evidenciou as relações guerreiras desse povo ao anotar dez pessoas oriundas dos Manitsauá, cuja aldeia ficaria a quatro dias de viagem, mantidas como prisioneiras, assim como uma mulher trumai. Foi ali que Steinen obteve uma descrição dos povos da região, a partir de um mapa desenhado na areia

²⁰ É digna de nota a menção aos *Carajás*, segundo grafia no original, entre os Kustenau. Steinen anotou essa menção como um bom sinal, pois os primeiros, segundo o autor, andavam na região entre o rio Xingu e o rio Araguaia. Daqui em diante, os etnônimos e topônimos em itálico correspondem à grafia original da referência.

²¹ Para uma versão kamayurá desse ritual (*yawari*), ver Menezes Bastos (2013a).

por um senhor mais velho. No desenho, que foi reproduzido na obra (STEINEN, 1942, p. 255) (fig. 1), temos os *manitsauá*, os *suiá*, os *cuiaaú*, os *trumai*, os *camaiurá*, os *vaurá*, os *custenau*, quatro aldeias dos *macaíri*, os *auití*, os *araití*, quatro ou cinco aldeias dos *minacú*, cinco aldeias dos *fauraquá*, uma dos *guicurú*, e uma sequência, provavelmente de aldeias caribe, já no que seria o alto kuluene: *airatá*, *uanaquá*, *guafirí*, *fauricumá* (*famuricuruá*), *auatihü* (*amatifü*) e *caiuquará*. Este mapeamento esquemático despertou a atenção de Steinen, que avaliou ser “urgente que a investigação iniciada na parte menos extensa ocupada pelos índios do Xingú se estenda de agora em diante para além do Coliseu” (STEINEN, 1942, p. 376)²².

Figura 1 – Reprodução do mapa desenhado por um senhor Kísédjê



Fonte: Steinen (1940, p. 255)

Esse foi o primeiro contato do pesquisador com os antepassados dos povos que hoje formam o Alto Xingú. Nas quatro aldeias bakairi que marcam a entrada na

²² A primeira expedição de pesquisa ao Alto Xingú ainda encontrou, mais abaixo, os Yudjá, que o autor denominou *Iurunas*.

região alto-xinguana, Antonio Bakairi, o guia da expedição, teve um papel primordial, uma vez que falava a língua dos moradores. Em um “acaso extremamente favorável”, Antonio foi recebido como um parente distante, gerando um clima amigável no encontro com aquele povo estranho do além-mar (THIEME, 1993, p. 53). Além dos Bakairi, os outros povos em que Steinen e sua expedição foram recebidos, com exceção dos Yudjá, estavam relativamente próximos e mantinham relações intensas entre si. Já no rio Xingu, os Kisêdjê, pelo que se pode apreender, mantinham relações tensas com os vizinhos dos formadores, e eram vistos com um misto de temor e respeito²³.

Os Kisêdjê habitavam, em 1972, uma aldeia a poucos quilômetros de onde Steinen os visitou, permanecendo na mesma área desde então, ao contrário da maioria dos povos do baixo rio. Anthony Seeger os descreve como pertencendo a ambos os grupos já supostamente bem delimitados; aqueles do Alto Xingu, com uma cultura material e ritual comum, ainda que com línguas diferentes, e o dos povos da parte central e parte norte do Parque Indígena do Xingu, que não participam, ou participavam, do primeiro grupo. Com uma cultura material ligeiramente comum e algumas festas aprendidas com os povos ao sul, sua história de interações com esses, anota Seeger (2015, p. 28), “se caracterizava pela desconfiança; a maioria deles foi inimiga no passado”. Ainda hoje, os Kisêdjê mantêm-se na região do rio Suiá-Missú, afluente do rio Xingu, e continuam pertencendo a ambas as redes de relação. Apesar de não serem convidados para participarem do *itsatchi*, já vi e ouvi registros de festas intercomunitárias com povos do Alto Xingu, principalmente para dançar *tapanawanã*²⁴.

Se os Kisêdjê estavam em uma relação ambivalente, os Bakairi e os Kustenau pareciam estar no grupo dos alto-xinguanos. Os Bakairi abandonaram a região e foram morar com os parentes do rio Paranatinga, no antigo Posto Simões Lopes, reunindo remanescentes das seis aldeias visitadas por Steinen na primeira expedição. Os segundos, que Steinen encontrou já em número reduzido, foram incorporados principalmente pelos Wauja e pelos Mehinaku, que ainda hoje possuem alguns moradores que se identificam como de origem kustenau. Esses

²³ O vetor da guerra entre estes se evidencia quando um chefe insiste com Steinen para que os acompanhe em uma expedição guerreira para atacar os Trumai (1942, p. 261).

²⁴ Essa é a ‘festa dos peixes’ e seu mito remete, para os Yawalapíti, ao herói mítico Yagihunu. Assim como a maioria das festas alto-xinguanas, também pode ser realizada com convidados de outros povos. Ver Almeida (2012).

processos históricos evidenciam um vetor centrífugo nas relações entre os povos da região, que é capaz de expulsar e dissolver comunidades, e um vetor centrípeto, que incorpora essas comunidades dissolvidas.

Atraído pela descrição do velho *kisêdjê*, Steinen rumou para o Kurisevo em sua segunda expedição (1940). Encontrou lá uma pequena aldeia bakairi, onde recebeu seu itinerário de viagem, devendo encontrar “uma aldeia dos ‘*Nahuquá*’, duas dos ‘*Minakú*’, uma dos ‘*Auití*’, uma dos ‘*Yaulapihü*’, e, no ‘*Kuluêne*’ uma aldeia dos ‘*Trumai*’. (...) ainda moravam os ‘*Kamayulá*’ e os ‘*Waurá*’” (STEINEN, 1940, p. 79). Somam-se, ainda, mais duas aldeias bakairi, que continham a casa das flautas e, uma delas, a gaiola cônica com um gavião-real (*Harpia harpyja*), comum nas aldeias alto-xinguanas até um par de décadas atrás. Os Bakairi do Kurisevo, segundo Steinen, tinham “múltiplas relações” com os *Nahuquá*, que estavam a duas horas de canoa (STEINEN, 1940, p. 125–127). Entre os Bakairi, Steinen também encontrou alguns homens mehinaku que viviam entre os *Nahuquá*, possivelmente devido a casamentos uxori-locais.

Na próxima aldeia, Wilhelm von den Steinen registrou, em desenho (fig. 2), a “dança da rede de pescar dos *Nahuquá*” (STEINEN, 1940, p. 128) de modo igual ao *tapanawanã*, ‘festa dos peixes’, praticada, hoje, pelos povos alto-xinguanos e pelos *Kisêdjê* (fig. 3). Karl von den Steinen anotou a letra, que coincide com um canto bastante conhecida do repertório do *tapanawanã*. O canto “*Awirínúyána; awirínúyána*” (STEINEN, 1940, p. 130), ou *awiri nuyana*, ‘pintura bonita’ em aruak, pode encaixar-se no que Piedade chamou de “‘domínio público’, ou seja, suítes com peças [nesse caso, cantos] que contêm motivos-de-tema já conhecidos pelos xinguanos” (PIEIDADE, 2004, p. 150)²⁵. Naquela época, Steinen registrou uma prática que é bastante comum nos repertórios das festas alto-xinguanas, cantar em línguas dos vizinhos que não a sua.

²⁵ Piedade pesquisou as flautas *kawoká*, em wauja, *apapalu* em yawalapíti, um repertório instrumental (2004). Muitas de suas conclusões, como veremos, podem ser aplicadas a outros circuitos rituais da região.

Figura 2 – Desenho “Dança da rêde de pescar dos Nahuquá”



Prancha VIII

Dança da rêde de pescar dos Nahuquá
(Capítulo VI)

Fonte: Steinen (1940, p. 128b)

Figura 3 – Tapanawanã realizado entre os Kísêdjê, 2019



Fonte: foto de Kamikia Kisedje

Entre os Nahukua, Steinen encontrou pessoas Mehinaku, que foi o próximo povo visitado. Neste, anotou homens bakairi e kamayurá visitando o lugar que mais impressionou o pesquisador até então; “os Mehinakú eram a tribo mais rica do Kulisehu” (STEINEN, 1940, p. 138). De lá, a expedição foi aos *Auetö*, sendo recepcionados pelo cacique Auayato. Foi entre os Aweti que Steinen assistiu, pela primeira vez, a luta alto-xinguana, da qual um homem yawalapíti também participou. A geografia dos portos nos canais da aldeia aweti fez com que esta se tornasse a base da expedição, de onde dirigiram-se para os Yawalapíti e os Trumai, por via aquática, e para os Kamayurá, por via terrestre. Além da geografia central, na aldeia aweti, Steinen anotou também uma convergência de outras aldeias da região. Pessoas wauja, yawalapíti, kamayurá, mehinaku, trumai e bakairi estavam presentes quando a expedição passou por lá. A presença de tantos moradores de aldeias vizinhas e o trecho em que Steinen afirma que a luta “não se realizou em nossa honra; ocorreu, por um mero acaso, durante a nossa permanência” (STEINEN, 1940, p. 142) levam a pensar que poderia estar ocorrendo alguma espécie de encontro intercomunitário nessa ocasião.

Steinen, a partir da aldeia aweti, segue para o primeiro registro do povo Yawalapíti. A descrição desse encontro pelo explorador vai de acordo com a narrativa histórica, que reconhece essa época como um período de declínio populacional. Steinen encontra os Yawalapíti realmente pobres, com pouca comida para oferecer e uma aparente falta de recursos materiais e humanos. Na segunda aldeia yawalapíti que visitaram, das nove casas, somente quatro foram consideradas habitáveis pelo autor. Apesar de ser informado que os Yawalapíti foram oprimidos pelos *Manitsauá*, os quais, por sua vez, foram dizimados pelos Kisêdjê, Steinen ainda anotou que as roças dessas aldeias haviam sido devoradas por porcos.

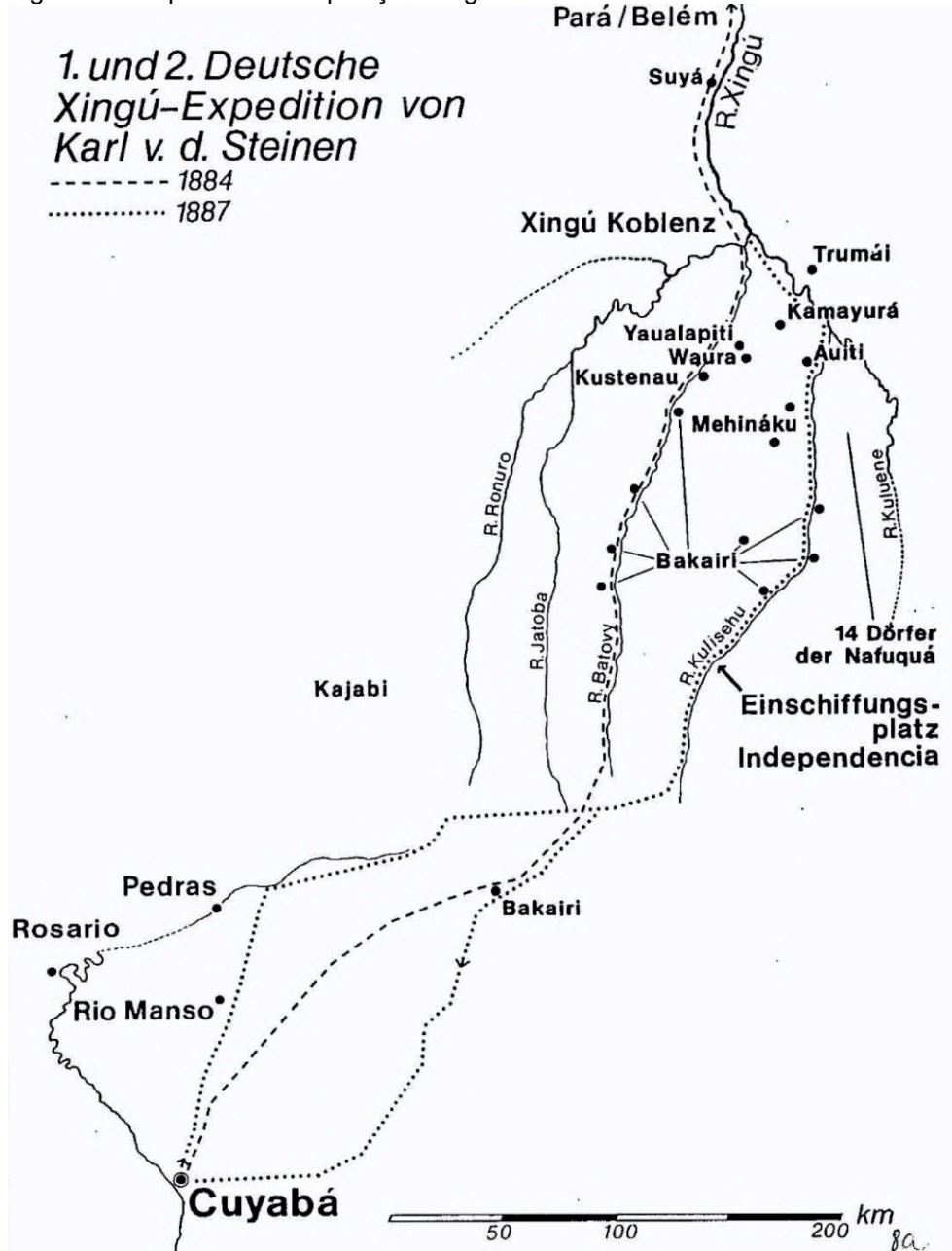
Além dessas duas aldeias yawalapíti, Steinen também encontrou os *Arauití*, um povo formado por homens aweti e mulheres yawalapíti, reunidos em uma aldeia de somente duas casas, bem próxima da aldeia aweti, mas com a qual mantinham relações pouco amistosas. Apesar de o que parecia ser uma formação recorrente, de união de duas famílias de povos diferentes abrindo uma aldeia menor, os *arauití*, segundo Steinen, usavam esse nome como autodesignação e tinham sua autonomia política, inclusive, reconhecida por pessoas de outras aldeias. As relações dos Yawalapíti com os Aweti remontam a um passado de intenso contato aliado a uma proximidade geográfica. Como veremos mais adiante, esse é um exemplo da ambivalência que as relações na região podem assumir.

A expedição ainda visitou três aldeias kamayurá e anotou a presença de mais uma. A primeira com quatro casas; e a segunda com sete casas, incluindo uma casa das flautas no pátio central. A terceira estava localizada em um terreno grande com apenas uma casa construída, a mais vistosa vista até então, onde pretendiam reunir todos os moradores das outras três aldeias. Esse povo tupi vivia às margens de uma grande lagoa que, pelo mapa, é a mesma em cuja margem está, hoje, a aldeia principal. No caminho de volta, Steinen também encontrou um grupo trumai, em um acampamento provisório, fugindo após os kisêdjê arrasarem sua aldeia e matarem muitos homens. Ao pararem em uma aldeia bakairi, no retorno a Cuiabá, Steinen ainda registrou seu encontro com um homem *guikurú-nahuquá*, de fala caribe, também associado aos *Yanumakapü-Nahuquá*.

Em suas expedições (fig. 4), tornou-se relevante para o pesquisador a unidade daqueles povos tão diversos. Foram registradas similaridades na apresentação visual, na cultura material, na economia e nas representações gráficas. O motivo gráfico do *mereschu*, ou *yanapitala* em yawalapíti, por exemplo,

surpreendeu por ser “um ornamento que não é somente o mais comum entre os bakairí, mais entre todas as tribos do Alto Xingú” (STEINEN, 1940, p. 307). Esse motivo, ainda hoje, é amplamente difundido nas pinturas corporais, nos objetos rituais e na arte indígena da região. Já no fim do século XIX, este formador de coleções etnográficas influenciou o interesse de toda uma geração de etnólogos pela região, especialmente os alemães. É através de tais expedições e suas produções literárias que o Alto Xingu passa a ser conhecido, no debate antropológico, e considerado como um sistema cultural coeso, ainda que diverso. O primeiro desses etnólogos foi Herman Meyer, que realizou uma expedição, em 1896, para o rio Kurisevo e o rio Jatobá, e outra, em 1899, pelo rio Ronuro. Este explorador também anotou uma “certa homogeneidade”, em que as diferenças linguísticas não foram empecilho. Como falou Meyer (1899, p. 311), a província etnográfica se dava na constante assimilação dos povos recém-chegados.

Figura 4 – Mapa “1ª e 2ª Expedição-Xingú alemã de Karl von den Steinen”



Fonte: Hartmann (1986, p. 51)

Steinen, pelos lugares que passou e pelas informações obtidas sobre os lugares que não foi, chegou à estimativa de que aproximadamente três mil pessoas morassem na região do Alto Xingú. Meyer realizou um censo mais apurado, contabilizando 39 aldeias (GALVÃO; SIMÕES, 1966, p. 40; LÉVI-STRAUSS, 1948, p. 323; STEINEN, 1942, p. 309), número compatível com a estimativa estabelecida alguns anos antes. Em seu mapa, há quinze aldeias *nahuquá* no braço do Kuluene. Foi também o primeiro a registrar o nome kalapalo (como uma aldeia *nahuquá*), onde esteve realizando medições antropométricas. Sobre essa multiplicidade de

aldeias e nomes, Ehrenreich anotou a dificuldade em se chegar a um consenso sobre o nome do povo. Os *nahuquá*, por exemplo, tinham oito ou nove nomes para o que o autor chamou de “hordas” (EHRENREICH, 1892, p. 12).

Max Schmidt, o próximo explorador alemão, também estava preocupado em explicar a aquisição de uma cultura comum em um ambiente tão diferente originalmente. Este último viajou pelo rio Kurisevo ente 1900 e 1901. Em seguida, no início do século seguinte, Hintermann, Dyott, Petrulo e Buel Quain realizaram estudos na região. Petrulo (1932, p. 184) anota, para além dos *Anahukua*, que estavam no rio Kuliseu, os *Naruvutu*, os *Kalapalu*, os *Kuikutl* e os *Tsuva*, de língua caribe e residentes no Kuluene. Esses nomes de aldeias, sem consenso, na época, se eram nomes de povos, são os Kuikuro, os Matipu e os Kalapalo de hoje, além dos Nahukua.

Petrulo (1932, p. 144) também registra a saída dos Bakairi da “província etnográfica”, que se mudaram para o rio Paranatinga, atraídos por um Posto do Serviço de Proteção ao Índio (SPI). De alguma forma, o povo que apresentou o Alto Xingu para os exploradores alemães, na primeira metade do século seguinte, já não pertencia à região. A assimilação de povos recentes, como havia notado Meyer, não era o único modo de relação assimétrica. O que se percebe é, antes que um sistema cultural bem definido com fronteiras visíveis, uma *ecumene*, para usar um termo de Serra (2006), com múltiplos povos que são feitos e desfeitos ao longo do tempo.

Os Wauja, os Mehinaku, os Aweti e os Kamayurá perduraram sua coletividade por mais de um século, resultando diretamente nos povos atuais que levam esses nomes. Veremos que o que os povos de língua tupi apresentaram aos expedicionários alemães era o resultado de um processo de amalgamento de populações heterogêneas. Mais antigos na região, os de língua aruak também passaram por situações semelhantes, quando um povo, já bastante reduzido, acaba incorporado por outro e deixa de existir enquanto uma comunidade com um lugar estabelecido, ainda que perdure um senso de identidade nos remanescentes dispersos. O povo Kustenau é um exemplo, além dos próprios Yawalapíti com sua história de dissolução e reagrupamento.

Já os de língua caribe, como Ehrenreich mencionou, não possuíam, até meados do século XX, um consenso sobre seus etnônimos (EHRENREICH, 1892). Steinen anota os *Nahukua* e parece nomear em bloco todos os grupos que falavam diferentes línguas ou variações dialetais, à exceção dos Bakairi. Os Kalapalo

afirmam, segundo Guerreiro (2016), que essa identificação heteronômica, empregada pelos povos de língua aruak e tupi, englobava diversos grupos, vinculados a topônimos específicos, alguns dos quais perduraram e se tornaram etnônimos de identificação de um coletivo. Segundo essa lógica, etnônimos parecem apontar “para processos de mistura ou diferenciação (...) com movimentos complementares que fazem com que diferenciações gerem novas identificações, e com que unidades mais abrangentes se fragmentem” (GUERREIRO, 2016, p. 35)

Fazer e desfazer sociedades está no horizonte das relações alto-xinguanas, assim como o esforço para que perdurem, seja incorporando outras populações ou se afirmando nos rituais intercomunitários. Atentos à cultura material, a homogeneidade dos povos da região foi o que chamou a atenção dos expedicionários, que iniciaram uma série de estudos mais preocupados com a comparação de motivos culturais comuns. A província em descoberta passou a ser conhecida sob a ótica da semelhança e, com o avanço da literatura, da diferença entre os povos que a compunham.

2.2 SEMELHANÇA E DIFERENÇA

Com a chegada das linhas telegráficas na região, e da expedição nacional que as precederam e instalaram, os irmãos Villas-Bôas, chefes desta, iniciaram uma política indigenista de presença estatal permanente. Eles levaram o antropólogo Eduardo Galvão, que se tornou o primeiro brasileiro a realizar pesquisa etnográfica na região, em 1947, além de colaborar, junto com Darcy Ribeiro e os irmãos, na redação do projeto do Parque Nacional do Xingu, demarcado em 1961²⁶. Na publicação *cultura e sistemas de parentesco das tribos do Alto Xingu*, Galvão consolida o que vinha a ser um debate em construção: a existência de uma área cultural linguisticamente diversa. Há, para o autor, uma uniformização cultural em todas as esferas da vida social, uma “compressão cultural” (GALVÃO, 1953, p. 10), portanto. Assim como na obra de Galvão, as marcantes similaridades entre os povos da região foram um dos focos investigativos das pesquisas etnográficas na literatura alto-xinguanas, com grande parte de sua produção gravitando em torno deste tema. A

²⁶ Para uma visão aprofundada do processo de criação do Parque Nacional do Xingu, ver Maria Menezes (1999). A nomenclatura da área indígena mudou com o passar do tempo, sendo posteriormente chamada de Parque Indígena do Xingu (PIX). Atualmente, utiliza-se Terra Indígena do Xingu (TIX).

unidade cultural, perante a diversidade linguística, sempre havia sido algo intrigante, verdadeiro achado etnográfico.

Em seus primeiros escritos, Galvão inclui os Bakairi como limite meridional, em contraposição aos Kamayurá, o limite setentrional. A lista de povos mudava a cada escrito. Os irmãos Orlando e Cláudio Villas-Bôas anotam que a principal diferença, entre o cenário descrito por Steinen e o que encontraram em 1946, foi uma grande redução populacional, de cerca de três mil para uma estimativa de oitocentos habitantes (VILLAS-BÔAS; VILLAS-BÔAS, 1972, p. 17–18). Essa redução, muito em consequência de severas epidemias, mas não somente, acabou por amalgamar as aldeias da região nos povos que conhecemos, hoje, como aqueles “da gema”.

Na metade do século passado, a lista com dez povos – Kalapalo, Kuikuro, Nahukua, Matipu, Wauja, Mehinaku, Yawalapíti, Kamayurá, Aweti e Trumai – estava consolidada, com diversas aldeias fundindo-se e ocupando alguma área próxima ao Posto Capitão Vasconcelos, construído em 1953²⁷. A presença de uma representação institucional e a política dos gestores acabaram por favorecer, ou forçar, algumas migrações e a cristalização dos povos como conhecemos hoje. Galvão e Simões (1966, p. 48), nessa época, notam processos de “aglutinação e recomposição de grupos tribais em torno [...] [de] pontos de acesso”, em que povos se extinguíram, absorveram outros ou ressurgiram. Esse “processo de aculturação intertribal”, percebido desde Steinen, acabou, para os autores, “resultando numa província ou área cultural fortemente caracterizada pela homogeneidade de seus aspectos mais gerais” (GALVÃO E SIMÕES, 1966, p. 48).

Como contraponto entrevemos uma outra linha de produção na antropologia alto-xinguana, que preza pelas particularidades de cada povo, composta principalmente de trabalhos monográficos a partir de visões locais. As singularidades dos povos foram primeiro analisadas, por Oberg (1953), entre os Kamayurá, e, posteriormente, entre os Trumai, por Murphy e Quain (1955). A partir daí, passa-se a realizar trabalhos que focam em um grupo apenas, minimizando ou, ainda, ignorando sua participação no sistema cultural que o engloba. Shaden (1965), ao entrever as inconstâncias das instituições que promoviam a pacificidade na região, inaugura uma visão preocupada com as diferenças entre os xinguanos. Haveria, no

²⁷ Que, mais tarde, foi rebatizado para Posto Leonardo Villas-Bôas e, com a reestruturação da FUNAI, em 2009, recebeu o nome de Coordenação Técnica Local (CTL) Gaúcha do Norte I.

Alto Xingu, “uma característica atitude de ambivalência” entre a equidade e a superioridade, que fazem os povos nutrirem “uma agressividade permanente, que não raro se exacerba até a um ponto crítico, mas normalmente sem ir além do limite último entre a paz e a guerra” (SCHADEN, 1965, p. 76).

Há estudos sobre praticamente todos os povos do Alto Xingu, focados na análise do discurso, na sua mitologia, na noção de pessoa, no parentesco, na vida cotidiana como um drama social. Estes trabalhos colaboraram em muito para se perceber que, apesar da notável “uniformidade cultural” presente na região, cada grupo possui uma forma única de perceber as dinâmicas relacionais. As descrições das variações culturais parecem extrapolar a compreensão de que se manteve apenas a diferenciação linguística no cenário de uniformização. A autonomia, junto com as especificidades de cada povo, passou, então, a ser o objeto de maior atenção.

O antigo objetivo comparativo da etnografia nas terras baixas parece ter sido a premissa principal; uma interpretação holista dos povos enquanto unidades estruturadas e coesas, participantes de uma cultura por pertencimento, esta também um sistema cultural coeso fundado pelas unidades. Invertendo a ordem da progressão científica, de se produzir primeiro monografias para depois compará-las em regiões culturais, o achado alto-xinguano fez com que o sistema cultural fosse objeto de análise pelos primeiros pesquisadores. Assim sendo, grande parte do que se tem escrito sobre o Alto Xingu o percebe através de duas lentes; uma, digamos, grande-angular, focada no sistema como um todo, e uma objetiva, que busca descrições detalhadas dos povos, no estilo monográfico. O que se teve durante muito tempo, em sua maioria, são trabalhos que abordam o Alto Xingu a partir de visões locais (étnicas e monográficas) ou com foco na homogeneidade dos grupos. Esses modelos, para a compreensão do sistema social alto-xinguano, operam tipicamente com as noções de similaridade e diferença culturais, buscando dar conta da distintividade do grupo que a pesquisa se situa ou da unicidade da região.

Essa oposição na produção etnográfica no Alto Xingu foi primeiramente notada por Patrick Menget (2001 [1977]), a partir de uma etnografia de um povo supostamente periférico ao sistema, os Ikpeng. Menget anota a contradição existente entre uma “totalidade pluriétnica, multilíngue e culturalmente compósita” e a “entidade social holista monolíngue”. Para o autor, as semelhanças entre os alto-xinguanos descritas nos trabalhos antropológicos deixam entrever uma forte

influência da escola difusionista americana, que se contrapõe aos estudos monográficos influenciados pela escola inglesa, formando sociedades holistas não comparáveis entre si. À primeira vista, o Alto Xingu se constituía como uma totalidade social, uma “província cultural”, e, num segundo momento, a tendência se inverteu, prevalecendo o grupo local.

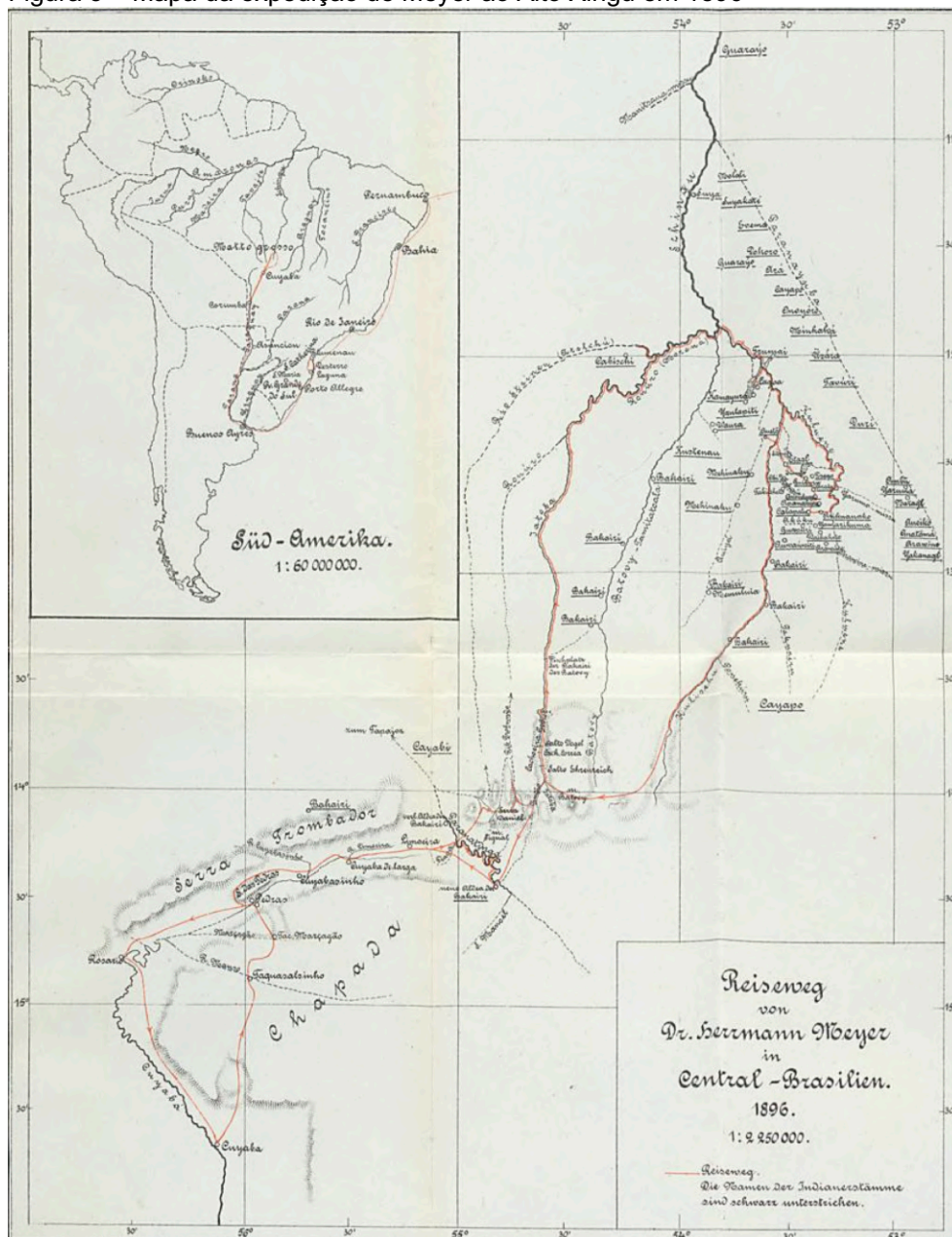
Um outro antropólogo também adota essa perspectiva de análise em sua etnografia xinguana (MENEZES BASTOS, 1983, 1985a, 1985b, 1989, 1999, 2001, 2013a), entendendo o “sistema social xinguano como movente e aberto” (MENEZES BASTOS, 2001, p. 355), no qual as diferenças são produzidas pelos sistemas de comunicação. Menezes Bastos elaborou a distinção notada por Menget afirmando que essa pulsação entre similaridade e diferença é antes um resultado do que um princípio do sistema xinguano. Ou seja, “o nome ou coisa” que são os Kamayurá é o resultado de um processo que, diga-se de passagem, está em plena atividade. Assim são também os Aweti, conforme demonstrou Coelho de Souza (2001), ao analisar uma narrativa de um chefe deste povo.

Quando os expedicionários alemães chegaram à região do Alto Xingu, notamos como cada povo continha mais de uma aldeia. Uma vez que alguns locais assumem, primeiramente, os estatutos de roça ou fazenda, sem necessariamente tornarem-se, posteriormente, aldeias, é provável que alguns dos locais visitados por Steinen fossem, em vez de aldeias, abrigos provisórios. Ainda assim, havia uma multiplicidade de lugares que se relacionavam entre si através de visitas entre as comunidades, como o pesquisador testemunhou quando esteve na aldeia aweti. A hierarquização das aldeias, no contexto dos povos, não foi levada em questão, talvez porque não fosse uma questão tão objetiva para os interlocutores. Porém, na nomeação dos vizinhos, muitas aldeias assumiam o *status* de povo, como parece ter sido o caso do mapa, desenhado na areia pelo velho kîsêdjê, que motivou a segunda expedição.

Da lista de quase quarenta aldeias, obtida através do mapa de Meyer (1897) (fig. 5), restava apenas uma dezena quando o território foi reconhecido pelo estado brasileiro (fig. 6), correspondente a povos cujos etnônimos condensam uma longa história de formação heterogênea. Com a concentração dos povos, devido a um declínio populacional brusco, e a intensificação das pesquisas etnográficas na região, em sua maioria regidas pelas lentes da semelhança ou da diferença, chegou-se a um relativo consenso sobre a equivalência de um povo com uma aldeia. Vimos

que, mais de um século atrás, não era bem essa a configuração, havendo múltiplos lugares reconhecidos como do mesmo povo, e aldeias pequenas que possuíam sua independência de identificação reconhecida.

Figura 5 – Mapa da expedição de Meyer ao Alto Xingu em 1896



Fonte: Meyer (1897, p. 75)

dinamizam e sobrepõem sentidos de identidade – do povo, da aldeia, da região –, com referências ao passado ou ao presente. Os processos heterogêneos de formação de comunidades – a mistura alto-xinguana – e as fissões dessas, com a possível diferenciação de seus integrantes, como vimos com os *arauítí*, continuam presentes ainda hoje. As sociedades alto-xinguanas, com seus povos e aldeias, segundo Menezes Bastos, estão longe de serem objetos reificados, e são construídas em um contínuo processo relacional. A dinamicidade eminente na história alto-xinguana, e nos tempos atuais, é um ponto importante, que deve ser levado em consideração quando se olha para o Alto Xingu. Os Yawalapíti são um exemplo de como um povo pode ser desfeito, absorvido por outras aldeias e refeito com altos graus de mistura, envolvendo praticamente todos os povos da região.

2.3 OS YAWALAPÍTI DO ALTO XINGU

Desde que cheguei ao Alto Xingu fui recebido pelos Yawalapíti, e foi com eles que conheci a região e os seus rituais. Esse é um povo aruak, assim como os Wauja e os Mehinaku, porém com uma língua bem distinta desses dois. Essa distância linguística se explica, na história local e com evidências na arqueologia, em uma separação do eixo norte-sul. O contingente aruak se estabeleceu na região com esses dois grupamentos; ao norte, os ancestrais dos Yawalapíti, e, ao sul, os ancestrais dos Wauja, dos Mehinaku e dos Kustenau. A tese que alguns arqueólogos defendem é a de que essa população protoaruak se estabeleceu na região após sua dispersão e reteve certas estruturas da gramática cultural aruak na longa duração (HECKENBERGER, 2002, 2005; SANTOS-GRANERO, 2002)²⁸. A primeira aldeia que os Yawalapíti lembram terem ocupado foi justamente a *yawalapíti* que mencionamos anteriormente. Este lugar é o ponto zero de uma história que narra processos de diferenciação, de dissolução, de reagrupamento e de identificação na mistura.

O primeiro ato da história desse povo narra uma grande migração subindo o rio Xingu e Kuluene, até entrarem e se estabelecerem no rio Toatoari, território em que Steinen os encontrou e que ocupam até os dias atuais. Viveiros de Castro conta

²⁸ Essas estruturas seriam expressas não só no Alto Xingu, mas em outras regiões em que existem sistemas culturais envolvendo grupos aruak e grupos de origens linguísticas distintas, como os aruak-tukano do noroeste amazônico, e os aruak-caribe do nordeste amazônico (SANTOS-GRANERO, 2002).

que a morte do chefe principal Tatiwãlo, provavelmente morto pelos Manitsawá, motivou a migração (VIVEIROS DE CASTRO, 1977, p. 65). Tapi Yawalapíti, em um trabalho de conclusão de curso, anota que os Trumai teriam motivado a migração em busca de sítios mais pacíficos (YAWALAPITI, 2010). Apesar de divergirem do agente motivador, o motivo conflituoso que incentivou a migração é unânime: guerra com vizinhos.

Partindo da *yawalapíti*, que está situada ao norte do Morená e, portanto, abaixo da área das cabeceiras, na região conhecida hoje como Médio Xingu, Waripirá e seu primo Yanumaka lideraram os moradores que sobreviveram às contendas na viagem rio acima. Quando atingiram a foz do rio Toatoari, subindo o rio Kuluene, o grupo se dividiu entre os que entraram nesse primeiro rio e os que continuaram subindo o segundo. Essa diferenciação resultou no reconhecimento do grupo dissidente como Yawalapíti-kumã, ‘hiperyawalapíti’, liderados por Waripirá, enquanto Yanumaka levou seu grupo até o sítio de Yakunipüpíti, conhecida como a primeira aldeia dos Yawalapíti atuais.

Na Língua Yawalapíti, segundo Viveiros de Castro (2002, p. 28), há uma série de sufixos modificadores que criam derivados linguísticos com sentido modificado e se encaixam em um esquema contínuo gradativo de classificação, estabelecendo “distância metonímica” ou “diferença metafórica” entre o protótipo mítico e os fenômenos atuais. As coisas-*kumã*, nesse esquema, estariam mais próximas do modelo mítico, o que também pode significar que estão além do ideal comum, em uma grandiosidade ou uma diferença exacerbada.

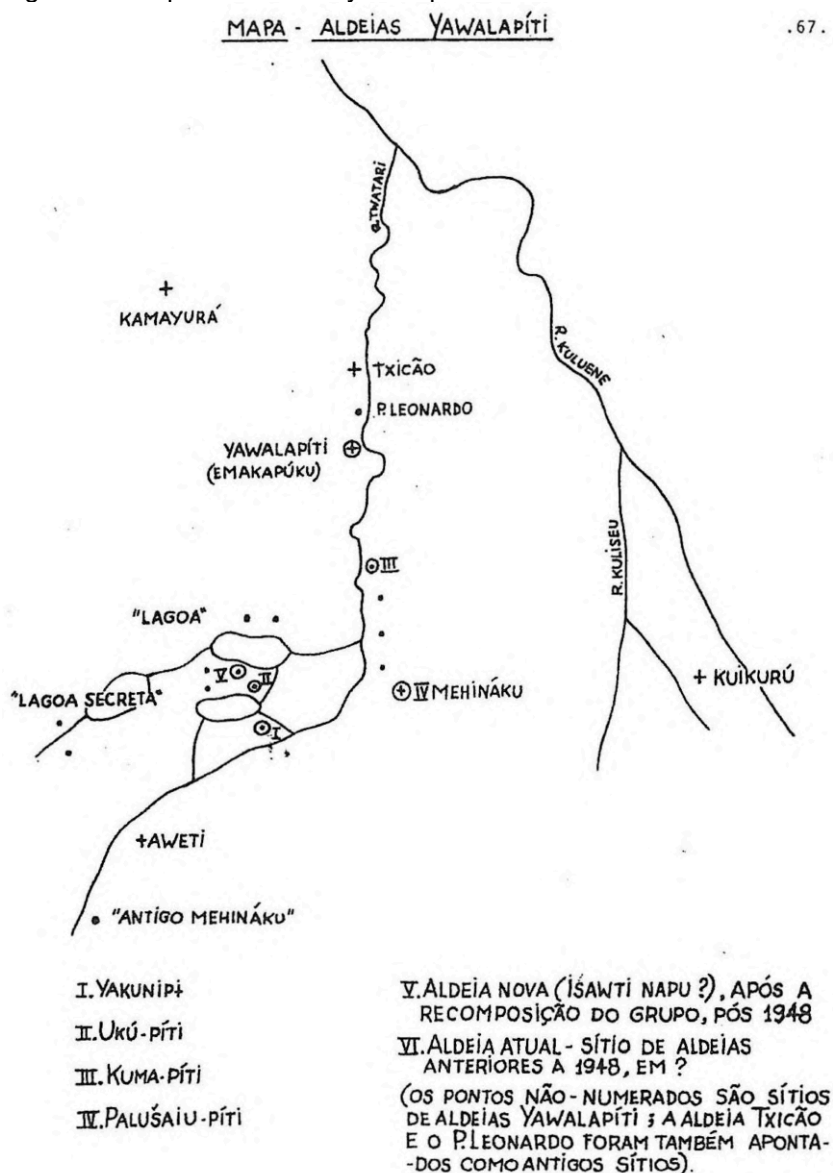
A diferenciação, a ponto de se tornarem um coletivo com uma denominação-*kumã* acompanha os relatos de isolamento e evitação destes com outros povos da região. Villas-Bôas e Villas-Bôas (1972, p. 45) classificam os Yawalapíti-kumã como um dos povos “arredios”, falantes da mesma língua dos Yawalapíti, que os Matipu chamavam de *Agavotoqueng*, e habitando uma região entre o Kuluene e o Kurisevo. *Agahütü* é como os povos de língua caribe chamam os Yawalapíti, que significa a tradução da denominação aruak, aldeia dos tucuns, onde *-hütü*, acrescido da espécie (*aga*, ‘tucum’ na língua caribe do Alto Xingu), dá nome aos locais. O sufixo *-kuengü* é o correspondente caribe para *-kumã*. Durante muito tempo, acreditou-se que os Yawalapítikumã, ou *Agahütükuengü*, estivessem extintos, pois a sua suposta localização situava-se fora do território indígena, em uma área ocupada por fazendas. Porém, de alguns anos para cá, moradores da aldeia Mirasol, do povo

Aweti, têm relatado gritos misteriosos vindo do mato que, supostamente, seriam desse hiperpovo. A furtividade atribuída a esse coletivo de dissidentes denota bem seu caráter *-kumã*, em uma diferenciação somada de exterioridade, ainda que com os mesmos ancestrais.

Tapi Yawalapíti conta, ainda, que a belicosidade dos Trumai acabou seguindo os Yawalapíti até a aldeia *yakunipü*. Um dos filhos do chefe Yanumaka ficou entre os Kamayurá, em *awara'in*, para casar-se. Foi ele que, em viagem para visitar os parentes no Toatoari, foi atacado pelos Trumai. A narração desse evento acabou por evidenciar uma aliança dos Yawalapíti com os Kamayurá, em uma ação de retaliação (ALMEIDA, 2012; YAWALAPITI, 2010). Esse jovem yawalapíti que faleceu nas mãos dos Trumai foi o primeiro homenageado da história moderna de que se tem notícia, em um *itsatchi* desse povo que teve, como dono da festa, o chefe Yanumaka, líder da expedição de migração.

De *yakunipü*, com o crescimento populacional, os Yawalapíti abriram a aldeia de *ukupíti*, ainda na margem de uma das três lagoas chamadas *üuya*, 'lagoa', que é considerado um território tradicional desse povo. Nesse novo sítio, que é lembrado como a maior aldeia yawalapíti que já existiu, nasceu Aritana, provavelmente algum ascendente direto do pajé Moritona que recebeu Steinen e sua expedição. *Ukupíti* fica em um sítio que, ainda hoje, está repleto de uma espécie de bambu do qual se fabricam as flechas. Desse modo, seguindo a lógica do locativo *-píti*, essa era a 'aldeia das flechas'. Na *üuya*, região das lagoas, Viveiros de Castro (1977, p. 67) informa que os Yawalapíti nomearam vinte e uma aldeias, registrando no mapa de sua dissertação apenas seis, entre as habitações antigas e mais atuais (fig. 7).

Figura 7 – Mapa das aldeias yawalapíti



Fonte: Viveiros de Castro (1977, p. 67)

Steinen encontrou os Yawalapíti no que eles reconhecem como o início do seu decréscimo. Sabe-se que o declínio populacional foi motivado por epidemias e por conflitos guerreiros que, ao contrário do que se parecia supor, eram comuns. Habitando alguma aldeia ainda na região das lagoas, Viveiros de Castro (1977, p. 66) anota que, por volta de 1905, os Yawalapíti, já bem enfraquecidos, tiveram a única aldeia enfeitada com a “reza do gafanhoto”, por um pai enlutado pela morte do filho. De lá, os Yawalapíti seguiram para *palushayupíti*, que foi, posteriormente, apropriada pelos Aweti. Foi neste local que nasceu Kanato, pai do finado cacique Aritana e irmão mais novo de Sarirué, que havia nascido na região de *úuya*.

Kanato narra que seu pai fora acusado de feitiçaria na aldeia kamayurá, povo em que tinham muitos parentes, e uma aliança com o povo Aweti fez com que um destes matasse seu pai Aritana, aproximadamente em 1937. O rapaz kamayurá falecido, que gerou a acusação, era um parente próximo – “não posso matar o tio materno dos nossos filhos” (MENEZES BASTOS, 1989, p. 399), teria dito o cacique assassinado. Os Yawalapíti enterraram o cacique falecido em uma aldeia situada nas lagoas, não em *palushayupíti*, provavelmente em *isha inapu*, ‘caminho da canoa’. O relato conta ainda que alguns Aweti os seguiram até este sítio com a intenção de matar Waranakú, primo cruzado paterno (FZS) de Kanato, e acabar com os Yawalapíti, o que acabou não ocorrendo naquele momento. Após pouco tempo, os Yawalapíti acabaram se dissolvendo entre as aldeias da região. Kanato e a maioria dos outros remanescentes foram para os Kuikuro, alguns para os Mehinaku, outros para os Kamayurá, e poucas mulheres para os Aweti.

A partir daí, devido às relações conflituosas com seus vizinhos, característica das relações ambivalentes, que flutuavam entre a aliança e a desconfiança, além do declínio populacional incentivado pelas epidemias, o povo Yawalapíti se dissolveu enquanto uma comunidade. Antes de ser um episódio singular da composição das coletividades alto-xinguanas, os Yawalapíti seguiram um caminho que se mostrava frequente, como ocorrido com os Kustenau e outros povos que figuram na memória dos moradores da região. O destino dos remanescentes também foi o mesmo que o deste outro povo aruak, indo residir nas aldeias com quem tinham relações de parentesco, próximas ou distantes.

Foi entre os Kuikuro, em *lahatua*, que Kanato teve sua orelha furada, em um ritual que cria um laço de “companheirismo” entre os garotos que dele participam. Com Kanato ainda jovem, Nahu, um kuikuro que trabalhava como intérprete para a expedição Roncador-Xingu, o apresentou aos irmãos Villas-Bôas e contou sobre a sua identificação como yawalapíti, um povo extinto. Orlando quis levar o jovem com ele, uma vez que a prática dos indigenistas era a de recrutar jovens solteiros para integrar as missões. Mesmo com receio desses não-indígenas, que eram ditos serem *apapalutapa*, seres de essência assustadoramente desmedida, ele partiu em viagem pelos rios da bacia. Viajando com os irmãos Villas-Bôas, Kanato encontrou diversos parentes entre os Kamayurá e, em seguida, uma prima cruzada entre os Trumai. A narrativa transcrita por Menezes Bastos (1989) ainda conta sobre o

esforço dos Yawalapíti em abrir a pista de pouso do Posto da Expedição, atualmente na CTL Gaúcha do Norte I.

Em uma dessas viagens, Orlando visitou a aldeia kamayurá, que se localizava, na época, em Tipatipa, durante a realização de um *itsatchi*, cujo dono era Kutamapü, o cacique principal da aldeia. Quando Orlando estava indo embora com Kanato, a filha do cacique disse ao jovem que seu pai queria que ele ficasse na aldeia, imprimindo o interesse no casamento da filha com o yawalapíti. A regra geral das obrigações de residência após o casamento segue uma tendência uxorilocal, muitas vezes de forma temporária, até que o casal tenha muitos filhos e construa uma casa para si. Kanato, dessa forma, passa a residir na aldeia de seu sogro, após se casar com Tepori. As relações com esse povo tupi, como vimos, são evocadas desde a migração da *yawalapíti*, para o Toatoari, até o seu estabelecimento na região das lagoas *üuya*²⁹. O casamento, arranjado por Orlando, fixou o ponto de apoio para o reestabelecimento dos yawalapíti.

Com a logística facilitada pelos barcos da expedição, alguns yawalapíti dispersos puderam se reunir no Rio Toatoari. Sarirué, o filho primogênito de Aritana, passou a residir entre os Kamayurá com seu irmão. Juntos, esses e Mapayru, um yawalapíti que também residia entre os Kuikuro, os yawalapíti que residiam entre os Kamayurá e os próprios Kamayurá começaram a abrir as primeiras roças na região das lagoas *üuya*. Muito trabalho de mutirão fez com que, em 1948, os primeiros moradores se mudassem para a nova aldeia.

Aqui se inicia uma nova etapa na história recente dos Yawalapíti, com o povo mais uma vez reunido em uma aldeia e com um cacique que os representasse. Esse cacique principal foi Waranaku e, após o seu falecimento, Sarirué assumiu o posto. Sarirué foi um grande pajé, além de cacique generoso. Ele também foi um grande lutador, reconhecido por todo o Alto Xingu, e talvez por isso tenha demorado mais que o irmão Kanato para se casar, pois, como é unânime entre os alto-xinguanos, o casamento pode enfraquecer o lutador. Uma versão dessa história contada por um kuikuro narra que havia inveja por parte dos Kuikuro. Essa teria sido a motivação para que os yawalapíti lá residentes preferissem reabrir sua antiga aldeia. Inveja essa motivada, principalmente, pelo sucesso de Sarirué na luta alto-

²⁹ O que pode desmentir a teoria de que os Yawalapíti seriam recentes no sistema. A meu ver, o sistema se expandia ao norte das fronteiras atuais. Este assunto merece uma pesquisa mais aprofundada em trabalhos futuros.

xinguana e pela beleza dos corpos dos irmãos³⁰. Um fator decisivo na determinação das comunidades enquanto povos, no *itsatchi*, é a presença de bons lutadores. Ter um *campeão* (*kahri yūkūti*, ‘dono da luta’) reconhecido regionalmente é sinal de prestígio para os seus, e Sarirúá cumpria bem esse papel.

Em 1953, conforme mencionado, o Posto Capitão Vasconcelos foi construído em território yawalapíti, às margens de um barranco no rio Toatoari. O posto, que se iniciou com uma pista de pouso, teve, primeiramente, mão de obra yawalapíti, segundo narra Kanato. Talvez ambos os fatores tenham influenciado Orlando quando disse, após a conclusão da pista, ““agora essa pista é de vocês, (...) vou fazer posto, é de vocês”” (MENEZES BASTOS, 1989, p. 406). A localização do posto coincide com *amakapukupíti*, um sítio habitado ainda hoje com a *aldeia velha*, que fica a cerca de um quilômetro da Comissão Técnica Local (CTL) da Funai. Como nota Menezes Bastos, os Yawalapíti, que, na época da publicação da narrativa, tinham sua aldeia principal em *amakapukupíti*, de fato tinham um controle maior sobre os bens que acessavam a região pelo posto, exercendo grande influência nas dinâmicas locais. Dos irmãos protagonistas no reagrupamento do povo, enquanto Sarirúá se tornava grande *campeão* de luta e cacique principal do povo, Kanato se estabelecia enquanto um chefe “relações públicas”, que lidava com os agentes externos na aldeia e no novo posto construído³¹.

Se, em 1948, os Yawalapíti conseguiram se reunir, foi somente em 1956 que eles puderam se reafirmar perante os outros povos da região, assumindo a posição de anfitrião em um *itsatchi*. Essa festa foi também um dos primeiros registros em reportagem da homenagem aos chefes falecidos. A revista *O cruzeiro*, que vinha acompanhando a expedição Roncador-Xingu, após trinta dias entre os Yawalapíti, publicou a reportagem ‘Kuarup’ (FERREIRA, 1957). Este é o termo kamayurá para a festa e como esta ficou conhecida entre os não-indígenas que visitavam a região, seguindo uma prática de usar essa língua tupi-guarani como língua de contato. A partir daí, abundam reportagens, documentários, artigos e registros fotográficos de rituais *itsatchi* nos meios de comunicação. Essa reportagem d’O Cruzeiro, que é anunciada como a primeira, merece uma atenção particular.

³⁰ Voltaremos à noção de beleza dos corpos no próximo capítulo, quando tratarmos da formação da pessoa, especialmente do chefe passível de homenagem.

³¹ A presença estatal brasileira, na pessoa dos irmãos Villas-Bôas, claramente influenciou a criação desse papel nos Yawalapíti e em muitos outros povos. Papel esse que, muitas vezes, se sobrepunha à chefia tradicional, mas, outras vezes, não.

A reportagem anota que o homenageado principal era Waranaku, chefe que havia falecido recentemente, enquanto as famílias de outras cinco pessoas aproveitavam para lembrar dos entes falecidos. O *itsatchi*, como veremos, é realizado pela motivação de um chefe em especial, porém, outros falecidos, que ainda não tiveram sua homenagem, podem dispor de uma efígie no encerramento da festa. Foi o caso do cacique Aritana, cuja morte culminou na dissolução temporária dos Yawalapíti. Seu nome, na reportagem, é Urutsi, um segundo nome, considerando-se que as pessoas no Alto Xingu podem ter diversos nomes. O repórter Jorge Ferreira anota um depoimento de Orlando que sintetiza bem a dinâmica da derrocata:

com a morte de Urutsi, [...] dada a sua valentia, outras aldeias animaram-se a atacar os lualapiti, que foram sendo dizimados. As mulheres desta taba eram muito cobiçadas, por serem exímias fabricantes de panelas de barro. Diante de tão freqüentes assaltos, os lualapiti acabaram por se dispersar. Os índios Kuikuro, seus aliados tradicionais, levaram para a aldeia todos os meninos, a quem criaram como filhos. Entre eles Kanato e Sariroá, que são irmãos (FERREIRA, 1957, p. 69)

Cabe anotar que o falecimento de Aritana em *palushayupíti* não foi a gota d'água, mas sim um ponto crítico durante o processo. Os relatos indicam que havia uma aldeia yawalapíti em *üya*, chefiada por Waranaku, que ainda abrigava parte do povo. O local da morte era um acampamento do chefe, idealmente um local de refúgio e de produção de excedente alimentar. O *modus operandi* descrito por Orlando na reportagem, com pilhagens e assimetria nas relações, foi o que acabou por enfraquecer o povo, a ponto de motivar a dispersão.

Voltando ao *itsatchi* ocorrido em 1956, a reportagem anota que Sariruí era um “campeão invicto”, enquanto Kanato assumiu o posto de “dono da festa” em nome de Mainavo, que era o parente mais próximo do homenageado principal. Nessa edição, os Yawalapíti chamaram os Mehinaku e os Aweti como aliados, que assumiram a posição de anfitriões perante os convidados, especialmente na luta. Estes últimos eram, em 1956, os Kamayurá, que traziam um contingente trumai, os Kuikuro e os Wauja. A tensão maior nos embates dessa festa estava na disputa entre o já consolidado campeão Sariruí e o jovem expoente kamayurá Takumã. Este último vence agarrando a perna do lutador yawalapíti, fato bastante comemorado pelos Kamayurá, na ocasião. Takumã, hoje falecido, acabou por se

tornar também um grande campeão de luta na região, além de pajé renomado e cacique principal dos Kamayurá.

Nas duas décadas que antecederam o *itsatchi* em questão, depois de já estarem enfraquecidos, e com o contingente populacional reduzido, uma série de incursões guerreiras fizeram inúmeras baixas, a ponto de dissolver os yawalapíti nas aldeias da região. Esse destino, porém, fora invertido quando os remanescentes se reuniram no antigo sítio para a fundação de uma nova aldeia. Afirmando-se como uma unidade na rede de relações alto-xinguanas, os Yawalapíti realizaram essa festa e se tornaram anfitriões de povos vizinhos que foram ao encontro intercomunitário. Sobre esse *itsatchi*, Santos (1956) escreveu que os Mehinaku eram os aliados da ocasião, e que vários casamentos dos Yawalapíti com esses aproximavam as relações³².

O povo Yawalapíti ficou na região das lagoas *üuya* até retornarem ao sítio *amakapukupíti* e, anos depois, fundarem aquela que hoje é conhecida como ‘aldeia velha’. Foi nessa aldeia que Viveiros de Castro realizou pesquisa de campo, em 1975. Esse trabalho traz um importante registro genealógico dos moradores da aldeia, com forte presença de pessoas kamayurá e kuikuro, retratando um povo já bem consolidado nas relações regionais. Se, nesse processo de reerguimento populacional, foram incorporadas pessoas de diferentes povos, através do casamento, a identificação dessa comunidade como o povo yawalapíti perdurou, principalmente nos rituais intercomunitários. Viveiros de Castro (1977, p. 88-90) definiu, entre os Yawalapíti, dois modelos de identidade: “segmentar”, que manipula contextos sociais em que os indivíduos se identificavam como Kuikuro, nos momentos cotidianos, e como Yawalapíti, nas cerimônias intercomunitárias; e “contínuo”, em que os indivíduos eram passíveis de classificação como “um pouquinho” ou “muito” Yawalapíti, devido, principalmente, à filiação, que, na maioria dos casos, envolvia mais de um povo, manipulando critérios de atribuição de identidades.

Atualmente, as aldeias Yawalapíti contam com integrantes de grande parte dos povos altos-xinguanos – principalmente Kuikuro e Kamayurá, além de Wauja, Kalapalo e Mehinaku. Como resultado desse processo, constitui-se, e mantém-se até os dias de hoje, uma aldeia cosmopolita, o que faz dela um microcosmos alto-

³² A autora ainda anota que os Trumai não realizavam, ou seja, não sediavam, o *itsatchi*, apesar de participarem desse se unindo aos Kamayurá.

xinguano, fortemente influenciado pelas etnias fundantes. Voltaremos aos Yawalapíti mais adiante, mas, antes, cabe um comentário sobre a dinamicidade e o caráter heterogêneo de outros povos do Alto Xingu.

2.4 OUTROS POVOS, OUTRAS HISTÓRIAS

O processo histórico, além da presença de pesquisadores e do Estado brasileiro no Alto Xingu, acabou cristalizando certas aldeias enquanto povos. A formação de cada uma dessas unidades, como as conhecemos hoje, tem diferentes abordagens na literatura e nas narrativas que os alto-xinguanos contam. Se a história está diretamente relacionada ao parentesco dos grandes chefes, e aos lugares em que eles e seus povos habitaram, ela também é unânime em reconhecer processos relacionais dinâmicos que fazem e desfazem sociedades. A diferença entre os povos, longe de ser suprimida através da homogeneização, é constantemente reafirmada nos encontros intercomunitários, nos quais assumem posições diametralmente opostas, ainda que complementares. As relações estão repletas de assimetrias que podem se transformar em fusões, fissões, desaparecimento e emergência de coletivos que são identificados como povos.

Dos povos da região, os de língua aruak são considerados os mais antigos, e os alto-xinguanos usam o argumento das rezas e cantos estarem majoritariamente nessa língua. A antiguidade da ocupação aruak remonta a, pelo menos, um milênio, segundo datações radiocarbônicas (HECKENBERGER, 2002, 2005), confirmando as hipóteses antes postuladas (MENEZES BASTOS, 1983, p. 51; MONOD-BECQUELIN, 1993). Afora os Yawalapíti, os Wauja e os Mehinaku já estavam bem consolidados quando Steinen visitou a região, e assim permaneceram até os dias atuais. O mesmo não pode ser dito dos Kustenau que, aparentemente, de modo similar aos Yawalapíti, perderam sua expressividade e seu contingente, acabando totalmente assimilados por outros povos.

Os remanescentes kustenau foram viver entre os Wauja e os Mehinaku. Assim como supostamente os Kustenau estavam envolvidos em relações guerreiras, os Wauja também se lembram de uma série de represálias, invasões de aldeias, pilhagem e raptos de mulheres e crianças que acarretaram migrações forçadas e investidas guerreiras de vingança, em uma longa história de conflitos com os Ikpeng

e os Kisêdjê. Apesar disso, há registros de uma série de casamentos dos wauja com outros povos da região, inclusive com esses últimos.

Sobre os Mehinaku, Gregor (2001) fala de um caráter aculturativo nesses casamentos, em que a cultura alto-xinguana pôde ser assimilada pelos povos do baixo rio. Ainda que muitos desses casamentos tenham sido contraídos através do rapto de mulheres, ou do exílio de acusados de feitiçaria, é inegável que eles tiveram um potencial de transformar a predação precedente em uma relação mais positiva. O estado de guerra, apesar de latente, também contrastava em ocasiões em que esses grupos se relacionavam produtivamente. Mesmo se apresentando como uma unidade estável para Steinen e para os irmãos Villas-Bôas, os Mehinaku também contam com uma história compósita.

Um Mehinaku (chefe da aldeia), ao narrar a trajetória de seu povo, disse que os Mehinaku residiam primeiramente às margens do rio Curisevo (onde estão hoje) e que havia, nessa época, três grupos distribuídos em três aldeias: Mehinaku, Yanapyhi e Kutanapu. Todos falavam, segundo ele, "um pouco diferente" mas, "só um pouquinho". Devido a guerras com os Txicão e a epidemias de gripes e sarampo, decidiram que todos se uniriam aos Mehinaku, que contavam com um número maior de pessoas. Segundo o informante, o chefe dos Mehinaku reuniu todos e disse que a partir de então todos deveriam esquecer as outras línguas e falar só Mehinaku. (MEDEIROS, 1993, p. 378)

Piedade (2004) anota que os Wauja habitavam a região entre a lagoa de *ipavu* e o Morená, justamente onde está, hoje em dia, o território kamayurá. O sítio da lagoa *myarary*, que dista dois quilômetros, em trilha, da aldeia kamayurá principal, hoje um sítio de pesca desses, é também uma evidência da presença antiga dos aruak na região. Quando visitei a 'lagoa da onça', encontrei diversos pedaços de cerâmica espalhadas em sua margem, com bordas e características semelhantes às usadas atualmente. Heckenberger (2005, p. 157) coloca os aruak nessa região até a chegada dos povos tupi, que passaram a habitá-la na primeira metade de século XIX. Sabe-se que o etnônimo kamayurá vem do aruak, 'morto no jirau', evidenciando uma prática canibal desses tupis que adentravam a região.

Os Kamayurá, com sua história recente de ingresso na região, guardam memórias de seu passado pré-xinguano e da heterogeneidade de sua formação enquanto um povo, reunindo descendentes de algumas comunidades diferentes. O que Menezes Bastos chama de pró-kamayurá são os grupos tupi que adentravam a região, muitas vezes beligerantes, noutras aliados entre si, em "uma história de migrações e guerras, de fugas e perseguições" (MENEZES BASTOS, 2013a, p.

430), que acabaram amalgamados nos *kamayúla* que Steinen visitou. O que primeiro chamou a atenção de Menezes Bastos foram as variações linguísticas, que acabaram revelando-se em uma multiplicidade de origens tupi ainda presentes na memória kamayurá, como os *Arupatsi*, os *Karayaya* e os *Ka'atup*. *Apúap* seria o ponto aglutinador, a memória do que seriam os Kamayurá de verdade e, por assim dizer, a ancestralidade celebrada como a principal.

Uma reconstituição histórica de Menezes Bastos, levando em conta evidências históricas da literatura e as exegeses kamayurá, coloca os *Apúap* e os *Arupatsi* situados 'na direção de Altamira' (*Tamirakatù*). Pela sua localização, o autor acredita lidar com os *Piapay* e os *Arupáy*, presentes na quadra E4 do mapa de Nimuendajú. Os *Piapay* estão registrados no baixo rio Caruá, um afluente do Xingu, no século XIX, e os *Arupáy* no baixo rio Xingu, em 1863 (FUNDAÇÃO INSTITUTO BRASILEIRO DE GEOGRAFIA E ESTATÍSTICA, 1981; MENEZES BASTOS, 2013a, p. 433). A movimentação desses grupos tupi para a região do Alto Xingu teria se dado a partir do século XVIII, o que é confirmado por Heckenberger (2005, p. 157), apesar de já os colocarem como Kamayurá. Confrontos bélicos com os *Kisêdjê* e os *Ikpeng* teriam assolado os *Arupatsi*, (VILLAS-BÔAS; VILLAS-BÔAS, 1972, p. 33), que acabaram incorporados aos *Apúap*. O destino de se reduzir até se fragmentar e ser assimilado por outro contingente maior deve ter ocorrido também com os *Ka'atup* e os *Karayaya*, este último atribuído como a origem de algumas canções, por sua vez aprendidas com os *Tapirapé*³³ (MENEZES BASTOS, 2013a, p. 431). Há também, dos grupos tupis que tiveram relações com os grupos do Alto Xingu, os *Manitsauá*, que Steinen encontrou como cativos entre os *Kisêdjê*, e os *Arawine*, com relações conflituosas com os caribe xinguanos. Dessa forma, os pró-kamayurá se estabeleceram em *ipavu*, no território em que Steinen os encontrou, e deslocaram os *Wauja* para o *Batovi*.

Se, como afirmou Menezes Bastos (2013a, p. 423), os Kamayurá são “um nome e uma coisa produzidos em processo”, o mesmo pode ser dito dos *Aweti*. Os *Enumania* eram um outro caso desses coletivos considerados pré-xinguanos, que estão entre os formadores dos *Aweti* atuais. Steinen encontrou estes já bem estabelecidos e anotou intensas relações com os grupos vizinhos, no que seria um

³³ É interessante o esforço dos Kamayurá em resgatarem (ou continuarem) essa relação com os *Tapirapé*. Atualmente, são comuns encontros para trocas e jogos de futebol, rendendo, inclusive, alguns casamentos.

ponto de convergência geográfico da microregião. A presença dos *Arauití* e a proximidade geográfica com os *Yawalapíti* fazem supor uma relação produtiva entre esses dois povos, mas os eventos ocorridos, narrados por Kanato, e a relação pouco amistosa, que Steinen anotou, podem evidenciar um pêndulo que ia da aliança ao conflito.

Os Aweti ainda mantêm a lembrança do tempo em que passaram a adotar a ética alto-xinguana. A história publicada e comentada por Coelho de Souza (2001), narrada pelo pai do cacique da aldeia e traduzida por seu filho, coloca os Aweti e os Enumania como um bloco que resultou nos Aweti atuais, mas que cujos chefes principais seguem uma linhagem enumania. As fases dos coletivos são marcadas na geografia da região, associando atos de chefes aos lugares em que ocorreram. Isso porque, como conta a autora, os Aweti e os Enumania ficavam sempre em movimento, fazendo guerra com os vizinhos. Foi com o estabelecimento na região que habitam hoje que esse coletivo decidiu que não ia mais “ficar brigando” (COELHO DE SOUZA, 2001, p. 368). A narrativa fala de conflitos com grupos caribe na região do *Tahununu* e, ao assumirem uma localização fixa para sua aldeia, de uma mudança cultural e comportamental, sem mais guerras e com uma dieta readequada para os padrões alimentares da região.

Evidências arqueológicas colocam os povos de língua caribe a leste do Kuluene, a partir do século XVI ou XVII, no que parece ter sido a rota de entrada na região, em um complexo separado dos aruak que já habitavam a bacia dos formadores. O que se sabe da sua etno-história e de suas narrativas sobre chefes e lugares sugere um movimento diferente do amalgamento tupi. Os povos de língua caribe possuem a memória de uma origem comum, com todos os povos atuais se considerando descendentes dos moradores da aldeia Akuku (FRANCHETTO, 1986, p. 65). De lá, teriam se dispersado em um processo que culmina na formação dos coletivos conhecidos hoje em dia. Os Kalapalo, os Kuikuro, os Matipu e os Nahukua seriam, desse modo, o resultado histórico das fissões que ocorreram a partir de Akuku.

De acordo com essa narrativa kuikuro, a primeira grande bifurcação se deu com os ancestrais dos Kalapalo e dos Nahukua de um lado e os ancestrais dos Kuikuro e dos Matipu, de outro, talvez a oeste do Kuluene. A segunda divisão, que ocasionou nos Kuikuro e nos Matipú atuais, se deu em Óti, por volta de 1850. Os Kuikuro “consideram que sua origem como grupo com uma identidade definida se

deu a partir da fundação da aldeia de Kuihikugu (1880)” (FRANCHETTO, 1986, p. 64), surgindo daí seu etnônimo. Os que ficaram em Óti na separação, em 1880, foram os Uagihütü otomo que, até hoje, é como os Matipu se denominam. Nesse mesmo período da separação, existia a aldeia de Akuku, cujos habitantes que lá continuaram residindo são os ancestrais dos Kalapalo, e os Jügamü, ancestrais dos Nahukua, cuja aldeia ficava entre o rio Kurisevo e as cabeceiras do rio Buriti. Franchetto (1986, p. 135) coloca o surgimento das distinções dialetais como emblemas das identidades dos povos, o que sugere que a divisão de aldeias fez surgir a elaboração de um ritmo linguístico diferenciado.

Semelhante narrativa pôde também ser encontrada entre os Kalapalo que, de acordo com Basso, veem (ou viam) os etnônimos como nomes utilizados por estrangeiros para se referir a sítios antigos. Kalapalo, nesse sentido, se referia a uma aldeia abandonada, sendo que, na época em que Basso (1995, p. 14) fez pesquisa, eles se referiam a si mesmos como *aifa otomo* ou *tangugu otomo*. Com pesquisa também entre os Kalapalo, Guerreiro trata de como esses nomes de lugares que deram nome aos povos, muitas vezes nomeados por estrangeiros, escondem processos heterogêneos, em que diferentes identificações podem persistir em um mesmo povo. O “ponto zero” da identidade coletiva seria, para os grupos caribe, o resultado de uma diferenciação, gerando uma nova identificação (GUERREIRO, 2016, p. 35).

Esse parece ser o movimento dos grupos caribe do Alto Xingu: fragmentar-se em diferenciações que geram novas identificações, sem deixar de aglutinar pessoas com diferenças internas que podem, porventura, fragmentar-se novamente. *Otomo* é um termo caribe traduzido por ‘pessoal’ ou ‘donos’, que se refere à coletividade que reside em uma determinada localidade. O ‘pessoal daquele lugar’ acaba por assumir uma identificação situada no tempo e no espaço, que pode tratar de um sítio atual, como no caso dos Kalapalo descritos por Basso, em que *aiha* e *tangugu* eram as aldeias desse povo. Essa forma de definir coletivos acaba por evidenciar um caráter também dinâmico, em que diferentes lugares podem ser ativados para afirmar uma identificação diferenciada.

Segundo Guerreiro (2016), *kalapalo* seria o termo aruak para a expressão ‘do outro lado’, referindo-se a uma aldeia aberta do outro lado do rio onde, do lado de cá, estavam os moradores de *kuapügü*. A aliança de *kuapugü* com os moradores de *akuku*, de onde saíram os moradores da *kalapalo*, após um movimento de fissão,

motivou a diferenciação e fez surgir a identificação atual dos Kalapalo. O lugar que dá nome ao povo, dessa maneira, condensava vários coletivos caribe que, apesar de compartilharem uma origem comum, ainda guardam uma diversidade eclipsada (GUERREIRO, 2016, p. 33).

Tanguro, por exemplo, é uma aldeia menor dos Kalapalo que existe desde o começo da década de setenta (informação verbal)³⁴, sendo reconhecida enquanto um grupo na autodenominação já registrada por Basso, na década de oitenta. Guerreiro diz que, enquanto os Kalapalo de Aiha consideram os moradores de *amagü* – uma aldeia anterior à *akuku* e à *kalapalo* – seus verdadeiros ancestrais, os moradores da aldeia Tanguro, parecem aceitar a identificação com os moradores de *akuku* (GUERREIRO, 2016, p. 43). Uma identificação com os *angahahütu otomo* tem sido reivindicada por alguns kalapalo, o que contribuiu na demarcação da Terra Indígena Naruvutu, no local de um antigo sítio, homologada em 2016 como uma terra indígena contigua à TIX. Angahahütu é um outro nome sobre o qual não havia consenso, podendo referir-se ao que Guerreiro chama de “subgrupos kalapalo” ou a um povo distinto, seguindo a mesma dificuldade consensual que Ehrenreich anotou no século XIX (1892, p. 12). A demarcação da Terra Indígena acabou por os consolidar como um grupo distinto nas relações locais.

Apesar da centralidade das “aldeias esteio”, diversos grupos caribe têm também reivindicado identificações diferenciadas das principais. A dinamicidade da formação dos coletivos parece estar atrelada à política atual, com manipulações de identificação presentes na memória dos alto-xinguanos. Antes de referências fixas e bem consolidadas, as referências heterogêneas de formação de um povo reforçam o caráter dinâmico ainda nos dias de hoje. Esses processos nos levam a aceitar que não há unidades discretas, política e economicamente independentes, que perduram no tempo; o que há é uma constante transformação do que é ser um povo, sendo que este próprio estatuto de povo pode se dissolver, ou, inclusive, ressurgir.

2.5 O XINGU COLORIDO

Como tenho demonstrado, os povos alto-xinguanos possuem uma instabilidade inerente que faz e desfaz sociedades. Tais processos ocorrem,

³⁴ Informação obtida por meio de troca de mensagem eletrônica com o antropólogo Dr. Carlos Eduardo Costa, recebida em agosto de 2022.

principalmente, através das cisões de aldeias, que está em pleno vapor, e da dispersão e incorporação de pessoas, que formavam uma aldeia, em outras aldeias, como ocorreu com os Yawalapíti e tantos outros coletivos, designados pelos etnógrafos, ainda que temporariamente, como povos (etnia). Podemos dizer que a identificação coletiva de um povo pode ser algo situacional ou passageira, e o esforço dos chefes busca fazê-la persistir no tempo. Um grande cacique aglutinador, que concentra pessoas e relações ao redor dele, é o principal motivo da estabilidade de um povo. Talvez por isso os chefes e o seu pessoal realizam um empenho tão grande para evidenciar tal papel, principalmente no *itsatchi*.

Se os Kalapalo, os Mehinaku, os Kamayurá e os Aweti acumulam uma heterogeneidade sob uma suposta unidade de identificação, isso é devido ao esforço dos seus chefes de fazerem aquelas pessoas, tão diferentes entre si, convergirem para uma mesma comunidade. Isso parece ter sido o caso quando Meyer anotou suas impressões da aldeia Kalapalo, ali já vista como um povo.

Eu pude verificar entre os Akukús um facto notavel, que tem certas analogias em nossos paizes civilizados. Tres aldeias tinham sido abandonadas pelos seus habitantes, que foram residir na metrópole, Calapalú, grande povoação excelentemente administrada pelo chefe e onde os novos moradores contavam de certo encontrar mais estímulo. O êxodo para essa localidade está também iniciado no Xingú (MEYER, 1899, p. 314–315).

É comum hoje, como naquela época, pessoas e famílias se mudarem para uma aldeia devido aos seus chefes e à intensidade da vida ritual. A chefia, de outro lado, também pode ser o gatilho para a oposição faccional e a consequente divisão de uma aldeia. Mesmo este sendo um status herdado, muitas pessoas podem reclamar alguma ascendência à chefia. Aliás, é comum que cada casa tenha pelo menos uma pessoa que já foi, como chefe, participar de algum ritual em uma aldeia vizinha, porém, somente um chefe é o *cacique* principal, que recebe as insígnias devidas, coordena sua *equipe* de *caciques*, com o segundo e o terceiro *caciques*, e tem a palavra final em assuntos comunitários.

Entre os Yawalapíti, o *amulau* ('chefe') principal era Aritana, falecido em 2020, filho de um casamento entre a filha de um renomado chefe kamayurá e o segundo filho do cacique Yawalapíti, do qual levou o nome. Aritana, assim como outros grandes chefes, tinha sua ascendência à chefia de modo bilateral. Como aconteceu nesse casamento, muitos jovens de prestígio acabam se casando com

filhos de chefes vizinhos, criando o que se poderia chamar de uma “endogamia de status” (GUERREIRO, 2011, p. 103, 116), e reforçando a legitimidade de seus descendentes. Os *caciques* principais, apesar de serem considerados os mais próximos dos grandes chefes do passado, inclusive com os mesmos nomes, também precisam se motivar para que a sua conduta esteja o mais próximo do ideal que se espera de um grande chefe, especialmente se ele levar um nome consolidado historicamente.

Em todos os povos alto-xinguanos há a dicotomia entre *gente* (*putaka*) e *índios*, *warayu* em yawalapíti. Os primeiros são aqueles em que há intensa relação através do ritual – os alto-xinguanos. Já os segundos são todos os outros indígenas em que a relação assume uma forma mais predatória, ou cuja relação é inexistente. A tradição oral kalapalo, que pode se aplicar também a todos os caribe, caracteriza como *kuge* (‘gente’) os vizinhos cujo valor *ihutsu* (‘vergonha, humildade’ em caribe) regula as relações mais produtivas, tendendo a um pacifismo. Os ‘índios’ *angikogo* estariam mais atrelados, nessa oposição, à ferocidade (BASSO, 2001). Os Yawalapíti também utilizam essa distinção entre *putaka*, ‘gente’, e *warayu*, ‘índio’, que parece operar também os mesmos valores éticos e estéticos. Antes de ser uma distinção diametral e fixa, o par de oposição também aparece em seus cromatismos. Há uma escala de gradação entre *putaka* e *warayu* e, dependendo de onde se vê, a posição, que antes era clara, pode tornar-se nebulosa. A narrativa aweti de como se tornaram *gente* e deixaram de adotar a predação como modo de relação é um exemplo de como os polos da equação podem ser cambiáveis (COELHO DE SOUZA, 2001).

Como tenho mostrado, a força de fissão interna nas comunidades é um fator inerente da formação heterogênea de alguns povos do alto Xingu. A formação de um chefe marca a supressão temporária dessa diferença em torno de um projeto comunitário que, reforço, é frágil e suscetível às dinâmicas políticas e ao jogo de acusações de feitiçaria³⁵, como ocorreu com os Yawalapíti. Os Kalapalo, conforme anotou Meyer, pareciam creditar ao chefe da nova aldeia *kalapalo* o grande contingente que a aldeia assumiu. Guerreiro fala de uma mudança anterior, originada em uma localidade habitada por chefes guerreiros que acabam atravessando o Kuluene e estabelecendo-se no interior da bacia dos formadores do

³⁵ Entre os alto-xinguanos que conversei, muitos afirmam que a feitiçaria é sempre a causa primeira das fissões de aldeias.

rio Xingu. Os chefes desse novo sítio, *amagü*, que para muitos é o ponto zero da identificação desse povo, ainda são lembrados nos discursos rituais, no que provavelmente seria “o marco de sua integração a um sistema regional já existente entre os aruak” (GUERREIRO, 2016, p. 33). Já os Aweti, como evidencia Coelho de Souza (2001), adotam um caráter pacifista, em oposição ao guerreiro acostumado a “viver brigando”, ocorrendo concomitantemente com o estabelecimento de uma aldeia fixa e a aparição de um chefe aglutinador e diplomata.

Se, nas narrativas, os chefes personificam o processo de se tornar gente, o estabelecimento do coletivo em uma localização permanente também cria marcações no processo. É nesse polo geográfico que se percebe, por exemplo, a história dos Yawalapíti com suas migrações e o seu ressurgimento nas lagoas *üuya*. Foi o estabelecimento contínuo e durável em territórios contíguos, aliado ou não a uma proximidade linguística, que acabou por formar o que Menget (2001 [1977], p. 52) chamou de “subconjuntos”, em que relações matrimoniais, econômicas e cerimoniais eram privilegiadas, sem que houvesse uma origem comum. Com efeito, muitos autores notam a preferência das relações com um grupo, em detrimento de outros, criando, assim, o que podemos chamar de polos de relação. São três os polos: aquele com os povos caribe e, dentre esses, com alguns mais que outros; o com os povos aruak, Wauja e Mehinaku; e aquele com os povos Yawalapíti e Kamayurá. Os Aweti são descritos por Menget como pertencendo ao “subconjunto” dos aruak, mas fortes relações parecem ligá-los, atualmente, aos Kamayurá. Os Trumai, principalmente pela sua história com os Kamayurá, costumam aparecer neste último.

É comum, portanto, que casamentos dentro desses “polos de relação” sejam preferíveis, ainda que entre pessoas que falem línguas distintas. Essa exogamia linguística, acompanhando Menget, pode ocorrer entre povos sem uma origem comum. Se *gente* é um conceito alto-xinguano limitante – vai até onde as relações alcançam –, ele também pode ser manipulado e expandido para além do limite do Alto Xingu, ou também ser reduzido, colocando vizinhos distantes como *índios*, em oposição àqueles mais próximos, com os quais a relação é mais intensa. Dessa forma, um Mehinaku pode achar que “os Kuikuro, assim como os índios selvagens, têm temperamento violento” (GREGOR, 1982, p. 302), ao mesmo passo em que reconhece a centralidade desse povo e comparece à sua aldeia para encontros intercomunitários, típica relação que os *putaka* alimentam entre si. Esse mesmo

mehinaku poderá, porventura, casar-se entre os Kuikuro e lá residir até que passe a ser “um pouquinho” kuikuro, grau que aumentará à medida em que se estabelece na aldeia e poderá efetivar-se com a chegada dos filhos.

Atualmente, com a proliferação de novas aldeias, esses “subconjuntos” sofreram alguma modificação. Certas aldeias acabaram por serem abertas em uma distância relativamente longe das principais, favorecendo novos fluxos de relação. A aldeia Morená, do povo Kamayurá, por exemplo, acaba por interagir intensamente com os povos Trumai e Kawaiweté, cujas aldeias ficam no Médio Xingu. Há também alianças estratégicas que atravessam essa divisão, como a dos Yawalapíti com os Kuikuro, que articulam esse mesmo cromatismo situacional de ser um pouco um e um pouco outro. De alguma forma, mediante a heterogeneidade e a gradação da identificação, é nos encontros entre os chefes e seus pessoais que os povos correspondem a unidades sociais tangíveis. Ali, todos são Yawalapíti, independente de sua escala, e os chefes, suas instâncias representativas.

Casamentos exogâmicos são mais comuns do que parecem, e há registros em que alianças entre duas comunidades formavam uma aldeia ou até um povo distinto. Esse foi o caso dos *arauití*, que configuravam um povo aos olhos do velho *kisêdjê* e que também se afirmaram como um para Steinen. Atualmente, temos o caso da aldeia *Kaluwani*, que também leva o nome *paraíso*, composta de uma aliança entre alguns kuikuro e alguns kalapalo, mas considerada oficialmente uma aldeia kalapalo (informação verbal)³⁶. Essa aldeia fica no único caminho mais antigo, pelo qual se adentrava o território indígena por terra, parada obrigatória para informar, via rádio, àqueles na aldeia de destino sobre o andamento da viagem. Outras aldeias, como é o caso de Tipatipa, são reconhecidamente de um povo, mesmo que tenham grande presença de pessoas só “um pouquinho” pertencentes. Porém, o mais comum é que a identificação comunitária seja unânime, e que a gradação, quando houver, seja eclipsada, até porque evidenciar que aquela pessoa é “menos” pertencente pode estar revestido de uma acusação de ilegitimidade, quando direcionada aos chefes.

Steinen, como vimos, anotou pessoas de diferentes origens vivendo em aldeias estrangeiras. Casamentos fora da aldeia, apesar de não serem os mais

³⁶ Informação fornecida pelo antropólogo Dr. Antonio Guerreiro durante o *workshop* – Antropologia, arqueologia e linguística do Alto Xingu: pesquisas recentes, do Centro de Estudos Ameríndios da Universidade de São Paulo, em novembro de 2021.

comuns, são reconhecidos pela literatura e pelos alto-xinguanos como um dispositivo de aproximação relacional que, sugere-se, foi essencial para a formação desses fluxos de relações – entre os chamados “subgrupos” e no âmbito mais geral. Há, portanto, uma quantidade considerável de pessoas bilíngues no Alto Xingu, fruto desses casamentos exogâmicos, em que conjugues de aldeias distintas contraem o matrimônio mesmo que, muitas vezes, falando línguas ininteligíveis entre si.

Esse foi o caso de Mutuá Mehinaku, ex-vereador no município de Gaúcha do Norte, que descreve a sua descendência heterogênea como um “pluralismo de línguas e pessoas”, ou *tetsualü* (‘misturado’ em kuikuro), em sua dissertação de mestrado (MEHINAKU, 2010). O gradiente da mistura, afirma Mehinaku, é caráter fundante do complexo relacional que abarca o Alto Xingu, sendo fator importante na formação das pessoas e dos povos. Seu caso é emblemático e comum; seu pai mehinaku, falante de uma língua aruak, casou-se com uma kuikuro e passou a morar na aldeia da sua esposa. Dessa união, nasceu Mutuá Mehinaku, que, apesar de entender e conseguir conversar em mehinaku, pois ouviu seu pai falar essa língua desde que nasceu, expressa-se, cotidianamente, em kuikuro e considera-se mais Kuikuro. Se “ouvir várias línguas é normal numa aldeia alto-xinguanana” (MEHINAKU, 2010, p. 41), a identificação de uma língua materna faz com que se crie uma comunidade linguística que se define enquanto um povo, como é o caso dos Kuikuro.

Mutuá Mehinaku aborda esse fato, em sua dissertação, traçando um paralelo com sua própria origem e a história de sua família. Mehinaku utiliza o conceito de colorido para explicar a mistura, mas deixa claro que não há uma fusão das diferenças entre os alto-xinguanos. O caso dos pais de Mutuá Mehinaku é mais um exemplo de bilinguismo passivo, descrito a partir de relatos dos próprios. A dificuldade de compreensão dos pais do autor é completa nos primeiros momentos da união, o que tende a amenizar-se até que haja um entendimento pleno. Como ninguém deixa de falar a sua própria língua quando se muda para outra aldeia de língua diferente, conforme Mehinaku (2010, p. 71), os filhos crescem ouvindo e falando duas línguas distintas, mas tem a materna como principal e, muitas vezes, podem acabar por desenvolver o mesmo bilinguismo passivo dos pais. Sobre a identificação, ainda que o filho tenha nascido na aldeia kuikuro, esses sempre o vêem como o filho de um Mehinaku. Uma pessoa misturada, “como uma mistura de cores no colorido de alguma coisa” (MEHINAKU, 2010, p. 1). Essa mistura nas

identidades que, assim como Mehinaku coloca, está também nas línguas e nas festas da região, pode ser apreciada ou eclipsada, mas nunca tida como irrelevante.

Um Kamayurá que mora nos Yawalapíti sempre será visto como um Kamayurá, ainda que se apresente enquanto membro da comunidade yawalapíti. Caso curioso é o de seus filhos, já ‘misturados’, que ativam cada uma das ‘cores’ conforme propício, e assim são vistos, seja em tom de crítica ou de elogios. O rapaz filho do Kamayurá se reconhece enquanto Kamayurá, mas também o faz enquanto Yawalapíti, onde reside. A coresidência e a comensalidade dos Yawalapíti parecem pesar mais, mas nem sempre. Apontando para a sua ascendência à chefia, contou-me um jovem yawalapíti de pai kamayurá: “Se eu morasse nos Kamayurá, eu seria tipo um príncipe”, em referência à persona que os próprios Kamayurá esforçam-se para validar. O filho possui, digamos, uma dupla possibilidade de identificação, podendo ser ativada ou esquecida; uma reserva de personitude que pode apresentar-se como uma copessoa.

Kelly (2016) fala, em seu comentário a favor da antimestiçagem, sobre como o pensamento indígena lida com as dualidades da pessoa. O autor defende que o trânsito entre tipos faz com que esquemas ternários apresentem-se como faces de oposição binárias, a partir das quais a pessoa se situa. Assim como entre os Yawalapíti, sem me ater às diferenças de contexto, que são muitas, uma pessoa misturada conta com essa dualidade de experiências e com a alternância de pontos de vista, sem que o seu próprio, mais abrangente enquanto *putaka*, seja prejudicado. Um filho de um wauja casado com uma mulher yawalapíti pode lutar e apresentar-se enquanto wauja em um ritual intercomunitário, caso os Yawalapíti, enquanto grupo, não compareçam. Suas identificações, enquanto yawalapíti e wauja, são hierarquizadas, devido a sua residência e ao local de natalidade, ao mesmo passo que, após o casamento, um terceiro elemento pode ser acrescentado. Trata-se de uma reserva de personitude.

Assim, podemos dizer que as denominações se dão na relação; a mistura que é capaz de realizar identificações com pessoas heterogêneas também acarreta diferenciações dentro desse processo, que podem culminar e/ou serem motivadas pela oposição faccional e/ou divisão da aldeia.

3 A PESSOA E OS OUTROS

Antes de nos deter na etnografia do ritual, cabe aqui uma reflexão sobre a pessoa alto-xinguana, especialmente os chefes que são homenageados no *itsatchi*, e a pessoa extra-humana, com a qual pessoas notáveis se relacionam durante a vida. Começamos com os extra-humanos. Na Língua Yawalapíti, o termo *apapalutapa* refere-se a uma ampla gama de seres que habitam as paisagens da região. Quando traduzido, suas formas mais comuns são ‘bicho’ e ‘espírito’, podendo ser, ainda, em determinados contextos, ‘dono’ e até ‘gente’. As últimas costumam ser usadas em traduções livres de contextos específicos, enquanto as primeiras são empregadas de forma mais abrangente. Um bicho (animal) que, podendo apresentar-se enquanto gente (antropomorfo) e dotado de uma agência virtual de espírito, atua enquanto dono de ambientes e/ou suas respectivas fauna e flora; esta seria, em poucas palavras, uma visão geral do *apapalutapa*. Um foco mais aproximado desses seres, entretanto, sugere uma complexidade que envolve diferentes escalas de aplicação do termo. Abordo, a seguir, algumas questões suscitadas com as diferentes agências do *apapalutapa*, a fim de elaborar as noções implicadas em sua conceitualização nas etnologias da região e alhures.

Em todas as línguas faladas no Alto Xingu existem termos que, em linhas gerais, se referem aos mesmos seres, a tal ponto de podermos pensar em um conceito – ou em uma constelação conceitual – alto-xinguano. Os Wauja referem-se a eles como *apapaatai* (BARCELOS NETO, 2008; MELLO, 2005; PIEDADE, 2004), e os Mehinaku, também de língua aruak, os chamam *apapayêi* (BRAIDA, 2017). Os Kamayurá, de língua tupi, os chamam *mama’e* (MENEZES BASTOS, 1999), enquanto *itseke* é o termo na Língua Caribe do Alto Xingu (FRANCHETTO, 2001, 2007). Trata-se de um conceito alto-xinguano que, presente em diversas línguas, assume diferentes formas, cujas acepções aproximadas denotam, em termos gerais, uma legião de seres, potencialmente antropomorfos, percebidos como uma alteridade pelos humanos. São super-seres que possuem potencialidades específicas e extraordinárias e que, como veremos, podem causar doenças, atuar como protetores e protagonizar (promover e/ou ser objeto de, dependendo de onde se observa) rituais.

A conceitualização dos *apapalutapanhau* é, por si só, complexa, pois requer a inteligibilidade de um universo que excede o dos humanos, ultrapassando o limite

do tangível. Além do entendimento cosmológico, problemas de tradução debatidos na antropologia aparecem principalmente nos conceitos com múltiplos significados, como no caso aqui apresentado. Lloyd (2014) apresenta a noção de “elasticidade semântica [*semantic stretch*]”, aplicada aos fenômenos e realidades multidimensionais, que, conforme demonstrarei mais adiante, parece aplicar-se bem ao caso. Se a alteridade não-tangível descreve sua forma prototípica, a elasticidade semântica do termo faz com que este se aplique em uma série de contextos que ajudam em sua conceitualização.

Pode-se pensar a noção de *apapalutapa* a partir de diferentes abordagens, pois são seres que permeiam o imaginário alto-xinguano em uma infinidade de situações, porém, o que me parece ser a chave mais fértil é a noção de pessoa. Este é um debate antigo na antropologia (que não cabe revisar aqui), e sua formulação no cenário das terras baixas da América do Sul tem rendido discussões férteis na esfera da sociocosmologia. A centralidade dos corpos, que carregam distintivos das posições sociais e relações estabelecidas, foi um profícuo ponto de partida para a literatura etnográfica (SEEGER; DA MATTA; VIVEIROS DE CASTRO, 1979). Das relações que foram evidenciadas neste trabalho inaugural, incluem-se aquelas estabelecidas, especificamente, com os *apapalutapanhau*: “a noção de doença (e o xamanismo associado) está na base do cerimonial xinguano, sistema este que constitui o nível mais amplo de integração da aldeia” (SEEGER; DA MATTA; VIVEIROS DE CASTRO, 1979, p. 21). A “integração” citada vincula-se a uma visão antropológica da relação com a alteridade, principalmente aquela que, no caso alto-xinguano, são os *apapalutapanhau*. Partindo desse vetor relacional de enfermidade, é possível compreender a relevância central desses seres na formação da pessoa alto-xinguana.

A invisibilidade é uma característica atribuída aos *apapalutapanhau*; ver um *espírito/bicho* em situações ordinárias, em sonhos ou em algum ambiente, pode indicar a iminência de uma enfermidade. Mello, também nesse sentido, define os *apapaatai wauja* como uma “categoria [que] corresponde tanto aos seres invisíveis e temidos que povoam o cosmo Wauja como aos animais do mundo físico observável” (MELLO, 2005, p. 64). Os animais citados pela autora são de ordem superior aos demais, demasiadamente grandes e/ou poderosos, configurando a forma ‘bicho’; são animais *apapalutapa*. Os bichos-espíritos povoam o universo alto-xinguano, de maneira que a natureza se encontra banhada de “sobrenatureza”. Ainda que esses

seres estejam em um nível superior à natureza como a percebemos, a sobrenatureza é “estruturante da própria natureza imediata” (PIEADADE, 2004, p. 45–46). São animais pajés, caçadores, que moram em aldeias, casam-se segundo as regras culturais, enfim, são seres humanizados, prototípicos.

A antropomorfia dos *apapalutapanhau* configura sua forma primeva, e é a partir daí que ocorrem as transformações que resultam nas outras formas. Originalmente, todo *apapalutapa* é/foi um ser antropomorfo. As exegeses míticas sugerem que eles sejam “exilados vingativos” (PIEADADE, 2004, p. 46), pois habitavam o espaço hoje destinado aos humanos, até que, um dia, o Sol resolveu intervir e afugentou, com sua luminosidade, os *apapalutapanhau* para o fundo dos rios e para as florestas, longe da claridade (MELLO, 2005). Essa fuga possibilitou que os humanos saíssem da escuridão e fixassem moradia onde hoje se encontram. A partir daí, os *apapalutapanhau* são predadores de almas humanas. A doença, dessa forma, aparece como uma punição mítica desses exilados vingativos e, ao ser revertida, culmina no ritual e em uma relação produtiva entre ex-enfermo e agente patogênico.

Há uma diferenciação, especialmente nos povos de língua aruak, entre *apapalutapa* e *yakulapíti*, ou *yerupoho* para os Wauja. Barcelos Neto (2008) e Braida (2017) trataram dessa distinção nos povos Wauja e Mehinaku, respectivamente. Para esses povos aruak, *yakulapíti* são os seres que habitavam o mundo no tempo mítico, quando as definições do mundo atual ainda estavam latentes. Os *yakulapíti*, com o advento da luz no que antes era só escuridão, afugentaram-se e transformaram-se nos *apapalutapanhau*. A princípio, essa distinção, que é marcada pelo processo de transformação de um em outro, é bem mais elaborada entre os Wauja, sendo que, entre os Yawalapíti, é comum que se condense as duas categorias em uma só: *apapalutapa*, ‘bicho/espírito’³⁷. Entre os Yawalapíti, não é consenso que a antropomorfia seja característica dos *yakulapitinhau* ou dos *apapalutapanhau*, embora todos reconheçam o perigo e a potência patogênica que advêm deles.

O corpo humano é composto por uma pluralidade do que poderíamos chamar de alma (*palhütchi*). A unanimidade no discurso é de que há duas almas, uma ‘alma-olho’ (*amuritashapa*) que fica no olho e se manifesta como o reflexo da

³⁷ Como os Yawalapíti, trato ambos por *apapalutapa*, sem me aprofundar na distinção e nos desdobramentos da transformação de um em outro, ponto que desejo refletir em outro momento.

córnea, e outra ‘alma-sombra’ (*pitalatchi*) que se manifesta na sombra como o reflexo do corpo. A segunda também pode se manifestar no reflexo da água ou do espelho e até em fotografias e imagens das pessoas. Ambas se encontram integradas com o corpo, e a disjunção dessa unidade geralmente é fruto de doença ou transe. Diz-se que, nos sonhos e transe dos pajés, a alma-sombra desprende-se do corpo e viaja por dimensões paralelas, geralmente acompanhada por um *apapalutapa*. Trataremos, mais adiante, das especificidades e diferenciações dos destinos das almas após a morte. Por ora, cabe mencionar que os *apapalutapanhau*, enquanto agentes patogênicos, agem subtraindo gradativamente a força vital da alma-olho dos humanos.

As doenças, como “estados patológicos (que) são, basicamente, manifestações corporais de relações trans e interespecíficas entre humanos e não-humanos” (BARCELOS NETO, 2008, p. 89), são geradas devido ao contato com esses entes, devido a uma abertura que permite a interação. Os *apapalutapanhau* só buscam as almas daqueles que não mantêm o equilíbrio entre a ação e o desejo, ou seja, pessoas que vivem em contradições envolvendo desejos irrealizados. Barcelos Neto (2008, p. 94) aponta essa condição como um “estado da alma que nos fala primordialmente sobre o descontrole dos desejos alimentares”. Também é comum ouvir que uma forma de se fazer vulnerável aos *apapalutapanhau* é pensando na namorada que está longe, expandindo assim o rol dos desejos não realizados que permitem a aproximação dos espíritos para incluir o desejo sexual. Isso requer um extremo autocontrole, pois não se deve desejar o que não se pode ter, e todo desejo deve ser passível de ser satisfeito (MELLO, 2005, p. 69), gerando uma vigilância moral constante.

Esse estado específico da alma é chamado de *nukapatatishi* pelos Yawalapíti. Os falantes de outras línguas que moram na aldeia yawalapíti o chamam de *yerutsat* (kamayurá), *kukahujehetilü* (kuikuro) e *witsitxuki* (wauja). Com essa janela de vulnerabilidade, o *apapalutapa* pode inserir flechas “alma-suga” para “roubar a alma”, subtraindo a força vital de seu alvo³⁸. O paciente, uma vez

³⁸ Em menção aos sanguessugas. A ação predatória dos *apapalutapa* é oriunda de uma substância preta, da qual são formados e da qual fabricam suas flechas de feitiço (*papalutapa inukula*). Essa mesma substância é carregada pelos pajés em suas mãos e no estômago, e é ela que o permite entrar em transe, acompanhar outros *apapalutapanhau*, que lhe ajudam no diagnóstico, e retirar as flechas, da mesma substância, do corpo do paciente. Para uma descrição do processo de manipulação dessa substância no xamanismo, ver Barcelos Neto (2008). Para a feitiçaria, ver Mello (2005), Coelho de Souza (2001) e Vanzolini (2015).

instaurada a agência patogênica do *apapalutapa*, vai sendo levado em sonhos e transe a acompanhar os espíritos predadores, enquanto o corpo adoece, gradativamente, até que a pessoa perca a vida. Porém, antes que isso ocorra, a família consanguínea e corresidente do enfermo já solicitou um atendimento xamânico; e a cura, geralmente, vem a tempo. A princípio, essa relação é predatória, porém uma mudança quase sempre é possível, sendo o esforço dos pajés investido em instaurar uma relação de reciprocidade entre doente e espírito.

Apenas o *yatama*, pajé visionário, é capaz de tratar esse acometimento, pois somente ele é capaz de ver, em transe, qual é o agente da enfermidade. As flechas são retiradas por sucção e o *apapalutapa* é identificado³⁹. É nesse momento que entra em cena o *inumatsamina*, que representa o agente da doença perante o enfermo, fumando um cigarro recebido pelo *yatama*. Ao serem convocados, os *inumütsüminanhau* tomam mingau, como *apapalutapa*, iniciando o processo de familiarização, ou musicalização. Com a intervenção xamânica, o pajé inverte a relação e faz com que o agente da doença assuma o ponto de vista humano. Tal movimento prossegue após o tratamento, com o oferecimento contínuo de rituais para o *apapalutapa* que, a partir daí, passa a acompanhar e proteger o ex-enfermo. Os *inumütsüminanhau* passam a ocupar funções centrais nesses rituais, como executores musicais.

A doença causa uma série de rituais e ciclos de pagamentos tributários que envolvem uma produção excedente de alimentos para uma rede alimentar cósmica, na qual os espíritos ocupam o topo. É desta maneira que pode se iniciar a duradoura relação entre ex-doente e *apapalutapa*, em que agrados alimentares e rituais são retribuídos com proteção cosmológica. O agora dono do ritual passa a assumir responsabilidades rituais com o *apapalutapa*, com aqueles que representaram o *apapalutapa* no processo de cura e com a comunidade empenhada em participar da festa, que pode envolver povos de outras aldeias em encontros intercomunitários. Os rituais que são oriundos de um processo de adoecimento, ou que envolvem algum *apapalutapa*, são descritos como os “rituais para espíritos”, em oposição aos “rituais para os chefes”, que incluem o *itsatchi*. No caso dos primeiros, o dono oficiante do ritual é o ex-enfermo.

³⁹ Há também casos em que a doença é causada pela feitiçaria. Nesses, geralmente, o *yatama* apenas identifica a causa, e não o agente.

Os *apapalutapanhau* existem como entes cósmicos e enquanto *extensões existenciais*, com base no que Piedade (2004, p. 52) definiu como um princípio de imanência, no qual há uma presença da causa (*apapalutapa*) na ação (extensão: representação). Ou seja, os *apapalutapanhau* existem em si próprios e em suas representações (flautas, máscaras, pinturas, etc.), que assumem a forma de “extensões existenciais” destes. Nos rituais para os *apapalutapanhau*, estes se fazem presente através de suas extensões existenciais, são alimentados com peixe cozido (comida humana) e são familiarizados, tornando-se um parente corresidente de seu dono, que outrora fora acometido por seu ataque patogênico. Da predação à produção, este é, a longo prazo, o vetor relacional com os *apapalutapanhau*.

Dessa forma, um *inumütsümina* personifica o *apapalutapa* para o enfermo e, no ritual, executa as suas *extensões existenciais*. Em um sentido amplo, durante a performance ritual, na qual o dono não toma parte, toda a comunidade que está participando, cantando/tocando ou dançando, representa o *apapalutapa* e, portanto, deve ser alimentada. O *apapalutapa*, enquanto representado pela comunidade, pode, por exemplo, realizar mutirões de trabalho para a construção da casa do dono. Nesses casos, dizem que o *apapalutapa* construiu a casa. Assim como no *itsatchi*, e em todo o cerimonial no Alto Xingu, uma festa implica posições, prestações e contraprestações que envolvem, inclusive, esses seres extra-humanos.

) (

Durante a pesquisa etnográfica, percebi que o conceito de *apapalutapa* transcende os limites do território xinguanos e, usualmente, é aplicado ao universo não-indígena. Este termo é empregue também para descrever todos os seres com capacidades além das humanas e ordinárias. Nesse sentido, o homem branco, *karaipa*, é um *apapalutapa*, pois consegue fabricar ferramentas que agem além das capacidades humanas, ou ainda um telefone celular pode ser um “*apapalutapazinho*”. Tal conceitualização refere-se ao superlativo *-kumã*, que, como vimos, faz parte de uma série de modificadores presentes nas línguas aruak alto-xinguanas (BARCELOS NETO, 2008; VIVEIROS DE CASTRO, 1977, 2002), existindo correspondentes nas outras línguas alto-xinguanas⁴⁰, nas quais assume a

⁴⁰ *-Aruiap* para os Kamayurá e *-kuengü* para os Kuikuro. Durante a banca de defesa desta tese, Guerreiro chamou a atenção que o equivalente carib não se restringe ao superlativo; pode ser o

posição de outrificador, marcando uma alteridade que é exterior e excessiva. Assim, a sufixação “indica o *diferente*, mas também o *arquetípico* (...) apresenta uma superabundância ontológica; toda abundância é monstruosamente outra” (VIVEIROS DE CASTRO, 2002, p. 31). Tal abundância pode ser de tamanho ou de agência, indicando um excesso das capacidades humanas.

Se a elasticidade semântica do termo faz com que este seja aplicado em situações diversas daquelas agências patogênicas específicas que causam doença e ritual, o *apapalutapa* e o *karaipakumã* compartilham de algumas premissas. Ambos atuam além da capacidade humana e realizam coisas que os humanos não conseguiriam por seus próprios esforços. Dessa maneira, é possível conceitualizar os *apapalutapanhau* como seres *extra-humanos*, ao invés do clássico ‘não-humano’. Esta última conceitualização supõe uma negação ou oposição da humanidade, assim como desenvolvido por Latour (1991). O que temos, são seres cuja agência transbordam os limites ordinários, ainda que compartilhem de alguma humanidade com os alto-xinguanos⁴¹. As relações dos humanos com estes seres extra-humanos, no que tange ao adoecimento e ao ritual, partem do esforço de controlar a agência excessiva destes. Um controle que ultrapassa os limites do ritual e pode estender-se por gerações; este parece ser também o vetor da relação destes para com os *karaipa*, que devem ser controlados e familiarizados.

Os *apapalutapanhau* se tornam poderosos aliados contra outros *apapalutapa* e, na política do prestígio alto-xinguana, imprescindíveis, portanto, para a formação de um legítimo *amulau*, ‘chefe’, o protótipo de pessoa alto-xinguana⁴². Esse processo depende da familiarização do agente patogênico, que só se efetiva quando são oferecidas comidas cozidas ao *apapalutapa*, em momentos cerimoniais. Os rituais são as situações onde a relação se torna pública e, ao criar “o mais alto grau de interação da aldeia”, também funcionam como uma forma de demonstrar o prestígio dos seus donos, agentes da relação com os *apapalutapanhau*. Para tornar-se um *amulau*, ou uma pessoa de prestígio, é preciso ter sucesso em uma série de

muito menor, ou o que tem uma variação mínima em relação a um padrão. Pretendo retomar o assunto em pesquisas futuras.

⁴¹ Acredito que essa conceitualização dos *apapalutapanhau*, enquanto extra-humanos, ressoa bem o debate da cosmopolítica das terras baixas. Não será aqui a ocasião de rever a longa e complexa literatura do que os povos indígenas deste continente chamam, genericamente, de ‘espíritos’, mas tomo como uma premissa de que este é um conceito que, na sua heterogeneidade, é amplamente difundido e elaborado.

⁴² Barcelos Neto (2008) percebeu, entre os wauja alto-xinguanos, como os rituais ligados à doença conferem prestígio e proteção ao ex-doente, formando-o um *amunaw* (*amulau*).

etapas formativas. Este é um processo de uma vida inteira, somente consumado *post-mortem*, com um *itsatchi*.

É interessante notar que as relações com espíritos, no contexto etnográfico das terras baixas, em geral, são percebidas como assimétricas, assumindo um esquema relacional presente em inúmeros contextos etnográficos. Geralmente, são seres oriundos de uma condição pré-cosmológica, do tempo mítico em que se assumia a diferença e a potencialidade da transformação. A assimetria, no tempo dos eventos históricos, remete, no contexto alto-xinguano, à agência patogênica que é controlada pelo pajé. Este último, contendo a substância do agente, consegue mediar a relação e torná-la produtiva, acarretando em festa e música (ALMEIDA, 2012).

Entre os indígenas, a comunicação com os seres invisíveis tende a ser controlada por algum objeto ou substância mágica. Entre os Wajapi, os xamãs possuem espelhos pelos quais o mundo sobrenatural se revela, “como um mundo ordenado à imagem do mundo dos homens” (GALLOIS, 1985, p. 179). Já os pajés alto-xinguanos carregam no corpo, em uma relação continente-conteúdo, a própria substância dos *apapalutapanhau*. Esses são os pajés *yatama*, que conseguem ver e ouvir seus espíritos-guia, de maneira controlada e relativamente segura, em aparições humanas ou antropomórficas. Assim, se o *apapalutapa* aparece como humano, quando se revela para aquele que, ao compartilhar uma substância, consegue vê-lo e *ouvi-lo* com segurança, acho discutível, nesse contexto etnográfico, a sua definição enquanto um não-humano. O *apapalutapa* não nega a humanidade; ao contrário, esta é uma de suas potências e, como vimos com o *yatama* e com o ex-enfermo dono do ritual, ele também contribui para a formação da pessoa humana, principalmente do chefe magnificado que é homenageado nos rituais.

3.1 A FORMAÇÃO DO AMULAU

A formação da pessoa yawalapíti inicia com a fabricação do corpo. Os yawalapíti afirmam que “o sêmen transforma-se em criança, ou que ele, engrossando (*iutukúá*) vira criança. *Uká iutuká nutísi yumili*. ‘já estou grossa de

criança’, descreve a gravidez.” (VIVEIROS DE CASTRO, 1977, p. 204)⁴³. Apesar de, nas exegeses da concepção, haver uma certa prevalência da substância paterna sobre a maturação no ventre materno, a chefia segue uma hereditariedade bilateral. Há também uma noção de que os filhos primogênitos tenham uma maior ascendência à chefia. Barcelos Neto (2008, p. 263–265) explica, para os Wauja, que tal preferência baseia-se na concentração de uma “substância de nobreza”, que seria repassada aos filhos, e na sua diminuição à medida que a prole aumenta.

Ainda que os Yawalapíti não tenham me confirmado a presença de tal substância de nobreza, eles também elaboram uma noção mais ligada à germanidade. A substância yawalapíti foi elaborada por Viveiros de Castro (1977, p. 60), que buscou integrá-la “num esquema mais amplo de comunicação”, com “substâncias naturais, qualidades sensíveis e relações sociais”. Como base do “grupo de substância” estão aqueles que se abstêm pelos outros em momentos liminares; são os pais, filhos e irmãos que seguem restrições quando um do “grupo” está doente ou passando por processos de formação da pessoa. O primeiro momento liminar ocorre no nascimento, quando pai passa pela couvade e a mãe está em resguardo; em seguida, durante a reclusão pubertária, podendo ocorrer também em casos de doença, na iniciação xamânica e no luto. Esses momentos são cruciais para a formação do chefe que será lembrado em um *itsachi*.

Havendo ou não algo como uma substância, seja ela física ou conceitual, os pais acabam investindo mais na formação do primogênito, o que, de certa forma, não anula a potência à chefia dos outros filhos. Essa diferença intergeracional confirma-se nos termos de referência e nos vocativos que, na geração de Ego, sempre distinguem a idade relativa. Pretendo demonstrar aqui que, apesar de tal ascendência hereditária e geracional ter peso no acesso a posições de chefia, a trajetória biográfica é de extrema relevância, assim como o temperamento e a benevolência do requerente.

Esse processo de formação da pessoa está baseado em um fundamento mítico que direciona os modos de subjetivação em que os Yawalapíti estão inseridos. Menezes Bastos (1999) apresentou uma divisão temporal para os Kamayurá, que se confirmou entre os Yawalapíti (VIVEIROS DE CASTRO, 1977), na qual o tempo mítico (tempo dos arquétipos) oferece o modelo e o tempo histórico

⁴³ Com a grafia usada atualmente, fica *uká yúmülhü utukua nutishi*.

(tempo dos eventos prováveis) o replica, em uma contínua transposição de um no outro. A dialética temporal também foi abordada por Basso para os Kalapalo, ao notar um aspecto cumulativo, repetitivo e sucessivo do tempo. O tempo mítico, *inila* em kalapalo, ou o começo, *inilano*, é contrastado com o tempo do presente, *ande* (BASSO, 1985, p. 35, 38–40). O isomorfismo dos tempos topológicos cria uma relação indexical entre o mito e o presente, que se expressa visivelmente no ritual, mas não somente. As relações, os espíritos, os remédios e os processos têm origem no tempo mítico, assim como alguns nomes dos Yawalapíti.

A onomástica yawalapíti segue uma regra que cria uma atualização de nomes míticos. Estes são transmitidos através de gerações alternadas, fazendo com que permaneçam no decorrer do tempo histórico. Casos semelhantes foram expostos por Mauss (1938), que percebe a noção de personagem como desempenhada na figuração com o clã e expressa por nomes específicos, que remetem a um ancestral mítico particular, e por Leenhardt, pois, entre os Canaco, “o nome ancestral, trazido periodicamente durante o curso das gerações, atualiza, pois, o personagem anterior ao investir sua importante personalidade uma pessoa nova na sociedade”⁴⁴ (LEENHARDT, 1947, p. 155, tradução nossa). No caso alto-xinguano, apesar de o nome estar relacionado a um personagem histórico antigo e, talvez, até mítico, o simples fato de o possuir não garante a personalidade desejada e nem uma posição de chefia. Antes de desempenhar um personagem que remete a um ancestral mítico, os Yawalapíti atuais inventam, no sentido de Wagner (1981), as relações que tiveram sua gênese no tempo mítico. Invenção essa que tem início na infância e só se encerra após o falecimento, com o *itsatchi*.

Pela ascendência bilateral e a transmissão por gerações alternadas, uma pessoa, quando nasce, geralmente recebe dois nomes; um do avô ou da avó paternos e outro do lado materno. Como o genro, ou nora, não deve falar o nome dos sogros, um dos nomes sempre acaba proibido para um dos pais, sendo que a criança atende por ambos. O recém-falecido cacique principal dos Yawalapíti, por exemplo, recebeu o seu nome – Aritana – de seu avô, aquele que fora assassinado marcando o início da derrocada que culminou na dissolução do povo enquanto comunidade. Este, muito provavelmente, recebeu o nome também de seu avô, o cacique Moritona, que recepcionou Steinen. A alcunha Aritana, como a história

⁴⁴ “El nombre ancestral, traído periódicamente durante el curso de las generaciones, actualiza, pues, el personaje de antaño al investir con su augusta personalidad una persona nueva en la sociedad”

recente dos Yawalapíti deixa entrever, é transmitida, linearmente, como um índice da chefia.

Ter um nome cuja ascendência remonta a um grande chefe do passado também coloca aquele que o possui mais próximo dos antepassados míticos. A diferenciação entre pessoas comuns e chefes, que atravessa a política e o ritual no Alto Xingu, teve origem, segundo os Wauja, quando o herói mítico Kami, o 'Sol', criou a humanidade a partir de flechas de bambu. Nesse momento, ao criar uma coletividade, uma das pessoas era feita com madeira dura, este nomeado chefe dos demais (BARCELOS NETO, 2008). Assim, os chefes do presente, como Basso nos mostrou, são implicações diretas desses chefes criados por Kami, tendo, portanto, mais legitimidade para assumir a representatividade da comunidade. A ascendência da chefia, por outro lado, também pode ser a chave para um questionamento de tal legitimidade. Disputas faccionais, geralmente motivadas ou motivadoras por/de uma recusa da proximidade genealógica entre os chefes do presente e os chefes do passado, e acusações de feitiçaria podem quebrar a continuidade na transmissão daqueles nomes, os colocando em ostracismo. É necessário um esforço contínuo por parte do chefe para manter o seu prestígio, sendo constantemente avaliado pela comunidade dos humanos e pelos extra-humanos.

É comum, portanto, que os filhos primogênitos dos chefes recebam os nomes mais conhecidos disponíveis, em geração alternada. Trata-se de uma continuidade que se concentra no núcleo familiar, mas que também se expande por gerações, especialmente com chefes de nomes reconhecidos. Essa continuidade, que, como aparentemente tudo no Alto Xingu, também age de forma escalar, reflete-se na aparentemente estável linearidade das posições de chefia.

O primeiro período liminar na vida de uma pessoa vem com o seu nascimento, acarretando a couvade do pai e o resguardo da mãe. Trata-se de uma reclusão que afeta diretamente na formação corporal e social do filho. Viveiros de Castro afirma que “a reclusão é um aparelho de construção da pessoa xingwana: é através deles que os papéis sociais são assumidos”. Dessa forma, para o autor, “que o idioma da reclusão seja sobretudo um idioma da corporalidade, isso nos indica o papel central que a imagem do corpo desempenha na elaboração da *persona* xingwana” (VIVEIROS DE CASTRO, 1979, p. 45, grifo do autor). A reclusão é uma instituição que promove o isolamento social em um gabinete doméstico, para

controlar as agências que afetam a pessoa e construir o seu corpo. Ela implica uma mudança de status e geralmente é precedida de (ou culmina em) algum ritual.

O resguardo é um período de restrições sociais e alimentares que os jovens pais devem passar para garantir o bom desenvolvimento da criança. Desde o nascimento, o casal deve privar-se de comer certos alimentos, de trabalhar, de fazer força, de matar animais e de se pintar. Basso (1973, p. 81) afirma que a reclusão é mais intensa com a mãe, que também deve seguir os interditos dos períodos de menstruação, devido ao sangramento pós-parto. Os Yawalapíti me contam que, após o nascimento do primeiro filho, o pai deve passar até cinco dias em jejum absoluto, em uma abstenção drástica. A partir daí, assim como nos Kalapalo, as restrições seguem de maneira mais intensa para a mãe, que fica reclusa dentro de casa, enquanto o pai pode circular, mas ainda atendendo a certos tabus, como não pescar, não construir habitações e não ir para a roça. Quando cessa o sangramento pós-parto da mãe, e a criança começa a se desenvolver, ela é liberada após uma reza, tem o cabelo cortado e o gabinete doméstico desfeito, geralmente pelos avós de mesmo sexo do neto. A partir daí, a criança passa a ter um nome e uma posição social.

A infância no Alto Xingu é marcada pela liberdade. Dentro dos limites da aldeia, onde pode ser vista de qualquer casa, a criança passa o dia brincando. Um chefe, preocupado em formar um substituto, pode decidir patrocinar um ritual para furar a orelha do seu filho. Essa é uma decisão dos pais, sendo uma das primeiras etapas na aquisição de posições de evidência na aldeia e nos encontros entre aldeias. O *pihika*, como é chamada essa festa pelos Yawalapíti, portanto, é motivado por uma criança, segundo os anseios de seus pais, que devem ser *amulau*. Assim como no *itsatchi*, as outras crianças podem aproveitar o ritual para terem suas orelhas furadas, sendo acompanhantes do principal motivador, e seus pais, não necessariamente chefes, assistem o dono patrocinador da festa⁴⁵.

Como praticamente todos os garotos da mesma faixa etária participam desse ritual simultaneamente, fora aqueles que tiveram suas orelhas furadas pelos próprios pais, quando bebês, sua periodicidade tem intervalos maiores do que outros ciclos rituais. Os Yawalapíti, por exemplo, não o realizam há mais de duas décadas

⁴⁵ Como tratei, cada aldeia pode ter alguns chefes, sendo um o principal, o cacique. A festa de furação de orelha não necessariamente é realizada para aquele que será o chefe principal do seu povo, e nem somente para os filhos deste. Filhos de chefes notáveis – que não são o principal – também podem motivar a execução ritual.

e costumam dizer que ele só ocorre poucas vezes em cada geração. Basso (1973, p. 65), para os Kalapalo, coloca a faixa etária dos jovens entre seis e nove anos, enquanto Gregor (1982, p. 216) afirma, no caso dos Mehinaku, terem entre sete e doze anos. Apesar de nunca haver presenciado esse ritual, é notável a sua importância na formação de uma pessoa eminente e o peso deste nas suas biografias.

O *pihika* pode ser realizado de duas formas. Uma ocorre no dia após o encerramento do *itsachi*, contando com a participação dos povos aliados – aqueles que assumem as prerrogativas de anfitriões – mas não dos convidados. Essa primeira forma pode ser considerada uma versão reduzida do ciclo longo do *pihika*, que pode durar meses de preparação. Como todo ritual intercomunitário, a preparação da segunda forma é realizada pelos anfitriões, e o seu encerramento conta com aldeias convidadas. Há também os povos aliados, aqueles que colaboram assumindo a posição de anfitrião, sendo deles que sairão os furadores, geralmente homens maduros e especialistas na função, e os guardiões ou padrinhos, que cuidarão dos garotos durante o ritual. Os últimos dias, já com as aldeias convidadas, é marcado pela perfuração dos lóbulos após uma preparação detalhada.

Sem me deter muito neste ritual, cabe anotar que o garoto principal, aquele que motivou a sua realização em primeiro lugar, tem a orelha furada por uma agulha produzida com o fêmur de uma onça, enquanto os demais são furados com agulhas de madeira. O especialista também esfrega pele de onça no lóbulo do jovem chefe para ajudar na cicatrização, mesmo objetivo é estimado pelas rezas que os pajés proferem nas orelhas de todos os participantes.

Aqueles que passam juntos pelo ritual, como motivadores ou acompanhantes, criam um laço de camaradagem, são *ipakakana* um dos outros, ainda que sejam parentes distantes ou que não tenham convivência diária. Apesar de não haver uma iniciação que uniformize uma classe de idade, como afirmou Viveiros de Castro (1977, p. 210), a camaradagem dos *ipakakanhau* lembra os “companheiros” Krahô, mesmo não existindo uma instituição social consolidada nem o seu oposto, os “amigos formais”. Sem toda a organização social de metades e clãs que fundamentam a oposição companheiros/amigos formais dos Krahô (CARNEIRO DA CUNHA, 1979), o *pihika* também acaba por criar um companheirismo baseado na simultaneidade. No caso Krahô, ocorre com pessoas que nasceram no mesmo

dia e que passaram pelo mesmo ritual de iniciação, estabelecendo uma relação de solidariedade. Os Yawalapíti que foram morar entre os Kuikuro, ainda pequenos, tiveram suas orelhas furadas lá, criando laços profundos que refletem na organização da comunidade ainda hoje. Muitos kuikuro que firmaram residência uxorilocal de aldeia, quando do reagrupamento, eram *ipakakana* dos chefes yawalapíti da época⁴⁶.

Apesar dessa simultaneidade e da criação de uma relação de camaradagem, o *pihika* afirma uma hierarquia interna no grupo. Se, no mito de criação da humanidade, a diferenciação é o material que foi usado para produzir os corpos humanos – chefes de madeira e pessoas de bambu –, no *pihika* é o material utilizado para modificar os corpos humanos que diferencia os garotos. Não por acaso, aquele que foi furado com o osso da onça terá o direito de usar pele e garras de onça em seus enfeites, como distintivos de chefia.

Após a perfuração do lóbulo, o iniciando é carregado até sua casa, onde deve haver um gabinete de reclusão. Ele ficará fechado no gabinete feito com paredes de palha ou, mais recentemente, lona e/ou cobertores, em uma das extremidades da casa. O neófito permanece recluso por entre um e seis meses, sendo que os que tiveram os lóbulos furados com osso de onça devem ter uma reclusão prolongada. Os Yawalapíti afirmam que essa reclusão se inicia com um período de cinco dias em jejum absoluto, assim como o pai de primeira viagem, para depois voltar a comer frutas, beiju e mingau, até, finalmente, só restar a interdição de comer peixe. Barcelos Neto (2008, p. 278) fala que o jovem iniciado tem de passar fome para controlar sua raiva, uma vez que os *amulaunhau* não devem se encolerizar. Quando saem da reclusão, os garotos são pintados e recebem um novo nome, que levarão durante a vida adulta.

A versão feminina da furação de orelha é a entrega do *itcha*, o adereço pubiano feminino usado na região⁴⁷, que ocorre em uma edição intercomunitária do ritual feminino *yamurikumalu*, chamada *kashatapa*, chegando a envolver praticamente todas as aldeias da região. O *yamurikumalu*, como nos demonstrou Mello (2005), é motivado por um *apapalutapa* e segue o padrão dos rituais acarretados pela doença. Quando a filha de um chefe está em fase pré-menarca, e

⁴⁶ Os *ipakakananau*, companheiros de *pihika*, podem ser uma chave fértil no debate das relações sociais no Alto Xingu. Não pretendo me prolongar na discussão desta relação, o que deixarei para outro momento.

⁴⁷ Um cordão perineal feito de palha de buriti, mais conhecido por *uluri*, seu nome em kamayurá.

este tem os bens e o incentivo para investir em sua formação, ela pode receber o *itcha* durante a execução do *kashatapa*. Assim como no *pihika*, uma jovem em especial motiva a realização do ritual, recebendo uma tatuagem, nos ombros e/ou nos punhos, com três linhas paralelas, como indicativo de chefia. Outras jovens chefes também podem acompanhá-la, recebendo também tatuagens, mesmo não sendo as motivadoras da festa. O patrocínio interino do ritual intercomunitário, nesta edição, é dos pais da jovem iniciada, que devem dispor dos recursos para os participantes e convidados. Essa tarefa tem a colaboração daquele dono perene da festa, que assumiu tal posição após a doença e a cura.

O *kashatapa* foi citado por Mello (2005, p. 67) e brevemente descrito por Ribeiro (1979, p. 175–180) como uma edição especial do *yamurikumalu*, ocorrendo lutas femininas e masculinas e a colocação do *itcha* nas meninas. “Na ocasião, vestiram o uluri todas as meninhas que havia na tribo, de 15 anos para baixo. Inclusive uma nenezinha de um ano e meio que mal começava a andar” (RIBEIRO, 1979, p. 179). O mito e ritual do *yamurikumalu* está relacionado a uma inversão de papéis sexuais, em que as mulheres adotam condutas e enfeites masculinos. Neste ritual, também há um repertório que canta as músicas da flauta *apapalu*, *kawoká* em wauja, de visão interdita às mulheres, o que comprova a existência de um “complexo ritual *iamurikuma-kawoká*” (MELLO, 2005; PIEDADE, 2004). O *pihika* e o *kashatapa*, assim, marcam a saída da puerícia e a entrada na puberdade⁴⁸. Se, de um lado, forma grupos de idade, ainda que não institucionalizados, de outro, escolhe jovens segundo uma continuidade hereditária de nomes e posições de prestígio. A partir daí, o jovem chefe entra na adolescência e começa a se preparar para a vida adulta.

As transformações corporais, nesse novo período, são construídas em um processo lento e doloroso que tem lugar na reclusão pubertária, onde remédios poderosos são ministrados, formando, quando em sucesso, o ideal de pessoa (jovem) alto-xinguana. Meninos e meninas passam por processos diferentes dentro do gabinete de reclusão, um visando a formação de um lutador e outro a formação de uma mulher de prestígio, ambos relacionados com a beleza dos corpos. Mesmo sendo filhos de chefes, é preciso um investimento dos pais e deles próprios para que

⁴⁸ Apesar das implicações dessas relações entre os rituais de iniciação dos garotos e garotas não serem desenvolvidas aqui, o fato de elas ocorrerem em rituais de gênero exclusivo pode ser um ponto importante para pesquisas futuras.

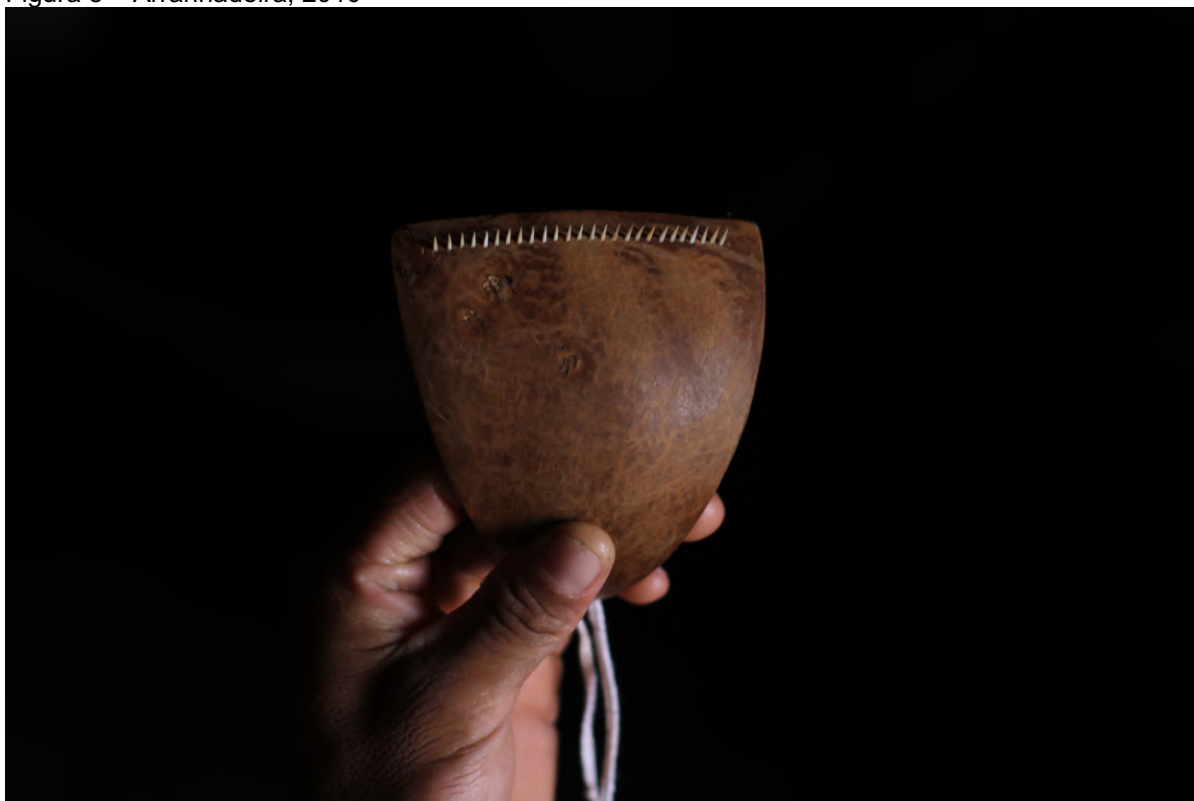
se tornem chefes. Os jovens devem assumir os atributos necessários, que são garantidos por esses processos de fabricação e manipulação corporal.

O “complexo xinguano da reclusão”, que compreende a couvade, a puberdade, a doença, a iniciação, o luto, a gestação e o sepultamento, momentos liminares em que uma pessoa, ou o “grupo de substância”, se abstém do convívio social com uma série de tabus, foi abordado como uma mudança corporal por Viveiros de Castro. Ele almeja formar ou reformar “a personalidade ideal-adulta, sobretudo no caso da reclusão pubertária, a mais importante” (VIVEIROS DE CASTRO, 1979, p. 44). Esses processos são vistos, pelos autores que a trataram, pelas suas similaridades, seja a proibição sexual ou os tabus alimentares, seja o isolamento social e a transformação corporal. Costa, ao escrever sobre a luta entre os Kalapalo da aldeia Tanguro, destaca o deslocamento da reclusão pubertária masculina das demais. O objetivo, que a diferencia, é a formação de corpos “para lutar”; e o resultado esperado, mas nem sempre alcançado, é tornar-se um campeão da luta (COSTA, 2013).

Para os meninos, processo que tenho mais informações e liberdade para abordar, trata-se de um período de intensa relação com os *apapalutapanhau*, uma vez que eles são os donos dos *remédios* manipulados em seu corpo. Para que um lutador tenha sucesso na região, onde praticamente todos os jovens de todas as aldeias se empenham na luta, é preciso que seu corpo seja forte. Apesar da luta alto-xinguana ter uma técnica precisa, a força é crucial para o domínio e projeção dos adversários, bem como para a manutenção do equilíbrio durante o embate, no qual precisam mover o oponente e impedir que este os mova. Para tal, o pai e os avôs do jovem devem ministrar remédios no recluso, seja por via oral ou por via tópica, com o objetivo de formar seu corpo.

A sangria é um dos métodos de absorção dos *remédios*, no português local (*ataya* em yawalapíti), pelo corpo do recluso. Trata-se de realizar cortes superficiais em grupos musculares (coxa, panturrilha, peitoral, dorso e braços) com a arranhadeira, *ihria* em yawalapíti – um instrumento feito com um pedaço de cabaça em formato triangular, para empunhadura, e dentes de peixe-cachorra (*Rhaphiodon vulpinus*; *uwahri* em yawalapíti), fixados com cera de abelha na extremidade, que rasgam a pele (fig.8). Esse processo, por si só doloroso, precede à aplicação do *ataya* propriamente dito, que geralmente é um pequeno feixe de raízes, previamente submerso em água, torcido sobre os ferimentos.

Figura 8 – Arranhadeira, 2010



Fonte: foto do autor

Junqueira (1979, p. 89) afirmou, para os Kamayurá, que a arranhadeira é “a um tempo punição e remédio”, sendo utilizada pelos pais em seus filhos menores como a única repreensão eticamente possível. Nesse caso, os remédios aplicados são os de uso mais comum, também utilizados pelos adultos que já deixaram a reclusão e se aposentaram das lutas. A autora ainda afirma que, após o *pihika*, espera-se que os garotos aceitem melhor as escarnificações (JUNQUEIRA, 1979, p. 90), o que se intensifica com a reclusão pubertária. De outro lado, a motivação, nesta última, é outra, a saber, formar o corpo do lutador em potencial. Se a arranhadeira, para Junqueira, é punição e remédio⁴⁹, para os reclusos e os lutadores ela extrapola essa categorização, permitindo uma construção positiva e não-paliativa da pessoa.

Há também o caso de os remédios serem cozidos em chá e ingeridos em grande quantidade, para depois vomitar. Ambos os processos são tidos também como processos terapêuticos, e a espécie da raiz definirá o objetivo de seu uso. O uso do remédio na reclusão é uma forma de relação do jovem com o *apapalutapa*

⁴⁹ A arranhadeira é mais uma ferramenta do que um valor moral, não cabendo, a meu ver, essa categoria de punição.

dono do primeiro, sendo os tabus alimentares e sexuais um modo de não desagradar o espírito. Os reclusos, *maritsayanhau* (plural de *maritsaya*) em yawalapíti, buscam a fabricação de seu corpo, que na entrada é magro e deve sair pesado e forte. Trata-se, literalmente, de construir um corpo adulto a partir de um corpo de criança, corpo adulto este que deve ser o de um lutador.

A reclusão masculina é descontínua e compreende estágios de clausura e outros em que há mais liberdade. Assim como na festa *pihika*, o recluso iniciante passa cinco dias de jejum absoluto, tomando remédios em forma de vomitórios. Após esse momento, o jovem começa a se alimentar somente com peixe recozido, sem nenhum tempero. A comida insossa é a única que o recluso pode ingerir nesse primeiro momento, sob duros riscos, sendo preparada somente por mulheres na menopausa. A fase inicial da reclusão é marcada pela manipulação corporal através dos remédios e de uma rigorosa lista de tabus alimentares, sexuais e de convivência social. Na segunda fase, o recluso pode sair para treinar com os seus companheiros. Ainda ocorre certa evitação social e não é esperado que o recluso circule pela aldeia. A manipulação dos remédios continua, principalmente com a arranhadeira, e os tabus alimentares passam a ser progressivamente mais brandos. Essas duas fases podem se intercalar, sendo que um recluso que está saindo para treinar pode voltar para a clausura total em razão de uma festa intercomunitária que se aproxima. Essa reclusão intermitente, para os filhos de chefes que se destacam na luta, pode durar entre um e cinco anos, sendo um grande investimento da família, que mobiliza sua força de trabalho para o empreendimento, e do próprio recluso.

A reclusão pubertária já foi bem descrita na literatura do Alto Xingu (AVELAR, 2010; BASSO, 1973; COELHO DE SOUZA, 1992; COSTA, 2013, 2020; GREGOR, 1991; JUNQUEIRA, 1979; LIMA; JÚNIOR; FRANCO NETO, 2008; MADEIRA, 2006; TAVARES, 1994, 2000; VERANI, 1994; VIERTLER, 1969; VIVEIROS DE CASTRO, 1977, 1979; ZARUR, 1975), não cabendo me aprofundar no assunto aqui. É possível resumir que se trata de uma elaboração corporal, a partir de substâncias vegetais e corporais que entram e saem do corpo. Os remédios são ingeridos para depois serem expelidos no vômito, ou o sangue é expelido com a arranhadeira para que o remédio seja inserido no corpo. Costa faz um paralelo interessante do uso de remédios com o *doping* em atletas de alto rendimento, uma vez que o corpo é transformado por meio de substâncias externas. A reclusão, por

sua vez, não somente insere substâncias transformadoras, mas também expelle fluidos corporais para o fortalecimento do corpo (COSTA, 2013, p. 140).

Outra visão corrente na literatura sobre o Alto Xingu é a da reclusão pubertária sob o ponto de vista do seu revés. Verani (1994) realizou um estudo sobre a *doença da reclusão* e o seu debate e categorização no âmbito da medicina moderna. O que antes era uma doença desconhecida, e ligada a agressões sobrenaturais, passou a ser coberta pela categoria biomédica de neuropatia periférica de origem exógena tóxica. Basicamente, uma inflamação no sistema nervoso periférico causada por uma intoxicação. Costa (2013, p. 130–135), por outro lado, percebe a reclusão como não-doença, ligado ao refreio dos desejos dos jovens adolescentes. Os tabus sexuais são extremamente rígidos para os jovens em reclusão. Mesmo para aqueles lutadores já casados, é aconselhável um período de abstinência sexual antes das lutas entre as aldeias. Como vimos anteriormente, o ataque dos *apapalutapanhau* sedentos por almas humanas se dá em uma janela provocada por desejos irrealizados. O que Costa sugere é que a reclusão age para frear o desejo sexual dos adolescentes, impedindo, inclusive, a doença. Parece ter sido o caso quando Amairi Mehinaku foi colocado em reclusão pelo seu pai, após saber que o primeiro estava namorando uma jovem da aldeia: “isto vai separá-lo dela; não quero que ele fique raquítico” (GREGOR, 1982, p. 217).

Para as garotas também há uma transformação corporal durante a reclusão pubertária, sendo o corpo de uma jovem recém-saída o ideal de beleza feminina. Saída essa que ocorre, preferencialmente, durante um *itsatchi*. Se a reclusão dos meninos é intermitente e oscila entre momentos de clausura total e liberdade parcial, a das meninas ocorre de uma só vez, durando de um a dois anos. As reclusas – *maritsayalunhau* em yawalapíti – começam o ciclo quando ocorre a sua primeira menstruação, estabelecendo-se no gabinete produzido dentro de sua casa. Na primeira menstruação, as jovens passam um mês sem comer peixe, sendo que a partir da segunda, esse período é reduzido para a sua duração, tabu que permanece até a menopausa.

Ambos os ciclos de reclusão, para meninos e meninas, são o momento ideal para aprender novos ofícios. As meninas aprendem a fazer rede e a fiar algodão, enquanto os meninos aprendem a fazer flechas e colares. Basso (1985, p. 14) afirma, para os Kalapalo, que a família dos jovens em reclusão geralmente chamava os melhores narradores da aldeia para ensinar os mitos aos jovens, o que acontece

também entre os Yawalapíti. O último cacique principal falecido dos Yawalapíti (Aritana), por exemplo, teve Orlando Villas-Bôas em seu gabinete para o aconselhar, formando os ideais morais do então futuro chefe. Esses ensinamentos sobre as técnicas e modos repassados aos reclusos, porém, tendem a ficar concentrados em sua família corresidente, especialmente com os pais e avós. Assim, a reclusão pubertária é um período restrito ao interior da casa, onde procedimentos, técnicas e conhecimentos são transmitidos geracionalmente. O grupo doméstico precisa trabalhar mais do que o usual, destinando boa parte dos recursos e esforços para o jovem que está se formando adulto ou adulta. É também na reclusão que os lutadores em potencial aprendem a executar a flauta *wüpü*, que será muito escutada durante o *itsatchi*, tocada preferencialmente por campeões.

Todas as meninas passam pela reclusão pubertária, nem que seja por alguns meses, com a saída em algum ritual comunitário. Já os rapazes, nem todos passam pelo processo na adolescência, sendo mais comum com os filhos de grandes chefes e/ou de pessoas influentes. Quanto mais prolongada a reclusão, maiores são os benefícios para o recluso, sendo que pessoas que tiveram suas orelhas furadas com osso de onça, durante o *pihika*, geram mais expectativa de passarem longos períodos. O falecido Aritana, por exemplo, afirmava ter passado três anos de reclusão, o que era prontamente corrigido pelos seus companheiros, que afirmavam serem cinco. Um irmão dele já me afirmou que, na realidade, foram oito anos intermitentes de reclusão, tornando-o, segundo muitos, o maior campeão de sua geração. Isso vale para as meninas que, quando são filhas de chefes e foram tatuadas no *kashatapa*, devem passar pelo menos um ano completo reclusas, saindo no encerramento de um *itsatchi*.

É penoso para os jovens passar tão longos períodos em reclusão. Fora os tabus alimentares e de convívio social, o contato sexual, para os garotos, é extremamente proibido. O vigor físico do lutador é antagônico à atividade sexual, sendo a reclusão pubertária, como vimos, uma forma do pai adiar as primeiras experiências do filho. No caso das filhas de chefes importantes, pode ocorrer um casamento arranjado na sua saída, logo após o *itsatchi*, geralmente com um lutador filho de um chefe. São casamentos importantes justamente por ocorrerem em público, com o ideal masculino e feminino de pessoa.

O falecido cacique Aritana é emblemático para pensar o processo de formação de pessoa no Alto Xingu. Quando ainda jovem, ele teve uma festa *pihika*

para furar a sua orelha, sendo já destacado dos demais. Ele ficou muito tempo recluso, adquirindo habilidades técnicas da luta e aumentando a força e vigor de seu corpo. Foram longos anos em que Aritana teve que permanecer na reclusão para que o seu corpo fosse exibido ritualmente como um lutador. Podemos tomar este falecido cacique como uma espécie de tipo ideal do prestígio de um chefe. Extremamente calmo, de voz serena e movimentos harmoniosos, era, quando ainda jovem, temido pelos lutadores das outras aldeias. A força e contundência dos seus golpes são assunto ainda hoje, cerca de quarenta anos após se aposentar das lutas. Como lutador prestigioso, seu caminho para se tornar um grande chefe, cacique principal do seu povo, estava aberto, mas não garantido⁵⁰.

Segundo Costa, quando jovem, “um grande lutador é um chefe. Certo que nem todos os campeões vão exercer a chefia futuramente, mas todos os chefes atuais foram grandes lutadores” (COSTA, 2013, p. 24). Desse modo, campeões de luta usam adereços de onça nos enfeites e continuam usando, à medida que assumem posições de chefia, ou deixam de usar se não o fizerem. Tornar-se um campeão, portanto, envolve renúncia e dedicação, sendo que ser um campeão é mais uma etapa para tornar-se um chefe, pois todo chefe foi um campeão.

Convidar outras aldeias, recebê-las como *waka* ou, ainda, liderar sua comunidade em outra aldeia, como chefe dos convidados, *shühri pünhutsalau* em yawalapíti (literalmente ‘aquele que vai sentado’), são os momentos em que os jovens chefes se fazem visíveis individualmente, fora os momentos de aparições públicas relacionadas à reclusão – *i.e.* a luta e a apresentação dos jovens, no final do *itsatchi*. Uma criança que ainda não passou pela furação de orelha, ou pela colocação do *itcha*, pode ser designada como *shühri pünhutsalau* nas festas de outras aldeias. Esta costuma ser a primeira aparição pública daquela que está sendo preparada para ser *amulau*. Durante a infância, como vimos, momentos de reclusão são essenciais para a sua formação. A chefia, apesar de transmitida linearmente, pela hereditariedade, é construída ao longo da vida de uma pessoa, através desses momentos de fabricação durante a reclusão, que se opõem aos momentos de exibição pública.

O tipo ideal, que citei anteriormente, até onde eu sei, só ocorreu com o falecido cacique, de modo que o esquematismo da sua trajetória não pode ser

⁵⁰ Para um esboço de biografia do falecido cacique Aritana, ver Almeida (2023).

considerado um pré-requisito para assumir posições de chefia. Parece-me muito mais coerente perceber o processo de formação da pessoa como uma contínua construção que só se efetiva plenamente com o *itsatchi*. Assim foi o caso de Afukaká Kuikuro, que foi o quinto em sua furação de orelha, mas, por ter sido um grande lutador e assumido posições públicas de chefia, acabou tornando-se o cacique principal de seu povo (AVELAR, 2010, p. 42). Ou, ainda, do falecido Atamai Waura, que passou de *amulau* inferior para “chefe-verdadeiro”, principalmente por assumir relações com os estrangeiros não-indígenas e com os espíritos *apapalutapanhau*. Das primeiras relações, Atamai conseguiu influência política para a homologação da Terra Indígena Batovi, em 1998, abrangendo territórios wauja. As segundas relações o fizeram ser dono de rituais, assumindo uma relação privilegiada na aldeia (BARCELOS NETO, 2008, p. 266–271). O que quero demonstrar é que, apesar do caráter hereditário da chefia, a biografia e a capacidade de agregar relações é essencial para que essa seja efetivada.

O corpo é fabricado no domínio privado do gabinete de reclusão e exibido durante a vida pública, especialmente nos contextos cerimoniais; “o complexo da reclusão é, em suma, *um* dispositivo de construção da pessoa” (VIVEIROS DE CASTRO, 2002, p. 76 grifo meu). Destaco que é *um* dispositivo, pois a doença, o patrocínio de rituais, o sucesso na luta, a articulação com o mundo extra-humano também são cruciais na construção da pessoa. Muitos desses processos, porém, também envolvem períodos de reclusão e uma construção relacional com algum *apapalutapa*. São processos corporais que inscrevem no corpo essas relações, seja pela doença ou com remédios, criando pessoas magnificadas.

3.2 A PESSOA MAGNIFICADA

A pessoa yawalapíti é formada em um processo relacional que integra os níveis sociocsmológicos da identidade (humanos) e da alteridade (extra-humanos). Os processos corporais, que tomam cabo durante a reclusão pubertária, buscam formar um corpo belo e idealizado, motivo de orgulho para a família e para toda a aldeia. Após todo o período de fabricação oculta no gabinete, sua exibição ocorre em um grande ritual intercomunitário, de forma singularizada, lutando como campeão ou entregando castanhas de pequi defumadas para os chefes convidados. No outro lado, temos processos de fabricação corporal que também são relações

com os *apapalutapanhau*. Se, na análise, separo a identidade da alteridade em níveis, na prática, me parece que os seres extra-humanos são familiarizados, produzindo uma identificação enquanto pessoa exemplar que integra a aldeia. É nesse sentido que falo da pessoa magnificada, em que o esforço coletivo para individualizar um chefe ocorre concomitantemente ao estabelecimento de relações deste com os *apapalutapanhau*, o que, por sua vez, permite mais prestações rituais com a comunidade. O sistema ritual do Alto Xingu, que “opera pelo acúmulo” (COSTA, 2013, p. 266) e gera uma “política de opulência” (BARCELOS NETO, 2008, p. 273), atua na magnificação de pessoas eminentes, que assumem posições de chefia e são lembradas no *itsatchi*.

Entre os Yawalapíti, há um grupo de pessoas que são denominadas como *amulau*. Elas coordenam os trabalhos coletivos da aldeia e a representam quando a sua comunidade encontra com outras aldeias. O chefe alto-xinguano não possui autoridade ou poder de coerção (CLASTRES, 1974), ele é mais um diplomata representante, para fora, e um generoso patrocinador, para dentro. Todos os que já assumiram a posição de *shühri pünhutsalau* são considerados *amulau*, pois já apareceram como um para as aldeias vizinhas, cumprindo o requisito de representar a sua comunidade. Esses podem ser jovens e crianças que estão sendo preparados pelos pais. Porém, como Viertler (1969, p. 29–35) anotou para os Kamayurá, e pode ser aplicado também aos Yawalapíti, o prestígio acompanha uma evolução etária, onde o casamento e o estabelecimento de uma unidade residencial permitem uma maior influência nas relações e uma propensão em assumir estatutos de chefia.

Em um sentido amplo, cada casa da aldeia yawalapíti possui pelo menos um *amulau*. Geralmente, este *amulau* é um homem ou mulher que também é dono de ritual, especialista ritual e/ou pajé, o que supõe uma relação segura e produtiva com, pelo menos, um *apapalutapa*. Grupos domésticos extensos também são cruciais para o prestígio dos chefes, pois contam com mais força de trabalho e são capazes de gerar acúmulo e opulência. A chefia, portanto, é um atributo hereditário e adquirido, construído e exibido. Para os Kalapalo, segundo Basso, os chefes, além de representarem o grupo nos encontros com outras aldeias, também medeiam as relações entre os chefes das casas que geralmente não teriam interação. Eles “são

peessoas que a presença física e as ações durante eventos intergrupais sancionam estes eventos e os faz legítimos”⁵¹ (BASSO, 1973, p. 132, tradução nossa).

Entre os chefes, há algumas posições de destaque, geralmente adquiridas, hereditariamente, por aqueles que cumprem os requisitos. Entre os Yawalapíti, temos três posições bem definidas: o *putaka wüküti* ('dono da aldeia'), o *wükuka wüküti* ('dono do centro') e o *umanhi wüküti* ('dono do trabalho'). Até o ano de 2017, essas três posições eram ocupadas pelos chefes seniores Aritana, Makawana e Waripirá respectivamente. Aritana era o dono da aldeia, posição geralmente traduzida por *cacique*, e morava em uma casa comunal construída coletivamente, com as insígnias de chefia nas laterais. O *segundo cacique*, ou o *wükuka wüküti*, era Makawana, primo paralelo de Aritana e filho primogênito de Sarirúá, o último *putaka wüküti* antes de Aritana. Waripira assumia a função de *coordenador*, ou *umanhi wüküti*, organizando a comunidade quando havia trabalhos coletivos de mutirão.

Os três são (era, no caso do falecido Aritana) reconhecidamente chefes verdadeiros *amulaururunhau*, uma vez que possuem as prerrogativas e o conhecimento da “fala verdadeira”, *yayakaturalhiruru* em yawalapíti. Estes são discursos cerimoniais endereçados aos convidados e convidadores de outras aldeias. Gradativamente, desse modo, temos poucas pessoas que podem falar em nome da comunidade, os *amulaururunhau*, e um grupo maior de pessoas que representam a comunidade. Estes últimos são considerados *amulaunhau* e, caso sejam pessoas de prestígio, acumulando funções rituais e xamânicas, podem ser considerados um pouco *amulaururu*. O chefe alto-xinguano mostra-se um mediador de relações, inclusive com os *apapalutapanhau*, indispensáveis para o estabelecimento de tal estatuto.

Com a presença estatal no Alto Xingu, os indigenistas estimularam a criação de uma posição de chefia, o *capitão* “representante da sociedade nacional dentro de uma aldeia [...] atuando o *capitão* como mediador entre as duas sociedades” (VIERTLER, 1969, p. 40). Inicialmente, eram escolhidos jovens que tivessem algum conhecimento de português, sendo que, com o passar dos anos, é uma posição que vem sendo ocupada por professores, servidores ou pessoas que tenham residido em cidades e criado boas relações por lá. Atualmente, é mais raro ouvir o termo

⁵¹ “are persons whose physical presence and actions during intergroup events sanctions those events and makes them legitime”.

capitão, sendo esses designados como *amulaunhau*, podendo haver mais de um por aldeia.

Se, em todas as casas da aldeia, existe pelo menos um *amulau* “pouquinho”, acumular estatutos de mediação na comunidade e relações com seres extra-humanos faz com que alguns passem a ser chefes “grandes”, podendo até assumir o status de “chefe verdadeiro”. Um *amulaururu* deve ter proximidade genealógica com os chefes do passado, a qual também pode ser, como Coelho de Souza colocou, “uma proximidade construída: pois aqueles que conseguem se projetar na comunidade [...] são quase sempre capazes de traçar relações mais ou menos ambíguas com linhas de chefes e assim estabelecerem-se como pelo menos ‘um pouco’ chefes” (COELHO DE SOUZA, 1992, p. 137). Se essa parece ser a situação da maioria dos chefes alto-xinguanos (FAUSTO, 2005), cuja legitimidade pode ser posta à prova, uma trajetória biográfica próxima ao tipo ideal, como foi o caso de Aritana, é fator decisivo no reconhecimento de sua legitimidade.

Mesmo antes do nascimento, pode ocorrer dos pais já terem algum presságio da trajetória biográfica dos filhos, que vem em forma de sonho. O plano onírico no Alto Xingu tem um caráter divinatório e explanatório, ou seja, os sonhos podem antecipar acontecimentos futuros e explicar acontecimentos presentes. É também um canal de comunicação com os *apapalutapanhau*, uma vez que a alma-sombra desprende-se e pode interagir com esses. O presságio pode ocorrer ainda na gestação, como foi o caso de Lakuai Kuikuro, cujo pai sonhou que recebia garras de onça e a mãe sonhou com um casco de tracajá, que é duro e forte. Lakuai veio a se tornar um lutador de prestígio em sua aldeia, confirmando o bom agouro dos pais (AVELAR, 2010, p. 33). Sonhar com animais antes do nascimento do filho pode indicar o futuro da criança, sendo que a premonição de um filho lutador é a mais desejada.

Quando nasce o bebê, a reclusão dos pais, como vimos, é essencial para a sua boa formação. Acontece que tal reclusão pós-parto também está relacionada com os perigos cosmológicos desse primeiro período liminar. Segundo descreveu Costa para os Kalapalo, a placenta é um *apapalutapa* que está apegado à criança e quer levá-la (*i.e.*, sua alma, causando o falecimento do corpo) para sua aldeia. Para evitar, os pais enterram a placenta e entram no resguardo, cujos interditos visam acalmar esse *apapalutapa*. Durante esse período, o cuidado com o recém-nascido é

intenso, pelos pais e pelos avós, para que ele possa desligar-se da placenta (COSTA, 2013, p. 137–138).

Passando pelo *pihika*, a criança, que já é um garoto de até 12 anos, entra em sua primeira reclusão. Nessa, ele também ingere remédios, mas sem a finalidade de formar um corpo de campeão, e sim para produzir viagens oníricas. Também em período liminar, os sonhos aqui antecipam a trajetória biográfica do recluso, revelando o seu destino. Se o garoto que teve a orelha perfurada com fêmur de onça deve ter uma reclusão prolongada, tomando remédios mais poderosos, ele também deverá ter uma experiência onírica mais intensa. Sonhar com uma onça, ou com algum animal relacionado à luta, é um bom agouro para o jovem neófito e pode definir seu empenho na reclusão pubertária.

É justamente na reclusão, durante a adolescência, que o jovem pode iniciar uma relação duradoura com um *apapalutapa*. Cada remédio (*ataya*) manipulado no corpo do recluso, além de fortalecer o seu corpo, também o conecta com o *atayawüküti*, o dono do remédio. Essas entidades das plantas não-cultivadas usadas como remédios transferem suas potencialidades para os reclusos, refletindo na força e na beleza do lutador. Tais atributos dos seres extra-humanos são desejados e cruciais para a formação da pessoa ideal, o lutador invicto. Vimos que os *apapalutapanhau* provocam morte, doença e predação de almas, sendo que o esforço alto-xinguanos é tornar essa relação produtiva, através dos rituais, gerando uma reciprocidade cosmológica. A reclusão pubertária, de outro modo, provoca a interação com o *atayawüküti* e a controla por uma série de interditos. É como se esse período, quando seguido à risca, fosse uma forma segura de estabelecer contato com um *apapalutapa*. Os tabus alimentares e sexuais são uma maneira de manter a aproximação controlada com esses seres, pois o cheio forte de comida humana e de sexo os causa desagrado.

Os remédios, segundo Costa em sua tese sobre os lutadores alto-xinguanos, são “agregadores de cultura” (COSTA, 2013, p. 137), pois “produzir um lutador apto para os combates é contribuir para a produção da cultura” (COSTA, 2013, p. 143). A produção se dá em aspectos psicológicos, buscando formar um *ethos* pacífico e generoso, sociais, na filiação e no confronto regional, e propriamente físicos. Inspirado por este trabalho, percebi que os remédios são, também, “agregadores de relações” com seres extra-humanos, e que a reclusão é o ambiente em que tal

agregador é preferencialmente manipulado. Os tabus reduzem os riscos desse encontro que sempre é perigoso, mas que também pode ser bastante produtivo.

Como “os lutadores também se mesclam ao espírito que lhes tutela” (AVELAR, 2010, p. 86), sua força se multiplica, tornando-se descomunal. Os Yawalapíti afirmam que uma pessoa que “tem espírito”, na luta, torna-se imbatível; o “espírito luta junto”, os dois se tornam um. Apesar dessas afirmações, não há possessão ou incorporação do *apapalutapa*, nem durante os tratamentos xamânicos, sendo mais comum ouvir que o espírito acompanha, protege e auxilia aqueles com quem se relaciona. Mas não basta manipular remédios no corpo e seguir os tabus da reclusão, é preciso apetercer à entidade com engajamento no processo.

A confirmação de que o *atayawüküti* aceitou o recluso vem com uma revelação onírica. O sonho com o *atayawüküti*, dessa maneira, estabelece uma relação e antecipa a saída do recluso como lutador. Geralmente, como me contaram os Yawalapíti, ele aparece como um grande lutador que já utilizou aquela raiz e faz alguma ação relacionada à luta. O lutador do passado pode passar óleo no corpo do recluso, amarrar fios de algodão, colocar uma joelheira ou simplesmente entregar um desses itens. Ayupú Kamayurá me contou que, quando recluso, o *atayawüküti* do *remédio* que ele estava usando passou em si óleo de copaíba, caindo um pingo no corpo do jovem. Isso bastou para que ele tivesse uma carreira promissora. A partir daí, Ayupu passou a ser auxiliado pelo *apapalutapa*, cujo descontentamento com a quebra de tabus poderia gerar sérias consequências⁵², o que não foi o caso. Ao sonhar com o *atayawüküti*, o estatuto da pessoa é alterado, passando a ser acompanhada e auxiliada pelo agente extra-humano. A luta, nesse sentido, expressa essa relação em forma de força física, dificultando a vida dos adversários.

O encontro visual com os *atayawüküthinhou* se dá no plano onírico, mas este não é o único estatuto de *apapalutapa* que pode auxiliar um lutador. A sucuri (*Eunectes murinus*) é considerada dona da luta e, assim como os *atayawüküthinhou*, também pode aparecer nas viagens oníricas do jovem lutador. Porém, para tanto, é preciso que este encontre uma cobra dessa espécie e mate-a. O falecido cacique Aritana me contou, uma vez, que encontrou e matou uma sucuri em uma praia no rio Kuluene, quando ainda era um jovem recluso. Chegando em casa, o cacique sonhou

⁵² A principal delas é, como vimos, para a medicina moderna, a neuropatia periférica de origem exógena tóxica (VERANI, 1994), provocada justamente pelo dissabor do dono do remédio.

com a cobra, em corpo humano, comprovando sua expectativa de ser um grande lutador, verdadeiro dono da luta. Por outro lado, o encontro com a serpente não é garantia de potência energética. Costa descreveu o processo de um jovem kalapalo que seguiu todo o protocolo da reclusão e de relação com os *apapalutapanhau*, mas não se destacou em sua performance marcial. Depois de ter integrado uma única vez a elite dos lutadores, que realizam lutas individuais, o seu rendimento fez com que permanecesse no segundo esquadrão (COSTA, 2013, p. 170–173). O jovem aspirante esforça-se para ser um campeão e, para isso, é preciso seguir uma série de preceitos para uma relação produtiva com o *atayawüküti*, matar e sonhar com uma sucuri e, muito importante, treinar bastante sob o sol escaldante. Feito isso, é provável, mas não garantido, que, nos embates, ele tenha sucesso e torne-se um campeão reconhecido, passo importante na trajetória de um grande chefe, lembrado no *itsatchi*.

Até aqui, falei do jovem antes da entrada na vida adulta, uma preparação para quando as pessoas passam a ocupar posições de prestígio e influência na comunidade. A vida adulta, após o casamento, e a possibilidade de formar grandes grupos domésticos, capazes de patrocinar longos ciclos rituais, podem estar relacionadas com as etapas da infância e puberdade. Porém, como nos deixam claro algumas trajetórias biográficas de homens eminentes, ter tido um *pihika* ou *kashatapa* em sua homenagem, ter sido um grande lutador ou ter casado após um *itsatchi*, ao sair da reclusão, não é garantia de prestígio na vida adulta, apesar de bastante relevante. O ponto é que pessoas comuns, homens e mulheres, podem esforçar-se ao longo de sua vida para fazer-se *amulau* e, ainda que não ocupem a posição de *putakawüküti*, podem influenciar as dinâmicas políticas da comunidade.

Outra etapa da formação de pessoas magnificadas é a doença. Como vimos anteriormente e alhures (ALMEIDA, 2012), os *apapalutapanhau* predam almas humanas, provocando doenças que geralmente são curadas através dos processos terapêuticos xamânicos que, por sua vez, culminam no ritual enquanto transformação da relação predatória em positiva. Dessa maneira, podemos afirmar que os remédios e a doença causada por *apapalutapa* são agregadores de relações; para os primeiros é uma relação provocada e desejada, que despende muito esforço e dedicação para mantê-la controlada, enquanto para a segunda é uma relação predatória e indesejada que, também com muito esforço, pode-se controlar.

Após a cura, o *apapalutapa* torna-se um *yaku*, ‘espírito protetor’, que acompanha o ex-doente e agora seu dono, *yaku wüküti*, e passa a fornecer proteção cosmológica contra os perigos cotidianos e contra-ataques de outros *apapalutapanhau*. O *yaku* passa a receber oferecimentos constantes de comida e o compromisso da realização de rituais, criando uma rede de prestações e contraprestações articulada pelos *inumütsüminanhau*. Assim, a relação toma forma e corpos, começando na cura, quando os *inumütsüminanhau* personificam o *apapalutapa*, passando pelo ritual, quando esses executam as músicas rituais. Dessa forma,

o ritual de/para espírito se efetua, portanto, como uma terapia ou um “pós-operatório”, que garante a manutenção da saúde do antigo paciente. A cura retira o espírito de sua condição anímica e o faz ser realizado em corpos humanos, o que permite as ofertas de alimento e a familiarização do *apapalutapa* (ALMEIDA, 2012, p. 94).

Este se faz presente também pelas suas “extensões existenciais” (PIEIDADE, 2004, p. 52–54): as flautas e outros aerofones, as máscaras, os cantos. Quem personifica o espírito na cura toca, canta ou veste o que Barcelos Netos definiu como “índices de agências patológicas que objetificam relações de aliança entre não-humanos e humanos e destes entre si por meio da produção ritual de bens materiais” (BARCELOS NETO, 2008, p. 47). As músicas, por seu lado, são percebidas pelos Yawalapíti como a fala do *apapalutapa*, sendo o músico o agente que externaliza a sua manifestação musical. O *yaku wüküti*, durante essas execuções rituais, fornece alimento para toda a comunidade participante, que é recebido e distribuído pelos *inumütsüminanhau*. Todos os presentes comem e, nesse momento, diz-se que o *apapalutapa* está alimentando-se, o que coloca, em um nível amplo, toda a comunidade enquanto representante do espírito para o seu dono. A comunidade da aldeia também realiza, para os donos de rituais, mutirões de construção de casa, plantações de roça e outros serviços pesados que requerem a participação de muitas pessoas. Descrevi, em outro trabalho, um serviço de mutirão para a plantação da roça do dono do ritual *yamurikumalu*, envolvendo o trabalho de abertura, preparação e plantio da roça, além de execuções rituais (ALMEIDA, 2019a). Nesse caso, foi dito que *yamurikumalu* plantou a roça para o seu dono.

Sem entrar em detalhes no processo de adoecimento e cura no Alto Xingu (BARCELOS NETO, 2008), quero chamar a atenção para o estabelecimento de uma

relação positiva com *apapalutapa* e para como essa relação atinge todos os moradores da aldeia. Seja o dono patrocinando e cuidando de seu *yaku*, os *inumütsüminanhau* executando músicas rituais, ou a própria comunidade dançando, trabalhando e alimentando-se, todos estão diretamente afetados pelas relações que se iniciaram na doença predatória dos seres extra-humanos. O prestígio, por outro lado, é depositado nos *yaku wüküthinhou* e nos *inumütsüminanhau*, cujos papéis individualizados requerem uma força de trabalho necessária ou um conhecimento específico, respectivamente. São processos rituais em que as relações com *apapalutapa* fornecem meios de acúmulo e opulência.

No processo de adoecimento, o enfermo sonha com o *apapalutapa* que familiariza sua alma, efetivando o ataque ao seu corpo que está acamado na rede. Barcelos Neto afirmou, para os wauja, que “assim como o transe, o sonho também é uma experiência de comunicação com os *apapaatai* [*apapalutapa*]; a diferença é que o transe é intencionalmente provocado” (BARCELOS NETO, 2002, p. 250). Vimos que o sonho dos reclusos também é uma experiência de comunicação com o *atayawüküti*, sendo esta também intencionalmente provocada com a ingestão e manipulação dos remédios. Sem entrar nos detalhes dessa trama sociocósmica, ressalto aqui a continuidade da relação com os *apapalutapa* na trajetória biográfica das pessoas lembradas no *itsatchi*. Se, enquanto jovem, o *atayawüküti* auxilia-o nos embates intercomunitários, atraindo prestígio e status para o campeão, quando adulto, os *apapalutapanhou* podem atacá-lo, causando doença e ritual, gerando ainda mais prestígio.

Temos, com a doença e a reclusão, um sistema que opõe o grupo doméstico, ou o “grupo de substância”, à comunidade, como afirmou Viveiros de Castro (1977, p. 212), uma vez que o recluso é produzido pelo grupo doméstico que o alimenta, sendo apresentado, durante a luta, em momentos nos quais representa a sua comunidade, e é na doença que o grupo jejua, apontando para uma “substância” partilhada, definindo os seus limites. Destaco, aqui, que a doença também ativa uma produção de relações que resultam no grupo doméstico alimentando a comunidade. A relação com o *apapalutapa*, assim sendo, estabelece-se na privacidade do espaço doméstico, longe dos olhos públicos, e efetiva-se no pátio da aldeia, em ocasiões rituais que podem contar com outras aldeias convidadas. Todo esse processo gera um acúmulo de relações entre humanos com posições rituais e com os *apapalutapanhou*, que acabam por gerar mais ritual.

A chave alimentar parece ser fértil para se pensar a reclusão e a doença como modos de acúmulos de relação, gerando a magnificação da pessoa. Como Barcelos Neto havia notado para os Wauja, esse

elaboradíssimo conjunto de regras alimentares (incluindo aí os diferentes remédios e eméticos), valendo-se das noções de dono, alma e substância, aproxima, distancia ou negocia as relações dos Wauja com as alteridades *extra-humanas*. O sistema alimentar organiza-se como um código de comunicação em que os humanos criam, a partir de idéias morais relacionadas a alimentação, as próprias condições do contato extremo e radical com os *apapaatai* (BARCELOS NETO, 2002, p. 221, grifo meu).

Os Yawalapíti fizeram-me entrever que este código de comunicação alimentar e sexual, na reclusão e na doença, é uma forma de acalmar o *apapalutapa*, evitando cheiros e substâncias que o desagradam. A reclusão, como tabu alimentar e restrição social, e o ritual motivado pela doença, como oferta de alimento e animação social, são modos de controlar a comunicação com o plano extra-humano, tornando essa aproximação, sobretudo perigosa, em acúmulo de relações e prestígio. Se, na reclusão, o modo seguro é por uma série de interditos alimentares rigorosos, no ritual é pela distribuição de alimentos. O regime alimentar propriamente humano é desejado pelo *apapalutapa*, mas o seu olfato supersensível faz com que, quando na privacidade do lar, deva-se realizar um extremo controle dos odores⁵³.

Em suma, doença e reclusão apresentam-se enquanto chaves de aproximação com a alteridade, em uma economia cosmossociológica que gera a identificação da comunidade e a formação de pessoas eminentes. O regime alimentar é importante porque ele marca o polo de gravidade da relação. Caso o doente coma alimentos crus em seu sonho, é sinal de que o *apapalutapa* o está familiarizando; enquanto isso, sua família próxima deve abster-se de certos alimentos para não desagradar o agente patogênico. A relação é invertida quando o paciente, já recuperado ou em recuperação, passa a alimentar o *apapalutapa* e, por consequência, toda a comunidade da aldeia e até de outras aldeias. Na reclusão pubertária, o recluso “alimenta-se” de remédios e de uma dieta estrita, buscando

⁵³ Sobre a casa do centro, *tapùy* em kamayurá, e *kuakuti* em yawalapíti, Menezes Bastos escreveu: “ela tem na face que dá para oeste duas portas (*tapùy*, ‘fossas nasais’, ‘narinas’), na oposta, somente uma, chamada de *okenap*, ‘porta’. Entre os KM as relações sexuais são monitoradas pelo cheiro que emite, segundo eles de peixe (no que não estarão errados). Sendo o *tapùy* o espaço nevrálgico da masculinidade entre eles, masculinidade politicamente manifestada pelo controle da sexualidade – de seus olores –, nada de estupendo que ela seja um grande nariz a tudo sensoriar” (MENEZES BASTOS, 2013a, p. 72).

uma aproximação controlada com o *atayawüküti*. O paladar e o olfato apresentam-se, dessa forma, como canais de controle e familiarização; uma sedução calculada e controlada.

Se a alimentação, durante a reclusão pubertária, é restrita, como modo de aproximação segura com o dono do remédio, e está ligada ao processo de produção da pessoa e de seu corpo, a alimentação onírica, durante a doença, cria uma aproximação com o mundo extra-humano, que pode levar à morte do corpo físico. Viveiros de Castro chama a atenção para o verbo *umá-* que indica produção e fazimento, utilizado no primeiro caso, enquanto o verbo *-yaká*, que indica a metamorfose que acontece nos mitos, nas doenças e no xamanismo, é utilizado no segundo caso. *Umá-*, então, é uma “atividade humana, ação consciente sobre a matéria”, enquanto *-yaká* “reintroduz o excesso e a imprevisibilidade: transforma os homens em animais ou espíritos” (VIVEIROS DE CASTRO, 1979, p. 41). A produção é positiva, ainda que perigosa, ao passo que a metamorfose é predatória, ainda que com consequências produtivas, caso os pajés tenham sucesso, o que geralmente ocorre.

A oposição fabricação/metamorfose, abordada por Viveiros de Castro a partir do material yawalapíti, também foi elaborada para outros povos alto-xinguanos. Monod-Bequelin, em artigo sobre o pensamento trumai, tratou de ambos como processos de ‘transformação’ que atingem todos os seres, em que a ‘metamorfose’ ocorre como transformação irreversível causada por algum distúrbio (MONOD-BEQUELIN, 1982, p. 141). A mitologia alto-xinguana abunda de casos em que seres aparecem em uma categoria e transformam-se para aparecerem em outra, ambas bem definidas e não-intersectivas. As transformações desses casos deram origem aos *apapalutapanhau* e estabeleceram os modos de relação com os humanos (BARCELOS NETO, 2006). É através do ritual que o processo de transformação se inverte, onde o doente, que se tornava espírito, patrocina a transformação do *apapalutapa* em comunidade, que o personifica através de danças, músicas, instrumentos, máscaras, objetos e adornos corporais.

A fabricação da pessoa, como processos de transformação, é o que estabelece o sujeito. Assim como Avelar, concordo que, no caso dos lutadores campeões, a fronteira entre fabricação e metamorfose é difusa, uma vez são

fabricados pela comunidade e auxiliados ativamente pelos *apapalutapanhau*⁵⁴ (AVELAR, 2010, p. 65). O mesmo parece aplicar-se também ao dono de ritual, auxiliado pelo seu *yaku* e feito dono pelos *inumütsüminanhau* e pela comunidade, que o “fabrica” enquanto chefe. O que os Yawalapíti fizeram-me concluir é que, seguindo Monod-Bequelin, para os humanos, toda transformação contém um germen de metamorfose, que só se completa, isto é, torna-se irreversível, com a morte física. Ser feito pela família doméstica e ser transformado pelo *apapalutapa*, pelo que vimos, aparecem como processos concomitantes que visam a magnificação da pessoa. Ela é fabricada em um espaço restrito, com remédios que a aproximam dos *atayawüküthinhou*, e segue diversos tabus que deixam tal aproximação relativamente segura, processo que só é viável com o esforço dos familiares, especialmente pais e avós, que fabricam (*umá-*) o recluso.

Com os pajés, a fabricação/transformação pode tornar-se ainda mais simultânea. Sua iniciação, que começa com uma doença, desenvolve-se em uma rigorosa reclusão e toma cabo, no caso dos pajés visionários, com a inserção ou manutenção de partes do corpo do *apapalutapa*, altamente patogênicas, no corpo do pajé. A iniciação pode ser regida por um pajé sênior ou pelo próprio *apapalutapa*, por sua vez também um pajé sênior, que ataca a pessoa e o fabrica enquanto mediador com os humanos. Se a aproximação com o agente da doença é perigosa, o pajé visionário ‘*yatama*’ contorna o risco, transformando-os em auxiliares. Os Wauja afirmam que eles também “têm o *apapaatai* dentro de si, em convívio diário, o que faz dos *yakapá* [*yatama*] um tipo de ‘doente eterno’” (BARCELOS NETO, 2002, p. 217). Dessa forma, tanto o dono de ritual quanto o *yatama* são vítimas que se transformaram em aliados, ambos recebendo proteção, e o segundo acessando o poder divinatório de seu espírito auxiliar e adquirindo habilidades curativas.

O conceito de dono, como se mostrou até aqui, é essencial para pensar a pessoa magnificada. São geralmente posições ocupadas por chefes e por seres *apapalutapa*, que exprimem maestria e domínio em relações assimétricas, também encontradas em outros povos indígenas (FAUSTO, 2008). Entre os Yawalapíti, Viveiros de Castro (2002, p. 83) definiu o *wüküti* (‘dono’) como o dono de rituais, o mestre de cantos, o animal senhor das espécies, o *amulau* representante e o proprietário propriamente dito. Ele, ou ela, é o mediador entre o ritual, a música, as

⁵⁴ *Itseke*, no original em *kuikuro*.

espécies, as aldeias e os objetos, controlando e encarregando-se de sua integridade, e a comunidade.

Muitas relações com donos, humanos e extra-humanos, contribuem para a magnificação da pessoa do chefe, cuja trajetória biográfica ideal nos interessa aqui. Na reclusão pubertária, quando com sucesso, o adolescente estabelece uma relação com o *atayawüküti*, o *apapalutapa* que cuida e domina o remédio específico e revela-se como a subjetividade da espécie botânica. Os lutadores da aldeia yawalapíti contaram-me que ele aparece primeiro como um lutador aposentado que já utilizou aquele remédio, para depois se apresentar com seu corpo prototípico antropomorfo, sempre nas viagens oníricas da alma. Caso o jovem tenha sucesso nas performances da luta e se destaque dos demais, o que pode ocorrer com o auxílio do *atayawüküti*, ele torna-se um *kahriwüküti*, ‘dono da luta’ ou, na sua tradução, *campeão*. Apesar do sucesso na luta não ser obrigatoriamente subsequente ao sonho e à aceitação do *atayawüküti*, a este último é creditado um aumento significativo da força física, facilitando o caminho para o êxito na carreira de lutador. O *atayawüküti*, dessa forma, medeia a utilização da espécie botânica usada como remédio, além de controlá-la com a imposição de uma série de tabus. Sua relação com o recluso, que inicia com a manipulação de sua “propriedade”, fornece meios para que este se torne, ele mesmo, um *wüküti*. Tornando-se campeão, o lutador passa a aparecer como representante individualizado de sua comunidade.

Na vida adulta⁵⁵, uma pessoa eminente também passa, necessariamente, por estatutos de dono. A doença e o processo terapêutico, a longo prazo, criam o *yaku wüküti*, dono do espírito que, neste caso, efetiva-se na festa. Assim, a pessoa que se adoeceu com o *apapalutapa yamurikumalu*, torna-se *yamurikumaluwüküti*, havendo ainda o *takwara wüküti*, o *tapanawanã wüküti etc.* Aqui, o dono cuida e alimenta o seu espírito, que, em contrapartida, oferece proteção cosmológica. Ao fazê-lo, também cuida e alimenta a comunidade da aldeia. Os *inumütsüminanhau* devem ser *apawükütinhaus*, ‘donos de música’, pois são eles que executarão as canções do *apapalutapa* em questão, efetivando e mantendo a saúde do ex-doente. Os *apawükütinhaus* são donos, pois têm os direitos de sua propriedade, o que os faz mestres de música. Afirmo que “quando se aprende uma música, o aluno passa a possuí-la como uma espécie de propriedade, ela não sendo, portanto, um

⁵⁵ Muitos lutadores continuam ativos depois de casar e ter filhos, mas mesmo eles reconhecem que o casamento diminui a potência e a força na luta.

conhecimento compartilhado pela comunidade” (ALMEIDA, 2012, p. 75). O mestre de música deve, além de conhecer a música em detalhes, possuir todo o conhecimento mítico e performático do ritual, tornando-se uma autoridade no assunto. Só assim passa a ter legitimidade para as execuções musicais durante as festas.

Se tudo no Alto Xingu tem um dono, alguns donos têm mais influência que outros. O dono da casa, por exemplo, tem grande influência em seu grupo doméstico, mas pode ter pouca quando se trata de assuntos da aldeia. Alguns donos e mestres, por sua vez, são essenciais para a formação dos chefes verdadeiros, que também são donos. Temos o dono do remédio, que forma o dono da luta, o dono do ritual, que é curado pelo pajé, este também um *yaku wüküti*, e os donos da música. Temos também os donos da aldeia, do pátio e do trabalho, que são os chefes verdadeiros, donos da fala verdadeira que, assim como a música, é tratada como uma posse restrita.

A “fala verdadeira”, que será melhor debatida no capítulo cinco, celebra a história de um povo e singulariza o chefe (FRANCHETTO, 1993), que passa a aparecer enquanto a comunidade. Heckenberger (2005, p. 259), em pesquisa com os Kuikuro, aponta que os grandes chefes são, a um só tempo, singulares e plurais. Este autor utilizou o conceito de “pessoa fractal” de Wagner (1991) para definir os grandes chefes como pessoas magnificadas, “a subjetividade de uma forma objetiva, o corpo humano, a casa, a aldeia, a região”⁵⁶ (HECKENBERGER, 2005, p. 260, tradução nossa). O *amulaururu yawalapíti* também engloba a coletividade de sua aldeia em si, aparecendo como representante e como “a forma pela qual um coletivo se constitui enquanto imagem; é a forma de apresentação de uma singularidade *para outros*” (FAUSTO, 2008, p. 334, grifos do autor). Dessa forma, o idioma da maestria, como colocou Fausto, ilustra bem o *amulau yawalapíti*, cujas relações estão contidas em seu corpo, mas não somente com outros corpos sociais, como vimos com Heckenberger. O plano extra-humano é crucial para a magnificação do chefe, envolvendo os espíritos auxiliares, caso este seja pajé, os *yakunau*, que outrora o adoeceram (BARCELOS NETO, 2002, 2006, 2008), e os *atayawüküthinhu*, durante a reclusão e a carreira de lutador (AVELAR, 2010; COSTA, 2013). A chefia se faz no acúmulo de relações e na produção cerimonial.

⁵⁶ “*the subjectivity of an objective form, the human body, the house, the settlement, the region*”.

A jovem reclusa e o lutador são posições eminentemente prestigiadas, ocorrendo como um prelúdio da vida adulta, quando a autonomia residencial permite o estabelecimento de amplas redes de relações. Os processos de construção da pessoa visam os estatutos de lutador e de reclusa, para, em seguida, formar chefes, donos de rituais, músicos rituais e pajés. Todos esses processos são dispendiosos e dependem de um prestígio social, mas também são geradores deste mesmo prestígio. Assim, os corpos dos chefes precisam ser investidos de processos de fabricação que envolvem relações com seres extra-humanos e que articulam o grupo doméstico com a comunidade da aldeia e com todo o sistema regional. Se tal processo é construído na trajetória biográfica, a ascendência dada em seu nascimento é o que permite a continuidade do prestígio; somente chefes podem fazer outros chefes, pelo processo oneroso, pelo conhecimento botânico dos remédios, pela hereditariedade e pelos conhecimentos restritos aos chefes. O *itsatchi*, como encerramento do ciclo biográfico da pessoa que legitima sua realização, também destaca a família do falecido, especialmente o *itsatchi wüküti* principal, reconhecendo publicamente a legitimidade de sua ascendência.

Essa disposição dos eventos é esquemática e vista como um tipo ideal, sendo raro alguém passar por todos eles. Os chefes alto-xinguanos mostram como a acumulação de diversos estatutos de prestígio e a capacidade de atrair parentes para o seu grupo doméstico podem produzir uma pessoa eminente. É um movimento circular onde quanto maior o grupo doméstico, maior a capacidade de assumir esses estatutos, e quanto mais rituais para *apapalutapa* uma pessoa patrocinar, maiores são as chances de ter sua lembrança celebrada em rituais para chefes.

3.3 RITUAIS PARA UNS E PARA OUTROS

A formação da pessoa passa por rituais para os chefes, como o *pihika*, o *kashatapa*, o *itsatchi* e o *ihralaka*. Uma pessoa que seja motivadora desses rituais, em vida ou após a morte, é considerada um chefe. Essa mesma pessoa deve patrocinar rituais para os *apapalutapanhau* e ter uma relação íntima com esses seres extra-humanos desde que esteve recluso. Essa divisão entre rituais para os chefes e rituais para os espíritos é uma ferramenta metodológica bastante utilizada pelos xinguanólogos, mas que mascara as devidas interseções. Sem querer apagar

essa distinção tipológica, podemos perceber que há uma continuidade entre determinados rituais, ao longo da vida de um chefe, ocorrendo, por vezes, rituais que são, ao mesmo tempo, para chefes e para *apapalutapa*.

Nas festas que são ativadas por um processo de adoecimento, os participantes personificam o agente cosmológico, que é humanizado através desses espaços de interação e comensalidade, efetivando a cura e concentrando relações em torno de seu dono. A mediação musical articula os níveis cosmológicos e corporais, e a mitologia e a dança estão aí relacionados. O ritual, portanto, é o momento de comunicação entre humanos e os *apapalutapanhau* (ALMEIDA, 2012; BARCELOS NETO, 2008; BASSO, 1985; PIEDADE, 2004). De outro modo, os rituais para os chefes marcam períodos liminares na vida de sujeitos eminentes e não parecem, a princípio, relacionados a processos corporais diretamente ligados a ações dos *apapalutapanhau*. O discurso yawalapíti, de outra maneira, me fez pensar em uma esfera de análise que aproxime, mais do que distancie, tipologicamente, os rituais alto-xinguanos para *apapalutapa* e para os chefes.

Há, no Alto Xingu, o que podemos chamar de *ciclos rituais*, em que determinados eventos independentes se correlacionam através de posições, músicas, instrumentos ou objetos compartilhados. É nesse sentido que percebo o “complexo ritual” *yamurikumalu-apapalu*, em que canções da flauta são executadas pelas cantoras, que inserem uma letra na música instrumental. A divisão de gênero e a transposição das melodias das canções fazem com que este complexo músico-ritual seja bem evidente. Do lado masculino, temos o que a literatura cunhou de “complexo da flauta sagrada” (HILL; CHAUMEIL, 2011), apontando para os rituais, exclusivamente masculinos, em que flautas são executadas, presentes em grande parte do continente.

A literatura amazônica designa por «flautas sagradas» (chamadas Yurupari no noroeste da Amazônia) vários instrumentos musicais tocados exclusivamente em um contexto ritual (iniciação masculina, rituais sazonais de troca de alimentos, cerimônia terapêutica ou funerária) e representando entidades ancestrais (míticas ou clãs) ou não-humanas (espírito-pássaro, por exemplo) cuja voz e ossos eles encarnam, às vezes uma parte do corpo⁵⁷ (CHAUMEIL, 1997, p. 97, tradução nossa).

⁵⁷ “La littérature amazoniste désigne par « flûtes sacrées » (appelées Yurupari dans le nord-ouest amazonien) plusieurs instruments de musique joués exclusivement dans un contexte rituel (initiation masculine, rituels saisonniers d’échange de nourriture, cérémonie thérapeutique ou funéraire) et représentant des entités ancestrales (mythiques ou claniques) ou non-humaines (esprit-oiseau par exemple) dont ils incarnent la voix et les os, parfois une partie du corps.”

Mesmo com o *itsatchi* sendo reconhecido como o ritual mais importante do Alto Xingu, os Yawalapíti são unânimes em afirmar que a flauta *apapalu* é o principal mecanismo de equilíbrio cosmológico da aldeia – “sem *apapalu*, a aldeia para”. *Apapalutapa*, dessa forma, é a forma geral, enquanto *apapalu* é a sua expressão mais poderosa. É vetada a visão das flautas para as mulheres, que devem ficar dentro de casa enquanto elas são executadas no pátio. As flautas podem ser executadas na casa do centro (*kuakuti*), também chamada como “casa dos homens”. Nesse caso, as mulheres podem circular pela aldeia, mas evitam olhar diretamente para a casa. A tese de Piedade, e os trabalhos posteriores a partir dessa pesquisa, descrevem como a música das flautas *kawoká* (em wauja) trabalha com princípios de variação como soluções filosóficas para a confecção da diferença (PIEIDADE, 2004, 2011, 2013). Maria Ignez Mello realizou pesquisa de campo junto com Piedade, e sua tese, publicada no ano posterior, trata mais especificamente da relação de complementariedade entre o ritual masculino da flauta e o *yamurikumalu*, seu objeto de estudo. É Mello quem chama a atenção para o “complexo *iamurikumã-kawoká*”, em que o mundo musical masculino (*kawoká*) e feminino (*iamurikuma*) se encontram, formando um complexo ritual musical, ocorrendo uma pertinência do código sonoro-visual. Há, portanto, uma forte inter-relação entre gênero e música.

Segundo esta autora, no ritual feminino, há uma série de cantos chamados *kawokákuma*, em wauja, *pira* em yawalapíti, que trazem semelhanças profundas com peças da flauta masculina. O *yamurikumalu* possui um outro gênero musical, com um número fixo de cantos e atrelado ao mito do ritual. Os primeiros formam, com a flauta *apapalu*, o que Mello chamou de um “super-gênero musical”, pois o repertório da flauta é “transponível” para as vozes femininas, e vice-versa (MELLO, 1999, p. 182). Se as mulheres “cantam música de flauta”, as letras cantadas imprimem um significado nas canções também atribuídos pelos homens.

Gênero musical, conforme Piedade (2004, p. 157), é a “música de *kawoká*, a totalidade do repertório”, o que integra o “super-gênero” junto com os cantos *pira*, que, por sua vez, se distinguem do gênero *yamurikumalu*. Não somente as homologias musicais determinam o estabelecimento deste super-gênero, que cruza rituais e funde gêneros sexuais. O mito do *yamurikumalu*

está relacionado à dualidade diferencial originária masculino-feminino, ponto fulcral do pensamento Wauja [...]. O que este complexo parece destacar, além da profundidade da diferença de gênero, é o alcance da quebra da reciprocidade entre homens e mulheres, levando a uma aproximação à condição excessiva dos *apapaatai*. (MELLO, 2005, p. 142)

Trata-se, como deixa claro a autora, de um complexo músico-ritual e mitológico. A complementariedade de gênero sexual, a homologia musical das peças e cantos, a relação mítica dos rituais de gênero exclusivo, as evoluções e performances deixam entrever uma clara contiguidade entre a festa da flauta *apapalu* e a festa feminina *yamurikumalu*. São duas faces de uma lógica ritual que se apoiam mutuamente.

A flauta *apapalu* é considerada o centro gravitacional que sustenta o contrato cosmológico com os *apapalutapanhau*. Essa centralidade expressa-se também no plano espacial da aldeia com a *kuakuti*, o lugar da *apapalu* por excelência, ocupando o seu centro. A música dessa flauta é considerada, ela mesma, a fala do *apapalutapa* ou, segundo Piedade (2004, p. 48 e 226), sua representação musical, um índice de sua presença. Trata-se de um ritual exclusivamente masculino, com o qual as mulheres da aldeia não devem ter nenhum contato visual. A proibição da visão, por sua vez, atenta para a audição feminina (MENEZES BASTOS, 1999, 2006, 2021). Em um de seus mitos de origem, a flauta *apapalu* era inicialmente das mulheres, que a executavam e assumiam as posições masculinas na aldeia. O demiurgo Sol, então, certa vez, as assustou com o zunidor e inverteu os papéis de gênero, fazendo com que os homens passassem a ter o controle da *apapalu*.

Ao ouvir as flautas, as mulheres associam letras às melodias das flautas, cantando-as no repertório *pira*, do ritual *yamurikumalu*.

Estas letras, por sua vez, são re-apropriadas pelos homens em sua própria exegese sobre o significado de *kawoká*. Ou seja, o processo de significação destas peças de flautas *kawoká* envolve uma espécie de *ciclo*: a peça (música de *apapaatai*) é tocada pelos homens, escutada e memorizada por uma cantora especialista de *iamurikumã*, que cria um poema e adapta a peça a ele, inventando uma canção que será executada publicamente no ritual de *iamurikumã* que, por sua vez, será ouvido pelos homens, e o significado agregado pela letra é por eles legitimado em seu discurso, e este significado emerge quando os homens tocam a peça instrumental (para o *apapaatai*) (PIEADADE, 2004, p. 218, grifo meu).

Trata-se, portanto, de um ciclo musical que forma um complexo ritual. O movimento cíclico significa e ressignifica as canções, aproximando gêneros sexuais, e reinventa

o mito que narra a posse feminina da música instrumental, agora executada como música vocal.

Se, em um dos mitos da flauta *apapalu*, os sexos eram invertidos, no ritual de *yamurikumalu* essa inversão toma forma, quando as mulheres passam a ocupar os espaços masculinos do centro da aldeia e a usar adornos corporais dos homens. O mito deste segundo ritual aponta para a quebra da reciprocidade entre os gêneros, em que, ao notar que os homens haviam abandonado a aldeia e estavam “virando bicho”, as mulheres se transformam, por sua vez, em hiper mulheres, as poderosas *yamurikumalu* (MELLO, 1999, p. 154–156). Assim, se a homologia musical aponta para uma continuidade cíclica na apropriação das canções, a proximidade mítica trata das mesmas questões ideológicas – a oposição de gênero e os perigos da falta de reciprocidade.

Ambos os rituais deste complexo são, para *apapalutapa*, assim como a festa do pequi, *mapulawa* em yawalapíti, que Mello e Piedade presenciaram entre os Wauja. Em ocasião deste último, foi executada a performance do zunidor (*matapu*), que também é um peixe *apapalutapa*. Durante a abertura do ritual, uma dupla segue girando o zunidor da lagoa até a aldeia, enquanto outra dupla executa o *mapulawa inapa* no pátio central. Os Wauja afirmam que os dois com os zunidores são *waka* que estão indo convidar o “povo peixe” para participar da festa dos humanos (PIEIDADE, 2004, p. 93). Foi este instrumento que o Sol utilizou para afugentar as mulheres e apropriar-se das flautas *apapalu*, de modo que este também não deve ser visto por elas. Menezes Bastos (1999, p. 226) coloca, para os Kamayurá, ambos os instrumentos – zunidor e *apapalu* – como do mesmo *kindred*, o que se evidencia no discurso mítico atrelado.

A festa do pequi, citada anteriormente, ocorreu simultaneamente à festa da *yamurikumalu* e da *apapalu*. Apesar de serem rituais distintos e independentes, a coocorrência permitiu que a dupla de etnógrafos percebesse uma relação dialógica entre eles. Sem entrar em detalhes na etnografia do *mapulawa*, cabe anotar que essa simultaneidade tornava complexa a tarefa de diferenciar quando acabava uma festa e começava outra (MELLO, 2005, p. 28). Provocações de um ritual eram respondidos em outro, consolidando, assim, um ciclo de provocações *mapulawa-yamurikumalu*, enquanto a resposta feminina às provocações, cantada, cria o ciclo

de significação musical *yamurikumalu-apapalu*⁵⁸. O que me aparenta, em tal simultaneidade, é que as fronteiras dos rituais são difusas, ainda que com posições, repertórios, mitos e performances bem definidas, gerando ciclos dialógicos que os fazem interagir.

Sem necessariamente formar um “super-gênero musical”, percebi, em meu trabalho de campo, uma série de simultaneidades dialógicas, entre diversos rituais praticados pelos Yawalapíti. Como havia notado antes (ALMEIDA, 2012), durante a execução da festa *tapanawanã*, a flauta *apapalu* é executada na *kuakuti*, onde permanece grande parte do contingente masculino da aldeia. No pátio, uma dupla de cantores executa o repertório vocal, enquanto um grupo de homens de número variado (até dez pessoas) emite gritos e, junto com um grupo de mulheres, faz evoluções coreográficas. Os cantores saem da *kuakuti* para o pátio, executam um grupo de quatro a cinco músicas e voltam para um intervalo. Os dançarinos os acompanham no intervalo, enquanto as dançarinas esperam no pátio, de costas para a *kuakuti*.

O mito de origem do *tapanawanã* esclarece a simultaneidade desses dois rituais. Ele narra a aventura de Yarihunu, um marido rejeitado que acaba por visitar a aldeia dos peixes, durante uma pescaria malograda. Os peixes, que no mito eram *gente*, convidam Yarihunu para uma festa em sua aldeia, onde o herói casa com a filha do cacique e aprende as músicas e as regras performáticas do ritual, além de se tornar seu dono patrocinador. Yarihunu retorna a sua aldeia natal para avisar sua família e leva, na volta para sua nova morada, seu primo Iritu, que é o responsável por difundir a realização da festa entre os humanos. O mito explica a performance como foi executada pelos peixes e presenciada por Iritu. Em certo estágio da explicação, Yarihunu leva Iritu até a *kuakuti* dos peixes durante a execução do *tapanawanã*. Lá estava o peixe bicuda (*Boulengerella maculata*) executando a *apapalu*, sua especialidade, sendo acompanhado por dois peixes bico de pato (*Sorubim lima*).

⁵⁸ “Cada uma destas festas segue determinadas prescrições, com repertório próprio – apesar da estreita ligação musical entre *iamurikuma* e *kawoká* –, com coreografias e brincadeiras específicas. O fato das provocações cantadas pelos homens às mulheres, na noite anterior, no contexto das festas do pequi e de *kawoká*, serem respondidas pelas mulheres no ritual de *iamurikuma*, explicita uma relação dialógica entre diferentes rituais. Também evidencia formas de expressão impostas pela lógica da reciprocidade, recaindo sobre as relações sociais através do ritual” (MELLO, 2005, p. 192).

Já as flautas *apapalu*, em um outro mito de origem diferente daquele citado anteriormente, foram pescadas por Yanamã, o que desenrolou um conflito pela sua posse com os gêmeos Sol e Lua, no qual a retenção das flautas originais e das réplicas enfraquecidas foi o estopim (FERRO, 2008, p. 45–56). A origem dessas flautas, portanto, refere-se ao mundo dos peixes, sendo em uma pescaria que elas se enredaram na rede de espera de Yanamã. Uma pescaria é o ponto inicial de ambos os mitos e, se a *apapalu* é o centro cosmológico da aldeia, ela se fazia presente quando os peixes dançavam *tapanawanã*, e assim tem ocorrido sempre que os Yawalapíti realizam esta festa. Um *tapanawanã* sem *apapalu* não é uma festa completa, ficando, segundo dizem os Yawalapíti, “sem graça”. Não há aqui transposição musical, como no caso anterior, mas uma simultaneidade quase mandatária e um meio mítico aquático comum, o que me leva a pensar, inspirado em Mello, em um “complexo mítico-perfomático”. Se são festas diferentes, a performance ritual desde a sua origem faz com que estas se aproximem e se sobreponham.

Outra relação dialógica, entre rituais distintos e inicialmente independentes, ocorre na versão intercomunitária do *ulutchi*, a festa de troca⁵⁹. Presenciei uma edição dessa festa no final de 2008, quando os Kalapalo da aldeia Tanguro foram até a aldeia principal yawalapíti para trocar e dançar. Cinco dias antes da chegada dos convidados, a aldeia entrou em modo de festa. Foram realizadas diariamente performances rituais do *tapanawanã* e do aerofone *takuara*, intercalando cada dia um. No quinto dia de preparação, com a execução do *tapanawanã*, chegaram os convidados, que também estavam dançando em sua aldeia⁶⁰. Sempre que há um encontro entre duas aldeias, ocorre a luta, com exceção do *ihralaka*, em que o duelo se dá por meio de dardos, e aqui não foi diferente. Após a luta, ocorreu a troca propriamente dita, da seguinte maneira: uma pessoa com um bem colocava este no chão à frente do seu chefe e dizia o que queria em troca; este anunciava e o chefe do outro povo mediava, caso alguém se interessasse. Três chefes dos convidados e três chefes anfitriões permaneceram sentados, frente a frente, e entre eles ficava a arena de troca, onde foram depositados os bens. Após a troca, todos se recolheram.

⁵⁹ Que, aparentemente, não é para *apapalutapa*, nem para chefe. Para uma descrição e análise mais demoradas, ver Novo e Guerreiro (2016).

⁶⁰ O *ulutchi* e o *ihralaka* são os únicos rituais em que os convidados também dançam durante a preparação, em sua própria aldeia.

Hospedados dentro de uma casa da aldeia, e não em acampamentos externos, como no *itsatchi*, os convidados passaram mais dois dias entre os Yawalapíti.

Trata-se, portanto, de um ritual de longa duração, completando sete dias – cinco dias de festa aldeã, culminando na recepção dos convidados, e mais dois dias de festa intercomunitária. Alguém que passasse um dia na aldeia yawalapíti, durante esse contínuo, poderia dizer que eles estavam dançando *tapanawanã* ou *takuara*, sem perceber que a dança faz parte de um ciclo ritual maior, que envolve uma outra aldeia de outro povo. Na noite após a recepção dos convidados, um grupo de homens kalapalo cantou a música *yokoko*, do mesmo *kindread* do *tapanawanã*, do pátio até a casa que morava a dona deste último, que saiu com uma panela de peixe cozido. Durante a noite, executou-se a flauta *apapalu* no pátio para, no dia seguinte, ser executada na *kuakuti*. Essa música instrumental foi tocada somente por mestres kalapalo, assim como as canções do *tapanawanã*. Já os dançarinos e dançarinas deste se revezavam entre kalapalo e yawalapíti, sempre com homens kalapalo dançando com mulheres yawalapíti, ou vice-versa. No dia seguinte, quando se dançou *takuara*, o mesmo arranjo foi aplicado, com dançarinos de um povo e dançarinas de outro. Este aerofone é executado por um grupo de cinco homens em fila que dança, de casa em casa, seguindo o círculo da aldeia, sendo acompanhados por mulheres que dançam com a mão apoiada em suas escápulas.

Tapanawanã e *takuara*, a princípio, não aparecem relacionados. Os mitos de origem não possuem uma referência explícita, como no caso do primeiro com a *apapalu*, e, fora durante o *ulutchi*, costumam ser executados separadamente. Ambos, porém, integram o que os Yawalapíti chamam de “rituais do cotidiano”, ou seja, que não precisam de momentos especiais, ou sazonais, para serem executados. Não há uma “época da *takuara*”, como acontece com o *itsatchi*, sempre realizado no final da estação seca, ou com o *mapulawa*, que ocorre durante a colheita do pequi. Mesmo sem relação direta, durante o *ulutchi* em questão, os donos dos três rituais – *tapanawanã*, *apapalu* e *takuara* – colaboraram diretamente para o patrocínio com alimentos e instrumentos. Além desses, havia também os três *amulau* que ficaram sentados durante a troca e a coordenaram, sendo imbuídos do papel de *dono* da edição.

O que quero destacar é que, a exemplo do “complexo *yamurikumalu-apapalu*”, outros rituais podem estar intimamente relacionados. Esta ligação pode ser devido a uma homologia musical, a uma evidência mitológica da relação e/ou

apenas pelas regras da performance. São, portanto, parte do ciclo de rituais dos Yawalapíti e atendem a ciclos específicos, que podem se cruzar em determinado momento, como em um ritual de troca, para depois se separarem com execuções independentes. Os donos de cada uma das festas são diretamente implicados, devendo colaborar com o patrocinador ou ser o patrocinador principal. Acompanhando Barcelos Neto (2008), essas posições contribuem para a formação da pessoa enquanto um chefe passível de lembrança no *itsatchi*. No *ulutchi* são escolhidos, em uma reunião no pátio da aldeia, os três *amulaunhau* que representarão a comunidade na interação com o povo convidado; são os *donos do ulutchi*, mas somente desta edição, donos temporários, portanto. Estes, por sua vez, contam com a colaboração dos donos dos rituais executados no âmbito do *ulutchi*. Temos, dessa maneira, donos temporários e donos perenes que se associam entre si. No *tapanawanã*, são dois donos perenes, sendo que a dona do *tapanawanã* foi a principal, enquanto o dono da *apapalu* contribuiu no patrocínio.

Os donos perenes, como vimos, recebem os seus rituais após um processo de adoecimento e cura. Há também casos em que rituais que se encontram sem donos são ofertados, para que pessoas importantes possam cuidar deles. Este foi o caso de Yarihunu na aldeia dos peixes, onde seus afins ofereceram ao humano a posse do *tapanawanã*: “os Peixes foram executando a música cerimonial de entrega do rito [*yokoko*] até a nova morada de Yarihunu. Em seguida, o casal foi ao centro da aldeia e os Peixes ofereceram a festa ao humano, deixando sua esposa muito contente” (ALMEIDA, 2012, p. 111). O mesmo pode acontecer com a *takuara*, conforme as palavras (em português) de um falecido yawalapíti:

Takuara já é outra coisa, quando a pessoa interessou em ser o dono da flauta, ele falou para os rapazes: “eu estou interessado, quero ser o dono”. No outro dia, o pessoal resolveu, levaram um banco lá no meio e chamaram o atual dono, ele saiu, o sogro dele pegou ele pelo braço e o sentou. Pegou uma *takuara*, botou no chão na frente dele e falou: você pode cuidar dessa flauta, este é o pedido das pessoas. Pronto, a partir de então, virou dono. Quando tem festa, ele tem o dever de dar comida para todo o pessoal, quando pesca, mesmo sem dança, dá peixe para o pessoal (informação verbal)⁶¹.

Cuidar de um ritual de *apapalutapa*, por uma vida ou durante vários anos, não envolve somente as ocasiões em que ele é executado. A construção da casa do

⁶¹ Depoimento gravado durante pesquisa de campo, na aldeia Yawalapíti, em 2010.

dono da festa, a abertura de sua roça, a fabricação de sua canoa ou de seu pilão pode ser realizada, como dizem os Yawalapíti, pelo próprio *apapalutapa* e entregue ao seu dono, por meio de um trabalho de mutirão em meio à execução ritual (ALMEIDA, 2019a). A edição wauja da *yamurikumalu*, registrada por Mello, por sua parte, era destinada à queima de pilões, que cinco donos do ritual haviam recebido, também em uma execução ritual, quinze anos antes. Os pilões “eram parte de uma relação de reciprocidade entre os homens, o próprio *apapaatai* e as mulheres que, então, haviam feito os pilões em também uma festa. Desta forma, toda uma rede de prestações e pagamentos estava operando ali” (MELLO, 2005, p. 153).

O patrocínio dos rituais, sendo adquiridos por um processo de adoecimento ou pela oferta da comunidade, cria uma relação, entre dono e *apapalutapa*, que pode durar gerações. Se tal relação tem um evento de início – a cura ou o oferecimento –, seu término pode variar consideravelmente. Cabe ao dono decidir se quer ou não manter o patrocínio do ritual, após alguns anos. Pode acontecer do dono manter o ritual durante toda a sua vida. Com o falecimento do dono, seus descendentes diretos podem assumir o patrocínio ou não, dependendo unicamente de sua vontade. É mais comum que os rituais mais “caros”, ou seja, que dependem de uma maior responsabilidade econômica e cosmológica, sejam transmitidos hereditariamente, como é o caso do conjunto de flautas *apapalu*.

Quando o dono decide entregar a festa e deixar suas responsabilidades, um encontro intercomunitário é realizado. Com proporções maiores do que o usual, a produção de alimento atinge os níveis mais altos, exigindo uma grande quantidade de trabalho. Ao final desse encontro, os *inumütsümina* entregam presentes significativos para os donos, especialmente painéis de cerâmica ou colares de caramujo, enquanto os participantes que se alimentaram durante o ritual entregam presentes menores, como flechas ou cintos de miçanga. Nesse momento, o compromisso com o ritual e com o *apapalutapa* se encerra.

Vimos que o início de uma relação produtiva de uma pessoa com um *apapalutapa* se dá com o ritual. A pessoa pode ter sido vítima de um ataque do *apapalutapa* que a deixou doente, tendo tido que recorrer a um pajé para identificar o agente patológico e negociar a sua recuperação, através dos *inumütsüminanhau* e da responsabilidade de patrocinar um ritual, ou ela pode ter recebido tal responsabilidade da comunidade. De um modo ou de outro, o dono passa a cuidar do *apapalutapa* e da comunidade, que pode retribuir com trabalhos coletivos. O ciclo

de responsabilidades se encerra também com um ritual com proporções maiores, geralmente envolvendo outras aldeias convidadas. Quando os produtos dos trabalhos coletivos estragam, como os pilões descritos por Mello, ou são colhidos e processados, como uma roça, também há ritual. Podemos perceber que tais eventos, que os alto-xinguanos chamam de *festa*, funcionam também como marcadores temporais em relações que envolvem uma série de posições, prestações e contraprestações entre as pessoas, e entre elas e os *apapalutapanhau*.

Quero chamar atenção para a relação dos rituais entre si. É mais comum que haja mais rituais intercomunitários para os chefes, como o *pihika* e o *itsachi*, e mais rituais intracomunitários para os espíritos, como o *tapanawanã* ou a *takuara*. Rituais intercomunitários para *apapalutapa* também são realizados, bem como edições intracomunitárias do *pihika*. O *itsachi* hoje é conhecido como o maior ritual da região, mas os alto-xinguanos lembram de uma época em que apenas poucas aldeias mais próximas eram convidadas, antes da chegada dos irmãos sertanistas. No ano de 2020, foi realizado somente um *itsachi* em todo o Alto Xingu, na aldeia Aiha, do povo Kalapalo. Devido à pandemia de SARS-Covid19 que acometeu todo o globo, os Kalapalo decidiram realizar a festa em uma proporção menor, convidando somente outros povos caribe da mesma sub-região.

Essas festas, que marcam passagens na vida de chefes (*i.e.*, *pihika* e *itsachi*), não envolvem um processo de adoecimento e cura, porém parecem abarcar de maneira intensa os *apapalutapanhau*. Como veremos, desde o enterro até a vigília com os troncos, existem muitos momentos em que os pajés devem mediar a relação da comunidade e dos donos da edição com espíritos específicos. Já a iniciação feminina, com a colocação do *itcha*, adereço pubiano feminino que marca a saída da puberdade e o início da vida adulta, ocorre no ritual do *yamurikumalu*, que, por sua vez, é motivado pelas relações de seu dono com um *apapalutapa*. Realizada de maneira intercomunitária, a edição passa a ter um dono perene e um dono temporário – os pais da menina que incentivou sua execução –, passando a ser, dessa maneira, para *apapalutapa* e para *amulu* (feminino de *amulau*).

O *ihralaka*, mais conhecido por *yawari*, seu nome em kamayurá, é, assim como o *itsachi*, um ritual *post-mortem* que culmina na queima do arco de um falecido importante. Esse ocorre após o *itsachi* e encerra o ciclo biográfico de um

chefe falecido. Advindo de uma origem tupi e trumai, justamente os mais recentes no sistema, o *ihralaka* simula um duelo guerreiro através de flechas com pontas de cera de abelha. Para o duelo, que ocorre na *coda* de uma longa preparação de mais de dez dias, é convidada uma outra aldeia. Trata-se, portanto, de uma festa intercomunitária para *amulau*.

A pessoa que assume a posição de dono principal do *ihralaka*, perante os convidados, é, assim como no *itsatchi*, um parente consanguíneo do falecido. Menezes Bastos, no entanto, ao descrever os antecedentes deste ritual executado pelos Kamayurá, em 1981, nota, assim como na iniciação feminina, a existência de “dois tipos de ‘titular do *Yawari*’. Um, vitalício e de aquisição hereditária. Outro, *ad hoc* em relação a um determinado *Yawari*. Os dois admitem investiduras ‘principais’ e ‘secundárias’. Rotulo o primeiro de “hereditário”, o segundo de “sazonal” (2013a, p. 90). O dono sazonal, que nesta edição kamayurá estava lembrando seu filho falecido, aparece como o ponto de convergência do ritual, enquanto a dona hereditária, na figura de seu marido, garantiu a ajuda material e humana necessária. Ao que tudo parece, o *ihralaka*, assim como a iniciação feminina, também é ritual para *amulau*, que destaca a biografia de uma pessoa especial, e para *apapalutapa*, cujo dono hereditário mantém uma relação duradoura. Se, de um lado, é uma conclusão ritual da vida do “dono do arco”, em um evento específico, encerrando o seu ciclo biográfico, de outro, é um ritual com um ciclo de duração que pode atravessar gerações.

O *itsatchi*, foco do presente trabalho, vem, antes do *ihralaka*, concluir a formação da pessoa, que começou ainda no ventre da mãe e no sonho dos pais. Trata-se de uma consumação da magnificação de uma pessoa falecida através do maior ritual intercomunitário da região. A chefia do dono principal (sazonal) do *itsatchi*, bem como a de seu ascendente, é legitimada com a realização do ritual. O *itsatchi wüküti*, além da possibilidade de herdar o status de *amulau*, poderá também cuidar dos rituais e dos *apapalutapa* de seu ascendente falecido⁶², estabelecendo relações duradouras com estes através de novos *inumütsüminanhau*, o que, por sua vez, contribui para a legitimação do seu status de *amulau*.

Além dos *itsatchi wükütinhou*, os *chefes dos convidados* também se apresentam enquanto *amulau* de seus povos e de suas aldeias, e trocam objetos

⁶² Como no caso da flauta *apapalu* em sua versão kamayurá, que retornou para a família do antigo dono após anos guardada na cidade (ALMEIDA, 2019b; MENEZES BASTOS, 2021).

valiosos com os seus respectivos *waka*. No *itsatchi* também é o momento que os reclusos são exibidos, como o produto do investimento do processo de formação da pessoa. Os meninos apresentam-se para lutarem, e alguns, caso a reclusão tenha sido exitosa, lutam com a ajuda do *atayawüküti*, que transfere sua força para eles. As meninas apresentam-se com a franja longa e a pele clara, após longos meses reclusas, para oferecerem castanha de pequi aos chefes convidados.

O *itsatchi*, que ocorre na máxima da seca, em uma época de muito peixe, de noites frias e de sol quente, traduz-se como a última (ou penúltima, caso haja um *ihralaka*) lembrança de um ciclo biográfico que legitima e fundamenta sua execução. Essa lembrança também legitima outros ciclos biográficos de jovens e adultos que estão se formando como *amulau*. Passemos à descrição desta festa, como praticada pelos Yawalapíti.

4 DO LUTO À FESTA

Neste capítulo e no seguinte, está a etnografia do *itsatchi*. Descrevo, para tanto, o desenrolar da festa, tal como é praticada pelos Yawalapíti. Serão abordados os processos e as relações que ocorrem desde o falecimento até o encerramento do ritual. Aqui, trato da preparação para o ritual, incluindo o enterro, as decisões e os eventos chave em que a comunidade reconhece a chefia do falecido e colabora com a sua família. O próximo capítulo trata da seção intercomunitária, quando as ações começam a levar em conta os convidados das aldeias vizinhas, que acompanham a conclusão do ritual em seu ápice – momento que chamo também de *coda*. Como na partitura musical, a *coda* ('cauda' em italiano) marca a parte final do ritual, seu desfecho. É neste encerramento intercomunitário que as efigies entram em cena e a alma do falecido é atraída.

Estive presente em diversas edições e em diferentes etapas destas. A primeira foi em agosto de 2008, em minha segunda viagem para a aldeia dos Yawalapíti. O chefe que estava sendo lembrado era Afinitse Kuikuro. Ele havia residido entre os Yawalapíti durante toda a sua vida adulta, após o seu casamento com a também falecida Wantsu Yawalapíti. Os donos do morto, aqueles que tem a responsabilidade de patrocinar e presidir o ritual, eram um grupo de irmãos kuikuro e um filho yawalapíti, este último o principal. Os Kuikuro, evidentemente, foram os aliados da edição, portando-se como anfitriões na aldeia yawalapíti e colaborando com estes. Neste primeiro contato, passei um mês na respectiva aldeia, acompanhando todo o encerramento do ritual, incluindo a *coda*.

A minha primeira experiência em um *itsatchi* me colocou questões importantes. À época na graduação em Ciências Sociais, eu estava interessado com a identidade dos Yawalapíti e com a contínua sobreposição de identidades em feixes de relações (ALMEIDA, 2009). Este problema foi mais bem desenvolvido em minha dissertação de mestrado (ALMEIDA, 2012) e, de alguma forma, continua presente neste trabalho. A família que sempre me recebe no Alto Xingu, e que acabou me inserindo como agregado nas relações locais, era composta pelo pai kamayurá (Ayupú) e pela mãe kuikuro/yawalapíti (Nhapukalo), que faleceu por complicações decorrentes da Covid-19. Afinitse era pai de Nhapukalu e sogro de Ayupú e, portanto, a casa em que eu fiquei estava na rede dos donos da festa. Durante todo o mês que permaneci em campo, o tráfego kuikuro foi intenso, com alguns chefes

deste povo hospedados na casa em que eu também estava. Essa posição, no interior de uma casa patrocinadora, que concentrava um núcleo kuikuro dentro da aldeia yawalapíti, me levou a pensar no *itsatchi* como uma forma de afirmar e negociar as diferenças em nome de pessoas eminentes. Afinitsé, um chefe kuikuro que foi familiarizado pelos Yawalapíti, fez com que os chefes kuikuro assumissem posições de dono entre os Yawalapíti, adicionando mais camadas de identificação no já complexo problema da identidade.

Em 2011, os Yawalapíti estavam iniciando o ciclo de preparação para o ritual em lembrança de Awaratuti Yawalapíti, que residiu durante toda sua vida adulta entre os Mehinaku, após um casamento uxorilocal permanente. Em outubro daquele ano, ocorreu a “doação do pequi”, uma etapa intracomunitária em que os Yawalapíti colheram, processaram e armazenaram pequi em conserva, que foi utilizado pelo dono do ritual para alimentar a comunidade e os convidados até a *coda*. Já em abril de 2012, acompanhei a “doação do polvilho”, em que uma grande quantidade do alimento foi reunida e entregue ao dono do ritual. Esta etapa contou com a presença dos Mehinaku, que se dirigiram até a aldeia Tipatipa, levando polvilho, e assumiram, após a luta, a posição de aliado.

As questões de 2008 ressurgiram, mas com a participação dos Mehinaku, em vez dos Kuikuro. Se as relações dos Yawalapíti com os Kuikuro remontam até, pelo menos, a primeira metade do século passado, intensificando-se com a dissolução e o ressurgimento da comunidade yawalapíti, as relações com os Mehinaku, pelo menos em relação a essa edição do ritual, se resumiam à vida e ao casamento de Awaratuti. Pude perceber, dessa maneira, que a formação dos coletivos de anfitriões e convidados flutua em cada edição da festa, mas se mantém estável quando se percebe a partir das relações estabelecidas pelas pessoas lembradas. Ora uma aliança Yawalapíti/Kuikuro sediava a festa, ora uma aliança Yawalapíti/Mehinaku, mas sempre um coletivo de parentes do falecido, que pode se expandir a ponto de colocar dois povos na posição de anfitrião. Se a diferença entre anfitrião e convidado é marcada e negociada nesses encontros intercomunitários, a diferença entre anfitrião e aliado é obviada (não sem antes haver uma negociação), em razão do ponto de vista do falecido. Em 2008, os Yawalapíti homenagearam um afim familiarizado com a ajuda dos parentes consanguíneos deste para, em 2012, os Yawalapíti homenagearem um consanguíneo com a ajuda dos afins deste. A

decisão do local da sede, como veremos, cabe à família, e os arranjos das posições ocupadas, de certa maneira, reflete a composição dessa mesma família.

Em julho de 2012, retornei aos Yawalapíti para mais um mês de temporada de campo, acompanhando a *coda* do ritual em lembrança de Awaratuti Yawalapíti. Nestas últimas três viagens, coordenei uma equipe de profissionais indígenas e não-indígenas na documentação das etapas do ritual. Esta documentação etnográfica e audiovisual foi financiada pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN), através do edital “Documentário Audiovisual e Ritual Indígena do Alto Xingu”. Como produto, foi realizado um videodocumentário, “Tempo do Kuarup” (2013), com direção de Neto Borges, e um Banco de Dados com um acervo de fotos e vídeos de cada uma das etapas documentadas, que hoje integra o acervo da Associação Yawalapíti Awapá. Por ser a edição mais documentada por mim, a descrição geral que se segue, neste capítulo e no próximo, a tomará como base.

Em 2015, iniciei o curso de doutorado e dei continuidade às minhas viagens de campo para o Alto Xingu, sempre tendo a aldeia Tipatipa como base. Em julho deste ano, participei da *coda* do ritual de Takumã Kamayurá, na aldeia principal kamayurá⁶³, passando cerca de duas semanas entre os Kamayurá e os Yawalapíti. No ano subsequente, ocorreu o *itsatchi* de Pirakumã, entre os Yawalapíti. Também acompanhei a *coda* desta edição de 2016, que ocorreu na aldeia Tipatipa.

Entre julho e agosto de 2017, estive presente em dois ciclos rituais. Primeiramente, acompanhando o falecido cacique Aritana e um pequeno grupo yawalapíti, participei da preparação e da *coda* na aldeia kamayurá. O homenageado principal era um não-indígena, o médico e sanitarista Roberto Baruzzi, que dedicou grande parte de sua vida profissional ao estabelecimento do atendimento de saúde na TIX. Os Kamayurá, que sediaram o ritual em sua aldeia, convidaram os Kalapalo e os Mehinaku para serem os aliados da ocasião. Os Yawalapíti seriam também aliados, mas desentendimentos prévios fizeram com que estes não fossem chamados, nem mesmo como convidados. O falecido cacique yawalapíti, por outro lado, permaneceu na aldeia kamayurá, assumindo a posição de dono do ritual junto a lideranças kamayurá.

Foi nesta edição que surgiu a indagação sobre a cristalização temporária de uma comunidade que se reúne para sediar ou ir a uma festa. Uma vez que os

⁶³ Ver Menezes Bastos (2015).

Yawalapíti, enquanto uma instância representativa, decidiram não participar da edição, diversos indivíduos yawalapíti compareceram através de outras instâncias. O cacique e alguns de seus filhos e sobrinhos foram como aliados, aparecendo como anfitriões durante o ritual. Outro grupo de jovens foi como convidado, junto com os Wauja, povo em que eles têm parentes próximos. Os Yawalapíti não foram, o que não impediu que pessoas yawalapíti fossem, mas enquanto uma comunidade que não a yawalapíti.

Ainda na temporada de 2017, fui ao *itsatchi* do povo Aweti, junto com os Yawalapíti, que atendiam como convidados. Acompanhei a recepção dos *waka* e a participação nesta edição, que descrevi brevemente na introdução e abordarei melhor mais adiante. Esta festa foi permeada de muita expectativa pelos jovens da aldeia. Muitos deles disseram que queriam ir ao “kuarup da alemanha, em um lugar totalmente diferente”. Posteriormente, estes me explicaram que “alemanha” era uma metáfora da Língua Aweti, incompreensível mesmo para os Yawalapíti multilíngues, e da localidade, que não costumava sediar rituais até então. A edição foi considerada especial também por ser o primeiro *itsatchi* sediado pelos Aweti em 20 anos, o último tendo ocorrido em 1997 (informação verbal)⁶⁴.

Em outubro de 2017, retornei para a minha última temporada de campo, período em que acompanhei a doação de pequi para Kedi Yawalapíti, que foi enterrado e lembrado em um ritual na aldeia Afukuri, do povo Kuikuro. Kedi foi um dos donos da edição de 2008. Ele nasceu e morou muitos anos entre os Yawalapíti, onde patrocinou o importante ritual das flautas *apapalu*. Em determinado momento, passou a residir em Canarana, para atender as responsabilidades de seu emprego como servidor da FUNAI. A partir daí, começou a conviver mais com a família de sua esposa, que mora na aldeia Afukuri, local onde foi enterrado e onde foi realizada sua festa *itsatchi*.

) (

O *itsachi* foi muito bem documentado, em sua versão Kamayurá, por Agostinho (1974) e, quatro décadas depois, por Paltu Kamaiwrá (2015). Além da

⁶⁴ Informação fornecida pela antropóloga Dra. Marina Vanzolini durante o ritual em questão, em agosto de 2017.

tese de Kamaiwrá, duas outras também se destacam por trazer uma etnografia do *itsatchi*, entretanto, com foco em aspectos específicos. A primeira, de Guerreiro (2012, 2015), é voltada aos processos de chefia entre os Kalapalo, já a segunda, de Costa (2013), aborda a luta, a formação dos lutadores e a organização das equipes de luta. Dentre esses trabalhos, apenas o de Kamaiwrá refere-se a um único ciclo ritual – o de seu pai Kanutari –, cujo autor foi o dono principal. Kanutari faleceu em 2010 e teve a *coda* do seu ritual em 2011. Todas as etapas, bem como os discursos de responsabilidade do dono principal, estão descritas nesta tese. Os demais trabalhos incluíram diferentes edições do *itsachi*. A clássica etnografia de Agostinho (1974, p. 1) foi escrita baseada em dados de três temporadas: 1965, 1966 e 1969. A etnografia de Guerreiro (2015, p. 57) compreendeu rituais em 2006, 2008, 2010 e 2011⁶⁵. Costa (2013, p. 43, 121), em seu trabalho, compreende três edições ocorridas em 2008, entre os Yawalapíti, entre os Kuikuro e entre os Kalapalo da aldeia Aiha, além de levantar dados das temporadas de 2010, em Tanguro e em Aiha, e de 2011, novamente em Tanguro e entre os Matipu.

Inspirado pelos autores citados, decidi abarcar todas as edições que presenciei (quadro 1), uma vez que cada uma delas, a seu modo, apresentou-me diferentes questões que aponto nesta tese. Uma delas, de caráter sociológico, expressa-se na formação da relação entre anfitrião e aliado, e na composição dos times que se enfrentam na luta. Os times em questão tendem a apresentar um caráter fluido, sem tornarem-se, contudo, aleatórios. Eles seguem a trajetória de homens importantes, que se confundem com a própria imagem da comunidade de um povo, de uma aldeia e de uma família extensa, que atravessa diferentes povos e aldeias; o que nos leva a uma questão etnográfica da dinamicidade inerente às comunidades alto-xinguanas e a estabilidade gravitacional exercida pelos grandes chefes. Se, de um lado, temos o que tento demonstrar como uma mistura xinguana, que se mostra bem evidente entre os Yawalapíti, e aparece, em algum grau, em todos os povos da região, de outro, temos ciclos biográficos e geracionais de grandes chefes que congregam as relações.

⁶⁵ Estive presente na conclusão da edição de 2010 como visitante, junto com Anuíá Yawalapíti.

Quadro 1 – Lista das festas que acompanhei

Data	Local	Aliado	Falecido principal	Donos principais
Agosto de 2008	YW	KK	Afinitisé KK	Titchapalo YW Afukaka KK
Novembro de 2011	YW	-	Awaratuti YW	Kará MH Makawana YW
Junho de 2012	YW	MH		
Agosto de 2012	YW			
Agosto de 2015	KM	KL	Takumã KM	Kotok KM
Agosto de 2015	YW	KM	Pirakumã KM	Atayawana YW
Agosto de 2017	KM	KL MH	Baruzi	Kotok KM Aritana YW
Agosto de 2017	AW	MT	-	-
Outubro de 2017	KK	-	Kedi YW	Tabata KK Hitsi KK

Fonte: elaboração própria

Dessa maneira, o trabalho de campo para esta tese foi contínuo e multisituado, perseguindo interlocutores em movimento, envolvendo edições ocorridas em seis anos diferentes e em aldeias distintas, mas que contaram com a participação de, pelo menos, um yawalapíti ocupando um papel principal, ou da comunidade yawalapíti, como anfitriã ou convidada. Mesmo tratando-se de diferentes edições, procuro manter a linearidade de eventos, na medida em que estes ocorrem durante o ciclo ritual. A edição ocorrida em 2012, na aldeia Tipatipa, foi a que melhor documentei e, portanto, servirá de base para a descrição etnográfica. Eventos ocorridos em edições específicas estarão identificados no texto; quando não estiverem apontados, tratarei da edição de 2012.

As gravações das canções do *itsatchi inapa*, o repertório principal e no qual me deterei mais profundamente, foram registradas, de modo sistemático, apenas na temporada de campo de 2017. Dessa forma, as transcrições abarcam apenas uma parcela das edições que presenciei e que faço referência neste trabalho. Não transcrevi todo o material coletado e não desejo realizar um panorama completo do repertório do *itsatchi*. Em primeiro lugar, pelo desejo dos yawalapíti e dos cantores de não tornar público o conhecimento completo desse repertório, e, em segundo, por não se tratar genuinamente do meu objetivo aqui. Assim como não é o meu objetivo fazer uma descrição completa do ciclo ritual, em todos os seus detalhes. Antes de

tudo, o *itsatchi* apresenta-se como uma lente para ver o Alto Xingu e, enquanto um ritual musical, um fone de ouvido para escutá-lo.

Como os Yawalapíti não sediaram nenhuma edição do *itsatchi* em 2017, registrei diferentes amostras de canções, em lugares diversos e com cantores distintos, sempre amparado de uma consulta prévia aos cantores e às comunidades envolvidas, incluindo a devida negociação. Tal amostra heterogênea mostrou-se interessante para o que debato nesta tese, a mistura musical xingwana, suas estruturas temáticas e motivicas, e as suas transformações.

As exegeses foram obtidas principalmente com os cantores yawalapíti, especialmente Tapi Yawalapíti e Ayupú Kamayurá. Tapi aprendeu o repertório com o seu falecido avô Konokoti Kalapalo, enquanto Ayupú obteve o conhecimento de seu sogro Afinitsé Kuikuro. Nesse sentido, estes cantores não possuem um repertório yawalapíti, o que não os impede de utilizarem tais repertórios para representarem os Yawalapíti em outras aldeias. Algumas gravações fora do contexto ritual também foram realizadas, no sentido de esclarecer algum ponto do repertório.

A homenagem segue uma sequência de etapas para todos os povos do Alto Xingu, com algumas ligeiras variações. Até onde está registrado na literatura, a estrutura ritual também coincide com o que era praticado nas gerações passadas. Antes de querer esgotar as descrições etnográficas deste ritual bem conhecido, o que segue é mais uma contextualização etnográfica, visando uma análise de parte de seu repertório musical. A descrição dos movimentos performáticos, aliada à transcrição musical, pretende uma percepção ampla desses eventos.

4.1 ITSATCHI IPUKA – O COMEÇO DO KUARUP

O *itsatchi* ocorre com a morte de um chefe, sendo o modo e o lugar do enterro uma comprovação desse status⁶⁶. Os chefes e seus consanguíneos lineares devem ser enterrados no *wükuka*, diante da *kuakuti*. Assim também são enterrados os jovens e as pessoas importantes da aldeia. As trajetórias de vida da pessoa que vem a falecer e do parente enlutado mais próximo têm grande peso no espaço que as covas ocupam. Os Yawalapíti seguem o modelo de enterrar adultos comuns a meio caminho do pátio central, com o raio marcando gradualmente o nível de chefia.

⁶⁶ Não presenciei nenhum enterro enquanto estive na aldeia yawalapíti. A descrição a seguir é baseada em exegeses dos Yawalapíti sobre a forma de enterrar os falecidos.

Crianças e idosos mais comuns são enterrados perto de suas casas. Casos de aborto, bebês que nascem mortos e recém-nascidos falecidos são enterrados atrás ou dentro das casas. Pássaros e animais cativos (menos cachorros e gatos, atrás das casas) são enterrados abaixo da rede de seu dono. A decisão de se enterrar no pátio central cria a potencialidade do *itsatchi*, que também depende de uma série de fatores para se consumir.

Quando há uma morte na aldeia, o velório ocorre na casa em que o falecido morava e que também deve residir o dono principal do morto. É comum que o corpo chegue de avião, quando o falecimento se dá fora da aldeia, geralmente nos hospitais mais próximos, seguindo para sua antiga casa. Os moradores da aldeia vão até a casa em que o corpo está sendo velado. Alguns já levarão os enfeites e as tintas para pedirem que seja realizada a pintura póstuma, antes do enterro. Esse e os próximos pedidos serão endereçados ao *dono principal do morto*, *yakula wükunhüü* em yawalapíti, seu parente mais próximo, idealmente o filho mais velho ou algum irmão do falecido.

Com o finado ainda na casa em que morava, o enterrador principal (*wü wükünhü*) vai até o pátio da aldeia, sendo seguido por sua equipe de enterradores. Trata-se de uma motivação voluntária, porém é comum que jovens chefes tomem a iniciativa, principalmente quando o falecido é alguém importante. O número de enterradores varia entre duas e seis pessoas, com um número mínimo de quatro para os chefes. Uma vez que o grupo está reunido no pátio, eles decidem com as lideranças mais velhas se pedirão para enterrar o falecido no centro da aldeia, o que, por si só, já marca a iminência do *itsatchi*. Tomada a decisão, os *wü wükünhü* vão até a casa em que o falecido está sendo velado e pedem para a família que autorizem o enterro. Assim como entre os Kalapalo (GUERREIRO, 2015, p. 264), o enterro, entre os Yawalapíti, separa os parentes próximos consanguíneos e os afins e parentes distantes, dentre os quais se incluem os enterradores. Seja como família próxima patrocinadora, ou como um enterrador e coordenador do ritual, as posições públicas assumidas neste momento, que durarão até a consumação do ritual, conferem bastante prestígio.

A escolha, por parte da família enlutada, da casa e da aldeia para velar e sepultar o seu ente já pode levar em conta uma intenção de estabelecer laços mais duradouros com aquela comunidade. O *itsatchi* não só rememora a vida pregressa do falecido, mas também projeta um futuro de assentamento de sua família naquela

aldeia. Como uma pessoa de muito prestígio costuma ter uma família extensa vasta, com pessoas em diversas aldeias da região, a decisão de onde velar e enterrar pode ter interesses divididos. A família possui sempre o poder de escolha⁶⁷, podendo haver inúmeras motivações, veladas ou não, ou uma soma de todas ou algumas. O desejo do falecido, a residência uxorilocal versus a aldeia de nascimento, o desejo dos parentes mais próximos, a abertura e mudança para um novo sítio, a residência na cidade e, por último, mas não menos importante, as causas da morte e as acusações de feitiçaria, me parecem ter um peso considerável na decisão familiar sobre o local de sepultamento do seu parente falecido. Ter pessoas importantes como enterradores em um enterro de alguém importante é uma forma de convencer os familiares.

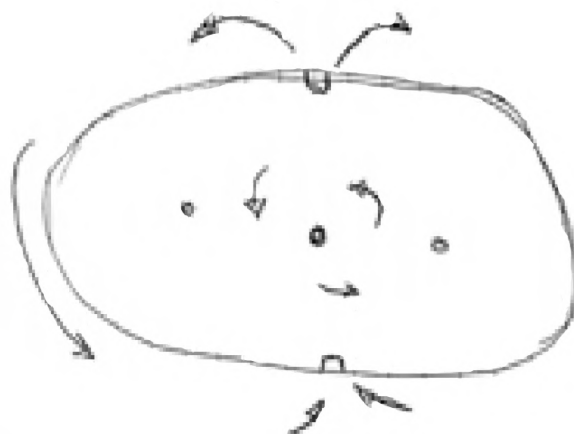
Os Yawalapíti me contam que é preciso insistir e que, geralmente, se recusa o primeiro pedido para levar o corpo. Um segundo e um terceiro pedido podem ser feitos até que o cortejo seja autorizado. A cova para o enterro, no caso dos jovens, chefes e adultos importantes, pode ser de três tipos. Um tipo consiste em dois buracos feitos no eixo leste/oeste, interligados por um túnel. Em cada buraco é fincada uma estaca de madeira, na vertical, que será o esteio da rede em que o falecido é sepultado. O segundo tipo consiste em colocar o chefe sentado em um banco com apoio para as costas. O terceiro tipo é o enterro em pé, apoiado em uma estrutura de madeira. O esteio, o banco e o apoio de madeira são produzidos com a mesma madeira, *mûri* em yawalapíti, utilizada nas efígies produzidas na *coda* do ritual. Em todos os casos, o chefe (ou chefe) é enterrado pintado e enfeitado, como se estivesse em um ritual, e com a face voltada para leste.

Uma vez autorizado o funeral pela família enlutada, os *wü wükünhüu* levam o corpo em cortejo. Eles andam em círculo dentro da casa, saem pela porta de trás, dão a volta na casa e retornam ao interior pela porta principal. Depois, eles repetem o movimento pelo outro lado da casa. Por fim, os enterradores dão mais uma volta no centro da casa e saem, pela porta principal, para o pátio, onde movimentam-se em círculo em volta do buraco e depositam o corpo na cova, já aberta, tampando-a ao final (fig. 9). Foi-me dito que tal trajeto circular beneficia o falecido, que pode se despedir do lugar que habitava. Como veremos, movimentos semelhantes estão

⁶⁷ Até a construção da *kunu*, a família pode decidir realizar ou não o ritual. Porém, até a *coda*, a aldeia-sede pode ser mudada.

presentes em vários estágios do ritual, como no momento em que a efígie é carregada para o centro da aldeia.

Figura 9 – Trajeto do cortejo fúnebre



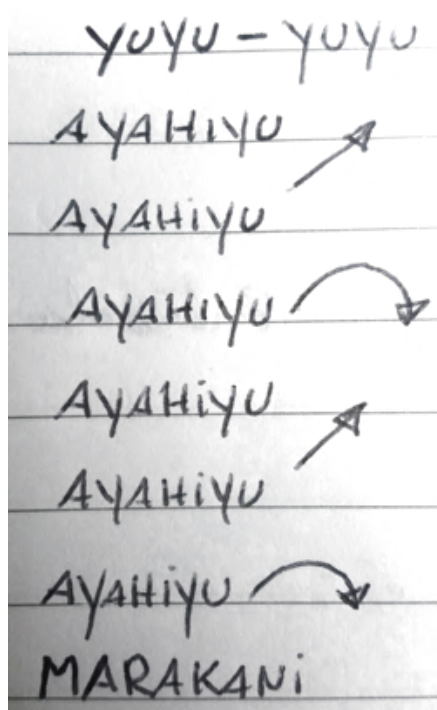
Fonte: desenho de Tapi Yawalapiti

Segundo me contaram os Yawalapíti, é unanimidade que esta é a *regra* (*iwirutishana*) do enterro e, em se tratando de chefes, o início da *regra* do *itsatchi* (*itsatchi iwirutishana*). Esta é o conhecimento específico de todas as evoluções realizadas nos momentos rituais. A dança, os enfeites, as pinturas, os movimentos, os discursos e os serviços prestados, durante todo o ritual, devem seguir esse protocolo de origens míticas. A relação entre o mito e o ritual já é bem conhecida da etnologia alto-xinguana, sendo muito bem explorada, no *itsatchi*, por Pedro Agostinho, entre os Kamayurá. A inspiração para o trabalho está no tratamento do “ritual como uma ‘linguagem” que buscamos decifrar pela identificação de elementos recorrentes em diversos contextos” (AGOSTINHO, 1974, p. 2). Essa “linguagem” de que fala Agostinho pode ser expressa em uma série de manifestações performáticas e musicais, sendo a “linguagem espacial” bem demonstrada, no livro, por uma série de diagramas. Essas evoluções formam também o que os Yawalapíti chamam de *itsatchi iwirutishana*. Tapi Yawalapiti, colaborador central em meu trabalho de campo, em sua exegese das etapas do *itsatchi*, utilizou caneta e papel para melhor descrever os movimentos dos participantes. Este é um conhecimento típico dos donos do canto, seja qual for o ritual, e muitas vezes me foi desenhado por ele e por outros exegetas com o dedo no chão batido e arenoso do pátio da aldeia. Uma breve comparação entre os diagramas de Agostinho e Tapi demonstra bem a continuidade da *regra*, mesmo com um intervalo temporal de décadas.

Durante todo o trajeto da casa até o enterro, um ou dois pajés cantam o *ipayüri inapa*, a música para acalmar/levar a alma. Esse é uma canção direcionada à alma do falecido e, por isso, o ideal é que seja executado por pajés. Entre os Kamayurá, o cantor deveria ser o enterrador principal, utilizando o mesmo molho de guizos da flauta *apapalu* como acompanhamento (AGOSTINHO, 1974, p. 49). A tradição kamayurá do canto fúnebre manteve-se também entre os Yawalapíti, após três irmãos, todos pajés, passarem a residir com seus afins, por casamento uxorilocal. A ausência de pintura e enfeites nos cantores é evidente, por se tratar do início do luto. Os chocalhos também não são os mesmos do *itsatchi*. Para o *ipayüri inapa*, são usadas pequenas cabaças com sementes e fazendo as vezes de chocalho. O protocolo diz que, à medida que se aproxima da cova, as canções vão mudando, chegando a totalizar cinco. Trata-se, portanto, de uma suíte.

Em 2014, um ano muito triste para os Yawalapíti, uma jovem mãe havia falecido. Ela era filha de Sapain Kamayurá, pajé kamayurá mais velho que morava na aldeia yawalapíti. Este e seu irmão mais novo, Ayupú Kamayurá, ficaram desolados com o falecimento repentino e inexplicado da filha. Por serem os únicos pajés que sabiam cantar o *ipayüri inapa*, o pai, que também faleceu anos depois, chamou seu neto (ZSS) Tapi, durante o velório, para lhe ensinar brevemente a primeira das canções. O pajé cantou a Tapi rapidamente, dado o momento delicado e o curto tempo, repetindo, em seu ouvido, cinco vezes. Tapi seguiu para sua casa e anotou o que tinha acabado de escutar em seu caderno (fig. 10) para, momentos depois, ser convocado ao centro da aldeia pelo enterrador principal.

Figura 10 – Caderno de Tapi Yawalapíti



Fonte: anotações de Tapi Yawalapíti

É interessante notar que somente algum dono de canto (*apawüküti*) poderia entender e gravar uma canção em tão pouco tempo. Cabe aqui um comentário sobre o “ouvido gravador”, descrito por Piedade (2004, p. 149). Acontece que os especialistas musicais aprimoram uma memória fonográfica dos cantos e das canções, o que, especialmente antes dos gravadores e cadernos, era o único modo de decorar os cantos. Tapi, em poucos minutos, pôde memorizar a música e anotar suas variações melódicas. Na figura 10, pode-se perceber os movimentos indicados pelas setas. Como veremos, o que as setas marcam é justamente o princípio da estrutura musical que garante uma inteligibilidade àqueles que participam dos rituais. Ao atingir as regiões mais agudas, indicadas com as setas para cima, muda-se o extrato tonal e a estrutura melódica, que precede a repetição da frase inicial, tal retorno estando indicado pela seta para baixo. Apesar de não fazer parte do repertório principal do *itsatchi*, a canção registrada segue uma estrutura musical semelhante, o que permitiu a prontidão do cantor.

Após o *ipayüri inapa*, o chocalho deve ser quebrado e depositado na cova, quando esta estiver preenchida até a metade. Na explicação de Tapi, isso é feito para que não aconteça nada ao cantor, pois a alma do falecido pode ficar apegada ao chocalho e rondar o lugar que este esteja. Todos os cacos devem ser

minuciosamente coletados e enterrados junto ao corpo, pois como explica Tapi: “tem *apapalutapa* no meio, ele [a alma do falecido] pode vir e pegar”. Os yawalapíti contam que, pelo mesmo motivo – criar distância com o falecido e se assegurar que sua alma não retorne à sua casa, pelo menos não pelos seus objetos – alguns pertences de uso cotidiano também são enterrados.

Os enfeites vão no corpo do falecido ou da falecida; cocar, bracelete, joelheira, tornozeleira, cintos e colar para eles, e cocar, uluri e colares para elas, assim como nos rituais. O propulsor de dardos, arcos e flechas, para os homens, e o fuso de fiar algodão e a pá de virar beiju, para as mulheres, também são enterrados com os falecidos. Os objetos, assim como o chocalho utilizado no *ipayüri inapa*, precisam ser quebrados antes de serem enterrados. Isso se deve a uma inversão estrutural da aldeia dos vivos para a aldeia dos mortos, que é o destino da alma – se é dia na aldeia dos vivos, é noite na dos mortos, e o que está quebrado aqui, está inteiro lá, e vice-versa. O caminho para este destino celeste é repleto de perigos que podem acarretar na eliminação da alma (a morte dos que morreram)⁶⁸. Alguns pertences são utilizados como arma em epopeias guerreiras com os seres celestes, que se repetem sempre que ocorre um eclipse.

Logo após o enterro da liderança falecida, os *wü wükünhüu* levam os familiares próximos e corresidentes para o pátio e dão-lhes um banho cerimonial. Este é o primeiro de uma série de banhos públicos na família enlutada. A partir daí, começa uma série de ações rituais voltadas à alma do falecido. Na noite logo após o enterro, alguém da família do falecido vai pescar. O pescado é assado e, no dia seguinte, depositado em cima da cova, junto com beiju e mingau, para que a alma não passe fome.

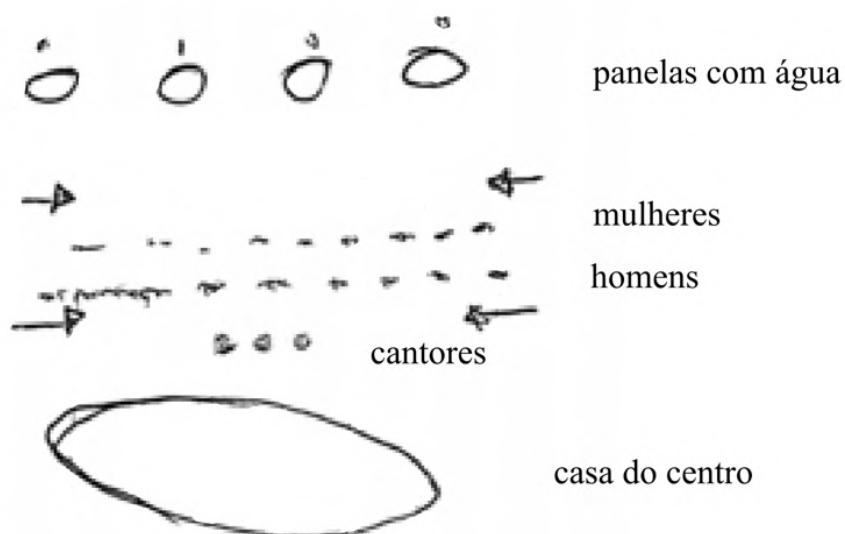
Após o enterro, todos da aldeia ficam de luto por cerca de uma semana, até que ocorra o banho coletivo. Antes deste, os *wü wükünhüu* saem para pescar e entregam os peixes ao dono do morto, *yakula wükunhünhüu* em yawalapíti. Neste mesmo dia, ao final da tarde, os enterradores avisam que no dia seguinte ocorrerá o banho cerimonial. De manhã, todos da comunidade se sentam em frente a *kuakuti*, formando duas filas, uma para os homens e outra para as mulheres. Com todos no pátio, e com grandes caçarolas de alumínio número setenta (antigamente se usava panelas de barro) repletas de água, convoca-se o cantor principal. Nesse momento,

⁶⁸ O completo desaparecimento, devido ao canibalismo celeste, é descrito por alguns mitos da região (SERRA, 2006, p. 47–73).

é cantada uma suíte (*ikatapühüka* – tirando o luto com banho) composta por quatro cantos que falam dos instrumentos e tinturas utilizadas em um banho de remoção do luto, todas cantadas em aruak considerado arcaico. Até três cantores se disponibilizam para cantar, em uma formação incomum no *itsatchi*. A formação em tríade, com um cantor principal, no meio, e os outros dois acompanhando, lembra a formação da flauta *apapalu*, assim como a utilização do chocalho de castanhas de pequi na mão, do mesmo tipo que o utilizado na tornozeleira dos flautistas.

Como não estive presente em nenhuma execução desses cantos, não tive a chance de gravá-los. O primeiro canto dessa suíte é a música do óleo (*washuatchi inapa*), a segunda a música do urucum (*iwira inapa*). O cantor realiza um pequeno intervalo entre esses cantos e, ao terminar a segunda, avisa que a próxima será a da tesoura (*unhi inapa*). Enquanto esta música está sendo cantada, dois enterradores, de tesoura em punho, simulam um corte de cabelo em cada fila. Em seguida, é o momento do último canto da suíte: a música da água (*u inapa*). Nesse momento, todos os familiares próximos dos enterradores pegam tigelas de cabaça repletas de água e molham os presentes (fig. 11). Para os Kamayurá, Kamaiwrá (2015, p. 157–161) descreveu o *jaukap*, ‘dia do banho’, com os cantos *yryku* (‘urucum’), *jakare*, ‘y (‘água’), *piraj* (‘tesoura’) e *mapakari*, executados durante o banho da família do dono do morto, no dia que precede o banho coletivo da aldeia.

Figura 11 – Diagrama da retirada do luto coletivo



Fonte: desenho de Tapi Yawalapiti

O ato de jogar água nos parentes do falecido e depois pintá-los, que se mostrará frequente durante o *itsatchi*, é realizado, segundo contam os Yawalapíti, para “lavar a tristeza” da pessoa. Após o banho coletivo, apenas a família próxima do falecido segue de luto, que só se encerra completamente nos momentos finais do ritual. A definição dos que seguem de luto e daqueles que se pintam e se alegram no ritual é altamente variável. Os parentes consanguíneos do falecido podem “pedir licença” para a família, após o que são liberados do luto. Geralmente, isso ocorre com aqueles parentes que não são corresidentes do falecido e envolve um choro cerimonial, junto aos donos do morto.

Quando algum *amulau* ou pessoa importante falece, é comum, desde o dia do óbito, que os *amulaunhau* de outras aldeias visitem os parentes enlutados. Os visitantes saúdam os donos do morto com o choro cerimonial. Clamando pelo falecido por meio de termos de parentesco, os visitantes prestam suas condolências. Este choro cerimonial (*mamui*) é retribuído com pequenos presentes – vestido, sabonete, anzol, pequenos potes de cerâmica, entre outras miudezas.

Além do patrocínio com alimentos para os participantes, o ciclo do *itsatchi* também é repleto de pagamentos (*yatishia*) diretos a serviços prestados. O enterro é um dos serviços mais valiosos. Cada enterrador costuma receber um colar de conchas de caramujo ou uma caçarola de alumínio número setenta. Cada um dos muitos banhos para tirar o luto requer um pagamento, tornando-se mais valioso à

medida que se aproxima a *coda* do ritual. A pintura final, que requer o mais valioso pagamento, é realizada nos donos do morto, quando as efígies já estão devidamente paramentadas.

4.2 KUNU – SEPULTURA

Todos os falecidos entre os Yawalapíti têm o mesmo tratamento descrito até então, com as devidas proporções. O luto e os banhos para a retirada da tristeza acontecem na ocasião de todos os falecimentos. O enterro no pátio central indica o *itsatchi* em potencial, e há um empenho da comunidade para que essa potência seja consumada. O pedido oficial para realizar o ciclo ritual advém de um reconhecimento coletivo da chefia do falecido – os pedidos anteriores, para preparo e enterro do corpo, apesar de indicarem um *itsatchi*, não tratam diretamente do ritual.

A aldeia yawalapíti, assim como todas as aldeias xinguanas, possui uma variedade de *amulaunhau*. Aquele que é reconhecido como *cacique* é tido como o *amulau* principal, único com direito a morar em uma casa de chefe (*páruru* - ‘casa verdadeira’), dotada de uma série de elementos distintivos. Uma estrutura bem aparente é a armação do teto da casa, no mesmo formato usado para a construção da *kunu*, com duas curvas em formato hiperbolóide. A *kunu*, um cercado de madeira em torno da sepultura do chefe falecido, é erguida coletivamente, à semelhança da *páruru*.

O ciclo ritual do *itsatchi* inicia-se com o pedido de permissão para construir a *kunu*, realizado pelos enterradores aos donos do morto. Os enterradores reúnem-se no pátio da aldeia, onde geralmente estão também os chefes e grande parte dos jovens e adultos. Eles decidem que pedirão à família para construir a *kunu*, e o primeiro enterrador chama o dono do morto principal, que vem acompanhado de seus parentes mais próximos. Feito o pedido, a família retorna para sua casa, a fim de discutir a proposta.

Até aqui, cabe o veto para a realização do ritual. A quantidade de alimentos e a força de trabalho disponíveis, para assegurar o patrocínio em até um ano, são pontos-chave para a anuência. Em famílias muito extensas, como geralmente são as dos chefes, a cooperação cria redes intercomunitárias. Isso é recorrente na aldeia yawalapíti, onde a maioria dos residentes tem algum parentesco consanguíneo próximo com outro povo alto-xinguano.

No caso do *itsatchi* de 2012, Awaratuti Yawalapíti foi enterrado entre os Mehinaku, onde residia em seu falecimento. Como Awaratuti não havia sido enterrado na aldeia Yawalapíti, não houve a construção da *kunu*. Kará, o filho primogênito do falecido, que havia nascido e crescido entre os Mehinaku, foi até a aldeia yawalapíti para realizar o ritual em lembrança a seu pai. Kará fixou residência na casa de seu irmão materno, Itan (yB), trazendo consigo um grupo de germanos que, aliados à família de seu irmão, garantiram o patrocínio.

Em 2011, havia dois mortos principais: uma criança, BD do cacique, e um senhor Kuikuro, falecido dois meses mais tarde, que morava entre os Yawalapíti. Como ambos estavam liderando o *itsatchi*, o pedido de construção da *kunu* dirigiu-se às duas famílias que assumiram a responsabilidade de patrocinar o ciclo da homenagem. O caso do *itsatchi* de 2015 foi emblemático por ter, pelo menos, três casas principais como *donos do morto*. Foram sete homenageados pelas efígies, falecidos entre o ano anterior e o final da homenagem. Os enterradores principais foram os mesmos de Pirakumã, um importante chefe yawalapíti, segundo irmão (yB) do então cacique principal, em ordem de nascimento, e “chefe relações-públicas” do povo e do Alto Xingu como um todo. Este fato não impediu que os outros enterradores e donos do morto também fossem investidos de suas prerrogativas junto aos principais, colaborando com a produção e distribuição de alimentos.

O esforço coletivo para lembrar os chefes da aldeia, os que nasceram na aldeia e foram morar em outra, e as pessoas de outras aldeias que moraram, constituíram família entre os Yawalapíti e se tornaram pessoas importantes, cria uma extensa rede de cooperação. Os consanguíneos próximos, em geral, ajudam a patrocinar o *itsatchi*, enquanto os afins e parentes distantes atuam como enterradores, encarregados de pedir formalmente à família do falecido para realizar a homenagem. Algumas edições já foram realizadas em aldeias menores, e a construção da *kunu*, na maioria delas, foi um indicativo de que a escolha da aldeia anfitriã havia sido feita. Digo isso pois, segundo me contam os Yawalapíti, sempre há a intenção de realizar o *itsatchi* na aldeia principal, onde está o cacique daquele povo. É comum pessoas importantes da aldeia principal, ou de outros povos com os quais o falecido tinha relações próximas, participarem como enterradores ou cooperarem com(o) o dono da festa. A escolha do local de enterro já sinaliza a provável sede do ritual, o que não impede que pessoas de outras aldeias e outros povos participem como anfitriões, de fato, ou aliados.

O caso de Awaratuti Yawalapíti, por exemplo, retrata bem esse dinamismo. Ele foi enterrado na aldeia principal Mehinaku, onde residia. Como a família decidiu que o ritual em sua lembrança seria na aldeia de seu povo de nascimento, a *kunu* não foi construída nem entre os Mehinaku, pois não haveria a continuação do ritual naquela aldeia, nem entre os Yawalapíti, pois ele não havia sido enterrado lá. Os Yawalapíti, de outro modo, trouxeram a família do falecido para sua aldeia e realizaram o pedido formal para o início do ciclo ritual, embora sem a construção da *kunu*. Em seu lugar, ficou marcada a data da reunião de pequi, etapa que descrevo mais adiante. Os enterradores, que eram todos mehinaku, por sua vez, contaram com substitutos, na aldeia yawalapíti, até a ocasião da reunião de polvilho, quando os Mehinaku atenderam como aliados e os enterradores puderam assumir suas posições no ritual.

) (

É o início oficial do *itsatchi*; quando a família aceita a construção da *kunu*, todos que estão no pátio realizam o *itsatchi iúla* (*iúla*: 'grito', 'grito do *itsatchi*'), que seguirá sendo ouvido até a *coda*. O grito⁶⁹ se inicia com dois homens alternando a sustentação de uma nota aguda seguida de um glissando descendente. O primeiro, então, puxa o ataque em glissando, que é respondido pelo seu companheiro. A alternância se torna mais rápida, em uma progressão rítmico-divisiva, até que haja um uníssono, acompanhado por todos os participantes masculinos presentes no momento. Trata-se de uma marca sonora do estado ritual. A comunidade começa a se animar, enquanto a família segue no luto que se estenderá até a vigília com as efígies durante a *coda*. A seguir, a partitura de uma execução do *itsatchi iúla* realizada na aldeia Yawalapíti, em agosto de 2012 (part. 1).

⁶⁹ Utilizo o termo grito, como no português alto-xinguano. Trata-se de uma ação vocal musicada, emitida com intensidade por diferentes vozes. Enfatizo que não se trata de um som desordenado, a que os termos “gritaria” ou “algazarra” podem remeter. Tratarei disto mais adiante.

Partitura 1 – *Itsatchi iúla*

♩ = 134

oo - huu oo - huu huu huu hu hu yuu

oo - huu huu huu hu hu yuu

Fonte: elaboração própria
Anexo A – Faixa 1

O *itsatchi iúla* também possui uma forma abreviada, bastante executada durante o *itsatchi*, principalmente no canto *itsatchi inapa* e na flauta *wüpü*. Essa versão reduzida, a que chamarei apenas de *iúla*, marca as aberturas, fechamentos e transições das suítes, das canções, dos cantos e de determinados temas. Executada pelos participantes masculinos, sua intensidade é índice do sucesso do ritual. Um grito forte significa uma festa animada. A quantidade, a duração e a altura das notas podem variar. Porém, em todas as ocasiões que ouvi tais manifestações, elas se comportaram seguindo a mesma estrutura. Segue uma transcrição do *iúla* (part. 2), a título de exemplo.

Partitura 2 – *Iúla*

o - ho yuu

Fonte: elaboração própria

Geralmente, após o aceite, marca-se uma data futura para a construção, concedendo à família até uma semana para que providencie e prepare a alimentação. A partir daí, cada enterrador passa a ser *pitalüküti*, literalmente ‘dono da palavra’ – o pedido formal – ou, no português local, ‘coordenador’, e o dono do morto passa a ser o *itsatchi wüküti*, ‘dono do *itsatchi*’. As posições do ritual envolvem a maioria dos grupos familiares da aldeia, seja em colaboração com a família patrocinadora, seja com o grupo de coordenadores e, durante a *coda*, como convidados. Os cantores do *itsachinapá*, ‘o canto do *itsatchi*’, núcleo duro do ritual, também assumem posições importantes. Como veremos, o *itsachinapawüküti* (‘dono do canto do *itsatchi*; especialista ritual’) principal age como um maestro do ritual, que o conduz seguindo uma sequência musical e uma partitura mítica.

Com, pelo menos, dois dias para a construção da *kunu*, o coordenador principal anuncia, do centro da aldeia, o mutirão para cortar madeira. No outro dia, todos os homens ativos nos trabalhos comunitários⁷⁰, e que não são próximos o bastante do falecido para continuarem de luto, entram no mato. Os coordenadores vão procurar embira para a amarração, enquanto os demais cortam varas de tronco da árvore *müri*, a mesma utilizada para a fabricação das efígies, na conclusão do ritual. Todos já estão com seus enfeites e o *itsatchi* começou. O material para a construção fica escondido na beirada da entrada principal da aldeia, coberto com folhas para que ninguém o veja, mesmo procedimento realizado com os troncos utilizados para as efígies. No próximo dia, geralmente, inicia-se a construção da *kunu*. Após a convocação inicial do coordenador principal, aqueles que saíram para cortar madeira vão até onde as varas estão depositadas e as carregam para o pátio, em fila, também devidamente paramentados. A madeira segue o mesmo trajeto circular do enterro, que será o mesmo das efígies, durante a *coda*.

A sepultura é construída cercado-se a cova em um padrão utilizado como distintivo de chefia e antropomorfia, com troncos de madeira formando duas curvas, de formato hiperbolóide, ligadas nas extremidades por retas. Não por acaso, tanto a casa do cacique quanto a sepultura são tidas como casas realizadas coletivamente. Trata-se de um esforço coletivo para diferenciar essas casas das demais, o que, no mundo dos vivos, é exclusividade do cacique principal. Quando uma pessoa importante morre e é homenageada com um *itsatchi*, ela também recebe uma morada construída coletivamente, marcando seu status de chefe⁷¹. Se o *itsatchi iúla* é o sinal sonoro de que a aldeia está em ciclo ritual, a *kunu* é o sinal visual.

No plano cosmológico, a alma do falecido permanecerá em sua nova casa até o final da vigília, na *coda* do ritual, pois a casa no pátio equivale a uma casa na aldeia dos mortos. A família enlutada leva, diariamente, mingau, beiju e, mais recentemente, café, para que o parente não sinta fome nem sede. Este mingau, o café e todo alimento colocado na *kunu*, durante o dia, deve ser despejado ao fim da tarde, preferencialmente no rio. É comum também que, quase diariamente, os

⁷⁰ Aqueles em reclusão pubertária, reclusão por nascimento de um filho, ou em reclusão por doença sua ou de parentes consanguíneos próximos, não participam.

⁷¹ Já me falaram que, antigamente, somente o cacique principal ou sua família consanguínea de primeiro grau poderia liderar um *itsatchi*. O assunto veio à tona quando pedi a um yawalapíti que me explicasse como é o processo de construção da *kunu*, pois, devido ao fato de ser uma casa de chefe, ela deve, idealmente, ser construída somente para o chefe principal, ou para aqueles que moraram em uma. Tal relação de exclusividade encontra-se enfraquecida hoje em dia.

parentes saiam com uma vassoura para varrer o interior da *kunu*. A alma, já debilitada sem seu corpo, não conseguiria realizar essas tarefas sozinho, sofrendo com sede e com sua casa suja e bagunçada.

Os troncos são cortados em pedaços de aproximadamente cinquenta centímetros, enquanto outros cavam as linhas que os receberão. São encaixados os pedaços, lado a lado, com troncos maiores, nos ângulos, e troncos menores à medida que se aproximam do meio das linhas. Para cada canto da *kunu*, que são considerados as orelhas da casa⁷², é designado um coordenador, que cuidará daquela seção na construção. Das orelhas, saem dois pares de homens realizando uma complexa amarração com embira entre os troncos. A amarração é realizada por homens mais experientes, assistidos por jovens aprendizes. Os dois pares seguem, de cada um dos cantos, um para cada lado, encontrando-se nas laterais e no centro das retas.

No final da manhã, a *kunu* já deve estar pronta (fig. 12). Os donos do ritual, então, trazem caldeirões de mingau, peixe cozido e beiju que entregam aos coordenadores. Estes, por sua vez, distribuem o alimento entre todos os presentes no pátio, consolidando a posição de intermediários entre os donos do ritual e a comunidade da aldeia. A partir daqui, sempre que houver alguma execução ritual no pátio, o *itsatchi wüküti* tem o dever de oferecer alimento para a comunidade. Esse alimento é sempre entregue aos *pitalüküti*, que distribuem aos presentes. Após certo tempo, os donos do *itsatchi* devem realizar uma pescaria de maiores proporções, chegando a acampar no local da pescaria, para realizar o pagamento definitivo da construção da casa do falecido. Nessa ocasião, uma grande quantidade de peixe moqueado é distribuída para toda a comunidade, como contraprestação da *kunu*⁷³.

⁷² Os Kalapalo também associam as partes da *tahiti* (em kalapalo) às partes do corpo (GUERREIRO, 2015, p. 280-281).

⁷³ O que Agostinho (1974, p. 60–65) chamou de “renovação da pintura”.

Figura 12 – *Kunu* na aldeia yawalapíti, 2012



Fonte: foto de Neto Borges - acervo da Associação Yawalapíti Awapá

4.3 APÁ – CANTO/MÚSICA

A construção da *kunu* vai até meio dia, tomando toda a manhã. É muito importante que o trabalho coletivo esteja pronto em tempo, pois, como ele marca o início da homenagem, o ritual deve prosseguir. Neste dia, inicia o repertório do *itsatchi*, que se estende até a *coda* e se encerra com o apagar do fogo que aquece as efígies. Antes mesmo dos cantores assumirem sua posição no pátio da aldeia, já é possível ouvir as flautas *wüpü* seguindo de casa em casa, como que anunciando o estado ritual que a aldeia assumiu. Se as festas no Alto Xingu são musicais, o começo da festa propriamente dita se dá quando é construída a *kunu*. A partir de então, qualquer dia é dia de festa, o que costuma ser anunciado pelas flautas *wüpü*, logo de manhã.

Como o *itsatchi* é uma longa homenagem, as execuções musicais somam dezenas de dias completos. O que se percebe é que à medida que certos eventos de trabalho coletivo se aproximam, a frequência das execuções rituais-musicais aumenta. A sua parte intercomunitária é o seu encerramento, quando as efígies são colocadas no pátio – mais conhecida e comentada pelos antropólogos. Na

proximidade dessa ocasião, semanas se passam com execuções rituais diárias, e há um aumento exponencial na quantidade de participantes no pátio da aldeia. Entre o dia do enfeite da efígie e o próximo, incluída a madrugada que os separa, cantores, flautistas, chefes, lutadores e suas famílias, de todas as aldeias da região, estão presentes. A *coda*, esses últimos dois dias, é também o clímax da progressão ritual.

Essas pessoas presentes são agentes do ritual, muitas com posições específicas e definidas, como os chefes dos convidados e os cantores de outras aldeias, outras em posições coletivas, como o contingente de lutadores anfitriões e convidados, que também têm sua parte na performance musical. Todos também são a audiência, que analisa com acuidade a festa e, principalmente, as execuções musicais. Como disse, o *itsatchi*, na *coda*, transforma-se em um encontro musical intercomunitário, em que diferentes cantores e flautistas convergem para a aldeia anfitriã.

A música, muitas vezes, é uma exortação ao falecido, cuja alma está ali presente, escutando atentamente. *Itsatchi inapa kúpülü*, 'a música do *itsatchi* é reza', é uma afirmação comum quando se solicita uma exegese das canções; ela conversa com o morto, o acalma e o alegra. Acontece que qualquer homem, ainda que não seja herdeiro de um repertório, pode adquirir um mediante honorários, o mesmo podendo ser dito para as rezas. A música é uma reza na medida em que lida com uma alteridade que já não está mais no mesmo plano material, e é composta por uma série de enunciados de origem mitológica.

O *itsatchi* também é um exemplo de como o ritual atua enquanto *língua franca* de povos com línguas ininteligíveis entre si (MENEZES BASTOS, 1999). Uma vez que não existe uma língua compartilhada por esses povos, é justamente o ritual que faz com que as pessoas entendam o que está sendo comunicado; entendimento que pode se dar em diversos planos, inclusive no musical. Ao que tudo indica, os rituais alto-xinguanos se organizam com base em repertórios musicais cujos temas e ordenações sequenciais têm estruturas semelhantes, distintivas de cada repertório. Essas disposições gerais dos temas, das sequências e das suas posições intrínsecas no decorrer da festa são elaboradas subjetivamente por cada povo e cada *apawüküti*. São linhas gerais que orientam a ação dos especialistas e que são entendidas, em maior ou menor grau, por todos os alto-xinguanos.

A música no *itsatchi* é bastante variada, com uma série de repertórios. Chamo de repertório um conjunto de peças ou canções com a mesma estrutura de

execução e com qualidades específicas. Os instrumentos, a formação dos músicos e a forma musical deixam claro se tratar de repertórios distintos. Como vimos no capítulo anterior, é comum rituais possuírem mais de um repertório e, até mesmo, determinados cruzamentos entre repertórios de rituais diferentes. No *itsatchi*, temos três principais: a flauta *wüpü*, o canto *itsatchi inapa* e o canto *hohori*. A *wüpü* é o repertório que mais se escuta durante o ciclo ritual e que mais pessoas têm conhecimento da execução musical. Seu repertório é composto de peças instrumentais, algumas bastante conhecidas e amplamente tocadas. Os repertórios vocais, compostos por cantos e canções, são o *hohori*, cantado à noite, de casa em casa, com ampla participação das mulheres maduras, e as canções do *itsatchi*, que são o cerne do ritual, pois determinam o seu desenrolar. Apesar desse trabalho se deter no último repertório, os dois primeiros também serão expostos nas próximas seções. O conjunto desses repertórios é o que chamo de gênero musical do *itsatchi*.

Nas partituras que apresento a seguir, utilizo recursos de simplificação e redução da execução musical. A notação, dessa forma, é prescritiva, e não descritiva, não contendo todos os elementos musicais (SEEGER, 1958). O desafio de transcrever músicas de povos que não seguem as mesmas tradições de teoria e de notação da música acadêmica ocidental deixa evidente que certos aspectos essenciais dessas músicas fogem da capacidade descritiva da escrita em partituras. O timbre é um desses aspectos, que pode diferenciar um aprendiz de um mestre, e que requer uma série de técnicas para se executar. As músicas da região também não seguem o sistema temperado em sete notas musicais e seus acidentes, que totalizam nove semitons. Comas, ou microtons, que estão entre um semitom e outro, serão aproximadas, para cima ou para baixo. A duração das notas também poderá estar aproximada, uma vez que é comum oscilações no andamento das músicas.

A pulsação, em todos os três repertórios, é marcada pelos pés dos cantores e dançarinos. A flauta *wüpü* e o repertório vocal *hohori* marcam o pulso, com o pisar da dança que balança os guizos presos no pé. No caso do *itsatchi inapa*, em que os cantores permanecem no mesmo lugar, o balanço do corpo, guiado pelo ato de *jogar* o chocalho, faz com que o calcanhar direito se levante e marque a pulsação com uma leve pisada, que se torna audível com o chacoalhar dos guizos, sempre no pé direito. Nas transcrições, o andamento encontra-se descrito na parte de cima. Utilizo um valor médio aproximado, uma vez que as oscilações são frequentes. Fórmulas

de compasso, comuns na música ocidental, não serão aplicadas, uma vez que seriam altamente variáveis.

As partituras, mais do que expressar fielmente a sonografia registrada, servirão como ferramenta analítica para uma tese – a música como forma de comunicação. Dessa maneira, aproximações de tempo e altura não afetam as conclusões a que pretendo chegar. Como um mapa, em que a escala determina a miudeza dos detalhes, as transcrições são, antes de tudo, uma orientação ao leitor. No sexto e sétimo capítulo, em que analiso as músicas e teço um comentário sobre o repertório da festa, alguns aspectos ausentes nas transcrições serão detalhados, assim como as operações musicais executadas pelos músicos.

Passo, a seguir, a uma descrição dos repertórios presentes no *itsatchi*.

4.3.1 *Wüpü* – Flauta

O despertar da aldeia, durante o período ritual, é comumente acompanhado do som harmônico das flautas *wüpü*. Na época da seca, as manhãs são bem frias e os Yawalapíti costumam acordar quando há o mínimo sinal de claridade ao nascente. Dependendo da casa em que se dorme, é possível ouvir o crescendo sonoro dos flautistas ao longe. A porta é aberta, caso alguém ainda não tenha levantado, e os dançarinos adentram a casa com sua música preenchendo todo o ambiente. Caso esteja na casa do dono do ritual, uma longa introdução corta o silêncio matinal, antes da *wüpü* seguir, de casa em casa. Em todas as manhãs, desde o mutirão para a construção da *kunu* até a *coda*, esse cenário pode acontecer.

De acordo o mito, a flauta *wüpü* só pode ser tocada durante o período do *itsatchi*, pois foi em um que ela foi tocada pela primeira vez, e durante o *pihika*, o ritual de iniciação masculino que destaca os chefes em potencial. Em seu mito de origem, os convidados de um *itsatchi*, que venceram a corrida e se tornaram campeões, a tocam de casa em casa, na aldeia anfitriã. Os alto-xinguanos mais velhos confirmam que antigamente ocorria, no *itsatchi*, uma disputa de corrida antes das lutas, realizada com dois participantes, um anfitrião e um convidado⁷⁴. A

⁷⁴ Foi-me dito que as corridas foram abandonadas, pois lesionavam os lutadores. A competição de embate físico certamente deveria render mais lesões que as corridas, mas, ao que tudo indica, a primeira tinha primazia sobre a segunda. Cabe lembrar, também, que o propulsor de dardos,

presença da *wüpü*, que é o símbolo dos jovens lutadores, no ritual de iniciação e no ritual pós-funerário, aponta para uma continuidade no que chamei de ciclos rituais, que muitas vezes se confundem com os ciclos biográficos dos grandes chefes.

A *wüpü* é formada por dois pares de flautas feitas de bambu, o principal inicia à direita, com o seu acompanhante à sua esquerda, o inverso do que ocorre nos pares de cantores do *itsatchi inapa*. O principal (*iha* – ‘filho dele’) possui dois tubos de bambu, um com 2,80 metros e outro com 2,20 metros aproximadamente. O acompanhante (*ünhu* – ‘mãe’) também possui um par de tubos, um com 2,30 metros e outro com 2,00 metros aproximadamente. Elas são tocadas por dois homens que podem conduzir duas ou mais mulheres dançando atrás deles, apoiadas pela mão em suas escápulas.

Para compor a peça, os flautistas usam uma técnica de alternância (*hocket style*) altamente precisa. Parados na saída principal da casa, os dançarinos e flautistas executam a introdução para, em seguida, iniciar o tema da peça. Ainda na porta, começam a bater os pés no chão, com passos para trás. O dançarino com a flauta *ünhu* sai e se move para a direita, enquanto o *iha* sai e se move para a esquerda, invertendo a posição. Nesse momento, as pontas das flautas se cruzam, em um movimento que se mostrará recorrente. A peça segue executada no trajeto até a próxima casa. Ao chegar na porta, o movimento inicial se repete, só que agora para entrar. Dentro dela, os dançarinos seguem para a esquerda e direita do vão central, cruzando as flautas nas extremidades, até que o flautista principal chame o final da peça.

O ciclo reinicia, após alguns segundos de descanso, com as flautas na porta (fig. 13), e segue para a próxima casa. A partir daí, os flautistas seguem tocando suas melodias de casa em casa. Os dançarinos podem iniciar o ciclo na casa do dono do *itsatchi* e partirem daí para a próxima casa, ou também no pátio da aldeia, sempre com a casa do *itsatchi wüküti* como primeira e última parada. Há ainda casos em que a flauta vai somente do pátio até a casa do dono principal, geralmente para 'buscar comida' (*wüpü yuyatapa pakulini*, ‘flauta pedindo comida’), ou em que ela é executada somente no pátio da aldeia, sem a dança e sua marcação característica. Completado um círculo na aldeia, os dançarinos, na casa do *itsatchi*

utilizado no ritual *ihralaka* (*jawari* em kamayurá), também caiu em desuso, pelo menos nos embates mais próximos, e se dá a mesma justificativa: de não machucar os participantes.

wüküti, trocam de música para um novo ciclo ou vão para o centro da aldeia encerrar a execução.

Figura 13 – *Wüpü* na aldeia Yawalapíti, 2012



Fonte: foto de Vincent Rambeau - acervo da Associação Yawalapíti Awapá

Como a flauta está relacionada com a luta, é comum ver os campeões tocando suas flautas diariamente. É dito, pelos Yawalapíti, que, antigamente, somente os campeões podiam executar a flauta *wüpü*, porém, atualmente, grande parte dos jovens se empenha em tocar as flautas, sendo eles campeões ou não. É comum, entretanto, que os campeões de luta sejam aqueles mais entusiasmados

com a flauta *wüpü*, geralmente os primeiros a sair, incentivando outras duplas a se formarem naquele dia de execução ritual. São os campeões, também, que levam a *wüpü* até as outras aldeias, quando vão como convidados lutar em um *itsatchi*. Assim como em seu mito de origem, a flauta *wüpü* dos convidados também pode ser tocada após a luta, mas nunca cheguei a presenciar ela entrar nas casas da aldeia anfitriã, ficando restrita ao pátio central. Alguns registros em imagem de rituais da década de oitenta, ou anteriores, mostram os flautistas convidados dançando com uma bainha-de-faca pendurada na cintura. A tensão e a rivalidade parecem estar relacionadas à aparição do instrumento durante os encontros intercomunitários.

Os longos tubos de bambu que formam a flauta *wüpü* emitem, cada um, uma nota de referência e mais uma série de harmônicos que, por meio da técnica da alternância, compõem a melodia. Como Montagnani (2011, p. 86–88) notou entre os Kuikuro, os Yawalapíti também afirmam a necessidade de se conhecer a peça por completo⁷⁵, que deve ser treinada anteriormente com a flauta *pikiri*. Esta é uma flauta de pã utilizada para treino individual ou em dupla que, ao iniciar o ciclo da homenagem, passa a ser presença constante na mão dos jovens. Uma ida à roça, ao rio ou ao centro da aldeia é sempre acompanhada da *pikiri*. Caso o par do jovem esteja presente, eles podem treinar juntos a alternância das flautas ou, caso esteja sozinho, a peça completa é executada em quatro tubos.

Esta flauta de pã também é utilizada para treinar o clarinete *takuara*, executado com quatro tubos e quatro dançarinos, também pela técnica da alternância. As medidas dos tubos e as notas emitidas por cada um é que indica se a *pikiri* foi preparada para *wüpü* ou para *takuara*. Na Língua Yawalapíti, diz-se *pikiri wüpütsi* quando afinada para a flauta *wüpü*, e *pikiri takuaratsi* quando afinada para *takuara*. Há uma diferença de intervalos entre os tubos nos dois grupos de flautas, e utilizar um *pikiri* feito para outro propósito é motivo de risos, pois, para os Yawalapíti, se trata de uma evidente disparidade de intervalos musicais.

A foto da figura 14 foi tirada na aldeia Afukuri, após um jovem tirar as flautinhas do bolso. Curioso com a afinação da *wüpü* e sua relação com a afinação da *pikiri*, utilizei um afinador portátil para conferir. O tubo um da flauta *iha* emitiu a

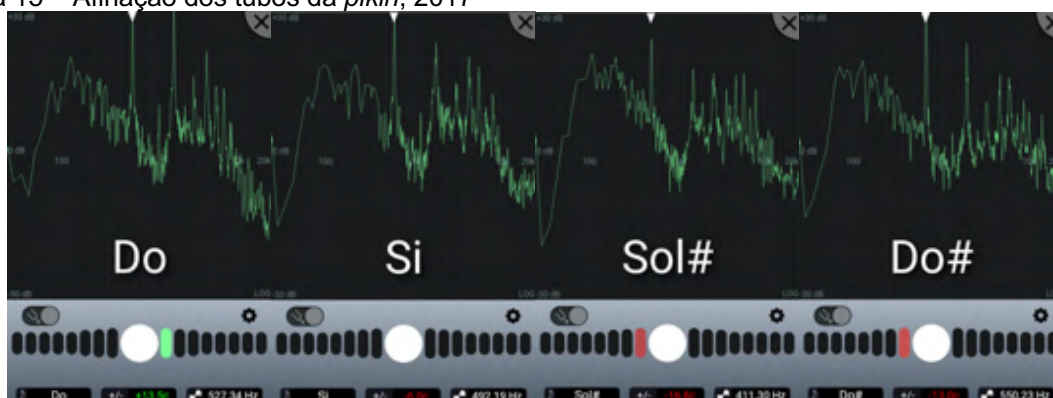
⁷⁵ Este autor também anotou flautas de cinco canos, com um flautista segurando três canos em sua flauta. Os Yawalapíti afirmam que esta é uma flauta raramente tocada. Uma canção da *wüpü* em cinco canos pode ser encontrada no *long-playing Brésil: musiques du Haut Xingu* (OCORA, 1977), registrada no *itsatchi* ocorrido na aldeia kamayurá, em 1975. Nunca cheguei a presenciar a execução desta *wüpü* em versão aumentada.

nota Dó (C5), já o tubo um da flauta *ünhu* soou um semitom abaixo, com a nota Si (B4). Voltando para a flauta *iha*, a nota Lá bemol (Ab4) apareceu no tubo dois, uma terça menor da nota anterior e, para completar, o tubo dois da flauta *ünhu* soou um Ré bemol (Db5) (fig.15).

Figura 14 – Flauta *pikiri*, 2017



Fonte: foto do autor

Figura 15 – Afinação dos tubos da *pikiri*, 2017

Fonte: Foto do autor⁷⁶

As flautas, propriamente ditas, seguem a mesma sequência de intervalos, com ligeiras variações, a depender do conjunto de flautas. Ao que tudo indica, as flautas *pikiri* (part. 3) não precisam necessariamente soar as notas exatas da *wüpü*. Ao analisar gravações fonográficas, podemos encontrar afinações diferentes entre conjuntos de flauta *wüpü*. A meu ver, o que mais interessa são os intervalos que formam a melodia e a sonoridade do timbre. É como se a melodia da peça fizesse sentido em referência a si própria, e não a um senso diapasônico universal. Desse modo, a manutenção do timbre desejado e dos intervalos dependeria do flautista e, principalmente, do fabricante do conjunto de flautas.

Partitura 3 – Tessitura da *pikiri wüpütsi*



Fonte: elaboração própria

A tessitura das flautas *wüpü* mantém a equação de intervalos, com uma segunda menor ou maior, do primeiro tubo da flauta *ia* ao primeiro tubo da flauta *uti*, e uma terça menor deste ao segundo tubo da flauta *ia* (part.4). O segundo tubo da flauta *uti*, que se apresenta uma oitava e meio tom acima do primeiro, tem um caráter mais rítmico do que melódico. Este timbre percussivo agudo tem uma quantidade incrível de harmônicos, até mais do que as outras notas do *wüpü*. Dessa forma, tanto na *pikiri* quanto na *wüpü*, a altura do último tubo não altera tanto a melodia.

⁷⁶ Captura de tela do programa de afinação.

Partitura 4 – Afinação dos tubos da *wüpü*

Fonte: elaboração própria

A seguir, apresento algumas peças da *wüpü*. Como não é o foco da presente tese, não me deterei muito nas transcrições e análises das canções. Cabe, porém, anotar algumas particularidades. A peça é sempre precedida de uma introdução. Executada de forma livre, com uma alternância das flautas que lembra uma afinação orquestral, ela costuma ser mais elaborada quando inicia o ciclo da dança ou uma nova peça, na casa do dono do ritual. A primeira peça, que apresento na partitura 5, foi gravada na aldeia Afukuri, durante a doação de pequi para a família de Kedi Yawalapíti. Registrada na casa do dono do ritual, a introdução seguiu por cinquenta e dois segundos, conforme a partitura 4 a seguir:

Partitura 5 – Introdução *wüpü*

$\text{♩} \approx 75$

Iha

Ünhu

Fonte: elaboração própria
Anexo A – Faixa 02

Após a introdução, temos a peça propriamente dita, que é executada dentro da casa. O bater dos pés na marcação do pulso entra quando o primeiro tema já foi exposto uma ou duas vezes, iniciando o movimento dos dançarinos, que saem da casa e seguem o trajeto da dança. Na partitura 6, segue a transcrição da primeira parte desta peça, até o início da marcação rítmica, com duas vozes – a primeira para a flauta *ia* e a segunda para a flauta *uti*.

Partitura 6 – Peça 1 da *wüpü*

$\text{♩} \approx 88$

Iha

Ünhu

(...)

Fonte: elaboração própria
Anexo A – Faixa 02

Resolvi também transcrever algumas canções da *wüpü* do ciclo ritual de 2015. Quase sempre que a *wüpü* sai para a casa do dono principal, é possível ver jovens arrumando seus gravadores para poder registrar a execução. Isso ocorre também como um processo de aprendizagem e de análise crítica dos flautistas. Das dezenas de canções de *wüpü* que tive acesso, separei apenas duas para expor a seguir. As partituras da *wüpü*, a partir daqui, condensarão todas as duas vozes, com a marcação do pulso com os pés aparecendo somente em seu início. Esta marcação, na execução, segue durante toda a peça até o seu término. O par de flautas a ser transcrito a seguir tem a seguinte tessitura (part. 7):

Partitura 7 – Afinação da *wüpü*

Fonte: elaboração própria

Quando colocados em um pentagrama, utilizo aproximações rítmicas com apojaturas. A seguir, a primeira frase da peça, com anotações nas notas emitidas por cada uma das flautas (part. 8). As notas com cabeças verdes são emitidas pela flauta *ia*, e as notas com cabeças vermelhas pela flauta *uti*. Logo após (part. 9), segue a peça transcrita, iniciando após a introdução e indo até o seu término, já na próxima casa.

Partitura 8 – Frase da peça 2 com destaque das fontes sonoras



Fonte: elaboração própria

Partitura 9 – Peça 2 da wüpü

$\text{♩} \approx 90$

Fonte: elaboração própria
Anexo A – Faixa 03

A próxima peça segue com uma escala ligeiramente diferente. Tomo escala, assim como em Menezes Bastos (2013a, p. 170), como o repertório dos sons de uma peça musical. Temos, a seguir, a tessitura desse segundo par de flautas utilizados pelos Yawalapíti (part. 10) e, logo após, a transcrição da peça executada com esse duo (part. 11).

Partitura 10 – Escala do segundo duo de flautas yawalapíti

Fonte: elaboração própria

Partitura 11 – Peça 3 da *wüpü*

$\text{♩} \approx 86$

The musical score consists of 12 staves of music. It begins with a tempo marking of a quarter note approximately equal to 86 beats per minute. The music is written in a single system and features a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, rests, and dynamic markings such as *mf* and *f*. The notation is complex, with many notes beamed together and some notes marked with accents or slurs.

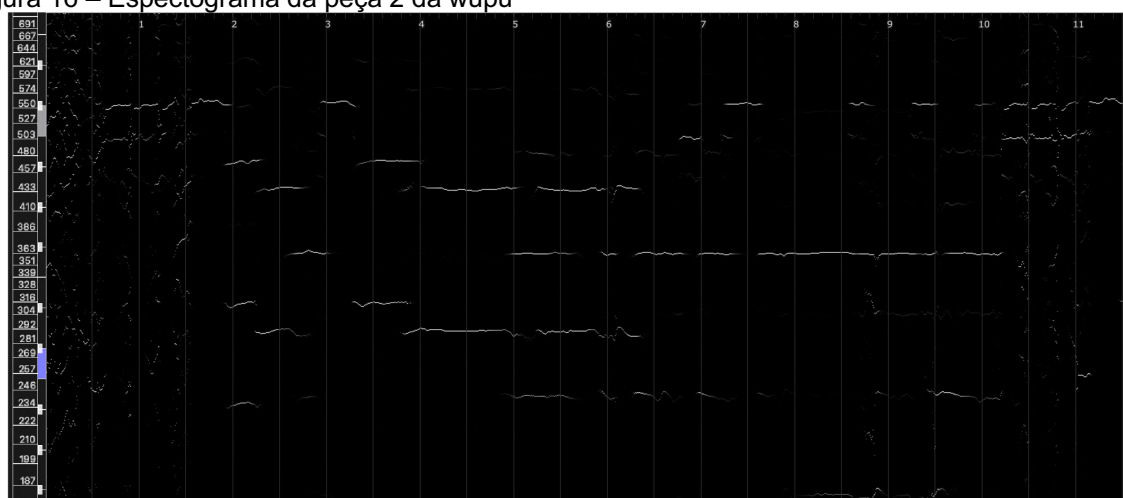
Fonte: elaboração própria
Anexo A – Faixa 04

As partituras apresentadas ignoram a intensidade e a quantidade de harmônicos, aspectos fundamentais das flautas *wüpü*. Trata-se de um desenho da peça, de caráter explicativo, e não uma reprodução da execução. Ou, conforme Seeger (1958), sua notação prescritiva. Digo isso porque, na prática, os harmônicos podem se sobrepôr às suas notas de referência, ou ainda soar como se fossem

duas vozes em um instrumento polifônico. Essa é uma timbragem específica, bastante apreciada, e não tão facilmente obtida. Fazer a *wüpü* tocar com a *garganta chorando*, como os Yawalapíti chamam essa técnica tímbrica, requer um domínio apurado do instrumento.

Para melhor visualizar este aspecto, utilizei um programa de computador chamado *Sonic Visualizer*, um projeto do Centro para Música Digital da *Queen Mary* Universidade de Londres (CANNAM; LANDONE; SANDLER, 2010). Este *software* de distribuição livre apresenta uma série de gráficos de visualização do som, simplificando a análise do conteúdo musical. O espectrograma traça diferentes contrastes de cores, no plano do tempo e da frequência emitida. A seguir, apresento o gráfico *sonic peak spectrogram*, que marca o pico do som em cada frequência, disposta verticalmente na escala de hertz, acompanhando a posição de cada uma na escala do piano. A duração dos traços e curvas determina o seu tempo, marcados na horizontal. No gráfico a seguir (fig. 16), estão apresentados o tema inicial da segunda peça transcrita (Anexo A – faixa 03), com os primeiros onze segundos e meio (de 00' a 11'5"), incluindo a primeira frase, que está selecionada em verde e vermelho na partitura anterior (part. 08). Ela foi executada por Tumim Yawalapiti e Collor Yawalapiti, dois dos lutadores mais importantes da aldeia. Pode-se perceber como as notas da série harmônica se sobrepõem às notas de referência.

Figura 16 – Espectrograma da peça 2 da *wüpü*



Fonte: elaboração própria
Anexo A – Faixa 03

O que está na partitura mental dos dançarinos, na referência praticada com a *pikiri*, e nas partituras anteriormente transcritas, é o plano de referência mais grave

que aparece na figura anterior. No segundo 2', temos o início da frase principal, com uma sequência Mib-Ré-Si. Nota-se que o Si só aparece no segundo 5', ainda assim ofuscado por seu harmônico superior em Fá, que aparece, anteriormente, no segundo 2,5'. A nota de referência – nesse caso, o Si – pode aparecer com intensidade menor que a nota harmônica, ou, ainda, desaparecer perante a intensidade desta última. Temos, dessa maneira, na música *wüpü*, uma técnica *hocket* de alternância dos tubos, e uma manipulação dos harmônicos, que alterna com a nota fundamental. Parece que estamos diante de uma dupla alternância, entre tubos e flautistas e entre frequências fundamentais e harmônicas.

Nos dias de festa, a sonoridade ambiente é a da flauta, executada da manhã ao fim da tarde, quando o canto encerra a performance diária. Conforme o ritual avança, novos flautistas tomam parte na performance. Por ser o repertório do *itsatchi* mais acessível, uma parte considerável dos jovens sabem e gostam de tocá-lo. Dançarinos mais inexperientes dominam menos as técnicas para atingir o timbre desejado, e flautas avariadas ou desafinadas também contribuem para um som de menor qualidade. Essa é uma avaliação constante no período ritual, sendo comum os mais velhos corrigirem aspectos na execução dos flautistas – uma audiência crítica que está sempre atenta ao que está sendo tocado. Um som bonito da *wüpü* é amplamente projetado e bons dançarinos pisam forte no chão, fazendo-se ouvir de longe.

4.3.2 *Itsatchi inapa* – Canto do kuarup

A construção da *kunu* termina por volta de meio-dia, fazendo com que o falecido se apresente como um chefe verdadeiro na aldeia dos mortos. Nesta altura do dia, já se pode ouvir a flauta *wüpü* dançando de casa em casa, com a casa do *itsatchi wüküti* como ponto de convergência. É dessa mesma casa que deverão sair os instrumentos para o repertório principal do *itsatchi*, os chocalhos. Caso o dono do ritual não possua esses instrumentos, ele e sua família têm de pedir para a realização do ritual até a construção da *kunu* para consegui-los, além de dois arcos (e, à medida que se avança no ciclo ritual, dois cocares) que serão usados pelos cantores. Sem demorar muito, por volta das três horas da tarde, o dono principal sai ao centro munido destes itens, sempre em pares. A música do *itsatchi* está prestes a começar.

O *itsatchi wüküti*, no centro, chama o *pitalüküti*, que recebe os instrumentos. Este, por sua vez, convoca o cantor principal, que irá utilizá-los, junto ao seu companheiro de cantoria. O *itsatchi inapa wüküti*, então, convoca todos para começarem a se preparar, assumindo o papel de mediação entre os coordenadores e a comunidade. Esta e todas as outras convocações realizadas no centro, pelo dono do ritual, pelo coordenador ou pelo cantor principal, são realizadas através de discursos específicos para as ocasiões. Como temos visto, a frequência do canto aumenta à medida que se aproxima dos momentos principais. São eventos que marcam os ciclos de preparação, durante os quais há um empenho coletivo para beneficiar o falecido, como é o caso, ou os donos do ritual, quando há as reuniões de alimento.

Ao receber os instrumentos e adereços, o cantor deve levá-los do pátio central para a *kuakuti*. Ele volta para sua casa, reúne urucum, óleo de pequi e óleo-de-copaíba, utilizados na pintura corporal, para, após cerca de uma hora, retornar ao centro com seu acompanhante. Esse processo ocorrerá sempre que a *wüpü* sair de manhã, anunciando que aquele dia será de atividade ritual. Os *itsatchi inapa wüküthinhou* começam a se pintar e a se enfeitar. Por serem os primeiros, eles terminam e saem para o *wükuka* ('centro da aldeia'), quando a comunidade começa a aparecer na *kuakuti*. "Aí que começa" o *itsatchi inapa*, segundo Tapi. Os cantores posicionam a ponta do arco em frente à *kunu* e iniciam o canto (fig. 17).

Figura 17 – Cantores yawalapíti, 2012



Fonte: foto de Ueslei Marcelino - acervo da Associação Yawalapíti Awapá

Com os chocalhos em punho, os dois cantores os balançam e começam a entoar a vinheta de abertura. Dotados de uma grande extensão vocal e uma refinada técnica de alternância, os cantores realizam um salto da nota Si bemol (Bb2) à nota Sol (G4), em formato de pergunta e resposta. A segunda nota possui um glissando descendente. O movimento ascendente atinge a nota aguda em instantes diferentes, considerando ambos os cantores, que, após alguns compassos, começam a emitir somente a nota Sol, em um movimento de progressão rítmico-divisiva, assim como no *itsatchi iúla*. Ao final, ambos os cantores executam, em uníssono, um longo glissando descendente.

Essa vinheta (V), apresentada na partitura 12, é assim executada em todos os povos do Alto Xingu. Apesar da evidente existência de variações, a estrutura de um salto ascendente seguido de uma alternância, com progressão rítmico-divisiva da nota aguda, estava presente em todas as canções que escutei, tanto no território quanto em gravações. Esse é um conhecimento partilhado por todos, de modo que a vinheta serve para identificar o início e o fim de uma canção.

dupla de cantores que apresento, está quando, antes do último glissando, ambos retomam a nota grave em unísono. Outros cantores que registrei não realizam tal distinção entre as vinhetas inicial e final, o que identifiquei como uma marca dos cantores da aldeia Afukuri. As variações na vinheta serão marcadas por apóstrofo (V'). Na partitura 13, segue a V' do par de cantores Matu Kuikuro e Makula Kuikuro.

Partitura 13 – Vinheta final (V')

V'

♩ ≈ 75

hoo - yuu yu yu yu yu hoo - yu - uu

hoo - yu yu yu yu yu hoo - yu - uu

Fonte: elaboração própria

Quando as canções são apresentadas sem pausa, a vinheta aparece ao final. A vinheta de transição apresenta-se na mesma forma da vinheta inicial. Emendar ou não uma música em outra pode ser uma decisão do cantor principal, ou pode ocorrer pela *regra* da suíte, como veremos mais adiante. A vinheta final (V'), com sua diferenciação, quando houver, só é executada ao final da última canção da sequência ou da suíte.

É comum escutar o *iúla* executado pelo coro, quando os cantores executam a abertura e o encerramento das canções, assim como ocorre com a flauta *wüpü* quando a canção é iniciada e encerrada. O fato de sempre ocorrerem nas vinhetas ou em temas específicos diz muito sobre a comunicação, no plano musical, entre cantores e expectadores/participantes da festa.

Pensando na estrutura musical, podemos dividir as canções em vinhetas, motivos únicos e temas, segundo o modelo da teoria musical xinguana bem apreendido por Rafael Menezes Bastos (2013a), Piedade (2004) e Mello (2005), quando estudaram o repertório da festa *ihralaka*, da flauta *apapalu* e do ritual feminino *yamurikumalu*, respectivamente. Nesses repertórios, assim como no *itsatchi inapa*, as canções, os cantos e as peças são repletas de elaborações temáticas, através da variação e da transformação motívica. Os temas apresentam a noção

principal, sendo sua parte autêntica. Durante as exegeses, sempre que queria revisar a letra ou a melodia de alguma canção, era normal os cantores solfejarem somente os dois temas e suas principais variações. Segundo Tapi, o sentido da canção está no tema, a vinheta marcando um início, uma transição ou um término.

A vinheta, em seu caráter geral, é um marcador, também amplamente utilizado no *ihralaka*, como demonstrado por Menezes Bastos (2013a). Piedade (2004, p. 151) chamou o mesmo tipo de marcador de toque de abertura ou de encerramento, no repertório da flauta *apapalu*. Os motivos únicos, que chamarei de motivos de vinheta (v), são como o que Piedade (2004, p. 149–151) chamou de motivos de toque. Mello (2005, p. 157–158, 251), ao analisar o repertório vocal exclusivamente feminino, chamou as partes comuns das canções como frases (ou motivos) K, em menção ao repertório *kawokákumã* em que eles aparecem.

No *itsatchi inapa*, o motivo de vinheta é executado logo após a vinheta de abertura, exclusivamente pelo primeiro cantor, como um prelúdio que se mantém igual em todas as canções da sequência musical, mas que já expõe a variação microtonal característica deste repertório. Anotei diferenças nesse motivo durante as passagens de uma sequência à outra e na execução por duplas de cantores de povos distintos (ambas estarão destacadas no texto), embora permaneçam iguais durante o agrupamento sequencial de canções, a que chamarei de suíte. Sempre atrelado ao primeiro tema, o motivo de vinheta marca o ponto inicial, do qual partirá o centro tonal da música. Sua letra é “*ee he he*”, podendo variar para “*ehe ee he he*”, uma expressão musical, não tendo um sentido linguístico específico. Se a vinheta apresenta a amplitude das notas que os cantores articulam, o motivo de vinheta afina a canção, fornecendo-lhe uma base inicial carregada de tensão.

Após a vinheta inicial e o motivo de vinheta, a canção entra nos temas, partes da música que carregam o seu significado. Cada música possui um tema específico, característico de cada canção, que se apresenta no início da música. Esse tema específico é reelaborado, atingindo uma região mais aguda no segundo tema, quando a marcação do chocalho muda, seguido sempre por um retorno ao primeiro tema, momento em que o chocalho volta à marcação inicial. A transição do primeiro ao segundo tema também é, quase sempre, acompanhada de um *grito* (*iúla*). Dessa forma, assim como os participantes do ritual sabem quando uma canção começa e termina, eles também identificam os movimentos melódicos e rítmicos da mudança de tema. Os temas, nas canções do *itsatchi*, dividem-se em A e

B – representados, nas partituras, pelos símbolos \boxplus e \boxminus – seguindo o modelo analítico das peças e cantos wauja (MELLO, 2005; PIEDADE, 2004). Sua interação será tema do capítulo sexto e sétimo.

O cantor principal fica à esquerda, com seu acompanhante à direita. No *itsatchi inapa*, o cantor acompanhante repete com exatidão as partes proferidas pelo principal, em uma espécie de pergunta e resposta. Em uma formação incomum, presente somente em casos especiais de determinados repertórios, ambos os cantores solam, em uma estrutura Solo-Solo. Em nenhum momento ocorre o acompanhamento de um pelo outro, com ou sem coro, como ocorre nos repertórios de *apapalu*, *ihralaka* e *yamurikumalu*⁷⁷. O ritmo do chocalho é marcado em unísono, assim como a pulsação do molho de guizos, preso ao tornozelo direito de ambos. No tema A da primeira suíte que apresento, a marcação da pulsação é considerada lenta, com o guizo dos cantores produzindo um ralentando. Dessa forma, a métrica rítmica das canções está atrelada à linha melódica dos cantores, uma vez que o guizo dos pés dos cantores dá o andamento da música, mas não cria unidades fechadas de tempo que são equivalentes entre si. O caráter prescritivo das notações deixa de fora alguns desses aspectos rítmicos, como o ralentando das canções lentas e o rubato dos cantores, especialmente quando se passa de um cantor para outro.

A seguir, descrevo uma canção do *itsatchi inapa*, com seus temas, frases e motivos. Trata-se da primeira canção da segunda suíte do ritual, chamada *Ekayominha*. Utilizo, assim como os Yawalapíti, a primeira palavra do tema A como título da canção. A descrição do ritual, no momento do registro, consta adiante, quando apresento as outras canções dessa mesma suíte. A canção *ekayominha* tem a seguinte marcação rítmica (part. 14), que se mantém em todas as canções lentas que integram a mesma suíte.

⁷⁷ Até onde foi a minha observação.

Partitura 14 – Acompanhamento rítmico do tema A em canções lentas

$\text{♩} \approx 100$

Matu

Chocalho

Guizo

ee - he - he *v*

A

A1

e - ka - yo mi - nha - ha *a*

ee e - he - ya *b*

Fonte: elaboração própria

Para melhor demonstrar os dois cantores de *itsatchi inapa*, transcrevo, na partitura 15, o tema A dessa canção em dois pentagramas: um para cada cantor. O trecho inicia aos 25 segundos do áudio em anexo, logo após a vinheta inicial.

Partitura 15 – Tema A, Suíte *Ekayominha*, canção *Ekayominha*

♩ ≈ 100

Matu

Makula

A

A1

ee he he *v*

e - ka-yo mi-nha-ha ee e - he-ya ee

he e - ka-yo mi-nha-ha ee e - he-ya

A1'

e - ka-yo mi-nha-ha ee e - he-ya ee

e - ka-yo mi-nha-ha ee e - he-ya

A2

e - ka-yo mi-nha-hã ee e - he-ya

ee e - ka-yo mi-nha-hã ee e - he-ya

A3

e - ka-yo mi-nha-ha ya-hu-ga-me

ee e - ka-yo mi-nha-ha ya-hu-ga-me

A1''

e - ka-yo mi-nha-ha ee e - he-ya

e - ka-yo mi-nha-ha ee e - he-ya

A1'''
e - ka-yo mi-nha - ha ee e - he-ya

A1'''
e - ka-yo mi-nha - ha ee e - he-ya

A2'
e - ka-yo mi-nha - hã ee e - he-ya

A2'
e - ka-yo mi-nha - hã ee e - he-ya

A3'
e - ka-yo mi-nha - ha ya - hu-ga - me

A3'
e - ka-yo mi-nha - hã ya - hu-ga - me

A3'
e - ka-yo mi-nha - ha ya - hu-ga - me

A3'
e - ka-yo mi-nha - ha ya - hu-ga - me

Fonte: elaboração própria
Anexo A – Faixa 05

Os temas serão indicados pelas letras \square e \square . As frases levam a indicação do tema de sua primeira aparição (letra maiúscula), seguido de sua posição na música (número, tendo o 1 como referência). Assim, a frase A2 vem após A1. Dessa forma, serão numeradas, em sequência, as novas frases que surgirem. As diferenças de uma frase para outra seguem diversos princípios de variação motivica, e geralmente estão acompanhadas de mudanças na letra, que podem ser sutis, como a nasalização da vogal /a/ (-ha→-hã), que ocorre entre A1 e A2, ou a mudança de palavras, como de A2 para A3, ou até da frase por completo, como veremos mais adiante. As mesmas frases melódicas, com letras diferentes, receberão números diferentes. Variações entre frases, que modifiquem somente a letra, também serão

marcadas com números diferentes, assim como variações melódicas entre frases com a mesma letra.

A variação das frases marcada pelo apóstrofo designa uma transposição, quando o centro tonal da frase é alterado. O apóstrofo somente será adicionado quando se tratar da mesma frase, transposta níveis acima (mais comum) ou níveis abaixo. Essa variação, quando ocorre no decorrer de um tema, pode se apresentar como uma variação microtonal. Assim, quando o tom se aproxima da nota superior, ou a atinge, está anotada a variação. Dessa forma, o salto de meio tom da partitura, que soaria nítido ao ouvido, é quase imperceptível na performance dos cantores. A transposição, de outro modo, pode ser tonal, principalmente, como veremos, quando ela está em lados opostos do tema B. A variação microtonal será mais bem debatida no capítulo seis e sete. Temos, então, a seguinte fórmula para as frases: letra (tema) – número (nova frase) – apóstrofo (transposição).

Os motivos de tema, em letra minúscula, são apresentados, aqui, em caráter ilustrativo. As operações de transformação motivica são um universo em especial, com múltiplas operações de variação que consagram o pensamento musical alto-xinguano. O meu foco principal, com a transcrição e análise, está no nível frasal e temático, por acreditar que este é mais bem apreendido pelos participantes, evidenciando um franco entendimento do registro musical. As operações motivicas são, de outro modo, um conhecimento especializado dos mestres de música. Os motivos e suas variações serão mais bem detalhados no capítulo sétimo.

Após o tema A, o cantor principal puxa o tema B, acompanhado de uma mudança na marcação do chocalho. O guizo do pé, nesta canção e em todas da mesma suíte, passa a marcar todas as pulsações, e os cantores atingem a nota mais aguda até então (sem incluir a vinheta). A seguir (part. 16), está o tema B, da mesma canção Ekayominha, a partir da marca de 03m:15s do áudio em anexo.

Como toda mudança de frase no *itsatchi inapa*, o tema B é iniciado pelo cantor principal. Aqui surge a Frase B1, quando geralmente se atinge a nota mais aguda da canção. Ela é procedida da frase A3”, em um movimento de englobamento do tema A pelo tema B.

Em canções lentas, como é o caso aqui, a pulsação do guizo, preso ao pé dos cantores, fica constante, momento em que o andamento sofre uma aceleração. O chocalho, então, alterna entre momentos de silêncio e o momento em que ele divide a pulsação. Outras duplas de cantores realizam a marcação do chocalho de modo diferente, onde, em vez de uma sequência de nove a dezenove notas, eles emitem apenas três, com pausas sincronizadas. Quando ocorrer tal marcação, estará apontada no texto. Quando não for o caso, o ritmo dos chocalhos e guizos estarão suprimidos, com a mesma estrutura rítmica da partitura anterior.

A canção segue, na marca dos 04m:22s, com o retorno ao tema A, passando pelo B e retornando ao tema A (part. 17).

Partitura 17 – Temas A-B-A finais, Suíte *Ekayominha*, canção *Ekayominha*

A

♩ ≈ 100

A1'''

Matu

A1'''

Kahu

e - ka-yo mi-nha-ha ee e - he-ya

e - ka-yo mi-nha-ha ee e - he-ya

A2''

A2''

e - ka-yo mi-nha-hã ee e - he-ya

e - ka-yo mi-nha-hã ee e - he-ya

A3''

A3''

e - ka-yo mi-nha-ha ya - hu-ga - me

e - ka-yo mi-nha-ha ya - hu-ga - me

B

♩ = 118

B2

B2

o - koi - me ke - he ya - hu-ga - me

o - koi - me ke - he ya - hu-ga - me

B2'

B2'

o - koi - me ke - he ya - hu-ga - me

o - koi - me ke - he ya - hu-ga - me

B3

B3

e-ti - ya-to me-ke - he ya - hu-ga - me

e-ti - ya-to me-ke - he ya - hu-ga - me

A

$\text{♩} = 92$

ya-hu ee a-ya-gi-to-ho a-ye-he ee he

e - ka-yo mi-nha - ha ee e - he-ya

e - ka-yo mi-nha - ha ee e - he-ya

Fonte: elaboração própria
Anexo A – Faixa 05

O cantor seguinte pode emitir a última nota do cantor anterior para, a partir daí, repetir a frase do tema ou entrar em uma frase ou tema novos. Essa superposição de vozes, na transição de um cantor para o outro, pode ocorrer em uníssono, ou com intervalos de até um quarto de tom. É um recurso comum, na transição entre os dois cantores, que o próximo inicie na última nota da terminação frasal anterior, reforçando o centro tonal. Essas notas superpostas não estarão marcadas nas partituras seguintes.

As notas mais agudas das canções, quando os cantores saem do centro tonal, são constantemente elaboradas com um glissando, enquanto as mais graves podem ser sustentadas com vibratos que podem ir de um microtom até intervalos maiores que um semitom. Visando uma simplificação das partituras, em referência às performances musicais, os glissandos e os vibratos serão desconsiderados. Ambos estarão mais bem descritos no capítulo seis. Variações entre a pergunta e a resposta dos cantores, que ocorrem tanto em nível da altura das notas quanto na divisão das células rítmicas, como em um tempo *rubato*, também serão suprimidas, visando uma economia de espaço.

As seções das canções também estão em modo simplificado. As vinhetas iniciais e finais, para essa dupla de cantores da aldeia Afukuri, seguem a mesma “partitura”, com ligeiras variações, especialmente no andamento. Nas transcrições a seguir, elas estarão marcadas com as siglas V (inicial) e V’ (final), além da vinheta de transição (V), quando as canções são executadas ininterruptamente pelos cantores. Em seguida, todas as canções começam com o motivo de vinheta (v) e o tema A, que é repetido pelos cantores.

A seguir, a canção *Ekayominha*, exposta anteriormente, aparece de modo simplificado e reduzido (part. 18), como estarão as próximas partituras do *itsatchi inapa*. Quando houver alteração nas vinhetas, no ritmo do chocalho, que ocorre quando se passa de uma dupla de cantores para outra, ou nos motivos de vinheta, entre suítes, estará marcado no texto. Quando não houver, segue a mesma leitura da canção anterior. A abreviação do título da canção é formada pela letra inicial da suíte (E) e pelo número de aparição na sequência gravada.

Partitura 18 – Modo reduzido, Suíte *Ekayominha*, canção *Ekayominha* (E1)

E1

A

$\text{♩} \approx 100$ *v*

V **V**

A1

ee he he e - ka-yo mi-nha - ha ee e - he - ya

A1' **A2**

e - ka-yo mi-nha - ha ee e - he-ya e - ka-yo mi-nha - hã ee e - he-ya

A3 **A1''**

e - ka-yo mi-nha - ha ya - hu-ga - me e - ka-yo mi-nha - ha ee e - he-ya

A1''' **A2'**

e - ka-yo mi-nha - ha ee e - he-ya e - ka-yo mi-nha - hã ee e - he-ya

B

A3' **B1**

e - ka-yo mi-nha-ha ya - hu-ga - me i-we - ke-tu na-win hin ee e - he-ya

A

A3'' **A1''''**

e - ka-yo mi-nha - ha ya - hu-ga - me e - ka-yo mi-nha - ha ee e - he-ya

B

A2'' **B2**

e - ka-yo mi-nha-hã ee e - he-ya o - koi - me ke - he ya - hu-ga - me

B2' **B3**

o - koi - me ke - he ya - hu-ga - me e-ti - ya-to me-ke - he ya - hu-ga - me

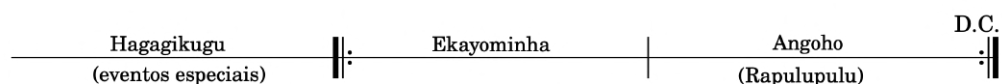
A
A4

2017. Trata-se, portanto, de um repertório de origem caribe. *Ekayominha* é a segunda suíte do primeiro ato do *itsatchi*, que é repetida em todos os dias de execução ritual, durante a etapa de preparação.

Como em uma partitura, a execução musical começa com a suíte inaugural, *Hagagikugu*. A segunda suíte e a terceira, esta última quando ocorre a dança em fila, são repetidas todos os dias de execução ritual. *Hagagikugu* voltará a ser cantada somente na reunião do pequi, do polvilho, quando os donos da homenagem saírem para a última pescaria e no encerramento. Durante a preparação do ritual, portanto, a primeira suíte ocorre na construção da *kunu*, quando os *apawüküti* iniciam o repertório, e no dia das reuniões de alimento, descritas a seguir, quando este é repetido *da capo*. *Da capo*, ou ‘da cabeça’, em tradução literal do italiano, retrata bem a sequencialidade no decorrer do longo período ritual, uma vez que a ocasião desses eventos funciona como uma diretiva para repetir uma suíte prévia, na execução do repertório.

Para melhor descrever, apresento, na figura 19, a sequência de três suítes, executada durante o período que precede a *coda*. A primeira, *Hagagikugu* ocorre somente nos eventos mais solenes, e se inicia com a construção da *kunu*. Entre a construção e a reunião de pequi, intervalo que pode durar meses, a execução musical pode ocorrer a qualquer momento, como descrito anteriormente. Nesses dias, o ritornelo da partitura ritual volta ao início da segunda suíte e segue até o final da terceira. À medida que se aproxima da doação de pequi para o dono do ritual, a execução do *itsatchi inapa* torna-se mais frequente. O ciclo ritual segue, em um crescendo, até a data de entrega do alimento ao dono. Na semana que antecede esse primeiro *clímax*, as execuções rituais já ocorrem diariamente, e, no dia da entrega do pequi, os cantores executam o repertório *da capo*. Essa dinâmica das execuções se repete na doação de polvilho e na pescaria, durante a preparação. Na figura 19, cada compasso refere-se a uma suíte dessa primeira parte do repertório. O primeiro ritornelo é executado quantas vezes ocorrer a execução musical, impulsionada pela flauta *wüpü*. À medida que se avança na repetição das suítes *ekayominha* e *angoho (hapulupulu)*, ocorre um crescendo de frequência nas execuções, até que se chegue ao *clímax*. É quando se lê o D. C. (*da capo*) indicado na partitura.

Figura 19 – Estrutura sequencial das suítes



Fonte: elaboração própria

Quando *hagagikugu* é executada, os cantores iniciam, por volta de quinze horas da tarde, ou quando o sol inicia a descida ao poente. Conforme comentado, os *itsatchi wüküti* partem para o pátio central já cientes do cronograma daquele dia de execuções rituais. Eles sabem que, quando não se tem algum evento especial e as flautas *wüpü* saem para o pátio, podem começar cerca de uma hora depois, haja vista o número reduzido de canções. O canto do *itsatchi* está presente em toda a preparação do ritual, até a *coda*. Ele narra eventos do mito de origem do *itsatchi*, além de remeter, também, a mitos específicos de canções e suítes, e narrar as atividades rituais, confortando a alma do homenageado. As letras, exegeses e análises musicais dessas canções e suítes serão o tema do sexto capítulo. A última suíte, representada no último compasso antes do retorno, chama-se *angoho* para os Kuikuro e Kalapalo, origem das versões que gravei, cujas canções são “para dançar”, o que trataremos a seguir.

4.3.2.1 *Hapulupulu* – Dança em fila

A comunicação musical é acompanhada de uma série de ações específicas da comunidade, principalmente da parcela que participa ativamente, no pátio central. A sequencialidade das suítes conduz a um crescendo na frequência ritual. Quanto mais se aproxima da execução *da capo*, mais forte está o *itsatchi iúla*, mais enfeitados estão todos, e os patrocinadores precisam de mais alimento para o número crescente de participantes. Meses podem separar uma execução *da capo* de outra, momentos em que segue o *itsatchi inapa*. Durante os ritornelos, na suíte *ekayominha*, os cantores costumam entoar as primeiras canções intercalando-as com períodos de descanso à frente da casa dos homens. À medida que se avança no repertório, a execução das músicas torna-se ininterrupta. Em dia de ritual, o auge da cantoria se dá quando os presentes formam uma fila de dança, em frente à

sepultura e aos cantores. Nesse ponto, por volta das 17 horas, é entoado o “canto para dançar” – a suíte *angofo* – encerrando o ciclo ritual do dia.

Como podemos perceber no pentagrama anterior, sempre que há execução musical, há a dança *hapulupulu* (fig. 20). Assim que os cantores recebem os instrumentos e adereços do *pitalüküti* principal, os primeiros anunciam à comunidade que se preparem para a dança. Quando todos já estão devidamente paramentados, os homens no pátio e as mulheres em suas casas, os *apawüküthinhou* já devem estar no decorrer de sua execução. Os cantores, geralmente, não precisam avisar aos presentes a sequência das canções, pois a maioria dos adultos que estão no pátio central as conhecem. Assim sendo, o início da dança é uma convenção amplamente difundida. Este é um caso explícito de como a música é o *script* da performance ritual, informando a hora de começar e parar de dançar.

Figura 20 – Hapulupulu, 2008



Fonte: foto do autor

Quando inicia a primeira canção dessa suíte, os dançarinos realizam a formação da fila e começam a dança com um forte movimento catabático, batendo os pés no chão como quem afirma a gravidade, indo de encontro com a análise das coreografias matipu (VÉRAS, 2000). Com os homens já dançando, a fila de mulheres se forma a leste, mais distante da casa cerimonial. As mulheres não

participaram de todas as vezes que presenciei a dança *hapulupulu*, o que me parece estar relacionado à dinâmica exposta anteriormente. Quanto mais perto dos eventos especiais, mais pessoas estarão presentes na dança, e isso vale também para as dançarinas. Durante a *coda*, quando a comunidade anfitriã está expandida com a presença dos aliados, a fila pode chegar a ocupar todo o centro da aldeia, de uma ponta à outra, ou até se desmembrar em uma fila secundária.

Nas canções dessa suíte, a periferia musical cria uma ambientação musical surpreendente. Os gritos e ações dos dançarinos formam uma segunda cena da execução musical que, ao mesmo tempo que dialoga com os cantores principais, segue um pulso e ritmo único. São duas cenas performáticas aparentemente distintas, mas diretamente ligadas. Voltaremos a esta questão rítmica no capítulo sete.

4.3.3 Hohori

Conforme dita a *regra* do *itsatchi*, todo o empenho coletivo ou individual para beneficiar a família do *itsatchi wüküti* deve ser retribuído. Além daqueles bens de valor que já comentei anteriormente, a alimentação também desempenha papel capital nessas prestações e contraprestações. O patrocínio em si, não só do *itsatchi*, mas de todos os rituais alto-xinguanos, já implica constantes oferecimentos de comida. No caso do *itsatchi*, após a construção da *kunu* e as reuniões de alimento que veremos a seguir, os donos da homenagem devem realizar uma grande pescaria, como pagamento. O mesmo acontece na proximidade da *coda*, quando a família do homenageado precisa dispor de grandes quantidades de pescado para alimentar a conclusão do ritual e seus convidados.

Quando os pescadores enlutados chegam das pescarias maiores para o pagamento da comunidade, pode-se iniciar o ciclo de cantos do *hohori*. Este é um repertório distinto do *itsatchi inapa*, exclusivamente noturno e diretamente relacionado a esses pagamentos com peixe. Realizado por um cantor principal que dá as notas iniciais, é prontamente respondido por outros poucos homens e por uma ampla participação feminina, especialmente mulheres já adultas e maduras. Com duas linhas, uma de frente a outra, em formação de cunha, os cantores e cantoras executam o *hohori*, na casa do *itsatchi wüküti*. De lá, saem de casa em casa, assim

como a flauta *wüpü*, até retornar ao ponto de partida, onde devem receber alimentos.

A cada volta, quando os cantores retornam para a casa do dono da festa, é trocada a música entoada. É nessa casa também que os donos da festa oferecem peixe aos cantores. Quando isso ocorre, os cantores param, levam o peixe até o centro da aldeia e distribuem entre os cantores e cantoras. Segundo o cantor principal da aldeia yawalapíti, esse canto é como uma reza que acalma o espírito do falecido.

O *hohori* me foi muitas vezes descrito como ‘canto para comer’ ou ‘para buscar comida’, somente realizado quando há quantidade ideal de pescado para oferecer à comunidade. Entre os Kalapalo, este canto é chamado por *ohogi* e “está relacionado à capacidade dos mortos de retornarem ao mundo dos vivos”, a partir de uma narrativa em que pescadores wauja chegaram ao céu navegando pelo rio. Segundo os primeiros, o único sobrevivente conseguiu voltar à terra cantando essa música (GUERREIRO, 2015, p. 283–284).

A seguir (part. 19), segue a transcrição de um canto gravado na aldeia Afukuri, um dia antes do encerramento da reunião de pequi. Ele foi executado no dia em que a comunidade retornou de uma pescaria coletiva, encabeçada pelos donos do ritual. A gravação foi realizada na casa desses patrocinadores e registrou cerca de quinze mulheres e dois homens. A canção tem oito minutos, mas, por economia de espaço, está transcrita até o minuto 02:07.

Partitura 19 – Hohori na aldeia Afukuri 2017

♩ ≈ 57

hahaha m ha ha ha ha ha ha ha ye ha ha ha ye ho o(ho) o ogi hy-o-ho - ogi

hy - o - ho ho ho - ho ho-ogi o ho o o hy - o - ho a - ri - hi - o - ho ho - ogi

ari - hi - o - ho hum ho a - ri - hi - o ho hum ho o - hi hy - o - ho - hi hy - o - ho

o-ho - ho ho - ogi ho-ho ho ho-gi hy-o-ho a - ri - hi - o ho ho-o-gi e - hy-o-ho hy-o-

ho(e) hy-o-ho hy-o-ho - o-gi e - hy-o-ho hy-o-ho ho - ho-hy-o-ho hy-o-ho-gi he - hy-o-ho

hy-o-ho - gi ho-ho ho-ho hy-o ho-ho ho-ho hy-o-ho hy-o-ho hy-o-ho hy-o-ho - gi

ho-ho ho-ho hy-o-ho hy-o-ho hy-o-ho - gi he hy-o-ho hy-o-ho e-he he hy-o-ho hy-o-ho - gi

(...segue)

Fonte: elaboração própria
Anexo A – Faixa 06

4.4 MUKATCHÜ AKA – DOAÇÃO DO PEQUI

O *itsatchi* é um grande empreendimento da família para honrar a memória de seu parente falecido que ativa uma intensa circulação de bens e redes de troca. Além dos valiosos objetos que os *itsatchi wüküthinhu* precisam despendar, o esforço humano para alimentar todos os participantes, durante tanto tempo, é enorme. Isso sem contar os litros de gasolina, gastos com a locomoção nas pescarias, e as redes de pesca industrializadas, que acabaram tornando-se indispensáveis para o sucesso da festa. Durante a preparação, a aldeia anfitriã colabora com o *itsatchi wüküti* em tarefas mais dispendiosas. É nesse contexto que ocorrem as doações de alimento.

O pequi é uma fruta nativa do cerrado bastante utilizada pelos alto-xinguanos. Seu ciclo anual deixa os frutos prontos para o consumo nos meses de outubro e novembro, na época das chuvas. Com o pequi, é fabricado um suculento mingau consumido cotidianamente, nas ocasiões rituais e, sobretudo, servido aos chefes de outras aldeias, convidados para os rituais. No *itsatchi*, ele é presente desde a sua colheita até os momentos finais do ritual, cerca de oito meses depois. Os Yawalapíti chamam de “doação do pequi”, ou *mukatchü aka*, a etapa em que a comunidade anfitriã prepara um ou mais silos de pequi para serem conservados. A tecnologia de armazenamento dessa fruta é fundamental para que ela possa compor a organização social na homenagem aos mortos, durante o *itsatchi*. O pequi é uma fruta feminina. A colheita e o processamento são tarefas exclusivamente femininas. Nessa ocasião, o trabalho é organizado pelas mulheres dos coordenadores, ou por suas irmãs, se eles forem solteiros. Primeiramente, elas convocam toda a “mulherada” para colher pequi, sempre na época em que os frutos já caíram das árvores.

Em novembro de 2012, os coordenadores solicitaram, aos donos do *itsatchi*, a autorização para juntar o pequi. Waripirá foi até o centro da aldeia e chamou cada um dos enterradores. Quando todos já estavam no pátio, eles viraram-se para a casa de Kará Mehinaku e o convocaram ao centro. Ele e sua família atenderam, além de Makawana, que aparecia publicamente como dono, junto com Kará, saindo de sua casa. A eles foi requisitado o aceite para o início da *mukatchü aka*. Quando aceitaram, a comunidade que estava presente no centro gritou. Coordenadores e donos marcaram o início da reunião de alimento para dois dias à frente. A partir daí,

ninguém catou o pequi caído na base dos pés, para que pudesse acumular bastante.

Dois dias depois, as mulheres foram catar pequi com o caminhão da comunidade. O trabalho foi coordenado pelas mulheres dos *pitalüküti*. Elas encheram a carreta com as frutas, despejando-as no pátio da aldeia, ao lado da *kuakuti*. No outro dia, pela manhã, as mulheres reuniram-se no pátio para iniciar o processamento do pequi. Os homens fabricaram uma cobertura com lona para que as mulheres ficassem protegidas do sol durante a tarefa. Embaixo da cobertura, elas começaram a descascar o pequi. Com um corte horizontal, os caroços foram retirados, chegando a quatro por fruta. Esses caroços foram colocados em uma grande panela e levados ao fogo para cozinhar (fig. 21). Os fogos foram acesos no pátio central, ao lado da *kuakuti*. Após o cozimento dos caroços, iniciou-se o processo de retirada da polpa do pequi. Nessa etapa, as mulheres utilizaram uma concha para raspar a fruta e separar a polpa em outro recipiente. Ao final desse longo processo, perto do meio-dia, quando as mulheres yawalapíti já estavam com uma quantia considerável de pequi, os homens começaram a construção do silo de armazenamento, dentro da *kuakuti*.

Figura 21 – Panela com o pequi descascado, 2012



Fonte: foto do autor

O silo é fabricado com a madeira pindaíba (*ishatari* em yawalapíti), folhas de árvore (desconhecida) e embira para a amarração. As folhas fazem com que o compartimento fique vedado, impedindo o apodrecimento da polpa. Trata-se de uma técnica eficiente de vedação e armazenamento. Com o silo pronto e cheio de polpa, os coordenadores o fecharam (fig. 22).

Figura 22 – Silo de pequi, 2012



Fonte: foto do autor

Dois coordenadores – Waripirá Yawalapiti e Ewelupi Waura – trabalharam nesse empreendimento. No final da tarde do segundo dia de trabalho coletivo, jovens levaram o silo de pequi para ser mergulhado na margem do rio que banha a aldeia (fig. 23). Lá, ele foi fixado no fundo do rio com uma estrutura de madeira. Trata-se de uma técnica de armazenamento que o faz durar até o encerramento, no ano seguinte. De volta ao pátio, cada um dos coordenadores realizou um discurso formal para o dono da festa, afirmando que o seu pequi estava no rio.

Figura 23 – Silo na água, 2012



Fonte: foto do autor

Durante esses dias, e mais alguns dias antes, como preparação, ocorreu a execução da flauta *wüpü*, ao longo do dia, do canto do *itsatchi* e da dança em fila, ao final da sequência de canções. Quando ocorreu a entrega do pequi aos donos da festa, os cantores Walako e Tapi executaram o repertório *da capo*, como demonstrei anteriormente. O canto *hohori* também foi executado por Inhum Kuikuro e um grupo de mulheres maduras, no dia anterior à colheita, quando os donos chegaram de uma pescaria. Nessa ocasião, não tive a oportunidade de gravar os cantos em sua extensão, ficando restrito a fragmentos que optei por não utilizar aqui. Cabe, porém, anotar a dinâmica ritual do dia, com ambos os repertórios diários, *wüpü* e *itsatchi inapa*. O primeiro repertório da flauta abre as execuções musicais, passando de casa em casa, enquanto o segundo, no pátio central, acaba por conduzir os participantes para a dança *hapulupulu*.

A oferta de alimentos pelo dono da festa foi contínua durante todos os dias de execução ritual, com bastante mingau de pequi. Este mingau é produzido com a polpa de pequi, que foi ofertada pela comunidade ao dono da festa, através dos coordenadores, e é utilizado com frequência, até os momentos finais do ritual, em agosto do próximo ano. A partir da reunião do pequi, o dono ou alguém de sua família vai regularmente ao silo buscar mais polpa para o mingau, que é oferecido, no pátio central, quando há a execução ritual.

)(

Também estive presente, no final de outubro de 2017, na doação de pequi para a família de Kedi Yawalapíti, que estava sendo lembrado em um ciclo ritual na aldeia Afukuri. O pedido ocorreu do mesmo modo, com a convocação dos coordenadores, que, em seguida, convocam o dono do morto para a consulta. Saiu, então, a filha Yne Kuikuro e o primo Tabata Kuikuro, com a cabeça coberta com panos, em sinal de luto. Com o aceite, escutou-se o *itsatchi iúla*, sinal do andamento do ritual.

Três dias depois, o pequi foi colhido, dessa vez a pé, nas redondezas da aldeia. O prosseguimento seguiu o da edição de 2012, com a colheita em um dia e a preparação do silo no outro. Dois dias antes do pedido formal aos donos da festa já estava ocorrendo o ritual, com o *itsatchi inapa* e a flauta *wüpü*. À medida que avançava a doação do pequi, alguns visitantes de outras aldeias chegavam à sede do ritual, inclusive muitos da aldeia principal do povo Kuikuro. O dia da colheita e da preparação do silo foram os que contaram com um maior quórum de participantes dançando no pátio. A animação estava no auge, podendo-se perceber que se tratava de um evento especial do ciclo ritual.

No dia da doação, foram executadas três suítes, *ekayominha*, *hagagikugu* e *angoho*, com um total de vinte canções. A seguir, transcrevi as canções entoadas por Matu e Makula Kuikuro, no pátio central da aldeia Afukuri, às 14:45 da tarde do dia 26 de outubro de 2017, o dia da doação. Como um dos ritornelos *da capo*, a execução contou com as três suítes do repertório da preparação. A suíte *ekayominha* contou com canções de seis a dez minutos. A primeira canção, que dá nome à suíte, já foi exposta anteriormente, sendo a canção *wekene* (part. 20), a que foi executado logo em seguida, após uma pausa de 14 segundos.

Partitura 20 – *Wekene* (E2)**E2**

$\text{♩} \approx 112$

A
A1

V
V

ee he he we - ke - ne ya - hu - ga-gü we - ke - ne ya ya - hu - ga-gü

A1'

we - ke - ne ya - hu - ga-gü we - ke - ne ya ya - hu - ga-gü

B
B1

i - we - ke - ne na - gi-yu a - i - hi ee ee - he

A
A1''

we - ke - ne ya - hu - ga-gü we - ke - ne ya ya - hu - ga-gü

A1'''

we - ke - ne ya - hu - ga-gü we - ke - ne ya ya - hu - ga-gü

B
B2

ee he he-he na - gi-yu a - i - hi ee ee - he

B3

a - u - tu ya - wa - gü ya - ha wi - gi - wa - ka wa - ka - ha - gü

B4

a - ma - ni - tse ya - wa - gü - hü ya - ha wi - gi - wa - ka wa - ka - ha - gü

A
A1'''

V
V

B4

Fonte: elaboração própria
Anexo A – Faixa 07

Seguido também por um intervalo de dezesseis segundos, escutou-se a canção *yetsimo* (part. 21):

Partitura 21 – *Yetsimo* (E3)

E3

♩ ≈ 108 ν

ee he he ye - tsi - mo ye - tsi - mo - ho ye - tsi - mo he he

ye - tsi - mo ye - tsi - mo - ho ye - tsi - mo he he

o - ku ya - ka gi - to - fo - ho ye - tsi - mo he he

o - ku he - ke hu - i - mü - tü - fo i - ha - ha hu - i - mü - ka - gu - gi - po a - ye - he ee he

ye - tsi - mo ye - tsi - mo - ho ye - tsi - mo he he

ye - tsi - mo ye - tsi - mo - ho ye - tsi - mo he he

o - ku ya - ka gi - to - fo - ho ye - tsi - mo he he

en - gu - tu - ya ku - gu he - ke hu - i - mü - tü - fo i - ha - ha hu - i - mü - ka - gu - gi - po a - ye - he ee he

A1 A1

A2 A2

A3 A3

B1 A1' A1'

A2' A2'

A3' A3'

B2 V' V'

Fonte: elaboração própria
Anexo A – Faixa 08

Esta canção contou com cinco minutos, seguida de um intervalo de poucos segundos, até que começou a canção *engutuya* (part. 22). Todas as próximas foram precedidas de intervalos de poucos segundos (part. 23 a 27), em que os cantores

esperavam em pé, na posição, ou com uma rápida ida até uma cuia de mingau, para saciar a sede.

Partitura 22 – Engutuya (E4)

E4

$\text{♩} \approx 109$

A
A1
 ee he he en-gu - tu-ya me-ga-me-ya-hu i-haha e-ma-ki - na en-gu-tu-ya me-ga-me-ya-hu i - ha

A1'
 en-gu - tu-ya me-ga - me-ya-hu i -haha e-ma-ki - na en-gu-tu-ya me-ga-me-ya-hu i - ha

B
B1
 mü - gü-tsi tsi-tu - po - ho-ne u - hi - gü-mü na-ta - ho u - hi-gü o - he he he

A
A1''
 en-gu - tu-ya me-ga - me-ya-hu i -haha e-ma-ki - na en-gu-tu-ya me-ga-me-ya-hu i - ha

B
B1'
 mü - gü-tsi tsi-tu - po - ho-ne u - hi - gü-mü na-ta - ho u - hi-gü o - he he he

A
A1'' | **V'** ||
B1' | **A1''** | **V'** ||

Fonte: elaboração própria
Anexo A – Faixa 09

Partitura 23 – Oyagü (E5)

E5

A
 $\text{♩} \approx 105$ A1

V
V

ee he he o-ya-gü he-ne i-ya-hu ee ku-ta-ha ku-ta-gü he-ne a-ye-he ee he

B
 B1

o - ya-gü he-ne he-ne ku-ya - gi-to - ho i - hi-ye he-he i - hi-ye

o - ya - gü he-ne he-neee ku-ya - gi-to - ho a - ye - he ee he

A
 A1'

o - ya - gü he-ne i-ya - hu ee ku-ta - ha ku - ta - gü he-ne a - ye - he ee he

B
 B1'

o - ya-gü he-ne he-ne ku-ya - gi-to - ho i - hi-ye he-he i - hi-ye

o - ya - gü he-ne he-neee ku-ya - gi-to - ho a - ye - he ee he

A
 A1''

o - ya - gü he-ne i-ya - hu ee ku-ta - ha ku - ta - gü he-ne a - ye - he ee he

V'
V'

A1''

Fonte: elaboração própria
 Anexo A – Faixa 10

Partitura 24 – Kutagüne (E6)

E6

♩ ≈ 110

A

V

V

ee he he o - ya-gü he-ne o-ya-gü-ne ku-ta-gü-ne to - ho-ne o - ha i-ye-he

A1

o - ha i - ye - he wa - hi - ye - he a - ye - he ee he

A1'

o - ya-gü he-ne o-ya-gü-ne ku-ta-gü-ne to - ho-ne o - ha i-ye-he o - ha i-ye-he

B

B1

wa-hi-ye - he a-ye-he ee he u - wa - hu - ka - gü - ne u - wa - hu - ne

to - ho-ne - he o - ha i - ye - he o - ha i - ye - he wa - hi - ye - he a - ye - he ee he

B2

B1

u-wa - hu-ka - gü-ne tü-wa-gü-ne ku-ta-gü-ne to - ho-ne o - ha i-ye-he o - ha i-ye-he

A

A1''

wa-hi-ye - he a-ye-he ee he o - ya-gü he-ne o-ya-gü-ne ku-ta-gü-ne to - ho-ne

o - ha i - ye - he o - ha i - ye - he wa - hi - ye - he a - ye - he ee he

A1'' **V'**

A1'' **V'**

Fonte: elaboração própria
Anexo A – Faixa 11

Partitura 25 – Uipopügü (E7)

E7

A
 A1 $\text{♩} \approx 108$

ee he he ui-po-pü-gü mü-na-ta - ho u - hi-gü - ka u - hi-gü hü-he ee he

A1'

ui-po-pü-gü mü-na-ta - ho u - hi-gü - ka u - hi-gü hü-he ee he

A2

me-ta-ka-go mü-na-ta - ho u - hi-gü - ka u - hi-gü hü-he ee he

B
 B1

wa-ya - ku ta-ni - ku-ya - gi-to - ho na-gi - yu hi-yu o-ha - ye a - ye - he

e - he hi - yo o - ha - ye a - ye - he e - ma - no o - na - ne ta - ne - ha

e - ma - no a - ne ta - ne ku - ya - gi - to - ho a - ye - he he he

A
 A1''

ui - po-pü - gü mü - na-ta - ho u - hi-gü - ka u - hi-gü hü-he ee he

A1'' B1 A1'' V' V'

Fonte: elaboração própria
 Anexo A – Faixa 12

Partitura 26 – Wahiyaku (E8)

E8

$\text{♩} \approx 90$

A
A1

V
V

ee he he Wa-hi-ya-ku Wa-hi-ya-ku Wa-hi-ya-ku wa - ye he-he ee e - he

A1'

Wa-hi - ya-ku Wa - hi - ya-ku Wa - hi - ya-ku wa - ye he-he ee e - he

A1''

Wa-hi - ya-ku Wa - hi - ya-ku Wa - hi - ya-ku wa - ye he-he ee e - he

B
B1

a - wi - gi a - wi-gi a - wi - gi nu - ya-na ni - ka - ga - ma -

gü he - ne Wa - hi - ya - ku wa - ye he-he ee e - he

A
A1'''

B1 **B1**

Wa-hi - ya-ku Wa-hi - ya-ku Wa - hi - ya-ku wa - ye he-he ee e - he

B
A1''' **B2**

hi - tsu - ka - ka - gü he - ne Wa - hi - ya - ku ka - la - ya u -

gu he - ne Wa - hi - ya - ku wa - ye he-he ee e - he

B2 **B2** **B3**

a - ya-nhi ya-wa ee e - he

B4

a - ya-nhi-nha-wa ya - hi ya - hi - ya ya-hi ee e - he

A

A1'''

V'

V'

B4

Fonte: elaboração própria
Anexo A – Faixa 13

Partitura 27 – *Uimütatigú* (E9)

E9

♩ ≈ 103

V

V

v

A

A1

ee he he hu-i - mü-ta - ti - gu u-ta - li-ku - gu ya - hu

A1'

A1

A1'

A1'

hu-i - mü-ta - ti - gu u-ta - li-ku - gu ya - hu

B

B1

e - ne ku - ya - wi - gu na-gi - yu hi-yo o ha - ye a - ye - he

e - he hi - yo o - ha - ye a - ye - he e - ma - no o - na -

- ne ta-ne - ha e - ma - no o - na - ne e - ma - no o - na - ne ta-ne - ha e - ma -

no a - ne a - ni - ku - ya - gi - to - ho a - ye - he he he

B1(...)

B1

Fonte: elaboração própria
Anexo A – Faixa 14

Esta canção teve a gravação interrompida. Após, houve um intervalo ligeiramente maior e seguiram as canções da próxima suíte *hagagikugu* (part. 28 e 29).

Partitura 28 – Hagagikugu (H1)

H1

♩ ≈ 98

A
A1

V
V

ee he he ha-ga - gi-ku - gu u-ge o-to u-he

o - ha - gi-yehe o - ha - gi-yehe wa - hi - ye - he a - ye - he e - he

A1'

A1

ha-ga - gi-ku - gu u-ge o-to u-he

o - ha - gi-yehe o - ha - gi-yehe wa - hi - ye - he a - ye - he e - he A1'

A1''

ha-ga - gi-ku - gu u-ge o-to u-he o - ha - gi-yehe

o - ha - gi-yehe wa - hi - ye - he a - ye - he e - he A1''

B
B1

ha-ga - gi-ku - gu gito - fo u-ge o - to o - ha - gi-yehe

o - ha - gi-yehe wa - hi - ye - he a - ye - he e - he B1 B1

A
A1'''

ha-ga - gi-ku - gu u-ge o-to u-he o - ha - gi-yehe

o - ha - gi-yehe wa - hi - ye - he a - ye - he e - he A1''' A1'''

B

B2

tu - ki - ke - ge tu - ki i - ke-ge ya - pa - ku-gu u-ge o-to - ho

o - ha - gi-yehe o - ha - gi-yehe wa - hi - ye - he a - ye-he e - he

A

B2 B2 B2

A1^{'''}

ha-ga - gi-ku - gu u-ge o-to u-he

o - ha - gi-yehe o - ha - gi-yehe wa - hi - ye - he a - ye-he e - he

A1^{'''} A1^{'''} | V' V' ||

Fonte: elaboração própria
Anexo A – Faixa 15

Partitura 29 – Utalikugu (H2)

H2

♩ ≈ 99

A

V

V

A1

ee he he u-ta - li-ku - gu tü-i - ke-ge u-ge-ma ha-na

o - ha - gi-yehe o - ha - gi-yehe wa-hi - ye - he a-ye-he e - he

A1'

A1

u-ta - li-ku - gu tü-i - ke-ge u-ge-ma ha-na o -

ha - gi-yehe o - ha - gi-yehe wa-hi - ye - he a-ye-he e - he

B

B1

A1'

u - ta - li - ku - gu gi-to - fo u-ge ma - na o - ha - gi-yehe

o - ha - gi-yehe wa - hi - ye - he a - ye - he e - he **B1**

B1'

u - ta - li - ku - gu gi-to - fo u-ge ma - na o - ha - gi-yehe

o - ha - gi-yehe wa - hi - ye - he a - ye - he e - he **B1'**

B1''

u - ta - li - ku - gu gi-to - fo u-ge ma - na o - ha - gi-yehe

o - ha - gi-yehe wa - hi - ye - he a - ye - he e - he **B1''**

A
A1"
u - ta - li - ku - gu tü - i - ke - ge u - ge - ma ha - na

o - ha - gi - yehe o - ha - gi - yehe wa - hi - ye - he a - ye - he e - he

B
A1"
B2
A1"
A1"
tu - ki - ke - ge tu - ki e - ke - ge ya - pa - ku - gu u - ge ma - na

o - ha - gi - yehe o - ha - gi - yehe wa - hi - ye - he a - ye - he e - he

A
A1"
B2
B2
u - ta - li - ku - gu tü - i - ke - ge u - ge - ma ha - na

o - ha - gi - yehe o - ha - gi - yehe wa - hi - ye - he a - ye - he e - he

A1"
V'
V'

Fonte: elaboração própria
Anexo A – Faixa 16

Ambas as canções da suíte *hagagikugu* foram as mais longas do dia, com cerca de dez minutos cada. Deu-se um intervalo de poucos segundos e a cantoria foi retomada, com o chocalho mais acelerado e já com os gritos dos participantes. Aqui entram as músicas para dançar da suíte *angofo*, que, nesse dia, foram oito. Assim que começou o primeiro tema da canção *ohaye* (part. 30), todos os presentes realizaram a formação em fila. Os cantores seguiram a evolução da suíte (part. 31 a 38), dessa vez sem interrupções, imprimindo a vinheta de transição.

Partitura 30 – *Inoke* (A1)

A1

$\text{♩} \approx 138$

ee - he e - he - he ino - ke na - wi ino - ke - na a - we

ino - ke - e na - wi - e ino - ke - na a - we ino - ke na - wi - i ino - ke - na a - we

ino - ke na - wi ino - ke - na a - we

ino - ke e - hi - ti - na - yi e - he ino - ke na - we

ipa - ku - gu uwi - no - ke - na a - we

i - pa - ku - gu uwi - no - ke - na a - we

A3 A3 | A1' A1' | V V ||

Fonte: elaboração própria
Anexo A – Faixa 17

A suíte *angoho* acrescenta um pentagrama na pauta musical, que representa os dançarinos. A dança *hapulupulu*, específica para essa suíte, faz evoluções coreográficas com a marcação nos pés e nos guizos presos aos calcanhares direitos. Os gritos dos dançarinos, puxados pelos *apawüküti*, dialogam com o jogo temático dos cantores. Do mesmo modo que o chocalho muda sua marcação nas mudanças de temas, o mesmo ocorre com o compasso da dança. Esta dinâmica rítmica será mais bem descrita no capítulo sete.

Partitura 31 – Ohayi (A2)

A2

$\text{♩} \approx 137$

A
A1

ee - he e - he - he o - ha - yi a - yi - ho ayi e - he he - he

o - ha - yi a - yi a - yi e - he - he he - he e - he - he

A2

o - ha - yi a - yi - ho ayi e - he he - he o - ha - yi a - yi a - yi e - he

he - he o - ha - yi a - yi a - yi e - he - he he - he e - he - he

B
B1

pa - gü yo - to wi - tsi ta - no - na no - ho - na he - he

ku - wa - ha - gü yo - to - na - ka e - he he - he

o - ha - yi a - yi a - yi e - he - he he - he e - he - he

A
A1'

o - ha - yi a - yi - ho ayi e - he he - he o - ha - yi a - yi a - yi e - he - he

he - he e - he - he

V
V

Fonte: elaboração própria
Anexo A – Faixa 18

Partitura 32 – Inoto (A3)

A3

♩ ≈ 128

A

ee - he e - he - he i - no - to i - no - to - na e ni - ma - hu - na e

ma - hu - ga - me e - he - he he - he e - he - he i - no - to i - no - to a - gu

ni - ma - hu - na e ni - ma - hu - na e ma - hu - ga - me e - he - he he - he e - he - he

B

B1

ku - gi ku - gi nehe - ke - ke nu - we - ke - tu a ni - ya - hu - ga e - he ni - ya - hu -

ga - gü i - ya - wa a - gü e - he i - no - to i - no - to a - gü ni - ma - hu - na e

ni - ma - hu - na e ma - hu - ga - me e - he - he he - he e - he - he

A

A1'

i - no - to i - no - to - na e ni - ma - hu - na e ma - hu - ga - me e - he - he

he - he e - he - he

Fonte: elaboração própria
Anexo A – Faixa 19

Partitura 33 – Yau (A4)

A4

$\text{♩} \approx 129$

A
A1

ee-he e - he-he ya - u we - ne yau o-we - ne e - he ya-u ya-u we-ne-yo

o - we-ne-yo ya-u o - ha - ha-ye o - ha - ye ee - he e - he - he

A1'

ya - u we - ne yau o-we - ne e - he ya-u ya-u we-ne-yo o - we-ne-yo

ya-u o - ha - ha-ye o - ha - ye ee - he e - he - he

B
B1

ku-we-ne ku-we-ne - ku e - he yau yau we-ne yau we-ne yau ya-u e - he

ya-u ya-u we-ne-yo o-we-ne-yo ya-u o - ha - ha-ye o - ha - ye ee - he e - he-he

A
A1' | A1' | **V**
V

Fonte: elaboração própria
Anexo A – Faixa 20

Partitura 34 – Mahuna (A5)

A5

$\text{♩} \approx 128$

The musical score is written in bass clef with a tempo of approximately 128 beats per minute. It consists of five staves of music. The first staff begins with a 'v' marking and a box labeled 'A'. The second staff has a box labeled 'A1'. The third staff has boxes labeled 'A1'' and 'B1'. The fourth staff has a box labeled 'B'. The fifth staff has boxes labeled 'A', 'A1'', and 'V'. The lyrics are written below the notes, with some words grouped by brackets and '3' underneath, indicating triplets. The piece ends with a double bar line and repeat signs.

ee - he e - he-he ma - hu - na na - ano na - no a - ta - wi - gi tu - wa - ha - ne

ma - hu - na na - ano na - no a - ta - wi - gi tu - wa - ha - ne

ma - hu - na na - ano na - no a - ta - wi - gi tu - wa - ha - ne he - he-he

a - ma - hu tu - we - he e - ne e - he - he a - ma - hu ya - gü - he e - ne

o - ha - ha - ye o - ha - ye ee - he e - he - he

Fonte: elaboração própria
Anexo A – Faixa 21

Partitura 35 – Afa (A6)

A6

A

♩ ≈ 123 *v*

A1

ee - he e - he - he a - fa a - fa - fa a - fa a - fa - fa

a - fa a - fa - fa ha-ye o - ha - ha-ye o - ha - ye ee - he e - he - he

A1'

A1

a - fa a - fa - fa a - fa a - fa - fa a - fa a - fa - fa

ha-ye o - ha - ha-ye o - ha - ye ee - he e - he - he **A1'**

B

B1

a - fa - fa ne - he-ke - yu yo - pü ne - ke yeu - ga a - gi-to-ho yeu - ga a - gi-to-ho

yeu - ga a - gi-to-ho ya - hu o - ha - ha-ye o - ha - ye ee - he e - he - he

A

B1 **B1** | **A1'** **A1'** | **V** **V** ||

Fonte: elaboração própria
Anexo A – Faixa 22

Partitura 37 – *Ikonetu* (A8)

A8

$\text{♩} \approx 130_v$

A
A1

ee - he e - he-he i - ko-ne - tu gi-ga - mo i - ko-ne - tu gi-ga - mo

A1

i - ko-ne - tu gi-ga - mo a - ya - hi-yo - ho ee - he e - he - he

A1'

i - ko-ne - tu gi-ga - mo i - ko-ne - tu gi-ga - mo i - ko-ne - tu gi-ga - mo

B
B1

a - ya - hi-yo - ho ee - he e - he - he iko-ne - tu

gi-ga - mo ya - ku-yi - na - wi e - he e-ne-ge-tsa - ka ga-ka - tu -

gi-ga - mo i - ko-ne - tu gi-ga - mo i - ko-ne - tu gi-ga - mo i - ko-ne - tu gi-ga - mo

A
A1''

a - ya - hi-yo - ho ee - he e - he - he i - ko - tu gi-ga - mo

B1

i - ko-ne - tu gi-ga - mo i - ko-ne - tu gi-ga - mo a - ya - hi-yo - ho ee - he

A1''

e - he - he

Partitura 38 – Tunake (A9)

A9

♩ ≈ 130

A
A1

ee - he e - he - he tu - na - ke tu - na - ke tu - na - ke tu - na - ke

tu - na - ke tu - na - ke a - ya - hi - yo - ho ee - he e - he - he

A1'

tu - na - ke tu - na - ke tu - na - ke tu - na - ke tu - na - ke tu - na - ke

B
B1

a - ya - hi - yo - ho ee - he e - he - he tu - na - ke tu - na - ke

a - ni - wü - gü tu - na - ke i - nha - ka - ga - gü tu - na - ke tu - na - ke tu - na - ke

tu - na - ke tu - na - ke tu - na - ke tu - na - ke a - ya - hi - yo - ho ee - he e - he - he

A
A1''

B1 B1

tu - na - ke tu - na - ke tu - na - ke tu - na - ke tu - na - ke tu - na - ke

a - ya - hi - yo - ho ee - he e - he - he

V
V

Fonte: elaboração própria
Anexo A – Faixa 25

Após a canção, finalizando o dia de atividades rituais, o silo de pequi foi transportado e armazenado no rio Kuluene. Ao retornar para a aldeia, os coordenadores convocaram os donos do ritual ao centro e os avisaram que o pequi deles já estava no rio. Trata-se de uma diplomacia entre comunidade, na pessoa dos *pitalüküthinhou*, e os donos da festa, em que os primeiros verbalizaram publicamente a ação coletiva e oficializaram a doação. A partir desse momento, o estoque da polpa pôde ser utilizado para alimentar a comunidade até a *coda*, quando foi oferecida aos convidados.

4.5 MUKATCHÜ ULATCHI – DOAÇÃO DO POLVILHO

A temporada da doação do polvilho ocorre na época da colheita e do processamento da mandioca. Trata-se, assim como a doação do pequi, de um empenho coletivo em acumular provisões para consumo no ritual, e entregá-las àquele que será o responsável pela alimentação dos participantes. A mandioca é a matéria-prima alimentar mais importante em todo o Alto Xingu. Ela é consumida na forma do beiju, *ulahri* em yawalapíti, que pode ser dissolvido em água formando o mingau. A importância da mandioca no contexto alto-xinguano requer uma atenção especial que precede o ritual do *itsatchi*. Assim, abro um parêntese para explorar um pouco mais o seu cultivo e preparação, antes de passar às ações rituais envolvidas nessa etapa do *itsatchi*.

A mandioca é plantada em roças, *ula* em yawalapíti, nos arredores da aldeia. Cada família nuclear, ou cada casal, possui, pelo menos, uma roça. Na roça, também se planta milho, abóbora, feijão, melancia, banana e alguns outros alimentos, mas o principal é a mandioca brava (*Manihot esculenta*). O plantio alto-xinguano é realizado através da agricultura de coivara, que consiste na derrubada e queima de porções de mata ou capoeira. Eles escolhem algum sítio propício para a roça, derrubam as maiores árvores, queimam a zona demarcada, e terminam de limpar os galhos queimados que sobraram. Depois, preparam covas e fincam as estacas da mandioca, sempre no início de setembro, quando as chuvas são iminentes. Essas ramas de mandioca se desenvolverão durante as monções e, em meados de abril, já estarão prontas para serem coletadas. Cabe aos homens abrir as roças e plantar as ramas, porém são as mulheres que colhem, separam, descascam, ralam e processam o alimento. As roças são de propriedade feminina,

cabendo a elas transformar a raiz em alimento para as suas casas e, em determinados casos, como no *itsatchi*, para a comunidade.

Na colheita, as mulheres vão até a roça e arrancam as ramas e as raízes. Geralmente, o processamento da mandioca é realizado na parte central da casa, próximo à porta dos fundos, ou em uma cozinha anexa à parte de trás da casa. Muitas casas possuem essas pequenas estruturas, utilizadas principalmente pelas mulheres, durante as colheitas. Trata-se de um trabalho privado, uma tarefa doméstica, e as provisões das famílias nucleares são utilizadas pela casa em que moram. No caso do *itsatchi*, o polvilho produzido na esfera doméstica é entregue ao dono do ritual, que o redistribuirá como alimento aos participantes da festa, entre anfitriões, aliados e convidados. Durante essa etapa, todas as unidades residenciais oferecem polvilho para a festa, contribuindo com a sua realização.

) (

O consumo de polvilho aumenta consideravelmente durante o ciclo ritual. Isso porque, além dos moradores da aldeia, reúnem-se os convidados vindos das outras aldeias do Alto Xingu, e pessoas de dentro e de fora da TIX. Com o aumento da demanda de alimentos, sobretudo polvilho e peixe, a comunidade inteira entra em ação no apoio à consecução do ritual. Por volta de junho, quando a colheita e o processamento do polvilho já estão em estágio avançado, são iniciados os preparativos para a doação do polvilho (*mukatchü ulatchi*). Este evento é uma versão reduzida da *coda* do *itsatchi*, em que todas as casas da aldeia oferecem polvilho ao *itsatchi wüküti*. É comum que haja uma aldeia convidada e que ela também traga polvilho para colaborar com o dono da festa. Esses visitantes são convidados, durante a doação do polvilho, a participar como aliados dos anfitriões, nos momentos finais do ritual.

Em junho de 2012, era época da colheita de mandioca nas roças dos Yawalapíti. No final desse mês, acompanhei a *mukatchü ulatchi*, na aldeia Yawalapíti, cujo homenageado principal, como vimos, era um yawalapíti que se casou com uma mehinaku. Awaratuti Yawalapiti residiu a maior parte da sua vida na aldeia de sua esposa, devido à regra de casamento uxorilocal. Com efeito, grande parte da família próxima do homenageado residia na aldeia mehinaku, fazendo com que este povo fosse o principal escolhido para se aliar aos Yawalapíti. O *itsatchi* em

questão já iniciou “meio” mehinaku, pois os donos desta edição, filhos do homenageado, eram oriundos deste povo.

Seguindo os protocolos das execuções rituais, que envolvem a participação da comunidade em um trabalho coletivo, o processo de reunião do polvilho iniciou-se com um pedido, realizado por Waripirá Yawalapíti e seus companheiros. Eles convocaram Kará Mehinaku e sua família ao centro da aldeia, no dia 20 de junho de 2012, cujo aceite permitiu o prosseguimento das etapas rituais. Kará já estava estabelecido na casa de seu tio Makuko, na aldeia yawalapíti, tendo vindo, com sua família, da aldeia principal dos Mehinaku.

Como a reunião de polvilho abrange uma aldeia convidada, ela aparece como uma prévia da *coda*. A pescaria coletiva, o envio de convidados, o acampamento dos convidados e a luta são ações que ocorrem tanto na *mukatchü ulatchi* quanto na *coda* propriamente dita. A principal diferença são as proporções, pois, enquanto, na primeira ocasião, um ou dois povos são convidados, na segunda, praticamente todas as aldeias da região atendem ao convite. É somente na *coda*, também, que a efígie entra em cena, e com ela toda uma série de ações específicas, como a vigília.

Decidi inserir essa etapa na fase preparatória e não na intercomunitária, apesar de já contar com a participação de aldeias vizinhas. Faço isso pelo mesmo motivo de utilizar os termos inter- e intracomunitário, em vez do já difundido “ritual intra-” e “intertribal”, ou “intra-” e “interétnico”. Explico: como tentei demonstrar nesse capítulo, os anfitriões recebem, desde o enterro, pessoas das mais variadas aldeias, com as quais o homenageado estabeleceu laços contínuos. A doação do polvilho oficializa uma aliança que já vinha sendo construída de forma pessoal e familiar. Uma vez oficializada, ambos os povos passam a se apresentar enquanto um grupo anfitrião que se opõe aos convidados, durante a *coda*. O senso de comunidade se expande e engloba pessoas estrangeiras que podem ter sido próximas do homenageado. Desse modo, e esta é também uma ideia central nesta tese, o *itsatchi* expande os limites de um povo e cria uma comunidade de cooperação, muitas vezes para além da barreira linguística.

Em 2012, ficou combinado, durante o pedido, que fosse enviado o *waka* para a aldeia Mehinaku, sete dias para frente, encerrando a etapa com mais dois dias de participação dos Mehinaku. Ainda que os Mehinaku viessem a se tornar aliados, participaram, inicialmente, como convidados. Para isso, é necessário que

seja enviado um convidador, que exista um chefe dos convidados e que haja um acampamento nos arredores da aldeia, para que eles passem a noite. Receber os convidados na doação do polvilho, ou em qualquer outra festa, demanda uma quantidade considerável de pescado. A abundância de peixe nos encontros intercomunitários é indicativa do prestígio da aldeia anfitriã, fazendo com que toda a comunidade se empenhe em pescarias coletivas, como foi o caso na *mukatchü ulatchi*.

No dia 22 de junho de 2012, foi realizada uma pescaria coletiva (*hiúla*) no rio Toatoari, nos arredores da aldeia. Nesta pescaria, foi utilizado o timbó, um cipó que, quando batido e mergulhado na água, paralisa os peixes, facilitando a captura. Na noite anterior à pescaria, o rio foi fechado com uma rede, deixando os peixes presos na porção em que se pretendia pescá-los. Na manhã seguinte, os Yawalapíti bateram o veneno no rio e, com os peixes boiando, autorizaram as crianças a flechá-los. Nesse momento, apenas crianças puderam flechar, e os Yawalapíti contam que, caso algum jovem que já tenha perdido a sua virgindade fleche um peixe, o efeito do cipó se perde. No final da pescaria, o coordenador autorizou que todos pegassem os peixes, tarefa da qual ninguém se furtou.

A pescaria coletiva foi organizada pelos *wü wükünhüu* e antecipou uma pescaria realizada pelos *itsatchi wüküti*, na lagoa do *krenhenhem*, um sítio abundante em pescado. Nessa última pescaria, que não acompanhei, Kará e sua família passaram três dias acampados na lagoa, voltando, com o peixe já moqueado, no dia 25 de junho. Essa técnica consiste em assar os peixes em fogo brando durante várias horas, deixando-os aptos para consumo por até cinco dias. Com o retorno dos pescadores, a comunidade já estava pronta para receber os aliados. Nesse dia, ao anoitecer, houve o canto do *hohori*, que iniciou na casa de Makuko e seguiu em sentido horário, de casa em casa, até completar uma volta no círculo de casas. De volta à casa de Makuko, Kará entregou peixes moqueados, além de um pirão de peixe com beiju. Todos esses dias, do pedido até o retorno da pescaria, foram de atividade ritual. A flauta *wüpü* se mostrou constante, bem como o *itsatchi inapa* e a dança em fila como conclusão das execuções diárias.

Como se trata de um encontro entre povos, entram em cena os convidadores, *waka* em yawalapíti. Essas pessoas, nessa ocasião, geralmente os coordenadores da festa, vão às aldeias realizar o convite formal para a participação nos rituais. Há uma série de procedimentos característicos do *waka* que serão mais

bem detalhados no próximo capítulo. Um grupo de três *waka* foi à aldeia principal dos Mehinaku, chamada Uyaipiuko e realizou o convite para a participação na doação do polvilho da aldeia yawalapíti. O convite foi aceito e, dois dias seguintes ao retorno do convidador, chegaram os convidados à aldeia anfitriã.

Semelhantemente ao que ocorre nos momentos finais do ritual, os convidados chegam ao final da tarde e são recebidos, fora do círculo da aldeia, pelo *waka* que os convidou. Nesse ato cerimonial, envolvem-se o *waka* e um chefe convidado, indicado pela sua comunidade para ir à frente do povo. É por intermédio desses, convidador anfitrião e chefe convidado, que toda interação formal entre as duas comunidades se dá. Após a recepção, os coordenadores do ritual e os convidados montam o acampamento onde passarão a noite.

Na ocasião da edição de 2012, o chefe mehinaku Monaín realizou um depoimento de como sua participação foi combinada e confirmada⁷⁸. Segundo Monaín, a convocação de seu povo pelos *waka* ocorreu em sua aldeia, sendo direcionada ao próprio que respondeu não ter campeões à altura da expectativa dos anfitriões yawalapíti. Ele fez questão de enfatizar que, caso o *waka* não fosse até a sua aldeia para os convidar, estes não iriam para a festa nem para assistir as lutas. O chefe mehinaku afirmou que, no dia seguinte da chegada dos *waka*, fez um discurso matutino convocando as mulheres a colher mandioca e processar o polvilho para levar até a aldeia yawalapíti.

Neste mesmo dia foi colhida e processada a mandioca para a obtenção do polvilho que foi doado aos donos da festa, ocorrendo concomitantemente entre os yawalapíti anfitriões e os mehinaku, que eram os convidados da ocasião. Findo este dia de colheita, no próximo, ocorreu a viagem dos Mehinaku até a aldeia yawalapíti, sendo recebidos formalmente pelos *waka* e levados até os acampamentos previamente preparados nos arredores da aldeia. A chegada e a recepção ocorreram no final da tarde, como também é o usual no ápice do ritual em que todos ou quase todos os povos são convidados.

No início da noite, os anfitriões se organizaram para a dança *putaka wükünhü* e, saindo da casa dos donos do ritual, realizaram a evolução em círculo, característica dos momentos que precedem a luta. Após os anfitriões, chegou a vez dos convidados realizarem o *katatishiakapünhü*, com a mesma evolução, só que

⁷⁸ O depoimento foi traduzido por Yawat Mehinaku.

executada pelos convidados. O resto da noite seguiu tranquilo, com os convidados no acampamento e os anfitriões reunidos no pátio ou em suas casas. Os chefes e os lutadores praticamente não dormiram, assim como nos momentos finais do *itsatchi*, mas não houve música ou vigília. Ao amanhecer, ocorreu a luta entre os convidados e os anfitriões, atividade que não demorou muito. A luta seguiu os mesmos padrões que a ocorrida na *coda* do ritual, só que, neste último caso, participam mais povos convidados, como veremos. Esta ocasião é crucial para que os chefes possam avaliar a performance dos lutadores e escolher aqueles que irão compor a “seleção” apresentada nos momentos finais do ritual.

Ao final da luta, as rivalidades foram deixadas de lado e os grupos se cumprimentaram informalmente, exprimindo um caráter de camaradagem. Nesse momento, ocorreu a formalização da aliança entre os dois povos diferentes que, a partir daí, se trataram como aliados e se apresentaram, ambos, como anfitriões. Esta formalização ocorreu com um discurso cerimonial, assim como ocorre na recepção dos convidados, realizado pelo dono do ritual – não mais pelo *waka* convidador, como quando os Mehinaku chegaram pela primeira vez. Assim como todos os discursos deste tipo, o anfitrião se ajoelhou e, mirando o chão, endereçou-se aos chefes dos convidados. Como Kará não conhecia os discursos e não se sentia preparado para assumir tal posição, esses foram proferidos por Makawana que, por sua vez, aprendeu com seu falecido pai Sarirúá.

Foi após esse momento que ocorreu a doação de polvilho propriamente dita. Todas as casas da aldeia levaram, até o centro, sacos com polvilhos, que foram depositados para o dono da festa. Em seguida, os convidados, agora aliados no *Itsatchi*, também depositaram o polvilho que trouxeram de sua aldeia. Aqui, se efetivou a reunião de alimento, assim como na doação de pequi, que foi oferecido aos donos da festa e utilizado por eles até a conclusão do ritual. Após a reunião, ainda com o polvilho no pátio da aldeia, os coordenadores yawalapíti informam aos donos da festa que o alimento é deles, em mais uma formalização pública do ato coletivo. Cada coordenador fala com cada dono da festa, apontando para onde estão as provisões. São os coordenadores também que construíram um grande silo para armazenar o polvilho.

Com o término da doação de polvilho, as mulheres começaram a quebrar as castanhas defumadas de pequi, fora do círculo da aldeia, processo que invadiu até a tarde. Durante a doação do pequi, em novembro, os caroços da fruta foram

separados e passaram por um processo de defumação, que é realizado em um jirau alto, construído perto da saída dos fundos de cada casa, e reservados, desde novembro (lembrando que a doação do polvilho ocorre em meados de julho), para esta ocasião. Aqui, as mulheres cortaram o caroço e quebraram as castanhas, que foram distribuídas entre os chefes convidados, ao final do ritual.

Os donos da festa, então, trazem os peixes moqueados para a distribuição e alimentação dos convidados. Foram separadas porções para os coordenadores e o restante foi distribuído entre a comunidade presente no pátio central. Os Mehinaku também receberam grandes porções de pescado no pátio central, assim como os moradores da aldeia yawalapíti. Tratavam-se, desde então, de aliados. No fim do dia, como todo dia de execuções rituais, ocorreu o canto e a dança em fila, só que, dessa vez, contando com a participação dos mehinaku dançando. Neste dia em específico, as suítes *da capo* foram executadas novamente. Ainda que a dança *hapulupulu* seja bastante frequente e presente até os momentos finais do ritual, os convidados que atendem à *coda* não dançam junto com os anfitriões. O fato de os Mehinaku o fazerem, agora e na preparação para a *coda*, evidencia a posição de aliado.

Essa performance ritual se encerrou no fim da tarde, e o momento seguinte foi dedicado à decisão conjunta, entre os aliados, sobre quais aldeias convidar para o *itsatchi*. Após a escolha, foi disposto um longo banco com três lugares e Makawana buscou algumas pessoas pelo braço e os conduziu para sentar, sempre em grupos de três. Com os potenciais *waka* sentados, os donos do ritual sugeriram a aldeia que eles iriam convidar e, após a proposta ter sido aceita, os presentes gritavam o *iúla*. Assim se seguiu, sucessivamente, para as próximas sugestões de aldeias a serem convidadas. Neste momento, ao se estabelecer as relações entre os povos convidados e seus *waka* responsáveis, os Mehinaku e os Yawalapíti definiam quais seriam os convidados que iriam enfrentar na luta.

Alguns Mehinaku já começaram a voltar para suas casas ainda neste mesmo dia, enquanto outros esperaram até o dia seguinte para retornar. Foi também nesse dia seguinte que o silo para armazenamento do pequi foi construído pelos coordenadores na casa de Kará Yawalapíti. Foi nesta mesma casa que as castanhas de pequi passaram a ser armazenadas. Trata-se do centro convergente na comunidade, de onde sairão os alimentos, durante a fase final da festa, potencialmente alcançando todos os povos da região.

5 O *ITSATCHI* INTERCOMUNITÁRIO

Este capítulo conclui a descrição do *itsatchi* com a sua etapa de encerramento, o clímax da progressão ritual que culmina na preparação das efígies, no recebimento dos convidados, na vigília com canto e choro e, finalmente, na luta entre anfitriões e convidados. O dia em que as efígies entram em cena é previamente combinado com as aldeias vizinhas, que também estão em preparação para o seu próprio ciclo ritual. Desde que cheguei na região, os alto-xinguanos sempre escolhem um sábado entre o final de julho e o começo de setembro para o encerramento, sendo este o dia em que se ornamenta a efígie, com a vigília ocorrendo na madrugada de sábado para domingo e a luta no domingo de manhã⁷⁹. Este arranjo costuma ocorrer em algum ponto do semestre anterior, cria uma certa expectativa em todos e formaliza o calendário da temporada de festas.

O tempo do *itsatchi* ocorre quando os rios da região estão no ápice da estiagem, logo antes das primeiras chuvas, que costumam chegar em meados de setembro. À medida que se avança em direção ao dia marcado, a animação dos participantes e o *itsatchi iúla* se intensificam. A grande quantidade de pescado, suficiente o bastante para alimentar uma pequena multidão, se faz necessária e a sua captura se torna, assim, a última reunião de alimento em que todos da comunidade aldeã contribuem para a capacidade de patrocínio dos *itsatchi wüküti*. O que se tem, nas duas semanas imediatamente anteriores à *coda*, é uma aldeia superpovoada e com uma larga provisão de alimento (polvilho, pequi e pescado).

Todo este período é acompanhado de música. As flautas são constantes, com uma frequência diária e, do mesmo modo, o *itsatchi inapa* no final da tarde. O total de participantes na *hapulupulu* é cada vez maior, o que se torna ainda mais evidente com a chegada dos aliados. Estes podem chegar antes da última pescaria e colaborar com ela ou podem realizar a sua própria, levando o resultado para entregar ao dono da festa. As filas, que ocorrem na quinta-feira e na sexta-feira, geralmente vão de uma ponta à outra da aldeia, o que, nas danças preparativas,

⁷⁹ Em 2021, como a pandemia ainda estava vigente, mas os alto-xinguanos já estavam vacinados, não havia muitos não-indígenas como convidados. Nesse contexto, os Mehinaku realizaram o encerramento do *itsatchi* de segunda-feira para terça-feira.

pode ocupar apenas uma pequena parcela do pátio central⁸⁰. Pais de aldeias vizinhas, especialmente das aldeias menores que não possuem uma vida ritual ativa, levam seus filhos para dançar, se acomodando na casa de algum parente daquela aldeia.

Há um empenho dos donos em deixar tudo bem-preparado para a recepção dos convidados, cujas expectativas devem ser superadas. Receber bem os convidados é crucial, e o esforço para que haja abundância de alimentos é compartilhado. É comum, mesmo com todo o empenho dos anfitriões, que convidados se queixem da pouca comida, da qualidade dos peixes que são entregues, do acampamento que não fora limpo apropriadamente. A preparação nesses dias prévios nunca é demais, e os responsáveis pelas tarefas sabem bem o anseio dos convidados, pois é com o mesmo afinco que eles avaliam o trabalho quando é a sua vez de ser convidado.

Os eventos que passo a descrever aqui ocorrem neste período que se inicia cerca de uma semana antes do dia em que a efígie é enfeitada. Em 2008, nesta altura, chegou um grande contingente kuikuro para colaborar com o ritual como aliado. Enquanto o povo, como um todo, ocupou a casa em construção de Tapae Waura, que ainda estava sem a cobertura de sapé, sendo improvisada uma com lona, as pessoas que eram parentes próximos do homenageado Afinitisé Kuikuro foram recebidas nas casas dos filhos do chefe falecido, que, por acaso, incluía a casa em que eu estava hospedado. Os falecidos Tabata Kuikuro e Kedi Yawalapíti, que residiam em Canarana, se estabeleceram na aldeia yawalapíti ainda quinze dias antes da *coda*, ambos com suas respectivas famílias.

Tabata e Kedi, ao assumirem a posição de donos do ritual na aldeia yawalapíti, se portavam como chefes desta aldeia, alimentando a comunidade que dançava e trabalhava no ritual que lembrava seu parente. Do mesmo modo, a comunidade kuikuro também se estabelecia dentro do círculo de casas, como uma família da aldeia o fazia, diferente de como são recebidos os futuros aliados na doação do polvilho, quando acampam fora da aldeia, assim como acontece com os convidados das aldeias que atendem ao convite dos *wakanhau*. Podemos afirmar,

⁸⁰ Em 2022, no encerramento da edição do *itsachi* na aldeia Ipatse do povo Kuikuro, havia quatro filas, duas para homens e duas para mulheres, de acordo com os registros fotográficos feito pelos próprios Kuikuro.

desse modo, que o que chamamos de yawalapíti estava expandido para conter também os kuikuro, expansão esta motivada pela trajetória biográfica de Afinitisé.

Nessa ocasião, enquanto a comunidade realizava uma grande pescaria coletiva (*hiúla*), organizada pelos *pitalüküthinhou*, Tabata, que não era o *itsatchi wüküti* principal, seus filhos, alguns netos de Afinitisé e eu seguimos para uma outra pescaria, na lagoa Tafununu. Este é um importante local de pesca dos Kuikuro, que funciona como uma reserva de peixe deste povo que, inclusive, não permite a sua utilização pelos vizinhos, e um notável sítio histórico da entrada dos povos caribe à região (CARNEIRO, 2001). Falarei sobre a pescaria no *itsatchi* mais adiante. Por ora, quero ressaltar essa divisão social do trabalho em que, apesar da comunidade anfitriã, e nessa ocasião já contando com os aliados, se empenhar para oferecer provisões para os *itsatchi wüküthinhou*, estes mesmos não tomam parte do trabalho. O empenho da família próxima patrocinadora, por sua vez, é bastante dispendioso, o que se deve a tarefas que vão desde a obtenção e preparação do alimento (com a produção da própria família ou da comunidade que é reunida e doada aos donos), a organização da logística dos convidados e convidados, a recepção e acomodação dos não-indígenas, até uma série de compromissos imprescindíveis para o bom andamento do ritual.

A mesma oposição da aldeia em dois grupos, dos que ficam enlutados e dos que enterram, que se estabelece no momento da morte, se mantém durante toda a longa duração do *itsatchi*. Os primeiros são os parentes que não trabalham com a comunidade, mas que trabalham para eles, preparando a comida que será entregue no *wükuka*. Se o atomismo pode se reduzir à família nuclear, esta mesma família pode abrir uma nova aldeia e estabelecer novas fronteiras à já fluida dicotomia entre o interior e o exterior. Os parentes que se enlutam versus as pessoas que enterram também atravessa as fronteiras dos povos. No caso de 2008, tais posições envolviam indivíduos de povos que teriam línguas ininteligíveis entre si, o que é contornado pelo multilinguismo yawalapíti. O *itsatchi* demarca uma família nuclear, geralmente atrelada a uma casa da aldeia, e dá a ela a capacidade de conservar o status de *amulau* daquele que faleceu, uma vez que apenas chefes podem gerar novos chefes, como vimos no capítulo três. Ao demarcá-la, por sua vez, é capaz de agregar pessoas de outras aldeias, parentes próximos do falecido, em uma configuração que pode atravessar diferentes povos.

É recorrente na etnologia que um falecimento separe a comunidade em dois grupos, os consanguíneos do morto e o restante da aldeia, que incluem seus afins, seus cruzados e aqueles não-parentes. Os Wari', pelas lembranças que têm do canibalismo funerário, que já não praticam mais, separavam os vivos entre os que não comiam o morto, seus parentes consanguíneos, resguardando a sua humanidade e identificando-se com ele, e os que o comiam, conferindo ao morto um caráter não-humano, produzindo a ruptura entre vivos e mortos. Se os primeiros se identificavam com o morto, os segundos enfatizavam a sua alteridade (VILAÇA, 1989). Os Krahô também promovem essa distinção entre os parentes enlutados e "os de fora", dentre os quais sairão o coveiro, os que lavam os enlutados e, idealmente, todos que realizam as tarefas funerárias. Assim, enquanto os consanguíneos lamentam a morte e desejam partir com o falecido, a comunidade garante que estes não consumem o suicídio e tem como dever estimulá-los a esquecer aqueles que faleceram (CARNEIRO DA CUNHA, 1978).

O *itsatchi*, em sua longa duração, separa os parentes próximos e a comunidade e, em seguida, agrega pessoas de outras aldeias. No encerramento, os próximos se apresentam enquanto representantes da aldeia que confronta os convidados. Assim, no momento da morte, a família consanguínea parte da cognação daqueles que se identificam com o falecido, enquanto, no encerramento da festa, a aldeia expandida se apresenta como anfitriã, lembrando o chefe falecido e apresentando seu parente cognático como um chefe que lidera o seu pessoal. Esta passagem de uma escala microscópica para outra macroscópica, que se dá quando as outras aldeias chegam, apresenta uma dinâmica de familiarização dos vizinhos, que podem porventura casar-se com os anfitriões e, assim, se apresentarem como anfitrião nos próximos rituais (ALMEIDA, 2012). Antes desta oposição entre anfitriões e convidados se efetivar, ocorre uma série de preparativos, que passo a descrever.

5.1 AQUECENDO E ALIMENTANDO OS OUTROS

De acordo com a dinâmica de progressão das suítes no repertório do *itsatchi*, a grande pescaria e a chegada das provisões na aldeia marcam um novo retorno *da capo* que inclui o grupo de canções *hagagikugu*. Como vimos, a inclusão de uma suíte em um repertório que se repete por dias é a marcação de um

crescendo de intensidade e da participação dos dançarinos, que chega a um ápice. O que a última pescaria, em específico, marca é a preparação para a chegada dos convidados. Se temos um clímax atrelado à suíte *hagagikugu*, ele precede o encerramento que é o clímax por si só, uma vez que a etapa intercomunitária atinge níveis sem precedentes.

Tal dinâmica também foi notada por Agostinho, especialmente no intervalo entre o retorno da pescaria e os dias em que se recebem os convidados e se encerra o ritual, cujo “ritmo de intensidade e participação foi num crescendo contínuo – no que se refere ao número de pessoas envolvidas e ao apuro de sua apresentação – que culminou no *Kwarip*” (AGOSTINHO, 1974, p. 72). Como vimos, esse processo é diretamente proporcional ao que eu chamo de dinâmica de progressão das suítes, que marca a mais alta intensidade e a maior participação com a suíte *hagagikugu*. Como um ritual de longa duração, as execuções musicais marcam a progressão em sua preparação com a sequencialidade das canções. Antes dessa última reunião de alimento que a comunidade oferece aos donos do ritual, a frequência das execuções rituais segue um crescendo, sendo executada diariamente, desde cerca de duas semanas antes da conclusão, culminando na *coda* que a encerra.

Antes de saírem para a pescaria coletiva, os coordenadores iniciaram, em 2012, os preparativos para a recepção dos convidados, que pousaram em acampamentos previamente preparados, situados nas imediações da aldeia. Os *wakanhau* selecionaram os locais mais adequados, atrás do círculo das casas, realizaram uma queima para limpar o terreno e fincaram troncos de madeira como esteio para que os convidados pudessem armar suas redes. Deixar o acampamento limpo e organizado é um sinal de prestígio para o povo anfitrião, especialmente para o *waka* designado para aquele convidado.

Neste ano, também foi coletada lenha para a recepção dos convidados, sendo necessária uma grande quantidade da madeira *matahri*, conhecida popularmente por pindaíba (*Xylopiá brasiliensis*), considerada a melhor lenha da região. A pedido dos *pitalüküthinhou*, os homens da aldeia partiram para a coleta da lenha, resultando em uma grande quantidade, que foi transportada com o trator da comunidade. Uma parte da lenha ficou com os *pitalüküthinhou*, que as destinaram aos convidados quando chegaram à aldeia, sendo consumida nas fogueiras do pátio

e dos acampamentos, e a outra parte foi levada por cada um que ajudou a cortá-las, para alimentar os fogões de suas casas.

Sempre que ocorreu qualquer atividade ligada ao ciclo ritual do *itsatchi*, as flautas *wüpü* foram executadas durante o dia, e o *itsatchi inapa* ao fim da tarde, com as suítes do ritornelo – *ekayominha* e *angoho* – expostas no capítulo anterior. Após a coleta de lenha e a preparação do acampamento, ainda antes da pescaria que marca o retorno da suíte inaugural, o número de participantes nas execuções musicais aumentava exponencialmente. No dia 11 de agosto de 2012, uma semana antes do encerramento, no pátio da aldeia principal yawalapíti, os cantores Tapi e Walako se prepararam para mais uma execução do ritornelo diário. As 16:05 horas da tarde, os chocalhos desses dois irmãos começaram a soar, sendo logo entoada a vinheta inicial, em um grande salto ascendente com uma progressão rítmica, anunciando o extrato vocal e abrindo o universo para a canção que seguia. Transcrevo, nas partituras 39 a 41, as três primeiras canções da suíte *Ekayominha*, que, assim como a execução registrada na doação de polvilho descrita no capítulo anterior, também começa com a canção que dá nome à suíte. Por se tratar da mesma suíte, utilizo a nomenclatura anterior em que (E) é a suíte *Ekayominha*, porém agora a letra minúscula (b) denota a vez que a suíte aparece nessa tese, e o número, após o ponto, marca a posição na ordem de execução. Passemos então à canção Eb.1 (part. 39):

Partitura 39 – *Ekayominhahã* (Eb.1)

Eb.1

$\text{♩} \approx 116$
v

A
A1

V
V

he he he he e - ka-yo - mi-nha ha ee e - he-ya

A2
A2

e - ka-yo - mi-nha ha ee e - he-ja

A3
A3

e - ka-yo - mi-nha ha ya - hu - ga-gü

B
B1

A3
A3

i - we - ke-tu na-wi - he ee e - he-ya

B2
B2

o - koi me - ke he ya - hu - ga-gü

B3
B3

e - ti - ya - to me - ke he ya - hu - ga - gü

A
A4

ya-hu ee ya-wa - gi-na - hu na-wi - nhu ha-ye - he ee e - he-ya

A1'
A1'

e - ka-yo - mi-nha ha ee e - he-ya

A2'
A2'

e - ka-yo - mi-nha ha ee e - he-ya

A3'
A3'

e - ka - yo - mi - nha ha ya - hu - ga - gü

B
B4

e - ti - ya - to me - ke he ya - hu - ga - gü

B3'
B3'

e - ti - ya - to me - ke he ya - hu - ga - gü

A
A4'

ya-hu ee ya-wa-gi-na-hu na-wi-nhu ha-ye-he ee e-he-ya

A1''

e-ka-yo-mi-nha ha ee e-he-ya

A2''

e-ka-yo-mi-nha ha ee e-he-ya

A3''

e-ka-yo-mi-nha ha ya-hu-ga-gü

B
B1'

i-we-ke-tu na-wi-he ee e-he-ya

B2'

o-koi-me-ke-he ya-hu-ga-gü

B3''

e-ti-ya-to me-ke-he ya-hu-ga-gü

A
A4''

ya-hu ee ya-wa-gi-na-hu na-wi-nhu ha-ye-he ee e-he-ya

V
A4''

Fonte: elaboração própria
Anexo A – Faixa 26

Assim como na suíte tratada anteriormente, aqui os cantores começam com a mesma canção que dá nome a essa suíte – *ekayominhahã*. Como os irmãos cantores yawalapíti obtiveram a posse das músicas através de seu falecido avô materno (MF) kalapalo, a sequência de suítes corrobora o material kuikuro exposto anteriormente, também de origem caribe. Ambas as duplas de cantores, da aldeia Afukuri e da aldeia Yawalapíti, utilizam a mesma marcação do chocalho no tema B, com uma sequência de aproximadamente dez notas, seguidas de uma pausa em que os cantores cantam *acapella*. O motivo de vinheta inicial dos cantores yawalapíti, de outro modo, acrescenta uma nota (*he*) ao que os cantores expostos anteriormente executaram. A vinheta final segue a mesma da vinheta inicial, não

havendo a variação notada com os cantores da aldeia Afukuri. Comparações mais detalhadas entre as duplas de cantores serão expostas nos próximos capítulos.

Essas canções (part. 40 e 41) foram executadas com pequenos intervalos entre elas, como é comum na primeira suíte do dia. Seguiram as seguintes canções:

Partitura 40 – *Wekene* (Eb.2)

Eb.2

A
A1

V $\text{♩} \approx 116$ *v*

ee he he he we - ke-ne-e ya - hu - ga-gü i - we - ke-ne

ya - hu - ga-gü i - we - ke-ne ya ya - hu - ga-gü

B
B1

i - we - ke-ne-e na-gi - yu a - hi - hi e - he-he ee e - he

B2

a - u - tu ya - wa - gü ya - ha - wi-gi wa-ka wa-ka - ha-nhi

B3

ya - ma - ni-tse ya - wa - gü-hü ya - ha - wi-gi wa-ka wa-ka - ha-nhi

A
A1'

we - ke-ne-e ya - hu - ga-gü i - we - ke-ne ya - hu - ga-gü i - we - ke-ne ya ya - hu - ga-gü

B
B4

e - he - e he-he na-gi - yu e - he-he ee e - he

B2'

a - u - tu ya - wa - gü ya - ha - wi-gi wa-ka wa-ka - ha-nhi

B3'

ya - ma - ni-tse ya - wa - gü-hü ya - ha - wi-gi wa-ka wa-ka - ha-nhi

A
A1' A1'

B
B4'

e - he - e he - he na - gi - yu e - he - he ee e - he

A
A1''

we - ke - ne - e ya - hu - ga - gü i - we - ke - ne ya - hu - ga - gü i - we - ke - ne ya ya - hu - ga - gü

A1''

V
V

Fonte: elaboração própria
Anexo A – Faixa 27

Partitura 41 – Yetsimo (Eb.3)

Eb.3

$\text{♩} \approx 114$

A
A1

V
V

ee he he he ye - tsi-mo ye-tsi - mo-ho ye-tsi - mo e - he

A2

ye - tsi - mo ya - hü - ga - gü ü ye - tsi - mo e - he

A3

ye-tsi - mo ya - hü-ga - gü ü ye-tsi - mo ee ye-tsi - mo e - he

B
B1

A3

e - he he-he na-gi - yu e - he-he ee e - he

A
A1'

ye - tsi - mo ye - tsi mo - ho ye - tsi - mo e - he

A2'

ye - tsi - mo ya - hü - ga - gü ü ye - tsi - mo e - he

A3'

ye-tsi - mo ya - hü-ga - gü ü ye-tsi - mo ee ye-tsi - mo e - he

B
B1'

A3'

e - he he-he na-gi - yu e - he-he ee e - he

A
A1''

ye - tsi - mo ye - tsi - mo - ho ye - tsi - mo e - he

ye - tsi - mo ya - hü - ga - gü ü ye - tsi - mo e - he

ye - tsi - mo ya - hü - ga - gü ü ye - tsi - mo ee ye - tsi - mo e - he

A3'' B1' B1' B1' A1'' A1'' A1'' V

Fonte: elaboração própria
Anexo A – Faixa 28

Ainda durante a preparação imediata, a comunidade também se empenhou na derrubada das árvores, das quais foram retirados os troncos para as efígies. No dia 14 de agosto de 2012, a segunda-feira que antecedeu a conclusão do ritual, os *pitalüküthinhou* convocaram os homens para realizarem a atividade. Este era o dia antes da última pescaria, com o ritual próximo de sua conclusão. A árvore/madeira *müri* é especial em vários aspectos. Foi a partir dela que Kwamuti, o demiurgo mítico, criou a mãe dos gêmeos Sol e Lua e suas irmãs. Sua retirada e separação dos pedaços que formarão as efígies foi bem descrito por Guerreiro (2015, p. 437–445) para os Kalapalo. Os yawalapíti seguem o mesmo princípio de utilizar a base do tronco para os chefes principais, enquanto o meio, mais fino, vai para aqueles falecidos que não são os motivadores do ritual. Neste ano, foram retirados três pedaços do tronco da mesma árvore, em lembrança de três falecidos⁸¹. Cada pedaço do tronco foi rezado e acalmado com pimenta. Eles foram depositados fora do círculo da aldeia, cobertos com palha e escondido das mulheres e crianças, e lá permaneceram até o sábado, quando foram transportados, pintados e enfeitados no pátio da aldeia.

No dia seguinte, 15 de agosto de 2012, uma quarta-feira, os coordenadores *pitalüküthinhou* seguiram para preparar o acampamento da pescaria, saindo logo após a execução do *itsatchi inapa*. Ainda nesta noite, o *yatama* ('pajé') Makuko ofereceu comida e intercedeu junto ao dono da lagoa, o hiper jacaré *yakakumã*, exortando para que este deixasse que os peixes fossem capturados, sem prejuízos

⁸¹ Um deles era Darcy Ribeiro, antropólogo e autor do projeto de criação do Parque. O *itsatchi* em questão, porém, era capitaneado por Awaratuti, sendo, Darcy, um acompanhante. No caso do *itsatchi* kamayurá de 2017, Roberto Baruzzi era o homenageado principal.

físicos ou cosmológicos aos que arrastaram a rede. Ao amanhecer, a comunidade seguiu bem cedo para o sítio Krenhenhem, recorrentemente utilizado para as pescarias por ter bastante pescado. Os homens levaram a rede de arrasto que foi utilizada na pescaria coletiva (*hiúla*, em yawalapíti) com barcos de motor⁸². Na beira do Krenhenhem⁸³, os Yawalapíti cobriram o corpo todo com carvão, uma pintura de guerra. Após essa preparação, os Yawalapíti enfileiraram-se com a rede, que tinha cem metros, no ombro, e atravessaram o rio até atingir a outra margem. Todo esse movimento foi acompanhado pelos *iúla* e *itsatchi iúla*, além do grito da luta.

Ao explicar o momento em que estavam prestes a entrar no rio com a rede de pesca, Waripirá contou que “nós nos pintamos, para que nada nos machuque”⁸⁴. O chefe *pitalüküti* da edição completa: “por isso nós nos pintamos, se não o dono fica bravo”⁸⁵. Antes de tudo, como explica Waripirá, é preciso primeiro rezar a rede e acalmar o dono também com uma reza (“primeiro rezamos com *küpülü*”⁸⁶). Após a reza, que conferiu a primeira camada de proteção ao acalmar o dono, os corpos precisaram de mais uma camada adicional à pele, uma pintura de guerra, comum também aos convidados *waka*. Assim como no convite, os jovens que arrastaram a rede também estavam em uma aldeia estrangeira, a dos peixes, o que implica perigo de predação por parte destes, contrabalanceado com a pintura e a reza que acalmam o *wüküti* e, quando realizadas com sucesso, afastam os perigos desse encontro interespecífico.

Atravessando o rio com a rede esticada, os Yawalapíti começaram a puxá-la, formando bolsões para que os peixes ficassem presos. A rede molhada, somada ao peso dos peixes que lutavam contra ela, tornou-se uma carga muito pesada, exigindo um grande esforço coletivo para arrastá-la. Essa pescaria estendeu-se por toda a manhã, até que a lagoa inteira fosse percorrida. Durante o arrasto, inúmeros peixes tentaram escapar, saltando sobre a rede. Para evitar esta fuga, os Yawalapíti levantavam a rede para o alto, utilizando as varas colhidas na beira da lagoa, e posicionavam os barcos atrás da rede, para que os peixes caíssem dentro dele quando saltassem.

⁸² Antes de serem utilizadas redes industrializadas, como foi o caso em 2012, os Yawalapíti utilizavam uma pesada rede feita com embira (AGOSTINHO, 1974, p. 70).

⁸³ Lagoa dos Matipu

⁸⁴ Tradução de “*patipüpuka awürihuapa, kaniri yakawaka nukashu*”.

⁸⁵ Tradução de “*iutsaka hawürihuapa, ma iwüküti künhuka*”.

⁸⁶ Tradução de “*awüşhuka palhi kaniri küpülüka*”.

Quando o arrasto atingiu o fim da lagoa, o polo oposto da rede foi levado até a beira do rio, deixando os peixes aprisionados. Neste ponto eles foram apanhados e colocados em sacos ou fieiras feitas com galhos. Cada pessoa coletou peixes que foram destinados à sua casa, para seu próprio consumo, ou para os amigos convidados nos acampamentos. A maior parte dos peixes, entretanto, foi destinada ao dono da festa, sendo entregue aos *pitalüküthinhou* que, por sua vez, entregaram aos *itsatchi wüküthinhou*, que os moquearam, com fogo brando, durante várias horas ininterruptas. Tal técnica deixa os peixes aptos para o consumo até cinco dias depois, o necessário para que se realize a *coda* do ritual.

No retorno da pescaria, executou-se a suíte *Hagagikugu*, no centro, marcando o encerramento das reuniões de alimento que, como o polvilho e o pequi, alimentarão os convidados. Havendo peixe em abundância, também ocorreu o canto *hohori*, de casa em casa. Com provisões de pequi, polvilho e peixe, já é o momento de realizar o convite, tarefa para os *waka*, ou convidadores, como traduzem os Yawalapíti. Enquanto os Yawalapíti faziam festa no pátio, os *itsatchi wüküthinhou* choravam os mortos, ao chegar da pescaria.

5.2 O CONVITE

Waka é uma função ritual ocupada preferencialmente pelos *pitalüküthinhou*, que costumam ser o mensageiro principal, sendo seguidos por mais dois companheiros. Os alto-xinguanos possuem uma ordenação em quase todas as funções rituais que ocupam. Em diversos casos em que a ordenação é considerada, a menção de um, o principal, deixa implícita a presença de seus companheiros. É o que acontece com os donos do ritual, em que a presença do principal implica a presença de um coletivo de donos. No caso do *waka*, eles são mensageiros que se dirigem até a aldeia a ser convidada, em nome do dono da festa. A sua escolha, como vimos, é compartilhada com o povo aliado, quando se decide quem vai realizar o convite e para onde eles vão.

Seguindo o calendário estabelecido recentemente, de se concluir o ciclo ritual em um fim de semana, a sexta-feira é o dia em que os convites são realizados. Os *wakanhou* saem de suas aldeias ainda cedo pela manhã, de modo que possam retornar no mesmo dia. Hoje em dia, os mensageiros tomam carros, caminhões, motos ou barcos para chegar à aldeia de destino, geralmente pela manhã.

Antigamente, a viagem podia durar dias em marcha, o que era contabilizado em nós em um cordão de embira, sinalizando quantos dias faltavam para a festa (GALVÃO, 1950, p. 359)⁸⁷. Os detalhes da viagem são importantes, e devem fazer parte do relato que o *waka* faz ao *itsatchi wüküti* na tarde do mesmo dia, quando estes retornam à aldeia.

Na introdução, mencionei o convite dos Aweti aos Yawalapíti, na edição de 2017, ocasião em que três jovens deste povo foram recebidos em Tipatipa. Nessa ocasião, os jovens aweti chegaram todos pintados de preto, em uma pintura de guerra, marcando o caráter de inimigo que os *waka* assumem com os chefes dos convidados. Ainda no caminho, entoaram o *itsatchi iúla*, o que avisou a comunidade da recepção dos mensageiros e deu tempo hábil para que todos entrassem dentro das casas da aldeia, incluindo a casa do centro. Após serem conduzidos pelo pulso para se sentarem nos bancos previamente dispostos no pátio da aldeia e aguardarem por cerca de meia hora, o que antigamente podia se estender por horas a fio, o representante da aldeia convidada, no caso os Yawalapíti, saiu.

O chefe Waripirá recebeu os convidadores estrangeiros nesse dia. Na ocasião, Waripirá realizou uma série de discursos no pátio. O primeiro ocorreu ao sair de sua casa, com o chefe já discursando, o que fez até chegar ao pátio da aldeia. Em seguida, voltado para cada casa dos que foram chamados para serem os chefes dos convidados, os convocou ao centro. Estes receberam a convocação no centro, retornaram às suas casas, a fim de consultar a família, e voltaram ao pátio. Lá, Waripirá retomou o discurso e perguntou aos convocados se eles aceitam levar a comunidade à festa para a qual os mensageiros vinham convidar. Tal diálogo ocorreu com todos os três que, a partir de então, tornaram-se *shühri pünhutsalau*, ‘chefe dos convidados’⁸⁸. Após cada resposta positiva, emitiu-se um *iúla* pelos que estavam no pátio.

O próximo discurso ocorreu após o aceite dos chefes convocados. Waripirá se dirigiu para mais próximo aos *wakanhau* aweti, junto com cada um dos chefes dos convidados que assumiram as posições dos diálogos cerimoniais

⁸⁷ “Exibindo um pedaço de embira onde haviam quatro nós e sinal de um quinto já desfeito, o *pareát* afirmou que os Auety chegariam à aldeia kamaiurá dentro de quatro dias” (GALVÃO, 1950, p. 359).

⁸⁸ A consulta à família se dá, basicamente, para garantir que o chefe dos convidados possua algum bem de valor, que deve ser oferecido ao *waka* correspondente. Como veremos, o *itsatchi* opera uma rede de dádivas entre os que assumem posições de representatividade. Geralmente, é o dono da casa quem atende o chamado e quem, ao retornar, pode trazer seu filho. O dono da casa também pode delegar a resposta a algum corresidente.

intercomunitários. Cada um deles ficou abaixado, com o olhar fito ao chão, em frente ao seu *waka* correspondente, enquanto Waripirá proferiu um discurso recitado em um tom melódico característico, no que foi prontamente respondido pelo *waka*. Este último diálogo cerimonial confirmou a participação dos Yawalapíti na edição que ocorreu na aldeia aweti.

Cabe realizar um pequeno parêntese nesses discursos, conhecidos por *yayakatuahiruru*, já bem analisados pela literatura sobre a região. A primeira a analisar esse sistema foi Franchetto (1986, 1993, 2000), que fez uma análise linguística e etnográfica do seu equivalente kuikuro. Como vimos no capítulo três, eles são exclusividade dos chefes verdadeiros, os únicos autorizados a executá-los em situações intercomunitárias. Trata-se, na realidade, como Franchetto (1986) deixa claro, de um diálogo cerimonial, em que convidador e convidado falam por suas coletividades. O chefe é, então, a singularidade que contém a coletividade, e o próprio discurso é uma enunciação de sua legitimidade para tal. Para a autora, é o caráter musical que faz dos discursos um canal neutro, em que línguas ininteligíveis podem diluir as diferenças e se fundir em um diálogo cerimonial.

A poetização, com sua musicalidade primeva, permite pairar momentaneamente acima das fronteiras linguísticas, essenciais, hoje em dia, à delimitação dos parceiros em relação/oposição. Se é proibido falar a língua dos 'outros', é possível falar cantando a sua própria língua diante dos 'outros', e é possível cantar a língua dos 'outros'. [...] a linguagem/fala é subordinada à música. (FRANCHETTO, 1993, p. 97)

Esses discursos seguem padrões rítmicos e melódicos que são identificáveis por qualquer alto-xinguano que os escute. Entonações específicas, em linhas de abertura e encerramento, fazem com que os convidados respondam os convidados, como percebido, entre os Kalapalo, por Guerreiro (2015, p. 338). O que ambos os autores deixam evidente é que o fato de a fala ser cantada a torna eficaz enquanto chave linguística, ainda que potencialmente ininteligível, no plano semântico, entre os participantes. Ainda que eu não realize uma análise desses discursos aqui, o seu caráter exclusivo, que faz com que poucos chefes possam ter esse conhecimento, aliado ao fato de serem musicalmente entendidos pelos mensageiros de povos com línguas diferentes, os aproximam do que argumento para o *itsatchi inapa*. É justamente o paralelismo desses discursos, aliado a uma estrutura rítmico-melódica amplamente identificável, que faz com que possam ser

utilizados como meio de diálogo. Isso ocorre tanto no plano do repertório musical, ainda que poucos presentes tenham um entendimento semântico pleno do que está sendo dito ou cantado, quanto no plano do discurso cantado, mesmo que poucos tenham a legitimidade de proferi-los em público.

O material caribe, uma versão wauja, apresentada e analisada por Ball (2007), e uma versão kamayurá, registrada por Kamaiwrá (2015), enfatizam o caráter autoderrogatório dessa sequência de discursos, o que Waripirá confirma ser também o caso yawalapíti. O discurso, em resumo, reduz a importância do enunciante e da comunidade, a quem ele se refere como seus filhos, em referência ao tempo dos antepassados, quando as ações tinham mais potência. Se, no tempo dos antigos, havia grandes lutadores e bons itens para trocar nas aldeias vizinhas, hoje em dia, não se encontra mais. Franchetto (2000) chama a atenção para a utilização da hipérbole e do contraste, ao saudar o tempo antigo e diminuir o tempo presente.

Tanto Ball (2007) quanto Guerreiro (2015) destacam a espacialidade do discurso em relação à aldeia em si. Os chefes das aldeias convidadas, assim como o que ocorreu na ocasião do convite aweti, saem de suas casas, iniciam o discurso ainda no círculo das casas e o seguem fazendo até o pátio. O material kalapalo aponta para uma mudança na forma como o chefe se refere à comunidade: se, na porta, o chefe que discursa é pai, quando vai ao centro, se torna nós, passando a usar o prefixo de plural inclusivo. É do centro que o chefe se volta para as casas da aldeia para convocar seus chefes a considerar o convite.

Após combinado com os chefes que serão os responsáveis por levar a comunidade até o encontro, eles se dirigem ao *waka* e aí aceitam atender, mesmo não levando lutadores de verdade ou objetos valiosos para serem trocados. Kamaiwrá anota a versão kamayurá traduzida, com comentários entre parênteses:

‘estou sacaneando vocês, meninos (estou aceitando o convite)’ / [...] / ‘não vemos as pessoas verdadeiras hoje, ó mensageiro’ (não vemos os jovens pintados, preparados desde criança para enfrentar as lutas) / ‘estou triste, insatisfeito, no lugar que deixaram para mim. Que era um lugar de muita gente, ó mensageiro’ (que era lugar aldeia de vários tipos de pessoas: líder, cacique, pajé e outras pessoas importantes da aldeia) / ‘eu fico esfregando as minhas mãos’ (que não tem mais objeto de povo, como: arco preto, colar de caramujo e outros) (KAMAIWRÁ, 2015, p. 216–217).

Esta parece ser a tônica dos diálogos cerimoniais entre os povos durante o *itsatchi*, não só na recepção dos *waka*, mas também com os cantores estrangeiros que veremos mais adiante. Tanto o *jurukatu*, em kamayurá ‘boca bonita’, quanto o *anetü itaginhü*, em kalapalo e kuikuro ‘fala do chefe’, e a ‘fala verdadeira’ yawalapíti *yayakatuahiruru* apontam para uma inversão do que se fala, pois são justamente aqueles que o estão proferindo que têm a legitimidade reconhecida nesse discurso restrito. Trata-se de uma retórica negativa que destaca sua posição como representante da comunidade. É justamente nessa parte (se dirigindo ao *waka*), e nesse tom, que as versões caribe inserem o que Franchetto (1993; GUERREIRO, 2015, p. 341–344) chamou de “celebração da história”, elencando, em paralelismo, uma evocação aos chefes antigos que coincide com o registro histórico de formação dos povos caribe. As versões kamayurá e wauja não apresentam tal evocação, assim como é o caso dos Yawalapíti.

Apesar de toda a negação retórica, só se manda *waka* para aldeias que possam recebê-los, ou seja, que tenham chefes com a competência para executar a fala verdadeira. Isso significa também que para onde se vai o *waka* é também de onde se deve sair, quando o convite for retribuído, uma vez que ele é o mensageiro de um grupo de chefes, que não só tem a exclusividade de possuir a *yayakatuahiruru*, como também o direito de homenagear o seu parente e enviar os mensageiros para outras aldeias. Dessa forma, onde enviar os convidados é uma decisão política de reconhecimento da existência de chefes representantes naquela aldeia, o que a faz, de certo modo, ser uma aldeia principal. Vimos anteriormente que a profusão de aldeias menores nas últimas décadas chegou a um ponto em que muitas dessas são consideravelmente grandes. Enviar *waka* para uma aldeia menor gera um certo incômodo, especialmente para o chefe das aldeias principais⁸⁹.

Semelhante sentimento ocorre quando essas aldeias sediam rituais intercomunitários, sem levá-los à aldeia principal, que seria o ideal, segundo a hierarquia entre os chefes presentes em ambas. Ainda que essas aldeias menores sediem o *itsatchi* e recebam os *waka*, nunca enviam estes para a aldeia principal, com a qual sempre formam um único time na luta. Me parece que ter pessoas capazes de receber os mensageiros e ter bons lutadores é o necessário para que

⁸⁹ Guerreiro (2015, p. 320–321) narra uma situação em que convidados foram enviados para Tanguro, uma aldeia menor kalapalo, gerando desconforto no cacique da aldeia principal. Fausto (2005, p. 36) descreve o incômodo do cacique kamayurá ao saber que pretendiam enviar convidados para Morená, uma aldeia menor kamayurá.

uma aldeia se torne um destino provável dos *waka*, o que leva em conta a dinâmica política local. Se, como venho afirmando, o *itsatchi* afirma e promove as diferenças e, ao mesmo tempo, é um modo de negociá-las, evidenciando processos de fragmentação e cisão de comunidades, ele reconhece a independência política de um grupo dissidente ou, ainda, legítima determinado povo enquanto um agente na rede de relações regionais⁹⁰.

Voltando à ocasião de 2017, após o diálogo cerimonial, os *amulau* que aceitaram o convite para ir como chefe dos convidados pintaram as costas dos jovens *waka* aweti. A pintura feita com urucum no corpo escurecido com carvão destaca o mesmo formato da *kunu*, como símbolo da chefia. A *waka iyana*, ‘pintura do convidador’, é um sinal visual de que o convite foi aceito, e que os Yawalapíti atenderiam à festa. Ajustes informais sobre o transporte da comunidade até a aldeia-sede foram realizados após essa pintura, principalmente pelos chefes dos convidados que, então, já assumiam a responsabilidade pela viagem.

Quando chegam em sua aldeia, os *waka* acompanhantes seguem para suas casas, enquanto o principal aguarda o dono do ritual conduzi-lo, pelo pulso, a um banco no pátio da aldeia, o que costuma ocorrer no final da tarde de sexta-feira. Nas edições em que presenciei tal momento, o convidador contava ao *itsatchi wüküti* as notícias da expedição. O relato detalhista era ouvido atentamente pelos presentes e pelo dono da festa, que, logo após, oferecia peixe, beiju e mingau ao convidador. Por fim, o dono levantava o *waka* pelo pulso e este seguia para sua casa.

Voltando para a edição de 2012, ainda na sexta, no final da tarde, enquanto os *wakanhau* retornavam à aldeia, e o principal era recebido pelos donos da festa, ocorria o *itsatchi inapa*, no pátio, como um último ritornelo, antes da *coda*. Em 2017, enquanto atendia à edição kamayurá do ritual, os Kalapalo, que eram os aliados da ocasião e haviam cantado desde a sua chegada, também executaram o canto durante a noite, em uma derradeira volta ao ritornelo antes do clímax final. Nunca havia presenciado uma execução musical desta suíte à noite e, ao perguntar para o cantor principal, que era um chefe de Tanguro, este me afirmou ser um costume exclusivamente kalapalo. Como todas as noites de sexta-feira que antecedem um

⁹⁰ Seeger anota que, enquanto estive em campo, os Kisêdjê “foram sondados (via rádio) a respeito de sua participação em um *Kwarup* na aldeia Ywalapíti. Eles recusaram por falta de interesse” (1979, p. 167–168).

encerramento do ciclo ritual, a expectativa era grande, e o canto em momento atípico talvez já estivesse marcando a *coda* que se iniciava naquele dia⁹¹.

5.3 AMAKAKATI – TRONCO

Como temos visto, a morte estabelece uma ruptura entre mortos e vivos, mediada pela comunidade e, especialmente, pelos enterradores. Guerreiro (2015, p. 60) afirma que o *egitsü*, em kalapalo, realiza um esforço em recuperar as relações de parentesco rompidas com a morte, como é também o caso entre os Yawalapíti. Assim, para que a alma seja familiarizada novamente, é preciso fabricar o seu corpo através da efígie. Esta efígie, que é capaz de atrair e convocar a presença do falecido (i.e. sua alma-duplo), vai além, segundo Fausto (2017, p. 671), como “um complexo jogo de duplicações, de dobras sobre dobras, que produzem uma zona de indiscernibilidade entre o artefato e o morto”. O debate segue uma metáfora vegetal de permanência do chefe, que se estabelece enquanto o esteio de um povo ao encerrar seu ciclo biográfico e apresenta publicamente seus descendentes, enquanto donos do ritual que o homenageia, eclipsando a imagem-onça que os chefes assumem em vida, ao usar adereços e insígnias do felino nas ocasiões rituais.

A efígie, enquanto representação do chefe que é o suporte vertical de um povo, também se aplica ao caso yawalapíti. *Amakakati* é como este povo se refere às efígies, como quando estão pintando o tronco (*amakakati yanatakinapühü*) ou enfeitando o tronco (*ikawiripatapühü amakakati*), ou ainda para se referir à suíte executada durante essas etapas (*amakakati inapa*). Este termo é composto pela aglutinação do radical *amaka*, ‘rede’, e *kati*, ‘perna/suporte’, compondo, literalmente, ‘perna/suporte da rede’. A casa alto-xinguana tem o vão central como um espaço público, enquanto os cantos onde se amarram as redes ficam destinados à privacidade da família. Os esteios das casas são o suporte das redes, a perna que fornece a sua sustentação. Este mesmo poste também é chamado “*amaka marinhala*”, como anotou Viveiros de Castro (1977, p. 85) ao descrever a distribuição das pessoas na casa. O que o autor traduziu como ‘poleiro da rede’ se refere ao poste comum, encontrado em toda casa xinguana. Este mesmo poste, por outro

⁹¹ Tomando o dia com seu início no crepúsculo, e não à meia-noite, como descrevem os Yawalapíti e os Kamayurá (MENEZES BASTOS, 2013a).

lado, quando se encontra na casa dos chefes, pode ser retirado da mesma madeira *müri* utilizada pelas efígies, como mais um distintivo de chefia da casa comunal, ocasião em que é chamado de *amakakati*. O radical *kati*, o mesmo utilizado para perna, parece ter um significado mais amplo de suporte, base e esteio, como quando usado para descrever a base em madeira fixada ao chão, usada como o suporte da estrutura a qual as mulheres tecem as redes de dormir.

Dessa forma, o poste central, que os Yawalapíti afirmam ser o cacique dos outros troncos utilizados verticalmente na construção da casa, e a árvore *müri*, que é a cacique das outras árvores, elaboram também uma distinção entre chefes e comuns, onde o *amakakati* seria o apoio da rede, enquanto um suporte para as pessoas dormirem, e o suporte das pessoas, enquanto cacique dos demais. A metáfora vegetal do tronco da árvore *müri* como o esteio-cacique na casa dos chefes, como a base de sustentação do povo e como sua representação no *itsatchi*, torna a efígie um artefato ritual de múltiplos significados. É através da efígie que a alma-duplo se aproxima, fazendo com que os familiares se refiram ao falecido por termos vocativos de parentesco. A fabricação das efígies inventa o mito de criação em que o demiurgo Kwamuti criou as mães dos gêmeos Sol e Lua, os últimos pondo ordem ao caos primevo. Dessa maneira, chorar o morto na base da efígie (re)estabelece um parentesco com o falecido, que tem sua alma atraída, para depois o romper com o encerramento do luto.

Desde que se derruba a árvore *müri*, os pajés entram em cena para acalmar o dono da árvore, para que este não afete os participantes do ritual. Enquanto tronco, já com a agência de seu dono *apapalutapa* controlada pelos pajés, ele é deixado fora da vista comum e entra em cena somente no ápice do ritual. Antes que a efígie possa aproximar a alma do falecido lembrado, ela precisa ser fabricada enquanto corpo primevo.

) (

O sábado em um encerramento de *itsatchi* começa com uma dinâmica diferente do longo ciclo de preparação. Nas primeiras horas da manhã fria de dezenove de agosto de 2012, praticamente todos os homens da aldeia estavam pintados e paramentados para o ritual, o que, durante a preparação, ocorria somente no final da tarde, quando se dança *hapulupulu*. A movimentação se iniciou no centro

da aldeia, onde podia-se ver alguns jovens demarcando o chão batido, em frente a *kuakuti*, com linhas e círculos, medindo onde os troncos foram posteriormente posicionados. Como eram três as efígies desta edição, três círculos foram desenhados e cavados, enquanto as linhas marcavam as distâncias iguais entre eles.

Quando o preparo do local para o assentamento das efígies estava concluído, os coordenadores pediram que o pessoal as buscasse em seu esconderijo. Nesse momento, as atenções estavam direcionadas ao(s) tronco(s), e várias pessoas se agruparam no centro da aldeia. Os troncos são bastante pesados, e seu transporte demanda um esforço coletivo. Para facilitar a tarefa, os Yawalapíti e seus aliados amarraram-no com embira sobre algumas varas de madeira, em sentido perpendicular, de maneira que elas servissem de alças para o tronco. Quando os troncos entraram em cena, os cantores também iniciaram a suíte musical da sua preparação. Assim, o percurso ao pátio da aldeia foi acompanhado pelos cantores, que balançavam seus chocalhos e entoavam as músicas desse ato. Os Yawalapíti descrevem essa ação como *apa wükünhühüu yatatapühü wükuka*, ‘cantor levando o tronco para o centro’. O trajeto com o *amakakati* foi o mesmo que o realizado no enterro, da periferia ao centro, e se encerrou com o mesmo trajeto circular, antes de ser apoiado no chão.

Interessante notar uma mudança no local em que as efígies são pintadas. Na edição de 2008, os troncos foram preparados na beira da estrada principal da aldeia que leva à CTL, na época ainda Posto Leonardo. Em 2010, quando presenciei os dias de conclusão entre os Kalapalo, a efígie foi pintada e enfeitada no centro. Guerreiro (2015, p. 451) afirma que os Kalapalo pintavam as efígies dentro da casa do centro, fora do campo de visão das mulheres e das crianças, e que começaram a fazê-lo no pátio central em função dos não-indígenas que hoje são presença constantes no ritual. Desde então, em todas as edições que presenciei, as efígies foram pintadas no pátio, seja entre os Yawalapíti ou entre os Kamayurá, diferentemente do que anotou Agostinho (1974, p. 89), na década de setenta, quando ainda as pintavam no caminho principal. Parece que os alto-xinguanos não têm problemas em realizar pequenos ajustes para levar em conta os novos atores que atendem à festa.

Voltando à descrição da edição de 2012, com a efígie de madeira fincada no solo do pátio da aldeia, começou o trabalho de pintá-la e enfeitá-la. Para a

empreitada, foram convocados os homens da aldeia reconhecidos pela sua habilidade artística. Foi feita uma marcação com palha na região do tronco, que foi descascada e pintada. O primeiro passo foi tirar a casca do tronco, tarefa que é feita com o auxílio de um facão, exigindo muita paciência e bastante capricho. No topo do tronco, foi feito um entalhe com o formato de um triângulo inverso, no interior do qual foi pintado o rosto da efígie. Durante esse processo, o dono da festa trouxe mingau, beiju e peixe para alimentar os envolvidos na atividade.

Depois de feita a marcação, iniciou-se a pintura do tronco, e a música recomeçou. Primeiramente, foi feita a base da pintura. Sobre ela, foram aplicados os pigmentos preto e vermelho (fig. 24). Há dois tipos de pinturas básicas, definidas pelo gênero do homenageado, a saber: a pintura para homens, *mütsüpüri iyana*, e a pintura para mulheres, *yanapitala*. No *itsatchi* de 2012, os troncos do meio e da esquerda representavam homens, enquanto o da direita representava uma mulher. A execução das pinturas terminou com a pintura de um rosto sorridente no triângulo talhado no topo da efígie.

Figura 24 – Pintura do tronco, 2008



Fonte: foto de Mariri Yawalapiti (nota-se a estrada principal ao fundo)

Uma nova suíte inicia-se no deslocamento do tronco e segue durante a sua pintura, a *amakakati inapa*, ‘música da efígie’, ou *yanala inapatishi*, ‘canto da pintura’. Segundo Tapi, a suíte como um todo fala sobre a pintura, ao descrever o ato em andamento, ou, como afirma Kamaiwrá (2015, p. 231) “a música está avisando e dizendo que estão pintando, assim estão acalmando a alma do falecido”. Trata-se da *coda*, a seção em que se encerra o ciclo ritual. A dinâmica dos ritornelos, que seguem em uma progressão até as execuções da primeira suíte (*da capo*), chega então ao seu ápice, desencadeando o clímax. Foi nesse momento, quando a pintura estava concluída, que a dança *hapulupulu* ocorreu, pela única vez, no período da manhã, “num abandono da estrutura dos dias precedentes” (AGOSTINHO, 1974, p. 93).

É notável que sempre presenciei, na aldeia yawalapíti, esse canto sendo realizado por cantores do povo aliado. Em 2008 eram cantores kuikuro, enquanto, em 2012, eram cantores mehinaku. Em 2008, aliás, os cantores cantaram algumas canções com uma cabaça com sementes como chocalho, do mesmo modo que no enterro de chefes descrito no capítulo anterior, enquanto o corpo é carregado à cova no pátio. Fausto (2020, p. 88), falando dos instrumentos musicais kuikuro, descreve este chocalho como “descartável, utilizado nos enterros de chefe e na instalação da efígie do Quarup”. Em 2012, os cantores mehinaku usavam os mesmos chocalhos usados durante as execuções no fim da tarde.

Com o fim da dança, todos os presentes se reuniram em volta dos troncos e realizaram dois gritos: primeiro o da flauta *apapalu*, e depois o do *itsatchi*. Somente os homens participaram dessa etapa do ritual, o que o grito da *apapalu* deixou evidente. Houve um grito anterior, ao alvorecer, chamando os homens para preparar a efígie, instaurando um momento *sagrado* e perigoso, dos quais crianças e mulheres não deveriam participar. Emitir o *apapalu iúla* instaura uma proibição à livre circulação, o que equivale, na versão kalapalo, a preparar a efígie dentro da casa dos homens. O *apapalu iúla* tornou toda a aldeia um espaço masculino⁹². Os Yawalapíti me contaram que, antigamente, todas as portas das casas permaneciam fechadas após o grito da *apapalu* e, assim como fazem os Kamayurá (KAMAIWRÁ, 2015, p. 231), eram abertas após o segundo grito. Mesmo sem as portas fechadas,

⁹² O grito de *apapalu* presente no *itsatchi* pode adicionar mais uma camada na relação dialógica entre os rituais que desenvolvi no capítulo três. Caberia uma investigação mais aprofundada.

o grito que ocorreu após a dança *hapulupulu* suspendeu o caráter-*apapalu* da fabricação da efígie e, logo em seguida, o *itsatchi iúla* retomou o domínio do *itsatchi*.

A transformação da efígie em receptáculo se dá durante essa fase secreta, denominada *kanupa*, em que se pinta a efígie, conferindo-lhe uma pele humana, e em que ela é animada através da música. A música cantada nesse momento, que não gravei e, portanto, não será analisada aqui, é uma reza, segundo os cantores, pois interage diretamente com o duplo do falecido, que começa a ser atraído pela força gravitacional da efígie *amakakati*. Esta suíte em específico, *kanupa*, portanto, perigosa e potente, pode ser designada por canto-reza, como acontece no ritual *ihralaka*. Sobre este último, Penoni (2010, p. 53), ao descrever sua versão *kuikuro*, também notou a ambivalência, “é reza, mas também é canto”. No caso *kuikuro*, trata-se de determinadas suítes que a autora coloca a meio caminho entre os extremos canto e reza. A marcação da diferença dessas suítes específicas recai, a meu ver, sobre a sua agência que, ao recitar fórmulas com potência mítica, causam transformações e transferem essa potência para o sujeito paciente.

No caso do *itsatchi*, o paciente é a alma do morto, atraída pela efígie, que é potencializada pelo canto que também acalma o falecido. O duplo, que agora se aproxima, é espectador do ritual, seu causador e o seu objeto direto e indireto. Este é o ápice da progressão ritual, momento em que o cantor anima a efígie com seu canto-reza, assim como o demiurgo fez com as mães dos gêmeos Sol e Lua, que, por sua vez, atrai a alma-duplo do falecido. Uma vez que a alma-duplo está se aproximando da efígie, sua presença já pode ser evocada através de seu corpo fabricado especialmente para tal; porém, mais uma camada deve ser colocada sobre a pintura para que a humanização esteja completa: os enfeites.

Voltando à descrição do ritual, assim que o grito do *itsatchi* foi emitido pelos participantes masculinos no pátio, as famílias dos homenageados saíram chorando de suas casas em direção ao centro, levando consigo os enfeites que foram colocados nas efígies. Os enfeites foram entregues e a família se abaixou ao redor do tronco para realizar o choro cerimonial. Enquanto a família chorava, todos os enfeites geralmente utilizados por um alto-xinguano foram colocados nos troncos. Cintos de algodão foram amarrados em baixo e em cima da pintura. Na parte superior foram colocados o cocar e o tucanape (uma faixa feita com penas de tucano posicionada abaixo do cocar), além de uma estrutura de bambu com penas de gavião e arara. No topo do tronco, também foi colocado algodão e um fundo de

panela de cerâmica por cima. No que seria o pescoço, foi colocado um grande colar de caramujo montado em uma base de madeira⁹³.

Ao redor da efígie, parentes enlutados se abaixavam, enquanto os enfeites eram colocados pelos coordenadores e, logo atrás, os cantores cantavam *itsatchi inapa*. Essa é mais uma formação incomum no ritual, em que música e choro ocorrem simultaneamente, diferentemente da alternância entre um e outro que ocorre na vigília, como veremos logo adiante. Como os canto-reza já haviam iniciado o agenciamento da efígie e a atração da alma-duplo dos falecidos, a família que chegou com os enfeites se pôs a chorar em lamentos rituais, referiram-se ao morto por vocativos de parentesco. Enquanto a família chorava, os cantores cantavam e os presentes gritavam o *iúla*, marcando a animação ritual.

O ato de efetuar a fabricação do corpo de chefe vegetal, animado pela música do *itsatchi*, aponta para uma transformação do convívio ordinário entre vivos e mortos. Uma brecha foi aberta, que permitiu a aproximação do duplo e a comunicação direcionada dos parentes, o que contrasta com o tabu para se mencionar o nome do falecido ou até postar uma foto sua nas redes sociais. Uma exegese comum nos momentos em que a efígie está inerte no pátio é a de que “nesse momento a alma do falecido está no meio das pessoas, assistindo ao sofrimento da despedida das famílias que ele deixou” (KAMAIWRÁ, 2015, p. 233). Como veremos, essa aproximação entre os mundos, que se materializa na humanização da efígie, pode ser perigosa, sendo o *itsatchi*, com suas músicas, a maneira alto-xinguana de fazê-la de forma controlada. A distância vultosa entre os planos dos vivos e dos mortos precisa ser mantida, ainda que o ritual a reduza a um intervalo residual. Se a festa pode ser designada como um ritual pós-funerário, a sua *coda* se torna uma segunda exéquias, em que, ao invés da contiguidade física, ocorre a fabricação de um corpo vegetal que atrai o duplo do falecido.

Temos, então, uma miríade de relações que desembocam na representação do chefe pela efígie. A árvore *müri*, chefe das demais árvores, precisa ter o seu dono acalmado por rezas no momento de sua retirada. Seu tronco, então, tem sua capacidade de atrair o duplo do morto ativada pelos cantores, ao mesmo passo que os *pitalüküti* organizam a sua fabricação enquanto corpo humano vegetal, com pinturas típicas dos chefes e enfeites trazidos pela família do falecido. Tudo isso

⁹³ Este mesmo colar montado na estrutura de madeira é utilizado pelas mulheres, no ritual *yamurikumalu*, e pelos noviços, no ritual de furação de orelhas *pihika*.

para que a alma-duplo do falecido possa se aproximar enquanto seus parentes choram de tristeza e saudade. Talvez pelo fato da flauta *apapalu* ter sido capturada por uma rede de pesca, em sua origem mítica, seu grito também esteja presente no ato em que a potência passiva da efígie está sendo ativada pelo canto e por sua pintura (corporal), uma vez que a efígie pode ser considerada uma rede-armadilha que captura a alma-duplo do falecido⁹⁴. A partir daí, a efígie enfeitada é o índice de que o processo de fabricação de um corpo póstumo está completo, levando os parentes a se lamentarem em sua base.

Assim que a efígie estava completa (fig. 25), com pintura e enfeites, os cantores enceraram o canto, executando o discurso cerimonial com o dono da festa, com o mesmo tom autoderrogatório do diálogo entre convidados e convidados⁹⁵. É a primeira vez que tal diálogo ocorre no ciclo ritual, sendo também presente na interação com os cantores convidados. Na edição de 2012, na aldeia yawalapíti, os cantores também eram estrangeiros mehinaku, mas que então já se portavam enquanto anfitriões. Parece que a cerimonialidade desse discurso, entre donos e cantores anfitriões, está diretamente relacionada à potência musical transferida à efígie e à separação entre os parentes próximos e a comunidade, o que aponta para o caráter central dos cantores. Enquanto o cantor principal realizava o diálogo com os donos da festa, os *pitalüküti* levantaram os outros parentes enlutados da base do tronco e os encaminharam para suas casas.

⁹⁴ “A efígie é, de fato, um tipo de armadilha, cuja agência reside em sua capacidade passiva de atrair mimeticamente o duplo do morto homenageado, oferecendo-lhe uma imagem tangível” (FAUSTO, 2020, p. 239). Entre os Araweté, “é através da tocaia que os pajés conseguem aproximar os vivos dos mortos” (HEURICH, 2020, p. 173).

⁹⁵ Kamaiwrá (2015, p. 233) transcreve este discurso como aconteceu no *itsatchi* de seu pai, na aldeia kamayurá: “irmão mais velho, eu cantei para o teu pai, eu não sei cantar, estou só mentindo para ti”, *jajat* [*itsatchi wüküti*] responde: ‘*Mautsini* nos começou desse jeito, por isso que estamos fazendo isso, lembrando os nossos antepassados’”.

Figura 25 – *Amakakati*, 2012

Fonte: foto do autor

Com todos os participantes no centro, pares de flauta *wüpü* saíram da casa do dono principal, deram voltas nos troncos e seguiram para o circuito de casas da aldeia⁹⁶. Enquanto o movimento no centro diminuía, os restos das cascas dos troncos foram removidos pelas mulheres das famílias enlutadas. Com tudo limpo e preparado, a comunidade voltou para suas casas. O tronco foi deixado no pátio da aldeia e ninguém pôde se aproximar. Os Yawalapíti dizem que, antigamente, as portas das casas eram fechadas nesse momento, para que não se olhasse para o centro, o que acontece durante a execução da flauta *apapalu* e durante uma forma

⁹⁶ *Wüpü hipukuatapühü amakakati*, 'flauta dançando no tronco'.

mais potente de recuperação de almas pelo pajé⁹⁷. Eles também dizem que este distanciamento provisório é importante para que a alma do homenageado seja atraída. Trata-se de uma interseção de instabilidade, após a aproximação controlada com os cantos, que deve ser evitada.

Após algumas horas, ainda no início da tarde, os coordenadores do ritual começaram a preparar uma tenda feita com madeira, palha e lona como cobertura. Esta tenda proporcionou sombra aos troncos e àqueles que ficavam por perto. Logo após a construção da tenda, os coordenadores buscaram um a um dos membros da família enlutada para o centro da aldeia. Em frente ao tronco, os donos do ritual e os seus familiares foram banhados, pintados e tiveram os cabelos cortados. Este esforço de pintar os familiares próximos do falecido foi recompensado com um pagamento generoso.

O banho e a pintura foram realizados no pátio, bem próximo às efígies, repetindo o processo de tornar o falecido gente através da efígie, mas agora com os vivos que serão apresentados enquanto seus substitutos⁹⁸. Como a diferenciação entre mortos e vivos não estava operando nessa fabricação, o canto potencializador não era necessário. Findada a retirada do luto da família do homenageado, estes regressaram as suas casas. Duas penas de rei-congo nas orelhas distinguem os donos do ritual do restante dos anfitriões masculinos, que usavam o brinco tradicional com penas de tucano.

Durante cerca de uma hora, durante a tarde do mesmo sábado, o pátio permaneceu vazio até a saída dos cantores e a execução da capo da sequência de suítes inicial, crivado na sequência singular que marca a *coda*. A mesma sequência de um evento preparatório, mas agora com o pátio da aldeia superpovoado. Além de anfitriões e aliados, as almas-duplos dos falecidos também estavam presentes, atraídas por seus respectivos *amakakati*. A intensidade do *iúla* e a quantidade de participantes na dança *hapulupulu* atingiram o seu ápice. Nesse momento, chegaram os convidados, tornando ainda mais populosa a aldeia que homenageava o seu chefe. Os gritos dos dançarinos podiam ser escutados pelos convidados que, por sua vez, também emitiam o *itsatchi iúla*.

⁹⁷ Para uma descrição de uma versão kamayurá, ver Menezes Bastos (1985a).

⁹⁸ Os Yawalapíti falam *ikawiripatakinapühü itsatchi wüküti*, 'tirando o luto do dono da festa', ou *ikatapühüka*, 'tirando luto com banho'.

Bancos já haviam sido previamente colocados nos caminhos principais da aldeia, que foram utilizados para sentar os chefes dos convidados. Com múltiplas recepções ocorridas concomitantemente, a atividade ritual nesse crepúsculo foi intensa. Os convidados esperaram nos caminhos principais, atrás dos chefes dos convidados, até a chegada do *waka* principal que foi até a sua aldeia. Cada *waka* principal conduziu cada um dos três *amulau* dos convidados pela mão até um assento e, em seguida, proferiu o seu discurso cerimonial de recepção. A resposta foi executada por cada um dos três chefes dos convidados. Tratava-se de um diálogo cerimonial, também autoderrogatório, nos moldes do que foi realizado no convite para a participação. Como são poucos os que têm o conhecimento para proferir esse discurso, ele pôde ser realizado por algum chefe que se posiciona atrás do chefe sentado⁹⁹. No momento do diálogo, cada *waka* se abaixou, colocando-se em altura inferior ao seu interlocutor que estava sentado, e permaneceu com o olhar fito ao chão. Os Yawalapíti dizem que *waka ipatishu atapapaua kairá*, ‘o waka está recebendo os convidados’; trata-se de uma responsabilidade que está atrelada a um papel ritual, preferencialmente ocupado pelos *pitalüküti*. Desde que cada um dos *waka* foi sentado no pátio principal pelo dono do ritual, logo após a doação de polvilho, e disse em qual aldeia estava disposto a ir, eles assumiram também a responsabilidade de os receber.

Logo em seguida ao discurso do *waka*, que foi respondido pelo *shühri pünhutsalau*, os acompanhantes do primeiro entregaram peixe, beiju e mingau para o *amulau* convidado. Em seguida, seguiram com a comunidade convidada até os acampamentos (*pinhutsi* em yawalapíti) previamente organizados, e amarraram as redes dos chefes dos convidados nos postes fincados para esse fim. Esse movimento ocorre durante a execução do *itsatchi inapa*, com recepções simultâneas nos diferentes caminhos por onde chegam os convidados. Finda a execução musical no pátio, e, com todos os convidados devidamente estabelecidos nos acampamentos, já era noite quando os *pitalüküti* acenderam os fogos da vigília no pátio central, o *amakakati inha*, ‘fogo da efígie’. Nesse momento, quando a noite já começava a prevalecer, os moradores da aldeia anfitriã foram aos acampamentos levar peixe para os convidados. No ato de oferecer alimento, não houve cerimônias ou regras. Conta-se que os anfitriões levam peixes para os amigos, parentes ou

⁹⁹ O que é comum quando crianças e jovens são designados para essa posição.

não-parentes, que moram em outras aldeias alto-xinguanas. O inverso também ocorre, ou seja, quando os Yawalapíti vão, como convidados, a rituais em outras aldeias, os amigos retribuem a hospitalidade com peixe.

5.4 KUNUAKATCHI – VIGÍLIA

A última dança *hapulupulu* ocorre quase simultaneamente à recepção dos convidados, no crepúsculo de sábado; segundo a temporização diária dos yawalapíti e kamayurá, ocorre logo antes do virar do dia. Essa passagem do dia para a noite, ou de um dia para outro, inicia a última suíte musical da *coda* e congrega cantores de todas as aldeias da região. A festa se torna “festival”, uma vez que é possível ouvir cantores de todas as aldeias convidadas. Além dos cantores convidados, os cantores anfitriões ou aliados cantam durante toda a noite, intercalados pelas lamentações melódicas dos parentes do falecido. Assim como os chefes dos convidados, que são singularizados, ao sentarem-se no banco em frente a sua comunidade, e os lutadores, como veremos mais adiante, os cantores também assumem um caráter pivotal na afirmação e negociação das diferenças.

Assim que anoiteceu, no dia 19 de agosto de 2012, enquanto os moradores da aldeia levavam peixes para os amigos no acampamento, os *pitalüküti* se encaminharam até a casa do *itsatchi wüküti* principal e os pegaram pelo pulso para levar até o pátio central. Lá, já estava pronta a *amakakati* de Awaratuti, o homenageado principal, e a *amakakati inha*, ‘fogueira da efígie’, que os aqueceu durante a vigília. Com isso, também estava presente a alma-duplo do falecido homenageado, personalizada na efígie atrativa. A aproximação controlada, pois perigosa, com o duplo possuía, a meu ver, uma significação complexa, em que as camadas de subjetividade que tornam o chefe uma pessoa magnificada, como vimos no capítulo três, se apresentavam de modo distinto para a família e para o restante, incluindo aí os convidados. Os donos do ritual e todos os seus parentes consanguíneos que não estavam imbuídos do papel de oficiante iniciaram o choro cerimonial. Neste momento, a efígie servia como índice dessa aproximação, proporcionando os sentimentos de saudade da família e diminuindo os riscos desse encontro através da mediação proporcionada pelo agenciamento dos cantores. A lamentação seguiu ao longo da noite e se intercalou com os cantos rituais,

basicamente meia hora de choro e meia hora de canto, que seguiu ininterruptamente até o alvorecer.

Para a vigília, os Yawalapíti puxaram um fio de um gerador elétrico até o centro da aldeia e acenderam uma lâmpada na tenda que abrigava as efígies. Logo à frente dos troncos e das famílias, estavam as fogueiras do tronco, *amakakati inha*. Perto de outra fogueira, se aqueceram os coordenadores, as lideranças, os jovens e os visitantes não-indígenas. Os cantores anfitriões (nessa edição, os irmãos Tapi e Walako) começaram a cantar nos intervalos do choro.

Ao anoitecer, os *waka*, como intermediários entre a comunidade e os convidados, foram até os acampamentos buscar os hóspedes. Nessa ocasião, os convidados e os anfitriões entraram no pátio da aldeia, cada grupo por vez. Primeiramente, o fizeram os Yawalapíti e os aliados Mehinaku, juntos. Em seguida, foi a vez dos convidados pelos *waka*. A dança progrediu para um grande círculo no pátio da aldeia, marcada por evoluções vocais e gritos – tratava-se de um cerco. Com o círculo formado, os dançarinos convergiram para o centro do pátio, local em que estavam os donos do ritual, frente aos troncos. Quando os convidados dançaram *katatatiakapühü*, eles pegaram feixes de lenha da *amakakati inha* no *wükuka*. Ostentando os feixes em um tom provocativo para com os anfitriões, os convidados se retiraram e seguiram para os acampamentos. Esse mesmo movimento ocorreu com todos os convidados, em uma ordenação pré-determinada. Todas as vezes que os anfitriões interagiram com os convidados, a partir de então, essa mesma sequência foi mantida.

A dança *katatatiakapühü*, que foi brevemente descrita na introdução, é comumente percebida como uma “invasão da aldeia anfitriã” (VANZOLINI, 2015, p. 355), ou um “roubo do fogo”, e, uma vez que “o fogo é o símbolo da unidade doméstica”, o seu roubo atesta a disjunção entre convidados e anfitriões/aliados (COSTA, 2013, p. 180). Nesse momento, a primeira vez que os convidados entraram efetivamente na aldeia anfitriã, ocorre uma primeira disjunção, que afirma as diferenças entre os povos. Toda essa dança ocorreu como um cerco ao centro da aldeia, para onde foram os parentes do falecido, após o choro intercomunitário, que acabou congregando para o fogo, o qual os convidados pegaram em tom provocativo. O mote da dança, segundo os Yawalapíti, é o da provocação e afrontamento entre povos que se apresentam como opositores.

Como destaquei na introdução, nesse mesmo momento da edição aweti de 2017, os *waka*, que foram até o acampamento convocar os yawalapíti para atender à aldeia, conduziram pelo pulso os três chefes dos convidados: Karita, uma criança com sete anos na época, Nauã, um jovem com seus dezesseis anos, filho do então cacique principal, e Tumim, um adulto lutador. Logo atrás dos jovens chefes convidados, seguiam os pais de Karita, o finado cacique Aritana e sua esposa, além do pai de Tumim. Os chefes dos convidados foram sentados em bancos dentro do círculo de casas aweti, mas num ponto distante do pátio central, onde a dança se iniciava, enquanto os seus pais permaneceram em pé atrás deles.

Os donos principais da edição vieram em direção aos Yawalapíti sentados e, após se ajoelharem ou abaixarem, começaram a chorar, o que foi acompanhado pelos pais e filhos convidados. A ação de vir de uma aldeia distante chorar a morte de um parente é comum nos enterros, especialmente dos chefes, como vimos no capítulo anterior. O *itsatchi*, como segundas exéquias, recriou esse momento de solidariedade supralocal, ao rememorar o enterro, pela manhã, durante o transporte do tronco, e ao dar corpo à subjetividade do falecido. Essa também foi a primeira vez que os donos da festa interagiram com os convidados, criando uma conjunção entre chefes que lamentam a morte de chefes de outras aldeias, ao mesmo tempo em que uma disjunção entre anfitriões e convidados começava a ocorrer mais ao centro. O *itsatchi*, como essa edição aweti me fez refletir, é um momento de afirmação da diferença e da produção de tensões, ao mesmo tempo que negocia essa diferença enquanto um encontro de chefes, mediado pela diplomacia e solidariedade. As chaves da ‘guerra e comércio’ (LÉVI-STRAUSS, 1976), ou a mais recente ‘festa e guerra’ (PERRONE-MOISÉS, 2015), são bastante férteis para ler o início da vigília, em que ambas as posições ocorrem como que em duas cenas justapostas em um mesmo ato.

Findos o choro e a dança, os convidados yawalapíti voltaram ao acampamento. De lá, podia-se ouvir o que ocorria no pátio da aldeia, com a alternância de choro e canto. Os *iúla* que os anfitriões emitiam, sempre que se iniciava a canção e que se passava do tema A para o tema B, também era ouvido pelos Yawalapíti nos acampamentos, o que marcava a animação do ritual e era objeto de comentários. Os Yawalapíti também gritavam, em uma espécie de disputa vocal que antecedia a disputa física da manhã seguinte. Também na temporada de 2017, mas, dessa vez, na edição sediada pelos Kamayurá em Ipavu, ouvi, pela

primeira vez, rojões sendo soltados pelos convidados nos acampamentos. O primeiro rojão foi tão alto para aquele ambiente que me assustou, gerando algumas risadas daqueles que estavam comigo no pátio da aldeia. Segundo me explicaram, os convidados estavam provocando os Kamayurá.

Voltando à edição aweti, às 23:20, os donos da festa foram até o acampamento yawalapíti e convocaram os cantores ao centro. Não houve diálogo, somente um aviso do caminho, que marcava o limite do acampamento, ao contrário dos *waka*, que adentraram o acampamento e tomaram os chefes dos convidados pelas mãos. Aliás, é notável que os donos do ritual chamem os cantores, e não os *waka*. Estes últimos, como vimos, são mensageiros dos primeiros. Tapi e Walako, assim que viram os chefes aweti, levantaram-se de suas redes e responderam verbalmente ao chamado. Enquanto os chefes voltavam para o pátio central, os irmãos cantores pegavam penas de arara para um adorno facial e ajustavam os outros enfeites. Em poucos minutos, eles estavam prontos e seguiram pelo caminho, em fila, emitindo o *itsatchi iúla*. Os Yawalapíti foram os primeiros a dançar *katatatiakapühü*, assim como tiveram os primeiros cantores convidados ao centro e foram, no dia seguinte, os primeiros a lutar.

Chegando no pátio da aldeia aweti, os cantores receberam, cada um, um cocar, um chocalho, um arco e um cinto de algodão retirado da efígie de um dos donos da edição, enquanto sua família e as dos outros falecidos representados pelas efígies estavam chorando. O choro só cessou quando os cantores começaram a balançar o chocalho, o que foi seguido pela vinheta do *itsatchi inapa*. Às 23:29, ouviu-se a suíte de três músicas transcritas nas partituras 42 a 44. Para o nome da canção, utilizo a letra C de convidado e uma progressão numérica de acordo com a ordem cantada. Segue, a partir da canção C1:

Partitura 42 – Tüwowo (C1)

C1

$\text{♩} \approx 117$

A

V

he - he - he e - he e - he - he tü - wo - wo tü - wo - wo tü - wo - wo tü - wo - wo

tü - wo - wo tü - wo - wo - ye e - he e - he - he **A1** **A1** **A1** **A1**

B

B1

tü - wo - wo tü - wo - wo a - ni - wü - gü tü - wo - wo me - ta - ga - gü tü - wo - wo me - ta - ga - gü tü - wo - wo

tü - wo - wo tü - wo - wo tü - wo - wo tü - wo - wo - ye e - he e - he - he **B1** **B1**

A

A1'

tü - wo - wo tü - wo - wo tü - wo - wo tü - wo - wo - ye e - he e - he - he **A1'** **A1'**

B

B1'

tü - wo - wo tü - wo - wo a - ni - wü - gü tü - wo - wo me - ta - ga - gü tü - wo - wo

me - ta - ga - gü tü - wo - wo tü - wo - wo tü - wo - wo tü - wo - wo - ye e - he e - he - he **B1'**

A

A1''

tü - wo - wo tü - wo - wo tü - wo - wo tü - wo - wo - ye e - he e - he - he **A1''** **V**

Fonte: elaboração própria
Anexo A – Faixa 29

Partitura 43 – Ege tuwe (C2)

C2

♩ ≈ 118 _v

A
A1

he-he - he e - he e - he-he e - getü - we tü-wo-wo i - ye e - getü - we tü-wo-wo i - ye

B
B1

e - getü - we tü-wo-wo - ye e - he e - he-he ege tü - we tü-wo-wo i - ye

e - ge tü - we tü-wo-wo i - ye e - ge tü - we tü-wo-wo i - ye e - ge tü - we tü-wo-wo - ye e - he e - he-he

A
A1'

B1 B1

e - ge tü - we tü-wo-wo i - ye e - ge tü - we tü-wo-wo i - ye e - ge tü - we tü-wo-wo -

B
B1'

A1' A1'

ye e - he e - he-he ege tü - we tü-wo-wo i - ye e - ge tü - we tü-wo-wo i - ye

e - ge tü - we tü-wo-wo i - ye e - ge tü - we tü-wo-wo - ye e - he e - he-he

A

B1' B1' | A1' A1' | A1' A1' | **V** **V** ||

Fonte: elaboração própria
Anexo A – Faixa 30

Partitura 44 – *Ayi ayiye* (C3)

C3

♩ ≈ 120 v

A
A1

e-he-he e-he e-he a-yi a-yi-ye o-ha-yi ha-yi e-he e-he-he

A1'

A1 a-yi a-yi-ye o-ha-yi ha-yi e-he e-he-he A1' | A1 | A1' |

B
B1

o-no-go ne-ke yo-pü ne-ke ye-u-ga a-gi-hi-ye ye-u-ga a-gi-hi-ye ye-u-ga

B1

a-gi-to-ho ya-hu o-ha-ha-ye o-ha-ye e-he e-he-he

B1'

o-no-go ne-ke yo-pü ne-ke ye-u-ga a-gi-hi-ye ye-u-ga a-gi-hi-ye ye-u-ga

A
B1' | A1 | A1 | **V** | **V** |

a-gi-to-ho ya-hu o-ha-ha-ye o-ha-ye e-he e-he-he

Fonte: elaboração própria
Anexo A – Faixa 31

Os participantes que estavam no centro gritavam o *iúla* sempre que uma nova canção iniciava, ou quando os cantores entravam no segundo tema. Ao final da vinheta de encerramento, o dono da festa principal se aproximou e realizou um diálogo cerimonial com Tapi que, ocupando a posição à esquerda, era o cantor principal na ocasião. Tapi iniciou falando em kamayurá e em tom autoderrogatório: *pa'i ayuep yurué teté amaraka*, 'tio, acabou, minha música é de mentira mesmo'. Além dessa frase que consegui captar, o chefe principal aweti também respondia, ao mesmo passo que as primeiras lamentações voltavam a ocorrer.

Este diálogo cerimonial entre Tapi e o dono principal da edição aweti traz alguns pontos interessantes. Pode-se concluir que ele segue uma estrutura

semelhante ao diálogo de aceitação do convite para uma edição ritual. Porém, uma diferença notável é o vocativo utilizado para se adereçar ao interlocutor. Ao invés do *inimigo*, que aparece constantemente nas análises dos discursos dos *waka*, aqui temos Tapi chamando o dono do ritual, e não seu mensageiro, de pai classificatório (FB), *pa'y* em kamayurá. Ao final, um dono secundário do ritual ofereceu peixe moqueado, beiju e cintos retirados das efígies.

A participação dos cantores convidados pode passar despercebida pelos expectadores não-indígenas, nunca aos próprios alto-xinguanos. Toda a comunidade anfitriã que estava no centro da aldeia assistindo à execução dos cantores convidados era, de certa forma, uma comissão de apreciação e avaliação, o que gerou uma presença massiva. E isso não se aplica somente aos presentes no pátio, mas também àqueles nos acampamentos, convidados estrangeiros que, segundo a *regra*, têm seus momentos específicos para adentrar no terreiro anfitrião. Há os que veem e ouvem, e há aqueles que somente ouvem, ambos com acuidade e atenção ao que se profere no centro.

Ainda nesse mesmo ato ritual da vigília, passo para uma outra cena. Descrevo, a partir de agora, a edição ocorrida também em 2017, mas na aldeia kamayurá de Ipavu. Nessa edição, eu acompanhava o finado cacique Aritana, que assumiu o posto de dono do ritual, junto com sua família mais próxima. Como vimos, os Yawalapíti, enquanto comunidade, não atendeu à edição, nem mesmo como convidados. Durante a vigília, permaneci no pátio central, em bancos colocados perto das fogueiras. À medida que a noite avançava, o movimento ia diminuindo, até que, na alta madrugada, só restavam poucos chefes e as famílias dos falecidos, que, nesse caso, também incluíam alguns *caráibas*, familiares do sanitarista Roberto Baruzzi, o homenageado principal.

Apesar de já ter pretensão de pesquisar o ritual, não realizei longas gravações sistemáticas do áudio em edições anteriores, com apenas uma pequena parcela registrada. A temporada de campo de 2017 me permitiu, após ser devidamente autorizado pelos cantores, registrar o repertório executado na vigília. Os cantores na aldeia kamayurá eram Levi e Iepe; o primeiro, um senhor de meia idade, e o segundo era seu filho, que herdou o repertório do pai. Ambos são Mehinaku, residentes em Utawana, uma aldeia menor desse povo, e atendiam à edição como aliados dos Kamayurá. Na ocasião, gravei nove subsuítas que, juntas, formam a suíte da madrugada, *kawawaka* em yawalapíti, que encerra o longo ciclo

ritual. Com um total de cerca de quatro horas de gravação contendo o *itsatchi inapa*, escolhi três subsuítas que foram cantadas na aldeia kamayurá. Como mencionei anteriormente, o objetivo aqui não é analisar o gênero musical do *itsatchi*, ou ainda o repertório *itsatchi inapa*, em sua completude. A seleção do material a ser apresentado aqui seguiu critérios de qualidade na captação, uma vez que foi comum a interferência do vento e de conversas paralelas.

O primeiro conjunto ocorreu logo após a entrada dos convidados durante a dança *katatatiakapühü*. As quatro canções foram executadas ininterruptamente. Elas seguem com a letra M, de mehinaku, seguida de um número que identifica a subsuíta transcrita, que são três, e um outro número separado por ponto que marca a ordem das canções na subsuíta. Às 21:13, Levi e Iepe, após terem colocado o cocar e apoiado o arco no chão, balançaram seus chocalhos, emitiram o grande salto ascendente característico da vinheta inicial e seguiram (part. 45 a 48), como a seguir:

Partitura 45 – Weniku (M1.1)

M1.1

A

$\text{♩} \approx 108$ *v* **A1**

V
V

e-he - he e - he e - he-he we - ni - ku we-ni - ku ee e - he-he we-ni - ku we-ni - ku

ee e - he-he we-ni - ku we-ni - ku o-ha - ha-yü o-ha - yü e - he e - he-he

B
B1

A1 **A1** **A1**

a-ma-go e - tue - pe - ne e - he a-wi-ri e - tue-pe - ne e - he

we - ni - ku we-ni - ku ee e - he-he we-ni - ku we-ni - ku ee e - he-he

we-ni - ku we-ni - ku o-ha - ha-yü o-ha - yü e - he e - he-he **B1** **B1**

A
A1'

we - ni - ku we-ni - ku ee e - he-he we-ni - ku we-ni - ku ee e - he-he

we-ni - ku we-ni - ku o-ha - ha-yü o-ha - yü e - he e - he-he **A1'** **A1'**

B
B1'

a-ma-go e - tue - pe - ne e - he a-wi-ri e - tue-pe - ne e - he we - ni - ku we-ni - ku

ee e - he-he we-ni - ku we-ni - ku ee e - he-he we-ni - ku we-ni - ku o-ha - ha-yü

o - ha - yü e - he e - he - he

we - ni - ku we - ni - ku ee e - he - he

we - ni - ku we - ni - ku ee e - he - he we - ni - ku we - ni - ku o - ha - ha - yü

o - ha - yü e - he e - he - he

Fonte: elaboração própria
Anexo A – Faixa 32

Partitura 46 – Mekuyawarü (M1.2)

M1.2

♩ ≈ 112

e - he - he e - he e - he - he me - ku - ya - wa - rü ya - hu ee e - he

me - ku - ya - wa - rü ya - hu o - ha - ha - yü o - ha - yü e - he e - he - he

me - ku - ya - wa - rü ya - hu ee e - he e - ne - ya - wa - rü ya - hu e e - he me - ku - ya - wa - rü ya - hu

e - he e - ne - ya - wa - rü ya - hu o - ha - ha - yü o - ha - yü e - he e - he - he

B1 B1 | A1 A1 | A1 A1 | B1 B1 | B1 B1 | A1 A1 | V V

Fonte: elaboração própria
Anexo A – Faixa 33

Partitura 47 – Rimapuna (M1.3)

M1.3

♩ ≈ 108

A

A1

Fonte: elaboração própria
Anexo A – Faixa 34

Partitura 48 – *Apa taku* (M1.4)

M1.4

$\text{♩} \approx 110$

A
A1



e-he - he e - he e - he-he a - pa ta - ku a - ri - to - wo i - ya - na ha - ye ee

B
B1



ye - ku - ta - ri - to - wo - yü e - he e - he - he i - ye - gü ta - ni na - pi - ta - ni



e - he - he ee ye - ku - ta - ri - to - wo - jü e - he e - he - he

B2



a - pa a - ta - ku ri - to - wo a - wi - ri i - ya - na ha - ye ee ye - ku - ta -

A



ri - to - wo - yü e - he e - he - he

B
B1'



i - ye - gü ta - ni na - pi - ta - ni e - he - he ee ye - ku - ta - ri - to - wo -

B2'



yü e - he e - he - he a - pa a - ta - ku ri - to - wo a - wi - ri i - ya - na ha - ye

B2'



ee ye - ku - ta - ri - to - wo - yü e - he e - he - he

A
A1'

a - pa ta - ku a - ri - to - wo i - ya - na ha - ye ee ye - ku - ta - ri - to - wo - yü e -

he e - he - he

V
V

Fonte: elaboração própria
Anexo A – Faixa 35

Os cantores mehinaku executaram a vinheta inicial e final de mesmo modo que os cantores yawalapíti, sem a variação que apresentei para os cantores da aldeia Afukuri. A marcação do chocalho no tema B, de outro modo, possui uma notável diferença. Ao invés da sequência de aproximadamente dez notas marcadas por uma longa pausa, aqui temos três notas na cabeça do tempo, seguido de uma pausa também de três tempos. Para exemplificar, transcrevo na partitura 49 a frase B1 da canção M1.4 anterior.

Partitura 49 – Acompanhamento rítmico do tema B na canção M1.4

M1.4

B
B1

i - ye - gü ta - ni na - pi - ta - ni e - he - he ee je - ku - ta - ri - to - wo - yü e - he e - he - he

Fonte: elaboração própria
Anexo A – Faixa 35

Logo após a execução da quarta música, *apa taku* (M1.4), os familiares dos falecidos lembrados com uma efígie retornaram ao choro cerimonial. Passada aproximadamente meia hora, os cantores retornaram, ocorrendo também a entrada dos próximos convidados, que, no caso, eram os Kuikuro. Essa alternância ainda ocorreu novamente, dando lugar à entrada dos Wauja. Já era mais de meia-noite quando os cantores mehinaku voltaram a cantar, sem mais receber convidados no pátio. E assim seguiu, intercalando choro e canto, até um pouco antes do alvorecer.

O próximo registro que apresento ocorreu já na alta madrugada, de modo que o primeiro número do título nas partituras não indica a ordem em que elas foram cantadas no ritual, e sim a ordem apresentada aqui. Às 02:30 do domingo, os cantores executaram a seguinte sequência (part. 50 a 53):

Partitura 50 – Mitoeto (M2.1)

M2.1

♩ ≈ 106

A
A1

V | v

mi-to-e - to ri-ra - no mi-to-e - to ri-ra - no mi-to-e - to ri-na - no mi-to-e - to ri-ra - no

mi - to - e - to ri - na - no o - ha - yü e - he e - he - he

A1

A1'

mi-to-e - to ri-ra - no mi-to-e - to ri-ra - no mi-to-e - to ri-ra - no mi-to-e - to ri-na - no

mi - to - e - to ri - na - no o - ha - yü e - he e - he - he

A1' A1' A1'

B
B1

ito-me - to ri-ra - no mi - to - e - to ri-ra - no mi - to - e - to ri-ra - no

mi-to-e - to ri-ra - no mi-to-e - to ri-ra - no mi-to-e - to ri-ra - no o - ha - yü e - he e - he-he

A
A1''

B1 B1 B1

mi - to - e - to ri - ra - no mi - to - e - to ri - ra - no mi - to - e - to ri - ra - no

mi-to-e - to ri-ra - no mi-to-e - to ri-ra - no o - ha - yü e - he e - he-he

A1'' A1'' A1''

B
B1'

ito-me - to ri-ra - no mi-to-e - to ri-ra - no mi-to-e - to ri-ra - no mi-to-e - to ri-ra - no mi-to-e - to ri-ra - no

mi - to-e - to ri-ra - no o - ha - yü e - he e - he - he

A
A1'''

mi-to-e - to ri-ra - no mi-to-e - to ri-ra - no mi-to-e - to ri-ra - no mi-to-e - to ri-ra - no

mi - to-e - to ri-ra - no o - ha - yü e - he e - he - he

A1'''

Fonte: elaboração própria
Anexo A – Faixa 36

Partitura 51 – Pitonetu (M2.2)

M2.2

♩ ≈ 107

A
A1

e - he - he e - he e - he-he pi-to-ne-tu ni-na-ka pi-to-ne-tu ni-na-ka pi-to-ne-tu ni-na-ka

pi - to-ne - tu ni-na - ka pi - to-ne - tu ni-na - ka o - ha - yü e - he e - he-he

B
B1

pi-to-ne - tu ni-na - ka pi - to-ne - tu ni-na - ka pi - to-ne - tu ni-na - ka pi - to-ne - tu ni-na - ka

pi - to-ne - tu ni-na - ka pi - to-ne - tu ni-na - ka o - ha - yü e - he e - he-he

A
A1'

pi - to-ne - tu ni-na - ka pi - to-ne - tu ni-na - ka pi - to-ne - tu ni-na - ka pi - to-ne - tu ni-na - ka

pi - to-ne - tu ni-na - ka o - ha - yü e - he e - he - he

A1' A1'

Fonte: elaboração própria
Anexo A – Faixa 37

Partitura 52 – Yoiri nuyana (M2.3)

M2.3

♩ ≈ 108

A
A1

e - he - he e - he e - he-he yo - i - ri nu-ya - na yo - i - ri nu-ya - na yo - i - ri nu-ya - na

A
A1 A1

yo - i - ri nu-ya - na yo - i - ri nu-ya - na o - ha - yü e - he e - he-he

B
B1

yo-iri - ri nu-ya - na yo - i - ri nu-ya - na yo - i - ri nu-ya - na yo - i - ri nu-ya - na

B
B1 B1 B1

yo - i - ri nu-ya - na yo - i - ri nu-ya - na o - ha - yü e - he e - he-he

A
A1'

yo - i - ri nu-ya - na yo - i - ri nu-ya - na yo - i - ri nu-ya - na yo - i - ri nu-ya - na

A
A1' A1'

yo - i - ri nu-ya - na o - ha - yü e - he e - he-he

B
B1'

yo-iri - ri nu-ya - na yo - i - ri nu-ya - na yo - i - ri nu-ya - na yo - i - ri nu-ya - na yo - i - ri nu-ya - na

A
B1' B1' A1' **V**
V

yo - i - ri nu-ya - na o - ha - yü e - he e - he-he

Fonte: elaboração própria
Anexo A – Faixa 38

Partitura 53 – Yoeere nuyana (M2.4)

M2.4

♩ ≈ 108

A
A1

e - he - he e - he e - he-he yoe - e - re nu-ya - na yoe - e - re nu-ya - na yoe - e - re nu-ya - na

yoe - e - re nu-ya - na yoe - e - re nu-ya - na o - ha - yü e - he e - he-he

B
B1

yo-ere - re nu-ya-na yoe-e - re nu-ya-na yoe-e - re nu-ya-na yoe-e - re nu-ya-na yoe-e - re nu-ya-na

yoe - e - re nu-ya - na o - ha - yü e - he e - he-he

A **B** **A** **V**

B1 B1 A1 A1 B1 B1 A1

Fonte: elaboração própria
Anexo A – Faixa 39

Com uma duração de vinte e oito minutos, a subsuíte deu lugar ao choro, faltando dois minutos para as três da manhã. Mais uma sessão de canto seguida de choro se passou, até que, às 03:50, enquanto as famílias estavam lamentando, a pajé Mapulu foi chamada ao centro da aldeia¹⁰⁰. Lá, ela entrou em transe induzido pelo tabaco e, ao acordar, informou que tudo ocorreria bem na luta da manhã seguinte, e que não havia feitiços na aldeia que pudessem prejudicar os lutadores anfitriões, que na ocasião reuniam Kamayurá, Mehinaku e Kalapalo. Ao receberem a notícia, os presentes emitiram o grito da luta. Passada essa movimentação, às 04:15, os cantores aliados mehinaku voltaram a cantar o que transcrevo a seguir (part. 54 a 57):

¹⁰⁰ Mapulu é uma chefe kamayurá e pajé *yatama*. Apesar de raras, Mapulu se formou como uma das únicas pajés mulheres do Alto Xingu, com bastante proeminência na região, sendo bastante requisitada. O cenário feminino xamânico mudou um pouco após Mapulu formar uma série de pajés mulheres e outras, como a falecida Yamoni Mehinaku, também assumirem o posto. Para uma biografia de Mapulu, ver Silveira (2018), e de Yamoni, ver Reginato (2023).

Partitura 54 – *Weniku nuyana* (M3.1)

M3.1

V $\text{♩} \approx 105$ **v** **A**
V **A1**

e - he - he e - he e - he-he we - ni - ku nu-ya - na we - ni - ku nu-ya - na

we - ni - ku nu-ya - na we - ni - ku nu-ya - na we - ni - ku nu-ya - na o - ha - yü e - he e - he-he

A2
A1

we - ni - ku nu-ya - na we - ni - ku nu-ya - na we - ni - ku nu-ya - na

we - ni - ku nu-ya - na we - ni - ku nu-ya - na a - ha - mu - ri nu-ya - na o - ha - yü e - he e - he-he

B
B1
A2

we - ni - ku nu-ya - na we - ni - ku nu-ya - na we - ni - ku nu-ya - na we - ni - ku nu-ya - na

we - ni - ku nu-ya - na we - ni - ku nu-ya - na a - ha - mu - ri nu-ya - na o - ha - yü e - he e - he-he

B2
B1

we - ni - ku nu-ya - na a - mu - ri nu-ya - na we - ni - ku nu-ya - na we - ni - ku nu-ya - na

we - ni - ku nu-ya - na we - ni - ku nu-ya - na a - ha - mu - ri nu-ya - na o - ha - yü e - he e - he-he

B2'
B2

we - ni - ku nu-ya - na a - mu - ri nu-ya - na we - ni - ku nu-ya - na we - ni - ku nu-ya - na

we - ni - ku nu - ya - na we - ni - ku nu - ya - na a - ha - mu - ri nu - ya - na o - ha - yü e - he e - he - he

A

A2'

we - ni - ku nu - ya - na we - ni - ku nu - ya - na we - ni - ku nu - ya - na

we - ni - ku nu - ya - na we - ni - ku nu - ya - na a - ha - mu - ri nu - ya - na o - ha - yü e - he e - he - he

B

B1'

A2'

we - ni - ku nu - ya - na we - ni - ku nu - ya - na we - ni - ku nu - ya - na we - ni - ku nu - ya - na we - ni - ku nu - ya - na

we - ni - ku nu - ya - na a - ha - mu - ri nu - ya - na o - ha - yü e - he e - he - he

B2''

B1'

we - ni - ku nu - ya - na a - mu - ri nu - ya - na we - ni - ku nu - ya - na we - ni - ku nu - ya - na

we - ni - ku nu - ya - na we - ni - ku nu - ya - na a - ha - mu - ri nu - ya - na o - ha - yü e - he e - he - he

A

A2''

B2''

we - ni - ku nu - ya - na we - ni - ku nu - ya - na we - ni - ku nu - ya - na we - ni - ku nu - ya - na

we - ni - ku nu - ya - na a - ha - mu - ri nu - ya - na o - ha - yü e - he e - he - he

A2''

V

V

Fonte: elaboração própria
Anexo A – Faixa 40

Partitura 55 – *Weneko* (M3.2)

M3.2

$\text{♩} \approx 106$

A
A1

e - he - he e - he e - he-he we-ne-ko we-ne-ko we-ne-ko we-ne-ko we-ne-ko we-ne-ko

we-ne-ko we-ne-ko we-ne-ko we-ne-ko a-ha-mu-ri nu-ya-na - yü e - he e - he-he

B
B1

A1 A1

we-ne - ko we-ne - ko we - ne - ko we-ne - ko we - ne - ko we-ne - ko

we-ne-ko we-ne-ko we-ne-ko we-ne-ko we-ne-ko we-ne-ko a-ha-mu-ri nu-ya-na - yü e - he e - he-he

A
A1

B1 B1

A1 A1

V
V

Fonte: elaboração própria
Anexo A – Faixa 41

Partitura 56 – *Paya paru* (M3.3)

M3.3

$\text{♩} \approx 107$

A
A1

e - he - he e - he e - he-he pa-ya pa-ru o - ha - yü ee e - he -

B
B1

yau - yau ke-pe-ne ma-ka pü - nu - ya-rü we - ne ee e - he

A
A1

A1 A1 A1 A1 A1 A1

B
B1 B1 B1 B1

A
A1 A1 A1

V
V

Fonte: elaboração própria
Anexo A – Faixa 42

Partitura 57 – *Erina ritowo* (M3.4)

M3.4

♩ ≈ 104

e - he - he e - he e - he - he e - ri - na ri - to - wo

eri - na e - ri - na e - ri - na a - ri - to - wo e - ri - na a - ri - to - wo - yü e - he e - he - he

eri - na ri - to - wo e - ri - na a - ri - to - wo e - ri - na a - ri - to - wo - yü e - he e - he - he

wa - ra - ka - ni - tsa e - ri - na ri - to - wo eri - na e - ri - na e - ri - na a - ri - to - wo e - ri - na a - ri - to - wo -

yü e - he e - he - he

Fonte: elaboração própria
Anexo A – Faixa 43

Ao final da vigília, pouco antes do alvorecer, cantou-se a última sequência de canções. Trata-se de canções *kanupa*, comumente mencionadas como *música para apagar o fogo*, o que efetivamente ocorreu durante a sua execução. Da mesma forma que um conjunto de canções *kanupa* transferiu sua potência à efígie, o que a tornou uma atratora da alma-duplo do falecido, agora um canto *kanupa* também promove um afastamento, dessa vez definitivo, entre vivos e mortos. Esse é um momento perigoso, pois a alma-duplo está em um limbo, uma fronteira entre o mundo dos vivos, que encerram o momento da lembrança, e o mundo dos mortos¹⁰¹.

¹⁰¹ Zarur (2003, p. 11) escreve sobre uma ocasião em que os irmãos falecidos, Aritana e Pirakumã, durante o *itsatchi* de Kanato, pai de ambos, ouviram um farfalhar e viram o pai em pé, causando um desmaio em Pirakumã. Fausto (2020, p. 241) fala sobre um caso narrado em que um homem *kuikuro* viu a irmã que estava sendo homenageada em um ritual, o que acabou desencadeando uma série de consequências, como o abortamento das lutas que ocorreriam no dia seguinte e o falecimento do homem.

Os Aweti afirmam que, nesse momento, ocorre “a viagem definitiva de sua alma para a aldeia dos mortos no céu (*mo’apytewetu*, verbo cuja tradução provavelmente seria ‘fazer desaparecer’)” (VANZOLINI, 2013, p. 365). Já entre os Kamayurá, parece haver uma situação mais compósita dos lugares habitados pela alma-duplo. Paltu Kamaiwrá, após ser o dono do ritual que lembrou de seu falecido pai, questionou-se

Para que ficar chorando perto do *Kwaryp*? É porque nesse momento, a alma da pessoa está junto com a família, por isso tem que chorar muito a noite inteira. Depois da festa, filho, filha, esposa, sobrinho, cunhado genro, irmã, não vão mais chorar, pois já vamos viver com nova vida, com novo pensamento; vão continuar vivendo como era antes, junto com seu povo, rindo, brincando, dançando e outros. A alma da pessoa também não vai viver mais na aldeia, ela já vai se afastando para longe, nas matas. Para os Kamaiurá existem três mundos: Um é o nosso mundo na terra, o segundo é o mundo da alma na terra, que é um lugar invisível. Quando a alma da pessoa não vai ainda da terra, sempre sonhamos, sentimos saudade, em qualquer lugar que andamos, onde ele andou, e logo o rosto e o sorriso dele aparecem aos nossos olhos, pois que ele está nos acompanhando, por isso que a pessoa lembra de alguém que foi. O Terceiro mundo é *ywaka kape rupi* (via láctea), é lá que a alma vai ao céu, para morrer de verdade. Como a alma morre de verdade? As almas têm certo dia para morrer, é no dia de eclipse do Sol e Lua. No dia do eclipse, as almas vão para a aldeia dos pássaros no céu para guerrear (KAMAIWRÁ, 2015, p. 241).

Já os Kalapalo parecem ter uma visão semelhante aos Kamayurá, na qual a alma-duplo da pessoa é divisível em duas, sendo que a “alma do olho” permanece humana e já segue para a aldeia dos mortos no céu, após o enterro, enquanto a “alma” se solta do corpo e se torna *apapalutapa* (*itseke* em kalapalo). Esta última ronda a aldeia até que se faça um *itsatchi* (*egitsü* em kalapalo) (GUERREIRO, 2015, p. 254). O destino póstumo da alma, entre os Yawalapíti, não é unânime. Apesar disso, todos são unânimes em falar que o *itsatchi* afasta a alma das imediações da aldeia, provocando um rompimento e deixando os antigos lugares em que o falecido costumava conviver para os vivos. O ponto crítico, a efetiva desagregação da alma-duplo, ocorre nesta última sequência musical *kanupa*.

Com a fogueira apagada e as cinzas meticulosamente removidas, a claridade solar já começa a despontar no horizonte. É a hora da luta.

5.5 KAHRI – LUTA

Em 2017, de todo o efetivo yawalapíti que foi até a aldeia aweti participar do *itsatchi*, a grande maioria só entrou em cena, efetivamente, durante a luta¹⁰². Os chefes dos convidados e os cantores assumiram um papel ritual, enquanto a participação de todo o restante estava diretamente relacionada com a luta; os jovens foram para lutar. As mulheres e moças que atendiam ao ritual foram como chefe dos convidados, acompanhando algum parente próximo que estava nessa posição, ou acompanhando algum lutador. Sempre que um jovem vai lutar em alguma outra aldeia, seus pais, enquanto puderem, estarão ao lado do filho, e nessa edição na aldeia aweti não foi diferente.

Mas o que é esta luta “*huka-huka*”, tão esperada e que gera tantos comentários? O que ela mobiliza? Ser um lutador consagrado, *kahriwüküti* ‘dono da luta’, é o projeto de vida basilar do jovem solteiro alto-xinguano que, como vimos no capítulo três, mobiliza todo o grupo doméstico e uma grande força de trabalho. Nos encontros intercomunitários, o jovem é apresentado como um corpo fabricado pelo povo, é motivo de orgulho de todos seus compatriotas e alvo de disputa quando se casa em outra aldeia. Seguindo o argumento da tese, a luta aparece como um polo disjuntor gerador de diferenças e um catalisador das hostilidades. É também quando um coletivo de pessoas se apresenta enquanto uma comunidade perante outras comunidades, delimitando seus limites, ainda que provisoriamente.

Como afirma Costa (2013, p. 121), e pude constatar não somente nesses encontros tensos, mas também nas conversas do dia a dia, a luta não equilibra as tensões; ao contrário, ela é promotora de uma disjunção. Ou seja, em vez de pegar um quadro de tensões entre os povos alto-xinguanos e entregar um sistema controlado, com suas tensões aliviadas pela luta, esta recebe um sistema de relações que se apresenta como pacífico e entrega uma rivalidade disjuntiva; a luta cria tensões que, aparentemente, não se resolvem no momento da luta. Desafetos de edições passadas podem se tornar rivais combativos em futuras edições, ou ainda rivalidades de uma pessoa podem ser repassadas para um novo lutador promissor.

¹⁰² Trata-se do epicentro do ritual, no que confere aos aspectos organizacionais.

A luta é para valer ou, como falam os Yawalapíti, “*acabou ‘amigo’*”¹⁰³. Afins não lutam entre si. O atomismo da parentela nuclear, que incorpora pessoas como afins, se expande ao ponto de assimilá-los como consanguíneos, gerando a oposição nós/outros que tem na luta uma expressão explícita. O parentesco se banha com um gradiente de distância que tende a classificar, em um nível amplo, todos os corresidentes como irmãos. Os parentes distantes, ou não-parentes, o que podemos colocar na categoria de “afim potencial”, são os adversários preferenciais. Como as lutas são entre jovens, e estes são fabricados no gabinete da reclusão, pode-se afirmar que esta é uma disputa também entre os pais e entre as comunidades entre si. São relações de filiação que produzem lutadores que disputam com seus afins potenciais. Como venho afirmando, o ritual afirma a diferença ao promover uma disjunção entre os povos, ao mesmo passo que é uma forma de lidar com ela, enquanto um encontro diplomático de chefes.

Para descrever a luta, realizo mais uma vez esse vai e vem temporal entre as edições que presenciei, dessa vez voltando à edição de 2012, sediada pelos Yawalapíti. Assim como os convidados vão majoritariamente para lutar, quando se é anfitrião, a preocupação com a luta é também a principal para os jovens. Nessa ocasião, os Yawalapíti estavam se preparando para desafiar os convidados de todas as aldeias – kalapalo, kuikuro, matipu/nahukua (como um só grupo), wauja, kamayurá e aweti –, enquanto estes se dirigiram para a aldeia e lutaram somente com os anfitriões. Além dos exaustivos treinos no sol a pino, os dias antecedentes também foram focados na luta para a maioria dos jovens yawalapíti.

No dia anterior à luta, portanto no sábado, praticamente todos os lutadores realizaram a sangria. Além de espantar o cansaço e a fadiga do corpo do lutador no dia seguinte, a sangria também os ajudou a passar a noite em claro. Enquanto estava ocorrendo a vigília no pátio da aldeia, os lutadores permaneciam sem dormir, para que o sonho não se transformasse em mau agouro na luta. Se ocorresse, no sonho, de algum lutador tropeçar, na luta ele poderia ser derrubado. Não se dormiu para evitar o sonho indesejado.

Antes que qualquer sinal de claridade tivesse despontado, a movimentação de pessoas na aldeia já era bem intensa. A maioria estava se dirigindo ao rio para banhar-se e começar a preparar a pintura que foi usada na manhã que se

¹⁰³ Ou seja, a amizade se encerra temporariamente durante a luta, sendo retomada logo após, fazendo com que os lutadores não peguem mais leve com adversários que são seus amigos.

aproximava. O porto ficou cheio nessa madrugada, a partir de umas três da manhã. De volta ao acampamento, o óleo-de-copaíba era aplicado nos braços e articulações, aquecendo os músculos e preparando a pele para a pintura. Na luta, os traços das pinturas nos corpos seguiam padrões livres, com grafismos alto-xinguanos ocorrendo lado a lado com o símbolo *ying-yang*, brasões de times, mensagens políticas e desenhos de teia de aranha. Porém, uma característica é notável em todos os corpos pintados para lutar: eles eram intimidadores.

A luta se realizou no amanhecer de domingo. Com todos prontos e reunidos na casa do *itsatchi wüküti*, os anfitriões bateram os pés repetidamente no chão e emitiram o ‘grito da luta’, *kahri iúla*. Gritos também soavam dos acampamentos dos convidados, avisando que eles também já estavam prontos. Com *iúla* vindo de todas as direções, o clima de rivalidade se acirrou, e foi aí que romperam os anfitriões saindo da *itsatchi wüküti pá*, ‘casa do dono da festa’, correndo junto com os Mehinaku e dançando *putakawükühü*. Em seguida, os convidados adentraram a aldeia, dançando *katatatiakapühü* e infletindo para os donos do ritual, que se apresentavam estáticos e inertes, de pé, apoiados em seus arcos. Enquanto os convidados dançavam e provocavam os seus rivais, os *waka* levavam os chefes dos convidados, pelo pulso, para bancos localizados a meio caminho para o pátio. Após a dança, cada grupo de convidados se dispersava e se posicionava atrás de seus chefes, que permaneceram sentados durante toda a manhã.

Com todos no pátio, era hora de começar os embates. O dono principal da festa, voltado para os lutadores da aldeia, que se aglomeravam em frente à casa do centro, convocou os jovens que lutaram nas lutas principais, um a um. Ao ser convocado, cada lutador corria e se posicionava voltado para o primeiro grupo de convidados a ser enfrentado, seguindo a mesma ordem em todas as entradas dos convidados na aldeia. Enquanto o lutador corria, a comunidade realizava o *kahri iúla*. Após a luta com o primeiro grupo de convidados, esse mesmo ato foi repetido com o seguinte, seguido de luta, e assim por diante, até que todos os convidados tivessem lutado. Os lutadores que se apresentaram enfileirados, como onças, em frente aos convidados, formam a *kahri itchitchinhuma*, ‘seleção da luta’ (fig. 26), e, apesar de terem sido convocados no pátio, já haviam sido previamente escolhidos no dia anterior.

Figura 26 – Cacique yawalapíti como *shühri pünhutsalau*, aldeia Aweti, 2017



Fonte: foto do autor

Aqueles que estavam na *kahri itchitchinhuma* lutaram primeiro com cada grupo de convidados, em lutas individuais. Os desafiantes correram de onde estavam até o pátio central, onde o rival anfitrião o esperava. Próximos, ambos faziam movimentos circulares, batendo o pé direito no chão e emitindo a vocalização do esturro de uma onça. Ainda esturrando, ambos se ajoelhavam e davam início ao combate. O objetivo da *kahri* era pôr o adversário com as costas no chão, apesar das quedas não serem tão frequentes e muitas terminarem em empate. Antes de derrubar, os lutadores precisavam segurar as pernas do adversário. Caso ninguém derrubasse, aquele que segurou a perna do oponente era considerado o vencedor. Se ocorresse de ambos os lutadores se soltarem, sem que nenhum tivesse sido derrubado ou tivesse suas pernas dominadas, a luta acabava em empate. Quando algum lutador lograva êxito, seu grupo gritava o *kahri iúla*, o que podia ser questionado pelo grupo adversário.

Após esse ciclo de lutas individuais principais, os grupos rivais se aproximaram e começaram as lutas coletivas, que ocorreram concomitantemente. Nesse momento, praticamente todos os homens lutaram, desde crianças até seniores. As lutas ocorreram por desafio, quando um lutador cruzava o pátio e desafiava algum lutador do outro lado. Não havia luta casada, como na primeira

parte. Se um lutador chamasse o adversário e o desafio fosse negado (no caso de cansaço ou se tivesse se machucado), outro lutador do seu grupo deveria se apresentar para o combate. Foi comum ver, nas lutas coletivas, os pais levando seus filhos pelo pulso até o grupo adversário e convocando adversários para eles. Esses adversários, muitas vezes, eram maiores e mais experientes que os filhos daqueles que os convocou. Como o modo de escolha dos lutadores era por desafio direto, foi possível que os lutadores enfrentassem seus desafetos. Os *amulaunhau*, como bons diplomatas, sempre estavam entre os lutadores para apartar qualquer desentendimento eventual e para prestar solidariedade. Finalizada as lutas coletivas, todos voltaram à posição inicial, e o ciclo de convocação e lutas seguiu com o próximo convidado.

Os Yawalapíti se orgulham de terem exímios lutadores, uma tradição que vem desde Sariruí, passando pelo sobrinho Aritana, até a geração atual. Tumim, por exemplo, um adulto filho de um importante wauja e de uma irmã de Aritana, foi, durante muito tempo, reconhecido como um dos grandes lutadores do Alto Xingu. Descrições de suas lutas podem ser encontradas em Costa (2013, p. 246–262), que o coloca como responsável pelos confrontos mais esperados das temporadas entre 2008 e 2011, juntamente com seu rival Dida Kalapalo. Seus irmãos também são grandes lutadores, assim como outros jovens.

Destaco Tumim pois ele ilustra uma situação ligeiramente comum entre os Yawalapíti. Muitos jovens, hoje em dia, ao se casarem fora da aldeia, cumprem a uxorilocalidade temporária, o que, na época da reintegração, era evitado. Avelar, ao pesquisar a luta em Ipatse, descreve o casamento de Tumim com a filha de um falecido chefe kuikuro, e a recepção desse na aldeia de seus afins. Após lutar com praticamente todos os lutadores da aldeia e se sair bem, Tumim passou a ser disputado como lutador pelos kuikuro, em vez de integrar o seu tradicional time yawalapíti. O autor, ao falar sobre Tumim, afirma que “trata-se de um membro da comunidade que é estrangeiro ao mesmo tempo. A luta [...] pode inserir, num outro povo, um integrante que não é parte dele, ao mesmo tempo que é” (AVELAR, 2010, p. 152).

Quando cheguei na aldeia yawalapíti pelas primeiras vezes, Tumim era efetivamente o *kahri yüküti* da aldeia. Com o passar dos anos e o casamento deste com uma kuikuro, seus irmãos mais jovens começaram a se destacar também na luta. Quero chamar a atenção para Jair e Makapá, ambos filhos do mesmo chefe

wauja que mora entre os Yawalapíti desde o seu casamento. Na edição kamayurá de 2017, como disse anteriormente, os Yawalapíti não participaram enquanto um grupo. Enquanto o hoje falecido cacique Aritana era o *itsatchi wüküti*, juntamente com Kotok, o *putakawüküti* dos Kamayurá, Jair e Makapá eram convidados, juntamente com os Wauja. Estes, porém, não enfrentaram seus primos, filhos do cacique, que lutavam como anfitriões, e caso fosse o momento de um deles correr nas lutas principais contra um anfitrião de sua aldeia, ele daria meia volta, e outro correria em seu lugar.

Interromper uma corrida para lutar entre a seleção dos lutadores não é comum. Eu nunca presenciei tal momento enquanto estive em campo, porém já assisti isso acontecendo em um dos registros de vídeo que os alto-xinguanos fazem das festas, especialmente das lutas. No vídeo, Tumim aparecia correndo como convidado e, no meio do caminho, retornando após algumas reclamações. O vídeo seguiu e eu continuei assistindo as lutas com atenção, como todos faziam a meu redor. Ao final, perguntei a Mayuta, um proeminente lutador yawalapíti, o porquê Tumim tinha interrompido sua corrida. Ele me contou que Tumim já havia tirado o cinto da efígie, o que é uma prerrogativa dos que vencem as lutas, e não poderia correr (lutar) de novo. O *kahri yüküti* já havia lutado como convidado pelos Yawalapíti, ocasião em que derrubou seu adversário, e já havia retirado um cinto de algodão da efígie na aldeia anfitriã. Quando foi a vez dos Kuikuro lutarem, Tumim se apresentou novamente, o que causou descontentamento aos presentes, suponho que anfitriões. O mesmo não aconteceria quando algum dos lados fosse anfitrião, pois é inviável que alguém lute como anfitrião e convidado na mesma edição.

No caso desses irmãos lutadores, temos uma relação de filiação – Ewelupi Waura fazendo os lutadores Tumim, Jair e Makapá – e uma relação de afinidade – Tumim casando-se com Babalu Kuikuro –, o que pode gerar configurações múltiplas nos times de lutas. O privilégio, até onde pude perceber, está com os Yawalapíti, local de residência, de treino e de formação. Os Kuikuro aproveitam as obrigações acopladas na afinidade para escalar o primogênito, o que também depende da posição que os Yawalapíti ocuparão na festa. Se Yawalapíti é o povo com que se identificam preferencialmente, os três possuem com os Wauja uma reserva de personitude, que, dependendo do contexto, permite ser ativada, e um destes foi familiarizado pelos Kuikuro, mas uma familiarização que é também situacional.

A luta manipula identidades enquanto “liquidifica harmonias”, para usar uma expressão de Costa (2013, p. 99). Ela age no limite da rivalidade, em que a passagem para a agressividade é tênue. Agostinho anotou uma ocasião em que os Kamayurá não enviaram *waka* para os Kuikuro, e se recusaram a comparecer quando receberam o convite destes últimos. A justificativa foi um desentendimento na luta de uma edição anterior que “degenerou em conflito sério, com pancadaria generalizada; o pretexto teria sido um colar de conchas quebrado por acidente” (AGOSTINHO, 1974, p. 77).

Na edição de 2010, que presenciei entre os Kalapalo, a luta contra os Kamayurá foi acirrada. Houve um rapaz que desmaiou, e alguns outros se machucaram. Momentos depois, um colega antropólogo me contou de uma edição em que ocorreu uma briga generalizada dos Kalapalo também com os Kamayurá, “parecia briga de torcida” (informação verbal)¹⁰⁴. Intrigado perguntei a um jovem kamayurá proeminente na luta sobre o caso, no que ele respondeu rapidamente: “fui eu”. Ele me contou que o lutador kalapalo, ao realizar a pegada na nuca característica do início do combate, deu um tapa em sua face. Consternado, o lutador kamayurá deu um soco em seu rival, e esse ato escalonou rapidamente para uma contenda coletiva.

A luta não é, portanto, uma válvula de escape para as tensões preexistentes no sistema plurilíngue. Trata-se da própria tensão, de um movimento que induz as tensões e as performa em uma disputa de força e destreza. Ela opõe grupos que se apresentam enquanto uma comunidade liderada por seus representantes. A luta é a afirmação da diferença e produtora dessa diferença. Mas a própria luta também atesta a fluidez dos limites e rearranja pessoas nos grupos, fazendo com que os opostos diferentes em um caso, sejam parceiros de uma mesma comunidade em outro.

A organização dos times no *itsatchi* também produz identificações com o falecido, criando alianças entre os povos. Costa afirma que “essas alianças para as lutas são frutos da aliança matrimonial que faz com que as pessoas se reconheçam ligadas ao homenageado, principalmente via chefes, mais do que por laços étnicos” (COSTA, 2013, p. 224). São, como vimos, organizações que atravessam povos em nome da memória de um chefe falecido. Alianças rituais para compor o time de luta

¹⁰⁴ Diálogo com o antropólogo Antonio Guerreiro, durante a edição do ritual em 2010, na aldeia Kalapalo.

anfitriã, por outro lado, também podem ser eventos de situação em longos processos de fusão e fissão de aldeias. Penso no caso matipu e nahukua, que, até meados da década de 80, se reuniram em uma única aldeia após redução populacional, separando-se, logo depois, em duas aldeias independentes. Na edição que pesquisei em 2012, os dois povos se apresentavam como um único time de luta, fato que também se modificou e, de alguns anos para cá, têm se apresentado como times diferentes.

O que temos, em última instância, são lutadores que acompanham os seus chefes, ou lutadores que lembram o seu coaldeão falecido e recebem os outros lutadores que vêm com os chefes dos convidados. O caráter espacial aparece aí muito presente, como em toda a relação de convites e caminhos percorridos pelo *waka*. Trata-se de uma compressão geográfica, em que vizinhos distantes convergem para a aldeia anfitriã percorrendo os caminhos dos convidados. No *itsatchi*, o falecido se apresenta enquanto suporte *amakakati* do povo, seus filhos se apresentam como chefes substitutos, também em pé e inertes como a efígie, e seus netos se apresentam como onças, que esturram e lutam com outras onças que vêm de longe. Se o *itsatchi* promove a permanência da família do chefe falecido na aldeia anfitriã, ele o faz promovendo a continuidade da chefia, a diferença dos adversários e a semelhança dos aliados. Essa configuração, especialmente a da diferença e da semelhança, pode ser diferente já no próximo final de semana, quando uma outra edição poderá estar acontecendo em outra aldeia. O que permanece, e o *itsatchi* marca isso, são as linhagens dos chefes e os lugares em que estes foram enterrados e lembrados.

5.6 WAKA – DIPLOMACIA

O *itsatchi*, em sua longa duração, com a oposição interna da aldeia entre os parentes próximos e a comunidade, passa a agregar pessoas de outros grupos até que, no encerramento, os parentes próximos se apresentem enquanto representantes da comunidade. Assim, no momento da morte, a família consanguínea parte da identificação com o falecido, enquanto, no encerramento da festa, a aldeia expandida se apresenta como anfitriã, lembrando o chefe falecido e apresentando seu parente cognático como o líder de seu pessoal. Essa passagem de uma escala microscópica para outra macroscópica, quando as outras aldeias

chegam, se apresenta como uma dinâmica de familiarização dos vizinhos, que podem porventura se casar entre os anfitriões e, assim, se apresentar como anfitrião nos próximos rituais (ALMEIDA, 2012), como o caso de Tumim descrito anteriormente. A luta afirma essa disjunção entre anfitriões e convidados, que se colocam, temporariamente, como diametralmente opostos.

Os convidados quase não interagem com a efígie. No momento de sua fabricação, eles ainda não chegaram, só se fazendo presentes para “roubar o fogo” no *wükuka* e, na manhã seguinte, para lutar. As danças nessas ocasiões é a mesma, *katatatiakapühü*, que carrega, em sua execução, um mote guerreiro e provocador. Em ambas as ocasiões, os donos do ritual estão em pé, apoiados em suas armas e alinhados um ao lado do outro, assim como as efígies. É aí que se melhor visualiza a noção de substituição presente no *itsatchi*, quando chefes falecidos e chefes vivos se apresentam para os outros povos da região. Toda vez que a diferença é evidenciada, colocando anfitriões e convidados em posições diametralmente opostas, tanto a efígie quanto os chefes estão estáticos e imóveis, representando os anfitriões perante os convidados que adentram o terreiro.

A célebre afirmação de que “fazemos festa e não guerra” mascara uma colocação implícita de que a festa, pelo menos a intercomunitária, ainda possui elementos que remontam a um passado guerreiro. Assim, os encontros intercomunitários também estão nesse eixo de gradação contínua e escalar entre “guerra e festa” (PERRONE-MOISÉS, 2015), como o *ihralaka, jawari* em kamayurá, que se encerra no embate com propulsores de flechas entre comunidades vizinhas, em que a carga de guerra é explícita. Quando convidados e anfitriões se enfrentam no *ihralaka*, o pátio central se torna “uma verdadeira ‘praça de guerra’, com pelotões de guerreiros marchando sobre ela” (PENONI, 2010, p. 70). Guerra essa com o mesmo *script* das guerras pré-xinguanização, inclusive remetendo a heróis guerreiros dessa época (MENEZES BASTOS, 1995, 2001, 2013a).

O *ihralaka*, por sua vez, utiliza um instrumento próprio das guerras. Von den Steinen (1940, p. 140) obteve a informação, entre os Kisêdjê, de que os propulsores eram utilizados, em caso de guerras, pelos Aweti e pelos Trumai, o que é confirmado por Schmidt (1942, p. 365), em informação coletada entre os Aweti. Já a luta tem no embate e nas danças *katatatiakapühü* sua carga da guerra. Ainda que a disputa não seja mediada por armas, como o *ihralaka*, os espaços, as invasões – para roubar o fogo e para lutar – e a própria luta, enquanto violência estilizada,

evidenciam esse fator. A disposição dos acampamentos em que passam a noite (acordados e gritando), seguido da entrada na manhã seguinte, comum ao *ihralaka*, se assemelha com histórias de ataques a aldeias que ocorriam antigamente. Ao narrar um assalto com várias mortes realizado a uma aldeia *kisêdjê*, Villas-Bôas e Villas-Bôas (1972, p. 70) escrevem: “a aldeia foi cercada à noite e assaltada pela manhã”. No *itsatchi*, a aldeia também é cercada a noite, quando os convidados fazem questão de marcar sua presença com gritos e rojões, e assaltada pela manhã. Porém, esse assalto não é como o citado pelos irmãos sertanistas, justamente por ser mediado entre chefes.

A diplomacia do *itsatchi* é focada, segundo me disseram, nos *waka* e nos chefes dos convidados, como mediadores. Nesse contexto, ocorrem os diálogos cerimoniais, ofertas rituais de alimento e uma hospitalidade exacerbada, além das trocas de itens manufaturados. A interação direta entre os membros das comunidades estrangeiras se dá principalmente por essa via, além das ofertas de alimentos individuais que têm como foco um *amigo* também individual. A família do falecido, os portadores da mensagem que os *waka* carregam, interage com os chefes dos convidados, enquanto os lutadores estão se preparando para roubar o fogo no pátio. Essa interação não é formalizada e ambos apenas choram, em posições de luto e vergonha.

Com os cantores, a situação é diferente. São os *itsatchi wüküthinhou* que vão chamar os cantores, sendo a única vez da fase intercomunitária que os donos vão até a área dos acampamentos, saindo do círculo de casas que limita a aldeia. Somente os cantores, dos convidados, vão ao pátio anfitrião, interagem fisicamente com a efígie subjetivada¹⁰⁵, inclusive recebendo um adorno que a enfeita, e, depois do canto, trocam discursos cerimoniais autoderrogatórios com os donos. Vimos que tais discursos são modos de mediação entre dois povos diferentes e, dessa forma, podemos ver os cantores como mediadores especiais. Depois, vem a manhã e a disjunção em forma de combate, quando os coletivos se colocam frente a frente. É aí que se encerra o *itsatchi*, mas não sem antes haver uma diplomacia final¹⁰⁶.

¹⁰⁵ Além dos lutadores campeões que têm o direito de tirar um cinto da efígie.

¹⁰⁶ *Waka* é traduzido espontaneamente pelos Yawalapíti por convidador ou mensageiro. Quando, no sentido inverso, perguntei qual noção yawalapíti se equivaleria à diplomacia, o falecido cacique me respondeu: *waka*. Vale mencionar que a ‘diplomacia’ não é estranha aos Yawalapíti, que já vêm mediando relações com autoridades nacionais e internacionais há décadas. Afinal, o que são embaixadores, senão mensageiros oficiais?

)(

Em um último deslocamento temporal, descrevo agora as ações tais como ocorreram na edição de 2012, que teve cabo na aldeia Tipatipa, dos Yawalapíti. Depois das últimas lutas, os donos do ritual se dirigiram à casa onde estão as moças reclusas. Elas despertaram grande interesse ao saírem de suas casas, principalmente entre os homens jovens. Os *itsatchi wüküthinau* retornaram ao pátio com as reclusas, que distribuíram castanhas de pequi aos chefes convidados. As moças seguiram os donos do ritual com uma das mãos sobre os ombros, como na dança da flauta *wüpü*, devidamente pintadas e enfeitadas. Elas carregaram, na outra mão, uma cabaça cheia com castanhas de pequi defumadas e, ao chegarem diante dos chefes convidados, as despejaram no chão. A oferta ocorreu primeiramente com os Mehinaku, aliados do ritual, e, em seguida, com os convidados. O mesmo procedimento foi realizado seguindo a ordem da luta, até que todos os grupos convidados tivessem recebido as castanhas de pequi. As mães e as avós seguiam as reclusas, penteando seus cabelos e arrumando os enfeites. Após a oferta da castanha, os lutadores convidados que ganharam as lutas retiraram os feixes de algodão presos nas pernas das moças.

Na sequência, os donos da festa foram até a casa onde residia o homenageado principal, e de lá saíram acompanhados por outras moças jovens. Essas jovens foram selecionadas entre as mais bonitas da aldeia, e saíram da casa enfeitadas e pintadas. As jovens carregaram na cabeça bacias de alumínio com peixes moqueados envoltos em porções de beiju. Ao chegarem aos grupos presentes, as jovens colocaram as bacias de alumínio no chão e o dono principal entregou o alimento para o chefe. Após cada entrega, o *itsatchi wüküti* se abaixou e proferiu o diálogo cerimonial. A posição do discurso é a mesma, abaixo da linha do convidado, fitando o chão, levando a mão à cabeça ou ao rosto, em sinal de vergonha. Aconteceu assim com os aliados e, em seguida, com todos os grupos convidados, mantendo a ordenação.

O *itsatchi* estava oficialmente encerrado. Os convidados começavam a se mobilizar para retornarem às suas casas, enquanto uma diplomacia informal acontecia no pátio da aldeia. Alguns campeões tocavam *wüpü*, em duplas ou acompanhados de moças da aldeia anfitriã. Por volta do meio-dia, os convidados já tinham ido embora. Durante a tarde, os enfeites foram retirados e os cintos foram

divididos entre os chefes das casas da aldeia e os Mehinaku. Em seguida, os troncos foram derrubados e levados por crianças, que os rolaram até o rio, despejando-os na água (fig. 27)¹⁰⁷.

Figura 27 – Crianças kamayurá brincando com o tronco, 2017



Fonte: foto do autor

Este último ato de diplomacia marcou a saída das jovens reclusas, apresentadas como mulheres fabricadas no gabinete da reclusão. Vimos, no capítulo três, que as reclusas são produzidas com corpos admiráveis e esbeltos. Se o jovem recluso sai para lutar, a jovem reclusa sai para entregar castanhas de pequi. O *itsatchi* também é um ritual de passagem para os jovens, que saem da reclusão e se revelam ao público, para o dono, que é exibido como um chefe, e para o falecido, que encerra seu ciclo biográfico caracterizado pela metáfora vegetal da continuidade (GUERREIRO, 2015). Vale lembrar, como vimos anteriormente, que, após o *itsatchi*, no domingo à tarde, portanto, podem ocorrer casamentos, ou ainda uma versão reduzida do *pihika*, para furar a orelha dos meninos.

Ser o dono de uma homenagem, então, depende de uma grande produção de alimentos, que conta com a ajuda da comunidade, e de pessoas, chefes,

¹⁰⁷ Os Yawalapíti afirmam que é muito perigoso que o tronco não vá para a água. Nessa esteira, os Wauja reprovam quando estes não terminam seu ciclo submersos (PIEIDADE, 2006, p. 41–42).

lutadores, cantores, reclusas. Para tal, a aliança com povos ligados por laços pessoais do falecido é importante. O *itsatchi* medeia a diferença também enquanto uma aliança entre povos, em que pessoas são apresentadas como substitutas de outras que são lembradas.

6 ANÁLISE MUSICAL

Os dois primeiros capítulos deste trabalho abordaram o Alto Xingu e os Yawalapíti, além de alguns pressupostos deste trabalho. O terceiro capítulo discorreu sobre a noção de pessoa entre os Yawalapíti e sobre o processo de formação do lutador, do homem ou mulher eminentes e do chefe ou chefe homenageado por um *itsatchi*. Os capítulos quatro e cinco apresentam a etnografia deste ritual, realizada de modo multifacetada e multissituada, e têm por base descritiva a edição yawalapíti de 2012, em lembrança à Awaratuti, um chefe yawalapíti que residia entre os Mehinaku. Durante estes capítulos, expus transcrições musicais de três duplas de cantores: Matu e Makula, da aldeia kuikuro Afukuri, Tapi e Walako, da aldeia Yawalapíti, e Levi e Iepe, da aldeia mehinaku Utawana¹⁰⁸. Passo agora, neste capítulo, a analisar a música do *itsatchi*, com a atenção voltada ao *itsatchi inapa* desses cantores, conforme registrado e transcrito anteriormente.

A música alto-xinguana é um universo, tanto por sua extensão quanto por suas peculiaridades. Existem algumas dezenas de repertórios rituais, cada qual podendo chegar até centenas de canções ou peças musicais¹⁰⁹. Este parece ser o caso dos Yawalapíti e do Alto Xingu como um todo. O *itsatchi* é a ocasião em que, durante meses, toda a comunidade dança, dando forma a um coletivo que, em um primeiro momento, opõe-se à família próxima do falecido e, em um segundo momento, opõe-se aos outros coletivos. Enlutados não dançam, a aldeia e os aliados cantam e dançam, convidados enviam cantores, dançam *wüpü* e lutam. Trata-se de um atestado de xinguanidade (MENEZES BASTOS, 1983, 1999) que determina, de maneira situacional, os atores e os define nesta rede ritual.

A relação entre os representantes – *itsatchi wüküti* (dono da festa) e *pitalüküti* (coordenador), no âmbito interno, *waka* (convidador) e *shühri pünhutsalau* (chefe dos convidados), no âmbito externo – é mediada por diálogos cerimoniais restritos que acompanham uma elaborada etiqueta dos corpos e da hospitalidade. Cabe aqui uma análise mais demorada de outra comunicação que medeia relações

¹⁰⁸ Cabe lembrar que, em todas as ocasiões em que as canções foram gravadas, ocorria alguma etapa de um ciclo ritual que envolvia um ou mais yawalapíti, e que os caciques e os cantores das aldeias que não a yawalapíti foram previamente consultados, concedendo autorização após a devida negociação.

¹⁰⁹ Como afirmei, não pretendo fazer uma análise de um repertório em sua completude, nem almejo cobrir uma parcela significativa dele.

diversas: a música. Seja entre comunidade e os enlutados, entre convidados e anfitriões, entre vivos e mortos, ou entre humanos e extra-humanos, a música medeia relações enquanto o ritual afirma as diferenças. Com tantas relações em jogo, umas muito mais bem documentadas na literatura do que outras, chamo a atenção para a música como forma de negociar as diferenças.

Vimos que a disjunção entre anfitriões e convidados chega em seu ápice durante a luta, na qual ambos são adversários de um embate físico. A posição do *waka*, ainda que seja referido como inimigo, é permeada de diplomacia, como deve ser toda aproximação pacífica de vizinhos perigosos, pois o hóspede, na etimologia da palavra, é hostil (SERRA, 2006, p. 116). O cantor, nessa delicadeza meticulosamente controlada da relação entre diferentes e opostos, adentra o terreiro estrangeiro a pedido dos próprios donos da festa, que já não se valem de seus mensageiros. Se toda a interação com outros é mediada através dos chefes dos convidados e dos convidadores, quando se trata dos cantores, não há intermediários, eles respondem aos próprios chefes que substituem o homenageado. Após o canto, os cantores são retribuídos com um adereço da efígie¹¹⁰. O discurso que procede é realizado entre o cantor principal e o dono da festa.

Se a maior disjunção é entre anfitriões e convidados, temos, no decorrer da preparação do ritual, uma primeira oposição entre a família enlutada, os donos da festa e a comunidade como um todo, mediada pelos enterradores e coordenadores da festa. O cantor também tem a sua relação com os donos mediada pelos *pitalüküthinhou*; o dono principal vai ao centro, com os chocalhos, os arcos e os cocares, e convoca, com um discurso cerimonial, o coordenador, que, por sua vez, chama o cantor principal. É o cantor que convoca toda a comunidade, avisando que aquele dia é um dia de execução musical e que, portanto, ocorrerá a dança *hapulupulu*. A comunidade se pinta e se enfeita para dançar em formação de fila no fim da tarde. É este processo coreográfico e cancional que, junto com a flauta *wüpü*, faz o *itsatchi* ser uma festa, um ritual musical (BASSO, 1981).

¹¹⁰ Cantores e lutadores podem obter adereços da efígie, mas com uma diferença entre a forma como os conseguiram. Os lutadores campeões têm o direito de retirar os cintos de algodão da efígie, enquanto os cantores os recebem dos donos após a sua execução musical. As jarreteiras de algodão das reclusas também são retiradas pelos lutadores após a entrega das castanhas de pequi defumadas, no último ato do ritual, corroborando a ideia de substituição, neste caso, feminina.

A música também medeia relações dos vivos com os mortos. O canto *hohori* destina-se a alegrar o morto, a deixá-lo animado e a aliviar a sua saudade dos vivos. A flauta *wüpü* seria, nesse contexto, “para alegrar a aldeia”. Vimos, no capítulo anterior, que, ao ser subjetivada pelos cantos *kanupa*, a efígie atrai o duplo do falecido. Temos, dessa maneira, um ritual que transforma parentes em mortos. Esse interregno entre a vida e a morte, a fronteira que transforma os mesmos em outros, é onde se dá fabricação dessa diferença fulcral, através dos ritos funerários e, quando o falecimento é de um chefe, do *itsachi*. O ritual do *itsachi* produz a diferença entre os vivos e entre estes com o morto, ao mesmo passo que coloca os segundos como antepassados.

Existe uma vasta produção etnográfica sobre o tema do ritual e a diferença, especialmente na capacidade musical de atuar como forma de mediação controlada e não perigosa. Limitar-me-ei a dois exemplos. Segundo Piedade (2004), a música trata da confecção da diferença na temporalidade. O jogo motivico da flauta *apapalu* entrecorta o tempo de forma poética, recortando e recombinao estruturas musicais. Um outro autor também tratou de aproximar a poética e a diferença, com base, dessa vez, no paralelismo. Cesarino (2006) busca, nesta técnica, o significado da personificação da diferença em diferentes cosmologias do continente. Em uma alternância entre variação e constância, o paralelismo, segundo os exemplos citados pelo autor, trata de imagens e caminhos que buscam capturar o ponto de vista do inimigo, desencadeando uma “diferença intensiva”. Trazendo Piedade (2004) para o debate, a diferença intensiva é, para ambos, um modo de subjetivação.

Se o paralelismo, para Cesarino (2006), e o jogo motivico, para Piedade (2004), estão diretamente relacionados à personificação da alteridade, o que temos são estruturas musicais e poéticas que aproximam a diferença de modo que a interação esteja em níveis seguros. Como vimos, é esse o sentido das canções *kanupa* cantadas no momento da subjetivação dos troncos pela alma dos mortos homenageados. Tal subjetivação, segundo os Yawalapíti, é produto da agência dessas canções, assim como ocorreu quando o demiurgo criou as mulheres de madeira, entre elas a mãe dos gêmeos Sol e Lua que instauraram a humanidade. No *itsachi*, a repetição paralelística aproxima um falecido para que este seja elevado à categoria de ancestral, como demonstrou Guerreiro para os Kalapalo (2015), e promove uma dessubjetivação necessária para que a separação entre vivos e mortos se mantenha. Trata-se de aproximações musicais com a alteridade,

nesse caso, com os mortos que precisam ser atraídos para serem afastados. O *itsatchi* traz, para esse cenário, o afastamento, que rompe a proximidade enquanto elenca substitutos para os que foram desagregados do mundo dos vivos.

O canto, nesse sentido, é pleno de significados, sejam eles musicais ou semânticos. A ênfase no ensino ritual completo perpassa, além das músicas, um domínio da mitologia e da apreensão dos movimentos, danças e evoluções que todos os participantes devem realizar, desde a preparação da festa até o seu momento final, período que pode levar de semanas a anos. Agostinho (1974) já havia notado como o ritual e o mito estão intimamente relacionados, argumento presente também no livro de Basso (1985), *A musical view of the universe*. Mello (1999), estudando os Wauja em seu mestrado, afirmou que a compreensão do mito passa pelo rito e vice-versa, o primeiro funcionando como uma espécie de “partitura do ritual”. Dessa forma, assim como foi explicado a Ball por um wauja, em um suposto caso de “roubo de músicas”, são o conhecimento da mitologia e dos procedimentos da performance que fornecem o significado às músicas executadas (BALL, 2007, p. 130–132).

A passagem de uma linguagem à outra foi elaborada, por Menezes Bastos (1999, 2013a), sob a ótica de uma cadeia intersemiótica do rito alto-xinguanos. Nela, a música é o pivô que une o mito à dança, a poética às artes plásticas e coreográficas que estão presentes no ritual. Uma releitura bibliográfica da antropologia da música na região e alguns eventos em campo me fizeram prestar mais atenção nas dobras destes discursos, que estão no nexo da tradução e são “como universos de mímeses diferenciadas de expressões significantes de significados de outros canais” (MENEZES BASTOS, 2013a, p. 54). Influenciado pela potência xamânica presente nos rituais yawalapíti, que foi descrita em sua versão wauja por Barcelos Neto (2008), pude perceber como a cosmologia, assim como o mito, também integra a cadeia. O processo de adoecimento pelos espíritos, *apapalutapa* em Yawalapíti, que também são agentes patogênicos, e a cura com intermédio dos pajés são a origem da maior parte dos ciclos rituais. Se há a música, há também uma comunicação entre os xinguanos e os *apapalutapa*, ou, em alguns casos, a música ritual é a fala destes seres (PIEIDADE, 2004, p. 230). Este movimento me fez pensar na relação da mitologia e da cosmologia com o complexo ritual. A literatura xinguanista aponta para o entrelaçamento do tempo mítico com o tempo histórico, uma dialética que se reinventa durante os momentos coletivizantes.

Os seres arquétipos *apapalutapa*, “exilados vingativos” cujo habitat foi tomado pelos humanos, têm relações com os humanos ativadas pelo ritual, que por sua vez, inventa o mito.

O ritual retoma conhecimentos míticos compartilhados, recria os seus significados e os faz públicos, permitindo que as pessoas se familiarizem com eles. Se significados dos mitos são expostos no ritual, e vice-versa, ambas linguagens também se expressam na dança, nos adornos corporais e nas pinturas plásticas. Ayupu e outros cantores, durante nossas conversas em campo, também enfatizaram a necessidade de uma série de conhecimentos que compõem a “regra”, como a postura do cantor durante a execução musical, que varia de acordo com o momento, a forma diplomática para receber convidados em encontros intercomunitários, o momento do embate marcial nestes encontros, a sequencialidade do ritual como um todo, além de todas as outras disposições performáticas que ocorrem durante o ciclo. A posterior análise do ritual me fez pensar na corporeidade como uma linguagem ritual. Aproximando o argumento, teríamos, como linguagens intertraduzíveis, o mito e a cosmologia, a música e a corporeidade daqueles que participam do ritual¹¹¹. O mestre de música seria, dessa forma, como o regente que, através da “partitura” (mito), rege a ação dos participantes ao mesmo passo que executa sua música. Tais indícios me levam a pensar uma expansão na cadeia intersemiótica, de mito/música/dança para mito-cosmologia/música/corpo, relacionando também as transformações corporais de seus donos e participantes.

Com o sistema ritual amplamente compartilhado entre povos com línguas ininteligíveis entre si, em que todos os participantes agem de acordo com o *script*, temos o que Menezes Bastos chamou de “língua franca da xinguanidade”. Uma vez que o ritual (a língua franca) é um sistema intertradutivo que tem como pivô a música, a meu ver, este desenvolve-se também por uma estrutura musical compartilhada, além de uma estética alinhada. A estrutura musical compartilhada entre cantores e participantes da aldeia anfitriã e aqueles das aldeias convidadas será debatida com maior atenção adiante. A mito-cosmologia e a corporeidade também são compartilhados e, por isso mesmo, altamente suscetíveis a variações por transformações locais. Nesse mesmo sentido, sustento que o caráter franco do

¹¹¹ Costa chegou à conclusão semelhante: “o que pretendemos é que a luta e as disputas nos dardos sejam consideradas na ampliação desse programa que antevê nos estudos das artes um caminho para a intertradutibilidade de mito e rito. E, neste caso, artes marciais, artes do/no corpo, idioma simbólico referencial” (COSTA, 2022, p. 13).

ritual perpassa a teoria musical compartilhada, sobre a qual os cantores imprimem a sua subjetividade. Tudo se resume na madrugada da vigília final, durante o auge da longa duração, em que todos os povos convidados enviam seus representantes para cantar no pátio. Veremos, aqui, quais são os movimentos musicais marcados pelos participantes e a sua estabilidade ao longo do repertório transcrito. É nesse sentido, de possuir uma base mitológica comum, de seguir uma estrutura musical compartilhada e de congregar de um mesmo ideal estético da corporeidade, que o ritual também é descrito como o “atestado da xinguanidade”, especialmente o *itsatchi*, segundo os Yawalapíti.

Como venho argumentando, e com base na descrição sociológica da região (MENEZES BASTOS, 1983), o compartilhamento de diretrizes mito-cosmológicas, de estruturas musicais e de éticas corporais não significa a homogeneização dos povos alto-xinguanos em uma única “cultura”. Antes, trata-se de uma familiarização de alteridades, com o objetivo de estabelecer relações mais positivas no lugar daquelas de predação e inimizade (ALMEIDA, 2012). Não defendo, portanto, uma uniformização cultural, mas uma contínua (re-)negociação das diferenças que são afloradas no *itsatchi*. A mistura provém desse movimento, que também se manifesta no plano musical, levando em conta as variações estruturais de cada dupla de cantores e o estatuto linguístico das canções, como veremos, altamente heterogêneas. Se o sistema alto-xinguanos é multilíngue, a música da festa que congrega todos os povos do sistema também o é.

Mas, afinal, o que é a música? Música, para mim, que venho de uma educação urbana e convivo, desde cedo, com o entretenimento musical, tem um significado muito diferente daquele que tem para um yawalapíti. Para eles, música é canto e, mesmo que seja instrumental, ainda é a voz do *apapalutapa*, do qual o instrumento é uma extensão existencial¹¹². Não se trata puramente de linhas melódicas com ritmos definidos ou de uma arte sonora de entretenimento. Entre os Yawalapíti, *inapa* é música ou canto, na sua forma despossuída, sendo mais comum aparecer de forma possuída, como em *awapa*, ‘nossa música, nosso canto’. Este é um termo não-indígena bastante caro para os yawalapíti, mas também abarca, como vimos, a mito-cosmologia e a corporeidade.

¹¹² Um conceito de Piedade (2004). Ver capítulo 3 para uma maior exposição deste conceito.

Ainda que a equivalência entre música (ritual) e canto possa ser verificada, o termo ‘canto’, isolado, diferente de som ou ruído¹¹³, é um daqueles termos que podem ter um sentido estrito ou metonímico. Possuir um canto também significa possuir todo o conhecimento tripartite (mito-música-regra) que lhe dá contexto e significado. Nesse sentido, ser *itsatchi inapa wüküti*, um mestre da música do *itsatchi*, é o equivalente a ser uma autoridade ritual desta festa. O canto faz parte da cultura imaterial de um determinado ritual, o pivô que agrega também os conhecimentos mitológicos e corporais atrelados. Em um sentido amplo, *inapa* pode ser uma metonímia para cultura, conforme algumas ocasiões em campo me levaram a crer.

Quando cheguei na aldeia pela primeira vez, em 2007, estava em processo de finalização o projeto “Awapá: nosso canto”, que consistia em pagar mestres rituais para ensinar os jovens que estivessem interessados. Na ocasião, os caciques se preocupavam com a interrupção na transmissão do conhecimento imaterial que, em circunstâncias normais, é passado como herança para os descendentes diretos. Como afirmei no capítulo três, para uma pessoa aprender com um mestre que não seja o seu genitor é preciso realizar pagamentos de alto valor, o que acaba restringindo o conhecimento a quem tem condições de pagar pela formação. Esta era justamente a dificuldade que o projeto visava sanar, o que foi realizado. Deste projeto, foi produzido um livro (FERRO, 2008) com um CD anexo. No disco, há vinte e sete músicas de dez rituais diferentes, além de músicas de ninar, e, no livro, estão os mitos de cada um desses rituais.

Aí estava, segundo me contou o falecido Matariwá, a cultura yawalapíti, ainda que muitas das canções e músicas tivessem origens em outros povos, especialmente kuikuro, kalapalo e kamayurá. A cultura, portanto, estava expressa no conhecimento musical e mitológico. Não por acaso, *awapa* acabou sendo também o nome da associação local, criada em agosto de 2011, em cuja fundação os assessorei. A Associação Yawalapíti Awapá (AYA), portanto, leva em seu nome o

¹¹³ Menezes Bastos (1999) descreveu a teoria sonora dos Kamayurá em sua *musicológica*. Neste livro, o autor identifica três níveis de significado para o termo *maraka*, o equivalente desta língua para *inapá*. Em um primeiro plano, *maraka* é a música em seu sentido mais geral, opondo-se à fala dentro das correntes sonoras. No segundo, que o autor nomeia por *2maraka*, o termo difere as músicas das festas com a reza que, apesar de ser musical, exclui-se desta categoria. Assim, ‘fazer música’, *maraka*, abarca o ato de ‘fazer música por excelência’, através de canto e sopro, *2maraka*, diferenciando-se de ‘fazer acompanhamento de música’ com as marcações rítmicas dos instrumentos percussivos. O último plano é o ‘canto’, *3maraka*, “presente num largo espectro de rituais” (MENEZES BASTOS, 1999, p. 155).

saber imaterial mais valioso, o “nosso canto”, cujo conhecimento também envolve o mito e a dança, além de todo o conhecimento corporal e performático descrito em sua regra, *iwirutishana* em yawalapíti. Este parece ser também o caso dos Wauja, registrado por Mello. Este povo, da mesma família aruak, decidiu fundar uma associação local “para assumir este papel de artistas [...] e pretendem através dela conseguir contratos para saírem excursionando pelo Brasil e pelo mundo, apresentando sua música e sua dança, além da tradicional venda de artesanatos” (MELLO, 1999, p. 57). *Tulukai*, o nome da associação, é o termo para dança em wauja, apontando para a mesma conexão entre ritual e cultura. Em vez de tomar a música/canto como metonímia da cultura, os Wauja resolveram utilizar a dança. Tal combinação ressoa o material kamayurá, uma vez que, para eles, “a letra vai dentro da música. Da mesma maneira como tudo no ritual vai dentro da dança. Isto quer dizer [...] que a letra é o objeto do sujeito música” (MENEZES BASTOS, 2013a, p. 458).

Em 2008, durante os preparativos para o *itsatchi* yawalapíti de um chefe kuikuro, como mencionei, acompanhei a família do falecido Tabata até a lagoa Tafununu para uma pescaria. Na ocasião, nos dirigimos até a aldeia principal kuikuro Ipatse e, no dia seguinte, saímos de lá em direção à lagoa. Nesta noite, dormimos na casa do cacique Afukaka, uma vez que Tabata estava residindo em Canarana na ocasião e, portanto, não possuía uma casa própria na aldeia. Afukaka, ao apresentar a aldeia, apontou para uma edificação fora do círculo de casas e falou que ali estava guardada a cultura kuikuro. Tratava-se do “ponto de cultura” kuikuro, onde estava armazenada uma cópia do projeto de documentação kuikuro, já abordado por Fausto (2016) e Franchetto (2007). A afirmação de uma edificação não-indígena guardar a cultura daquele povo e a experiência yawalapíti da Awapá me levou a pensar na sabedoria ritual como extrato máximo da cultura. O ritual musical (BASSO, 1985), dessa forma, pode ser considerado a expressão central da cultura sem aspas, não por acaso sendo costumeiramente utilizada quando se precisa acionar a “cultura” com aspas (CARNEIRO DA CUNHA, 2009).

6.1 NOTA SOBRE A TRANSCRIÇÃO MUSICAL

O ato da transcrição musical, por si só, já é uma análise. As partituras, em sua essência, são reduções do que foi executado para uma forma visual. Se

partituras não são a música, e mapas não são o território, cabe ao transcritor musical “ênfatar as partes pertinentes de toda a configuração”¹¹⁴ (GARFIAS, 1964, p. 233, tradução nossa), sendo comum que se foque naqueles aspectos da nossa tradição teórica. Nettl chegou a afirmar que a notação ocidental “é um sistema que é bom para alturas, moderadamente bom para prescrever ritmo e pobre para muito mais”¹¹⁵ (NETTL, 1984, p. 36, tradução nossa). Desse modo, durante o período de escrita da presente tese, especialmente durante as transcrições musicais, muitas questões vieram à tona, especialmente no que se refere às limitações do modelo de partitura adotado. Dessas questões, surgiram algumas soluções gráficas e metodológicas para apresentar os pontos que não são claros no sistema ocidental de notação musical.

Os capítulos anteriores reúnem partituras envolvendo todos os repertórios da festa. Este processo partiu de gravações feitas em campo com um gravador tascam DR-44wl em formato *wave* (.wav), o que permitiu uma alta-fidelidade sonora. As partituras apresentadas visam uma exposição visual das músicas executadas no ritual *itsatchi*, focadas no ritmo e na melodia das peças instrumentais e das canções, especialmente na variação melódica que atravessa as frases dos cantores. Algumas dessas canções estão presentes em anexo, o que coloca a fonte primária das partituras à disposição do leitor. A simples presença dos áudios em trabalhos etnomusicológicos, de outro modo, pode levantar questões sobre a importância da transcrição, das partituras e dos hipertextos com músicas anexadas como ferramentas para auxiliar na compreensão da música do outro (RIBEIRO, 2006). Assim, havendo a música propriamente dita, a sua representação visual, em certos casos, não seria mais indispensável. No caso presente, mantive o uso das partituras para expor o jogo frasal e temático e as transformações neles existentes, fazendo submergir uma estrutura que, acredito, é amplamente compreendida e fundamenta as execuções performáticas dos participantes.

As partituras apresentadas têm um caráter prescritivo no sentido atribuído por Seeger (1958). Isso quer dizer que se trata de uma orientação de como deve soar a música, algo como um mapa mental da canção. Por isso, eventuais erros de execução foram suprimidos. As transcrições prescritivas contrastam com as descritivas, que buscam descrever os fenômenos sonoros em seus detalhes, após a

¹¹⁴ “*emphasize pertinent parts of the entire configuration.*”

¹¹⁵ “*it is a system that is good for pitch, moderately good for prescribing rhythm, poor for much else.*”

execução musical. Se a notação prescritiva orienta o musicista, a descritiva analisa o que foi executado por ele. Zampronha (2018) chega a firmar que nenhuma partitura é estritamente descritiva, havendo sempre um caráter prescritivo, como, por exemplo, a indicação do timbre ou ainda o ritmo, que aparecem no início da pauta musical. O que teríamos nas partituras, como também colocou Alcofra (2020), são enfoques mais prescritivos ou enfoques mais descritivos. À vista disso, poderíamos colocar a primeira partitura da flauta *wüpü*¹¹⁶ como tendo um viés mais descritivo, enquanto a segunda¹¹⁷ seria mais prescritiva, uma vez que une as duas vozes em uma única pauta. Isso vale para o *itsatchi inapa*, o qual apresento, primeiramente, a duas vozes¹¹⁸, para, a seguir, apresentá-lo de modo simplificado, o que faço até o final do capítulo cinco.

Apesar de as partituras descreverem os sons gravados, elas têm um caráter mais prescritivo, justamente por focarem em algumas estruturas que prescrevem o que foi cantado, como uma prescrição após a execução. Como afirmei no capítulo quatro, muitos elementos musicais que poderiam estar presentes em uma partitura, como dinâmica, elevações microtonais, glissandos, *tremolos* e *vibratos*, não foram anotados. Busquei, com isso, simplificar a exposição visual das músicas e facilitar a exposição das estruturas que evidenciei. Rousseau (2012 [1741]) chegou a reclamar do fator limitante que a infinidade de símbolos usados nas partituras traz para o aluno de música e para o leitor. A transcrição musical do *itsatchi inapa* com todos os instrumentos – chocalho na mão, chocalho no pé, guizos na cintura e a voz de cada um dos cantores – tomaria um enorme espaço e não traria um proveito direto na discussão que trago aqui. Para todos esses detalhes que, porventura, não forem abordados, remeto o leitor aos áudios em anexo.

Seeger, por sua vez, faz uma defesa de gráficos para uma exposição das músicas de caráter descritivo. Para o autor, a representação gráfica tem o ponto favorável de conseguir expor “o que acontece entre as notas” (SEEGER, 1958, p. 186). Apesar do gráfico feito à mão já figurar, há muito, no rol das ferramentas de notação musical possíveis para os analistas, como em Garfias (1964), quando obtido por redução eletrônica, utilizando equipamentos como o mélografo C, poderia analisar a música de forma objetiva. Além das funções tonais e rítmicas, Seeger

¹¹⁶ Ver partitura 6, capítulo 4, página 167.

¹¹⁷ Ver partitura 9, capítulo 4, página 169.

¹¹⁸ Ver partituras 15 a 17, capítulo 4, páginas 180-185.

(1958) toca em dois pontos cuja visualização poderia se beneficiar dos gráficos e que são bastante presentes na música do *itsatchi*: o *vibrato* – variação que gera uma alteração de altura nas notas – e o *rubato* – variação rítmica que causa atraso ou antecipação do tempo musical.

Como veremos, o *rubato* na *itsatchi inapa* é constante. Os cantores articulam ritmicamente as frases da canção, fazendo com que as figuras rítmicas se alternem em cada frase, o que torna muito penosa a transcrição exata do ritmo. Nas duas primeiras suítes do ritual, quando se executa o *canto lento*, o ralentando dos cantores acentua ainda mais o *rubato*. Há antecipações e atrasos no ataque das notas, fazendo com que, ao passar de um cantor para o outro, as frases nunca sejam idênticas. Nesse mesmo caminho, o *vibrato* também aparece em todas as canções do *itsatchi inapa*. Ao sustentar as notas mais graves da frase, o cantor imprime uma técnica vocal refinada, fazendo com que ocorra uma alteração na altura da frequência e configurando a variação. Em alguns momentos tal variação ocorre na esfera microtonal, o que é característica do *vibrato*; em outras, pode alcançar o intervalo completo de um semitom ou até mais, o que poderia ser descrito como um *trinado*.

Seguindo a sugestão de Seeger (1958), utilizarei, a seguir, representações gráficas das músicas presentes na tese. Faço isso justamente para exemplificar as características musicais que não foram transcritas em partituras, por limitação de espaço, como o *vibrato* e o *rubato*, ou pela incapacidade do sistema de notação em si, como o timbre. Desejo também demonstrar algumas estruturas mais gerais das músicas e como elas dialogam entre si. Para tal, utilizei os programas de código aberto *Sonic Visualiser*, que apresenta espectrogramas já mencionados, e *Praat*, que, direcionado para linguistas, também apresenta espectrogramas e infere a altura da melodia, criando gráficos baseados nos eixos de altura, em *hertz*, e tempo, em segundos¹¹⁹. Esses programas também me auxiliaram na apreensão musical pois, através do recurso visual, pude entender melhor os fatores que extrapolam as características registráveis em partitura, seja a relação entre pulso isocrônico e a métrica irregular ou a variação microtonal das notas graves. Dessa forma, a

¹¹⁹ “PRAAT (Universidade de Amsterdam) é atualmente o melhor programa para este tipo de análise. Embora seja desenvolvido para fonética, funciona muito bem para música, especialmente música vocal. [PRAAT (University of Amsterdam) is at present the best program for this type of analysis. Although it is really developed for phonetics it works very well for music, especially vocal music.” (MEER, 2005, p. 9, tradução nossa)

observação gráfica acabou por fundamentar a minha audição das músicas, estendendo a percepção musical.

Como o foco principal desta tese é a música do *itsatchi*, especialmente o repertório do *itsatchi inapa*, não me deterei nos outros repertórios no presente capítulo, o que desejo realizar em um outro momento. As performances, como ações corporais, também não serão expostas ou analisadas, à exceção das ações musicais executadas pelos participantes do ritual que não os cantores. Nas análises e comentários posteriores, o foco principal está nos diferentes níveis de progressão (tonal, da periodicidade, da quantidade de participantes e da expectativa), que não são claramente visíveis nas partituras apresentadas, e nas estruturas temáticas das canções, que passam por uma compreensão pública dos participantes. O primeiro foco foi desenvolvido em gabinete, após uma audição (aliada à visualização através dos programas) e leitura dos registros de campo. O segundo, por sua vez, era uma hipótese elaborada previamente à última temporada de campo, quando efetivamente pude registrar as músicas da festa. Antes de me deter nos níveis de progressão, passo a expor um breve glossário das categorias utilizadas na análise e na segmentação musical.

) (

Centro tonal¹²⁰: a hierarquia entre as notas dentro de uma frase musical estabelece um polo de atração que chamo de centro tonal (CT). É no centro tonal que se resolve o desenvolvimento melódico de todas as frases e, na maioria delas, uma altura é reiterada repetidamente em uníssono como parte de seu estabelecimento. Sua caracterização está influenciada pelo uso desta categoria por Menezes Bastos (1990, 2013a) em sua *Partitura crítico-interpretativa*. Para este autor, as escalas elencam o repertório dos sons como um contínuo de valores baseados em uma ordenação que responde a uma hierarquia em cuja base está o centro tonal.

Por CT [...] compreendo o centro de uma axionomia tonal, lugar para onde tendem e de onde procedem as tensões do respectivo campo. Lembro que minha idéia de CT não o apreende como local de repouso – como uma formulação consuetudinária da música ocidental o faz -, mas enquanto

¹²⁰ Começo este breve glossário com as categorias analíticas.

aquele que con-centra o tónus de um sistema tonal, sua tônica. A noção kamayurá de *pù*, etimologicamente “pé”, tem um amplo emprego na sua musicologia, podendo ser aproximada às de motivo e centro tonal conforme aqui elaboradas (MENEZES BASTOS, 2013a, p. 224).

O pé, ou a base, ilustra bem o que tomo como centro tonal. Assim como na teoria musical kamayurá, o centro tonal não é definido pelo relaxamento em oposição às tensões. Antes, ele próprio é o acumulador e dispensor das tensões. Ainda que o CT continue sendo a nota que age como a referência (hierárquica) para a elaboração de uma escala, não há uma estabilidade, como é o caso da tônica nas escalas maiores da música ocidental. Se repouso pressupõe esta estabilidade, uma ausência de tensões, este não é o caso aqui. O que vemos na música do *itsatchi* é o oposto. O CT está impregnado de tensões (ou microtensões) que vão se resolvendo na elevação microtonal, à medida que novas tensões são acionadas. No *itsatchi inapa*, o que poderíamos chamar de “tensões” da “escala”, ou seja, as notas que se afastam do que o ocidente chama de CT, quase não possuem este quesito das microtensões. Ou seja, enquanto o centro tonal é tenso, as outras notas costumam ser mais estáveis, na falta de um melhor termo. Assim, podemos dizer que a diferença cromática, tão presente no pensamento indígena das terras baixas, apresenta-se, aqui, em nível micro, justamente no lugar em que outras tradições musicais decidem estabilizar a tonalidade. Neste caso, o centro tonal é, portanto, a referência para a construção do repertório de sons de uma canção. Contudo, em vez de ser um lugar de repouso, é tenso por natureza, o que, no *itsatchi*, pressupõe a possibilidade de movimento através da microvariação. Em suma, o CT é o lócus de gravidade que estabelece uma força atratora no sistema, seu núcleo ativo que armazena as tensões.

Intervalo: Quando nomeio o intervalo, o faço sempre em relação ao centro tonal, mesmo que a nota em questão não esteja em uma relação de vizinhança direta com este. Não é o caso do que conhecemos como intervalo melódico, quando as notas são tocadas sucessivamente. Aqui, o centro tonal imprime uma força gravitacional na canção como um todo e, ainda que uma sequência de notas sucessivas não envolva o centro tonal, a referência deste está implícita como o ponto de chegada do desenvolvimento melódico no âmbito da frase. Uma vez que a análise se dá especialmente através das frases musicais, nomeio as notas pelo seu intervalo. Outro motivo para utilizar o intervalo com o CT, em vez do nome da nota

em si, é a ascensão do centro tonal e a alta incidência de transposição das frases. Assim, uma nota, quando transposta, torna-se outra, enquanto o intervalo, em relação ao centro tonal, permanece o mesmo. Mas a transposição no *itsatchi inapa* não é algo homogênea, abundando casos em que somente o centro tonal é transposto e as notas intervalares mantêm a altura, comprimindo o contorno melódico, enquanto em outras, o movimento se inverte, expandindo-o.

Transposição¹²¹: uma vez que o centro tonal possui uma tendência à progressão microtonal, as frases vão sendo cantadas com uma referência que se movimenta no decorrer da canção. Assim, ao nomear as frases, a utilização do apóstrofo marca que a frase está transposta, acompanhando este caráter progressivo. Por exemplo, A1' é a transposição de A1, a primeira frase do primeiro tema em todas as partituras. A mesma canção pode ter ainda frases A1'' e A1''', que acompanham a elevação microtonal. Reforço que a variação marcada pelo apóstrofo não se dá como o ato da música ocidental de transpor uma música em uma tonalidade diferente. Na maioria dos casos aqui tratados, ela se dá de maneira micro, no decorrer da frase, sendo elevada progressivamente até atingir uma nota superior; é então que entra o apóstrofo, quando a tensão inerente ao centro tonal ascende até que o seu eixo esteja um semitom acima.

Célula¹²²: A célula é uma parte de um motivo. Se fossemos tomar apenas a letra, a célula seria uma sílaba, ou uma sequência de sílabas que não completam uma palavra.

Motivo: se a célula é a sílaba, o motivo seria a palavra. O motivo é o segmento musical mínimo utilizado na análise, sendo, portanto, irreduzível. Considero, dessa forma, a sua minimalidade, uma vez que “o motivo [...] é o átomo da sintaxe musical, o segmento que estabelece a própria sintaxe” (MENEZES BASTOS, 2013a, p. 426).

Subfrase: acima do nível do motivo, mas ainda abaixo da frase, está a subfrase. Trata-se da união de dois ou mais motivos que segmentam a frase em unidades repetíveis. Desse modo, as frases mais longas são compostas de uma

¹²¹ As variações entre temas, frases, subfrases e motivos serão evidenciadas no decorrer da análise e sumarizadas no comentário realizado no próximo capítulo, que conclui a etnografia musical do *itsatchi*. Antes, porém, cabe evidenciar essa variação que é constante em todo o repertório.

¹²² Passo agora a tratar as categorias de segmentação empregadas na análise musical a seguir, do micro, com as partes (células) das unidades sonoras mínimas (motivos), até o macro, com as suítes que formam a estrutura sequencial do ritual. Essa segmentação em níveis de análise está fortemente influenciada pelo trabalho de Piedade (2004, p. 157–159), que também se inspira na *musicológica* de Menezes Bastos.

sequência de subfrases que variam entre si, sendo que, dentro delas, unidades motivicas constroem o sentido musical. Existem também frases mais curtas em que não há uma divisão em subfrases. Dentro de uma frase, destaco a *coda*, que a encerra. Antes da *coda*, temos, em algumas canções, uma sequência de subfrases que compartilham da mesma estrutura motivica.

Frase: se o motivo é o extrato mínimo, a frase se encontra no outro oposto. Assim, “as noções de motivo e de frase se estabelecem no plano da minimalidade e maximalidade sintáticas” (MENEZES BASTOS, 2013a, p. 427). A frase será o elemento de análise principal neste capítulo, aquele que compõe o jogo temático e delimita a alternância entre os cantores. Portanto, toda frase no *itsatchi inapa* é cantada duas vezes, primeiro pelo cantor principal, depois pelo seu acompanhante. Mesmo estando no plano da maximalidade sintática, as frases são a menor parte musical nomeada, levando em conta o tema em que ela se situa (por exemplo, A1 no tema A, B1 no tema B), a ordem em que ela aparece (A1, A2, A3 ...) e se ela é a transposição de uma frase anterior (marcada com apóstrofo).

Tema: acompanhamento Piedade, em sua definição para o repertório da flauta *apapalu*, de que “cada peça de uma suíte é construída formalmente por dois temas, A e B, que são frases ou períodos musicais constituídos por uma sucessão de motivos-de-tema” (PIEIDADE, 2004, p. 158). Utilizo a mesma nomenclatura que o autor por entender que este é um conceito musical alto-xinguano, presente em uma série de repertórios, como no *tapanawanã* (ALMEIDA, 2012) e no *itsatchi*. No presente caso, cada canção de uma suíte é construída pelos temas A e B, cada um deles formados por uma sequência de frases, e a passagem de um para o outro é acompanhada de uma mudança nas figuras rítmicas do chocalho.

Canção: uma unidade de música delimitada por vinhetas. Dentro da canção, está o jogo temático que se inicia no tema A, passa pelo tema B, pelo menos uma vez, e retorna ao tema A para encerrar. As canções podem ser curtas, com até dois minutos de duração, ou longas, chegando até os dez minutos. Elas também podem variar muito pouco com as canções vizinhas, sendo que a vinheta delimita o ponto exato em que uma passa a ser outra.

Vinheta: a vinheta trata de estabelecer o ponto de partida do centro tonal, e, em seguida, atinge o seu registro mais agudo. Trata-se de uma variação do *itsatchi iúla* que marca o início e o fim das canções.

Subsuíte/sequência: sequência de canções tocadas ininterruptamente. Quando fazem parte de uma longa suíte, como é o caso da suíte da madrugada, as canções são agrupadas em subsuítas.

Suíte: “conjunto nomeado de peças executadas em conjunto, com uma ordenação pré-determinada, unidade marcada por um andamento único, unidade temática, jogo motivico, toques típicos” (PIEADADE, 2004, p. 158). Tal definição também se aplica ao *itsatchi inapa*, em que há suítas de canções lentas e suítas de canções mais aceleradas, cada uma delas compartilhando o mesmo motivo de vinheta e as mesmas marcações do chocalho. As suítas e as canções dentro delas também são ordenadas de maneira pré-determinada, o que não impede manipulações, inserções, exclusões e resseriações em sua estrutura sequencial.

6.2 O ITSATCHI IÚLA E A PROGRESSÃO RITUAL

O *itsatchi* possui dois signos que inauguram o estado ritual de longa duração. Um deles, visual e, portanto, de natureza icônica, é o *kunu*; a sepultura do chefe falecido, que é sua casa comunal construída coletivamente no formato referente à antropomorfia. O signo visual de que a aldeia está em estado ritual, que o processo de longa duração está em curso e de que dali sairão convidados para as aldeias vizinhas. Como uma estrutura durável, ela entra em cena quando começam a execução musical e a dança coletiva, o que ocorre após a negociação do ritual.

O segundo signo é o índice sonoro do *itsatchi*, o grito do *itsatchi*. Trata-se de uma vinheta geral do ritual, não sendo considerado um canto propriamente dito. Ela é emitida por dois executantes e se fecha com todos os presentes. *Iúla* é traduzido por ‘grito’ pelos Yawalapíti, sendo o *itsatchi iúla* a sua forma completa, e o *iúla*, sem a especificação, somente sua *coda*, executada mais corriqueiramente durante o ritual. Seguindo o português indígena, utilizo grito e *iúla* como equivalentes. Como descrito anteriormente, ele é primeiramente executado quando os donos da festa aceitam o cargo e passa a ser ouvido frequentemente até a conclusão do ritual.

Cada ritual tem o seu *iúla*, o que podemos considerar como uma marca sonora do estado ritual. A disposição da aldeia forma um anfiteatro acústico em que o que é proferido no centro, com certa intensidade, é ouvido em todas as casas. Desse modo, as convocações, os discursos e as músicas rituais, quando

executadas no pátio central, são audíveis por todos. O *itsatchi iúla*, que atinge em seu crescendo uma potente intensidade, é evidente a todos os ouvidos da aldeia, incluindo aqueles que porventura estejam a caminho do rio ou das roças. É uma marcação sonora vocal que marca o início da festa. Ele acompanha o ritual em diversas etapas e, sugiro, age como um distintivo ritual e uma enunciação de suas etapas.

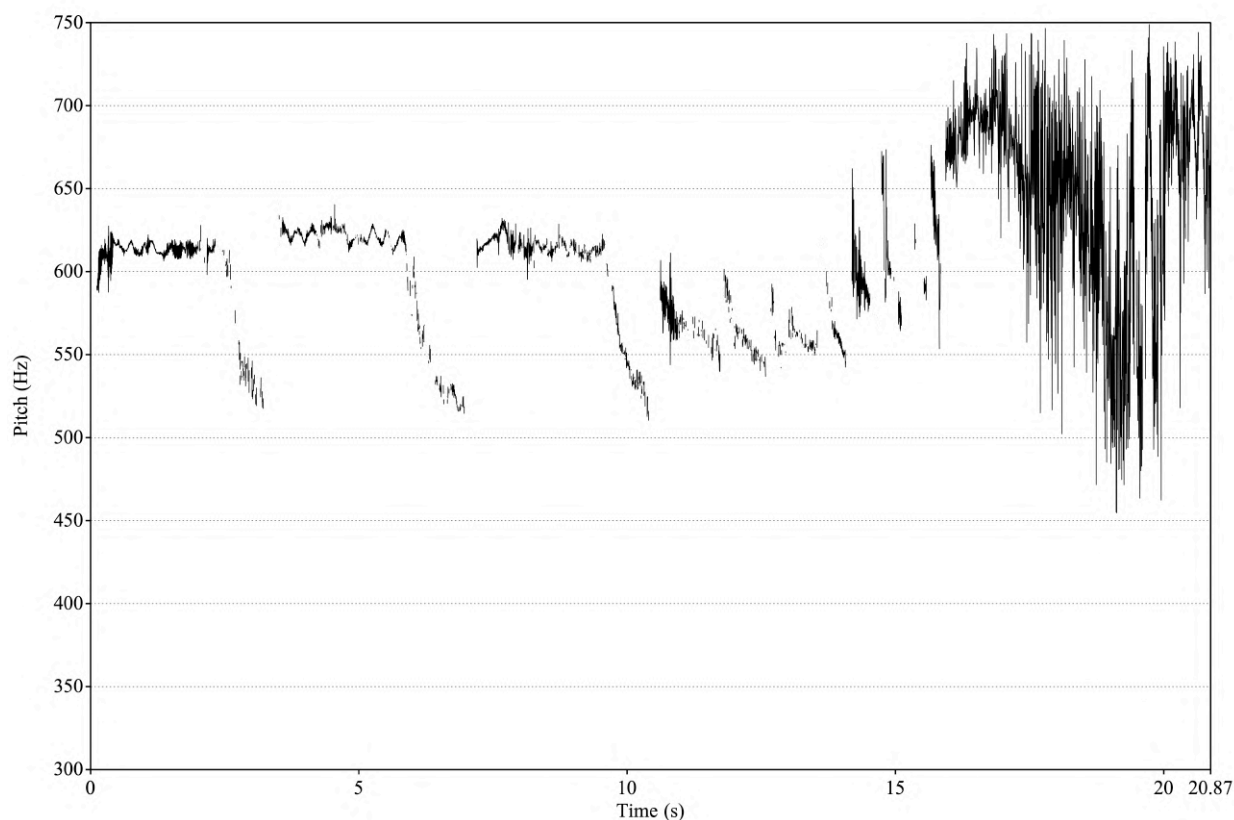
Como demonstrado na partitura ¹²³, ele se inicia com um performer emitindo um grito agudo e longo que desce em glissando até uma terça abaixo, o que é respondido prontamente pelo segundo, ambos repetem a alternância das notas longas e seguem atacando somente uma nota de duração mais curta, diminuindo progressivamente a duração e o intervalo. Após algumas repetições da alternância curta, todos os presentes concluem o grito, colaborando com a sua potência sonora. Como um índice sonoro da progressão ritual, o *iúla* dessa festa começa com um diálogo entre dois executantes em uma progressão rítmico-divisiva, até que todos os participantes terminem com uma performance heterofônica típica.

A figura 28 mostra o *itsatchi iúla* com seu *pitch* extraído pelo programa *Praat*. Trata-se de um programa com código aberto, utilizado para análise fonética da fala e que possui uma série de ferramentas de análise do espectro vocal. Desenvolvido por e para linguistas na Universidade de Amsterdam (BOERSMA; HEUVEN, 2001), pode ser de boa valia para a antropologia da música (MEER, 2004). No eixo y, está representada a altura do tom na frequência fundamental em *hertz*, e, no eixo x, o tempo contado em segundos. Podemos perceber, no gráfico, a dinâmica que venho expondo. Do início até o segundo 10, na primeira parte do *itsatchi iúla*, temos os dois cantores sustentando a nota aguda, um Ré sustenido (D#4), para, ao final, produzir o glissando descendente. Na segunda metade, é possível visualizar somente os glissandos, cada vez mais curtos e com intervalos entre eles cada vez menores, até que, por volta do segundo 16, entram todos os participantes, justamente quando a altura do tom fica mais difusa. O programa *Praat*, por ser direcionado para linguistas, é capaz de analisar somente uma voz simultânea, estando calibrado para a monofonia. Quando deparado com uma polifonia, como é o caso da *coda* do *itsatchi iúla*, o programa não define uma variedade de alturas. Apesar disso, a visualização

¹²³ Ver capítulo 4, página 153.

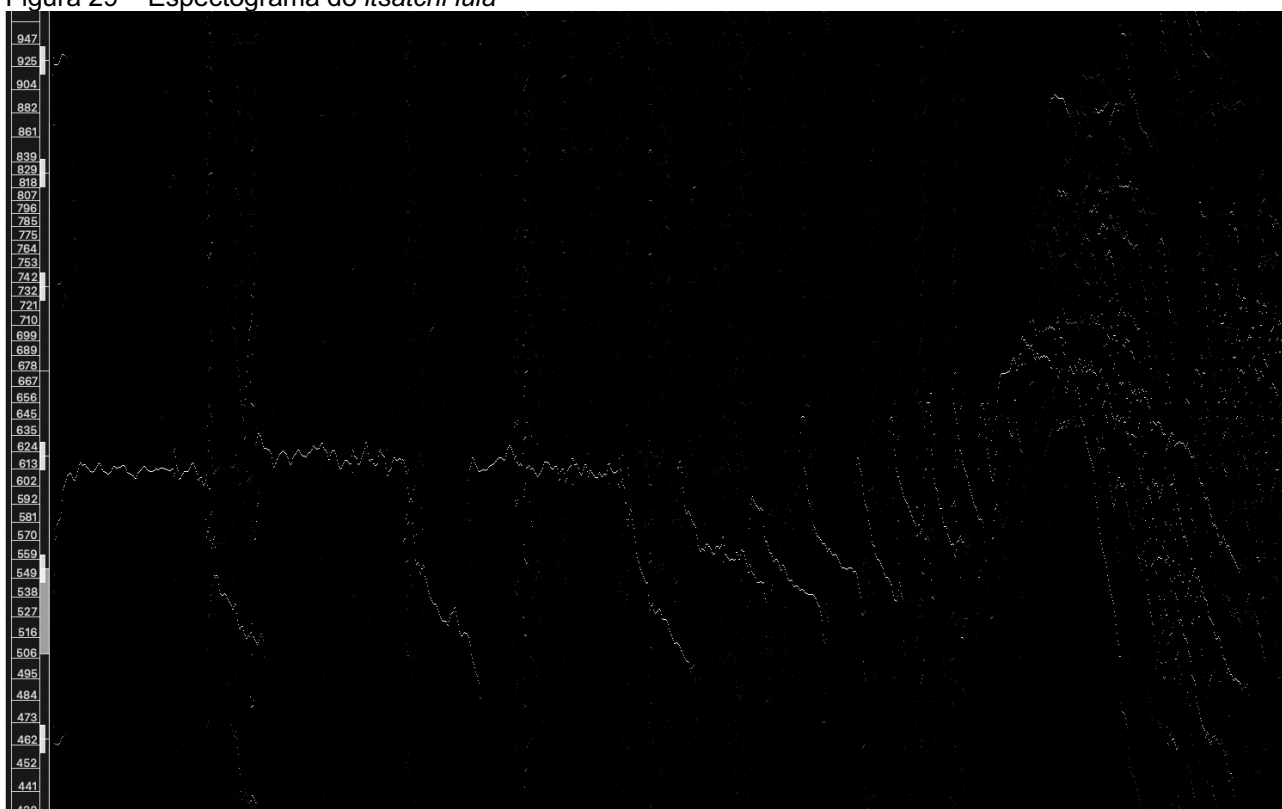
do som em imagem, balizados pelos eixos de frequência (altura) e tempo, deixa evidente a progressão rítmico-divisiva que caracteriza este *iúla*.

Figura 28 – Melograma do *itsatchi iúla*



Fonte: elaboração própria

Se o *Praat* é direcionado aos linguistas e suas análises de gravações monofônicas, o *Sonic Visualiser* (fig. 29) também é um programa de código aberto, direcionado especialmente à análise da música, seja ela monofônica ou polifônica. O gráfico também está direcionado em dois eixos, altura e tempo.

Figura 29 – Espectrograma do *itsatchi iúla*

Fonte: elaboração própria

Com a análise espectrográfica, pude perceber algumas dinâmicas progressivas. A progressão rítmico-divisiva traz um diálogo de dois executantes que segue em notas longas, com duração entre 1,3 ms e 1,8 ms. Quando a extensão da nota emitida se concentra apenas no glissando, as notas se encurtam. A progressão ocorre quando cada um dos cantores reduz o tempo de resposta para a duração de 0,2 ms. Se o diálogo se inicia espaçado, com o avançar deste *iúla*, ele se torna cada vez mais entrelaçado, até que se culmine no *tutti*, em que o diálogo heterofônico se torna uma polifonia geral. Do diálogo intervalado, com um entremeio que se reduz progressivamente, chega-se ao átimo que funde não só os emissores, mas todos os que estão presentes.

Essa imagem me pareceu boa para pensar uma série de progressões ativadas durante a execução da festa, às quais abordarei nas seções seguintes. A próxima seção trata da progressão dinâmica das suítes, que já mencionei anteriormente, uma marcação da participação da comunidade na festa e da frequência de execuções rituais-musicais. Assim como no *itsatchi iúla*, a *coda* do *itsatchi* também envolve um coletivo de participantes naquele que pode ser considerado o clímax, quando as efígies são fabricadas e enfeitadas como

índice dos falecidos. As canções, os temas e, dentro deles, as frases também acompanham uma progressão dialética que é marcada por vinhetas. Analisando em um nível mais microscópico, notamos uma série de microvariações que elevam gradualmente o centro tonal das canções durante as suítes.

Desta forma, o que temos e o que pretendo demonstrar com as próximas seções é uma sucessão de etapas de um processo – rítmico, sequencial, temático e tonal – em que ocorre uma variação progressiva até que se chegue em um ápice ou clímax. Rosse, escrevendo sobre os Tikmũ'ũn de Minas Gerais, expôs

fatores de uma espécie de onda de euforia que vai gradativamente invadindo os momentos de dança. Trata-se de linhas dinâmicas ou *crescendi* que vão aos poucos sendo desenhados sobre uma linha maior, a sucessão de cantos que obedece a uma mesma rotina, os passos de dança e os percursos que são sempre os mesmos (ROSSE, 2018, p. 140).

Parece-me que este é um movimento típico de rituais de longa duração e, no caso alto-xinguano, intercomunitários. No nível micro, temos uma acumulação progressiva dentro de cada canção, que culmina na vinheta e vai alterando o centro tonal de maneira ascendente. Ao passar para um nível macro, o período de preparação é o momento em que se concentra esse processo progressivo e acumulativo. O encontro entre os povos é o ápice, o clímax que, atendendo à “onda de euforia”, reúne os anfitriões, os convidados e os falecidos homenageados.

6.3 A DINÂMICA DAS SEQUÊNCIAS

O *itsatchi* é composto por um repertório vocal fixo, com canções previamente ordenadas que correspondem às fases do ritual e aos horários do dia. Temos, portanto, uma sequência de canções que têm, cada uma delas, uma época, um dia e uma hora específica para acontecer. Apesar de ser linear, tal sequência também é permeada de voltas, inserções, substituições e transformações que fazem com que cada execução diária possa ser diferente da anterior. Ainda com todas essas transformações, o repertório do *itsatchi inapa* é considerado como tendo uma ordem fixa, ao contrário do que acontece em outras festas, em que peças ou canções

podem ser pinçadas aleatoriamente do todo que abrange o repertório daquela festa, como acontece, por exemplo, com o repertório da flauta *wúpü*¹²⁴.

Como vimos, de acordo com Piedade, o termo “suíte”, na musicologia alto-tinguana, “se refere a um conjunto de peças instrumentais compostas para serem tocadas de uma só vez, estando na mesma tonalidade e sendo baseadas em formas ou estilos de dança”. São, dessa forma, “conjuntos de peças [no nosso caso, de canções], agrupadas sob um único nome e que a análise musical revela que são coerentes tematicamente” (PIEADADE, 2004, p. 134-135). Essa mesma definição também pode ser aplicada aqui, separando o repertório do *itsatchi inapa* em suítes. Elas se repetem durante a longa duração da festa, chegando a alcançar um ano completo. Durante a fase intercomunitária, quando chegam os convidados, novas suítes são inseridas no repertório.

Afirmo que o *itsatchi* é uma festa de longa duração. Por ser um ritual funerário, é uma implicação do falecimento e do enterro, que ainda não são considerados o ritual em si, apesar de já deixarem claro sua iminência, se a cova tiver sido aberta no pátio central da aldeia. O pedido para se realizar a homenagem é realizado pelos enterradores à família consanguínea do falecido, após o entendimento dos chefes não-enlutados. Após o pedido e o aceite, que pode vir após certa relutância, ou, por inúmeros motivos, não acontecer, ocorre o *itsatchi iúla*, marcando a confirmação do ritual. O grito, dessa forma, é o índice sonoro de que está prevista a construção do ícone visual nos próximos dias. A etapa preparatória, ou intracomunitária, está dividida, dessa forma, em quatro eventos especiais que marcam a temporalidade de longa duração pelo qual passa o *itsatchi*. A construção da *kunu* e as três reuniões de alimento – pequi, polvilho e peixe – são os pontos altos da preparação. Se a preparação tem os seus pontos altos, a parte intercomunitária é o cume, quando variados aspectos são ampliados.

O primeiro aspecto é o repertório em si. É na *coda* do ritual que novas suítes são executadas, que o número de participantes atinge seu nível máximo e que todas os povos atendem ao ritual musical, para depois se adversarem com os anfitriões. A festa então se distende e engloba novos atores, através de procedimentos diplomáticos que, por sua vez, promovem o antagonismo entre eles. Outros aspectos também são expandidos, sendo o canto seu marcador. Se o repertório do

¹²⁴ A mesma divisão entre peças ou canções alinhadas e dispersas também é realizada pelos Kuikuro (FAUSTO, 2020, p. 97; FAUSTO; FRANCHETTO; MONTAGNANI, 2011, p. 11).

itsatchi é concebido como uma sequência, as repetições, contrações e ampliações desta sequência denominam o plano intersequencial. Menezes Bastos (2013a, p. 194) afirma que “o plano intersequencial macro do sistema cancional do Yawari [*ihralaka* em yawalapíti] lembra o fole de uma sanfona”. A imagem do fole da sanfona também é bastante produtiva no caso em tela. Ocorre, tanto no *ihralaka* quanto no *itsatchi*, uma oscilação entre momentos de concentração e momentos de alongamento dos eventos rituais. Em ambos os casos, o fole abre-se “generosamente mostrando uma noite rica em procedimentos diplomáticos - de recepção aos convidados - e em cantoria” (MENEZES BASTOS, 2013a, p. 194). O ponto culminante, no *itsatchi*, é justamente nesta noite rica, na qual anfitriões e convidados cantam voltados para a efígie, e que se consuma no embate após a alvorada.

O *itsatchi*, em sua primeira aparição, já ocorre com o fole se abrindo. Durante a construção da *kunu*, no primeiro evento ritual do ciclo, canta-se a suíte *hagagiguku*, sendo seguida pelas suítes *ekayominha* e *angoho*, esta última quando ocorre a dança. Conforme a figura da estrutura sequencial das suítes durante a fase intracomunitária¹²⁵, este é um dos eventos em que as três suítes são executadas, configurando uma abertura deste fole. Além da quantidade de suítes e, dentro delas, de canções executadas, também há o envolvimento de um número elevado de pessoas, que atendem como participantes do ritual.

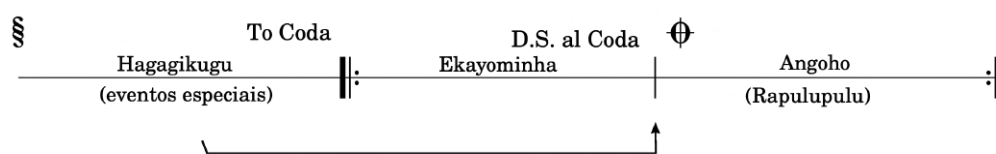
A partir deste evento, que inaugura o ciclo em um ponto alto e com uma abertura do fole, este se comprime em execuções musicais mais curtas com apenas as suítes *ekayominha* e *angoho*. Temos, assim, a exclusão de uma suíte ou, como marca a figura mencionada anteriormente, o estabelecimento do ritornelo que abrange essas duas suítes sem a cabeça (*capo*). Com o fole comprimido, as execuções rituais não são diárias, podendo ter dias a fio entre cada uma. A iniciativa da execução ritual parte dos flautistas da *wüpü*, que amanhecem dançando de casa em casa, anunciando o dia de evento ritual. À medida que esses eventos chave se aproximam, a frequência das execuções aumenta até que se torne diária, culminando na reunião de alimentos. Se o fole se comprime e se silencia durante alguns períodos, ele retorna, ainda comprimido, e segue cada vez mais frequente, até que se abra novamente com a suíte *hagagikugu*.

¹²⁵ Ver figura 19, capítulo 4, página 191.

A associação das suítes também está ligada pelo andamento das canções que as compõem. As suítes *hagagikugu* e *ekayominha* possuem o andamento lento, em que o ralentando dos cantores é evidente, assim como o descompasso entre a métrica e o pulso. A suíte *angoho* traz uma aceleração do andamento e, conseqüentemente, também uma maior sincronidade entre ritmo e pulso. Dessa forma, em cada dia de execução ritual, temos uma progressão do pulso das canções, que, como vimos, passa de cerca de 90 para 138 batimentos por minuto. Esse crescendo do pulso se efetua na dança em fila dos participantes que, mais do que nunca, passam a compor o cenário da periferia musical. Lembrando do *itsatchi iúla*, também nos deparamos aqui com uma progressão de intensidade e de andamento como o que acontece no índice sonoro.

Se a figura 19¹²⁶ demonstra uma estrutura sequencial das suítes, podemos considerá-la, ainda com a inspiração de Menezes Bastos, como uma seqüência de referência. Esta mesma pode ser manipulada em uma série de transformações. A inclusão da suíte *hagagikugu* marca, como vimos, os pontos altos da preparação, enquanto sua exclusão se dá nas execuções inconstantes motivadas pela flauta. Se a seqüência *hagagikugu* – *ekayominha* marca eventos chave, essa mesma seqüência pode ser transformada, e a suíte *hagagikugu*, que, na seqüência de referência, está no início, pode se deslocar para o final da suíte *ekayominha*. Isto foi o que aconteceu no registro realizado na aldeia Afukuri em outubro de 2017, durante a reunião de pequi. A execução diária começou com a canção *ekayominha* abrindo a suíte de mesmo nome, para depois dela serem inseridas duas canções da suíte *hagagikugu* (fig. 30). A resseriação, que transforma a seqüência original, é uma dessas transformações possíveis que os cantores imprimem no repertório.

Figura 30 – Resseriação da suíte *hagagikugu*



Fonte: elaboração própria

A abertura do fole também marca a frequência dos eventos rituais, mais intensa à medida que se aproximam os pontos altos da preparação. Apesar das

¹²⁶ Ver capítulo 4, página 191.

execuções diárias, o fole continua comprimido, para se abrir moderadamente no dia das reuniões de alimento. O crescendo que ocorre durante esses pontos altos, por sua vez, se torna cada vez mais intenso à medida que a *coda* se aproxima, atingindo seu ponto culminante nos dois dias que marcam a fase intercomunitária. Antes disso, mesmo que sejam executadas somente as suítes *ekayominha* e *angoho*, a expansão contínua se dá com as ações rituais de preparação, como o corte dos troncos para as efígies e da lenha para os convidados.

O que chamo de *coda* consiste justamente nesse momento em que o fole ritual atinge sua extensão máxima. O primeiro dia da *coda*, que costuma acontecer em um sábado, inicia-se com a preparação e pintura das efígies. Segue aí uma suíte de canções *kanupa*, ou, segundo a tradução yawalapíti, “sagradas”. Durante esta suíte, com canções que não registrei nesta tese, ocorre também uma resseriação de canções da suíte *angoho*, com a dança em fila que a acompanha, momentos antes da família patrocinadora trazer os enfeites. Após a dança, os cantores retornam à suíte *kanupa*, que ocorre concomitantemente ao choro da família ainda enlutada e à paramentação das efígies. Temos, portanto, uma nova suíte (*kanupa*) que abre a *coda*, em que canções são inseridas, comprimindo o tempo ritual. Se, durante a madrugada, temos canto e choro de forma intercalada, aqui temos os dois simultaneamente, isso logo após a dança, que é tipicamente executada durante o final da tarde, mas que aqui ocorre pela manhã.

Como vimos, a suíte *angoho* está localizada no fim da tarde, logo antes do crepúsculo. Temos, durante toda a preparação, uma relação de equivalência entre o tempo musical da suíte e o tempo cronológico das fases do dia, mais especificamente da tarde. Menezes Bastos, em sua densa descrição das transformações sequenciais do ritual *ihralaka*, notou, em seu encerramento, que “o tempo musical começa a se contrair com relação ao tempo cronológico. Afinal, canta-se, aqui, pela manhã, um fragmento de instância vespertina” (MENEZES BASTOS, 2013a, p. 156). Mais adiante, o autor comenta que “esses deslocamentos, resultando na falta de sincronia entre os tempos externo e interno do sistema - até então congruentes -, aponta a apropriação e a aceleração, pelo segundo, da temporalidade do primeiro” (MENEZES BASTOS, 2013a, p. 195). Neste crepúsculo matutino, assim como ocorre no *itsatchi*, o clímax acelera o tempo cronológico, estabelecendo uma temporalidade exógena, construída através das ações rituais e, dentro delas, da música e de suas sequências.

Este é um movimento que já havia sido notado por Basso, para o caso específico do *itsatchi*:

à medida que a série de preparações de um ano continua, cada performance se intensifica, na verdade, comprime ou condensa visualmente essas imagens temporais, espaciais e sociais por meio dos movimentos espaciais e componentes rituais que ocorrem. À medida que a data do evento *climax* se aproxima cada vez mais e o nível de atividade econômica aumenta, acompanhado por um maior trabalho público por parte de todos os oficiantes rituais, também as performances rituais ocorrem cada vez mais dentro da praça central [...] Essa *intensificação e compressão do tempo*, do espaço ritual e da unidade da comunidade parece ser sentida pelos próprios artistas, através dos efeitos cumulativos de seus movimentos de dança, das pinturas repetidas de seus corpos e da crescente satisfação resultante de um maior sucesso performativo. Em outras palavras, o que parece ocorrer é uma intensificação do sentimento, não sobre algum objeto ritual, mas sobre a experiência ritual¹²⁷ (BASSO, 1981, p. 286, grifos meus, tradução nossa).

Tanto Basso quanto Menezes Bastos parecem concordar que, à medida que se chega na *coda* do ritual intercomunitário e os convidados estão em cena ou prestes a entrar, ocorre uma intensificação e compressão do espaço/tempo ritual (Basso, 1985). Na *coda*, a progressão que venho tratando atinge os maiores níveis, com as semanas antecedentes de execuções rituais diárias comprimindo também o espaço, o que culmina na convergência das aldeias vizinhas.

Essa compressão do espaço se dá no final da tarde, quando os convidados chegam e os atos diplomáticos tomam forma. Neste momento, geralmente, está ocorrendo a suíte *angoho*, ou então é o momento imediatamente posterior, dependendo somente da hora de chegada dos convidados, que se programam para chegar a esta altura do dia. Neste momento, temos mais uma realização daquela mesma sequência de referência, mas, agora, com o fole aberto em sua extensão máxima – o ponto culminante de todo o longo ciclo. Há um breve intervalo e inicia a vigília, com as suítes que atravessam a noite e a madrugada, de acordo com a etnografia precedente. Temos aí as suítes da recepção dos convidados e uma longa

¹²⁷ "As the yearlong series of preparations continues, each performance intensifies-indeed visually compresses or condenses-these temporal, spatial and social images by means of the spatial movements and ritual components that occur. As the date of the climactic event draws ever nearer and the level of economic activity increases, accompanied by greater and greater public work on the part of all the ritual officers, so do the ritual performances occur more and more within the central plaza [...] This intensification and compression of ritual time and space and of the unity of the community seems to be felt by the performers themselves, through the cumulative effects of their dance movements, repeated costuming of their bodies, and the increasing satisfaction resulting from greater performative success. In other words, what seems to occur is an intensification of feeling, not about some ritual object, but about the ritual experience itself"

suíte da madrugada que se intercala com o choro cerimonial. Entre uma e outra, cantam os convidados.

Segundo as exegeses de Tapi, o canto dos convidados aglutina exemplares da suíte da madrugada, que acumula o maior número de canções, cerca de sessenta delas, cabendo aos cantores definir os termos de sua inserção. No caso em que ele e seu irmão cantaram na aldeia aweti, com as partituras no capítulo anterior, foram escolhidas três canções cantadas originalmente na alta madrugada¹²⁸. Trata-se do ponto alto do ritual, a abertura máxima do fole. As efígies estão enfeitadas e erguidas no pátio da aldeia, os povos vizinhos estão aglutinados ao redor desta mesma aldeia, e os cantores de todos estes povos atendem à construção dessa sequência musical de canções do *itsatchi inapa*. Trata-se de um clímax hiperpovoado e de uma ampla sequência musical de origem multicomunitária.

A noite segue e, entre os anfitriões, o choro dos familiares do falecido alternam-se com as execuções da suíte da madrugada, que se encerra com mais uma suíte *kanupa*, dessa vez dessubjetivando as efígies e encerrando o ciclo. Os “cantos para apagar o fogo”, que aquecem as subjetividades dos vivos e dos mortos, encerram, na chegada do dilúculo, o ciclo musical de longa duração, restando, na manhã seguinte, o embate através da luta. Toda essa macrossequência ritual e sua progressão culmina no encerramento, o clímax que concentra uma superabundância de pessoas e de canções. Se tomarmos o *itsatchi iúla* como uma ilustração dessa progressão ritual, o clímax é a polifonia.

Passo, a seguir, a analisar as canções que compõem as suítes, com foco nas suas dinâmicas tonais e na dialética dos temas.

6.4 CANÇÕES: LETRA E MÚSICA

As canções do *itsatchi* são um desafio que certamente não se encerra aqui. Arrisco dizer que, na realidade, esta tese marca o começo do esforço em entender o que poderia se pensar como um “significado das músicas do kuarup”. Certamente, falar sobre um significado reduz o que essas músicas realmente representam, sendo mais apropriado abordar os significados dos diferentes planos de comunicação que entram em jogo durante a execução das músicas. Como venho afirmando, existem

¹²⁸ Uma análise de todo o repertório de uma edição do *itsatchi*, que não foi o caso aqui, poderia identificar uma série de transformações, a meu ver, semelhantes ao *ihralaka kamayurá*.

também diferentes níveis de entendimento das canções, que variam de acordo com o grau de especialidade no referido repertório. Neste capítulo, o foco maior será o plano do significado musical que envolve o jogo temático. As estruturas musicais de frase e tema, bem como os elementos da vinheta e a marcação rítmica do chocalho, são difundidas, sendo reconhecidas por cantores e pelos participantes que não detêm deste conhecimento musical especializado.

O plano do significado semântico será apenas descortinado, sem, no entanto, o aprofundamento que o tema merece. Este é um conhecimento altamente restrito e multifacetado. São poucos os cantores que conhecem o significado semântico das canções como um todo. Algumas canções são mais claras quanto a esse ponto, fazendo com que mais especialistas consigam oferecer algum conteúdo lírico, outras tratam apenas de fórmulas incompreensíveis. Grande parte das canções é formada por um conjunto lexical considerado arcaico, sem um significado que se equipare na língua vigente, e algumas palavras que são identificadas. Tais palavras são o que motivam uma verdadeira arqueologia linguística por parte dos cantores para inferir o seu significado semântico. As exegeses que realizei com os cantores Tapi e Ayupu me fizeram perceber que entender a semântica das canções não é requisito para cantar no pátio, o que não pode ser dito sobre o significado musical. Além disso, a parte semântica pode ser multifacetada, envolvendo uma mistura linguística, como acontece com parte das canções registradas aqui.

A letra do repertório do *itsatchi inapa* parece ser predominantemente oriunda de uma língua arcaica. Trata-se de uma coleção ordenada de canções que são repetidas desde tempo imemoriais, quando possivelmente o seu significado semântico fosse claro. São fórmulas líricas que se mantêm através das gerações, o que se opõe, por exemplo, aos cantos efêmeros que duram somente a sua execução, como os registrados entre os Arawete (HEURICH, 2020; VIVEIROS DE CASTRO, 1986), e os Parakanã (FAUSTO, 2001, 2020). Com o que os dados parecem indicar, temos, no presente caso, uma língua antiga que se mantêm estável na memória musical dos cantores, passada de mestre para aprendiz, enquanto as variações linguísticas transformam a fala do dia a dia. No caso do *itsatchi inapa yawalapíti* e alto-xinguano, até onde pude alcançar, esta antiguidade histórica das letras é dominante, indicando para uma memória precisa e uma estabilidade lexical.

As letras das canções apresentam uma mistura linguística em que palavras dos diferentes troncos linguísticos falados no Alto Xingu estão presentes. Apesar de

não ser tão comum quanto o uso de palavras consideradas arcaicas nos repertórios indígenas, a mistura de línguas em uma canção também já foi documentada na literatura. Campos (2011) destaca que alguns cantos tikmũ'ũn apresentam simultaneamente termos de outras línguas da família maxakali, hoje extintas, do tronco macro-jê, bem como termos de origem do tronco tupi. No caso alto-xinguano, temos, no *ihralaka* kamayurá, estudado por Menezes Bastos (2013a), uma diversidade de versões das letras, especialmente kamayurá e trumai, que acaba por inserir termos de uma língua na outra. Sua análise acaba por evidenciar formas derivadas de vocábulos trumai, caracterizando uma hibridização no estatuto linguístico das canções. Essas situações, que se limitam a algumas entradas deste dicionário musical, parecem ser a tônica que rege as canções do *itsatchi inapa*. Dessa forma, temos canções, em línguas consideradas arcaicas, cujo significado é desconhecido, restando alguns termos cuja glossa é possível, os quais, em alguns casos, são identificados como de origens linguísticas distintas.

As transcrições das letras das músicas foram realizadas por mim e pelo tradutor indígena Yamalui Kuikuro, que possui um bilinguismo passivo, oriundo do seu pai mehinaku. Assim, Yamalui conseguiu identificar termos traduzíveis tanto em sua língua caribe, quanto na de seu pai, da família aruak. Tapi, o principal exegeta desta seção, é mestre em linguística pela Universidade de Brasília (UnB) (YAWALAPITI, 2021), desempenha um bilinguismo ativo, falando kamayurá (tupi) e kuikuro (caribe) no cotidiano, e um poliglôtismo semipassivo, falando yawalapíti em ocasiões públicas e cerimoniais. Com este, pude revisar o material traduzido por Yamalui e adicionar mais entradas, além de associar certas palavras identificadas com motivos míticos do *itsatchi*. Para tal, assim como na introdução, coloco as siglas [A], [T] e [C] após cada tradução, referentes às línguas de origem Aruak, Tupi e Caribe respectivamente. Utilizo também cores para destacar as diferentes origens linguísticas. Cabe mencionar que não possuo uma formação em linguística e que o material com traduções aproximadas é fruto dos diálogos que tive com esses colaboradores; a responsabilidade, entretanto, é toda minha. É nesse sentido que o que trago aqui são, antes de tudo, aproximações de um esforço linguístico que merece ser realizado com mais afinco e com um aparato teórico-metodológico da linguística comparativa e da linguística histórica.

As poucas exegeses presentes, comparadas ao número de canções transcritas, partem de palavras ou frases destacadas no fluxo linguístico. Algumas

dessas palavras são mais conhecidas, e uma associação mítica pode ser facilmente identificada pelos cantores e pelos participantes não-especializados. Outras, por sua vez, apenas remetem a significados conhecidos por poucos cantores. Existem também termos que podem ser considerados o que Devereux (1957) chamou de “*catch words*”, ou “palavras que capturam” em uma tradução aproximada, que são compostas por um “halo extensivo de significados implícitos”¹²⁹ (DEVEREUX, 1957, p. 1038, tradução nossa). Assim, como veremos, *awiri nuyana*, ‘pintura bonita’ em aruak, poderia remeter à pintura das primeiras humanas feitas a partir de troncos de madeira, à pintura da efígie que se encontra no pátio quando a canção está sendo executada e até à própria pintura do morto que foi enterrado com ela. Digo isso para apontar o caráter experimental e aproximativo das traduções e dos significados semânticos apresentados adiante.

Além dessas frases e palavras em línguas consideradas arcaicas, que se consegue ou não traçar uma ligação com a fala cotidiana, temos também partes não-lexicais, com o significado puramente musical. Podemos encontrar essas expressões especialmente nas vinhetas e nos motivos de vinheta, bem como na *coda* do Tema A, que é reelaborado e englobado pelo tema B. Segundo Tapi, é como um “oioioiô” que pode ser ouvido em alguma música brasileira, inserida como manifestação vocal de um sentido musical. O material apresentado reforça a teoria kamayurá de que as letras e os mitos vão dentro da música, esta última indo dentro da dança (MENEZES BASTOS, 1999, 2013a). Temos, portanto, um apanhado de canções, de diferentes suítes musicais, que são formadas por partes lexicais e não-lexicais, sendo que as primeiras partes se referem às línguas tidas como arcaicas dos três grupos linguísticos que formam a região. A seguir, apresento o quadro 2 com todas as canções registradas que foram transcritas para uma partitura.

¹²⁹ “*extensive halo of implicit meanings*”.

Quadro 2 – Lista das canções registradas

Suíte	Canção	Cantores	Local	Ano	Referência
<i>Ekayominha</i>	E1 <i>Ekayominha</i>	Matu e Makula	Afukuri	2017	p.179-188
	E2 <i>Wekene</i>				p. 201
	E3 <i>Yetsimo</i>				p. 202
	E4 <i>Engutuya</i>				p. 203
	E5 <i>Oyagü</i>				p. 204
	E6 <i>Kutagüne</i>				p. 205
	E7 <i>Uipopügü</i>				p. 206
	E8 <i>Wahiyaku</i>				p.207-208
	E9 <i>Huimütatigu</i>				p.208
	Eb.1 <i>Ekayominha</i>				Tapi e Walako
Eb.2 <i>Wekene</i>		p. 238-239			
Eb.3 <i>Yetsimo</i>		p. 240			
<i>Hagagikugu</i>	H1 <i>Hagagikugu</i>	Matu e Makula	Afukuri	2017	p. 209-210
	H2 <i>Utalikugu</i>				p. 211-212
<i>Angoho</i>	A1 <i>Inoke</i>				p. 213
	A2 <i>Ohayi</i>				p. 214
	A3 <i>Inoto</i>				p. 215
	A4 <i>Yau</i>				p. 216
	A5 <i>Mahuna</i>				p. 217
	A6 <i>Afa</i>				p. 218
	A7 <i>Itsu</i>				p. 219
	A8 <i>Ikonetu</i>				p. 220
	A9 <i>Tunake</i>				p. 221
Convidados	C1 <i>Tüwowo</i>	Tapi e Walako	Aweti	2017	p. 264
	C2 <i>Ege tüwe</i>				p. 265
	C3 <i>Ayi ayi</i>				p. 266
Madrugada	M1.1 <i>Weniku</i>	Levi e Iepe	Kamayurá	2017	p. 269-270
	M1.2 <i>Mekuyawarü</i>				p. 270
	M1.3 <i>Rimapuna</i>				P. 271
	M1.4 <i>Apa taku</i>				p. 272-273
	M2.1 <i>Mitoeto</i>				p. 275-276

	M2.2 <i>Pitonetu</i>				p. 276
	M2.3 <i>Yoiri nuyana</i>				p. 277
	M2.4 <i>Yoeere nuyana</i>				p. 278
	M3.1 <i>Weniku nuyana</i>				p. 270-280
	M3.2 <i>Weneko</i>				p. 281
	M3.3 <i>Paya Paru</i>				p. 281
	M3.4 <i>Erina Ritowo</i>				p. 282

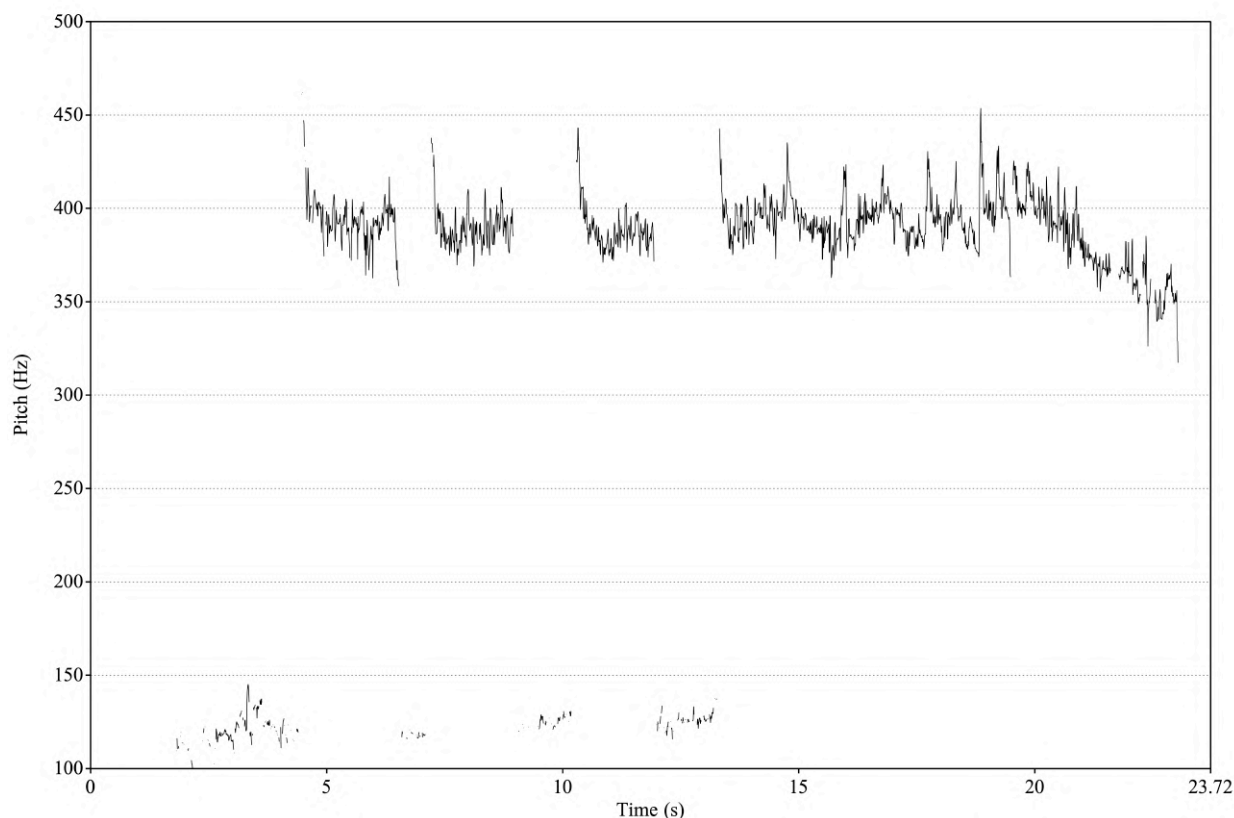
Fonte: elaboração própria

Começamos com a suíte *ekayominha*, executada em outubro de 2017, na aldeia Afukuri, do povo Kuikuro, durante a doação de pequi para o falecido Kedi Yawalapíti. Assim como essa canção, todas se iniciam com a vinheta, ou como os Yawalapíti chamam, *hooyuu*. As vinhetas são uma “classe de música vocal onde letra e música são onomatopéicos” (MENEZES BASTOS, 2013a, p. 101). Esta vinheta é, segundo os cantores yawalapíti, um trecho exclusivamente para cantar, sem sentido lexical, e não consegui identificar nenhum animal a que ela estaria associada. Se é uma onomatopeia, não está claro o que reproduziria. O que está claro, porém, é a sua semelhança com o *itsatchi iúla* e a progressão rítmico-divisiva de seu fechamento. A diferença está no salto ascendente inicial, intercalado entre os cantores, em vez de na sustentação da nota aguda do *itsatchi iúla*, que também ocorre na vinheta, mas em um segundo momento. O encerramento, na vinheta, só abrange os dois cantores e não conta com o acompanhamento do *tutti*, como no *itsatchi iúla*.

A vinheta é diacrítica, sinalizando uma mudança de canção, quando executadas em um contínuo, sem pausa entre elas, ou um início ou fim de canção, quando se dá a pausa. Suítes também são balizadas por vinhetas, assim como acontece com todo o repertório do *itsatchi inapa* e, em última instância, com todo o ritual. Se o *itsatchi iúla* é o índice sonoro do ritual, instaurando o ciclo de longa duração, a vinheta é o índice musical que inaugura o repertório. A sua ampla extensão vocal (fig. 31) e, como veremos, o fato da canção que se inicia se passar entre os limites de altura dessa extensão, a faz ser uma marcação diapasônica, de onde parte a afinação do motivo de vinheta inicial, em uma modulação do registro grave. As elaborações da canção atingem o registro mais agudo na elaboração do tema B, mas sempre ficam abaixo do limite agudo da vinheta. Como afirmei, a

vinheta abre o universo de possibilidades tonais da canção, mas também da suíte e do repertório e, atuando como vinheta de encerramento, também fecha esse mesmo universo, até que ele seja aberto novamente.

Figura 31 – Melograma da vinheta de E1



Fonte: elaboração própria

A vinheta é a manchete geral do *itsatchi*, sendo distintiva musicalmente. Se ela parte do registro grave para o agudo, o motivo de vinheta reforça o primeiro repetidamente, com uma letra também não-lexical. Esta última está no que identifiquei como o centro tonal das frases, aqui sendo o seu registro mais grave. Executado somente pelo cantor principal, que fica à esquerda na dupla, este motivo inaugura a canção com efeito diapasônico. Com uma forte presença do uníssono, como que reforçando o centro tonal, ele estabelece uma base na hierarquia das notas, que podem ir ora para mais longe (agudo), ora para mais perto (grave)¹³⁰.

¹³⁰ Mello (2005, p. 251), em sua etnografia do *yamurikumalu*, identificou o “motivo K, que funciona como âncora, indicador e reforço do centro tonal, vinheta de separação entre temas e entre canções, podendo aparecer em geral uma ou duas vezes seguidas, sendo também recorrente em todas as canções do repertório *kawokákuma*”, desse modo, se assemelhando tanto à vinheta quanto ao motivo de vinheta no repertório do *itsatchi inapa*.

Nas partituras apresentadas nos capítulos anteriores, a altura do motivo de vinheta aparece majoritariamente neste e nas primeiras frases da canção. Nota-se uma transposição gradual deste centro tonal em grande parte das canções, no que denomino como uma variação microtonal. Faço uma ressalva de que o centro tonal foi estabelecido para as frases, o foco principal na transcrição musical. Ao diminuir a escala de análise para os motivos e subfrases, novos centros tonais podem aparecer. Cabe notar que essa variação progressiva opera em variações mínimas, menores portanto que as de escala cromática, definindo o seu caráter microtonal.

O centro tonal é fundamentalmente tenso, como vimos, o que reforça o que se têm escrito sobre o tema;

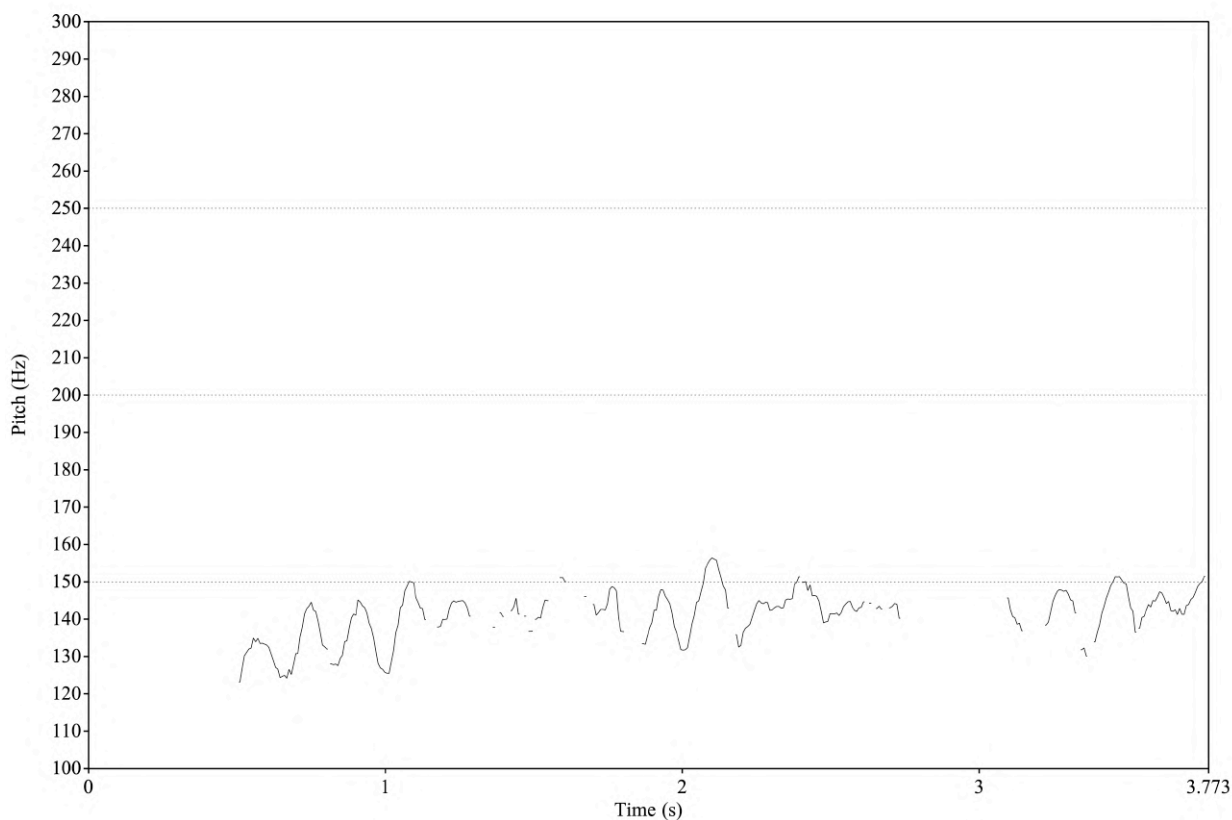
a resolução não significa repouso, como as formulações dos nativos ocidentais costumam apontar – a resolução é o movimento de busca de cada vez mais tensão, no sentido da chegada ao centro tonal, lugar de centralização de todas as tensões de um sistema tonal. (MENEZES BASTOS, 2013a, p. 191)

Sendo tenso, aqui, ele também não é linear, tendendo para a acumulação de energia e para a vibração tonal, fruto de uma técnica vocal refinada. Podemos perceber este fator já na saída da canção, durante esta parte comum que caracteriza a suíte – o motivo de vinheta.

6.4.1 *Ekayominha*

O motivo de vinheta está anotado como a nota Ré (D3), que, segundo a escala temperada, marca 146,83 Hz, com as notas vizinhas, Db3 em 138,59 Hz e Eb3 em 155,56 Hz. A figura 32, valendo de seu esforço descritivo, mostra-nos como esse motivo bordeia as notas vizinhas enquanto oscila em sua altura. Essa mesma oscilação responsável pela variação microtonal faz com o que o centro tonal seja puxado para longe (agudo), configurando, ao longo dos temas, a variação. À medida que há um afastamento do centro tonal, durante o desenrolar motivico das frases, o que vibrava em tensão torna-se mais linear, para depois ser resolvido em mais tensão. Tratarei desta dinâmica progressiva a seguir.

Figura 32 – Melograma do motivo de vinheta de E1



Fonte: elaboração própria

Esta exposição sobre a vinheta e sobre o motivo de vinheta já tomam parte da primeira canção registrada *ekayominha* (quadro 3), integrante da suíte de mesmo nome. A seguir, passo a analisar as frases, os temas e a letra desta canção. A partir daí, as próximas canções serão analisadas, seguindo a ordem presente no quadro 2 anterior. Vinhetas serão desconsideradas, tendo o exemplo anterior como padrão.

Quadro 3 – Letra da canção E1

Título da canção: E1 Ekayominha (p. 179-188)
<p>Letra da canção:</p> <p><i>ekayominhaha ee eheya (4x)</i> <i>ekayominhahã ee eheya (2x)</i> <i>ekayominhaha yahugame (2x)</i> <i>ekayominhaha ee eheya (4x)</i> <i>ekayominhahã ee eheya (2x)</i> <i>ekayominhaha yahugame (4x)</i> * iweketu <i>nawin hin ee eheya (4x)</i> * <i>ekayominhaha yahugame (4x)</i> <i>ekayominhaha ee eheya (2x)</i> <i>ekayominhahã ee eheya (2x)</i> <i>ekayominhaha yahugame (2x)</i> * <i>okoime kehe yahugame (4x)</i> * etiyato <i>mekehe yahugame (2x)</i> <i>yahu ee ayagitoho ayehe eehe (2x)</i> <i>ekayominhaha ee eheja (2x)</i></p>
<p>Vocabulário:</p> <p>iweketu [A]: dona dele etiyato [C]: alguém de braço dado a outro</p>

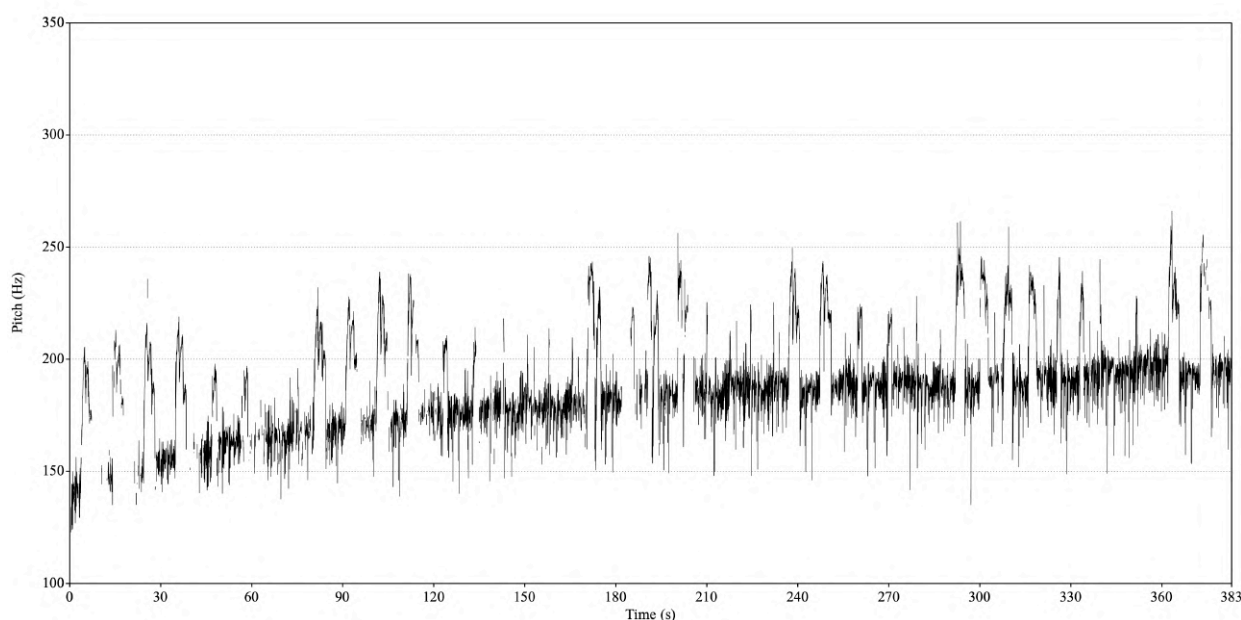
Fonte: elaboração própria

Temos, em toda a canção, duas palavras identificáveis. A primeira parece se remeter a uma chefe. Como vimos, a noção de dono tem alta carga polissêmica quando se refere às subjetividades que podem acioná-la. Dessa forma, em se tratando do *itsatchi*, uma ampla gama de donos está em jogo. No plano humano, há os donos da festa, os donos dos repertórios e os donos das flautas. No extra-humano, os donos das ervas dos lutadores e os dos lugares em que os humanos pescam. O prefixo *i-* indica terceira pessoa, enquanto o sufixo *-tu* é a marca feminina. A segunda palavra aponta para alguém de braço dado a outro, traduzida informalmente como uma dupla, assim como a dupla de cantores do *itsatchi inapa*. Temos, segundo os tradutores, um termo de origem aruak e outro caribe, enquanto o restante da canção não foi decifrado.

A canção inaugural deste dia de execuções rituais percorre uma grande distância com seu centro tonal. Ele parte do Ré (D3), na primeira exposição do tema

A, e chega a Sol (G3) no seu desfecho. O movimento ascendente é gradual e toma os mais de seis minutos da canção, como se pode ver na figura 33. Trata-se da imagem da progressividade no âmbito das canções. Esta foi realizada isoladamente, com as vinhetas inicial e final em sua bordadura e um intervalo até que a próxima vinheta inicial seja executada. Os cantores transpuseram cada uma das frases diferentes vezes. A frase A1, por exemplo, pode ser escutada em seis alturas diferentes (A1, A1', A1'', A1''', A1'''' e A1'''''). A primeira exposição do tema A começa em A1 e sobe para A1'. Depois, a frase A2 é apresentada e, a seguir, a frase A3. Ainda no tema A, o movimento se repete, na sequência A1'', A1''', A2' e A3'.

Figura 33 – Melograma de E1



Fonte: elaboração própria¹³¹

O tema B apresenta uma nova frase (B1) repetida duas vezes (o que significa que ela foi cantada quatro vezes, duas por cantor. Toda frase no *itsatchi inapa* é executada duas vezes). Ainda no tema B, com a marcação de chocalho que é característica desse tema (marcada com o asterisco nas letras das canções), temos uma reexposição da frase A3' transposta um nível acima (A3''), marcando um englobamento ao nível dos temas. A mesma altura se mantém no tema A, que prossegue com as frases executadas uma única vez por cantor (A1''', A2'' e A3''). O

¹³¹ Os melogramas obtidos com o programa Praat serão apresentados somente em algumas canções. Como o Praat só reconhece execuções monofônicas, o processo de extração do *pitch* é prejudicado por alguns elementos da gravação, tais como o vento, conversas paralelas e, especialmente, o chocalho dos cantores.

tema B procedente apresenta somente frases novas. Apresentam-se as frases B2 e B3, com a primeira sofrendo transposição ao ser repetida, na ordem B2, B2' e B3. O chocalho retoma o acompanhamento contínuo e os cantores iniciam a última execução do tema A, que surge com uma frase inédita – A4 – seguida da última transposição da frase inicial.

Em se tratando do tema A, apenas a frase A4 difere a letra substancialmente, enquanto as outras três primeiras são variações da mesma formação verbal. No plano linguístico, temos uma pequena variação de A1 para A2, (*ha* → *hã*). Tal variação dura somente a frase A2, retomando a forma original quando se volta para A3. Tal mínima variação da letra se dá durante uma modificação melódica mais evidente. A primeira frase abre com um longo glissando ascendente até a quarta aumentada e fecha afirmando o centro tonal em uníssono. A segunda inicia e finaliza com o uníssono, intercalado com um movimento ascendente com a segunda maior e a terça menor. Já a terceira frase do tema A se passa toda no centro tonal, com uma breve nota que sobe uma terça maior. A frase A4, já com outra letra, também é banhada de centro tonal, com uma semínima inicial na segunda maior.

No tema B, temos três frases. B1 atinge a nota mais aguda da canção até então. A frase B2 começa a uma distância de uma terça maior do centro tonal, que passa para uma terça menor e conclui com o centro tonal repetido em uníssono. B3, acompanhando, inicia e termina reforçando o centro tonal, com duas notas subindo uma terça menor no intermédio. A letra de B2 e B3 também são similares. A “dupla” que conseguimos traduzir aparece em B3, justamente onde esta frase se difere de B2. A1, A2 e B1 contêm a mesma terminação musical e fonológica (*ee eeheja*), fazendo com que estas frases sejam comentários uma da outra; uma nova frase, com a mesma finalização de uma anterior¹³².

Segue a letra e vocabulário da canção *wekene* (quadro 4).

¹³² Os princípios de variação utilizados nesta análise são uma adaptação do modelo adotado por Piedade (2004) para as flautas *apapalu*. A análise de Piedade levou em conta os motivos das peças instrumentais, enquanto aqui adoto tais princípios principalmente entre frases, mas também evidencio alguns momentos em que se aplicam aos motivos. Segundo Piedade (2004, p. 202), “comentário: um novo motivo com a mesma finalização do anterior”.

Quadro 4 – Letra da canção E2

Título da canção: E2 <i>Wekene</i> (p. 201)
<p>Letra da canção:</p> <p><i>wekene</i> yahugagü <i>wekene</i> ya yahugagü (6x) * <i>iwekene</i> nagiyu aihí ee eehe (4x) <i>wekene</i> yahugagü <i>wekene</i> ya yahugagü (4x) * ee he hehe nagiyu aihí ee eehe (4x) * <i>autu</i> yawagü <i>yaha wigiwaka</i> wakahagü (2x) * <i>amanitse</i> yawagühü <i>yaha wigiwaka</i> wakahagü (2x) <i>wekene</i> yahugagü <i>wekene</i> ya yahugagü (2x)</p>
<p>Vocabulário:</p> <p><i>wekene</i> [A]: dono <i>iwekene</i> [A]: eles são dono <i>yaha</i> [T]: vamos <i>wigiwaka</i> [A]: amanhã</p>

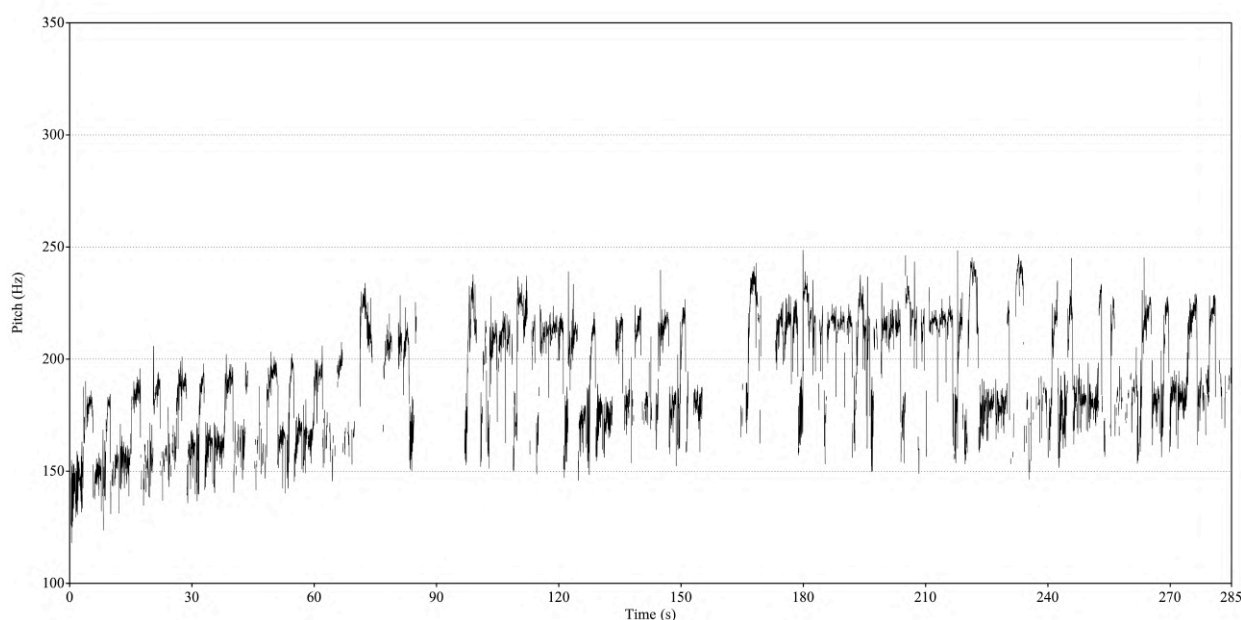
Fonte: elaboração própria

Nesta canção, o dono reaparece, mas com uma forma diferente. Temos primeiramente a palavra dono, no que aparenta ser sua forma despossuída. Quando há a mudança de tema, aparece o prefixo i-, marca da terceira pessoa. O exegeta supõe que seja algo como “eles são dono”, no plural. Parece estar-se tratando dos donos do *itsatchi*, que, em seu final, aparecem alinhados no pátio da aldeia, com enfeites *sui generis*, além de serem os únicos portando armas ostensivamente. A reaparição do tema B traz uma ocorrência de mistura linguística com dois termos – *yaha* e *wigiwaka*. *Yaha* é como os Kamayurá falam “vamos”, assim *jaha karum* é “vamos comer”, ou *jaha yp* é “vamos tomar banho”. *Wigiwaka*, segundo Tapi, se trata da forma caribezada de *awiri wáka*, amanhã em yawalapíti. “Vamos amanhã” significaria tal expressão. Cabe anotar que *wáka* difere de *waka*, o convidador, pelo acento na primeira sílaba, o que não acontece quando em sua forma caribe, que transfere o acento para a sílaba final. Do que podemos identificar, temos três termos aruak e um tupi.

Aqui também há uma grande distância entre o centro tonal inicial e o centro tonal final – Ré bemol (Db3) → Sol bemol (Gb3) (fig. 34). A primeira frase ocorre em quatro alturas diferentes (A1, A1', A1'' e A1'''), progredindo em mínimos intervalos à

medida que o centro tonal oscila em sua tensão acumulada. Esta é a única frase do tema A, repetida durante toda a canção de quatro minutos e quarenta e cinco segundos, excetuando-se as vinhetas que a abrem e a encerram, uma vez que esta canção também é isolada. A primeira exposição de A1 conta com três repetições, tendo a transposição efetivada em um intervalo de um semitom na segunda exposição, com A1'. A frase A1'' aparece após a primeira exposição do tema B, que modula o centro tonal para Mi (E3), altura que sobe para Fá (F3) quando volta ao tema A. Após, A1''' apresenta Sol bemol (Gb3) como CT, que se mantém até o final da canção.

Figura 34 – Melograma de E2



Fonte: elaboração própria

No tema B, a frase B1, repetida uma vez, reelabora o motivo inicial de A1 inserindo o prefixo pronominal. A segunda aparição deste tema é bem mais produtiva com três frases – B2, B3 e B4 –, sendo que somente B2 é repetida. B2 é um comentário de B1, com o novo motivo no cromatismo entre terça maior e menor, e mantendo o restante até a sua finalização como uma repetição do segundo, enquanto B3 e B4 surgem com um mote novo. Não há transposição em B, com muita pouca variação microtonal, como pode-se visualizar no gráfico anterior.

Como afirmei, o tema A é composto de uma única frase, que apresenta o assunto do dono na canção. No tema B é que está a maior diversidade frasal. Em B1, o dono é acrescido de seu prefixo pronominal, este termo cai em B2, sendo

substituído pelo motivo não-lexical *ee he hehe*. Nestas duas frases, o centro tonal aparece brevemente. B3 e B4 adicionam uma tensão, reforçando o centro tonal em uníssono e se afastando também para o grave.

A seguir, a canção *yetsimo* (quadro 5).

Quadro 5 – Letra da canção E3

Título da canção: E3 <i>Yetsimo</i> (p. 202)
<p>Letra da canção:</p> <p><i>yetsimo</i> <i>yetsimoho</i> <i>yetsimo</i> <i>he he</i> (6x) <i>oku</i> <i>yaka gitofoho</i> <i>yetsimo</i> <i>he he</i> (4x) *<i>oku heke huimütüfo</i> <i>ihaha huimükagugipo</i> <i>ayehe ee he</i> (4x) <i>yetsimo</i> <i>yetsimoho</i> <i>yetsimo</i> <i>he he</i> (6x) <i>oku</i> <i>yaka gitofoho</i> <i>yetsimo</i> <i>he he</i> (2x) *<i>engutuya kugu heke huimütüfo</i> <i>ihaha huimükagugipo</i> <i>ayehe ee he</i> (2x) <i>yetsimo</i> <i>yetsimoho</i> <i>yetsimo</i> <i>he he</i> (2x)</p>
<p>Vocabulário:</p> <p><i>yetsimo</i> [T]: meu cipó <i>oku</i> [C]: porção de bebida <i>oku heke huimütüfo huimükagugipo</i> [C]: bebida passou no meu rosto e ficou</p>

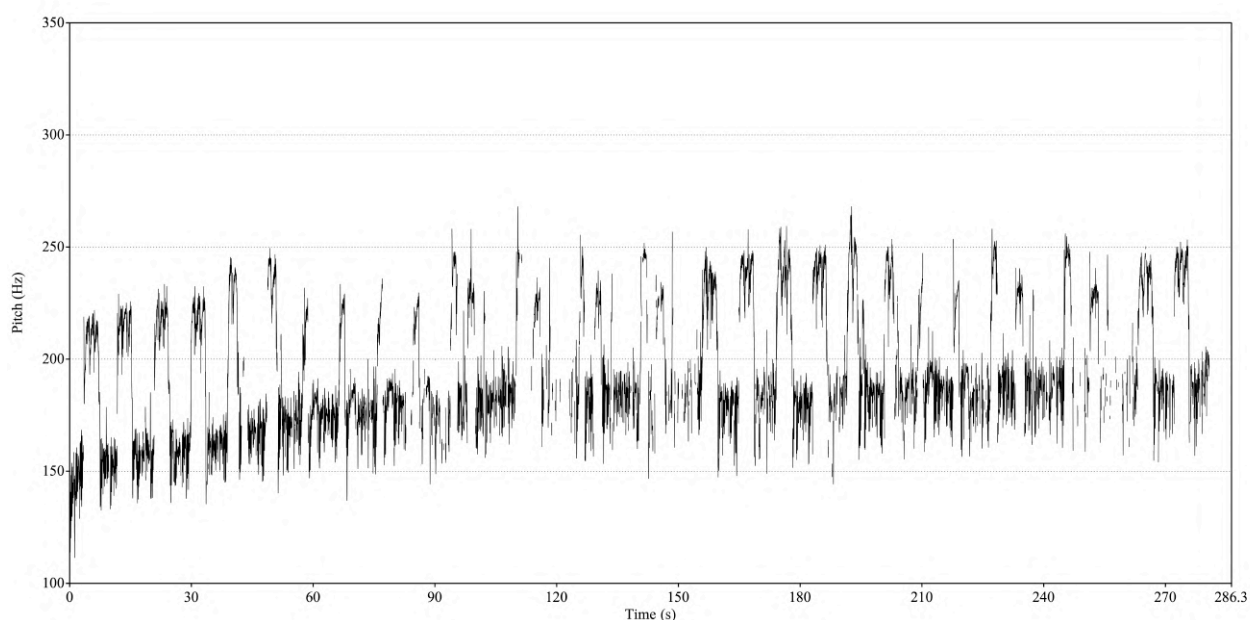
Fonte: elaboração própria

Em *yetsimo*, temos duas origens linguísticas distintas. *Yetsimo* é uma expressão tupi, identificada pelo exegeta como sendo da Língua Kamayurá. Dessa forma, *tsimo* seria o cipó, enquanto o prefixo *ye-* se refere ao pronome de primeira pessoa. Ainda no tema A, mais à frente, encontramos o termo *oku*, de origem caribe, ‘porção de bebida’. O tema B traz uma expressão, também em caribe, que foi traduzida por ‘bebida passou no meu rosto e ficou’. Não consegui nenhuma exegese dessa canção, que conta com um termo em tupi e uma oração em caribe.

Como podemos visualizar na figura 35, há uma maior estabilidade do centro tonal à medida que se avança pelas frases e temas. O motivo de vinheta tem o seu centro tonal em Ré (D3), que logo passa para Mi bemol (Eb3) na frase inicial A1. No tema A, temos três frases. A1 é repetida duas vezes e sofre uma variação melódica

que cria A2, enquanto A3 aparece no final das duas primeiras aparições do tema A. A primeira aparição tem cinco repetições de frase, sendo duas de A1, uma de A2 e duas de A3. Em A2, o centro tonal está em Mi (E3). A3 puxa o centro tonal para Fá (F3). Na aparição central do tema A, entre os dois temas B da canção, temos uma variação do primeiro tema, com quatro repetições frasais, duas de A1, uma de A2 e uma de A3. Todas estas sofrem transposição nesta segunda aparição do tema A com o centro tonal Sol bemol (Gb3). O tema B traz duas novas frases para a canção: B1, que estabiliza o centro tonal em Sol bemol (Gb3) até o final da canção, e B2, em sua segunda aparição.

Figura 35 – Melograma de E3



Fonte: elaboração própria

A letra, tanto no tema A quanto no tema B, sofre alterações somente na parte inicial das frases, com o seu encerramento se mantendo estável, como uma variação do motivo de vinheta (*he he*). O encerramento das frases do tema B acrescenta ainda um outro motivo com frase não-lexical que precede o encerramento (*ayehe he he*). Em ambos os casos, a terminação ocorre reforçando o centro tonal em uníssono. A manipulação melódica da frase A1 se inicia na quarta aumentada, que durante o terceiro “meu cipó”, cai para a terça menor antes de se firmar no centro tonal. A segunda frase inicia-se com a quinta justa, atravessando a quarta justa e a terça maior para atingir o centro tonal. A terceira frase deste mesmo tema, por sua vez, inicia com um jogo de terça maior para o centro tonal, seguindo

de um movimento ascendente/descendente com a segunda menor. É em A3 que aparece o “mingau de beiju”. A frase B1 também utiliza a terça maior para afirmar o centro tonal, com forte repetição deste em uníssono. Já a frase B2 é uma transformação de B1 através de uma inclusão que modifica a letra inicial¹³³.

Segue a canção *engutuya* (quadro 6).

Quadro 6 – Letra da canção E4

Título da canção: E4 <i>Engutuya</i> (p. 203)
<p>Letra da canção:</p> <p><i>engutuya megame yahu ihaha emakina engutuya megame yahu iha</i> (4x) * <i>mügütsi tsitupohone uhigümü nataho uhigü ohe he he</i> (2x) <i>engutuya megame yahu ihaha emakina engutuya megame yahu iha</i> (2x) * <i>mügütsi tsitupohone uhigümü nataho uhigü ohe he he</i> (2x) <i>engutuya megame yahu ihaha emakina engutuya megame yahu iha</i> (2x)</p>
<p>Vocabulário:</p> <p><i>uhigü</i> [C]: meu neto</p>

Fonte: elaboração própria

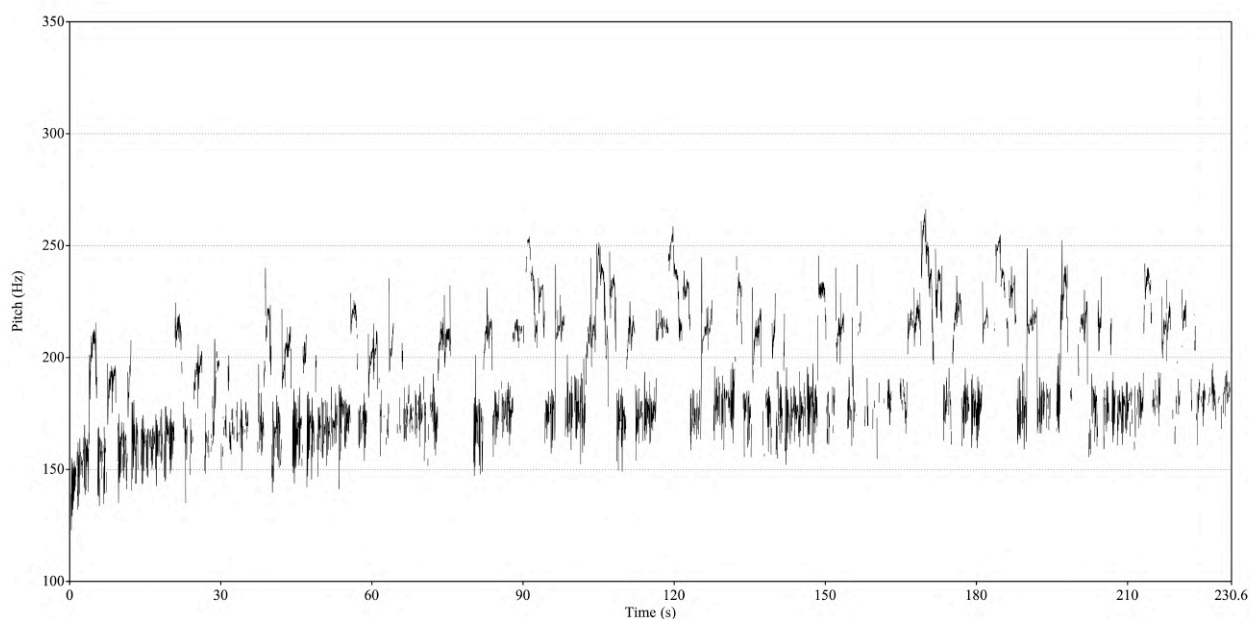
A quarta canção registrada desta suíte é quase inteiramente desconhecida lexicalmente, com exceção de um único termo que aparece no tema B. O tradutor reconhece este termo, de origem caribe, como sendo ‘meu neto’, onde o prefixo *u-* indica a posse da primeira pessoa. Trata-se, portanto, de um termo de parentesco. No *itsatchi*, o ideal é que um chefe esteja sendo homenageado, seu filho esteja ocupando a posição de dono da festa, e seu neto seja um lutador que representará a aldeia anfitriã durante as lutas individuais.

A distância do centro tonal que ascende de maneira microtonal e progressiva também não é tão grande (fig. 36) quanto na primeira canção da suíte. O centro tonal varia na primeira exposição do tema A, para se estabilizar no primeiro tema B. Se, em A1, o centro tonal é Mi bemol (Eb3), em B1, ele já atingiu a nota Fá (F3),

¹³³ A inclusão de uma célula ou um motivo em uma frase já executada, fazendo com que se torne uma nova frase.

onde se estabelece. *Engutuya* inaugura também uma economia de frases, com apenas duas que são transpostas algumas vezes. A1 e A1' precedem o tema B com B1, que estabiliza o centro tonal. A canção segue em A1'', e introduz B1' na segunda aparição do tema B. A1'' fecha a canção. Cada uma dessas frases foi repetida apenas uma vez, tornando essa canção mais curta em relação às anteriores, com três minutos e cinquenta segundos, excetuando as vinhetas.

Figura 36 – Melograma de E4



Fonte: elaboração própria

A1 elabora as alturas com terças menores e maiores, que se resolvem no centro tonal em uníssono. A segunda nota da frase atinge o grau mais alto de uma quarta justa. B1, por sua vez, utiliza um cromatismo da segunda maior até a quarta aumentada. O centro tonal com que se finaliza esta frase também é reforçado em uníssono e é atingido por um jogo de terças onde aparece o 'meu neto' mencionado anteriormente. A terminação de B1 é formada por uma variação do motivo de vinheta, em que ocorre a exclusão de uma nota e a inclusão de uma célula motívica, resultando no motivo não-lexical *ohe he he*. A terminação de A1 mantém a estrutura melódica do motivo de vinheta com a exclusão da nota inicial, mas transforma sua letra que, aqui, é *iha*.

Segue a canção *oyagü* (quadro 7).

Quadro 7 – Letra da canção E5

Título da canção: E5 *Oyagü* (p. 204)

Letra da canção:

oyagü hene iyahu ee kutaha kutagü hene ayehe ee he (4x)

* *oyagü hene hene kuyagitoho ihiye hehe ihiye oyagü hene hene ee kuyagitoho ayehe ee he* (4x)

oyagü hene iyahu ee kutaha kutagü hene ayehe ee he (4x)

* *oyagü hene hene kuyagitoho ihiye hehe ihiye oyagü hene hene ee kuyagitoho ayehe ee he* (4x)

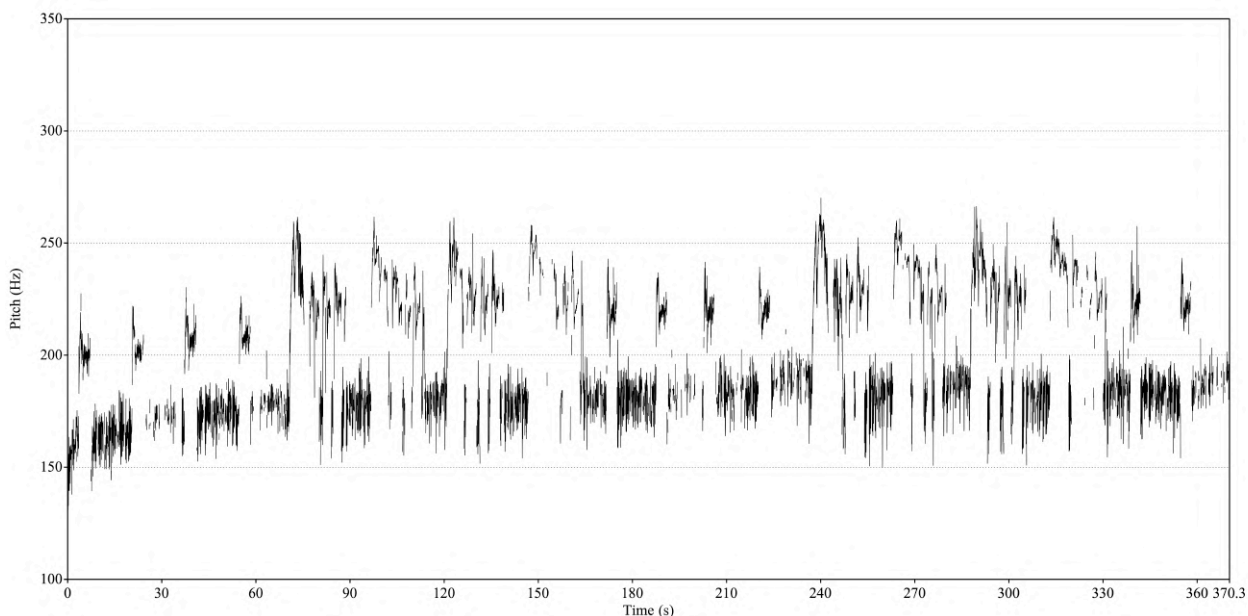
oyagü hene iyahu ee kutaha kutagü hene ayehe ee he (2x)

Fonte: elaboração própria

Esta é uma canção inteiramente em linguagem considerada arcaica que não foi passível de identificação ou tradução de nenhum vocábulo. Como foi colocado, este é um cenário comum do *itsatchi inapa*, em que a letra é incompreendida e o conhecimento lexical, quando existente, é restrito aos cantores. Tapi me contou que, certa vez, perguntou a seu avô sobre o significado específico das palavras nas canções que ele não entendia. Seu falecido avô materno, um Kalapalo com grande conhecimento do repertório do *itsatchi*, respondeu: “Eu não sei, meu neto. Eu não entendo”.

A partir da figura 37, é possível visualizar uma maior estabilidade do centro tonal, o que, aliado a uma forte presença do uníssono, deixa a sua linha ascendente mais visível, entre as marcas de 150 a 200 *hertz*. O centro tonal parte do motivo de vinheta, um grau menor que em A1, onde se firma em Mi (E3). Se a progressão microtonal se dá usualmente no tema A, aqui, ela alcança o próximo semitom somente no tema B, com a nota Fá (F3). Sol bemol (Gb3), a próxima nota na escala cromática, assume o posto de centro tonal, quando a canção retoma ao segundo tema B, com a frase B1'. A partir daí, o centro tonal é o mesmo, até a *coda* com o tema A.

Figura 37 – Melograma de E5



Fonte: elaboração própria

Temos, novamente, uma economia de frases com a presente canção, cada tema contendo somente uma – A1 e B1. A1 inicia com um jogo cromático na altura das terças maiores e menores para, em seguida, reforçar o centro tonal continuamente em uníssono. Das vinte e duas notas presente nesta frase, dezesseis estão no centro tonal. A frase B1 também se inicia com um jogo cromático, envolvendo agora a terça maior e as quartas justa e aumentada, segue para um movimento até a terça maior, seguida de mais centro tonal, e um longo salto para o intervalo de uma quarta justa, que estabiliza na terça maior e logo é atraído pela força gravitacional do centro tonal. As duas frases terminam com o característico *ee he*, sempre no centro tonal.

Segue a canção *kutagüne* (quadro 8)

Quadro 8 – Letra da canção E6

Título da canção: E6 <i>Kutagüne</i> (p. 205)
<p>Letra da canção:</p> <p><i>oyagü hene oyagüne kutagüne tohone oha iyehe oha iyehe wahiyehe ayehe ee he</i> (4x)</p> <p>*<i>Uwahukagü</i>ne uwahune tohonehe oha iyehe oha iyehe wahiyehe ayehe ee he (2x)</p> <p>* <i>Uwahukagü</i>ne tüwagüne kutagüne tohone oha iyehe oha iyehe wahiyehe ayehe ee he (2x)</p> <p><i>oyagü hene oyagüne kutagüne tohone oha iyehe oha iyehe wahiyehe ayehe ee he</i> (4x)</p>
<p>Vocabulário:</p> <p><i>Uwahukagü</i> [C]: aldeia dos peixes</p>

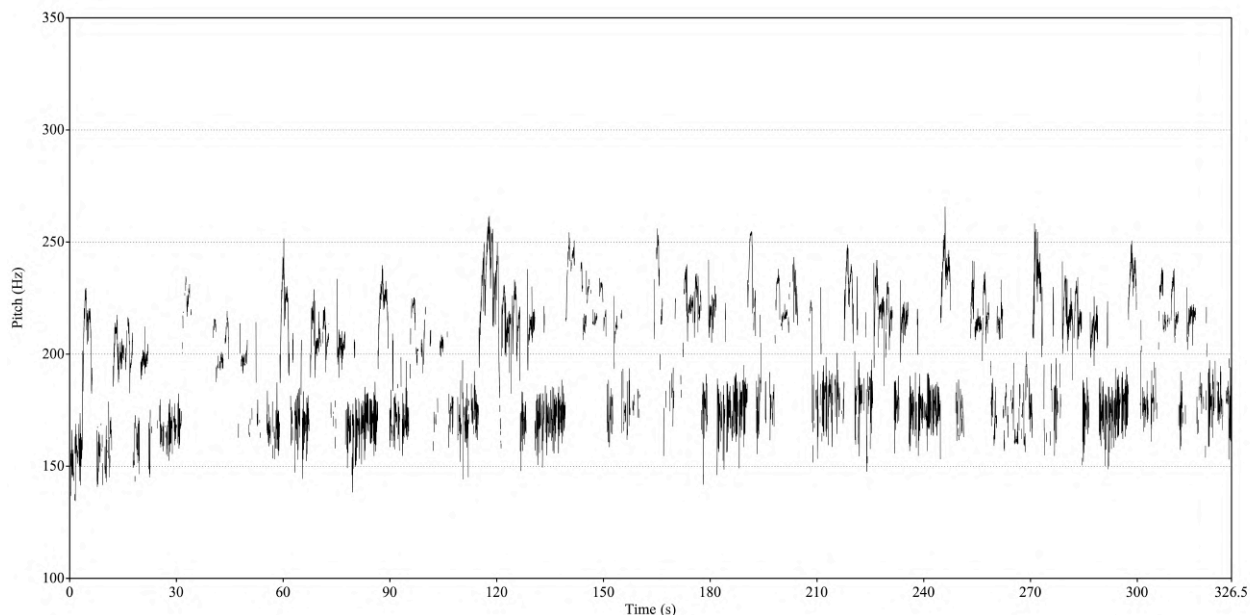
Fonte: elaboração própria

O mote da obtenção dos cantos com hiper seres da ordem *-kumã* foi identificado nesta canção pelo exegeta. Tapi identificou *Uwahukagü* como o nome da aldeia dos peixes, existente dentro da água, de onde Kamagisa aprendeu algumas canções e as ensinou para a humanidade. Trata-se do local de origem destas canções. O termo está ligado ao sufixo *-ne*, que não consegui identificar e é bem presente na canção. Yagihunu é um outro herói que se mudou para a aldeia dos peixes, tendo casado lá, mas não sem antes retornar à sua aldeia para ensinar a festa *tapanawanã* para os humanos (ALMEIDA, 2012). Kamagisa, de cuja história só consegui registrar o resumo, faz o mesmo trajeto, e traz, dessa vez, canções do *itsatchi inapa*. Este evento narrado não é a origem do *itsatchi*, mas sim de algumas de suas canções.

O centro tonal, que iniciou a suíte com uma variação microtonal de maior amplitude, tende a ser mais estável à medida em que se avança nas canções (fig. 38). Após o intervalo de descanso de poucos segundos depois da canção anterior, os cantores retomam a partir do motivo de vinheta; neste caso, em Mi bemol (Eb3). A1' se inicia com o centro tonal modulado para Mi (E3). O tema B conseguinte atinge o centro tonal em Fá (F3), durante B2. A altura persiste até a vinheta final. Em

kutagüne, os cantores executaram o tema B uma única vez, composto por B1 e B2, duas frases executadas somente uma vez por cada um dos cantores.

Figura 38 – Melograma de E6



Fonte: elaboração própria

A1 tem sua abertura na quarta aumentada para, logo em seguida, firmar-se no centro tonal e no jogo de terça maior que o reforça. Na segunda metade desta mesma frase, o jogo cromático entra em cena, até que o uníssono e a terça maior reforcem a estrutura hierárquica das notas.

À medida que o centro tonal começa a ficar mais estável, podemos visualizar que a progressão deste se dá no início da canção, especialmente no tema A. As frases B1 e B2 são comentários de A1¹³⁴, trabalhadas em um plano mais agudo, que vão puxar para cima o centro tonal. É nas novidades do tema B que surge o topônimo da origem das canções. Todas as frases mantêm a terminação, reforçando o centro tonal em uníssono com o motivo não-lexical *ayehe he he*, que já apareceu antes.

Segue a canção *uipopügü* (quadro 9).

¹³⁴ A1 sofre uma exclusão de sua primeira metade, local em que é inserido o comentário em B1 e B2.

Quadro 9 – Letra da canção E7

Título da canção: E7 <i>Uipopügü</i> (p. 206)
<p>Letra da canção:</p> <p><i>uipopügü münataho uhigüka uhigü hühe ee he</i> (4x) <i>metakago münataho uhigüka uhigü hühe ee he</i> (2x) * wayaku tanikuyagitoho nagiyu hiyu ohaye ayehe ehe hiyo ohaye ayehe emano onane taneha emano ane tane kuyagitoho ayehe he he (2x) <i>uipopügü münataho uhigüka uhigü hühe ee he</i> (4x) * wayaku tanikuyagitoho nagiyu hiyu ha aye ayehe ehe hiyo ohaye ayehe emano onane taneha emano ane tane kuyagitoho ayehe he he (2x) <i>uipopügü münataho uhigüka uhigü hühe ee he</i> (2x)</p>
<p>Vocabulário:</p> <p><i>uipopügü</i> [C]: eu fui furado <i>münataho</i> [C]: em frente à casa <i>uhigü</i> [C]: meu neto emano [T]: morrer onane [T]: antes</p>
<p>Tradução parcial:</p> <p>eu furei (minha orelha) na frente de casa, meu neto antes de morrer</p>

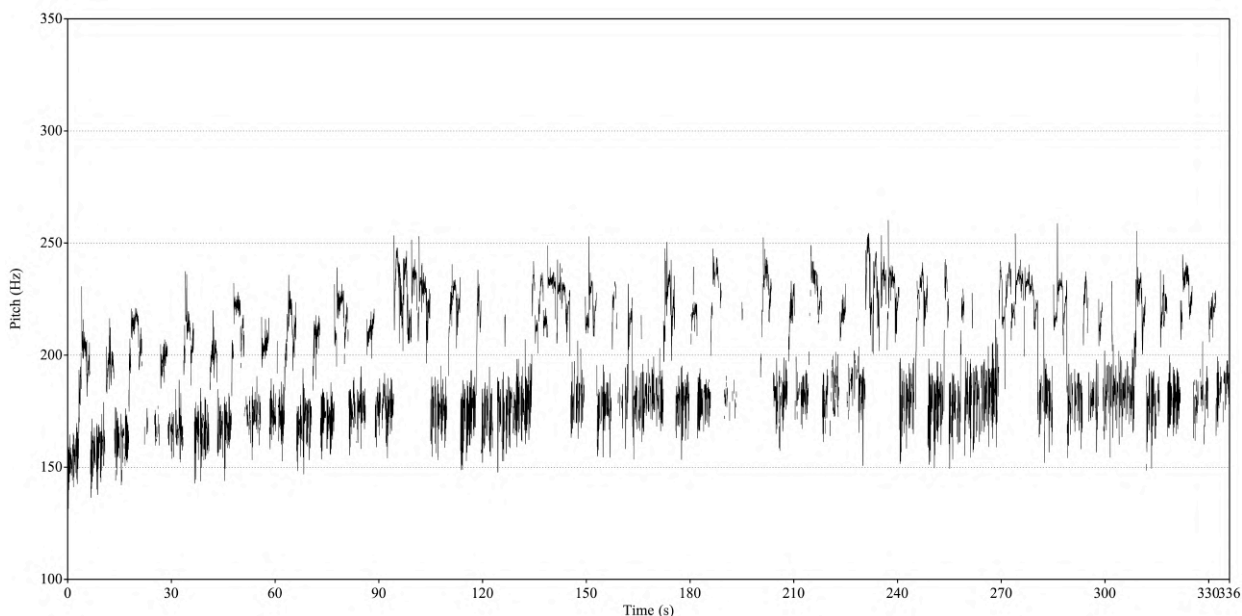
Fonte: elaboração própria

Pela primeira vez, consegui obter uma tradução parcial multilíngue. Yamalui Kuikuro, durante o ato de transcrição, identificou a palavra *uhigü* para ‘meu neto’ em sua língua. Já a tradução e exegese de Tapi Yawalapíti remontou aos ensinamentos de seu avô kalapalo. Segundo este, a primeira frase, em caribe, refere-se à festa *pihika* de furação de orelhas. Aqui, o agente da canção narra para seu neto o local em que sua orelha foi furada, em frente à casa. Mas não a sua residência e sim a casa cerimonial, que aqui é referida apenas como ‘casa’. O avô, aquele mais propício a ser homenageado em um *itsatchi*, conta para seu neto que ele já passou pelo ritual de formação de futuros chefes. Há uma relação de continuidade e exclusividade musical entre *pihika* e *itsatchi*, conforme abordado no capítulo três, uma vez que a formação da pessoa que passa pelo primeiro tende a desembocar

em um provável candidato a ser homenageado pelo segundo, e que ambos são os momentos em que a flauta *wüpü* se apresenta. Ao escutar a gravação, o cantor yawalapíti ainda reconheceu um outro par de palavras, desta vez em língua tupi. O verbo *mano* (*maño*), ‘morrer’, e o advérbio *onane*, que deriva de *enone*, ‘antes de’. O motivo ‘antes de morrer’, repetido duas vezes, está incluído em uma longa frase sem tradução completa. Se o *pihika* inaugura uma potência à chefia nas crianças que entram para a adolescência, é somente com a morte que este processo se efetiva no *itsatchi*. Antes de morrer, porém, para que seja lembrado nesta última, é preciso passar por uma série de posições sociais e rituais bem definidas, e uma delas é a de motivador de um *pihika*, onde o noviço é furado em frente à casa cerimonial. Trata-se de uma letra com termos em tupi e caribe, cantada do ponto de vista do morto.

Como na canção anterior, também temos uma certa estabilidade do centro tonal (fig. 39), especialmente após entrar na primeira aparição do tema B. O motivo de vinheta está baseado em Mi bemol (Eb3), que se mantém na primeira frase do tema A, até que se eleve para Mi (E3), em A1’, onde continua em A2. O chocalho é interrompido e o tema B surge com a nota mais aguda da canção e o estabelecimento do centro tonal em Fá (F3), onde permanece até o encerramento. A primeira frase ocorre em três alturas diferentes, em A1, A1’ e em A1”, esta última após o tema B. A segunda frase do tema A só está em sua primeira execução, que abre a canção. B1 é executada somente uma vez em cada aparição do tema B, sempre na mesma altura, uma vez que este estabiliza o centro tonal.

Figura 39 – Melograma de E7



Fonte: elaboração própria

A2 transforma A1' somente no plano fonológico, mantendo-se estável no plano musical. Temos, em A1, a característica de iniciar com um movimento cromático ascendente entre terça menor, terça maior e quarta justa, para, em seguida, reforçar o centro tonal em uníssono, em um jogo com a terça maior onde aparece o “meu neto”. Em B1, a abertura inicial atinge uma maior amplitude e descende para um jogo cromático com a quarta justa e a terça maior. A longa frase pode ser dividida em três subfrases, a partir das conclusões com o motivo *ayehe* em reforço uníssono do centro tonal. São duas curtas e uma longa, esta última onde aparece o mote do tempo pregresso à morte. O verbo morrer está em um cromatismo da terça maior com a quarta justa, que se resolve no advérbio que estabelece o centro tonal. B1 se finaliza com o clássico *ayehe ee he*, enquanto A1 e A2 o fazem com sua forma reduzida *ee he*.

Segue a canção *wahiyaku* (quadro 10).

Quadro 10 – Letra da canção E8

Título da canção: E8 <i>Wahiyaku</i> (p. 207)
<p>Letra da canção:</p> <p><i>Wahiyaku Wahiyaku Wahiyaku waye hehe ee ehe</i> (6x) * <i>awigi awigi awigi nuyana</i> <i>nikagamagü hene Wahiyaku waye hehe ee ehe</i> (4x) <i>Wahiyaku Wahiyaku Wahiyaku waye hehe ee ehe</i> (4x) * <i>hitsukakagü</i> <i>hene Wahiyaku kalaya ugu hene Wahiyaku waye hehe ee ehe</i> (4x) * <i>ayanhi yawa ee ehe</i> (2x) * <i>ayanhinhawa yahi yahiya yahi ee ehe</i> (2x) <i>Wahiyaku Wahiyaku Wahiyaku waye hehe ee ehe</i> (2x)</p>
<p>Vocabulário:</p> <p><i>awigi</i> [A]: bom, bonito <i>nuyana</i> [A]: minha pintura <i>hitsukaka</i> [A]: seu irmão <i>Wahiyaku</i>: nome próprio</p>
<p>Tradução parcial:</p> <p>Wahiyaku, Wahiyaku, Wahiyaku. Minha pintura é bonita. Wahiyaku Ele é seu irmão, Wahiyaku.</p>

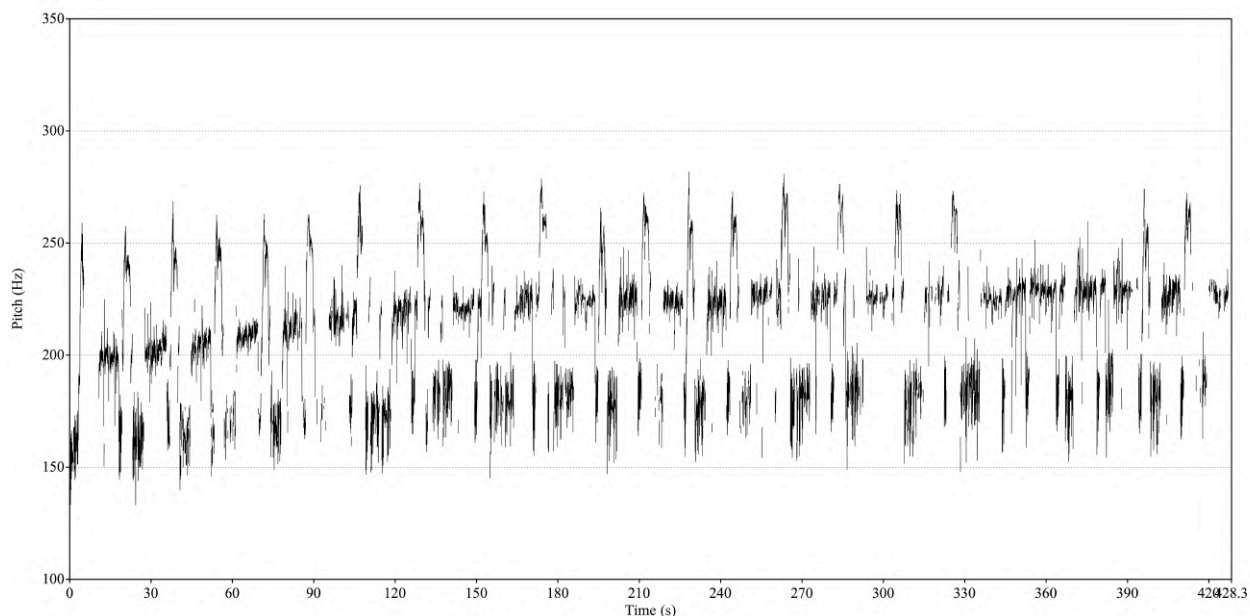
Fonte: elaboração própria

Wahiyaku parece ser um nome próprio do qual não consegui mais informações. A principal pista que Tapi utilizou está em B2, quando a palavra *hitsukakagü* precede o nome. *Hitsukaka* é a forma yawalapíti para ‘seu irmão’, onde *hi-* é o pronome de segunda pessoa. O sufixo *-gü*, por sua vez, não faz parte do repertório gramatical yawalapíti, o que se acredita ter sido uma transformação, ou caribização, de *iri*, que, em yawalapíti, é o pronome de terceira pessoa. O nome do irmão é basicamente a letra de A1, que se encerra com a sequência motivica não-lexical de encerramento *waye hehe ee ehe*. B1 traz uma manchete comum no repertório do *itsatchi inapa* – minha pintura é/está bonita. *Awiri nuyana* é como os yawalapíti exclamam quando terminam o processo de pintura corporal, comentando com quem o pintou ou com alguém que esteja próximo. Esta é uma expressão do

senso comum, diria até pan-alto-xinguana, de modo que diferentes povos, de línguas distintas, conseguem entender o seu significado semântico. Como veremos, tal expressão aparece em uma série de canções, adiante, e em outras que não registrei. O nome do irmão aparece também, mais à frente, ainda nesta frase B1.

Aqui, o centro tonal é modulado progressivamente em variações microtonais durante todo o primeiro tema A e se estabelece na primeira execução do tema B, como nas canções imediatamente anteriores. Temos o motivo de vinheta em Mi bemol (Eb3), que dita o centro tonal da primeira frase A1. Esta é repetida três vezes (por cantor), com cada repetição aparecendo transcrita na partitura – A1, A1' e A'', com o centro tonal variando para Mi (E3) e Fá (F3). Quando se entra no tema B, o Fá vira Sol bemol (Gb3), onde se mantém até o encerramento da canção, não sem antes passar pelo tema A novamente, quando A''' acompanha o movimento ascendente. Vale lembrar que as transposições não se dão na passagem de uma repetição para outra, antes elas ocorrem de maneira microtonal com variação ascendente, de maneira sutil e quase imperceptível. Os gráficos pretendem evidenciar visualmente tal aspecto, como podemos ver na figura 40. Do início até o segundo 120, temos essa variação ascendente e, a partir daí, uma estabilidade de altura do que considero como centro tonal. É o tema B que traz uma maior variedade de frases, com B1, B2, B3 e B4. Uma vez que o centro tonal se estabiliza neste tema, ele não possui variação por transposição. B1 é unânime na primeira execução do tema, sendo repetido duas vezes. Na segunda execução, temos a sequência B2 – B2 – B3 – B4, com um total de quatro frases para cada cantor. O centro tonal se mantém em Sol bemol, mas também disputa a centralidade com a terça menor. Assim como no repertório da festa *ihralaka*, *yawari* em kamayurá, “a 3m [terça menor] é um intervalo onipresente (...), nela sendo um dos caminhos excelentes para a constituição de CTs, ascendente ou descendentemente” (MENEZES BASTOS, 2013a, p. 224). Em B4, este caminho se dá com a terça maior.

Figura 40 – Melograma de E8



Fonte: elaboração própria

A1 inicia na terça maior para, daí, realizar um salto para a sexta maior a partir do motivo de vinheta. Este início desloca a gravidade do centro tonal para sua terça maior, fazendo com que, a partir da sexta, suceda-se um jogo cromático de sexta menor com quinta justa. A terça maior, então, é sustentada para, em seguida, reforçar-se o centro tonal original em uníssono. O CT revela a sua gravidade com a última nota do encerramento *waye hehe ee ehe*. Quando se transpõe para A1', a terça que modula o CT continua maior, mas os graus superiores não se elevam, reduzindo o intervalo entre ambos. Em A'', a terça e os graus superiores se mantêm na altura, somente o centro tonal se eleva e transforma o intervalo maior em menor. Este jogo de compressão e abertura, que também lembra o fole da sanfona, mostra-se bastante presente no *itsatchi inapa*, especialmente nas canções com alto índice de transposição.

B1, por sua vez, tem sua abertura na terça menor em relação ao centro tonal Sol bemol (Gb3), este já em sua posição estável referente à variação microtonal ascendente, mas tensa em sua natureza. Daí se abre a quarta aumentada e a quarta justa no cromatismo descendente que se conclui no centro tonal. Nessa abertura da frase, o 'bonito' se repete três vezes – *awigi, awigi, awigi* – e, em mais um jogo de terça menor, encontra-se o objeto *nuyana*, 'minha pintura'. Wahiyaku aparece durante a repetição uníssona do centro tonal, antes do encerramento. No

caso presente, uma porção do encerramento de A1 é retomado em B1. B2 também retoma o mesmo encerramento, após mais uma abertura chegando à quinta justa, onde se afirma que aquele é o seu irmão, Wahiyaku, que aparece novamente durante a repetição do centro tonal. B3, por sua vez, traz a terça menor repetida em unísono durante toda a frase, com o centro tonal apenas na nota postrema. B4, possui um jogo cromático com a quarta justa e a terça maior.

Segue a canção *huimütatigu* (quadro 11).

Quadro 11 – Letra da canção E9

Título da canção: E9 <i>Huimütatigu</i> (p. 208)
<p>Letra da canção:</p> <p><i>huimütatigu utalikugu yahu</i> (6x) * <i>ene kuyawigu nagiyu hiyo ohaye ayehe ehe hiyo ohaye ayehe emano onane taneha emano onane emano onane taneha emano ane anikuyagitoho ayehe he he</i> (2x) (... – gravação interrompida)</p>
<p>Vocabulário:</p> <p>emano [T]: morrer onane [T]: antes</p>

Fonte: elaboração própria

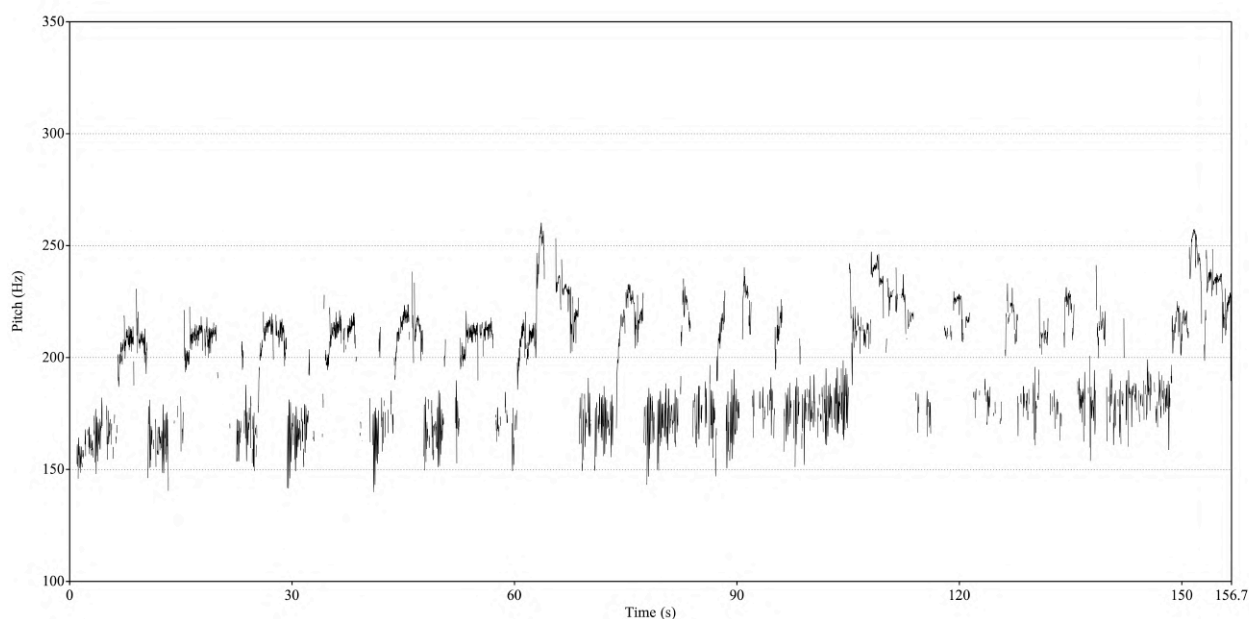
Esta última canção da suíte *ekayominha*, executada pelos cantores da aldeia Afukuri, teve a gravação interrompida por motivos técnicos nos equipamentos¹³⁵. *Huimütatigu* possui dois termos que já vimos anteriormente, com a tradução ‘antes de morrer’.

Do que temos registrado, no primeiro tema A, ocorre a caracterização do centro tonal através de terças maiores e menores e um jogo cromático com a quarta justa. Aqui, quando se transpõe A1 para A1’, o centro tonal sobe de Mi bemol (Eb3) para Mi (E3) (fig. 41). A1’ é repetido uma vez por cantor, e a canção entra no tema B que traz o centro tonal para Fá (F3). Terça menor e quinta justa precedem um

¹³⁵ O que prontamente foi resolvido na pausa entre uma suíte e outra, sendo possível gravar a próxima canção, já de uma nova suíte.

cromatismo com a terça maior, a quarta justa e a quarta aumentada. A primeira subfrase de B1 encerra-se com o reforço uníssono do centro tonal em *ayehe*. Terça maior e quarta justa desembocam no centro tonal durante a segunda subfrase, e uma sequência de cromatismos entre as terças menor e maior com a quarta justa é atraída pelo uníssono do centro tonal que finaliza a frase, com o mote de enceramento *ayehe hehe*.

Figura 41 – Melograma de E9



Fonte: elaboração própria

6.4.1.1 *Ekayominha dos Yawalapíti*

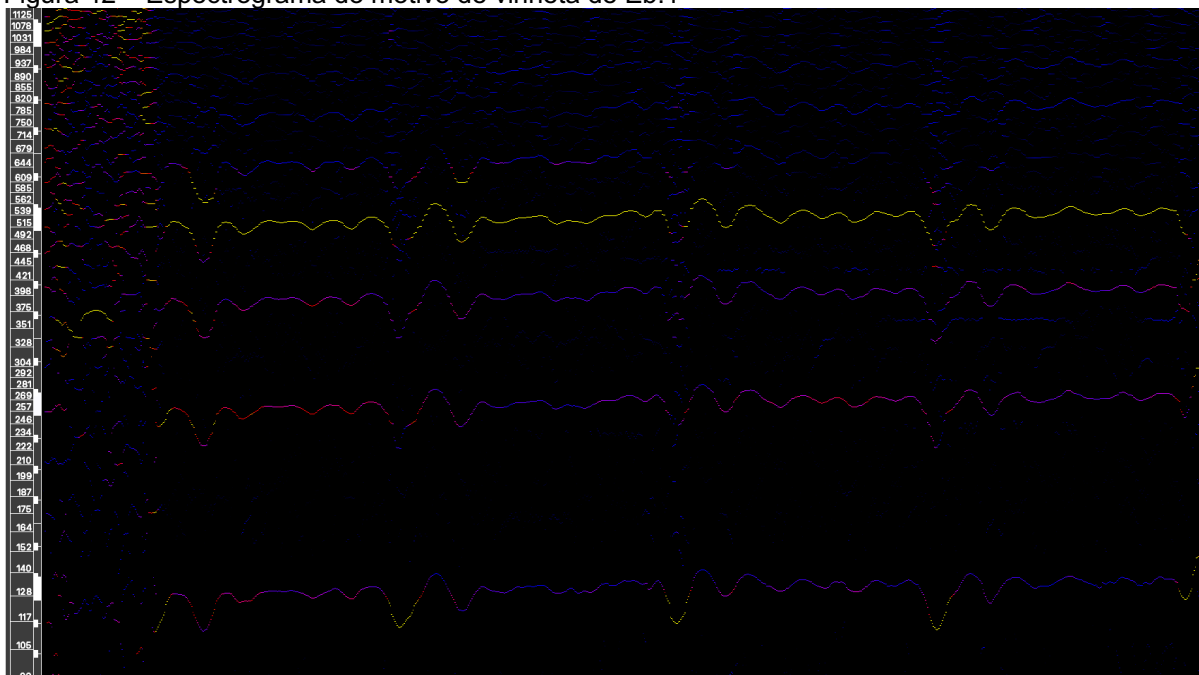
Passo para o registro realizado, em 2012, com os cantores yawalapíti Tapi e Walako. Esta era uma execução cotidiana, portanto apenas com as suítes *ekayominha* e *angoho*. Como as análises seguem os agrupamentos por suítes, resolvi inserir estas versões das três primeiras canções analisadas anteriormente, para seguir o encadeamento do repertório de acordo com a sua sequência de referência, expondo todas as variantes registradas. Ainda que, durante o ciclo ritual, uma execução possa estar a meses de distância de outra, ambas duplas de cantores cujas canções foram transcritas seguem os mesmos parâmetros sequenciais. Outras propriedades musicais, tais como melodia, ritmo e timbre guardam as diferenças entre os cantores, das quais algumas serão esboçadas na

análise. Leia-se esta subseção como um parêntese na linearidade da execução diária que venho analisando, a título de comparação entre cantores diversos em um mesmo material musical.

Como abordamos, a vinheta segue a mesma estrutura, com as devidas variações de altura, enquanto a dupla usa o mesmo formato para a abertura e o encerramento, sem a variação utilizada pelos cantores *kuikuro*. O motivo de vinheta também é análogo, com o centro tonal repetido em uníssono na sílaba não-lexical *he*, com a diferença do material *yawalapíti* possuir uma nota a mais, formando o diapasão de onde parte o centro tonal que atrai os outros graus da escala em sua tensão. No repertório *yawalapíti*, temos o motivo *he he he he* como abertura das canções na suíte *ekayominha*.

Podemos ver que, ao concentrar a tensão da canção, o motivo de vinheta também multiplica o seu som por meio dos harmônicos, formando o espectro do *pitch* (fig. 42). Até aqui, estamos trabalhando apenas com as fundamentais, a altura a partir da qual se espelham os harmônicos. O recorte dos seis segundos iniciais da canção evidencia a altura da fundamental, bem como a sua vibração concentrada, que explode para os graus superiores assim que se inicia a primeira frase.

Figura 42 – Espectrograma do motivo de vinheta de Eb.1



Fonte: elaboração própria

Segue a canção *ekayominha* (quadro 12).

Quadro 12 – Letra da canção Eb.1

Título da canção: Eb.1 *Ekayoaminha* (p. 236-237)

Letra da canção:

ekayominha ha ee eheya (6x)
ekayominha ha yahugagü (2x)
 * ***iweketu*** *nawihe ee eheya* (2x)
 * *okoi meke he yahugagü* (2x)
 * ***etiyato*** *meke he yahugagü* (2x)
yahu ee yawaginahu nawinhu hayehe ee eheya (2x)
ekayominha ha ee eheya (4x)
ekayominha ha yahugagü (2x)
 * ***etiyato*** *meke he yahugagü* (4x)
yahu ee yawaginahu nauinhu hayehe ee eheya (2x)
ekayominha ha ee eheya (6x)
ekayominha ha yahugagü (2x)
 * ***iweketu*** *nawihe ee eheya* (2x)
 * *okoi meke he yahugagü* (2x)
 * ***etiyato*** *meke he yahugagü* (2x)
yahu ee yawaginahu nawinhu hayehe ee eheya (2x)

Fonte: elaboração própria

Remeto o leitor ou leitora à análise da canção E1 para uma reflexão acerca da letra¹³⁶. O centro tonal que ia do Ré ao Sol, aqui parte de Ré bemol (Db3) e encerra a canção em Sol bemol (Gb3). A amplitude do trajeto progressivo microtonal é similar, sendo a transformação das frases o seu diferencial. Temos três variações da letra principal e uma quarta frase que traz uma matéria nova à canção – A1, A2, A3 e A4 –, enquanto o tema B traz também quatro frases diferentes – B1, B2, B3 e B4 –, uma a mais do que a versão apresentada anteriormente. Também de ritmo lento, o que acarreta um ralentando na sincronia entre pulso e ritmo, esta longa canção apresenta o tema B três vezes, em ocasião inédita até aqui.

A1 é repetida uma vez por cantor para, logo depois, entrar em A2 e, sem repetição, em A3. As transformações musicais das três frases acompanham a versão anterior. A1 tem Ré bemol (Db3) como centro tonal, enquanto A2 e A3 partem de Ré (D3). O tema B, em seguimento, também apresenta três frases novas – B1, B2 e B3 –, sem englobar frase alguma de A, como faz a versão anterior, no

¹³⁶ O que vale também para as duas próximas canções.

que volta para o tema A com uma exposição de cada uma das frases, aqui já transpostas a um nível superior. As três frases do tema B estão atraídas por Mi bemol (Eb3). O retorno ao tema A se dá com a frase A4, também banhada de centro tonal, que, a essa altura, está retido em Mi (E3). É neste centro gravitacional que as melodias de A1', A2' e A3' vão se atrair, mantendo-se quando entra novamente o tema B, com a frase inédita B4 precedendo a variação por transposição em B3'. É na terceira execução do tema A que o centro tonal sobe para Fá (F3) em A4', seguida de mais um ritornelo para uma transposição das três primeiras frases da canção – A1'', A2'' e A3'' –, preservando o mesmo Fá como referência. Este último também é o centro do tema B que prossegue, com a sequência de sua primeira execução após transposição superior em B1', B2' e B3''. O tema A encerra a canção, como manda a estrutura temática, com A4'', no que eleva o centro tonal ao seu grau máximo – Sol bemol (Gb3).

Os encerramentos das frases seguem duas fórmulas diferentes: *ee eheya* e *yahugagü*. Nas passagens entre um tema e outro, vemos dois caminhos que as variações das frases podem tomar, uma no âmbito melódico, quando se apresenta novas frases como transformações das antecedentes, e outra no âmbito fonológico, que modifica as letras e segue o mesmo contorno melódico.

Segue a canção *wekene* (quadro 13).

Quadro 13 – Letra da canção Eb.2

Título da canção: (p. 239-240)

Letra da canção:

wekenee yahugagü **iwekene** yahugagü **iwekene** ya yahugagü (4x)
 * **iwekenee** nagiyu ahihi ehehe ee ehe (2x)
 * *autu yawagü* **yahawigi waka** wakahanhi (2x)
 * *yamanitse yawagühü* **yahawigi waka** wakahanhu (2x)
wekenee yahugagü **iwekene** yahugagü **iwekene** ya yahugagü (4x)
 *ehee hehe nagiyu ehehe ee ehe (2x)
 * *autu yawagü* **yahawigi waka** wakahanhi (2x)
 * *yamanitse yawagühü* **yahawigi waka** wakahanhu (2x)
wekenee yahugagü **iwekene** yahugagü **iwekene** ya yahugagü (4x)
 *ehee hehe nagiyu ehehe ee ehe (2x)
 * *autu yawagü* **yahawigi waka** wakahanhi (2x)
 * *yamanitse yawagühü* **yahawigi waka** wakahanhu (2x)
wekenee yahugagü **iwekene** yahugagü **iwekene** ya yahugagü (2x)

Fonte: elaboração própria

Esta canção possui uma distância entre o centro tonal inicial e final menor que a anterior, com uma distância de Ré (D3) até Mi (E3) que, diluída pelos quase oito minutos, sugere uma variação microtonal ascendente quase imperceptível. Aqui, A1 inicia com a gravidade tendendo para Ré (D3), já um intervalo acima do motivo de vinheta, o qual, aqui e alhures, tem um caráter diapasônico balizado pelo grave. A canção desloca-se para o tema B com B1, e somente em B2 o centro tonal é elevado para Mi bemol (Eb3), que é mantido em B3 e, ao retornar para o tema A, eleva A1, criando a variação A1'. B4, já no tema B, ainda mantém o centro tonal, que vai se elevar novamente em B2' para Mi (E3), o que se mantém em B3' e, ao retornar para o tema A, volta novamente para o grau anterior em Mi bemol, movimento descendente inédito até então. Com uma terceira execução do tema B, o centro tonal volta a se elevar, indo para Mi e realizando uma transposição que culmina em B4' e reapresenta B2' e B3'. Temos novamente três exposições do tema B, balizado por cinco temas A. É neste Mi que o centro tonal eleva a primeira frase para a sua segunda transposição em A'', que finaliza a canção.

As canções equivalentes possuem desenhos melódicos bastante semelhantes, como pode se visualizar nas partituras desta e de E2. A principal diferença é a construção do encadeamento das frases no desenvolvimento temático.

Esta versão yawalapíti é longa e apresenta o tema B três vezes, o que não quer dizer que ela possua uma maior amplitude de variação microtonal, que aqui, como mencionei, é quase imperceptível. E2 é formada pela seguinte sequência de temas e frases:

A (3A1) - B (2B1) - A (2A1) - B (**2B2 B3 B4**) - A (A1);

enquanto Eb.2 segue com

A (2A1) - B (B1 B2 B3) - A (2A1) - B (**B4 B2 B3**) - A (2A1) - B (**B4 B2 B3**) - A (A1).

Ao que me parece, o encadeamento frasal permite uma criatividade do cantor principal, pois é ele quem inicia as frases que, depois, são ressoadas pelo seu acompanhante. Aqui, essa criatividade está especialmente no tema B, quando o tema da canção é reelaborado atingindo as notas mais agudas. A dupla yawalapíti apresentou a sequência B1 – B2 – B3 para, na segunda exposição do tema B, apresentar B4 e inverter a ordem precedente, excluindo a primeira frase, em B4 – B2 – B3. Ainda que a linearidade de temas A – B – A esteja bem estabelecida, há uma série de transformações ocorrendo no nível da sequência frásica em cada um deles.

Segue a canção *yetsimo* (quadro 14)

Quadro 14 – Letra da canção Eb.3

Título da canção: Eb.3 *Yetsimo* (p. 241)

Letra da canção:

yetsimo *yetsimoho* *yetsimo* *ehe* (4x)
yetsimo *yahügagü* ü *yetsimo* *ehe* (2x)
yetsimo *yahügagü* ü *yetsimo* *ee* *yetsimo* *ehe* (2x)
 * *ehe hehe nagiyu ehehe ehe* (4x)
yetsimo *yetsimoho* *yetsimo* *ehe* (4x)
yetsimo *yahügagü* ü *yetsimo* *ehe* (2x)
yetsimo *yahügagü* ü *yetsimo* *ee* *yetsimo* *ehe* (2x)
 * *ehe hehe nagiyu ehehe ehe* (4x)
yetsimo *yetsimoho* *yetsimo* *ehe* (4x)
yetsimo *yahügagü* ü *yetsimo* *ehe* (2x)
yetsimo *yahügagü* ü *yetsimo* *ee* *yetsimo* *ehe* (2x)
 * *ehe hehe nagiyu ehehe ehe* (4x)
yetsimo *yetsimoho* *yetsimo* *ehe* (2x)

Fonte: elaboração própria

A presente canção omite a elaboração linguística que encontramos no tema B da versão E3 anterior, fazendo com que a única palavra identificada seja *yetsimo*, ‘meu cipó’ em kamayurá. O centro tonal parte de Ré bemol (Db3) e finaliza em Mi bemol (Eb3). Comparada à versão anterior, a dupla yawalapíti insere a frase A3 no tema A, enquanto no tema B, apenas a frase B1 é apresentada. O centro tonal inicia no motivo de vinheta na mesma altura que as frases A1, repetida uma vez, e A2 subsequentes. Quando da passagem do tema A para o tema B, o CT se eleva para Mi bemol (Eb3), com um salto de um tom. B1, nessa altura, é repetida duas vezes até que o tema A seja retomado, quando aí vemos uma variação descendente, com o centro tonal em Ré (D3). Nesta altura, são apresentadas as frases A1’ (de novo repetida uma vez), A2’ e A3’. O tema B, executado uma segunda vez, eleva novamente o centro tonal em um tom, em B1’, dessa vez para Mi (E3), que é repetida uma vez. Na terceira exposição do tema A, o CT retorna para Mi bemol (Eb3) com a sequência A1’’, A2’’ e A3’’. Mais uma vez, temos três exposições do tema B, onde a última é um reflexo da execução anterior, com o mesmo movimento ascendente e descendente do centro tonal.

A linha melódica da canção traz algumas características interessantes quando se comparada a sua versão analisada anteriormente em E3, especialmente

na elaboração do tema A. O que, em E3, é a frase A2, em Eb.3, se apresenta como A3, sendo a frase inédita da versão yawalapíti inserida entre as duas também reproduzidas na versão kuikuro. A2, dessa forma, abre em uma quarta aumentada para, em seguida, estabelecer-se no centro tonal através de um cromatismo com a segunda menor. Se o tema A ganhou uma nova frase, o tema B, por sua vez, perdeu. Na versão kuikuro, é neste tema que está o desenvolvimento lexical da expressão “bebida passou no meu rosto e ficou”. Aqui, em B1, a única frase deste tema repete B1 da canção imediatamente anterior com a frase *ehe hehe nagiyu ehehe ehe*. Este parece ser um encadeamento de transformações entre as canções, com frases e temas de uma sendo reelaboradas em outras, o que é comum nas canções da madrugada, como veremos.

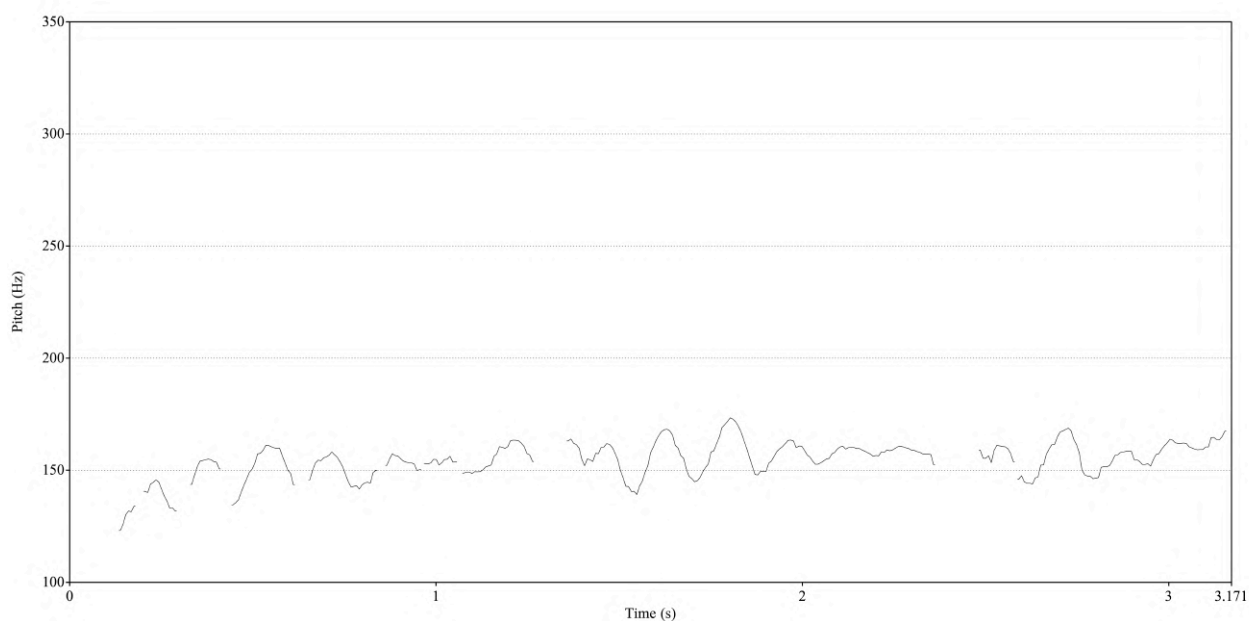
6.4.2 *Hagagikugu*

Voltamos, aqui, para a execução ritual ocorrida em outubro de 2017 na aldeia Afukuri, na ocasião da reunião de pequi para a homenagem de Kedi Yawalapíti. Como vimos no capítulo quatro, esta é uma suíte que marca eventos especiais, imprescindíveis para a realização do *itsatchi*, que são separados por execuções espontâneas intracomunitárias. *Ekayominha*, que acabamos de analisar, e *angoho*, que virá logo após e contempla a dança *hapulupulu*, são as suítes das execuções espontâneas, respectivamente as suítes de número dois e três na sequência de referência. *Hagagikugu*, por sua vez, inaugura o ritual, durante a construção da *kunu*, sendo repetida na doação de pequi e de polvilho, quando os donos do ritual saem para a última pescaria, e na tarde subsequente à preparação e adorno das efígies.

Se o encadeamento de referência coloca *hagagikugu* como a primeira suíte do repertório do *itsatchi inapa*, ele pode ser manipulado segundo princípios de transformação. A regra do *itsatchi* é de que a referida suíte seja executada nesses momentos, ficando a cargo do cantor principal o momento exato em que isto ocorre. Aqui, como vimos, ocorreu uma resseriação que transformou a sequência original 1 – 2 – 3 em 2 – 1 – 3, algo semelhante ao que ocorreu no tema B da canção Eb.2, em que a sequência de frases B1 – B2 – B3 reapareceu como B4 – B2 – B3. É importante, porém, que a dança encerre as atividades diárias, com as canções para dançar da suíte *angoho*. Como o que os cantores yawalapíti demonstraram no

âmbito do centro tonal, que tem, em seu movimento ascendente, momentos de contorno descendente, que são compensados no próximo deslocamento para cima, a suíte *hagagikugu* aparece aqui como um retorno ao começo após um meio, um *dal segno al coda*, que resseria a sequência de referência. O andamento, que vinha lentamente sendo acelerado, cai para um *grave*, lento e solene, e as canções, que vinham ficando cada vez mais curtas, são alongadas novamente. Este retorno é contornado com a próxima suíte, de andamento *allegro* e canções curtas. O motivo de vinheta segue o padrão da suíte anterior, de acordo com a figura 43.

Figura 43 – Melograma do motivo de vinheta de H1



Fonte: elaboração própria

Segue a canção *hagagikugu* (quadro 15).

Quadro 15 – Letra da canção H1

Título da canção: H1 <i>Hagagikugu</i> (p. 209-210)
<p>Letra da canção:</p> <p><i>Hagagikugu uge oto uhe ohagiyehé ohagiyehé wahiyehe ayehe ehe</i> (6x) * <i>Hagagikugu gitofó uge oto ohagiyehé ohagiyehé wahiyehe ayehe ehe</i> (4x) <i>Hagagikugu uge oto uhe ohagiyehé ohagiyehé wahiyehe ayehe ehe</i> (4x) *<i>tukikege tuki ikege yapakugu uge otóho ohagiye ohagiyehé wahiyehe ayehe ehe</i> (6x) <i>Hagagikugu uge oto uhe ohagiyehé ohagiyehé wahiyehe ayehe ehe</i> (4x)</p>
<p>Vocabulário:</p> <p><i>Hagagikugu</i> [C]: topônimo de origem de parte do repertório do <i>itsatchi</i> <i>uge</i> [C]: eu, pronome de primeira pessoa <i>oto</i> [C]: dono</p>
<p>Tradução parcial:</p> <p>eu sou dono de Hagagikugu eu sou dono de Hagagikugu eu eu sou dono de Hagagikugu</p>

Fonte: elaboração própria

Hagagikugu é um topônimo que faz parte da origem do *itsatchi inapa*, mas não é o lugar em que ocorreu o primeiro *itsatchi*. O primeiro ritual efetivo se deu fora dos limites da Terra Indígena do Xingu, portanto hoje em local rodeado por grandes latifúndios monocultores. A localização de Sagihengu, onde se deu o ritual, coincide com uma região de corredeiras e pedras descrita no mito de origem do *itsatchi*. Os peixes, convidados desta edição inaugural, tiveram bastante dificuldade em transpor tais obstáculos para chegar na aldeia anfitriã, liderada pelo cacique Yanumakakumã. Dois pontos relativamente próximos têm as características descritas no mito, separados por alguns poucos quilômetros. Em um deles, foi construída uma pequena central hidroelétrica, enquanto no outro foi realizado um processo de tombamento pelo Instituto de Patrimônio Humano e Artístico do Brasil (IPHAN), no sítio denominado Sagihengu (BRASIL, 2015). Fausto (2015), por sua vez, questiona

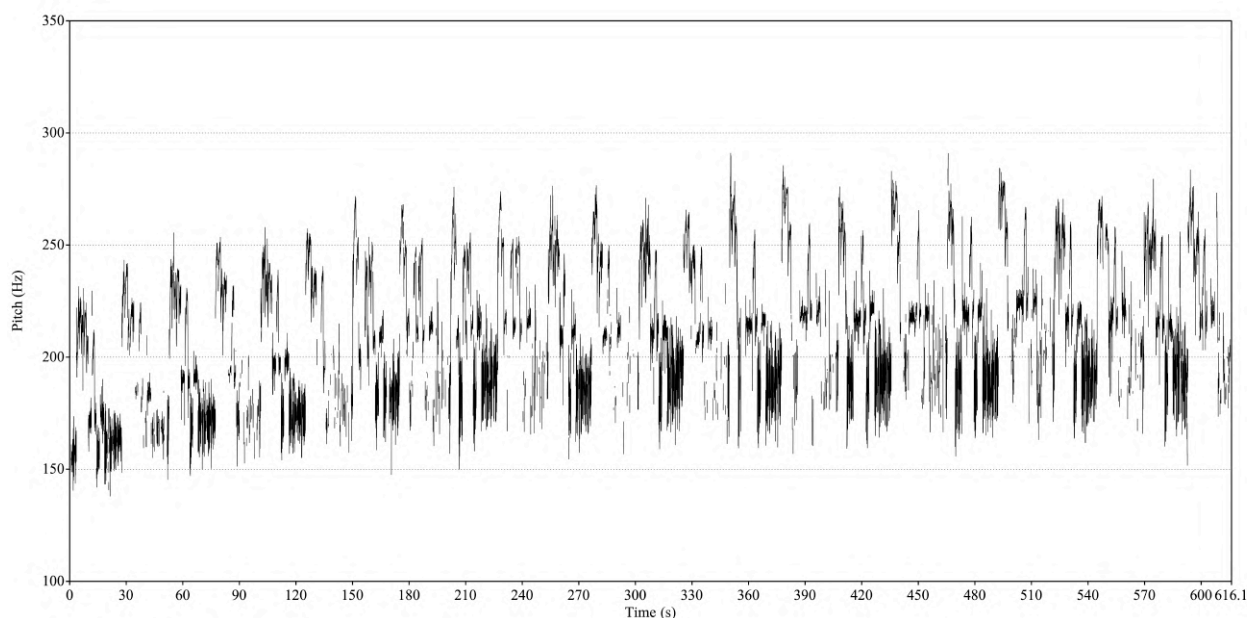
a escolha de um sítio e a liberação do outro, apontando para fragilidades no relatório de tombamento.

Já a aldeia Hagagikugu foi ocupada por um contingente caribe ancestral dos Kalapalo, a partir de uma ruptura na aldeia Akuku (GUERREIRO, 2015, p. 84–85), local em que morava Kamagisa, “um homem que se casou com uma Hiper Sucuri e aprendeu com as cobras a suíte de cantos Hagagikugu, uma das principais suítes do repertório kalapalo do *egitsü*” (GUERREIRO, 2015, p. 99). Vimos uma referência a Kamagisa na canção E6, e ele voltará a aparecer no canto dos convidados. Hagagikugu é colocada como a aldeia que o agente da canção chefia. Não consegui aferir se se trata do próprio Kamagisa, uma vez que seu casamento uxorilocal o fez morar embaixo da água, ou de alguém que chefiava após a sua partida. Guerreiro (2015, p. 450) menciona que Kamagisa se auto-homenageou, o que corrobora as exegeses mais gerais, de que algumas canções do *itsatchi* estão no ponto de vista do falecido. Ao que parece ser possível extrair desta canção, com poucos vocábulos reconhecíveis, todos de origem caribe, Kamagisa refere-se a si mesmo, durante sua auto-homenagem, justificando-a. Com isso, lembra que o seu *itsatchi*, rito funerário que consolida a posição de chefia e/ou de dono da aldeia, é legítimo, pois, como o próprio afirma, “eu sou o dono de Hagagikugu”. Yamalui, no processo de transcrição e tradução, glosou o topônimo como uma “aldeia antiga dos nossos ancestrais, onde começou o canto da festa kuarup”.

Como vimos na suíte *ekayominha*, o centro tonal, durante as canções, passou de uma grande amplitude, percorrida em sua variação microtonal ascendente, para uma pequena, especialmente no início da canção, que se estabiliza após a primeira execução do tema B. Assim, se E1 tem a distância do centro tonal inicial e final em Ré (D3) → Sol (G3), com uma continuidade progressiva durante toda a canção, em E7, por exemplo, a distância está em Mi bemol (Eb3) → Fá (F3), estabilizando-se no segundo tema A. H1, a presente canção, por sua vez, retoma as grandes distâncias, expressa em Mi bemol (Eb3) → Sol (G3), durante o decorrer de toda a canção, como é possível visualizar na figura 44. A1, a primeira e única frase do tema A, é repetida três vezes, em cada qual com uma transposição sendo efetivada, resultando na sequência A1 – A1' – A1'' durante a primeira aparição temática. No segundo tema A, A1''' é apresentada, enquanto no terceiro é a vez de A1''''', totalizando cinco alturas diferentes nas quais A1 é transposta durante a elevação progressiva do centro tonal. Já o tema B apresenta as duas frases B1 e

B2. A primeira é repetida uma vez, enquanto a segunda, já na segunda aparição do tema, repete-se três vezes por cantor.

Figura 44 – Melograma de H1



Fonte: elaboração própria

A1 inicia com uma abertura de uma quarta justa que se estabiliza na quinta justa, seguida de um cromatismo entre quarta justa, quarta aumentada e quinta justa, que se resolve em uma segunda maior. Em sua segunda parte, temos novamente a quarta justa na abertura e um jogo entre centro tonal e a segunda maior. A1' transpõe tudo a um semitom, enquanto A1'' eleva somente o centro tonal, transformando as quartas em terças maiores, e as segundas maiores em menores. A''', por sua vez, eleva toda a frase, e A''''', somente o centro tonal. B1 é uma transformação de A1, em que a letra se modifica, ocorrendo aí um comentário no encerramento da frase. B2, que traz um assunto novo, inicia na quarta aumentada e, em um movimento descendente, atinge o centro tonal e o reforça em uníssono, por vezes modulando com a segunda maior.

Segue a canção *utalikugu* (quadro 16).

Quadro 16 – Letra da canção H2

Título da canção: H2 <i>Utalikugu</i> (p.211-212)
<p>Letra da canção:</p> <p><i>utalikugu tüikege uge</i> hana ohagiyehé ohagiyehé wahiyehe ayehe ehe (4x) * <i>utalikugu gitofo uge</i> mana ohagiyehé ohagiyehé wahiyehe ayehe ehe (6x) <i>utalikugu tüikege uge</i> hana ohagiyehé ohagiyehé uahiyehe ayehe ehe (4x) * <i>tukikege tuki ekege yapakugu uge</i> mana ohagiyehé ohagiyehé wahiyehe ayehe ehe (4x) <i>utalikugu tüikege uge</i> hana ohagiyehé ohagiyehé wahiyehe ayehe ehe (2x)</p>
<p>Vocabulário:</p> <p><i>utalikugu</i> [C]: copaíba líquida, óleo-de-copaíba <i>tüikege</i> [C]: venha colocar <i>uge</i> [C]: primeira pessoa <i>ma</i> [C]: mãe</p>
<p>Tradução parcial:</p> <p>Minha mãe, venha colocar meu óleo-de-copaíba em mim.</p>

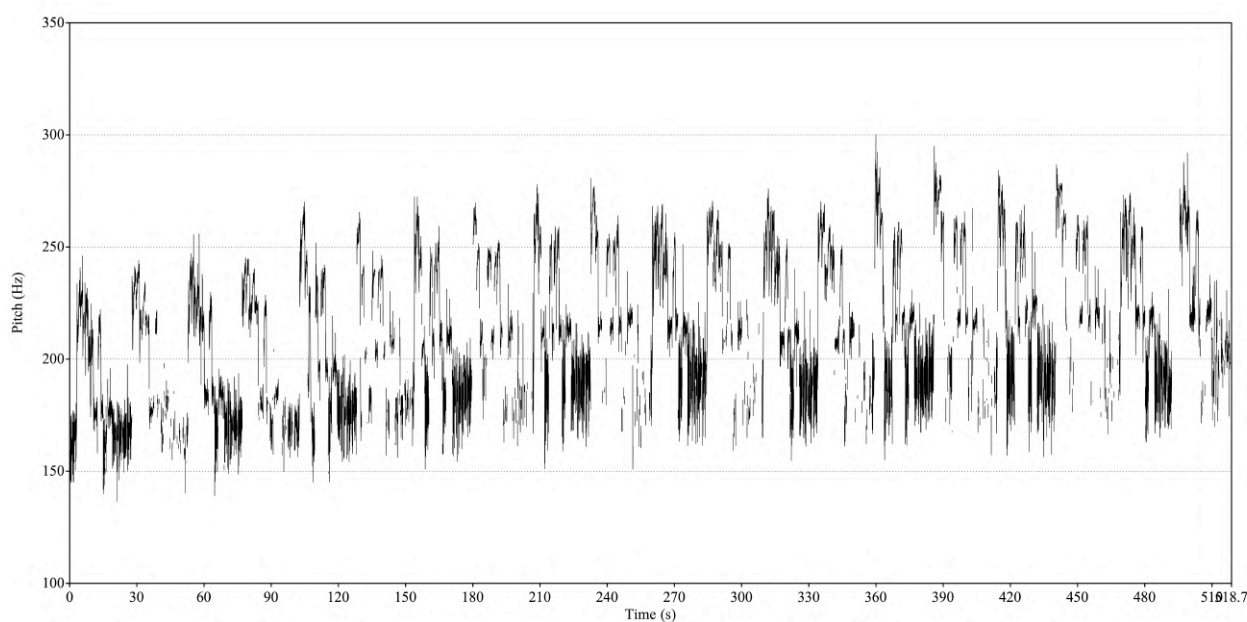
Fonte: elaboração própria

A segunda canção da presente suíte possui somente vocábulos reconhecidos também como de origem caribe, o que corrobora a informação de que Hagagikugu era uma aldeia caribe, onde se originou esta sequência musical. Se, na canção anterior, o agente diz que é o dono desta aldeia, na presente, o receptor da mensagem é a mãe do agente, requisitada para passar óleo-de-copaíba. O óleo-de-copaíba é muito utilizado nas pinturas corporais, especialmente, no caso do *itsatchi*, pelos tocadores de *wüpu*. O óleo é pincelado como base das pinturas realizadas com pasta de urucum, que, por sua vez é embebedado no óleo de pequi. Os outros participantes, durante as execuções rituais da tarde e, especialmente, durante a dança em fila, cobrem a pele com um grafismo à base do suco de jenipapo. O óleo-de-copaíba, portanto, é usado especialmente pelos flautistas e pelos lutadores, o que guarda sua correlação, uma vez que os flautistas devem ser lutadores, pelo menos idealmente. Se o entendimento na canção anterior era de que se referia a uma auto-homenagem, estando o agente morto e justificando a legitimidade de sua

festa, aqui podemos pensar no agente como um lutador que, apresentando-se individualmente perante anfitriões e convidados, é visto como o substituto daquele que está sendo homenageado. Chefes e lutadores, pessoas cujo foco do *itsatchi* orbita por intermédio dos cantores e suas canções.

Utalikugu diminui a distância do centro tonal inicial e final da canção anterior em um semitom, indo de Mi (E3) até Sol (G3) durante os seus mais de oito minutos de execução (fig. 45). Tanto sua estrutura sequencial das frases, quanto sua linha melódica remetem bastante à H1, mas com uma série de microvariações em ambos os aspectos. Temos, desse modo, a mesma economia de frases, com A1 no tema A, e B1 e B2 no tema B. A1 também conta com variações por transposição em A1', A1'' e A1'''. A nota Mi, apresentada no motivo de vinheta, acompanha todo o primeiro tema A como centro tonal, com a transposição em A1' aplicada apenas aos graus superiores. O tema B modula o centro tonal que atinge a nota Fá (F3), em B1, e a nota Sol bemol (Gb3) em B1', enquanto os graus superiores mantêm a altura. A execução intermediária do tema A mantém o Sol bemol, que só se eleva novamente no tema B seguinte, com B2, para o novo grau de Sol (G3), o qual segue até o tema A final com A1'''.

Figura 45 – Melograma de H2



Fonte: elaboração própria

Como se pode visualizar no gráfico, são os graus superiores que acabam por deslocar o centro tonal ascendentemente, ao contrário de H1, em que, primeiro, a frase toda se eleva e, após, segue um jogo de compressão em que o primeiro movimento parte do centro tonal. Além da letra, que claramente se diferencia do seu vizinho anterior, temos a inclusão de um motivo na frase A que a diferencia no parâmetro melódico. *Uhe*, em H1, transforma-se em *uge mahana* em H2, em um jogo que estende o motivo anterior, inserindo uma rítmica mais dividida. O jogo cromático de A1 entre terça maior, quarta justa e quarta aumentada, que precede outro cromatismo entre centro tonal e a segunda menor, transpõe-se, em A1', para a quarta justa, a quarta aumentada e a quinta, enquanto a segunda menor vira maior. B1 transforma o conteúdo verbal da primeira parte da frase equivalente da canção H1, mantendo o contorno melódico; *hagagikugu uge oto uhe* vira *utalikugu gitoho uge mana*. B2, por sua vez, também modifica a letra (e a melodia), mas de maneira mais sucinta, de *uge otho* para *uge mana*, sempre em relação à mesma posição na canção anterior.

6.4.3 Angoho

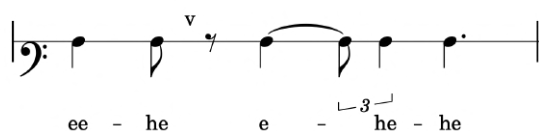
Chegamos, com a suíte *angoho*, no momento mais polifônico das execuções diárias que tomam o período de preparação e os antecedentes da *coda* do ritual. Dezenas, talvez até centenas, de pessoas tomam voz na execução musical de maneira mais contínua. Explico: durante as canções das outras suítes, a participação ativa dos presentes se dá pelo *iúla*, que marca a abertura e os temas B, enquanto na suíte *angoho*, a fila de dançarinos forma uma cena musical à parte, concomitante à dos cantores. Esse acúmulo de cenas musicais simultâneas não é algo exclusivo entre os Yawalapíti e alto-xinguanos em geral, mostrando-se presente em diferentes cenários etnográficos¹³⁷. No repertório do *itsatchi inapa*, trata-se de uma característica musical desta suíte. Assim como há uma polifonia, também há uma polirritmia, com diferentes figuras rítmicas sobrepostas, que se acumula em um *polipulso*, em que as diferentes cenas, dos cantores e dos dançarinos, estão em um pulso dissonante. Este parece ser o caso dos *ashanenika*, que, durante o “grande *piyarëtsi*”, executam diferentes linhas melódicas, de diferentes repertórios, “tudo ao

¹³⁷ Ver Seeger (2015) e Beaudet (1997).

mesmo tempo agora”, com “fluxos sonoros distintos que se *entrelaçam*, e se *entrecruzam* concomitantemente no contínuo temporal” (LACERDA, 2021, p. 234 grifos do autor). O conceito de “cruzamento sonoro” faz bastante sentido aqui; cruzamento de ritmos e de pulsos. A segunda cena dos dançarinos será debatida mais adiante. Restrinjo-me, por ora, aos cantores do *itsatchi inapa*.

O motivo de vinheta, parte da música que se mantém em todas as canções de uma mesma suíte, modifica-se, aqui, para a letra *eehe ehehe* e a seguinte divisão rítmica, sempre marcando o centro tonal da abertura da canção (part. 58).

Partitura 58 – Motivo de vinheta da suíte *angoho*



Fonte: elaboração própria

A suíte *angoho*, um termo caribe, é a trilha sonora da dança *hapulupulu*, como a nomeiam os Yawalapíti. Segundo o falecido chefe Pirakumã, a *hapulupulu* é uma formação de guerra dos humanos, que, em fila, vão combater os peixes. Isso faz sentido tanto em um plano mitológico, em que o Sol e seu povo de Animais receberam os Peixes como convidados no primeiro *itsatchi* já realizado, quanto em um plano cosmológico-ritual, pois os anfitriões também enfrentam os peixes na pescaria, ocasião em que todos se pintam de carvão, tornando as peles todas enegrecidas, característica das pinturas de guerra¹³⁸. Festa e guerra (PERRONE-MOISÉS, 2015), dois polos presentes em todo o *itsatchi*.

Segue a canção *inoke* (quadro 17)

¹³⁸ Ao mesmo passo, o dono do sítio de pesca é chamado por “vovô”, confirmando a consanguinização do perigo cosmológico.

Quadro 17 – Letra da canção A1

Título da canção: A1 *Inoke* (p. 213)

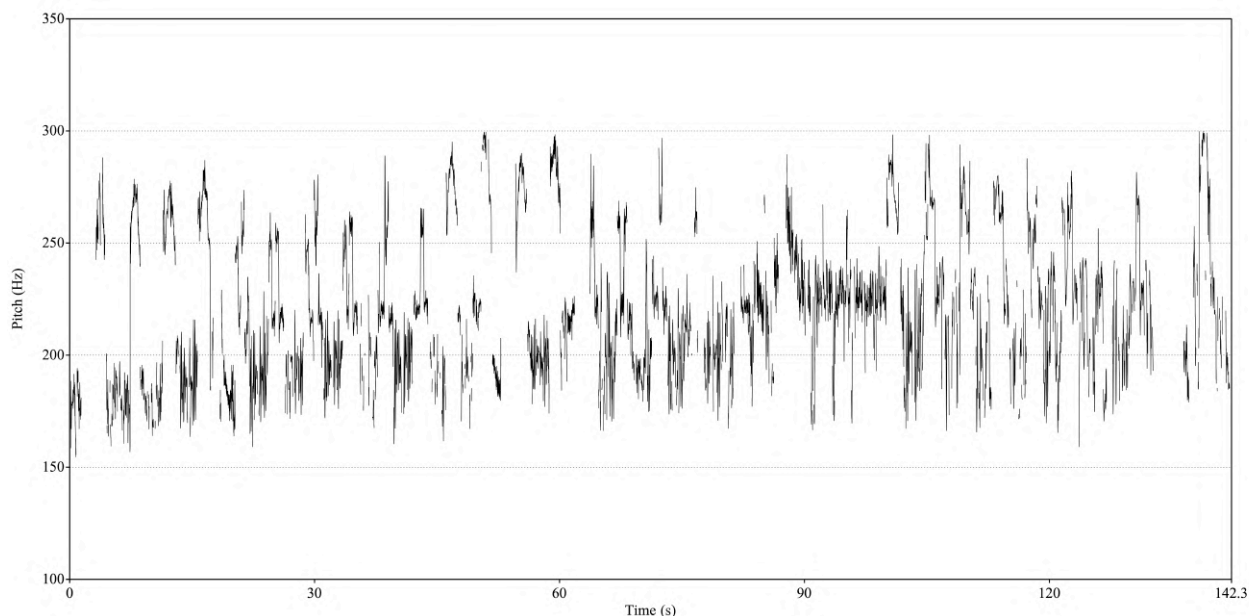
Letra da canção:

inoke nawi inokena awe (4x)
inokee nawie inokena awe (4x)
inoke nawii inokena awe (2x)
inoke nawi inokena awe (4x)
inokee nawie inokena awe (2x)
inoke nawii inokena awe (2x)
inoke ehitinayi ehe inoke nawe (4x)
 * *ipakugu uwinokena awe* (6x)
 * *inoke nawii inokena awe* (2x)
inoke nawi inokena awe (2x)

Fonte: elaboração própria

Nesta canção, da qual não conseguimos identificar nenhum vocábulo, o centro tonal se estabelece em Sol (G3), durante A2, e segue, nesta altura, até o encerramento da canção. O movimento ascendente do CT parte do motivo de vinheta em Fá (F3) e ascende para Sol bemol (Gb3) em A1 (fig. 46). Com pouco mais de dois minutos de duração e um andamento mais acelerado que o das canções das suítes anteriores, *inoke* apresenta frases curtas em uma dinâmica alternada mais intensa. O que ela coloca como frase, no âmbito de sua duração, assemelha-se às subfrases que mencionei nas análises anteriores. O ralentando, que criava uma constante dessincronização entre pulso e ritmo, é anulado aqui e nas próximas canções desta mesma suíte. A cena dos dançarinos, em vez de retroceder o pulso em relação ao ritmo, acelera um segundo pulso concomitante no tema B. Executando de forma compactada, os cantores apresentam o tema B somente uma vez, de acordo com a estrutura temática em sua variação mais reduzida do tipo A – B – A.

Figura 46 – Melograma de A1



Fonte: elaboração própria

É no primeiro tema A que a inventividade transformacional da canção se consolida, com as quatro frases A1, A2, A3 e A4, enquanto o tema B apresenta as duas frases B1 e B2, além de um englobamento de A3. Assim como em algumas canções anteriores, as frases do tema B são um comentário das frases do tema A. Temos, novamente, o englobamento do tema A no tema B, a partir de uma frase completa, que segue a marcação rítmica do segundo com a melodia vocal do primeiro. O segundo tema A é a *coda* da canção e reapresenta a primeira frase em seu encerramento. Ao analisar as frases, vemos que *inoke* abre-se com um movimento descendente em direção ao centro tonal, no qual o distanciamento inicial se passa no cromatismo entre quinta, quarta aumentada e quarta, tendendo para o centro tonal a partir da segunda maior. A2 abandona o cromatismo e passa a trabalhar entre a quarta e a segunda maior, desembocando no centro tonal. No início da frase A2, o primeiro motivo *inokee* duplica a vogal na segunda maior, que é repetido em *nawie*, onde o ditongo prepara para o centro tonal em seu fechamento com *inokena awe*. A3 é uma transformação de A2 a partir de uma inversão em que o movimento descendente se torna ascendente/descendente. A4, por sua vez, inicia na quarta justa e se desenvolve em uma alternância entre a segunda maior e o centro tonal. Passando para o tema B, B1 é uma transformação de A1, enquanto B2

é de A2. A3 aparece como uma repetição no tema B, caracterizando o englobamento temático.

Segue a canção *ohayi* (quadro 18)

Quadro 18 – Letra da canção A2

Título da canção: A2 *Ohayi* (p. 214)

Letra da canção:

ohayi ayiho ayi ehe hehe ohayi ayi ayi ehehe hehe ehehe (2x)

ohayi ayiho ayi ehe hehe ohayi ayi ayi ehe hehe ohayi ayi ayi ehehe hehe ehehe (2x)

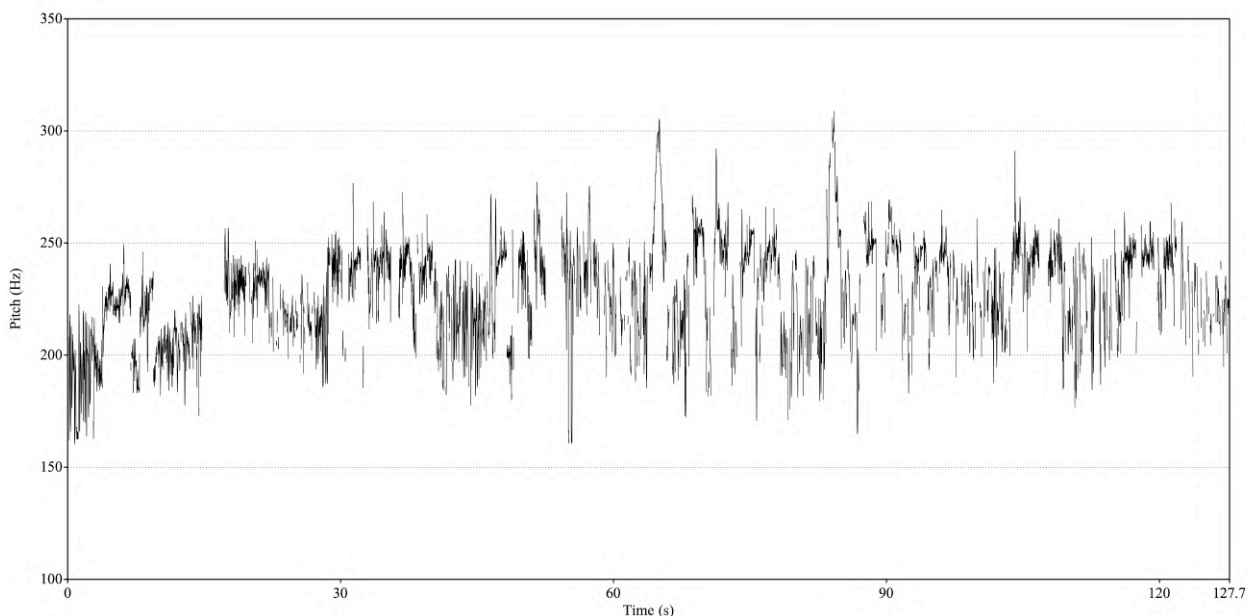
** pagü yoto witsi tanona nohona hehe kuwahagü yotonaka ehe hehe ohayi ayi ayi ehehe hehe ehehe (2x)*

ohayi ayiho ayi ehe hehe ohayi ayi ayi ehehe hehe ehehe (2x)

Fonte: elaboração própria

Com *Ohayi*, a primeira canção encadeada sem um intervalo entre ela e a anterior é apresentada aqui, assim como aconteceu na execução realizada na aldeia Afukuri em 2017. O encadeamento faz com que o centro tonal do início da canção seja relativamente alto, em relação à canção anterior e às suítes passadas. No motivo de vinheta e na frase A1, a força atrativa se dá em Sol (G3), sendo transposta para Lá bemol (Ab3) em A2, ainda na primeira execução do tema A, fixando a altura que é mantida até o final da canção. A variação microtonal, aqui, tem uma amplitude de apenas um semitom (fig. 47). Assim como a canção anterior, que inaugura a suíte, não foi identificada nenhuma tradução para a letra, e o tema B é apresentado apenas uma vez.

Figura 47 – Melograma de A2



Fonte: elaboração própria

Encontramos aqui uma economia de frases e de variações. A1 é toda trabalhada em repetições uníssonas do centro tonal e da terça menor, bem como A1', após o tema B, que eleva ambos os graus em um semitom. Tal elevação já se encontra em A2. B1 aumenta esta distância ao apresentar a quarta aumentada, nota mais aguda da canção, e segue como um jogo de terça menor e maior com o centro tonal, como uma variação de A1. A segunda parte de A1 é englobada na segunda parte de B1, em uma transformação que já se mostrou comum no repertório. A canção volta para o tema A com a frase A1' que a encerra.

Segue a canção *inoto* (quadro 19)

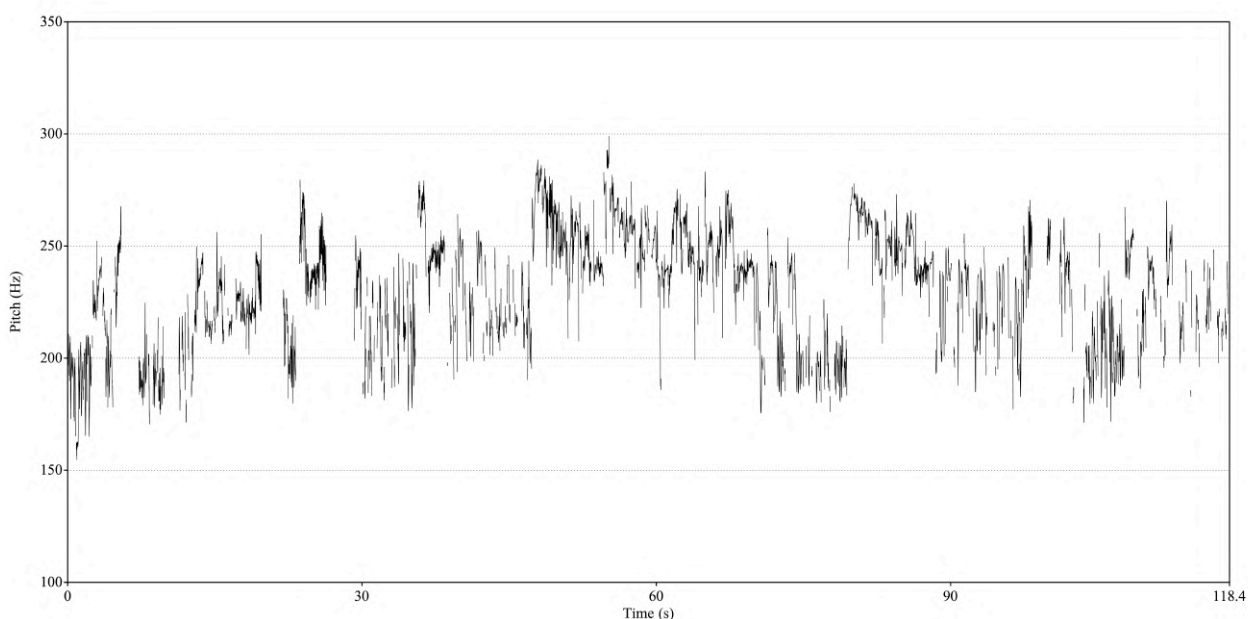
Quadro 19 – Letra da canção A3

Título da canção: A3 <i>Inoto</i> (p. 215)
<p>Letra da canção:</p> <p><i>inoto inotona e nimahuna e mahugame ehehe hehe ehehe (2x)</i> <i>inoto inoto agu nimahuna e nimahuna e mahugame ehehe hehe ehehe (2x)</i> * <i>kugi kugi nehekeke nuweketu a niyahuga (2x)</i> * <i>ehe niyahugagü iyawa agü ehe inoto inoto agü nimahuna e nimahuna e mahugame ehehe hehe ehehe (2x)</i> <i>inoto inotona e nimahuna e mahugame ehehe hehe ehehe (2x)</i></p>
<p>Vocabulário:</p> <p>nuweketu [A]: meu dono</p>

Fonte: elaboração própria

A terceira canção da suíte *angoho*, para dançar, foi executada sem intervalo entre ela e a anterior, como ocorre com todas as próximas desse mesmo contexto. Da letra, conseguimos identificar somente a palavra **nuweketu**, de origem aruak, como um cognato de *nuwüküti*, ‘meu dono’ na Língua Yawalapíti. O centro tonal, assim como a anterior, não se desloca muito (fig. 48), partindo de Sol (G3) na abertura da canção e atingindo Lá bemol (Ab3) na frase A2, onde se estabiliza durante todo o decorrer restante da canção. O primeiro tema A apresenta as frases A1 e A2, desencadeando no tema B com as frases B1 e B2 e retomando o tema A com A1’, já com o centro tonal elevado, que traz o encerramento.

Figura 48 – Melograma de A3



Fonte: elaboração própria

Os contornos melódicos de A1 estão baseados na alternância entre a terça menor e o centro tonal, enquanto em A2 temos uma terça maior, na abertura, e uma sequência que transforma A1, inserindo comentários melódicos que modificam a letra. A distância de uma terça menor também compõe a frase A1'. Aqui, o tema B traz uma novidade em B1, sendo a primeira frase, até então, na qual o centro tonal da canção não aparece, sendo modulado para a sua terça menor, que encerra a frase cujo contorno melódico ainda passa pela terça maior e pela quarta justa. B2 é aberta com a terça maior repetida em uníssono para, em seguida, estabilizar-se na terça menor durante a sua primeira parte. A segunda parte de B2 é uma variação de A2.

Segue a canção *yau* (quadro 20)

Quadro 20 – Letra da canção A4

Título da canção: A4 <i>Yau</i> (p. 216)
<p>Letra da canção:</p> <p>Yau wene Yau owene ehe Yau Yau weneyo oweneyo Yau ohahaye ohaye eehe eehe (4x) * kuwene kuweneku ehe Yau Yau wene Yau wene Yau Yau ehe yau yau weneyo oweneyo yau ohahaye ohaye eehe eehe (2x) Yau wene Yau owene ehe Yau Yau weneyo oweneyo Yau ohahaye ohaye eehe eehe (2x)</p>
<p>Vocabulário:</p> <p><i>Yau</i>: povo antigo wene [A]: aldeia, variação de <i>wekene</i> <i>Yau we(ke)ne</i> [A]: local (aldeia) dos <i>Yau</i> uwene / uweneku [A]: pátio da aldeia.</p>
<p>Tradução parcial:</p> <p>Aldeia dos <i>Yau</i>. <i>Yau</i>. <i>Yau</i>. Pátio da aldeia. Aldeia dos <i>Yau</i>.</p>

Fonte: elaboração própria

Aparentemente, *Yau* remete a um coletivo (aldeia, povo) antigo que habitava a região. O termo **wene** seria, então, uma vocalização de *wekene*, ‘aldeia’. No tema B, também temos uma variação linguística em que **kuweneku** vocaliza *weneku*, o termo *mehinaku* para ‘pátio da aldeia’. Esta tradução aproximativa de Tapi não se desenvolveu além da sua sugestividade. Todos os termos são de origem aruak. O centro tonal também não possui uma variação ampla, ficando na casa de um semitom. O motivo de vinheta o estabelece em Sol (G3), altura que se mantém em A1, e modula, em A1’, para Lá bemol (Ab3), para onde se atrai as notas de todo restante da canção. Esta canção possui apenas uma frase em cada um dos temas, sendo A1’ a sua única variação, que reaparece na *coda* e baliza a frase B1 que compõe o tema B, executado somente uma vez.

A abertura de A1 parte da terça menor, atinge a quarta justa e, a partir daí, segue com uma alternância entre o centro tonal repetido em unísono e a terça

menor. B1 apresenta uma novidade na sua primeira parte, em que os termos *kuwene kuweneku*, ‘centro da aldeia’, atingem a quarta aumentada e a quarta justa, partindo da terça menor e da terça maior. A segunda parte de B1 engloba a segunda parte de A1.

Segue a canção *mahuna* (quadro 21)

Quadro 21 – Letra da canção A5

Título da canção: A5 <i>Mahuna</i> (p. 217)
<p>Letra da canção:</p> <p><i>mahuna naano nano atawigi tuwahane</i> (6x) <i>*hehehe amahu tuwehe ene ehehe amahu yagühe ene ohahaye ohaye eehe ehehe</i> (2x) <i>mahuna naano nano atawigi tuwahane</i> (2x)</p>

Fonte: elaboração própria

Após mais uma vinheta, os cantores apresentaram a canção corrente, enquanto os participantes dançavam em fila. Nenhuma palavra foi identificada. O movimento ascendente do centro tonal, aqui, percorre um tom completo, partindo de Sol bemol (Gb3) e atingindo Lá bemol (Ab3) em A1”, a segunda transposição da frase A1. Todo este trajeto é percorrido nesta primeira frase, com o centro tonal de A1’ em Sol (G3). Desse modo, o primeiro tema A possui quatro execuções de uma só frase, com uma na altura inicial, duas variações por transposição e mais uma repetição da última variação após o tema B. O tema B apresenta a frase única B1, que precede o retorno ao tema A e a *coda* da canção em A1”.

O contorno melódico da canção segue a mesma estrutura presente na anterior, com uma abertura no início da frase, um jogo de terças como desenvolvimento e o reforço do centro tonal na *coda*. A frase A1, por sua vez, não se encerra com a reiteração do motivo de vinheta, mas com uma sequência de tercinas unissonantes no centro tonal. Em sua primeira aparição, a abertura atinge a quinta, passando pela quarta aumentada e pela terça maior, sendo este último intervalo que prepara para a resolução. A primeira transposição em A1’ eleva o centro tonal em um semitom, comprimindo os intervalos ao transformar o que era

maior e aumentado em menor e justo, além da quinta que passa para uma quarta aumentada. Em contrapartida, A1” eleva os graus superiores, retomando as distâncias originais. As frases do tema A são bem curtas, com poucos motivos, o que contrasta com o tema B, que faz um desenvolvimento melódico com mais rendimento temporal. B1 atinge o centro tonal a partir da terça menor. A *coda* desta frase retoma o motivo de vinheta em *ehe ehehe*, uma característica típica desta suíte.

Segue a canção *afa* (quadro 22)

Quadro 22 – Letra da canção A6

Título da canção: A6 <i>Afa</i> (p. 218)
<p>Letra da canção:</p> <p><i>afa afafa afa afafa afa afafa haye ohahaye ohaye eehe ehehe</i> (4x) * <i>afafa nehekeyu yopü neke yeuga agitoho yeuga agitoho yeuga agitoho yahu ohahaye ohaye eehe ehehe</i> (4x) <i>afa afafa afa afafa afa afafa haye ohahaye ohaye eehe ehehe</i> (2x)</p>
<p>Vocabulário:</p> <p><i>afa</i> [C]: peixe cará preto (<i>Geophagus brasiliensis</i>) <i>yeuga</i> [C]: espécie (desconhecida) de fruta apreciada pelos peixes <i>agitoho</i> [C]: lugar da espécie, onde cai a fruta <i>yopü neke</i> [A]: em pé embaixo</p>
<p>Tradução parcial:</p> <p>Cará preto, Cará preto. Cará, onde cai a frutinha. Embaixo da frutinha.</p>

Fonte: elaboração própria

Além da tradução, a canção do Cará preto não desenvolveu nenhuma exegese. No entanto, suspeito que esteja ligada ao ciclo mítico de Kamagitsa, pois, como veremos, trata-se de uma transformação da “canção da despedida”, de número C3, a seguir, que o herói canta para sua mãe. Deixo o desenvolvimento da análise da letra, especialmente no tema B, quando as frases das duas canções

trazem letras paralelas, para mais adiante. O tema A traz a espécie *afa* e uma vocalização ecoica que repete a última sílaba, o que pode ser lido como ênfase. Temos termos de origem caribe e aruak.

Assim como tem sido característico na presente suíte, o centro tonal também se eleva na primeira exposição do tema A, atingindo a altura que vai persistir até o encerramento da canção em uma das variações por transposição. O motivo inicial está em Sol bemol (Gb3), enquanto a primeira frase A1 eleva o centro tonal para Sol (G3). A transposição A1' o faz subir novamente, desta vez para Lá bemol (Ab3), posição que se mantém até o encerramento, passando por B1, no tema B, e retomando A1' na *coda*. A espécie da fauna piscícola é apresentada em uma terça menor, e a ênfase, com a última sílaba dobrada, está no centro tonal, o que ocorre três vezes no decorrer da frase A1, antes de desembocar no reforço do centro tonal. A partir do CT, um pequeno contorno na terça menor prepara o encerramento da canção na reiteração do motivo de vinheta. O tema B apresenta a maior amplitude de intervalos da canção na abertura de B1, atingindo a quarta aumentada, que faz um jogo cromático com a quarta justa e a terça maior. O decorrer da frase está em intervalos de terça menor que se resolvem na unissonância do centro tonal e na retomada da *coda* de A1.

Segue a canção *itsu* (quadro 23)

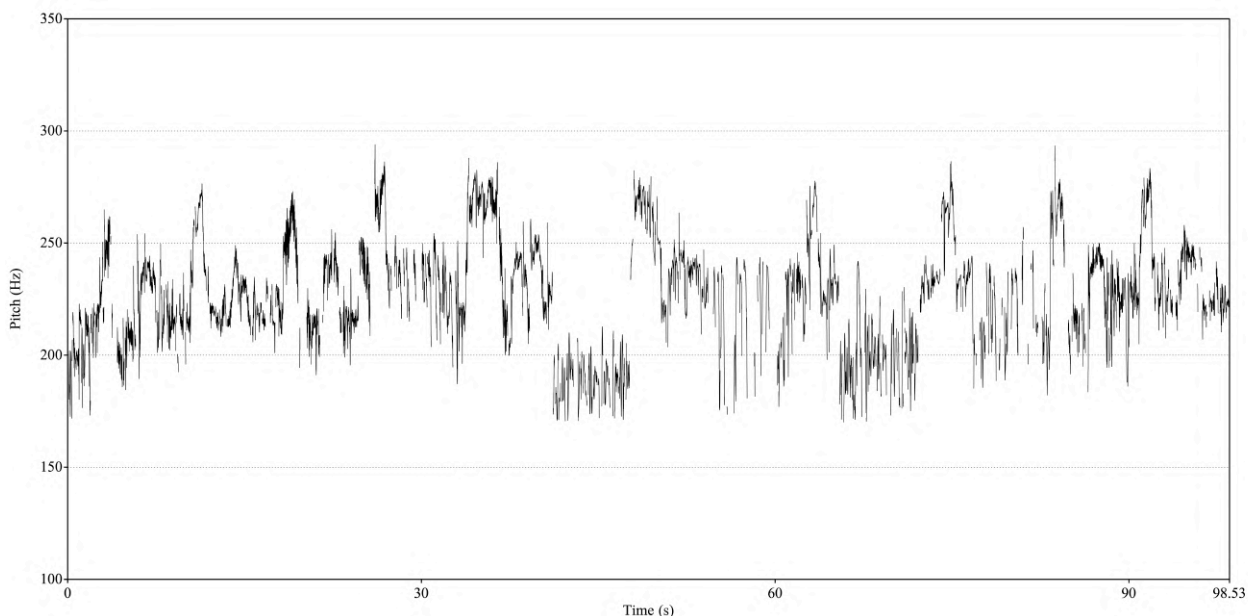
Quadro 23 – Letra da canção A7

Título da canção: A7 <i>Itsu</i> (p. 219)
<p>Letra da canção:</p> <p><i>itsu</i> ahayi ayi ayi ayi ehe ehe (4x) * <i>itsua aka ninhawi tsugi tsugi katu unihayi ayahiyoho eehe ehehe</i> (2x) * <i>mahitsakaga weke ege katu unihayi ayahiyoho eehe ehehe</i> (2x) <i>itsu</i> ahayi ayi ayi ayi ehe ehe (4x)</p>
<p>Vocabulário:</p> <p><i>ege</i> [C]: você <i>itsu</i> [C]: igarapé</p>

Fonte: elaboração própria

A canção *itsu* possui apenas dois termos que foram passíveis de tradução, com nenhuma exegese identificada. Já o centro tonal, nesta canção, realiza um trajeto raro no repertório do *itsatchi inapa*, com uma retrogradação no tema B que inverte a direção progressiva impulsionada pelo tema A. Vejamos. O motivo de vinheta está em Sol (G3), enquanto A1 eleva o centro tonal para Lá bemol (Ab3). Esta última frase é repetida uma vez antes que entre o Tema B e sua primeira frase B1, que atrai o centro para baixo, em Sol bemol (Gb3). B2, por sua vez, retoma a progressividade e atinge Sol (G3) novamente. O tema B é executado uma única vez, precedendo o retorno ao tema A, que encerra a canção com a frase A1', que atinge a nota Lá (A3) como centro tonal. No melograma da figura 49, é possível visualizar essa dinâmica de progressão e regressão nos graus mais graves.

Figura 49 – Melograma de A7



Fonte: elaboração própria

No que concerne ao contorno melódico, A1 apresenta o jogo entre centro tonal e terça menor após uma abertura inicial que atinge a terça maior. Esta é uma frase curta e quase completamente composta de síncopas, salvo em sua *coda*, através de uma dupla exposição do primeiro segmento do motivo de vinheta, transformado por uma *aumentação*¹³⁹. B1 abre-se com uma reincidência da quinta, seguida de um contorno descendente cromático passando pelas quartas aumentada e justa. A terça menor prepara para um longo encerramento no centro tonal, que aqui se apresenta retrogrado para um semitom abaixo do motivo de vinheta. B2 segue o mesmo contorno, mas com a reincidência da terça menor em relação ao centro tonal, que aqui já se elevou para Sol (G3), e a sequência descendente de quarta aumentada, terça menor e centro tonal. Ambas as frases do tema B retomam o motivo de vinheta em sua *coda*, com a letra *eehe ehehe*.

Segue a canção *ikonetu* (A8)

¹³⁹ “Variação rítmica de alongamento da duração de uma ou várias notas de um motivo” (PIEADADE, 2004, p. 201).

Quadro 24 – Letra da canção A8

Título da canção: A8 <i>Ikonetu</i> (p. 220)
<p>Letra da canção:</p> <p><i>ikonetu Gigamo ikonetu Gigamo ikonetu Gigamo ayahiyoho eehe ehehe (4x)</i> <i>*ikonetu Gigamo yakuyinawi ehe enegetsaka gakuGigamo ikonetu Gigamo</i> <i>ikonetu Gigamo ikonetu Gigamo ayahiyoho eehe ehehe (2x)</i> <i>ikonetu Gigamo ikonetu Gigamo ikonetu Gigamo ayahiyoho eehe ehehe (2x)</i></p>
<p>Vocabulário:</p> <p><i>enegetsaka</i> (<i>enehetsak</i>) [T]: <i>ene</i>: você; <i>tsak</i>: olhar <i>katu</i> [T]: bom, bem, ordenado <i>Gigamo</i>: nome próprio?</p>
<p>Tradução parcial:</p> <p>Gigamo, para te olharem bem, Gigamo.</p>

Fonte: elaboração própria

A tradução da presente canção não revelou nenhuma exegese de conhecimento do interlocutor. Alguns termos em tupi, por sua vez, encaminham a interpretação para um nome próprio que toma o lugar do paciente em segunda pessoa, *Gigamo*. O verbo *tsak*, ‘olhar’ em kamayurá, está ligado ao prefixo de segunda pessoa *ene*, além da posposição de causa *ehe*, resultando na oração *enehetsak*, ‘para te olharem’, que se transformou em *enegetsaka* quando caribezado. A próxima palavra, *gaku**gigamó*, completa a sentença, onde *katu* significa ‘bom, bonito’, e *Gigamo* supõe-se ser um nome próprio. Excluindo o prefixo *ga-* do segundo termo, que não foi identificado, temos a frase ‘para te olharem bem, *Gigamo*’.

Aqui, o centro tonal retoma a sua linha progressiva microtonal mais comum, com a distância de Sol bemol (Gb3) → Lá bemol (Ab3). O ponto de partida está estabelecido no motivo de vinheta e atrai as notas da primeira frase A1. Esta, em sua primeira repetição, sofre uma variação por transposição e estabelece o centro tonal em Sol (G3). Com a entrada no tema B, o CT é elevado novamente para o

ponto de chegada, que é mantido por toda a frase B1 e o retorno ao primeiro tema com A1”.

Em *ikonetu*, um contorno melódico bem conhecido é apresentado pela primeira vez nesta tese. A canção mais conhecida baseada neste contorno é *awiri nuyana*, bastante famosa. Na presente canção, a melodia se mantém enquanto a letra se transforma, porém para um significado verbal que pode remeter àquela referência mais conhecida. Se ‘minha pintura é bonita’ (*awiri nuyana*), este pode ser o motivo ‘para te olharem bem’, o que mudaria o agente da frase.

Em A1, a expressão *ikonetu Gigamo* é repetida três vezes. Na primeira, inicia-se em uma terça maior, seguida da repetição do centro tonal e da retomada da quarta justa na última nota/sílaba. A quarta modula para a terça maior na próxima repetição, antes de resolver no centro tonal que é reincidido em uníssono, sem, no entanto, ascender na última nota. A última repetição da subfrase é idêntica à anterior, o que antecede a *coda*, toda no centro tonal, que retoma o motivo de vinheta em seu encerramento. Na variação A1’, os graus superiores se mantêm na altura, enquanto o centro tonal avança um semitom, fazendo com que a terça maior vire menor e a quarta vire terça maior. A última variação, A1”, já depois do tema B, eleva as notas superiores e inferiores em um semitom, acompanhando o centro tonal de B1 e mantendo os intervalos de A1’.

A frase única do tema B abre com uma quarta justa, preparando para uma nota longa na quarta aumentada. O mesmo cromatismo é mantido no contorno descendente, que se estabiliza na terça menor. Um jogo cromático entre a quarta, a terça menor e a terça maior se desenvolve na primeira parte da frase, estabelecendo a terça menor como um centro tonal modulado, como vimos em canções anteriores. Na segunda e última parte da frase, A1 é retomada, já na mesma altura em que A1” é apresentada, quando ocorre o retorno ao tema A.

Segue a canção *tunake* (quadro 25)

Quadro 25 – Letra da canção A9

Título da canção: A9 <i>Tunake</i> (p. 221)
<p>Letra da canção:</p> <p><i>tunake tunake tunake tunake tunake tunake</i> ayahiyoho eehe ehehe (4x) * <i>tunake tunake aniwügü tunake inhakagagü tunake tunake tunake tunake</i> <i>tunake tunake tunake</i> ayahiyoho eehe ehehe (4x) <i>tunake tunake tunake tunake tunake tunake</i> ayahiyoho eehe ehehe (2x)</p>
<p>Vocabulário:</p> <p><i>tunake</i> [C]: dá sempre para ele</p>

Fonte: elaboração própria

Esta é a última canção desta suíte, encerrando a sequência destinada para dançar e, com ela, as execuções do dia. Não consegui obter nenhuma exegese para esta canção, somente a tradução do termo caribe *tunake*, ‘dá sempre para ele’, que se repete diversas vezes durante a canção. Ao longo da canção, o centro tonal percorre a mesma distância da anterior, saindo de Sol bemol (Gb3), no motivo de vinheta e em A1, passando por Sol (G3) em A1’ e estabilizando-se, a partir de B1, em Lá bemol (Ab3), altura que se mantém até o encerramento com A1”.

Esta canção assume também o mesmo contorno melódico da canção anterior, porém com uma transformação de exclusão na abertura. Enquanto, antes, temos, na abertura, uma tercina com semínima e colcheia, aqui, somente uma nota preenche a posição. Na primeira subfrase de A1, o termo *tunake*, desse modo, tem a sílaba *tu-* na terça maior e a rima *-nake* no centro tonal, o que se inverte no próximo motivo, no qual *tuna-* está no centro tonal e *-ke* na quarta justa. As duas próximas semifrases fazem o mesmo movimento, mas com o encerramento no centro tonal. A1’ eleva somente o centro tonal, comprimindo as distâncias em um semitom, as quais se manterão quando a frase for retomada para encerrar a canção em A1”.

) (

Anteriormente, abordei as canções e suítes que estão presentes durante a preparação e no encerramento do ritual. A partir de agora, trato de ocasiões

musicais fora da preparação, transcorridas com a presença dos convidados, quando a efígie é preparada para atrair o duplo do falecido e os donos da festa se apresentam enquanto chefes substitutos do falecido e medeiam o embate físico entre os rivais. Como vimos nos capítulos anteriores, todo esse processo ritual é altamente musical. As execuções no pátio central, durante a *coda*, trazem à tona a intensidade do momento, uma vez que todo o esforço de acumulação de alimentos é destinado à sua distribuição neste estágio. Aqui, a estética ritual é mais elaborada e a assembleia dos participantes atinge o seu ápice. É neste momento também que o tempo se desloca, a isocronia que associa as canções ao período do meio para o fim da tarde se expande, trazendo uma série de suítes durante toda a noite, e enxertando a dança para a manhã, logo após a subjetivação musical da efígie.

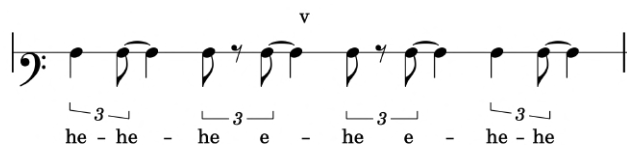
A partir daqui, são analisadas canções noturnas ocorridas em duas ocasiões, a primeira referente à posição de convidados ocupada pelos yawalapíti em um *itsatchi* sediado pelos Aweti, e a segunda durante a madrugada em um *itsatchi* sediado pelos Kamayurá, que tinha como um dos donos o cacique yawalapíti e contou com a presença de cantores mehinaku. Este é considerado o período noturno das canções, as quais, por sua vez, distribuem-se entre várias subsuítes, em que cada qual desencadeia as suas canções sem intervalos entre elas.

6.4.4 Canto dos convidados

A noite começa por volta de 19 horas, quando os cantores anfitriões vão ao pátio e iniciam as canções para a recepção dos convidados. Neste momento, enquanto o canto ocorre no pátio, cada um dos povos atendentes à festa realiza a dança *katatatiakapühü*, na qual “roubam o fogo” e marcam a disjunção entre as posições opostas. Logo após este momento, cada um dos cantores dos povos convidados vai ao centro. É nesse contexto que as gravações das canções analisadas a seguir foram registradas, como vimos, quando Tapi e Walako atendiam à convocação realizada pelos donos da festa. Somente os dois, acompanhados por mim, foram ao pátio anfitrião, quando cantaram as canções seguintes. Tapi, o cantor principal, afirmou que a escolha das canções foi realizada previamente, junto com seu irmão. Para a ocasião, os cantores escolheram canções da suíte da madrugada, agrupadas em sequência para a apresentação no pátio anfitrião, ou seja, não remetendo a uma sequência de referência, mas definidas pelo arbítrio dos cantores

convidados. A sequência, por sua vez, deve ser realizada com canções de uma mesma suíte, possuindo, portanto, o mesmo motivo de vinheta, o que caracteriza a sequência como uma subsuíte em si. Na aldeia aweti, o motivo de vinheta dos cantores yawalapíti foi o seguinte (part. 59):

Partitura 59 – Motivo de vinheta da suíte dos convidados



Fonte: elaboração própria

Segue a canção *tűwowo* (quadro 26).

Quadro 26 – Letra da canção C1

Título da canção: C1 *Tűwowo* (p. 266)

Letra da canção:

tűwowo tűwowo tűwowo tűwowo tűwowo tűwowe ehe ehehe (6x)

* *tűwowo tűwowo aniwűgű tűwowo metagagű tűwowo metagagű tűwowo tűwowo tűwowo tűwowe ehe ehehe* (4x)

tűwowo tűwowo tűwowo tűwowo tűwowe ehe ehehe (4x)

* *tűwowo tűwowo aniwűgű tűwowo metagagű tűwowo metagagű tűwowo tűwowo tűwowe ehe ehehe* (2x)

tűwowo tűwowo tűwowe ehe ehehe (2x)

Fonte: elaboração própria

Com os cantores yawalapíti, o centro tonal alcança frequências muito graves, especialmente se tomarmos como base essa primeira canção da sequência dos convidados. As subsuítes noturnas são executadas a um só fôlego, sem intervalo entre as canções, assim como na dança *hapulupulu*. Como veremos adiante, quando executada de modo contínuo, a progressão microtonal ascendente pode extrapolar os limites da canção e se dar no âmbito da sequência. Nesta canção, para a qual nem o cantor, nem o transcritor conseguiram obter nenhuma tradução ou exegese, o centro tonal inicia o movimento em Si (A2), durante do motivo de vinheta diapasônico, e segue nessa mesma altura durante a frase de abertura A1. Após três repetições de A1, os cantores entram no tema B e o centro tonal é modulado para Ré bemol (Db3), um tom inteiro acima da frase anterior. Esta

mesma tonalidade efetiva a transposição em A1' no tema A intermediário. O retorno ao tema B revela mais uma variação progressiva que atinge a nota Ré (D3) como centro tonal, sendo esta a altura de A1" quando a canção retoma o tema A na *coda*. Temos aqui, portanto, na primeira aparição do tema B, um salto ascendente, em vez da variação microtonal que temos acompanhado nas canções anteriores. É como se essa variação, a despeito de ser progressiva, pudesse tomar diferentes caminhos ou formatos de curva em seu processo. Trataremos disso no próximo capítulo.

O plano melódico da canção é o mesmo das duas canções anteriores, mesmo se tratando de suítes diferentes e de duplas diferentes de cantores, oriundos de povos diferentes, mas que têm em comum o fato de possuírem um repertório de origem caribe. Trata-se, sem dúvida, de um “domínio público”, no sentido que Piedade (2004, p. 150) atribuiu às “suítes com peças [da flauta *kawoká*, em wauja, *apapalu* em yawalapíti] que contêm motivos-de-tema já conhecidos pelos xinguanos”. Anoto que o “domínio público”, aqui, refere-se à melodia, a letra mais conhecida sendo a *awiri nuyana*. É possível anotar uma pequena variação entre uma dupla de cantores e outra quando, na *coda* do primeiro motivo, o que antes subia para um semitom acima da abertura inicial, agora se mantém na altura desta última.

Dessa forma, na primeira subfrase de A1, temos uma abertura de uma terça maior seguida do reforço no centro tonal e a finalização em terça maior, que antecede a abertura da segunda subfrase na mesma altura. A terceira subfrase é uma repetição com variação por inclusão da segunda, com a última nota referente à sílaba *-ye* em *tüwowoye*. A quarta e última subfrase é o encerramento da frase, que se apresenta como uma variação por exclusão¹⁴⁰ da primeira célula do motivo de vinheta, com a letra *ehe ehehe*. B1 também segue a mesma estrutura melódica das duas canções anteriores, com ligeiras variações. Ao entrar no englobamento de A1 em B1, a terça menor da abertura se repete por três notas, antes que o contorno se desloque para o centro tonal, sendo que os motivos seguintes seguem como na primeira frase.

Segue a canção *ege tüwe* (quadro 27)

¹⁴⁰ “De uma nota ou de uma célula motivica” (PIEADADE, 2004, p. 201).

Quadro 27 – Letra da canção C2

Título da canção: C2 <i>Ege tüwe</i> (p. 267)
<p>Letra da canção:</p> <p><i>ege tüwe tüwowo iye ege tüwe tüwowo iye ege tüwe tüwowoye ehe ehehe</i> (4x) * <i>ege tüwe tüwowo iye ege tüwe tüwowo iye ege tüwe tüwowo iye ege tüwe tüwowoye ehe ehehe</i> (4x) <i>ege tüwe tüwowo iye ege tüwe tüwowo iye ege tüwe tüwowoye ehe ehehe</i> (4x) * <i>ege tüwe tüwowo iye ege tüwe tüwowo iye ege tüwe tüwowo iye ege tüwe tüwowoye ehe ehehe</i> (4x) <i>ege tüwe tüwowo iye ege tüwe tüwowo iye ege tüwe tüwowoye ehe ehehe</i> (4x)</p>
<p>Vocabulário:</p> <p><i>ege</i> [C]: você <i>iye</i> [T]: eu</p>

Fonte: elaboração própria

Nesta canção, a mistura linguística aparece mais uma vez. *Ege*, o pronome de segunda pessoa na Língua Caribe do Alto Xingu, aparece junto com *iye*, a primeira pessoa na Língua Kamayurá. Não consegui obter nenhuma exegese. Quanto ao centro tonal, esta canção possui uma variação mínima, partindo de Ré (D3), no motivo de vinheta e na força atrativa da frase A1, e chegando a Mi bemol (Eb3) no restante da canção, a partir de B1. Temos, dessa forma, um centro tonal que inicia na mesma altura que a *coda* da canção anterior, elevando-o apenas meio tom no decorrer dos temas.

A melodia segue o mesmo padrão melódico que as três canções anteriores, guardadas as seguintes variações. Quando se canta as duas sílabas *e-ge* da primeira palavra lexical de A1, ocorre o mesmo contorno de *ikonetu* (canção A8), com a tercina na abertura da frase A1. Tal abertura, contudo, distancia-se mais do centro tonal, atingindo a altura de uma quarta justa, a mesma que se escuta na última sílaba da próxima palavra *tüwo-wo*. Na *coda* das duas primeiras subfrases, também há uma variação por inclusão, que adiciona a célula que comporta a letra *i-ye*, na altura do centro tonal. Trata-se de uma elipse, “um motivo [neste caso uma célula] de intersecção entre duas frases, funcionando simultaneamente como finalização da primeira e início da segunda” (PIEDADE, 2004, p. 201). Na terceira

subfrase, com letra *ege tüwe tüwowo iye*, ocorre uma inversão durante a abertura. Se, nos primeiros motivos, esta se dá na quarta, aqui o início do motivo atinge a terça maior somente na segunda nota, mantendo a tercina, mas invertendo o desenho descendente em ascendente. A1', por ser uma transposição de A1, eleva o centro tonal, mas mantém os graus superiores na mesma altura, comprimindo o contorno melódico e efetivando essa espécie de menorização que temos analisado. Toda a frase se torna uma alternância entre terça e afirmação uníssona do centro tonal. A1' retorna após segunda exposição do tema B para a *coda* da canção. Sobre o tema B, assim como o tema A, ele é composto de somente uma frase. B1, por sua vez, reduz o padrão melódico das canções já analisadas e realiza um comentário de A1, incluindo um novo motivo na abertura com um cromatismo entre terça maior, quarta justa, quarta aumentada e quinta justa. O englobamento de A1 já apresenta a transposição que resulta em A1'. B1' também realiza uma transposição parcial, elevando somente os graus superiores, menos aquele da quarta subfrase, uma maiorização, portanto.

Segue a canção *ayi ayiye* (quadro 28)

Quadro 28 – Letra da canção C3

Título da canção: C3 <i>Ayi Ayiye</i> (p. 268)
<p>Letra da canção:</p> <p><i>ayi ayiye ohayi hayi ehe ehehe (8x)</i> <i>* onogo neke yopü neke yeuga agihiye yeuga agihiye yeuga agitoho yahu</i> <i>ohahaye ohaye ehe ehehe (4x)</i> <i>ayi ayiye ohayi hayi ehe ehehe (2x)</i></p>
<p>Vocabulário:</p> <p>-ye [T]: eu, primeira pessoa <i>yopü neke</i> [A]: em pé embaixo <i>yeuga</i> [C]: espécie (desconhecida) de fruta apreciada pelos peixes <i>agitoho</i> [C]: lugar da espécie, onde cai a fruta</p>
<p>Tradução parcial:</p> <p>Eu Em pé embaixo da frutinha, no lugar onde cai a frutinha</p>

Fonte: elaboração própria

Esta é a ‘canção da despedida’. Kamagitsa viu a via láctea iluminando o céu durante a noite. Ele pensou que já estava amanhecendo, talvez porque era dia no céu que, como vimos, segue em um estatuto invertido em relação à vida terrestre. Nesse momento, o herói fala para a mãe: “eu vou embora, já está amanhecendo”. A mãe tenta evitar, dizendo que ainda não estava amanhecendo. Então, o herói canta essa música para sua mãe, conhecida também como ‘despedida’, uma vez que Kamagisa estava se despedindo de sua mãe. Tapi recebeu de seu avô este mesmo nome, na forma de seu cognato Kamagiha. O agente da canção é o próprio Kamagitsa, ao falar para sua mãe onde ele estará, no mundo aquático em que decidiu firmar relações duradouras. Aqui, a mistura linguística está em pleno vapor, com termos em aruak, tupi e caribe. A canção de Kamagisa, que foi um mensageiro entre diferentes mundos, o terrestre e o aquático, é uma mensagem formada por diferentes povos, com origens distintas. Esse parece ser o mote da mistura, onde ela aparece como uma fórmula fixa (as canções) de uma diplomacia fronteiriça que deve ser sempre atualizada.

O centro tonal é afinado em Mi (E3) durante o motivo de vinheta, altura que é mantida no tema A, no tema B e na *coda*, com o retorno ao tema A. Trata-se, dessa maneira, da maior estabilidade já vista até aqui. O contorno melódico do tema A, que compreende somente a frase A1 e sua variação A1', inicia com uma longa abertura que é atraída ao centro tonal repetido em uníssono. A1 o faz com um cromatismo entre a quarta aumentada e a quinta justa, balizado pelo movimento descendente posterior da terça maior. A1' é uma variação por transposição de A1, mas ela não atua na frase como um todo, nem no centro tonal ou nos graus superiores. Aqui, a transposição está somente na primeira nota, que desce de uma quarta aumentada para uma terça maior. Passando para o tema B, segue-se a mesma abertura de A1, com uma letra diferente e transposta um grau acima, chegando a atingir a sexta menor e tendo, como ponte para o polo atrativo, uma quarta justa. A seguir, ouve-se a letra *yeuga agihiye yeuga agihiye yeuga agitoho*, na qual o centro tonal é evidenciado com uma sequência de notas unissonantes, que sobe à quarta justa após uma aceleração em tercina, para, logo a seguir, descender e reafirmar o CT novamente. A *coda* retoma o motivo de vinheta, modificando a letra em sua abertura, passando de *ehehe ehe ehe* para *ohaye ehe ehehe*, e incluindo uma nota no final do motivo. B1' é uma transposição de B1, mas que transpõe apenas os graus superiores para baixo, mantendo a frase na articulação entre terça maior e quinta justa. B1' realiza uma compressão melódica com o centro tonal a partir da transposição inferior dos graus superiores, invertendo o trajeto comum de se comprimir a partir da elevação.

6.4.5 Mehinaku na Madrugada

Chegamos na última dupla de cantores apresentada nesta tese, que cantou a suíte de encerramento executada durante a vigília na *coda* do ritual. A execução ocorreu no *itsatchi* kamayurá do ano de 2017, em que o então cacique yawalapíti participou como um dos donos, ainda que o povo Yawalapíti não tenha participado como aliado, como estava previsto, nem como convidado. Os cantores mehinaku, durante a execução da madrugada, evidenciam algumas características musicais compartilhadas com os outros cantores, bem como algumas especificidades. Focarei, aqui, nos compartilhamentos que fazem com que os cantores possam atuar como anfitriões em outro povo, com uma língua distinta.

Quadro 29 – Letra da canção M1.1

Título da canção: M1.1 <i>Weniku</i> (p. 271-272)
<p>Letra da canção:</p> <p>weniku weniku ee ehehe weniku weniku ee ehehe weniku weniku ohahayü ohayü ehe ehehe (6x)</p> <p>* amago etuepene ehe awiri etuepene ehe weniku weniku ee ehehe weniku weniku ee ehehe weniku weniku ohahayü ohayü ehe ehehe (4x)</p> <p>weniku weniku ee ehehe weniku weniku ee ehehe weniku weniku ohahayü ohayü ehe ehehe (4x)</p> <p>* amago etuepene ehe awiri etuepene ehe weniku weniku ee ehehe weniku weniku ee ehehe weniku weniku ohahayü ohayü ehe ehehe (4x)</p> <p>weniku weniku ee ehehe weniku weniku ee ehehe weniku weniku ohahayü ohayü ehe ehehe (2x)</p>
<p>Vocabulário:</p> <p>weniku (<i>weneku</i>) [A]: centro (da aldeia)</p> <p>amago [C]: vocês, segunda pessoa plural</p> <p>etuepene [A]: verbo venha com prefixo de segunda pessoa</p> <p>awiri [A]: bom, bonito</p>
<p>Tradução parcial:</p> <p>Centro (da aldeia), centro (da aldeia)</p> <p>Venham vocês. Sejam bem-vindos ao centro.</p>

Fonte: elaboração própria

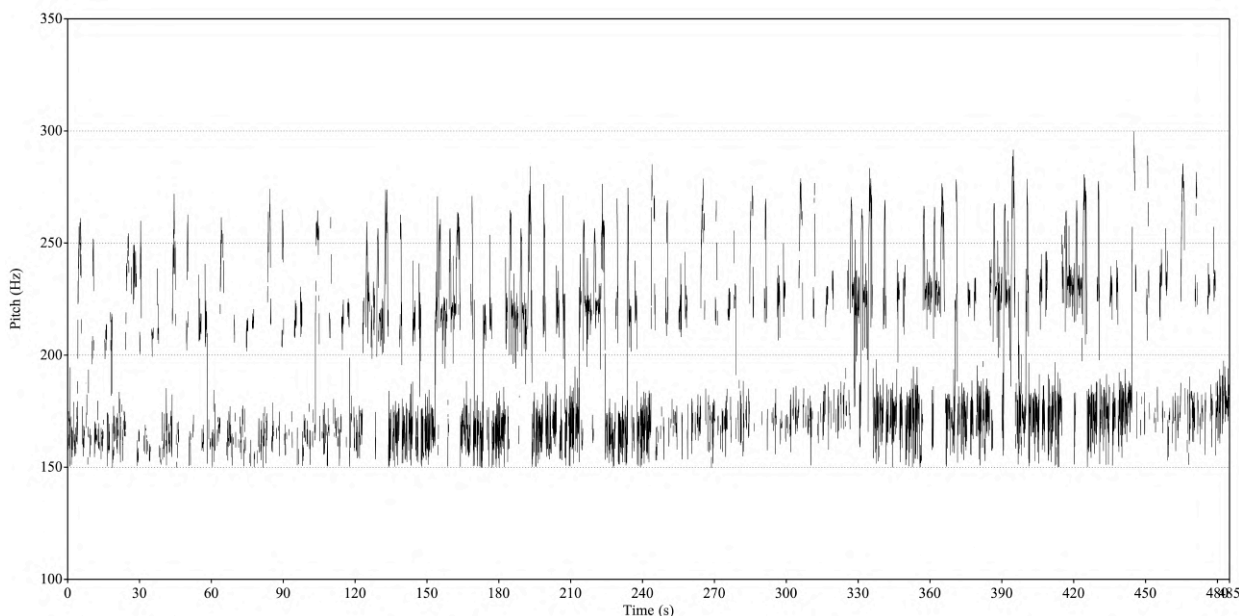
“Veja Joca, ele está falando ‘centro, centro, centro...’”, disse-me Tapi quando realizávamos a exegese das canções do *itsatchi*. Segundo ele, o repertório mehinaku seria mais fácil de analisar, uma vez que não conteria caribezações das palavras, como acontece com as suas canções de origem kalapalo e com os cantores kuikuro. Seríamos levados a pensar que o repertório do *itsatchi* é de origem aruak, e que os povos mais recentes o aprenderam e o modificaram para encaixar em sua fonologia. Porém, como vimos, os cantos anteriores contêm uma grande gama de termos em caribe, além dos termos aruak caribezados, inclusive tendo uma suíte específica atrelada a uma aldeia caribe (*hagagikugu*) e a um personagem que lá viveu (Kamagisa). Se o tema A, com sua frase musical única, ecoa o “centro (da aldeia)”, o tema B desenvolve o assunto. A frase B1 abre com o termo **amago**, a

segunda pessoa do plural na Língua Caribe do Alto Xingu, seguida do verbo aruak *etuepene* que, segundo Tapi, significa ‘vir’, ligado ao prefixo de segunda pessoa. ‘Venham vocês’, seria a tradução de ambos os termos, de origens linguísticas distintas, para o nosso português. A frase continua com a expressão *awiri etuepene*, toda em aruak, que adiciona o ‘bom, bonito’ no lugar de *amago*. Tal expressão tem o sentido de ‘bem-vindos’, ou ‘venham bem’. B1 engloba A1 em sua *coda*, retomando o ‘centro’, o que podemos traduzir aproximadamente por ‘bem-vindos ao centro’.

Ainda que não deseje realizar uma interpretação das letras das canções que extrapole as exegeses obtidas com o principal cantor yawalapíti, a configuração da mistura linguística nesta canção nos traz algumas ideias que julgamos cabíveis mencionar. Todas as palavras lexicais desta canção são identificadas, o que, como vimos, é raro no repertório. Apenas um termo é atribuído a outro grupo linguístico, *amago*, onde justamente se evidencia o paciente a que a canção se endereça. O agente parece falar do centro da aldeia para outros que estão chegando, sendo esses outros *amago*. A canção me faz sugerir a imagem de povos aruak recebendo povos caribe no pátio dos primeiros, num esforço linguístico de mistura para que ambos entendam o que está sendo proferido, ainda que de maneira pontual.

O centro tonal é bem estável, como podemos visualizar na figura 50, variando em apenas um semitom durante toda a extensão. Dessa forma, o motivo de vinheta, o primeiro tema A, com a frase A1, e o primeiro tema B, com a frase B1, possuem o centro tonal em Mi (E3). No segundo tema A, em A1’, no segundo tema B, com B1’, e no último tema A, que encerra a canção com A1’’, o centro tonal está em um semitom acima, em Fá (F3).

Figura 50 – Melograma de M1.1



Fonte: elaboração própria

Os contornos melódicos das frases trazem características que vimos nas canções anteriores, com subfrases que arrolam variações em cadeia até que se chegue na *coda* que reitera o motivo de vinheta em repetição uníssona do centro tonal. Nessa esteira, o tema B acrescenta subfrases na abertura enquanto engloba a frase anterior do meio para o final, englobamento que é reiterado¹⁴¹ como uma frase integral quando da passagem do tema B para o tema A novamente. A canção se constitui, desse modo, de uma frase no tema A e uma frase no tema B, que engloba a primeira, além de suas variações por transposição.

A1 se divide em quatro subfrases, sendo três variações com a letra *weniku weniku* mais a *coda*. Uma variação do motivo de vinheta encerra as duas primeiras subfrases, sendo que, na *coda*, ocorre uma variação com a modificação da letra inicial. A primeira subfrase tem a distância de uma quinta justa em sua abertura, que se sustenta durante a primeira palavra até que descende para o centro tonal, passando pela terça maior. O centro tonal é sustentado e precedido pela variação do

¹⁴¹ Para Piedade, a reiteração ocorre quando “uma célula de um motivo é repetida logo após o final deste, constituindo-se assim um novo motivo, variação do primeiro. [...] a reiteração, um princípio que toma a porção final de um enunciado como uma unidade, repetindo-a após o motivo principal, criando uma espécie de confirmação sintética da proposição inicial” (PIEADADE, 2004, p. 202). Aqui, está aplicado ao nível das frases. Trata-se, como afirmou Piedade, de um “princípio estético, ou ainda mais amplamente, um princípio cosmológico, ou seja, uma orientação na visão de como constituir a diferença no mundo, um ‘outro’ que é um corte da extremidade do ‘mesmo’” (PIEADADE, p.202-203).

motivo de vinheta. Na segunda subfrase ocorre uma inversão, onde o contorno melódico descendente anterior se transforma em ascendente/descendente. Esta sai do centro tonal, atinge a quinta justa, passando pela terça maior, e descende no mesmo trajeto, até que a repetição unissonante reafirme a força atrativa. A terceira subfrase faz o mesmo movimento da anterior, porém atinge somente a terça maior, que é reforçada antes que o centro tonal prevaleça. A *coda*, última subfrase que encerra a frase, possui a abertura em terça maior que tende ao centro tonal mais adiante.

B1 acrescenta duas subfrases anteriores que trazem um contorno mais focado nos graus superiores, com quarta e quinta justa, modulando a canção para uma região mais aguda, para, logo em seguida, englobar A1. Tal englobamento, porém, eleva somente os graus superiores, transformando o que, antes, era uma terça maior e uma quinta justa em uma quarta justa e uma sexta menor, mas mantendo o centro tonal na mesma altura. Este englobamento de B1 em A1 é retomado quando a canção volta ao tema A, inaugurando a variação A1'. Com o prosseguimento da canção, os cantores realizam uma pausa no chocalho e entram novamente no tema B, que traz a variação por transposição B1', já no novo CT. Aqui, a transposição atinge o centro tonal que empurra a quinta justa para cima, mantendo o intervalo, mas comprimindo a quarta que vira uma terça maior, enquanto o englobamento retoma as distâncias de terça maior e quinta justa. A1'', que encerra a canção, mantém as alturas da reiteração em B1', com exceção da terça maior, que é elevada para uma quarta justa.

Segue a canção *mekuyawarü* (quadro 30).

Quadro 30 – Letra da canção M1.2

Título da canção: M1.2 *Mekuyawarü* (p. 272)

Letra da canção:

mekuyawarü yahu ee ehe mekuyawarü yahu ohahayü ohayü ehe ehehe (4x)

* *mekuyawarü yahu ee ehe eneyawarü yahu e ehe mekuyawarü yahu ehe eneyawarü yahu ohahayü ohayü ehe ehehe (4x)*

mekuyawarü yahu ee ehe mekuyawarü yahu ohahayü ohayü ehe ehehe (4x)

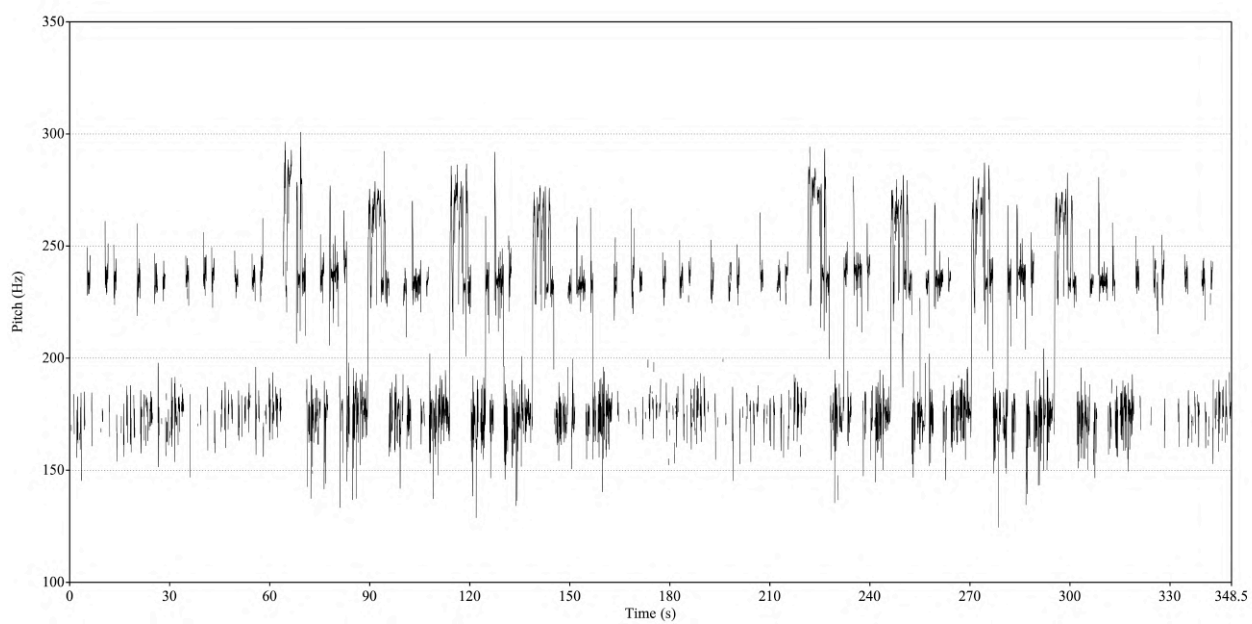
* *mekuyawarü yahu ee ehe eneyawarü yahu e ehe mekuyawarü yahu ehe eneyawarü yahu ohahayü ohayü ehe ehehe (4x)*

mekuyawarü yahu ee ehe mekuyawarü yahu ohahayü ohayü ehe ehehe (2x)

Fonte: elaboração própria

Se, na primeira canção desta subsuíte, todos os termos lexicais puderam ser traduzidos, nesta, não foi possível obter tradução de nenhuma palavra. Sobre o centro tonal, temos, aqui, uma estabilidade que percorre toda a canção em Fá (F3), mesma altura que encerra a canção anterior. Tal estabilidade é notável na figura 51, sem nenhuma variação microtonal ascendente no decorrer dos temas, nem variação por transposição de nenhuma frase. A1 se desenvolve essencialmente no centro tonal e na distância de uma quarta justa que o afirma, enquanto a *coda* da frase é uma variação do motivo de vinheta. B1, por sua vez, tem uma abertura inicial de uma sexta menor e prossegue em um jogo com a quarta justa, para depois se resolver no centro tonal. Em seguida, B1 reitera A1 com ligeiras variações.

Figura 51 – Melograma de M1.2



Fonte: elaboração própria

Segue a canção *rimapuna* (quadro 31).

Quadro 31 – Letra da canção M1.3

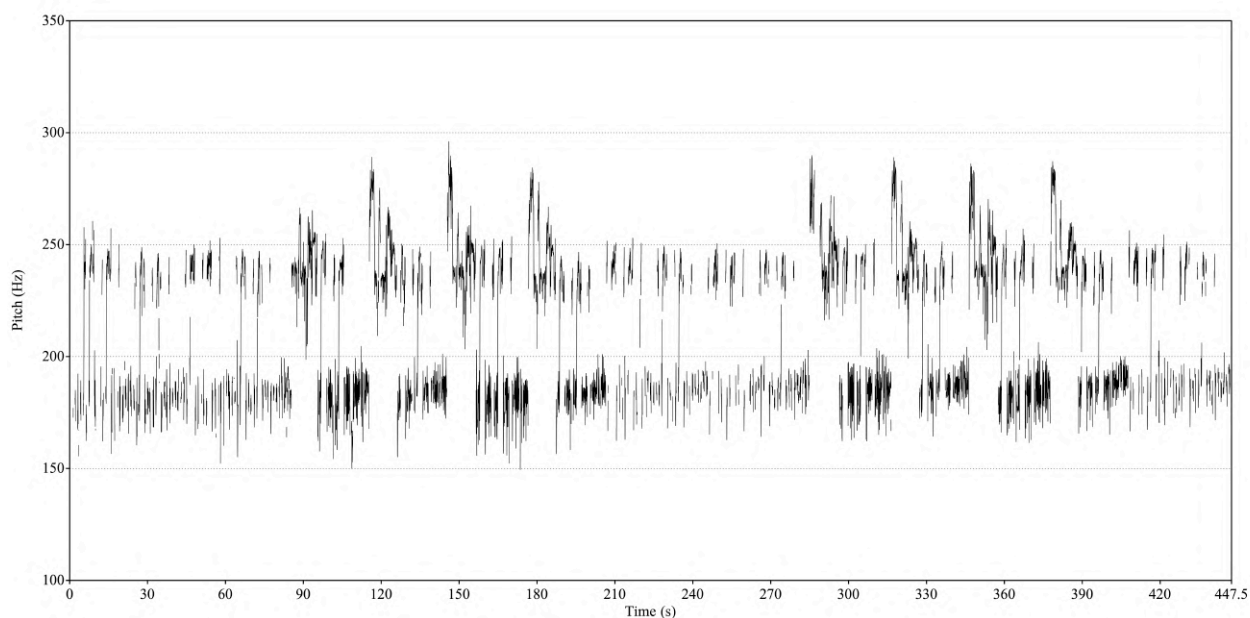
Título da canção: M1.3 <i>Rimapuna</i> (p. 273)
<p>Letra da canção:</p> <p><i>rimapuna rimapuna rimapuna rimapuna rimapuna rimapuna rimapuna rimapuna rimapuna rimapuna rimapunayü ehe ehehe (4x)</i> * <i>rimapuna rimapuna rimapuna ehe awiri mapuna rimapuna rimapuna rimapuna rimapuna rimapuna rimapuna rimapunayü ehe ehehe (4x)</i> <i>rimapuna rimapuna rimapuna rimapuna rimapuna rimapuna rimapuna rimapuna rimapuna rimapuna rimapunayü ehe ehehe (4x)</i> * <i>rimapuna rimapuna rimapuna ehe awiri mapuna rimapuna rimapuna rimapuna rimapuna rimapuna rimapuna rimapunayü ehe ehehe (4x)</i> <i>rimapuna rimapuna rimapuna rimapuna rimapuna rimapuna rimapuna rimapuna rimapuna rimapuna rimapunayü ehe ehehe (2x)</i></p>
<p>Vocabulário:</p> <p>awiri [A]: bom, bonito mapu [A]: espécie de uma palmeira (desconhecida; de cuja seiva pintava-se a efígie)</p>
<p>Tradução parcial:</p> <p>A tinta está bonita/boa</p>

Fonte: elaboração própria

Esta canção possui dois termos identificados como de origem aruak; **awiri**, que é a glosa de ‘bom, bonito’, e **mapu**, que é a seiva branca que era utilizada como base para a pintura da efígie. Os dois termos formam a expressão **awiri mapu(na)**, identificada no tema B da canção. Não consegui identificar o significado do sufixo *-na*. Nesse sentido, *rimapuna* parece ser uma vocalização de **awiri mapu** mais o sufixo não identificado. Mais uma vez, a pintura ou a tinta são o assunto da canção, sempre exaltadas como boas/bonitas. O centro tonal varia muito pouco, como se pode visualizar na figura 52, com uma ascendência quase imperceptível. O motivo de vinheta e o primeiro tema A situam o centro tonal em Fá (F3), assim como na canção anterior. A mudança para o tema B eleva-o para Sol bemol (Gb3), altura que é mantida até o encerramento da canção. Temos, portanto, uma variação

microtonal que alcança a distância de meio tom no decorrer do desenvolvimento temático.

Figura 52 – Melograma de M1.3



Fonte: elaboração própria

O contorno melódico é baseado em uma variação rítmico-melódica da canção *awiri nuyana* que vimos em A8, A9, C1 e C2. No material anterior, três subfrases elaboravam a primeira frase, em que a abertura se dava em um grau superior, para depois reforçar o centro tonal e, dependendo da subfrase, concluía abrindo para o agudo ou se mantendo no grave. Uma das variações mais evidentes estava nas aberturas, que podiam conter uma única nota sustentada durante um tempo inteiro, ou duas notas dividindo o mesmo tempo em uma tercina. Aqui, em A1, este primeiro tempo é preenchido também com uma tercina em uma distância de quarta aumentada, mas com três notas e um alongamento na última. Assim, o termo *rimapuna*, que abre a canção, alcança o centro tonal somente em uma última sílaba (-na), que é seguido de uma repetição fonológica apoiada no centro tonal e uma repetição rítmica da abertura, modulando apenas a altura. Esta repetição, porém, realiza uma abertura em sua última sílaba, voltando à quarta aumentada. A segunda subfrase perfaz o mesmo trajeto sem a abertura final, mantendo o centro tonal. A partir daí, nas duas próximas subfrases ocorre uma inversão onde, na abertura, a

primeira nota é o centro tonal, alcançando a quarta aumentada somente na segunda nota da tercina. A quinta subfrase prepara para a *coda*.

Em B1, a abertura inicial se dá em uma repetição da quinta justa e segue com um desenvolvimento melódico entre esta, a quarta aumentada e a terça maior. Em seguida, a expressão *aawiri mapuna* é apresentada, o que precede um englobamento de A1 com o centro tonal já elevado, mas com o grau superior mantido, transformando a quarta aumentada em quarta justa, uma “desaumentação”, portanto. É somente nesta reiteração com transposição que o centro tonal se revela. A “desaumentação” se mantém no retorno ao tema A, formando A1', que trabalha a abertura de uma quarta justa. Ainda temos mais um retorno ao tema B com B1 e o encerramento, em A1', no tema A.

É interessante notar a grande capacidade de variações de um mesmo material melódico em diferentes canções. O plano fonológico deixa evidente que se trata de canções diferentes que, à primeira vista, podem parecer elaborações linguísticas de um mesmo contorno melódico. Contudo, uma análise mais detalhada das alturas e das divisões rítmicas deixa claro que o plano musical também é desenvolvido a partir de pequenas variações. No presente caso, temos uma variação de inclusão, em que novas subfrases foram adicionadas, bem como uma divisão rítmica que acelera o desenrolar da música.

Segue a canção *apa taku* (quadro 32)

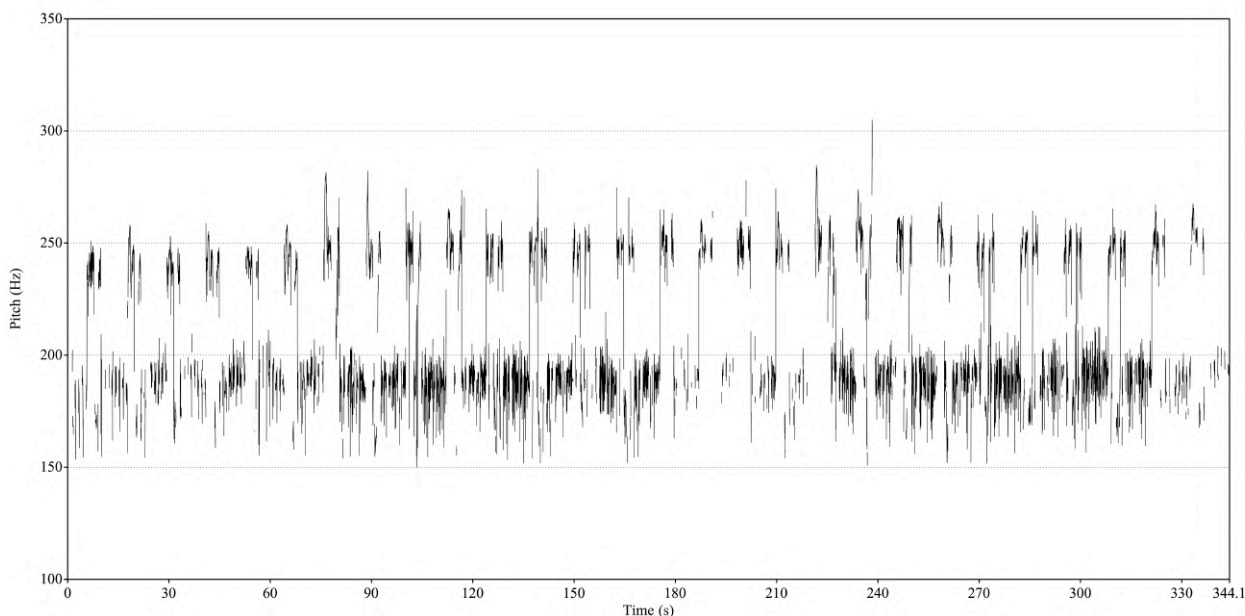
Quadro 32 – Letra da canção M1.4

Título da canção: M1.4 <i>Apa taku</i> (p. 274-275)
<p>Letra da canção:</p> <p><i>apa taku aritowo iyana haye ee yekutaritowoyü ehe ehehe (6x)</i> <i>* iyegü tani napitani ehehe ee yekutaritowoyü ehe ehehe (4x)</i> <i>* apa ataku ritowo awiri iyana haye ee yekutaritowoyü ehe ehehe (4x)</i> <i>apa taku aritowo iyana haye ee yekutaritowoyü ehe ehehe (4x)</i> <i>* iyegü tani napitani ehehe ee yekutaritowoyü ehe ehehe (4x)</i> <i>* apa ataku ritowo awiri iyana haye ee yekutaritowoyü ehe ehehe (4x)</i> <i>apa taku aritowo iyana haye ee yekutaritowoyü ehe ehehe (2x)</i></p>
<p>Vocabulário:</p> <p><i>iyana</i> [A]: pintura dele <i>awiri</i> [A]: bom, bonito</p>
<p>Tradução parcial:</p> <p>A pintura dele é linda.</p>

Fonte: elaboração própria

A tradução apresentada refere-se apenas a uma expressão que aparece no tema B, “a pintura dele é linda”, sendo que a “pintura dele” aparece também sem o adjetivo no tema A. Mais uma vez, o assunto aparece em uma canção do *itsatchi*, mas em uma melodia diferente daquela que mencionamos ser mais comum, famosa pela canção *awiri nuyana*. Aqui, a pintura é dele, *iyana*, e não minha, colocando uma terceira pessoa como referente na equação. O centro tonal desta canção, que é a última da subsuíte, é afinado em Sol bemol (Gb3) no motivo de vinheta, altura que se mantém estável até a segunda exposição do tema B, quando passa para Sol (G3). Como é possível visualizar na figura 53, tal transposição encontra-se diluída no decorrer da canção, sem a aparente ascendência que vimos em canções anteriores.

Figura 53 – Melograma de M1.4



Fonte: elaboração própria

Esta canção apresenta graus mais graves que o centro tonal, diferente da maioria das canções deste repertório vistas até aqui, que mantêm este último como o registro inferior. A abertura de A1 está a uma quarta justa do centro tonal, mas precede uma segunda menor abaixo, fazendo do intervalo um salto de quarta aumentada, que é retomado em direção ascendente, antes que se estabeleça o centro tonal com repetições em uníssono e com a *coda* da frase que remete ao motivo de vinheta. Após A1 ser repetida três vezes por cantor, a canção entra no tema B com a frase B1, que realiza um comentário de A1, retomando a sua parte final e inserindo um novo desenvolvimento na abertura. B1 inicia na mesma distância de uma quarta justa e eleva para uma quarta aumentada, o que prepara para um movimento descendente que passa pelo centro tonal e atinge a distância de uma segunda maior abaixo deste. O centro tonal é retomado a partir da quarta justa e segue como a frase anterior. O tema B ainda apresenta a frase B2, em que o contorno melódico se mantém na quarta justa e na segunda maior abaixo do centro tonal, posição onde inicia a expressão *awiri iyana*, para, em seguida, retomar novamente a *coda* de A1.

Após esta primeira exposição do tema B, o tema A é retomado com A1 e, novamente, o tema B, agora já com uma variação por transposição. B1' mantém os graus na abertura de B1, mas eleva o centro tonal quando ele é estabelecido a partir

de, agora, uma terça maior. O mesmo ocorre com B2', que mantém a mesma abertura, inclusive passando pelo grau inferior, mas estabelece o centro tonal transposto meio tom acima. A1', no tema A, que encerra a canção, faz um movimento de transposição também não-homogêneo. A abertura sobe meio tom na segunda nota, alcançando a nota mais aguda da canção, apresentada no primeiro tema B, no que retorna para a mesma altura da frase de referência. O centro tonal, por sua vez, é transposto meio tom acima, bem como a nota abaixo deste. Tudo se passa como se o centro tonal e sua tendência a se elevar de maneira microtonal fossem impulsionados pelo tema B e o seu alongamento característico da abertura das frases, que costuma atingir a nota mais aguda da canção.

Segue a canção *mitoeto* (quadro 33).

Quadro 33 – Letra da canção M2.1

Título da canção: M2.1. *Mitoeto* (p. 277-278)

Letra da canção:

mitoeto rirano mitoeto rirano mitoeto rirano mitoeto rirano mitoeto rirano ohayü ehe ehehe (6x)

** itometo rirano mitoeto rirano mitoeto rirano mitoeto rirano mitoeto rirano mitoeto rirano ohayü ehe ehehe (6x)*

mitoeto rirano mitoeto rirano mitoeto rirano mitoeto rirano mitoeto rirano ohayü ehe ehehe (4x)

** itometo rirano mitoeto rirano mitoeto rirano mitoeto rirano mitoeto rirano mitoeto rirano ohayü ehe ehehe (4x)*

mitoeto rirano mitoeto rirano mitoeto rirano mitoeto rirano mitoeto rirano ohayü ehe ehehe (2x)

Fonte: elaboração própria

A segunda subsuíte da madrugada analisada aqui iniciou-se com a canção *mitoeto*, que não apresentou nenhuma tradução ou exegese possível para meus interlocutores. Trata-se de um daqueles casos em que a letra está em um registro linguístico tido como arcaico e não possui significado vigente compartilhado amplamente. Se o entendimento semântico desta canção é restrito, ou até impossível, o entendimento musical é altamente compartilhado, ainda mais por ser

desenvolvida em um contorno melódico bastante conhecido, sendo uma variação do que encontramos nas canções A8, A9, C1, C2 e M1.3¹⁴².

A gravação deste registro iniciou-se no meio da primeira frase, estando de fora, portanto, a vinheta inicial que rompeu o choro dos familiares próximos do homenageado. A1, que já aparece na gravação, mantém o centro tonal em Mi (E3) e, na próxima frase A1', o eleva para Fá (F3). Esta última é repetida uma vez antes que entre no tema B, que ascende a força atrativa para Sol bemol (Gb3) e a mantém em todas as três repetições desta frase. O retorno ao tema A, com A1'', o segundo tema B e o tema A seguinte, que encerra a canção, adotam o Sol (G3) como centro tonal, em que A''' eleva os graus superiores. Temos, então, um centro tonal que eleva progressivamente até o segundo tema A e o estabiliza a partir daí.

A1 mantém a linha melódica da abertura, com duas notas em uma quarta justa, seguidas de um estabelecimento no centro tonal, e a resolução da subfrase ascendendo para a quarta justa ou mantendo o uníssono. A quinta subfrase reitera a quarta, que mantém o encerramento no centro tonal e precede a *coda*, sexta subfrase, que é uma variação do motivo de vinheta. A1' eleva somente o centro tonal, transformando a quarta justa em terça maior. B1 é um comentário de A1', com uma subfrase a mais em sua abertura, justamente onde se alcança a nota mais aguda até então, uma quarta aumentada em relação ao centro tonal. O englobamento de A1', a partir da segunda subfrase, também transpõe a frase de referência, elevando tanto os graus superiores quanto o centro tonal e mantendo o intervalo de uma terça maior. No retorno ao tema A, em A1'', o fole se comprime e somente o centro tonal é elevado, operando uma menorização do intervalo de terça. Tal menorização dura até o segundo tema B, quando, em B1', os graus superiores se transpõem um semitom acima, e o intervalo de terça volta a ser maior. Esta é o intervalo do englobamento em B1', que vai ser mantido na última variação por transposição da canção, em A1''', encerrando-a.

Segue a canção *pitonetu* (quadro 34).

¹⁴² São essas 'linguagens comuns' que modulam isso que chamamos por 'sistema alto-xinguano'. Aqui, tanto do ponto de vista da forma musical, mas também da beleza estética que compreende os momentos de realização dessas canções, como as pinturas corporais, as danças e, também, a luta.

Quadro 34 – Letra da canção M2.2

Título da canção: M2.2 Pitonetu (p. 278)
<p>Letra da canção:</p> <p><i>pitonetu ninaka pitonetu ninaka pitonetu ninaka pitonetu ninaka pitonetu ninaka ohayü ehe ehehe (4x)</i></p> <p>* <i>pitonetu ninaka pitonetu ninaka pitonetu ninaka pitonetu ninaka pitonetu ninaka pitonetu ninaka ohayü ehe ehehe (4x)</i></p> <p><i>pitonetu ninaka pitonetu ninaka pitonetu ninaka pitonetu ninaka pitonetu ninaka ohayü ehe ehehe (4x)</i></p>

Fonte: elaboração própria

A próxima canção que se deu no *itsatchi* da aldeia kamayurá, em 2017, também não pôde ser traduzida por meus interlocutores, que não identificaram nenhum vocábulo. Ela também segue o mesmo padrão melódico que a anterior, inclusive com as duas notas de abertura na frase do tema A e um desenvolvimento cromático, na abertura do tema B, que atinge a nota mais aguda da canção. O centro tonal mantém-se o mesmo, em Sol (G3) durante o tema A e o tema B, que aqui só é executado uma vez, estabelecido desde o motivo de vinheta. O segundo tema A, que encerra a canção, por sua vez, eleva o CT para Lá bemol (Ab3). A1 trabalha com a distância de uma terça maior, enquanto B1, que não eleva o centro tonal, transpõe os graus superiores no englobamento de A1, estabelecendo a distância de uma quarta justa. A1' comprime a distância, elevando o centro tonal e retomando a terça maior.

A letra das duas primeiras canções desta subsuíte são variações que mantém a métrica das sílabas. Assim, *mi-to-e-to ri-ra-no* se torna *pi-to-ne-tu ni-na-ka*, fazendo, inclusive, que ambas pudessem ser confundidas caso a vinheta que as separa passasse despercebida. Está presente aqui um aspecto que abunda na etnografia tikmũ'ün, em que se apresenta novas canções a partir de uma imbricação das suas vizinhas imediatas, cujo desenvolvimento melódico repousa sobre mudanças sistemáticas, mas também muito modestas (Rosse, 2008).

Segue a canção *yoiri nuyana* (quadro 35).

Quadro 35 – Letra da canção M2.3

Título da canção: M2.3 Yoiri nuyana (p. 279)
<p>Letra da canção:</p> <p>yoiri nuyana yoiri nuyana yoiri nuyana yoiri nuyana yoiri nuyana ohayü ehe ehehe (4x)</p> <p>* yoiriri nuyana yoiri nuyana yoiri nuyana yoiri nuyana yoiri nuyana yoiri nuyana ohayü ehe ehehe (6x)</p> <p>yoiri nuyana yoiri nuyana yoiri nuyana yoiri nuyana yoiri nuyana ohayü ehe ehehe (4x)</p> <p>* yoiriri nuyana yoiri nuyana yoiri nuyana yoiri nuyana yoiri nuyana yoiri nuyana ohayü ehe ehehe (4x)</p> <p>yoiri nuyana yoiri nuyana yoiri nuyana yoiri nuyana yoiri nuyana ohayü ehe ehehe (2x)</p>
<p>Vocabulário:</p> <p>yoiri [A]: argila nuyana [A]: minha pintura</p>
<p>Tradução parcial:</p> <p>Minha pintura de argila. Minha pintura de argila.</p>

Fonte: elaboração própria

Aqui, a “minha pintura”, *nuyana* em aruak, é acompanhada do termo *yoiri*. A princípio, imaginava que este era uma vocalização de *awiri*, formando uma variação linguística do clássico *awiri nuyana*. Porém, durante uma sessão de audição do material gravado, Tapi me chamou a atenção para a tradução deste termo, que significa um tipo (que desconheço) de argila branca, utilizado em pinturas corporais específicas e na pintura da efígie do *itsatchi*. Tal pigmento é utilizado especialmente durante a festa *ihralaka* e durante as lutas, que permitem uma maior criatividade nas pinturas corporais. Apesar de todos os termos lexicais da canção serem esta expressão, não consegui obter nenhum mito de origem ou nenhuma exegese.

O desenvolvimento melódico acompanha o das duas análises anteriores desta mesma subsuíte, presente em sete canções até aqui. Neste caso, porém, a abertura de A1 se dá somente com uma nota, a uma distância de uma terça maior do centro tonal. O motivo de vinheta afina a canção a partir da nota Lá bemol (Ab3), que eleva-se no segundo tema A, quando passa para a nota Lá (A3), altura que se mantém até o encerramento. B1, em sua abertura, atinge a distância de uma quinta

justa na nota mais aguda da canção e, mais adiante, engloba A1, mantendo as alturas e distâncias. A1', que aparece após o tema B, eleva somente o centro tonal, desenvolvendo-se a partir de um desenvolvimento melódico com a terça menor. Uma nova exposição do tema B em B1', que contém um englobamento de A1', sofre mais uma transposição, elevando somente os graus superiores e aumentando a distância em que o contorno melódico se baseia para uma terça maior. Esta abertura do fole se comprime novamente quando o último tema A é apresentado, retomando a frase A1' e a distância de uma terça menor.

Assim como a canção anterior, esta também altera a letra da canção, enquanto também o faz na melodia, em que somente uma nota, e, portanto, uma sílaba, efetuam a abertura com a distância do centro tonal. Se tomarmos as letras das canções anteriores como base, temos, nesta, a redução de uma sílaba na primeira palavra da expressão que é repetida ao longo das frases. Assim, *mi-to-e-to* e *pi-to-ne-to* apresentam-se como *yo-i-ri*, o que, por sua vez, remete à forma linguística mais conhecida, nesta melodia, com *a-wi-ri*. São transformações na métrica da letra que acompanha uma transformação melódica ou vice-versa. O suficiente para que a diversidade musical se faça presente, mesmo se considerarmos uma linha melódica comum como estrutura da variação.

Segue a canção o *yoeere nuyana*

Quadro 36 – Letra da canção M2.4

Título da canção: M2.4 <i>Yoeere nuyana</i> (p. 280)
<p>Letra da canção:</p> <p><i>yoeere nuyana yoeere nuyana yoeere nuyana yoeere nuyana yoeere nuyana ohayü ehe ehehe</i> (4x) * <i>yoeere nuyana yoeere nuyana yoeere nuyana yoeere nuyana yoeere nuyana yoeere nuyana ohayü ehe ehehe</i> (4x) <i>yoeere nuyana yoeere nuyana yoeere nuyana yoeere nuyana yoeere nuyana ohayü ehe ehehe</i> (4x) * <i>yoeere nuyana yoeere nuyana yoeere nuyana yoeere nuyana yoeere nuyana yoeere nuyana ohayü ehe ehehe</i> (4x) <i>yoeere nuyana yoeere nuyana yoeere nuyana yoeere nuyana yoeere nuyana ohayü ehe ehehe</i> (2x)</p>
<p>Vocabulário:</p> <p><i>nuyana</i> [A]: minha pintura</p>

Fonte: elaboração própria

A última canção desta sequência é uma variação da sua vizinha anterior, que a modifica em um mínimo extrato linguístico. Aqui ocorre uma mudança vocálica na primeira palavra da expressão, onde *i* → *e*, seguida de uma duplicação, trazendo a forma *yoeere*. Apesar da semelhança com o termo *yoiri*, não consegui confirmar que se trata de uma vocalização deste. A segunda palavra é a ‘minha pintura’, assunto comum nas canções do *itsatchi inapa*, como temos visto. A vinheta aparece como marcador dessas diferenças, quando uma canção que se transforma no decorrer de sua existência unitária passa a ser outra, no contínuo das transformações que atravessam a separação entre uma e outra. Assim, a calibragem auditiva que percebe essas mínimas diferenças e faz delas material de diferenciação é característica dos especialistas, enquanto a vinheta faz o público comum identificar os pontos em que tal diferenciação é efetivada. No material *tikmũ’ün*, os conteúdos comuns aglutinam os cantos em suítes, com passagens graduais de uma a outra. Como o autor coloca, “a associação de cantos em conjuntos é seguida de uma fluidez dos limites desses mesmos conjuntos, que

podem revelar-se flutuantes ou ambíguos” (ROSSE, 2018: 31)¹⁴³. Tal ambiguidade não se verifica no *itsatchi inapa* devido a esse marcador que é a vinheta. A profusão de canções a partir de um mesmo material aponta para um compartilhamento musical abrangente, pois ainda que esta subsuíte tenha aglutinado variações de uma melodia comum, vimos que ela também foi encontrada em outras suítes e em outras duplas de cantores com repertórios de origens linguísticas diferentes. Como coloca Menezes Bastos (2013a, p. 215), “a diferenciação é o processo oposto à repetição, resultando no acontecimento do diferente”.

Esta canção não eleva o centro tonal em seu decorrer, fazendo com que o movimento ascendente, dentro dos limites de uma canção, seja mínimo ou nulo, mas perceptível durante toda a extensão da execução musical ininterrupta. O motivo de vinheta desta canção sintoniza o seu diapasão em Lá (A3), na mesma altura que encerra a anterior, o que se mantém durante todo o jogo temático. Dessa forma, não há variação por transposição de frases completas, o que o apóstrofo marca. Contudo, há transposição nos graus superiores do comentário que B1 faz de A1, quando a primeira engloba a segunda, adicionando um novo motivo em sua abertura, explico: a frase A1 segue o padrão clássico desta melodia, com uma nota realizando a abertura em terça menor. B1 atinge a quarta aumentada e percorre um jogo cromático que atinge o centro tonal a partir da terça maior. É esta distância que se mantém no estabelecimento do centro tonal durante o restante da frase, no englobamento de A1 em B1. Se o tema B torna a terça maior, o retorno ao tema A volta a torná-la menor, trajeto que é repetido com o segundo tema B e o último tema A, que encerra a canção e a subsuíte.

Segue a canção *weniku nuyana* (quadro 37).

¹⁴³ Mesma característica encontrada no repertório *iyaõkwa* dos Enawene Nawe, em que “os cantos são encadeados como em uma longa corrente, um fluxo firme de pulsação isócrona e marcação coreográfica com os pés direitos arrastando o esquerdo, portanto a passagem de um para o outro é quase imperceptível, pois o efeito desejado é mesmo esse” (RODGERS, 2014, p. 388).

Quadro 37 – Letra da canção M3.1

Título da canção: M3.1 <i>Weniku nuyana</i> (p. 281-282)
<p>Letra da canção:</p> <p><i>weniku nuyana weniku nuyana weniku nuyana weniku nuyana weniku nuyana</i> ohayü ehe ehehe (2x) <i>weniku nuyana weniku nuyana weniku nuyana weniku nuyana weniku nuyana</i> ahamuri <i>nuyana</i> ohayü ehe ehehe (2x) * <i>weniku nuyana weniku nuyana weniku nuyana weniku nuyana weniku nuyana</i> ahamuri <i>nuyana</i> ohayü ehe ehehe (2x) * <i>weniku nuyana amuri nuyana weniku nuyana weniku nuyana weniku nuyana</i> ahamuri <i>nuyana</i> ohayü ehe ehehe (4x) <i>weniku nuyana weniku nuyana weniku nuyana weniku nuyana weniku nuyana</i> ahamuri <i>nuyana</i> ohayü ehe ehehe (2x) * <i>weniku nuyana weniku nuyana weniku nuyana weniku nuyana weniku nuyana</i> ahamuri <i>nuyana</i> ohayü ehe ehehe (2x) * <i>weniku nuyana amuri nuyana weniku nuyana weniku nuyana weniku nuyana</i> ahamuri <i>nuyana</i> ohayü ehe ehehe (2x) <i>weniku nuyana weniku nuyana weniku nuyana weniku nuyana weniku nuyana</i> ahamuri <i>nuyana</i> ohayü ehe ehehe (2x)</p>
<p>Vocabulário:</p> <p><i>weniku</i> [A]: centro <i>nuyana</i> [A]: minha pintura</p>
<p>Tradução parcial:</p> <p>Minha pintura no centro. Minha pintura no centro.</p>

Fonte: elaboração própria

Esta subsuíte iniciou de madrugada, sendo a penúltima sequência desta edição ritual à beira da lagoa Ipavu¹⁴⁴. Os cantores executaram a vinheta às quatro e meia da manhã, com sua alternância entre o grave e o agudo seguida de uma progressão rítmico-divisiva, que estabelece o universo de possibilidades tonais que estão disponíveis para a formação da tessitura vocal. Estamos novamente no contorno melódico da subsuíte anterior, em mais uma diferenciação que resulta em uma nova canção. A letra mantém a “minha pintura”, *nuyana*, e insere o “centro (da aldeia)” com *weniku*, formando a expressão “minha pintura no centro”. Não consegui

¹⁴⁴ A “música para apagar o fogo”, que integra a subsuíte subsequente, encerrou o ciclo musical.

nenhuma exegese, somente suspeitas de a canção estar se referindo à pintura da efígie, estando, portanto, no ponto de vista do falecido. Além da efígie, os donos do ritual e os parentes próximos do falecido que não assumem uma posição pública também são pintados no centro. Todos os termos traduzidos estão em aruak, enquanto não foi possível identificar uma origem linguística ou tradução para *ahamuri*.

O motivo de vinheta diapasônico estabelece o centro tonal inicial em Ré (D3), que se sustenta durante a frase A1. Em A2, ele eleva-se para Mi bemol (Eb3). Quando a canção entra no tema B, o centro tonal realiza um salto de um tom completo, estabilizando-se em Fá (F3), movimento que acompanha os graus mais agudos da canção até então. B1 e B2 mantêm a altura, e B2' eleva o CT novamente para Sol bemol (Gb3). O retorno ao tema A intermediário se dá com a frase A2', que transpõe A2 para o centro em Sol (G3), que se perpetua no tema B com a frase B1'. A próxima frase B2'' transpõe o centro tonal para Lá bemol (Ab3), altura que encerra a canção com o último retorno ao tema A em A2''. O centro tonal nesta primeira canção da subsuíte realiza um percurso progressivo de longa distância que, apesar de seu caráter microtonal, também atua com um salto tonal.

O contorno melódico já é conhecido, aqui se valendo de uma distância de quarta aumentada na abertura de A1. A2 modifica A1 no plano fonológico, inserindo o termo desconhecido *ahamuri* no lugar de *weniku*. Esta transformação também está presente no plano melódico, fazendo com o que o movimento descendente da abertura se torne ascendente/descendente. B1 adiciona um comentário à A2, englobando esta última logo após. A reiteração também está atrelada a uma transposição que eleva o centro tonal em um tom, e os graus superiores em meio tom, fazendo com que o intervalo de quarta justa se transforme em uma terça maior. B2 faz o mesmo trajeto, adicionando mais uma transposição, dessa vez somente dos graus superiores, fazendo com que o intervalo de terça maior suba para uma quarta justa. Se o fole se abriu em B2, B2' trata de o fechar, elevando o centro tonal e reduzindo o intervalo para uma terça maior novamente. A próxima frase A2', no tema A intermediário, eleva novamente o centro tonal, fechando ainda mais o fole e estabelecendo o intervalo de uma terça menor das notas superiores com o centro tonal. B1' eleva estas últimas e "maioriza" o intervalo recorrente que, agora é uma terça maior, enquanto B2'', que a sucede, movimentada o centro tonal para cima e traz

a terça menor de volta à mesa. É este intervalo que se mostra constante na última frase da canção, quando do retorno ao tema A, em A2”.

Segue a canção *weneko* (quadro 38)

Quadro 38 – Letra da canção M3.2

Título da canção: M3.2 <i>Weneko</i> (p. 283)
<p>Letra da canção:</p> <p>weneko weneko weneko weneko weneko weneko weneko weneko weneko weneko weneko ahamuri nuyanayü ehe ehehe (4x)</p> <p>* weneko weneko weneko weneko weneko weneko weneko weneko weneko weneko weneko weneko ahamuri nuyanayü ehe ehehe (4x)</p> <p>weneko weneko weneko weneko weneko weneko weneko weneko weneko weneko ahamuri nuyanayü ehe ehehe (2x)</p>
<p>Vocabulário:</p> <p>weneko [A]: centro (da aldeia)</p> <p>nuyana [A]: minha pintura</p>

Fonte: elaboração própria

Nesta canção, a melodia anterior permanece¹⁴⁵, salvo as transposições inerentes ao movimento progressivo do centro tonal da anterior, que é mais estável aqui. Não havendo transposição frasal, o intervalo recorrente se mantém em uma terça maior de distância do centro tonal. Este permanece em Lá bemol (Ab3) durante todo o jogo temático, na mesma altura do encerramento da canção anterior. O motivo de vinheta que sintoniza a altura, por outro lado, está um semitom abaixo, em Sol (G3). Com apenas uma exposição do tema B, esta canção simplifica o processo de variação da canção anterior e traz a diferenciação para o plano fonológico. A repetição do centro, que já vimos na canção M1.1, é retomada, mas com o contorno melódico diferente, apresentando a variação do mote *awiri nuyana* que acompanha as últimas cinco canções desta dupla de cantores e foi encontrada em outras suítes, de diferentes duplas. A sua vizinha anterior elaborou este contorno

¹⁴⁵ A canção mais conhecida com tal melodia, *awiri nuyana*, não foi registrada, mas podemos ver variações desta em A8, A9, C1, C2, M1.3, M2.1, M2.2, M2.3, M2.4, M3.1 e M3.2.

melódico em duas frases, no que a segunda transformou o movimento descendente em ascendente/descendente. O que era a variação que gerou uma nova frase na canção anterior, aqui se tornou a referência, ocorrendo quando a letra *ahamuri nuyana* é apresentada, retomando o assunto da “minha pintura”.

Quadro 39 – Letra da canção M3.3

Título da canção: M3.3 <i>Paya paru</i> (p. 283)
<p>Letra da canção:</p> <p><i>paya paru ohayü ee ehe</i> (6x) <i>* yauyau kepena maka pünuyarü wene ee ehe</i> (4x) <i>paya paru ohayü ee ehe</i> (6x) <i>* yauyau kepena maka pünuyarü wene ee ehe</i> (4x) <i>paya paru ohayü ee ehe</i> (4x)</p>

Fonte: elaboração própria

Na terceira canção desta sequência, saímos das variações de um mesmo contorno melódico que vínhamos acompanhando algumas unidades acima. Não consegui traduzir ou interpretar nenhum dos termos. O centro tonal, que finalizou a vizinha anterior com Lá bemol, aqui, se estabelece no motivo diapasônico inicial em Sol (G3), descendendo em meio tom. A1, a única frase do tema A, eleva o CT para Lá bemol (Ab3), altura que é modulada em B1, também única no tema B, para Lá (A3). O tema B, ao que tudo indica, tem a capacidade de elevar todo o estrato vocal da frase em grande parte do repertório registrado. Digo isso porque tanto aqui quanto em outros exemplos de canções, o mesmo centro tonal tem a capacidade de descender novamente quando se retorna ao tema A. É justamente o que temos nesta canção, um centro tonal que ascende no tema B para descender logo mais a frente, quando se atinge o tema A e o CT volta para Lá bemol.

Aqui, temos frases curtas, formando-se de abertura e *coda*, que dão um caráter mais ágil na troca dos cantores solistas. Em A1, a abertura está em uma terça maior em relação ao centro tonal, que descende para uma segunda menor abaixo do centro tonal, efetuando um salto de uma quarta justa, que ascende no mesmo intervalo, e, a partir daí, desce a terça menor estabelecendo o centro tonal na *coda*. O primeiro tema A repete A1 três vezes antes de entrar no tema B, que

executa B1 duas vezes, no que a canção retorna ao início com três A1 mais duas B1 novamente, antes de encerrar com duas repetições de A1. A frase B1 inicia na mesma terça de A1, que, com a elevação do centro tonal, torna-se menor e desenvolve a abertura passando por um jogo cromático entre quarta justa e aumentada antes de descender ao centro tonal. A *coda* desta frase é uma variação da *coda* de A1, mas na altura da terça, agora menor, atingindo o centro tonal somente em sua última nota.

Segue a canção *erina ritowo* (quadro 40).

Quadro 40 – Letra da canção M4.4

Título da canção: M3.4 *Erina ritowo* (p. 284)

Letra da canção:

erina ritowo erina erina erina aritowo erina aritowoyü ehe ehehe (4x)
erina ritowo erina aritowo erina aritowoyü ehe ehehe (2x)
erina ritowo erina erina erina aritowo erina aritowoyü ehe ehehe (2x)
 * *warakanitsa erina ritowo erina erina erina aritowo erina aritowoyü ehe ehehe* (4x)
 * *erina ritowo erina aritowo erina aritowoyü ehe ehehe* (2x)
erina ritowo erina erina erina aritowo erina aritowoyü ehe ehehe (2x)
erina ritowo erina aritowo erina aritowoyü ehe ehehe (2x)
erina ritowo erina erina erina aritowo erina aritowoyü ehe ehehe (2x)
 * *warakanitsa erina ritowo erina erina erina aritowo erina aritowoyü ehe ehehe* (4x)
 * *erina ritowo erina aritowo erina aritowoyü ehe ehehe* (2x)
erina ritowo erina erina erina aritowo erina aritowoyü ehe ehehe (2x)

Fonte: elaboração própria

Chegamos à última canção analisada nesta tese. Aqui também não foi identificada tradução ou exegese de nenhuma palavra, permanecendo no campo das letras incompreendidas semanticamente. O centro tonal se mantém em Lá bemol (Ab3) durante toda a canção. O tema A conta com duas frases, A1 e A2, enquanto o tema B conta com apenas uma, B1. Como não há variação do centro tonal, também não há variação frasal por transposição, ou seja, sem frases nomeadas com apóstrofo. A abertura de A1 se dá com a quarta aumentada e passa a afirmar o centro tonal a partir da terça maior, enquanto A2 opera uma diminuição e uma transposição inferior da abertura de A1, fazendo com que toda a frase se passe

entre o centro tonal e a terça maior. O jogo frasal do tema A inicia com A1, passa para A2 e, depois, retorna a A1 antes de ingressar no tema B, em um jogo de transformação e destransformação. B1, por sua vez, inicia com a mesma terça maior e atinge a quinta justa em sua abertura, o que precede um englobamento de A2, efetivando um comentário desta última. Além deste englobamento no nível interno das frases, ocorre também um englobamento temático, em que a frase completa do tema A é executada como integrante do tema B, o que ocorre com A2, que mantém a marcação de chocalho da sua vizinha anterior, B1. O retorno ao tema A é marcado pela mudança da figura rítmica do chocalho e se dá com a frase A1, A2 e A1 novamente, que completam o tema A intermediário. O segundo tema B é igual ao primeiro, e o último tema A encerra a canção com A1.

Vemos, nesta canção, algumas propriedades transformacionais presentes nos repertórios das três duplas de cantores analisadas aqui, como o englobamento de partes da frase e de frases inteiras, a transposição de células de motivos e o comentário, que forma uma nova frase com a mesma terminação da anterior. Outras propriedades de transformação não estão presentes, como a transposição de frases e a compressão e o alargamento da distância entre o centro tonal e os graus superiores. Também estão presentes, em todas as canções, elementos de análise que não foram levados em conta, tais como o ritmo, o pulso e o timbre. Alguns destes aspectos serão debatidos nos próximos dois capítulos que, ao retomar assuntos dos primeiros capítulos, conclui a presente tese. O fio condutor é, no plano musical, a dinâmica progressiva das suítes e do centro tonal, e, no plano sociológico, da quantidade de participantes e das relações. Toda esta dinâmica ativa um acúmulo de intensidade, musical e sociológica, que culmina na atração da alma do falecido para uma última despedida banhada de choro e música. Essa atividade cosmológica se dá no pátio central, é ativada e encerrada pelos cantores, e está em um ponto geográfico cercado por vizinhos adversários. Os cantores convidados também tomam parte na música, lidando diretamente com os donos da festa, que os chamam nos acampamentos e dialogam cerimonialmente com eles após o ofício, enquanto o grosso do contingente vai enfrentar o pessoal dos donos da festa após a alvorada. São processos de diferenciação entre convidados e anfitriões, de identificação entre donos, anfitriões e aliados, e de substituição do falecido pelos donos da festa.

7 COMO É LINDA A MINHA PINTURA

O acúmulo parece guiar os ciclos rituais no Alto Xingu. Como vimos no capítulo três, a dinâmica ritual e a formação da pessoa são uma “política da opulência” que “opera pelo acúmulo”, para usar as noções trazidas por Barcelos Neto (2008) e Costa (2013), respectivamente. Ambos também tocam em um ponto central para a realização do *itsatchi*, os ciclos biográficos, colocando a trajetória de vida como determinantes na formação da pessoa. Costa (2013) dá enfoque à juventude e à reclusão pubertária, aquela que forma os lutadores, agentes do tema que o autor trabalha – a luta, especialmente no *itsatchi*. Já Barcelos Neto (2008) evidencia o processo pelo qual um chefe inferior pode passar para que se torne um chefe verdadeiro, patrocinador de rituais de máscaras e hábil diplomata com o mundo não-indígena. Seja escondido no gabinete de reclusão em casa, seja patrocinando rituais no pátio central da aldeia, relações potencialmente predatórias são estabelecidas segundo um investimento pessoal e familiar, cujo esforço é de as manterem positivas (ALMEIDA, 2012).

Vimos também que os ciclos biográficos e suas etapas são entrelaçados com os ciclos rituais, que partem da furação de orelha, como modo de apresentação de futuros substitutos dos chefes, e passa pelo *itsatchi*, encerrando a trajetória individual. Neste último, jovens lutadores, que idealmente recém tiveram suas orelhas furadas, saem da clausura para um embate físico com outras aldeias. Se formos tomar as gerações, uma está falecida, sendo homenageada no *itsatchi*, a de baixo a está substituindo, na posição de dona do *itsatchi*, e a inferior se apresenta publicamente para lutar após a reclusão. Guerreiro afirma, sobre os Kalapalo, que

a “descendência” na chefia xinguana nada mais é do que o efeito produzido pela tentativa de se replicar arquétipos, da substituição de um “modelo vivo” por outro, que só se realiza pela filiação. Se sou chefe, isso só é possível porque fui feito como tal por meu pai, que só pôde fazê-lo porque também foi feito por seu avô e assim sucessivamente (GUERREIRO, 2015, p. 166–167).

A festa é um dos momentos em que tal substituição baseada na filiação se efetiva, ou pelo menos a faz publicamente. O ciclo biográfico de um chefe é o que faz com que este se torne o “modelo vivo” de que fala Guerreiro e, nesse processo, é

essencial que ele patrocine rituais, acumulando mais relações com humanos e extra-humanos.

Se ciclos rituais estão ligados a ciclos biográficos e, inclusive, podem extrapolar gerações, como no caso de filhos que herdam rituais dos pais, é possível falar que as ações dos chefes voltadas ao ritual são constantes. Podem ser categorizadas como rituais até mesmo algumas ações ditas do cotidiano, em oposição às ações públicas: a construção de uma casa, que vai abrigar o espaço doméstico da família, pode ser realizada também por um mutirão de algum *apapalutapa* (ALMEIDA, 2019a), ou a roça, que a princípio não tem destinação ritual, geralmente acaba com parte de sua produção sendo consumida no pátio da aldeia. No caso enawene-nawe, parece operar uma relação semelhante entre ações cotidianas e rituais, onde “as execuções músico-coreográficas na praça da aldeia correspondem ao modo máximo de exposição das potências populacionais. Tudo ali é destinado a essa intensificação” (RODGERS, 2014, p. 199). Para o caso alto-xinguano, Mello destaca um

aparente ‘descompasso’ entre a convocação e as atividades rituais, [que] aponta para o ritual como um momento especial dentro de um tempo que não inicia nem termina no presente: ele é anterior e posterior à festa, pois os compromissos continuam a existir. A música e a dança [...] são os marcadores dos momentos densos do rito” (MELLO, 2005, p. 231).

O que tratamos como ritual é também a efetivação coletiva das subjetividades individuais, quando o chefe investe nos níveis estéticos e alimentar para um ciclo retroalimentar o outro. A música, este “modo máximo”, depende destes ciclos e das relações presentes para acontecer.

Mello demonstrou como a fabricação e a utilização de um pilão podem ser lidas dentro do ciclo ritual do *yamurikumalu* (MELLO, 2005), o que, por sua vez, também se insere no ciclo biográfico da dona do *yamurikumalu*. No *itsatchi*, como vimos, toda a formação da pessoa pode ser considerada o ciclo biográfico que determinou a execução da festa. Se levamos em conta os repertórios musicais, podemos traçar uma conexão entre o *pihika* e o *itsatchi*, em que ambos têm a presença da *wüpü*, instrumento dos lutadores por excelência. O intervalo *pihikalitsatchi* forma um ciclo ritual com a duração de uma biografia. Como extremos deste intervalo estão os rituais propriamente, saindo dos ciclos e entrando nas edições, isto é, nas *festas*, com data e hora para começar e terminar.

O *itsatchi* ocorre em modo contínuo com os rituais funerários e sua continuação depende de uma série de fatores expostos anteriormente. Se o falecimento e o enterro são banhados de tristeza e raiva (direcionada aos supostos responsáveis pela morte por meio de feitiçaria), a festa inicia o modo de alegria, seguindo a divisão entre um grupo enlutado e outro que dança e canta. Tristeza e alegria caminham lado a lado, sendo a festa reconhecida como uma forma de transformar sentimentos, ou de opô-los na expectativa de que um supere o outro no final de sua duração. É como se a “progressão dinâmica” de que fala Beaudet (1999, p. 229) para o desenvolvimento ritual com duração de um dia, estivesse alongada para a duração do luto. O autor sugere que, nas cerimônias waiãpi, a mudança de intensidade na dança, leva a um crescimento regular que chega ao máximo no final.

Esquemáticamente, o desenrolar da dança, durante um dia inteiro, por exemplo, desenvolve um crescendo “dramático”, emocional, que não é produzido pela música – globalmente estável – mas pela cerveja consumida e pela intensidade da dança: O poder crescente dos movimentos dos dançarinos é uma qualidade estética afirmada. No entanto, o resultado deste crescimento global é em primeiro lugar sonoro: o ruído ambiente - não musical - é cada vez mais elevado. Este som de euforia, estes gritos, chamadas, risos, conversas cruzadas... constituem a festa¹⁴⁶ (BEAUDET, 1999, p. 229, tradução nossa).

Ou seja, se, como afirma Rodgers sobre os Enawene-Nawe, a execução musical é o “modo máximo”, ela também acompanha uma “progressão dinâmica” dos dançarinos, assim como afirma Beaudet sobre os Waiãpi. A progressão, no caso do *itsatchi*, também opera em um nível macro, envolvendo toda a longa duração da festa.

Estamos tratando de edições de rituais, que podem durar até um ano, além de ciclos rituais que envolvem diferentes edições separadas no tempo, bem como de ciclos biográficos que são ativados por ocasião de uma homenagem e da substituição dos agentes desses ciclos por seus descendentes lineares. Toda essa paisagem levanta uma questão: quando, afinal, inicia o *itsatchi*? Essa é uma questão que pode ser respondida por diferentes ângulos. Se tomarmos o ciclo biográfico que culmina no *itsatchi*, podemos dizer que este começou no nascimento ou, de outro

¹⁴⁶ “Schématiquement, le déroulement de la danse, au cours de toute une journée par exemple, développe un crescendo « dramatique », émotionnel, qui n’est pas produit par la musique — globalement stable — mais par la bière consommée, et par l’intensité de la danse : la puissance croissante des mouvements des danseurs est une qualité esthétique affirmée. Toutefois, le résultat de ce crescendo global est d’abord sonore : le bruit ambiant — non musical — est de plus en plus élevé. Ce son de l’euphorie, ces cris, appels, rires, conversations croisées... constituent la fête”.

modo, na furação de orelhas para os meninos e na colocação do *itcha* para as meninas, em que a posição de destaque se evidencia publicamente. Além, é claro, das outras etapas que acompanham a trajetória de um chefe. As descrições do *itsatchi* como um ritual funerário costumam colocar o seu início com o falecimento e o enterro. Mas, como vimos, um não está sempre ligado ao outro, pois podem ocorrer enterros sem que ocorra um *itsatchi*. Segundo os Yawalapíti, a festa só se efetua quando ocorre o pedido da comunidade e o aceite da família enlutada e, a partir daí, patrocinadora. Como vimos no capítulo anterior, existem, nesse momento, dois *sinais* que simbolizam a homenagem em curso: o grito do *itsatchi* e a sepultura *kunu*.

Se, de um lado, as ações individuais e familiares podem ter como objetivo final a execução musical do ritual, fazendo com que ciclos biográficos e ciclos rituais estejam entrelaçados, de outro, os preparativos imediatos da festa podem ser considerados ações rituais. O grito que ocorre após o aceite da família enlutada, nesse sentido, já faz parte da duração ritual e anuncia a execução musical que vai tomar cabo na construção da sepultura nos próximos dias. Ele inaugura o ciclo que está acordado naquele momento, uma marca de que o *itsatchi* está devidamente decidido e em movimento¹⁴⁷. Como vimos no capítulo anterior, a duração da festa conta com eventos especiais, em que se chega ao ápice da dinâmica progressiva das sequências musicais: a abertura do fole. O primeiro deles, combinado por meio do pedido dos enterradores para a família enlutada, é a construção da *kunu*. Desse modo, pedir para construí-la é também pedir para que se realize o *itsatchi* em sua longa duração. É durante a construção desta marca visual que se inicia a execução musical.

Afirmo no capítulo anterior, que o caráter progressivo presente no *itsatchi iúla* é bom para pensar a longa duração da festa. No presente capítulo, pretendo demonstrar essa progressividade dentro das canções, com a elevação do centro tonal. Tal movimento (geralmente) ascendente também pode extrapolar o nível cancional e se dar durante toda uma sequência, de acordo com as análises musicais

¹⁴⁷ O que me parece se aproximar da noção de *keying* na performance da arte verbal e da fala, tal como descrito por Baumann: certas fórmulas especiais “são, com efeito, marcadores de gêneros específicos, e na medida que esses gêneros são performados convencionalmente em uma comunidade, as fórmulas podem servir como chave para a performance [*are, in effect, markers of specific genres, and insofar as these genres are conventionally performed in a community, the formulae may serve as key to performance*]” (1977, p. 21, tradução nossa). Dessa forma, os atos performativos “são sinalizados (ou *keyed*) para estabelecer o evento da performance, para chamar atenção dos participantes à performance” (LANGDON, 2007, p. 10).

anteriores. Ao contrário do que acontece com os Waiãpi, aqui a música não é globalmente estável, mas também toma parte na acumulação, resultando na aceleração do pulso, na elevação microtonal e na intensificação da periodicidade das execuções musicais. Somados, estão a potência dos gritos que acompanham o ritual até que, uma vez recebidos os convidados no encerramento, ocorra uma disputa física, com a luta, e vocal, com os gritos das torcidas.

Existem muitos tipos de grito no *itsatchi*. O *itsatchi iúla* marca a periodicidade do ritual. Ele é executado quando se decide pela realização do ritual, nas reuniões de alimento e, especialmente, quando se está no caminho: chegando na aldeia que será convidada, chegando com peixe das pescarias, adentrando a aldeia anfitriã para cantar no pátio. Sempre que se chega, avisa-se que se está chegando, marcando de maneira sonora que se chega no contexto do *itsatchi*. O *iúla*, ou simplesmente grito, é uma versão reduzida utilizada para marcar passagens do desenvolvimento temático das canções, bem como para exprimir a alegria ou a animação dos presentes. Durante o encerramento ouve-se também o *apapalu iúla*, executado ao se instaurar o caráter exclusivamente masculino da preparação da efígie, bem como o *kahri iúla*, o grito da luta. Este último acontece quando os lutadores são convocados para lutar. Durante a luta, existe o grito das torcidas, o *iúla* que se torna disputa. Trato agora dos dois primeiros.

Começando pela versão reduzida, o *iúla* se assemelha ao que Maria Eugenia Dominguez descreve como “emissão vocal” na festa anual *arete guasú*, que os Chané e Guarani do Chaco realizam. Como descreve a autora, o *sapukai* é mais um

[...] traço característico do ambiente sonoro da festa. O termo *sapukai* pode ser traduzido como grito, mas, nesse caso, não se trata de um grito qualquer. O *sapukai* é um tipo de emissão da voz potente e agudo que tanto homens quanto mulheres podem fazer em momentos de muita emoção. Seu som é tanto descritivo quanto performativo, em se tratando de uma manifestação de euforia do emissor que contagia os que ao escutá-la a reproduzem. Assim, a paisagem sonora do arete é saturada pelo som de sucessivos *sapukai* que deixam a impressão de estarem ecoando entre si. [...] Se ajustando a uma forma modelar que se repete e reverberando na paisagem sonora do arete, o *sapukai* induz a euforia que caracteriza muitos dos momentos da festa (DOMINGUEZ, 2018, p. 57).

O *iúla* é performativo pois é uma ação que compõe a paisagem sonora, para manter os termos de Dominguez (2018), ou seja, trata-se de uma ação vocal musicada. Ele

também é descritivo, uma vez que é executado na passagem do tema A para o tema B no *itsatchi inapa*, e nas aberturas e encerramentos das canções deste repertório e das peças da *wüpü*. A sua potência vocal também induz euforia, que os Yawalapíti colocam como *alegria* ou *animação*. Uma festa *animada* possui um grito forte, o que pode ser progressivamente alcançado de acordo com a dinâmica do ritual. À medida que se aproxima dos eventos chave e do encerramento, mais pessoas participam da festa e, por sua vez, mais potente o grito é. Se tomarmos o grito como foco de análise ritual, podemos afirmar, seguindo Beudet, ressoando também o material chaquenho, que a festa do *itsatchi* pode “ser interpretada como uma encenação da euforia”¹⁴⁸ (BEAUDET, 1999, p. 229, tradução nossa).

O *itsatchi iúla* também é musical e descritivo. Não se trata de uma canção em si, estando mais para uma vinheta geral do *itsatchi*, como demonstrado, e que possui o mesmo padrão formal da vinheta (V) que abre e fecha as canções. Ele também é anunciativo, uma vez que divulga a chegada de emissários a certa distância dos receptores. A chegada de um estrangeiro, que vai ser tratado como inimigo, como é o caso dos convidadores *waka*, deve ser anunciada, como política diplomática; um “preceito não-beligerante” (MENEZES BASTOS, 2013a, p. 175). Hoje em dia, com o advento do rádio amador e dos aplicativos de mensagens, sabe-se quando vai chegar o convidador, mas, antes disso, só sabia-se quando se ouvia o grito¹⁴⁹. Assim, os convidados sabiam do que se tratava a chegada daqueles três estrangeiros. O *itsatchi iúla* também é executado pelos dançarinos no tema A da suíte *angoho*, durante a dança *hapulupulu*¹⁵⁰. A dança *hapulupulu*, segundo um eminente chefe yawalapíti já falecido, é uma dança de guerra, ou ainda, prenuncia uma guerra que irá ocorrer (com os peixes e com os convidados). Dessa forma, podemos afirmar que o *itsatchi iúla* marca, dentre outras coisas, uma ‘conjunção cheia de riscos’.

Como afirma Costa (2022, p. 9), “a gritaria e a comemoração motivadas por uma vitória por arremesso numa luta entre campeões é o auge do *egitsü*”. O autor faz uma analogia das vitórias ideais com o casamento das reclusas, após a entrega

¹⁴⁸ “être interprétée comme une mise en scène de l'euphorie”.

¹⁴⁹ Tanto é que os Yawalapíti costumam dizer que, antigamente, era normal dar viagem perdida como convidador, pois havia a possibilidade de, ao chegar na aldeia convidada, ela estar de luto ou já comprometida com outro ciclo ritual.

¹⁵⁰ Já no tema B, entram em cena a polifonia e o polipulso composto pela marcação rítmica dos chocalhos e pelo grito dos dançarinos, que pode ser lido como uma variação do *kahri iúla*. Trato das questões rítmicas mais adiante.

das castanhas para os chefes convidados. Ambos, “celebrados com intensa gritaria” e ocorridos no auge da festa em que a polifonia de participantes está no seu máximo, tem a maior visibilidade que uma ação individual pode ter. Em nota, aparece uma relação do ruído em Claude Lévi-Strauss e a “gritaria” ocorrida nesses momentos, levando à conclusão de que “as gritarias ocorridas durante o roubo do fogo central, nas vitórias por arremesso e nos casamentos interétnicos ficariam, assim, analogicamente interligadas em seus significados” (COSTA, 2022, p. 24).

Durante as *mitológicas*, Lévi-Strauss parte da precaução em relação ao ruído para o sucesso de expedições realizadas por heróis americanos em locais perigosos cosmologicamente; é necessário “um comportamento de mutismo ou um comportamento de surdez” (LÉVI-STRAUSS, 1964, p. 327). A partir daí, o autor entra no campo do “folclore” e analisa dois momentos em que o “ruído desordenado é prescrito pelo costume”: o *charivari*, um ruído feito com panelas nas noites europeias após casamentos reprovados, e a “algazarra” que diversas sociedades produzem quando ocorre um eclipse. Segundo a análise do estruturalista francês, ambos criam uma disjunção entre dois pares: o céu e a terra no eclipse, quando, de acordo com algumas tradições, um monstro cosmológico devora o astro; ou dois cônjuges virtuais, quando são separados devido a um recasamento de alguém mais velho com um deles. Se “o ruído parece sancionar, ou uma *conjunção repreensível*, ou uma *disjunção cheia de riscos*” (LÉVI-STRAUSS, p. 330, grifos meus), após longa análise de alguns mitos, chega-se à conclusão de que “o verdadeiro papel do ruído não é tanto afugentar o captador (o monstro que devora o corpo celeste ou o pretendente abusivo), mas sim preencher simbolicamente o vazio cavado pela captação” (LÉVI-STRAUSS, p. 337).

Mesmo sem entrar na mitologia do *itsatchi*¹⁵¹, podemos traçar uma relação entre as análises de Lévi-Strauss (1964) e os exemplos citados por Costa (2022). O primeiro aborda casos de *conjunção repreensível* ou de *disjunção cheia de riscos*, enquanto o segundo faz uma associação entre o cerco dos convidados em que ocorre o roubo do fogo central, as vitórias por arremesso e os casamentos intercomunitários. De acordo com o que afirmei anteriormente, vejo as conjunções dos exemplos de Costa (2022), bem como a chegada dos *wakanhau* na aldeia convidada e toda a interação com os moradores desta como uma *conjunção cheia*

¹⁵¹ Por questões de espaço e tempo, não foi possível desenvolver essa questão no presente trabalho. No entanto, pretendo abordá-la em uma pesquisa futura.

de riscos, mais do que propriamente *repreensiva*. O próprio *itsatchi* parece operar esse modo de conjunção em diferentes planos.

Vimos que ocorre uma conjunção de diferentes aldeias da região para um único lugar, bem como a conjunção entre o mundo dos vivos e a alma do falecido. Ou seja, há uma série de conjunções cheias de riscos, feitas de modo controlado, para em seguida serem disjuntivas. Disjunção essa também *cheia de riscos*. Os convidados trazem os cantores para uma conjunção no pátio da aldeia, ao mesmo passo que a luta no dia seguinte afirma a disjunção entre os coletivos que habitam a região. As distâncias são encurtadas e as comunidades se encontram para afirmar suas diferenças e negociá-las de modo ritual. Ou seja, o ritual vai construindo conjunções perigosas até que, no ápice, se desenvolva a disjunção; seja na partida do duplo do falecido para a aldeia dos mortos, no plano cosmológico, seja na luta, a disjunção sociológica. O grito acompanha toda essa conjunção seguida de disjunção, e o faz em um crescendo de potência. O ápice está expresso nas disputas físicas e vocais da manhã derradeira.

Se Costa (2022) associa, por analogia, o casamento das reclusas e o grito da luta, que é o ápice do ritual, durante a descrição etnográfica, supus que há uma progressão na intensidade do ritual que culmina justamente neste auge da luta. Os gritos da dança *hapulupulu* também marcam o auge das execuções diárias no pátio da aldeia, incluindo o *iúla*, o *itsatchi iúla* e o *kahri iúla*. É como se o grito fosse um marcador do auge, não só do longo ciclo ritual, mas também dos seus ciclos pontuais de execução diária. A progressividade, diária ou da longa duração, se expressa, dentre outras formas, na intensidade do grito. Esse caráter acumulativo se manifesta também na presença dos participantes e dançarinos – quanto se avança nas doações de alimento e na *coda*, mais pessoas atendem ao ritual –, e na *animação* e *alegria* destes participantes, ou a “euforia” como preferem os autores citados anteriormente; uma medida que pode ser tomada, no âmbito geral, na medida de decibéis dos *iúla*.

Defendi, no capítulo anterior, que o *itsatchi iúla*, com seu caráter responsivo e a sua evolução rítmico-divisiva que termina em uma polifonia generalizada, pode ser usado como uma analogia para a progressão ritual: tanto a progressão diária, que culmina na dança *hapulupulu*, quanto a progressão ritual, que culmina na luta. Esse também é um debate entre heterofonia e polifonia. No começo da execução do *itsatchi iúla* são dois emissores, até que, no final, todos os presentes participem,

gerando um potente emaranhado sonoro, como podemos ver na figura 29¹⁵². No encerramento do ritual também temos uma paisagem polifônica, para usar essa linguagem musical, em que há uma conjunção cheia de riscos de vários agentes, ou, para usar a expressão de Lacerda (2021, p. 160), “tudo ao mesmo tempo agora”. Na luta, esse grande ato ritual, é quando se consegue arregimentar mais gente (conjunção) justamente para se opor (disjunção). O grito aí precisa estar forte.

Nesse contexto, há o grito da luta e o grito das torcidas, justamente quando estes podem se aproximar da ideia de “gritaria” ou “algazarra” que Lévi-Strauss (1964) coloca. Se durante o ritual, o grito marca as questões progressivas dentro de um extrato mínimo, que são os temas das frases e os intervalos temporais a serem preenchidos por música, quando os convidados entram em cena, os gritos tendem à provocação, à afronta e ao desafio. Isso pode ser escutado desde o cerco noturno do roubo do fogo na dança *katatishiakapühü*, até os embates da luta no dia seguinte. Na madrugada que separa os dois, com música e gritos no pátio central, os acampamentos também gritam e até, ultimamente, soltam rojões¹⁵³. Acumula-se potência durante todo o longo ciclo do ritual, até que se receba os convidados. Toda essa acumulação culmina em um embate físico e um duelo sonoro com outro coletivo que está vindo para perto, sendo capaz de ouvir a propagação do som, e aí ocorre uma disputa que se referenda no grito.

Mas, afinal, o que é isso que estou chamando de grito? Ana Paula Rodgers coloca uma questão semelhante para os Enawenê-Nawê: “o que é o *yohõ*? Para se ter uma ideia do peso deste grito, é ele o chamado do *iyaõkwa*, seu grito *par excellence*, um anúncio do clímax aproximante” (RODGERS, 2014, p. 222, grifos meus). No *itsatchi*, o *iúla* é uma construção musicada presente no ciclo ritual que anuncia o clímax das execuções diárias e da longa duração¹⁵⁴. Lévi-Strauss, após a análise do *charivari* e das reações ao eclipse, chega a um ritual xerente que afasta o

¹⁵² Ver capítulo 4, página 315.

¹⁵³ O embate vocal da luta e a utilização de rojões no grito afrontoso da madrugada cria uma disputa sonora quando as distâncias entre os grupos são anuladas, que se efetiva no embate físico. Os Kaingang, por sua vez, durante os rituais de casamento, realizam um embate de foguetes em que “vence a parte que ‘fizer mais barulho’” (GIBRAM, 2018, p. 140). Em ambos, o duelo sonoro se dá no auge das rivalidades.

¹⁵⁴ Passando para uma outra região etnográfica, encontramos “a palavra *sai* [que] pode ser traduzida por cantoria, cantar, gritar ou grito, sempre associada a uma ação sonora vocal, que quando é sufixada por *-ti* passa a significar canto ou canção: *saiti*. Como um conceito aglutinador, *sai* poderia significar as diferentes formas da musicalidade yawanawá, mas é empregado com maior ênfase no *saiti* do *mariri*, expressando um sentido de alegria e celebração que é característico dos gritos – hiiii – ouvidos durante a roda de *mariri*” (SILVA, 2021, p. 237).

sol no final da estação seca, após a subida em um mastro para pegar o fogo e trazer as chuvas. Uma vez que a mediação do fogo culinário entre o céu e a terra exige o silêncio, e a disjunção entre eles no eclipse exige o ruído, o caso xerente traz uma ausência de mediação e uma aproximação excessiva.

Como procedem os oficiantes? De três modos. Eles jejuam (comendo apenas alguns bolos de milho), não bebem (exceto dois goles de água, um de manhã, outro ao anoitecer) e cantam quase sem parar. [...] Quanto ao terceiro comportamento, sua natureza acústica é evidente. E que mais poderão fazer os penitentes, a não ser cantar. [...] Portanto, é preciso recorrer a um comportamento acústico que esteja, de certo modo, a meio caminho entre o silêncio e o ruído. Esse comportamento existe, sob duas formas: a palavra, que constitui sua modalidade profana, e o canto, que constitui sua modalidade sagrada (LÉVI-STRAUSS, 1964, p. 338).

O *iúla* e o *itsatchi iúla*, nessa esteira, estão neste meio caminho que é o canto, mas também rompem o silêncio para anunciar as execuções musicais e tendem para a gritaria intimidadora na medida em que os adversários se aproximam. O grito também é, então, a medida da alegria, o fim do silêncio e parte da gritaria; é uma ação que provoca a euforia e é uma reação a ela. Passo, então, a comentar as execuções musicais que o grito toma parte e a progressividade ritual que culmina na polifonia social.

7.1 JOGOS DE MOTIVOS, FRASES E TEMAS

As canções tratadas aqui se diferenciam de outros repertórios alto-xinguanos no que concerne à sua disposição. O *hohori*, outro repertório vocal do *itsatchi*, por exemplo, é executado de maneira responsorial, com um solista que chama a participação do coro. O primeiro dá o tema inicial e é seguido por uma resposta coletiva feminina em imitação com variação de transposição em uma oitava. Saindo do *itsatchi*, temos a configuração de um cantor solista e um acompanhante que canta simultaneamente em uníssono, como encontrado no *tapanawanã* e em alguns momentos do *ihralaka*. Quando a configuração passa de dois para três, como no caso da música instrumental da *apapalu*, ocorre o solo de um flautista central, e o acompanhamento de dois flautistas em contraponto (PIEIDADE, 2004, p. 214).

O repertório instrumental do *itsatchi*, como vimos, ocorre com quatro tubos e dois dançarinos em um dispositivo composicional polifônico conhecido como estilo

hocket. Esse mesmo estilo é encontrado no repertório de outro aerofone alto-xinguano, que é o *takuara*, composto de cinco dançarinos e cinco tubos. Essa técnica é altamente dispersa nas terras baixas e altas da América do Sul, da Amazônia aos Andes, e também bastante presente na música africana (AROM, 1991; NKETIA, 1962). Já o *itsatchi inapa* possui a configuração de alternância de solistas, sendo basicamente uma execução monofônica a duas vozes, exceto em pequenos instantes em que os cantores se sobrepõem. Sendo solo-solo, ao invés de pergunta-resposta ou solo-coro, tomo as canções como individuais, enquanto os cantos são responsoriais, assim como Silva afirma sobre o ritual yawanawá, onde “música é o conceito aglutinador dessas musicalidades, englobando-as em seu domínio” (SILVA, 2021, p. 167). Esse é o motivo principal de transcrevê-las em voz única, omitindo o segundo cantor e o acompanhamento percussivo.

A análise das canções do *itsatchi inapa* se deu por meio de partituras e melogramas, além da escrita das letras das músicas e de um esboço de tradução aproximada. Cada um dos dois primeiros meios possui limitações intrínsecas, que não permitem uma exposição de grande parte dos elementos musicais, enquanto os dois segundos possuem limitações de outra ordem¹⁵⁵. Se o sistema de partituras define bem as alturas (NETTL, 1984, p. 36), em musicalidades que não seguem o sistema temperado, nem para isso ele é bom. Por esse motivo, foram adicionados os melogramas e os espectrogramas (em menor medida), a fim de que os elementos das alturas não-temperadas sejam mais bem compreendidos, evidenciando um caráter progressivo e microtonal que abordaremos a seguir. A notação ocidental, por sua vez, “facilita falar sobre música” (CIANTAR, 1996, p. 28), além de figurar uma análise inicial por si só. Dessa maneira, pude visualizar os temas e motivos, facilitando o mapeamento de elementos manipuláveis pelos cantores. Dentro dessas manipulações, foi possível encontrar algumas propriedades transformacionais, especialmente o englobamento, a duplicação e a transposição, que debato nesta seção.

Assim como no conto “sobre o rigor da ciência” de Borges (1989 [1946]), mapas não podem ser territórios, ou correria o risco de que ambos possuíssem o mesmo tamanho. Partituras, dessa forma, não são a música, mas sim reduções visuais do material auditivo. Foi a partir delas e dos melogramas que pude observar

¹⁵⁵ Para uma série de questões concernentes ao problema da escrita e da tradução, ver Vidal (2020).

a dinâmica progressiva que atravessa as canções, bem como a dialética temática que é atravessada por essa. Temos, portanto, três referências: duas visuais, presentes no texto, e uma auditiva, no Anexo A. Transcrever musicalmente as canções em partitura poderia soar redundante, uma vez que a própria gravação é apresentada em anexo¹⁵⁶, mas foi justamente a partir do ato de produzir as partituras que certos elementos foram destacados e passíveis de identificação e comparação.

As canções do *itsatchi* são compostas de um conjunto de temas, identificados com as letras A e B maiúsculas. Os temas são compostos de frases, que aparecem escritas integralmente uma única vez na partitura, sendo que, nas repetições, aparece a sua sigla correspondente, composta da letra do tema (em que aparece pela primeira vez) seguida do número referente à sua sequência de exposição. Dessa forma, temos o tema A com as frases A1, A2 e A3, seguido do tema B com as frases B1, B2 e B3, que retorna novamente ao tema A. As variações das frases são anotadas como novas frases. A única variação que não é anotada com números é a transposição. Nesse caso, as siglas são acompanhadas de apóstrofo: A1' é a transposição de A1, podendo ainda haver as frases A1'' e A1''' na mesma canção. A vinheta é marcada pela letra V em maiúsculo, enquanto o motivo de vinheta, pela mesma letra em minúsculo. Somente este motivo foi anotado nas partituras, enquanto os motivos que constituem as frases, que constituem os temas, não foram identificados devido a uma economia de símbolos e siglas e devido ao objetivo da análise.

Os melogramas apresentados no capítulo anterior também foram imprescindíveis na diferenciação hierárquica entre o centro tonal e os graus superiores, o que aprofundo na próxima seção. Essa diferenciação, que também pode ser lida nas chaves grave e agudo, ou perto e longe, para utilizar uma formulação local, estabelece timbrísticas diferentes. Trata-se, portanto, de dois registros de emissão vocal distintos em que o primeiro é laringalizado e de frequência instável, enquanto o segundo é glotalizado e mais estável. Ainda que, de um polo ao outro, possa haver posições intermediárias (um som mais ou menos laringalizado, ou um som mais ou menos estável), o *itsatchi inapa* cria uma divisão categórica em que dois registros de som, mesmo que estejam separados por uma

¹⁵⁶ Para uma discussão sobre a relevância da partitura na etnomusicologia e a utilização de hipertextos com áudio, ver Ribeiro (2006).

mínima distância, deixam a diferença evidente. A vinheta, por sua vez, demonstra essa diferenciação por meio de uma distância máxima. Esse é um exemplo da ampliação na percepção da canção possível graças aos gráficos analíticos elaborados pelos programas de computador¹⁵⁷, que permitiram me distinguir claramente esses dois modos de execução vocal.

A vinheta, dessa forma, traz o universo possível da canção que se inicia, apresentando a extensão vocal do especialista, que parte do centro tonal em sua modulação mais grave para o glissando descendente na esfera aguda. Os Yagua da Amazônia Ocidental, de maneira similar, começam seus cantos com sons de assobio que podem ser interpretados como uma “afinação’ na frequência acústica dos espíritos” (CHAUMEIL, 2011, p. 49). Tendo em vista que o *itsatchi inapa* é endereçado aos falecidos, podemos dizer que a vinheta (*hoyuu*) é uma afinação na frequência dos mortos ou, ao menos, na de sua homenagem.

No ritual *ihralaka*, as vinhetas são iniciadas pelo cantor acompanhante, o que requer um conhecimento musical do repertório em si, ocorrendo paralelamente à melodia do cantor principal (MENEZES BASTOS, 2013a). O *iúla*, no *itsatchi inapa*, também requer um conhecimento musical, especialmente temático, sendo executado em momentos específicos da melodia principal. Não trato o *iúla* como uma vinheta, pois não se trata de um conhecimento prescritivo dos cantores. Esse só ocorre quando há pessoas animadas na plateia e existem alguns momentos em que o grito pode não ocorrer. Por exemplo, durante a alta madrugada da *coda*, quando há majoritariamente enlutados e cantores no pátio, ou quando os cantores iniciam a execução diária mais cedo e ainda não há pessoas no pátio. Podemos tratar o *iúla* como uma ação descritiva dos participantes da festa, pois ela é uma manifestação musicada que mais descreve a execução musical do que está prescrita nela (SEEGER, 1958). Uma canção não poderia começar sem a Vinheta, mas um tema B ou uma sequência musical pode ocorrer sem o *iúla*.

O que o *iúla* marca são as passagens do tema A para o tema B, além do início e fim das canções, cantos e peças de todo o gênero musical do *itsatchi*. No capítulo anterior, as canções foram analisadas no plano melódico, no plano tonal, especialmente tratando da variação progressiva microtonal, e no plano linguístico, apontando para uma mistura musical alto-xinguana. Passo a comentar a elaboração

¹⁵⁷ Alves e Moreira (2016) advogam que a análise gráfica traz benefícios não somente para o analista, como para o intérprete que a utilize complementarmente à sua própria observação da partitura.

temática das canções e os desenvolvimentos transformacionais que ocorrem no âmbito dos motivos e das frases. Tais transformações operam em uma variação de elementos constituintes de uma disposição formal.

Os motivos são o segmento mínimo que encadeia a sintaxe musical, segundo Menezes Bastos (2013a), Piedade (2004) e Mello (2005). Quando arrolados em um contínuo temporal, temos a frase, onde a ideia musical se apresenta: “a frase é um enunciado, uma unidade de sentido que é pronunciada” (PIEADADE, 2004, p. 213). O foco da notação musical, da análise e dos comentários presentes neste trabalho está no nível da frase, que é duplicada pelo segundo cantor. O processo de transformação, por sua vez, está no âmbito dos motivos que formam as subfrases e as frases. Se os motivos são o segmento mínimo e a frase é o enunciado, os temas são o processo de significação musical.

As estruturas motivicas e suas transformações são um assunto de especialistas, enquanto a construção temática é um conhecimento geral, o que o *iúla* deixa evidente. Os temas não chegam a ser um assunto debatido, tal qual outros aspectos musicais como o timbre e a projeção vocal. A qualidade sonora do cantor e até onde este consegue ser ouvido determinam sua proeminência para o público geral. A aldeia, nesse sentido, se torna o anfiteatro do cantor, e os acampamentos, sua prova de eficiência. O jogo temático, por sua vez, é um conhecimento mais orgânico da música ritual, um senso comum. As frases e, dentro delas, os motivos são combinados de tal forma que a sua repetitividade pressupõe a variabilidade que encontra o seu método nos processos de transformação.

Afirmei anteriormente que a vinheta é o mundo tonal possível de uma dupla de cantores. Uma vez que a vinheta é possibilidade, o tema é a criatividade, ou, de outro modo, a primeira é o universo possível enquanto o segundo é o universo concreto. Essa diferenciação está presente em uma série de repertórios alto-xinguanos, especialmente a partir do que é comum ao repertório ou à suíte e do que é novo a cada canto, canção ou peça. Tal diferença foi bem formulada para os Kuikuro enquanto base e ruptura (*iina* e *itsikungu*, respectivamente). Tratando do repertório da flauta *apapalu*, Tommaso Montagnani destacou que a base é executada no registro grave da flauta, enquanto a ruptura atinge a tessitura aguda do instrumento “retardando consideravelmente o andamento e dilatando os valores rítmicos” (MONTAGNANI, 2011, p. 145). Em outros termos, a base é formulaica e ritmicamente marcada enquanto a ruptura se caracteriza pelo *rubato*, atribuindo

distintividade à execução da peça. Tal diferenciação também se mostra fundamental para a mnemotécnica das canções (FAUSTO; FRANCHETTO; MONTAGNANI, 2011).

Tratando do mesmo repertório, mas a partir dos Wauja, Piedade (2004, p. 148 – 149) classificou ambas as partes como toque e tema, compostos, por sua vez, de “motivos-de-toque” e “motivos-de-tema”, que geram as “frases padrão” no toque e as “frases únicas” no tema. Elaborando a diferenciação, o autor afirma que esse

[...] aspecto acredito fazer parte da musicalidade xinguana em geral. Em todos os repertórios há esta dicotomia entre o conjunto de frases musicais que é repetido sempre (ainda que não da mesma forma) e o conjunto que é novo a cada música. O primeiro funciona como assinatura que denota o vínculo da peça (parte) com um repertório (todo), ao mesmo tempo em que constitui um campo (no sentido de “chão”, metáfora já antiga na musicalidade ocidental) sobre o qual brota a assinatura da idéia sobre a qual o novo é forjado, constituído de partículas comuns (PIECADE, 2004, p. 204)

Trata-se, segundo Piedade (2004), de uma estrutura que aponta para a possibilidade e para a criatividade, como é bastante aparente no caso do *itsatchi inapa*. Neste, a vinheta atravessa toda a tessitura vocal dos cantores, enquanto as frases são o desenvolvimento criativo de determinados sons inclusos nessa tessitura.

Tal segmentação ressoa o caso tikmũ’ün não somente no caso das partes comuns e partes exclusivas, mas em como essa diferenciação também se aplica à lexicalidade das partes. Nesse caso, Rosse identifica em diferentes cantos as partes comuns como não-lexicais, enquanto o conteúdo semântico está na parte exclusiva, cuja “interpolação [...] lembra a alternância formal entre ‘toques’ e ‘temas’ nas peças do trio de flautas *kawoká*” (ROSSE, 2018, p. 144). Em um trabalho anterior, o autor já havia identificado “uma ‘introdução’ cantada com um número limitado de sílabas (...) que não possuem conteúdo semântico” (ROSSE, 2007, p. 42). A vinheta e o motivo de vinheta comportam-se da mesma maneira, destacando-se das partes musicais carregadas de conteúdo semântico presentes na frase. Como veremos a seguir, a falta de lexicalidade é uma característica dessas partes comuns.

No *itsatchi inapa*, as frases padrão são a vinheta, o motivo de vinheta e todas as suas variações na *coda* das frases, que aí já não atendem mais a um padrão, mas sofrem transformações variacionais. A primeira é a parte comum do repertório (*hooyuuu*) e a segunda se trata da parte comum do agrupamento de

canções (suítes). O motivo de vinheta se encontra em sua forma plena apenas no início da canção e é entoado somente pelo cantor principal, desregulando a balança da simetria com o segundo cantor e dando os termos gerais pelos quais se construirá a dialética temática. A elaboração musical, por sua vez, encontra-se concentrada nessas partes únicas, que carregam o significado musical, os temas das canções. Voltarei ao motivo de vinheta mais adiante. Antes, trato dos temas A e B.

Os cantores replicam um ao outro na dinâmica imitativa que compõe os temas. Piedade identificou uma dinâmica temática na flauta *apapalu* que, em grande medida, se aplica também ao repertório do *itsatchi inapa*.

A marca fundamental de uma peça é o tema A, que constitui a primeira idéia da peça, e que sempre é repetida, como que para reafirmar sua unicidade. O tema B surge como conseqüente da proposição inicial A, e uma das marcas regulares deste contraste é a enunciação da nota mais aguda, a nota solb, que nunca aparece no antecedente. Portanto, B é sempre um tema que responde a A, sua identidade é contrastiva. (PIEADADE, 2004, p. 203)

Vimos que sempre há sempre um retorno ao tema A após a exposição do tema B e que o primeiro sempre encerra as canções. Os melogramas do capítulo anterior também deixam visível o caráter modulativo do tema B, atingindo a nota mais aguda da canção, mas que, diferente do caso instrumental da *apapalu*, também pode ser emitida nos temas A posteriores. O deslocamento do centro tonal e o jogo de transposições frásicas tornam isso possível, o que não se dá no aerofone com suas frequências fixas.

O esquema geral de uma canção pode ser lido como vinheta – temas – vinheta, levando em consideração a diferenciação entre partes únicas e partes comuns, mas, se considerarmos o desenvolvimento temático, temos uma fórmula mais complexa. Fórmulas musicais não são raras no nosso continente¹⁵⁸. No caso do *itsatchi inapa* poderíamos anotar a seguinte estrutura que compreende, pelo menos, todas as canções analisadas nesta tese:

¹⁵⁸ Para citar alguns exemplos, Beudet chegou ao seguinte “modelo teórico gerador de cada peça do conjunto das *tule* [um repertório instrumental waiãpi] executadas: $(i) + n [A + B] + z [modele théorique générateur de chaque pièce de l'ensemble des tule joués]$ ” (BEAUDET, 1997, p. 102–103, tradução nossa). Tratando também de um repertório instrumental, mas com os Chunchos de Lurichoa, uma cidade do Peru andino, Arce chega a uma “estrutura completa de uma melodia [...]: $ic + A + B + Pas. + B + C + ic$ ” [estructura completa de una melodía] (ARCE, 2009, p. 74, tradução nossa).

V + v + A + n [B + A] + V ⁽¹⁾

O *n* é referente à quantidade de vezes que uma dupla de cantores executa o tema B, indo de uma até três vezes nas canções presentes neste trabalho, o que depende do arbítrio dos cantores. O apóstrofo entre parênteses indica a possibilidade de variação na vinheta final, como vimos com a primeira dupla de cantores exposta.

O que o material analisado enfatiza como único de cada canção é a dialética entre os temas A e B, ou a proposição da ideia e a sua transformação. Kuyusi Waura, um novo cantor da aldeia yawalapíti, denomina os temas como *kitsimãí* ('abertura', 'primeiro') e *otapu* ('subida'), em wauja. A marca mais audível de que são temas diferentes é o chocalho. Se no primeiro ele é executado em modo contínuo, no segundo, o fluxo sonoro é interrompido por pausas que estão na base da diferenciação das duplas de cantores. A mudança do chocalho, por sua vez, segue a modulação da voz para a região mais aguda até então, caracterizando a *subida*. Se entrarmos na esfera dos motivos, vemos que o primeiro motivo ascendente do tema B chega à nota mais alta, que geralmente precede um silenciamento do chocalho. É no segundo motivo que se joga o chocalho, resultando na sincronia entre os dois cantores que é avidamente apreciada.

Antes da mudança do chocalho como a característica mais marcante, os participantes presentes gritam na passagem de um tema para o outro, mas eles não o fazem nesse segundo motivo em que o chocalho para. Geralmente, ele vem logo depois da sequência ascendente, ainda no primeiro motivo. Gritos iniciam e chocalhos silenciam, para o desvio da música, a *subida* destacada na sequencialidade da *abertura*. Tratando de outro repertório vocal do Alto Xingu, Mello (2005, p. 251) afirmou, sobre os cantos femininos, que "a relação entre os temas é dialógica e dialética [...] a antítese elabora a tese de forma a incluí-la em sua terminação, às vezes integralmente". Como a análise do capítulo anterior deixou evidente, essa dialética de tese (tema A) e antítese (tema B) que retoma a tese também está presente no repertório do *itsatchi inapa*. Nos termos de Mello (2005), o canto feminino seria uma espécie de dialética sem síntese, ou, segundo Piedade, "um esquema dialético de articulação da diferença: a síntese seria a própria antítese, que engloba e evoca a tese como reminiscência." (PIEADADE, 2004, p. 203). Tais reminiscências estão expressas, no *itsatchi inapa*, especialmente nos desenvolvimentos das frases do tema B, que englobam as frases do tema A.

Esse englobamento pode se dar de diferentes maneiras. A maneira mais simples é quando se executa uma frase do tema A durante o tema B, ou seja, a frase do primeiro tema é executada com o chocalho do segundo. Apesar de mais simples, tal processo de repetição é relativamente raro nas canções selecionadas nesta tese, o que me leva a inferir que também o seja no âmbito geral do repertório. Apenas em três canções, acontece essa espécie de resseriação frásica: na primeira da suíte *ekayominha* e na primeira da suíte *angoho*, com os cantores da aldeia Afukuri, e na última da suíte da madrugada com os cantores da aldeia Utawana. Dessa forma, a canção *ekayominha* (E1) possui a seguinte fórmula¹⁵⁹, indicando as frases de cada tema entre parênteses:

$$A (A1 - A1' - A2 - A3 - A1'' - A1''' - A2' - A3' - A3') + B (B1 - B1 - \mathbf{A3''} - \mathbf{A3''}) + A (A1'''' - A2'' - A3'') + B (B2 - B2' - B3) + A (A4 - A1''''')$$

A canção *inoke* (A1) tem a seguinte configuração:

$$A (A1 - A1 - A2 - A2 - A3 - A3 - A1' - A1' - A2 - A3 - A4 - A4) + B (B1 - B1 - B2 - \mathbf{A3}) + A (A1')$$

Já a canção *erina ritowo* (M3.4) se apresenta assim:

$$A (A1 - A1 - A2 - A1) + B (B1 - B1 - \mathbf{A2}) + A (A1 - A2 - A1) + B (B1 - B1 - \mathbf{A2}) + A (A1)$$

São essas três ocasiões em que há frases completas do tema A no tema B, configurando uma repetição que deixa evidente o englobamento do primeiro pelo segundo.

Uma outra forma de englobamento se dá com frases do tema B que são variações de frases do tema A. Se a operação de repetição literal é rara nos exemplos apresentados, a variação de frases do primeiro no segundo é bem mais frequente. As transformações mais comuns são quando uma nova frase é criada inserindo uma porção na abertura da frase anterior, e quando a parte final de uma

¹⁵⁹ Tema (frase – frase) + tema. Cada uma das frases deve ser lida como elevada à segunda potência, o que a duplica na voz do segundo cantor.

frase do primeiro tema é retomada na frase do segundo tema, como podemos ver na partitura 61.

Partitura 61 – Frases de B que são variações de frases de A


A

E1

A1

 e - ka-yo mi-nha - ha ee e - he-ya

Eb.1

A3

 e - ka-yo - mi-nha ha ya - hu - ga-gü

E6

A1

 o - ya-gü he-ne o-ya-gü-ne ku-ta-gü-ne to - ho-ne o - ha i-ye-he o - ha i-ye-he


 wa-hi-ye-he a-ye-he ee he

H1

A1

 ha-ga - gi-ku - gu u-ge u-tu - u-he o - ha - gi-yehe o - ha -


 - gi-yehe wa-hi-ye - he a-ye-he e - he

H2

A1

 u-ta - li-ku - gu tü-i - ke-ge u-ge-ma ha-na o - ha - gi-yehe o - ha - gi-yehe


 wa-hi-ye - he a-ye-he e - he

B

E1

B1

 i - we - ke-tu na-win hin ee e - he-ya

Eb.1

B3

 e - ti - ya-to me-ke he ya - hu - ga-gü

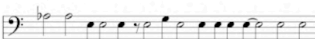
E6

B1

 u-wa - hu-ka - gü-ne u-wa - hu-ne to-ho-ne-he o - ha i-ye-he o - ha i-ye-he


 wa-hi-ye-he a-ye-he ee he

B2


 u - wa - hu - ka - gü-ne tü-wa - gü-ne ku-ta - gü-ne to - ho-ne o - ha i - ye - he

 o - ha i-ye-he wa-hi-ye-he a-ye-he ee he

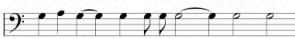
H1

B1

 ha-ga - gi-ku - gu gito - fo u-ge u - tu o - ha - gi-yehe o - ha - gi-yehe


 wa - hi - ye - he a-ye-he e - he


B2


 tu-ki-ke-ge tu-ki i - ke-ge ya-pa - ku-gu u-ge u-tu - hu o - ha - gi-yehe o - ha - gi-yehe

 wa-hi-ye - he a-ye-he e - he

H2

B1

 u - ta - li - ku - gu gi-to - fo u-ge ma - na o - ha - gi-yehe o - ha - gi-yehe


 wa-hi-ye - he a-ye-he e - he

B2


 tu-ki-ké-ge tu-ki e - ke-ge ya-pa - ku-gu u-ge ma-na o - ha - gi-yehe o - ha - gi-yehe

 wa-hi-ye - he a-ye-he e - he

A1

 ino-ke na-wi ino-ke-na a-we

A1 B1

 ipa-ku-gu uwi-no-ke-na a-we

B2

 i-pa-ku-gu uwi-no-ke-na a-we

A2

 o-ha-yi a-yi-ho-yi e-he he-he o-ha-yi a-yi a-yi e-he-he he-he e-he-he

A2 B1

 pa-gü yo-to-wi-tsi ta-no-na no-ho-na he-he ku-wa-ha-gü yo-to-na-ka e-he he-he

B2


 o-ha-yi a-yi a-yi e-he-he he-he e-he-he

A3

 i-no-to i-no-to-na e ni-ma-hu-na e ma-hu-ga-me e-he-he he-he e-he-he

A3 B2

 e-he-ni-ya-hu-ga-gü i-ya-wa a-gü e-he i-no-to i-no-to a-gü ni-ma-hu-na e

B2

 ni-ma-hu-na e ma-hu-ga-me e-he-he he-he e-he-he

A4

 ya-u-we-ne-yau o-we-ne e-he-ya-u-ya-u we-ne-yo o-we-ne-yo-ya-u o-ha-ha-ye o-ha-ye ee-he e-he-he

A4 B1

 ku-we-ne ku-we-ne-ku e-he yau-yau-we-ne-yau we-ne-yau ya-u e-he ya-u-ya-u-we-ne-yo

B2

 o-we-ne-yo ya-u o-ha-ha-ye o-ha-ye ee-he e-he-he

A8

 i-ko-ne-tu gi-ga-mo i-ko-ne-tu gi-ga-mo i-ko-ne-tu gi-ga-mo a-ya-hi-yo-ho ee-he e-he-he

A8 B1

 iko-ne-tu gi-ga-mo ya-ku-yi-na-wi e-he e-ne-ge-tsa-ka ga-ka-tu-gi-ga-mo

B2

 i-ko-ne-tu gi-ga-mo i-ko-ne-tu gi-ga-mo i-ko-ne-tu gi-ga-mo a-ya-hi-yo-ho ee-he e-he-he

A9

 tu-na-ke tu-na-ke tu-na-ke tu-na-ke tu-na-ke tu-na-ke a-ya-hi-yo-ho ee-he e-he-he

A9 B1

 tu-na-ke tu-na-ke a-ni-wü-gü tu-na-ke i-nha-ka-ga-gü tu-na-ke tu-na-ke tu-na-ke

B2

 tu-na-ke tu-na-ke tu-na-ke tu-na-ke a-ya-hi-yo-ho ee-he e-he-he

C1

 tü-wo-wo tü-wo-wo tü-wo-wo tü-wo-wo-ye e-he e-he-he

C1 B1

 tü-wo-wo tü-wo-wo a-ni-wü-gü tü-wo-wo me-ta-ga-gü tu-wo-wo me-ta-ga-gü tü-wo-wo

B2

 tü-wo-wo tü-wo-wo tü-wo-wo tü-wo-wo-ye e-he e-he-he

C2

A1



e-ge-tü-we-tü-wo-wo i-ye e-ge-tü-we-tü-wo-wo i-ye e-ge-tü-we-tü-wo-wo-ye e - he e - he-he

M1.1

A1



we-ni-ku we-ni-ku ee e-he-he we-ni-ku we-ni-ku ee e-he-he we-ni-ku we-ni-ku



o-ha - ha-yü o-ha - yü e - he e - he-he

M1.2

A1



me-ku-ya - wa-rü ya - hu ee e - he me-ku-ya - wa-rü ya - hu o - ha - ha - yü



o-ha - ha - yü e - he e - he-he

M1.3

A1



ri-ma-pu - na ri-ma-pu - na ri-ma-pu - na ri-ma-pu - na ri-ma-pu - na ri-ma-pu - na ri-ma-pu - na



ri-ma-pu-na ri-ma-pu-na ri-ma-pu-na-yü e - he e - he-he

M1.4

A1



a-pa ta-kua - ri-to-wo i-ya-na ha-ye ee ye-ku-ta - ri-to-wo - yü e - he e - he-he

M2.1

A1



mi-to-e - to ri-ra-no mi-to-e - to ri-ra-no mi-to-e - to ri-ra-no mi-to-e - to ri-ra-no mi-to-e - to ri-ra-no



o - ha - yü e - he e - he-he

M2.2

A1



pi-to-ne-tu ni-na-ka pi-to-ne-tu ni-na-ka pi-to-ne-tu ni-na-ka pi-to-ne-tu ni-na-ka pi-to-ne-tu ni-na-ka



o - ha - yü e - he e - he-he

C2

B1



ege-tü - we-tü-wo-wo i-ye e-ge-tü-we-tü-wo-wo i-ye e-ge-tü-we-tü-wo-wo i-ye



e-ge-tü-we-tü-wo-wo-ye e - he e - he-he

M1.1

B1



a-ma-go e-tue-pe-ne e-he a-wi-ri e-tue-pe-ne e-he we-ni-ku we-ni-ku ee e-he-he



we-ni-ku we-ni-ku ee e-he-he we-ni-ku we-ni-ku o-ha - ha-yü o-ha - yü e - he e - he-he

M1.2

B1



me-ku-ya-wa-rü-ya-hu ee e-he e-ne-ya-wa-rü-ya-hu e e-he me-ku-ya-wa-rü-ya-hu e-he e-ne-ya-wa-rü-ya-hu



o - ha - ha - yü o - ha - yü e - he e - he-he

M1.3

B1



ri-ma-pu - na ri-ma-pu - na ri-ma-pu - na e - he a - a - wi - ri ma-pu-na ri-ma-pu - na



ri-ma-pu - na ri-ma-pu - na ri-ma-pu - na ri-ma-pu - na ri-ma-pu - na ri-ma-pu - na ri-ma-pu - na



ri-ma-pu - na ri-ma-pu - na - yü e - he e - he-he

M1.4

B1



i-ye-gü ta-ni na-pi-ta-ni e - he-he ee ye-ku-ta - ri-to-wo - jü e - he e - he-he

B2



a-pa a-ta-ku ri-to-wo a-wi-ri i-ya-na ha-ye ee ye-ku-ta - ri-to-wo - yü e - he e - he-he

M2.1

B1



ito-me - to ri-ra-no mi-to-e - to ri-ra-no mi-to-e - to ri-ra-no mi-to-e - to ri-ra-no mi-to-e - to ri-ra-no



mi-to-e - to ri-ra-no o - ha - yü e - he e - he-he

M2.2

B1



pito-ne - tu ni-na-ka pi-to-ne-tu ni-na-ka pi-to-ne-tu ni-na-ka pi-to-ne-tu ni-na-ka pi-to-ne-tu ni-na-ka



pi-to-ne-tu ni-na-ka o - ha - yü e - he e - he-he

sobre o qual vão se desenvolver as frases, tanto no sentido de base para as transformações, quanto no sentido de uma referência diapasônica inicial do centro tonal. Como afirmei anteriormente, o motivo de vinheta se assemelha ao motivo-de-toque da flauta *apapalu* (PIE DADE, 2004) e ao motivo K do repertório *yamurikumalu wauja*, que “funciona como âncora, indicador e reforço do centro tonal, vinheta de separação entre temas e entre canções” (MELLO, 2004, p. 251).

De certo modo, o motivo de vinheta se assemelha ao *leitmotiv* (motivo condutor), uma técnica de composição músico-dramática que associa um motivo a um personagem ou a uma ideia, utilizado primeiramente por Richard Wagner em suas composições. Há uma vasta literatura do uso do *leitmotiv* desde óperas românticas do século XIX até os filmes e seriados da atualidade (BRIBITZER-STULL, 2015). O que quero destacar aqui é um caráter duplo, tanto musical quanto associativo. Até onde pude perceber, o motivo de vinheta não cria uma associação com um personagem específico, mas com a suíte que está sendo executada.

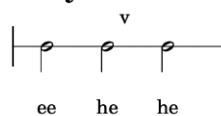
O motivo de vinheta é essencial para entender as estruturas das frases, uma vez que quase todas as canções elaboram os encerramentos das frases como variações do motivo de vinheta. Como um motivo condutor, ele transmite para o segundo cantor, que irá repetir aquela frase, uma deixa para o prosseguimento temporal da canção. Dessa forma, o motivo de vinheta possui uma regularidade no desenvolvimento frasal da maioria das canções, atravessando todo o tecido sonoro dos temas com suas variações. Se a vinheta marca o início e o fim das canções e suítes, o motivo de vinheta conduz um esquema que o ressoa como finalização das frases. Se o motivo é diapasônico, ele também é estrutural.

Nas frases do *itsatchi inapa*, a mesma fórmula linguística não-lexical do motivo de vinheta tende a se manter, a partir de variações da sílaba *he* ou *ehe*. É comum uma duplicação ou uma variação rítmica, o que pode vir acompanhado de uma variação na letra. Em diversas canções lentas, com a primeira dupla de cantores, o motivo passa de *he he he*, no início, para *ayehe he he* no encerramento das frases. Já a dupla yawalapíti realiza a exclusão de uma célula enquanto a letra passa para *ee ehe* ou *ee eheya*. Os cantos mais rápidos, executados com a dança no fim de tarde, e a suíte noturna, durante a *coda*, já assumem um novo motivo de vinheta, com a letra *ehe ehehe*. Nessas suítes os cantores yawalapíti e kuikuro podem reduzi-lo para *ehe ehe* ou alongá-lo, assumindo a letra *ehehe hehe ehehe* ou transformando a primeira parte, resultando em *ohaye ehe ehehe*. Como podemos

visualizar na partitura 62, os cantores mehinaku também realizam movimento semelhante com a fórmula linguística *ohayü ehe ehehe*.

Partitura 62 – Variações do motivo de vinheta na coda de frases

Ekayominha



E1 ee e - he - ya

E2 ee ee - he

E3 he he

E4 i - ha

E5 a - ye - he ee he

E6 a - ye - he ee he

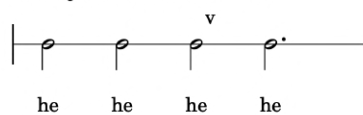
E7 ee he

E8 a - ye - he he he

E9 ee e - he

E10 a - ye - he he he

Ekayominha (YW)



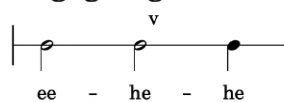
Eb.1 ee e - he - ya

Eb.2 ee e - he

Eb.3 e - he

H1 a - ye - he e - he

Hagagikugu



Angoho

ee - he e - he-he

H2 a - ye - he e - he

A1 a - we

A2 e - he - he he - he e - he - he

A3 he - he he - he e - he - he

A4 o - ha - ye ee - he e - he - he

A5 o - ha - ye ee - he e - he - he

A6 o - ha - ye ee - he e - he - he

A7 e - he e - he

ee - he e - he - he

A8 ee - he e - he - he

A9 ee - he e - he - he

Convidados

he-he - he e - he e - he-he

C1 e - he e - he-he

C2 e - he e - he-he

C3 e - he e - he-he

C3 o - ha - ye e - he e - he-he -

Madrugada

e-he - he e - he e - he-he

M1.1
o-ha - yü e - he e - he-he

M1.2
o-ha - yü e - he e - he-he

M1.3
e - he e - he-he

M1.4
e - he e - he-he

M2.1
o - ha - yü e - he e - he-he

M2.2
o - ha - yü e - he e - he-he

M2.3
o - ha - yü e - he e - he-he

M2.4
o - ha - yü e - he e - he-he

M3.1
o - ha - yü e - he e - he-he

M3.2
e - he e - he-he

M3.3
o - ha - yü ee e-he

ee e - he

Fonte: elaboração própria

Até aqui, abordamos a diferenciação das músicas entre partes comuns e partes únicas. O primeiro tipo, no repertório analisado, se apresenta em dois planos: uma que é a parte comum a todo o conjunto cancional do ritual, identificando todas

as aberturas e encerramentos das execuções musicais vocais; e outra que é comum ao agrupamento das canções, que também as atravessa por meio de variações nos encerramentos das frases. As partes únicas também estão bifurcadas no primeiro e no segundo tema, que aqui chamei de A e B, para facilitar a anotação. Existem casos em que uma mesma base de desenvolvimento rítmico-melódico é apresentada em diferentes canções, fazendo com que determinadas partes únicas sejam ressoadas em outras canções a partir de mínimas variações. O caso mais evidente é o mote da pintura linda.

Awiri nuyana (como é bonita a minha pintura) é um exemplo bom para pensar casos em que motes específicos passam de uma canção para outra sofrendo processos de transformação. O material que acompanha a melodia dessa canção famosa e sua variação, que desencadeia diferentes canções, nos lembram o processo de modulação gradativa e progressiva encontrado em um repertório dos Tikmũ'ũn de Minas Gerais. Rosse (2018, p. 32) identificou elementos de variação dos cantos que podem se reduzir à variação de uma única consoante ou até a uma variação taxonômica das espécies citadas no canto. Todo esse processo se torna aberto e múltiplo, visto que “os termos cambiantes são imprevisíveis, eles passam de um domínio a outro – às vezes literário, outras vezes melódico, ou ainda plástico, seguindo uma imagem ou uma qualidade dessa imagem” (ROSSE, 2018, p. 177)

O capítulo anterior destacou algumas variações melódicas e rítmicas nas versões registradas e analisadas. A versão mais conhecida, considerada um domínio público do Alto Xingu e símbolo do repertório do *itsatchi*, não foi gravada. O mesmo mote da pintura bonita/linda também é encontrado em um canto do *tapanawanã*, um ritual de ordem mais cotidiana (ALMEIDA, 2012), com seu primeiro registro feito por Steinen na aldeia *Nahuquá*. “A dança era acompanhada da seguinte canção: [...] *awirínuyána; awirínuyána*” (STEINEN, 1940, p. 130). Mais de um século depois, dessa vez em um *itsatchi*, George Zarur perguntou a tradução de uma canção ritual, que foi a seguinte: “*auíre* (...), você está sendo pintado, sua pintura está ficando muito bonita” (ZARUR, 2003, p. 10).

Na canção *apa taku* (M1.4), durante o tema B, aparece a expressão *awiri iyana*, onde o prefixo *i-* indica a segunda pessoa, “sua pintura está bonita”. Já na sequência *yoiri nuyana* (M2.3) e *yoeere nuyana* (M2.4), o agente muda e agora o objeto é a “minha pintura”, onde a pintura (*-yana*) está acompanhada do prefixo de primeira pessoa (*nu-*). As duas últimas já estão no fluxo de variações rítmico-

melódicas que se encontra a versão mais famosa, remetendo aqui não à beleza da pintura, mas ao seu meio, um tipo de argila branca. Na próxima sequência desta noite, a pintura reaparece na canção *weniku nuyana* (M3.1) e na próxima *weneku nuyana* (M3.2). Dessa vez, o termo que acompanha a pintura não é nem um adjetivo, nem o meio da pintura, mas o local, no centro (*weneku*) da aldeia, enquanto a referência melódica se mantém. Nos dois casos em que são canções vizinhas, percebe-se uma modulação gradativa em que a diferença está em uma vogal.

As partes únicas são construídas por meio de variações dentro do limite das canções, mas também as atravessam e atingem diferentes versões dos repertórios com origens linguísticas diversas. Trata-se de uma possibilidade do que parece ser o princípio dos cantos tikmũ'ũn.

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. (ROSSE, 2018, p. 35)

Esse ponto se reflete em variações e microvariações, além de variações rítmicas que exploram as tercinas. Trago aqui o caso de *awiri nuyana* justamente porque ele ilustra também um cruzamento mítico-ritual do qual tratei no capítulo três, em que um mesmo mote musical pode atravessar canções, suítes, repertórios, rituais e séculos. Os fluxos musicais da pintura linda são definidos por traços móveis, em que uma melodia conhecida se modifica em determinados fatores que podem ser mínimos e quase imperceptíveis, como a mudança de uma vogal, ou evidentes e ritmicamente marcados (part. 63).

Partitura 63 – Frases de A8-9, C1-2, M1.3, M2.1-4, M3.1-2

A8

i - ko - ne - tu gi - ga - mo i - ko - ne - tu gi - ga - mo i - ko - ne - tu gi - ga - mo

a - ya - hi - yo - ho ee - he e - he - he

A9

tu - na - ke tu - na - ke tu - na - ke tu - na - ke tu - na - ke tu - na - ke

a - ya - hi - yo - ho ee - he e - he - he

C1

tü - wo - wo tü - wo - wo tü - wo - wo tü - wo - wo tü - wo - wo tü - wo - wo -

ye e - he e - he - he

C2

e - ge tü - we tü - wo - wo i - ye e - ge tü - we tü - wo - wo i - ye e - ge tü - we tü - wo - wo -

ye e - he e - he - he

M1.3

ri - ma - pu - na ri - ma - pu - na ri - ma - pu - na ri - ma - pu - na ri - ma - pu - na ri - ma - pu - na ri - ma - pu - na

ri - ma - pu - na ri - ma - pu - na ri - ma - pu - na - yü e - he e - he - he

M2.1

mi - to - e - to ri - ra - no mi - to - e - to ri - ra - no mi - to - e - to ri - na - no mi - to - e - to ri - ra - no mi - to - e - to ri - na - no

**M2.2****M2.3****M2.4****M3.1****M3.2**

Fonte: elaboração própria

Os comentários desta seção enfatizaram a separação entre as partes comuns dos repertórios e partes únicas de uma mesma canção. Dentro das partes únicas, também comentei sobre a dialética temática que os temas A e B têm entre si, com um enfoque no englobamento do primeiro pelo segundo, em que frases de A

são repetidas em B de maneira literal (mais raro) ou seguindo propriedades de transformação. Entre as vinhetas e as frases existe o motivo de vinheta, que pesa para um lado a balança da simetria dos cantores e que corta o tecido sonoro de toda a canção, praticamente a cada mudança de solista. Por fim, tratei de um processo de modulação progressiva em que diferentes elementos musicais e lexicais são alterados em variações, mínimas ou não, gerando novas canções, a partir de uma economia melódica inicial. Passo, a seguir, a tratar de uma outra esfera musical que caracteriza bem o caráter cumulativo e progressivo que associamos ao *itsatchi*.

7.2 O CENTRO TONAL E A SUA GRAVIDADE MICROVARIACIONAL

O processo de variação e de progressividade acompanha todo o curso dialético entre os temas A e B, resultando em um paralelismo poético e progressivo que cruza toda a canção. O “chão” faz com que a repetição, banhada em diferença, seja modulada continuamente em níveis microtonais e quase imperceptíveis. Trata-se de um eixo gravitativo que segue linhas de acumulação únicas para cada canção ou para cada grupo de canções.

Tal eixo se difere da tônica na música ocidental, que pensa as escalas de modo temperado, dividindo as frequências do espectro e permitindo a equivalência das oitavas. Vimos que esse modelo não se aplica perfeitamente para o repertório do *itsatchi inapa*, o que pode se estender a diversos gêneros musicais que não baseiam seus sons em linhas espectrais simétricas entre si. Em determinadas cítaras vietnamitas (KEEFE; BURNS; NGUYEN, 1991), algumas cordas têm afinação fixa, enquanto outras podem mudar o *pitch* para acomodar melhor o espectro vocal do cantor. Nos Andes, registros etnomusicológicos e arqueológicos apontam para a afinação em que os sons são manipulados para se projetarem de maneira intencionalmente dissonante, fugindo da simetria temperada (ARCE SOTELLO, 2002; MARTÍNEZ, 2018). Voisin chegou a tentar replicar as frequências de vibrafones da África Central e da ilha de Java, na Indonésia, em moduladores sintéticos junto com especialistas nesses instrumentos. Com variações de intervalos não-simétricos, a oitava, que se apresenta como fixa, certas vezes precisou ser esticada ou comprimida (VOISIN, 1994, p. 89). Trata-se de um assunto que pode ser retomado até o século XIX com as primeiras medições tonométricas de escalas não-

harmônicas realizadas, que evidenciaram a incompatibilidade destas com o sistema de afinação pitagórico (ELLIS; HIPKINS, 1884)¹⁶⁰.

A existência de um centro tonal implica a existência de uma escala. Aqui, esta se configura como um conjunto de sons que estão sob a influência desse centro e que aponta para uma hierarquia interna entre eles. Dessa forma, a força gravitacional do centro tonal cria uma referência sonora em que se desenvolve este conjunto de sons que aqui chamo de escala. A metáfora celeste é boa para pensar a relação entre os sons pois a massa que gera a atração é, ela mesma, instável, tensa e dinâmica. Nesse sentido podemos também chama-lo de “*centre d’attraction*”, ‘centro de atração’ (MARTÍNEZ, 1990, p. 166), assim como na música *pujllay* do carnaval andino boliviano. Trata-se de um centro de atração, pois, assim como no *ihralaka kamayurá*, “é o lugar teso para onde confluem todas as tensões de uma escala” (MENEZES BASTOS, 2013a, p. 419).

A tensão do sistema escalar do *itsatchi inapa* se exprime de maneira bem audível, podendo ser também visualizada por meio das análises melográficas e espectrográficas. A emissão vocal do CT é realizada com a intenção de se obter um timbre específico, que os Yawalapíti denominam como *garganta chorando*. Vimos que os sons da *wüpü* também são descritos dessa forma, e o que ambos têm em comum é a difusão de um *pitch* complexo e instável. Em ambos os repertórios, o timbre e a técnica vocal são elementos de avaliação constante, atuando como marcadores do domínio musical por parte do especialista¹⁶¹. Tal tensão implica, no caso do *itsatchi inapa*, em uma altura instável, que se propõe inversa à nota linear temperada e se manifesta em um *vibrato* constante¹⁶², por sua vez contrastante com os contornos melódicos mais estáveis dos graus superiores. Essa diferenciação ressoa novamente o material *tikmũ’ün*, pois “se sobre o traço fino observa-se uma fixação realmente rigorosa das alturas, sobre o traço grosso ao contrário existe já a possibilidade de haver sensíveis variações ao longo das repetições” (ROSSE, 2007, p. 77).

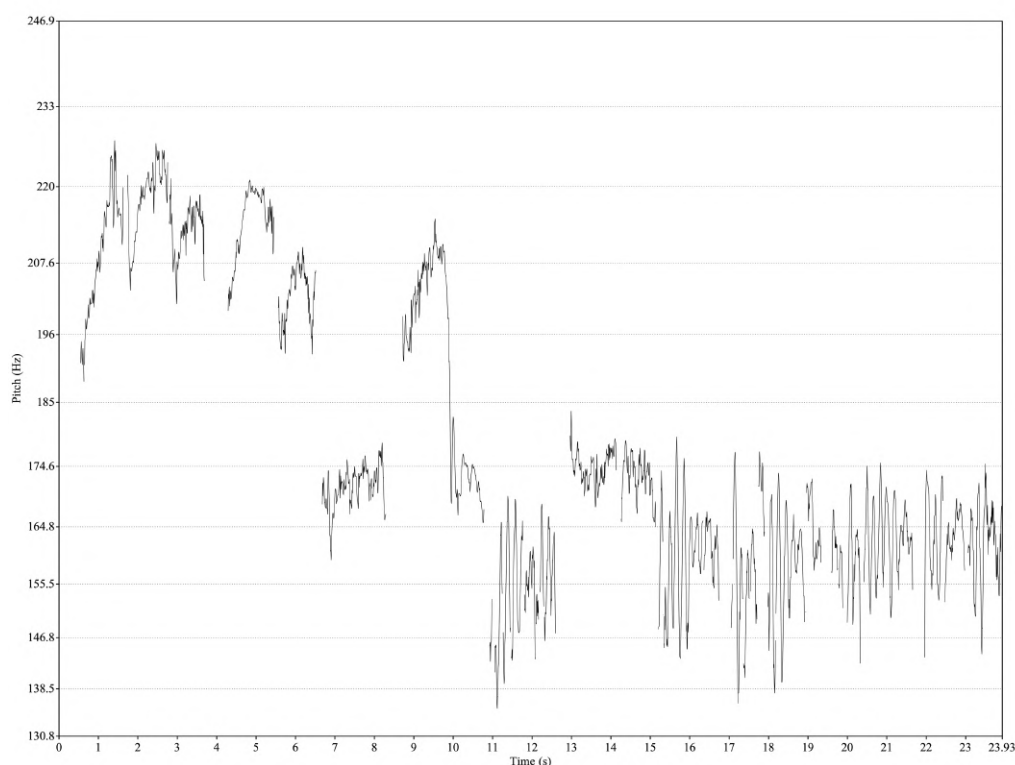
¹⁶⁰ Para mais detalhes das limitações da partitura ver Ciantar (1996), em relação ao timbre, e Schneider (2001), em relação ao espectro do *pitch*. O primeiro será tratado na última seção deste capítulo, enquanto o segundo trataremos em outro momento, especialmente considerando a dinâmica entre a frequência fundamental e os harmônicos no repertório da *wüpü*, o que pode se aproximar de um som quimérico (BREGMAN, 1990, p. 459).

¹⁶¹ Assim como no ritual Kubandwa da África Central, em que o que difere uma performance da outra é a qualidade de algo parecido com o “‘barulho’, ‘agitação’ ou ‘turbulência’ [‘noise’, ‘agitation’ or ‘turbulence’]” (FALES, 2002, p. 83, tradução nossa).

¹⁶² Nas partituras, as notas se expressam sempre como alturas aproximadas.

No caso em tela aqui, a fixação dos graus superiores, o que o autor chamou de “traços finos”, não é tão rigorosa assim, e as variações dos “traços grossos” são constantes, configurando o *vibrato*¹⁶³. Como podemos ver na figura 54, a variação da frequência do centro tonal na frase A1 da canção H1 oscila em torno de um eixo y que marca a nota registrada. Essa variação pode alcançar as notas vizinhas em um desvio do *pitch*, extrapolando os limites de sua tonalidade e transformando o *vibrato* em *tremolo*. As notas mais agudas, por sua vez, são mais lineares, ou melhor, com formatos curvos, graças ao *glissando* de ataque e final, fazendo desse movimento mais um deslizar contínuo do que um intervalo fixo. É como se a tensão do centro tonal vibrasse de maneira contínua e explodisse o som para longe, mas ainda sob a influência gravitacional que acaba por atraí-lo novamente.

Figura 54 – Melograma do Centro tonal da frase A1, canção H1



Fonte: elaboração própria

Existe um certo padrão no contorno melódico do repertório. A vinheta trata de estabelecer o ponto de partida do centro tonal que, com o tema A, inicia um

¹⁶³ Esta última técnica ornativa é comum em boa parte dos repertórios musicais dos Ràmkkòkamekra (Canela) e dos Timbira em geral (SOARES, 2021, p. 247; SOARES; GIRALDIN, 2019, p. 103), além de em cantos dos próprios Tikmũ'ün (ROSSE, 2018, p. 165).

processo de aumento progressivo e microtonal, baseado em *tremolos* e *vibratos*. Tratando especificamente das frases, que é o principal foco analítico adotado aqui, o contorno tende sempre a se encerrar de volta ao centro tonal. O movimento descendente acompanha o repertório da *wüpü*, o repertório kamayurá do *ihralaka* (MENEZES BASTOS, 2013a), o gênero vocal feminino (MELLO, 2005)¹⁶⁴, a flauta sagrada (PIEIDADE, 2004) e o quinteto de clarinetes Takuara (MONTAGNANI, 2011, p. 116)¹⁶⁵. Esse parece ser também o caminho que traça a última frase dos cantos do repertório *parishara*, executados pelo povo Pemón da Venezuela, que sempre termina no tom mais grave da escala. Este seria semelhante à tônica, que Matthias Lewy prefere denominar como um “*tone of reference*”, ‘tom de referência’ (LEWY, 2012, p. 68). Trata-se, aqui e alhures, de uma força atratora.

O *pitch raising* ou, como venho chamando, elevação microtonal progressiva do CT, é uma técnica bastante dispersa na musicalidade indígena das Américas (HILL, 1993; RODGERS, 2014, p. 280; ROSSE, 2018; SEEGER, 2015, p. 181–206; SILVA, 2021; SOARES, 2021; SOARES; GIRALDIN, 2019). Como vimos no capítulo anterior, sua elevação é gradual e localizada, em que o *pitch* modula de maneira ascendente. Tal elevação cria o que chamei de “menorização” e “maiorização” para descrever a dinâmica dos intervalos. Dessa forma, é como se os graus superiores fossem empurrados para longe à medida que o centro tonal comprime a distância. Na literatura, existem dois exemplos de comportamentos em relação aos intervalos durante a elevação do *pitch*, todos de povos da família Jê. Em determinadas séries de cantos, os Tikmũ’ün realizam uma elevação linear da afinação que a atravessa como um todo. Rosse menciona uma “compressão harmônica”, que comprime uma terça menor em uma segunda maior após uma centena de cantos (ROSSE, 2018, p. 148). Já entre os Kísêdjê, os cantos da estação chuvosa sofrem uma ascensão gradual na afinação, ao mesmo tempo em que os intervalos permanecem os mesmos. “Em outras palavras, a melodia permanece a mesma, mas o todo sobe” (SEEGER, 2015, p. 185).

¹⁶⁴ “Opera aqui a gravidade que governa o sistema musical, as tensões confluindo para o ponto de densidade máxima que é o centro tonal,” (MELLO, 2005, p. 307).

¹⁶⁵ “As frases de Takwara (como as de Atanga) começam com as notas mais altas e são caracterizadas por um perfil descendente que sugere uma espécie de atração tonal para a nota mais grave. Essa ideia de atração é confirmada pela existência da noção musical *kuikuro* de *ngongo*, ‘o chão’ ou ‘o piso’. [*Les phrases de Takwara (comme celles de Atanga) commencent par les notes les plus aiguës et se caractérisent par un profil descendant suggérant une sorte d’attraction tonale vers la note la plus grave. Cette idée d’attraction est confirmée par l’existence de la notion musicale kuikuro de ngongo, ‘le sol’ ou ‘le plancher’*]” (MONTAGNANI, 2011, p. 116, tradução nossa).

No *itsatchi inapa*, a dinâmica parece misturar os dois comportamentos: a “compressão harmônica” é obtida em menor escala (no âmbito do tema), para logo em seguida as distâncias se retomarem e “o todo subir” novamente. Trata-se de um caráter progressivo de compressão e expansão harmônica. Por sua vez, a progressividade não é constante, tendendo para curvas logarítmicas. Essa é a tendência mais comum de comportamento do *pitch* das canções. Ainda que o modelo de curva do CT possa parecer, à primeira vista homogêneo, alguns excertos se apresentam de maneira heteróclita, como podemos visualizar nos gráficos do capítulo anterior¹⁶⁶. Em alguns casos, quando o *pitch* do CT se mantém estável durante toda a canção, o trajeto não está contido em uma canção, mas extrapola para a sequência. Esse é o caso da suíte da madrugada, em que, se o CT não varia muito, ele o faz no âmbito da sequência.

Pelo que pudemos conferir em audições e gravações da música alto-xinguana, a dinâmica do *pitch* é um caráter exclusivo do repertório do *itsatchi inapa*. Até onde está registrado na literatura, não a encontramos nos repertórios do *tapanawanã* (ALMEIDA, 2012), do *ihralaka* (MENEZES BASTOS, 2013a) no canto feminino *yamurikumalu* (MELLO, 2005), nem na música instrumental da flauta *apapalu* (PIEIDADE, 2004) ou do aerofone *wüpü*. Todo esse movimento confirma um “senso diapasônico”, como notado também entre os Kamayurá (MENEZES BASTOS, 2013a, p. 228). Se tomei a região grave da vinheta e a sua sequência com o motivo de vinheta como o diapasão da canção que se inicia, o desenrolar temático faz com que o centro tonal seja modulado pelos cantores. Trata-se de mais um nível da progressividade acumulativa do *itsatchi*.

7.3 O TEMPO NO *ITSATCHI*

Na música ocidental, o tempo é o que mantém o conjunto de elementos musicais unidos e coerentes. Ele é medido através de batidas por minuto (BPM), cujo algarismo denomina a pulsação constante de um exemplo musical. Já na música alto-xinguana, o tempo é contado através de idiofones e dos pés dos dançarinos. A frequência da pulsação desses elementos está identificada nas

¹⁶⁶ Esse movimento heteróclito também acontece entre os Yawanawá: “o *rising* de tonalidade (...) não é unidirecional, indicando a intencionalidade interpretativa de cada canto. Em alguns a tonalidade se sustenta, em outros ela oscila para baixo e em outros para cima” (SILVA, 2021, p. 343).

partituras do *itsatchi inapa* em BPM, para ajudar na leitura. Porém, o símbolo aproximado identifica que não se trata de uma medida estrita, medindo mais a média do pulso do que a regularidade estável deste. O que chamo de pulso é a pulsação regular (com baixa ou baixíssima variação) e contínua de valores temporais.

Se a pulsação é medida com os idiofones, estes também marcam o que costumamos chamar de tempo forte, que é hierarquicamente anterior ao tempo fraco, cujo padrão constitui a métrica. Tratando do *itsatchi inapa*, o tempo forte marcado pelo calcanhar dos cantores nem sempre coincide com o início das frases e dos motivos, com este às vezes passando para o tempo fraco, caracterizado pelo silêncio do guizalhar¹⁶⁷. Vimos, anteriormente, que o repertório analisado aqui separa as canções em lentas e rápidas, e que esse movimento de aceleração dos BPM segue também a progressão ritual diária. Dessa forma, a associação das suítes também está ligada pela pulsação das canções que o compõem. As suítes *hagagikugu* e *ekayominha* possuem um andamento *adagio*, enquanto a suíte *angoho* vai de *andante* a *moderado*. Esse crescendo do pulso se efetua na dança *hapulupulu*. Lembrando do *itsatchi iúla*, também nos deparamos aqui com uma progressão de intensidade e de andamento análoga ao que ocorre no índice sonoro. A dança, esse clímax diário, também executa *itsatchi iúla*.

O padrão da métrica constitui o que conhecemos como compasso. Um compasso 4/4, por exemplo, possui um tempo forte e três fracos. Justamente por essa maleabilidade métrica em relação ao pulso, optamos por não inserir essa marcação temporal nas partituras. Essa é uma ausência comum em transcrições musicais na etnomusicologia, sendo que sua utilização requereria constantes mudanças em sua fórmula. Ainda na década de 1960, Kolinski já anotava que “a abordagem acentual têm causado uma grande quantidade de erros de interpretação de estruturas metrorítmicas”¹⁶⁸ (KOLINSKI, 1964, p. 249, tradução nossa). Assim, a organização inerente aos compassos que dividem o tempo em unidades de pulso e métrica regular não é encontrada no *itsachinapá*¹⁶⁹. Essa característica concerne ao

¹⁶⁷ “Na primeira exposição de A, o pulso acentuado coincide com o início do tema, mas muitas vezes, especialmente nos temas ternários, já na primeira repetição de A, o pulso forte vai para o contratempo. Notei que, para os nativos, tal mudança é irrelevante, pois o que importa é a pulsação, esta sim sempre firme e binária – pé direito forte, pé esquerdo fraco” (PIEIDADE, 2004, p. 163).

¹⁶⁸ “the accentual approach has caused a great amount of misinterpretations of metrorhythmic structures”.

¹⁶⁹ Este também é um canto sincopado, como se pode notar devido à grande presença de quiálteras, especialmente das tercinas, quando a métrica binária se resolve em três tempos. Trata-se de uma flexibilização rítmica também comum no ritual feminino do *yamurikumalu* (MELLO, 2005, p. 263).

que Fridman denominou como “métricas combinadas: procedimento [...] que envolve a mudança de acentuação rítmica no decorrer da peça” (FRIDMAN, 2018, p. 358). A métrica que se combina, invertendo o tempo forte, só se aplica à voz, os idiofones permanecendo estáveis.

Na música ocidental, a percepção métrica tenta “transformar o caos em estrutura [...] buscando gerar predictibilidade” (SANTOS, 2012, p. 1). Essa previsibilidade pode ser aplicada aos idiofones e à dança catabática, que afirma o tempo forte e a força da gravidade ao bater com o pé no chão¹⁷⁰. No caso das duas primeiras suítes executadas no ritual, o ralentando dos cantores se aplica também aos guizos presos no calcanhar, imprimindo um caráter subjetivo à constância do pulso.

Como ocorre em muitos outros repertórios musicais indígenas, a métrica da marcação rítmica acompanha estritamente a métrica melódica, podendo inverter os acentos sem problemas, pois bater os pés (ou o bastão de bambu) ritmicamente serve para demarcar unidades do recorte temporal, pontuando o andamento da música, e não para marcar seus aspectos sintáticos (PIEIDADE, 2004, p. 163).

Tais recortes de tempo que pontuam o andamento (pulso) podem ser acelerados em alguns repertórios indígenas, como anotou Lacerda (2021, p. 290) sobre os Asheníka e Silva (2021, p. 258, 294) sobre os Yawanawá. No caso do *itsatchi inapa*, notei uma aceleração do pulso na passagem do tema A para o tema B, que decai novamente quando se retorna ao primeiro tema, especialmente nas suítes de canções lentas. Essa aceleração acompanha a marcação do pulso realizado pelo chocalho quando se entra no tema B. Enquanto no tema A, o chocalho se mantém contínuo, no tema B, ele marca o pulso acompanhando a aceleração mencionada (part. 64).

¹⁷⁰ Sobre o caráter catabático das danças alto-xinguanas, ver Vêras (2000).

Partitura 64 – Figura rítmica do tema A e do tema B

A

B

Fonte: elaboração própria

O processo de aceleração que acompanha o desenvolvimento temático se torna ainda mais evidente com o *ralentando* dos cantores durante a primeira parte da execução diária, envolvendo a suíte *ekayominha* e, em algumas ocasiões, a suíte *hagagikugu*. A marcação do chocalho no tema B, nesses casos, ajuda a manter a sincronicidade da métrica poética com a pulsação, à medida que o primeiro tema tende para a desproporcionalidade entre ambos. Atrasar ligeiramente o andamento também ocorre na música *tikmũ'ün*, quando os passos da dança são levemente deslocados em relação à linha rítmica dos cantos, podendo inclusive serem francamente independentes em alguns momentos (ROSSE, 2018, p. 208).

No *itsatchi*, existem três repertórios distintos (*wüpü*, *hohori* e *itsatchi inapa*) pertencentes ao que considere ser um gênero musical. A formação do canto *hohori* se dá de modo responsorial, em formato de pergunta e resposta, onde o solista pergunta e o coro responde. O principal executa alguns motivos no modo solo para, em conseqüente, o coro feminino responder em um paralelismo oitavado. Nesse caso, assim como no *yamurikumalu*, trata-se de uma formação antifonal cuja “relação entre as partes é replicativa” (MELLO, 2005, p. 237), uma formatação diferente daquela em que há a diferenciação entre o solista e o coro.

A antifonia diferenciativa, por sua vez, pode ser atribuída ao *itsatchi inapa*, se tomarmos o *iúla* como parte da canção, o que decididamente é, mas não somente. Sob tal ótica, seria uma espécie de modo responsorial em que os participantes no pátio executam as curtas respostas de assembleia. A deixa é a passagem do primeiro ao segundo tema, quando ocorre a modulação da figura rítmica do chocalho, a emissão da nota mais aguda até então e podendo haver também uma aceleração do andamento. Vimos, entretanto, que o formato responsorial não é uma norma da formação, podendo haver ou não a assembleia para gritar.

A disposição normativa, constante na longa duração do ciclo ritual, é a de solo-solo ou, como definiu Arom (1991, p. 40), uma “*imitation*”, ‘imitação’, em que a reprodução de uma voz é executada por outra, sendo a primeira chamada de antecedente e a segunda de consequente. Tal formação requer uma simetria em um mínimo de duas vozes, o que, com o motivo de vinheta sendo exclusivo ao cantor principal, tende a ser desestabilizada. Há, entretanto, um pequeno momento em que essa simetria assimétrica dos cantores entra em modo polifônico. Trata-se do pequeno instante em que ambas as vozes estão justapostas no que Arom (1991, p.36) denominou como “*overlapping*”, ‘sobreposição’, quando a monodia se torna uma polifonia rudimentar.

Passando para o repertório da *wüpü*, temos uma polifonia de quatro tubos. Esse é o caso do estilo *hocket* utilizado pelos dançarinos e largamente espalhado na história da música ocidental e igualmente na música indígena, especialmente tratando de aerofones. Tal qualificação polirítmica se refere ao acontecimento de construções contrapontuais concomitantes baseadas no pulso comum que é marcado pela dança. Trata-se de contraponto rítmico que se manifesta em polirritmia.

Pensando no conjunto de execuções musicais diárias, o tempo da festa se inicia com a execução da *wüpü* em caráter polifônico e polirítmico, em que dois dançarinos combinam as vozes de suas flautas e a construção rítmico-melódica para a emissão da peça instrumental. Passada a manhã e o início da tarde com os lutadores dançando de casa em casa, é chegada a hora do *itsatchi inapa*. Esse também é executado por uma dupla, dessa vez de cantores, com os enunciados ritmo-melódicos duplicados imediatamente. O início da execução musical vocal se caracteriza por um *ralentando* aliado a um *rubato*, que desaparece à medida que se

avança no repertório. Quando pulso e métrica estão alinhados nas canções rápidas, já é fim de tarde e entram em cena os dançarinos.

A execução da dança *hapulupulu*, como vimos, é o auge da execução sonoro-vocal diária, momento em que os gritos atingem o seu ponto máximo de potência e que a maior quantidade de pessoas participa no evento musical. Assim como entre os Ashenika, o momento em que ocorre “tudo ao mesmo tempo agora” efetiva a “presentificação máxima da ideia de ‘alegria’ coletiva, foco primordial da realização do ritual” (LACERDA, 2021, p. 161). Se se trata do auge diário da festa, também é uma preparação para a guerra simbólica com peixes e convidados, apontando para a centralidade da dualidade guerra/festa que acompanha todo o ritual (PERRONE-MOISÉS, 2015).

Como vimos, a dança inaugura uma segunda cena musical composta de gritos individuais, gritos coletivos e onomatopeias. Apesar da sua independência com os cantores, ela está diretamente ligada à canção, com dois movimentos musicais-coreográficos relacionados ao desenvolvimento temático. O cruzamento das duas cenas compõe o cenário múltiplo dos crepúsculos alto-xinguanos em tempo de *itsatchi* e, de certa forma, os alinha segundo uma única execução localizada no tempo. Assim, a agregação das cenas cria uma polifonia em que, de um lado, as vozes individuais dos cantores e, de outro, as vozes e marcações rítmicas dos dançarinos se sobrepõem em camadas não alinhadas ritmicamente entre si. Não se trata de cantos individuais sendo executados simultaneamente, como o gênero *akia* dos kisêdjê (SEEGER, 2015), e sim de duas execuções sobrepostas e relacionadas, ainda que divergentes.

Em uma das audições do CD do livro *Awapá* (FERRO, 2008), contava com a presença da antropóloga e etnomusicóloga Paola Gibram¹⁷¹. A faixa selecionada era do *itsatchi inapa* executado pelo virtuoso cantor já falecido Winako Kuikuro, sendo acompanhado de Ayupu Kamayurá, e da dança *hapulupulu*. Nessa breve audição, Gibram suspeitou que a gravação havia sido editada, pois havia uma dissonância rítmica das duas cenas. Pelo conhecimento das condições de gravação e produção do disco, apesar de não ter participado do processo, sabia que se tratava da execução “crua”, sem edição do tipo “recorta e cola”. A complexidade rítmica, porém,

¹⁷¹ A quem agradeço a provocação.

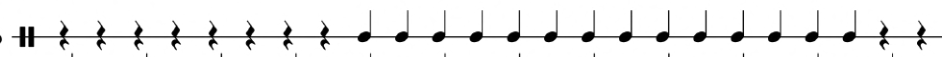
nos chamou atenção para uma provável polirritmia, fator bem presente na musicalidade africana.


A polirritmia se caracteriza pela relação do aspecto rítmico vertical, quando dois ou mais padrões ocorrem simultaneamente (PAULI; PAIVA, 2016). Ainda que toda música contrapontual possa ser considerada polirrítmica, Arom (1991, p. 42) fala que o que costuma ser considerado como polirritmia é também conhecido por “cross-rhythms”, ‘ritmos cruzados’, em que diferentes figuras rítmicas são combinadas em cruzamentos, ao invés da coincidência destas. A execução da dança *hapulupulu* atua dessa forma, adicionando mais uma linha rítmica simples que, combinada à linha rítmica do chocalho dos cantores (part. 65), enfatiza a divergências entre eles. Como se pode ouvir nos exemplos em anexo em que ocorre a dança (faixas 17 a 25 do Anexo A), as linhas rítmicas também se inter cruzam, remetendo o ouvinte à ligação temporal dessas duas cenas concomitantes e coordenadas entre si, mas independentes.

Partitura 65 – Linhas rítmicas do chocalho e do hapulupulu.


B

♩ ≈ 138

Chocalho 

Guizo 

♩ ≈ 93

Dançarinos 

Fonte: elaboração própria

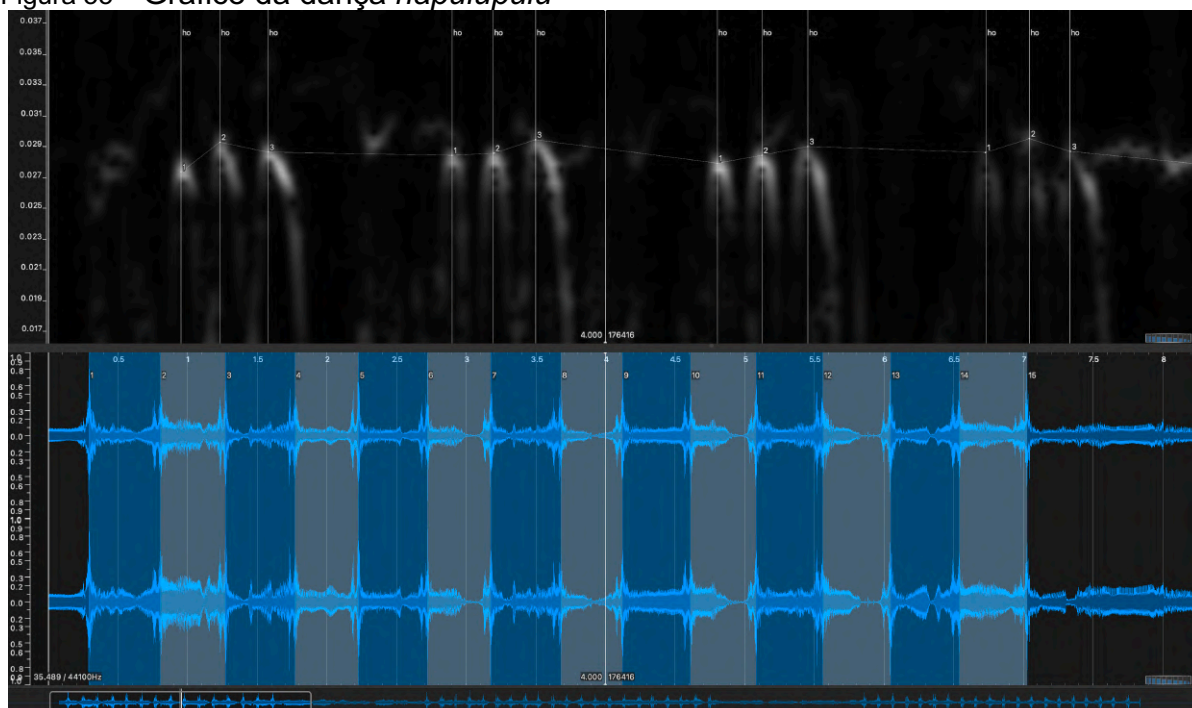
Uma análise visual com o *Sonic Visualiser* pôde clarificar mais elementos temporais nessa cena musical duplicada. As distâncias entre as notas emitidas pelos idiofones claramente não se baseavam em um mesmo andamento de pulso. Uma medição manual de cada um dos elementos chegou a diferentes BPM, confirmando se tratar de uma configuração “polipulso”, ou, segundo Arom, “polimétrica”, que

[...] é aplicável somente a um tipo muito especial do fenômeno. Se tomarmos 'metro' em seu sentido primário de *metrum* (o metro sendo a unidade de referência temporal), 'polimétrico' descreveria o desdobramento simultâneo de várias partes em um único trabalho em diferentes andamentos para não ser redutível a um único metro. Isso acontece em

algumas músicas modernas, como algumas das obras de Charles Ives, Elliott Carter's- Symphony, B. A. Ópera de Zimmermann Die Soldaten, e Rituel de Pierre Boulez. Sendo polimétricos no sentido estrito, estes trabalhos só podem ser realizados com vários condutores simultâneos¹⁷² (AROM, 1991, p. 205, tradução nossa).

Na figura 55, estão dois gráficos da frase B1 da canção A1, contando oito segundos a partir da primeira marcação do chocalho. Abaixo está o gráfico com a forma *wave* da canção onde, no eixo x, pode-se ver a contagem do tempo em segundos e a segmentação do pulso em cores a partir do chocalho. Acima está o *melodic range spectrogram* com um *zoom* no intervalo de frequência que vai de 576 a 845 *hertz*, no eixo y. Também no eixo x está marcado os gritos *ho* dos dançarinos em barras verticais, que se encontram nessa faixa de frequência. Tanto a segmentação da onda *wave*, quanto os gritos foram marcados manualmente com uma 'camada de instantes de tempo' (*time instants layer*). Já a contagem das colcheias dos dançarinos foi marcada com a 'camada de valores de tempo' (*time values layer*), com pontos e linhas os ligando.

¹⁷² "is only applicable to a very special kind of phenomenon. If we take 'metre' in its primary sense of *metrum* (the metre being the temporal reference unit), 'polymetric' would describe the simultaneous unfolding of several parts in a single work at different tempos so as not to be reducible to a single *metrum*. This happens in some modern music, such as some of Charles Ives's works, Elliott Carter's-Symphony, B. A. Zimmermann's opera *Die Soldaten*, and Pierre Boulez's *Rituel*. Being polymetric in the strict sense, these works can only be performed with several simultaneous conductors"

Figura 55 – Gráfico da dança *hapulupulu*

Fonte: elaboração própria

Tal marcação permitiu verificar o local exato em que cada pico do gráfico estava na contagem do tempo, dando um pulso de 0,62 segundos para os dançarinos e um pulso de 0,47 segundos para o chocalho. Como as canções variam ligeiramente o BPM para mais ou para menos, tal contagem de frações de segundo acompanha o andamento. Assim, os 138 BPM dos cantores correspondem a um pulso com 0,43 segundos, e os 93 BPM dos dançarinos a 0,64 segundos, a variação estando na segunda casa decimal do segundo. Trata-se, então, de uma execução musical polimétrica, para usar os termos de Arom (1991), ou de uma música baseada em um polipulso¹⁷³.

Dessa forma, a dinâmica do pulso das execuções diárias do canto vocal realiza um crescendo de andamento que culmina em uma polifonia polipulso, processo que é acompanhado por uma polirritmia do estilo *hocket*. São formas de manipular o tempo musical por meio de diferenciações rítmicas entre as pessoas envolvidas na execução ritual. Essa mesma manipulação também ocorre durante a *coda* da festa, que se inicia com a preparação e pintura das efígies. Segue aí uma suíte de canções *kanupa*, ou, segundo a tradução yawalapíti, “sagradas”. Durante

¹⁷³ Rosse (2007, p. 75, 121) trata de situações musicais semelhantes com o conceito de “polimúsica” ou de “polidança”, justamente pelas cenas não fazerem referência umas às outras, mas por sobreporem os seus tempos.

essa suíte ocorre também uma resseriação de canções da suíte *angoho*, com a dança em fila, momentos antes da família patrocinadora trazer os enfeites, pela manhã. Nesse crepúsculo matutino, o clímax acelera o tempo cronológico, estabelecendo uma temporalidade exógena, construída através das ações rituais e, dentro delas, da música e de suas sequências. Na *coda*, a progressão que venho tratando atinge os maiores níveis, com as semanas antecedentes de execuções rituais diárias comprimindo também o espaço, o que culmina na convergência das aldeias vizinhas.

7.4 MISTURA MUSICAL ALTO-XINGUANA

Nas seções anteriores, abordamos as características rítmico-melódicas das canções do *itsatchi inapa*, indo dos procedimentos variacionais, passando pelo timbre e a elevação microtonal, até chegar no ritmo e no pulso das canções em suas diferentes suítes da execução diária. Agora passo a tratar das letras das canções, em muitos casos tidas como misturadas pelos cantores que, nesses casos, podem não as compreenderem literalmente. A pesquisa das letras das canções se deu com um tradutor e um cantor, ambos bilíngues, chegando a aproximações e suposições de traduções em grande parte dos casos. A transcrição e a tradução inicial foram realizadas por Yamalui Kuikuro Mehinaku, um consultor e tradutor oficial da Língua Caribe do Alto Xingu. Ele também é proficiente em Mehinaku, a língua de seu falecido pai, fazendo com que identificasse termos tanto em sua língua materna quanto paterna. O trabalho de tradução foi revisitado com Tapi Yawalapíti, que também possui formação em linguística. Por ser um cantor poliglota, sendo falante ativo e fluente em kamayurá (tupi) e kuikuro (caribe), além de ser um dos da sua geração que mais conhece a Língua Yawalapíti (aruak), ele conseguiu aumentar o léxico dos termos reconhecíveis. A responsabilidade, no entanto, é toda minha.

Como colocamos no capítulo anterior, o que conseguimos como significado linguístico das canções do *itsatchi inapa* não passou, em muitos casos, de inferências aproximativas a partir de um conjunto (pequeno) de termos traduzíveis. Essa mesma posição perante as letras desse repertório já havia sido notada entre os Kuikuro, em que um mestre cantor afirmou que “esta é uma música verdadeira’ (*egi hekugu higei*), ou seja, ‘não espere nenhuma tradução, pois foi composta por

seres poderosos, não por nós”¹⁷⁴ (FAUSTO; FRANCHETTO; HECKENBERGER, 2008, p. 128, tradução nossa). Entre os Yawalapíti, notei que a tradução estrita das canções para a linguagem do cotidiano não é uma questão imprescindível, sendo muito mais a técnica e a projeção vocal, o encadeamento das canções e a melodia com sua letra fonológica, seja ela não-lexical ou lexical com significado desconhecido e (tido como) arcaico¹⁷⁵.

Dessa forma, é comum que o cantor não saiba o significado das canções por conter somente poucos termos identificáveis, mas também pelo fato desses termos estarem em outra língua que não a sua. Cantar na língua ininteligível de algum vizinho já era uma prática corrente no final século XIX, como demonstrou Steinen ao transcrever uma letra em aruak de um canto em uma aldeia falante da Língua Caribe do Alto Xingu. A letra “*awirínúyána*” pertencia ao ritual do *tapanawanã*, tal como registrado pelo expedicionário (STEINEN, 1942, p. 130), a mesma cuja qual existe uma série de variações no *itsatchi inapa*. A pintura linda é emblemática pois, se algumas palavras identificam o significado da canção, elas também podem ser compreendidas como mote por povos que não falam a língua aruak (MENEZES BASTOS, 2013a, p. 327). O ato de pintar, que subjetifica o tronco e tira a tristeza dos enlutados, parece atuar enquanto “instante de captura”, ao invés da narração de um acontecimento mítico *a posteriori* (TUGNY, 2011, p. 37). A beleza da pintura feita por terceiros, que ativa relações entre os vivos e entre estes e os mortos, é cantada através de uma série de prefixos de pessoa e mudanças de perspectivas.

Esse “instante de captura”, econômico ou não, também pode estar na língua caribe, especialmente nas duas primeiras suítes analisadas nesta tese. A suíte *hagagikugu*, por exemplo, faz menção à uma aldeia caribe antiga, origem desse repertório. Apesar de ter colhido parcelas de canções com repertórios de origem aruak e caribe, existem termos caribe no repertório aruak e vice-versa. Inclusive, com alguns exemplos de termos em tupi, ainda que em menor quantidade. Tivemos 59 termos identificados e passíveis de tradução, ainda que aproximada, dos quais 27 (45,8%) eram em aruak, 24 (40,7%) em caribe e 8 (13,5%) em tupi, sem contar

¹⁷⁴ “‘this is true music’ (...), that is, ‘don’t expect any translation since it was composed by powerful beings, not by us.’”

¹⁷⁵ “o caráter plurilíngue do repertório implica um aprendizado em que a memorização não pode depender do significado das palavras”. [*le caractère plurilinguistique du répertoire implique un apprentissage dans lequel la mémorisation ne peut pas s’appuyer sur la signification des mots.*] (FAUSTO; FRANCHETTO; MONTAGNANI, 2011, p. 4, tradução nossa).

as repetições. Se a tradução exata gera dúvidas, a origem multilinguística é um item evidente para os cantores, especialmente para os bilíngues.

Sugeri, com base em meus interlocutores, que a letra do *itsatchi inapa* possui termos considerados arcaicos, sendo formas antigas caídas em desuso na linguagem cotidiana¹⁷⁶. Outros termos são possivelmente cognatos arcaicos ou apenas musicais de termos utilizados no cotidiano. Se temos uma rigidez formulaica de um lado, de outro temos uma mistura linguística que aponta para uma dinamicidade que reflete a historicidade alto-xinguana¹⁷⁷. São uma variedade de canções bilíngues e algumas trilingues, uma hibridização musical que chamo de mistura musical alto-xinguana.

A sugestão mais aceita pelos pesquisadores que mencionam esse fator linguístico das canções do *itsatchi*, e que corroboro, é de que a interação entre povos possibilitou a mistura. A resposta de como se deu esse processo deve, antes de tudo, ser uma pesquisa histórica que não cabe nos limites deste trabalho. Cabe, contudo, uma breve comparação com outras regiões que podem apresentar pistas importantes. A mistura linguística na música é relativamente rara, dada a pequena quantidade de exemplos encontrados na literatura, mas também pode refletir a incipiência da documentação das formas musicais dos povos originários.

Em festas alto-xinguanas, Menezes Bastos (2013a, p. 308) cita termos Trumai no repertório do *jawari kamayurá (ihralaka em yawalapíti)*, corroborando para a existência de diferentes versões da letra, segundo o local sede da versão, mas cujo estatuto linguístico das canções se encontra em relação. Em um artigo, Piedade menciona que, na música de *kawoká wauja (apapalu em yawalapíti)* há “inúmeras evidências, oferecidas pelos próprios especialistas, das influências da cultura Bakairi” (PIECADE, 2006, p. 46). Apesar de não desenvolver tais evidências em sua tese, a menção delas por parte dos especialistas confirma a existência dessa influência em um repertório instrumental. Esses dois exemplos levam a crer que o fenômeno da influência das diferentes versões vai além das letras, englobando toda a música. Então, “a natureza desse concerto não está na uniformização cultural, mas na organização de diferenças” (MENEZES BASTOS, 2013a, p. 308).

¹⁷⁶ Uma pesquisa baseada na linguística histórica poderia confirmar tal sugestão.

¹⁷⁷ O mesmo pode ser dito do repertório do *ihralaka*, em sua versão kamayurá e trumai (MENEZES BASTOS, 2013a, p. 308).

Ao partir para outras regiões, um trabalho recente se dedicou a analisar a “poliglosia cancional” de alguns repertórios Yawanawá (SILVA, 2021, p. 20). Esse povo compartilha a ocupação tradicional do Rio Gregório com os Katukina, e algumas canções deste último fazem parte do repertório do primeiro. Os Yawanawá também tiveram um contato intenso com os Kulina durante a empresa seringalista, com quem aprenderam alguns cantos. Essa interação musical desencadeou em canções trilíngues, que utilizam as três línguas intercaladas entre as estrofes. Essa configuração torna os cantores yawanawá potencialmente políglotas (SILVA, 2021, p. 20).

Além da mistura linguística em determinadas canções, os Yawanawá possuem cerca de 70% de seu repertório musical proveniente de origem exógena, “principalmente Katukina, Kulina, Yaminawa e Shipibo” (SILVA, 2021, p. 255). Trata-se de diferentes musicalidades compartilhadas por meio de

[...] músicas viajantes [...] cantadas em vários idiomas, elas têm um papel fundamental na configuração desse mundo sonoro indígena. Embora um estudo comparativo dessas trocas musicais (ou raptos) tenha grande chance de esbarrar em acusações de roubo e antiguidade irresolúveis, parece promissor considerar, a partir do acompanhamento e audição de alguns desses repertórios, a hipótese de que podemos estar diante de um complexo sonoro musical de caráter multilinguístico no noroeste amazônico (Silva, 2021, p. 174).

O autor chega a comparar o caso em tela com o Alto Rio Negro e o Alto Xingu, onde a existência dessas músicas viajantes seria um lugar privilegiado para descortinar um conjunto de trocas imateriais regionais (SILVA, 2021, p. 398).

Assim como entre os Yawanawá, o conceito de “música viajante” pode iluminar a mistura linguística das canções do *itsatchi inapa*. A série “como é linda a minha pintura”, por exemplo, por ser baseada em uma expressão aruak, parece ter viajado entre os povos de língua caribe e, mais recentemente, tupi, inclusive também sendo tomada como assunto em cantos de outros repertórios vocais. Dada a continuidade territorial dos vizinhos no Alto Xingu e a participação contínua nas redes rituais da região, é possível também falar em “cantores viajantes”, que periodicamente superam as distâncias geográficas para levar suas músicas em viagem. Assim, ouvir músicas estrangeiras é parte determinante do processo de se tornar efetivamente um povo alto-xinguano, podendo, inclusive, ter a participação de

cantores (e lutadores) nesses encontros considerada como a comprovação pública de inserção no sistema regional.

Dessa forma, temos um exemplo do processo histórico de ocupação da região no *itsatchi inapa*, mas, se tomarmos outros repertórios como parâmetro, podemos expandir esse processo para incluir os Bakairi (NOVO; GUERREIRO, 2016, p. 14; PIEDADE, 2006, p. 46) os Trumai e até os Tapirapé (MENEZES BASTOS, 2013a, p. 421). Se a troca ou rapto das musicalidades dos vizinhos acompanha as relações entre povos, a heterogeneidade de unidades cancionais pode ser um indício de uma aproximação mais duradoura. São cantores viajantes que diminuem a distância geográfica e contornam musicalmente a endogamia linguística, e lutadores que disputam com os vizinhos em uma afirmação dessa diferença motivada também por essas mesmas distâncias. O ritual intercomunitário, dessa forma, é um modo de afirmar e negociar as diferenças.

A incorporação de músicas e repertórios exógenos e a subsequente transformação para que novos estatutos linguísticos sejam adicionados parece ser um processo que ocorre no longo prazo. Alguns outros exemplos da literatura expõem recortes sincrônicos desses processos que também podem iluminar o caso alto-xinguano. É o caso dos Wajapi, descrito por Beudet (2016), e o seu gosto por ouvir e reproduzir músicas não-indígenas famosas na região amazônica. Os jovens tentam incluir suas próprias letras, em sua língua, nas músicas de fora, no que o autor considera um argumento crítico a respeito da impermeabilidade das musicalidades estrangeiras. Nesse contexto,

[...] as transformações diacrônicas integram pouco a pouco elementos internos (língua, qualidade vocal) dentro dos repertórios exteriores. [...] E assim, eles estão fazendo exatamente o que eles mesmos chamam de 'mix'. Eles e elas estão misturando os elementos formais, fazendo criações contemporâneas (BEAUDET, 2016, p. 117).

O processo que ocorre com a musicalidade não-indígena contemporânea também pode ser percebido em processos históricos mais antigos como, por exemplo, nos rituais *orekotón* dos Pemón da *Gran Sabana* venezuelana. Trata-se de um ritual que se remete aos espíritos dos cristãos e incorpora diferentes elementos do cristianismo à cosmologia local (LEWY, 2012)¹⁷⁸. A linguagem desse ritual é uma

¹⁷⁸ "A apropriação dos espíritos cristãos e sua fusão e transformação em estratégias de desempenho bem conhecidas para atrair seres não humanos, independentemente de serem *mawariton*

mistura de Akawaio, Arekuna, Kamarakoto, espanhol e inglês, nas quais a maioria dos participantes é proficiente. Ao descrever um repertório desse ritual, Lewy (2012, p. 68) afirma que as letras mudaram da imitação do inglês como uma língua ininteligível para uma linguagem ritual inteligível e misturada.

Os três exemplos apresentados anteriormente (Yawanawá, Wajapi e Pemón) mostram processos de hibridização musical do estatuto linguístico que podem ir de duas a cinco línguas em um mesmo canto. Seja com músicas não-indígenas ou com músicas dos povos vizinhos, processos de apropriação e modificação parcial da letra para incluir novos idiomas estão no horizonte relacional das terras baixas sul-americanas. O *itsatchi inapa* pode ser incluído nesse horizonte e o que tais exemplos trazem para a mesa é que compartilhamentos musicais independem da língua cantada, podendo inclusive ter uma letra incompreendida ou altamente restritiva.

Fica uma questão desse debate e que, de certa forma, acompanha toda a tese: como se situa a identidade de um povo ou de uma comunidade diante de toda essa mistura? Afirmei anteriormente que o *itsatchi* é uma forma de afirmar as diferenças colocando-as de forma situacional, visto que a configuração dos coletivos pode mudar de uma edição para outra. São justamente os chefes homenageados e uma ideia de ocupação contínua de um território que faz com que os povos se mantenham no processo histórico, ainda que indivíduos possam transitar entre uma identificação e outra.

Assim como no *saiti* yawanawá (SILVA, 2021, p. 396), a poliglossia do *itsatchi inapa* combina não só línguas, mas também musicalidades distintas. Ainda que os repertórios de origens diversas possam soar muito parecidos, permitindo, inclusive, as comparações que tecemos neste trabalho, algumas variações são tidas como diacríticas. Ou seja, os repertórios tratam de ressaltar marcas identitárias que diferenciam os repertórios de origens diversas na região. Esse cenário de

[montanha], queixada, mensageiros cristãos (como Jesus, São Miguel e São Rafael) ou espíritos de profetas mortos ou *ipukenak* [anciões sábios] (Auka, Tarikiran, Püreri Pachi), demonstra o surgimento de uma nova forma ritual, ou seja, rituais *orekotón*. Esses rituais são evidências sonoras para a dinâmica do sistema multiverso Pemón. [The appropriation of Christian spirits and their amalgamation with and transformation into well-known performance strategies for attracting non-human beings, regardless of whether they are mawariton, peccaries, Christian messengers (such as Jesus, San Miguel, and San Rafael), or spirits of dead prophets or ipukenak (Auka, Tarikiran, Püreri pachi), demonstrates the emergence of a new ritual form, namely *orekotón* rituals. These rituals are sonic evidence for the dynamics of the Pemón multiverse system]” (LEWY, 2012, p. 69, tradução nossa).

similaridade e diferença musical que percebi entre os Yawalapíti ressoa bem a visão (e audição) kuikuro:

Se as formas musicais e discursivas parecem quase idênticas, as microvariações são, aos olhos e ouvidos dos nativos, suficientemente salientes para indexar verdadeiras diferenças. E essas diferenças são importantes para marcar a autonomia política de cada 'povo' no seio do sistema¹⁷⁹ (FAUSTO; FRANCHETTO; MONTAGNANI, 2011, p. 17–18, tradução nossa).

Uma vez que o ritual é uma ferramenta para expandir a identidade, o fazendo de modo positivo, ainda que o caráter predatório da guerra esteja latente, as microvariações da musicalidade seriam um mecanismo dessa ferramenta que preserva as diferenças. O que está em jogo nesse processo são níveis de identificação e abrangência em uma política interna processual (MENEZES BASTOS, 1983).

O *itsatchi* é o principal atestado de xinguanidade, que cria a divergência dos povos por meio de uma disputa corporal e os converge para a execução de um repertório de longa duração. Convergência de cantores e divergência de lutadores, esse seria um resumo das relações intercomunitárias na *coda* do ritual. Ainda que a língua seja o principal fator de identificação de um povo¹⁸⁰, o *itsatchi inapa*, até onde pudemos perceber, cria um texto multilíngue com origens distintas.

Tal propensão à endogamia linguística foi ausente em grande parte da história recente yawalapíti, como vimos anteriormente. Dessa forma, os Yawalapíti possuem um multilinguismo na fala cotidiana, na qual, em um único diálogo, no centro da aldeia, é possível identificar três línguas ou mais. O caráter multilíngue da comunidade yawalapíti internaliza a diversidade alto-xinguana e foi o que permitiu o reagrupamento e o rápido crescimento demográfico posterior. Essa configuração encontra ecos nas execuções sonoro-vocais (músicas e discursos) rituais¹⁸¹, que

¹⁷⁹ "Si les formes musicales et discursives paraissent presque identiques, les micro-variations sont, aux yeux et aux oreilles des natifs, suffisamment saillantes pour indexer de véritables différences. Et ces différences sont importantes pour marquer l'autonomie politique de chaque « peuple » au sein du système."

¹⁸⁰ "A cuidadora manutenção da homogeneidade linguística interna de cada grupo local e a hierarquia de valores metalinguísticos, que distinguem 'nós' e 'outros' alimentadas na cotidianidade, são abaladas não apenas pelas trocas matrimoniais - vetores de contato linguístico e de uma latente mas sempre reprimida fusão linguística - como também representa uma questão a ser resolvida nos encontros intertribais periódicos" (FRANCHETTO, 1993, p. 97).

¹⁸¹ "Os rituais são estruturados de acordo com extensos repertórios musicais que frequentemente misturam diferentes idiomas em um conjunto de músicas ou mesmo dentro de uma única música [...]. Assim, embora ideologias de endogamia linguística, "purismo", ou ambos geralmente

promovem um compartilhamento entre diferentes, atravessam as especificidades e tendem à mistura linguística, ao mesmo passo que preserva microvariações como marcas de distintividade.

prevaecem entre os grupos xinguanos, diferentes línguas coexistem em domínios específicos, com o multilinguismo particularmente proeminente na comunicação ritual. [*Rituals are moreover structured according to extensive musical repertoires that frequently mix different languages in a set of songs or even within a single song [...]. Thus, though ideologies of linguistic endogamy, "purism," or both generally prevail among Xinguan groups, different languages coexist in specific domains, with multilingualism particularly prominent in ritual communication.*]” (LÜPKE et al., 2020, p. 18, tradução nossa).

8 CONCLUSÃO

Começamos a presente tese com uma **apresentação** do ritual *itsatchi*, evidenciando o momento específico de uma dança *katatatiakapühü* e a recepção dos chefes convidados pelos donos da festa na noite do encerramento. Tal momento, em que duas ações ocorreram de maneira quase concomitante, uma expressando a rivalidade dos times de luta, e outra a solidariedade dos chefes que agiam como consanguíneos, ilustra bem o caminho que tentei percorrer: da festa *itsatchi* como afirmadora das diferenças dos povos participantes e da negociação dessas diferenças pelos chefes e cantores. Ainda na apresentação, destaquei uma canção que os Yawalapíti executaram no pátio como convidados. A “canção da despedida”¹⁸² reúne termos linguísticos provenientes de três origens distintas, configurando a mistura musical alto-xinguana.

No segundo capítulo, trato do **Alto Xingu e suas transformações**. A reflexão parte das óticas regionais e locais para tentar apresentar um apanhado histórico e relacional constituído em processo e em contínua transformação. A amostragem bibliográfica partiu dos registros de Steinen (1940, 1942), com a finalidade de apresentar um contexto distante historicamente, mas que se aproxima de transformações ocorridas em tempos recentes, como a multiplicidade de aldeias de um mesmo povo. Questões importantes se desenvolveram a partir desses registros, e que continuam a ser relevantes ainda hoje. Vimos que os Yawalapíti, os Kamayurá, os Kuikuro e os Kalapalo são povos compósitos, em que identidades são eclipsadas enquanto outras são celebradas. As reservas de identidade provêm de um histórico de mistura intercomunitária, encontrada, em maior ou menor grau, em praticamente todas as aldeias da região. Trata-se da mistura de povos que, assim como com os pigmentos, forma o colorido de algo; um Alto Xingu colorido.

O terceiro capítulo entra no desencadeamento do ritual, incluindo aí **a pessoa e os outros** seres que habitam o universo interativo cosmológico, os *apapalutapa*. A partida dessa seção se dá com um debate sobre como nomear estes seres, uma vez que eles se manifestam em um amplo leque de situações e contextos. A partir da elasticidade semântica do conceito alto-xinguano de *apapalutapa*, chego à conclusão que se trata de seres extra-humanos, ao invés do já

¹⁸² *Ayi ayiye* (C3). Ver partitura 44, capítulo 5, página 266; e quadro 28, capítulo 6, página 387.

clássico não-humano, pois os *apapalutapa* parecem mais extrapolar a humanidade do que a negar. Dos extra-humanos, passo para o tipo ideal de humano, especialmente do chefe homem homenageado no *itsatchi*, ao descrever as fases da vida que hierarquizam as pessoas da aldeia. Desde o nascimento, a furação das orelhas, a reclusão pubertária e a vida como lutador, até a vida adulta e o falecimento, existem rituais e posições públicas que um chefe deve, idealmente, passar. A formação do *amulau* desemboca em uma pessoa magnificada, singularizada através de feixes relacionais com a sua comunidade, com as comunidades vizinhas, com os não-indígenas e com os extra-humanos. Este capítulo se encerra com uma reflexão sobre as relações dos rituais, que exploram a fronteira difusa entre festas para chefes humanos e para extra-humanos. Nesse sentido, aponto para uma continuidade de eventos que acompanham trajetórias biográficas de pessoas importantes e criam ciclos rituais de longuíssima duração.

Abordo os processos que vão **do luto à festa** no quarto capítulo. Sendo um ritual pós-funerário que se conclui com as segundas exéquias, a morte, o enterro e as etapas do luto estão diretamente relacionadas com o *itsatchi*. Por isso, descrevo essas etapas no início do capítulo para, em seguida, descrever a sequência de etapas preparatórias. Incluem-se aí os eventos-chave que marcam o encadeamento e são necessários para o andamento do ritual. São eles: a construção da *kunu*, a reunião da polpa de pequi e a reunião de polvilho. Através de uma pesquisa de campo que acompanhou a participação de pessoas yawalapíti em diferentes edições do *itsatchi*, a descrição musical de uma parcela do repertório *itsatchi inapa* contou com três duplas de cantores diferentes, cada uma de uma origem distinta.

Essa exposição do ritual e de suas músicas prossegue no capítulo quinto, quando trato do **itsatchi intercomunitário**, envolvendo a conclusão do ritual e a participação das aldeias vizinhas convidadas. Além das canções dos convidados e da madrugada, executadas na noite da vigília, trato também dos discursos cerimoniais, da “fala verdadeira”, e da efígie *amakakati*, tida como um suporte que atrai a alma do falecido em um feixe de relações. Toda a descrição do ritual acompanha um movimento disjuntivo que se expressa em potência máxima durante a luta, em que os anfitriões e convidados entram em embate.

Se as canções são apenas descritas nos dois capítulos anteriores, a partir do capítulo sexto, apresento uma **análise musical**. Tal exercício enfocou quatro aspectos principais: o significado semântico da letra, a estrutura temática, a relação

dos intervalos e o comportamento do centro tonal. Antes, porém, trato de apontar para as limitações do sistema de notação acadêmico para transcrever músicas que não seguem as mesmas convenções de ritmo e escala, além de descrever brevemente as categorias utilizadas para a análise e segmentação musical. O significado semântico das canções se provou um grande desafio, que este trabalho apenas descortinou algumas questões a serem comprovadas. Trato da suposta arcaicidade dos termos e da dificuldade de tradução, inclusive para mestres cantores e linguistas indígenas, o que fez com que as glossas apresentadas tivessem apenas um caráter sugestivo. Fora todas as limitações, foi possível perceber um caráter multilíngue em diferentes exemplos, reunindo termos dos três grupos linguísticos da região; a mistura musical. A estrutura temática foi analisada a partir do encadeamento das frases musicais, a formação dos temas a partir destas e as transformações que esse processo envolve. O comportamento do centro tonal e a relação dos intervalos se mostrou outro grande desafio, cujo auxílio foi encontrado em programas de análise espectral do som. Foi a partir destes que pude visualizar o que era muito difícil de se ouvir: o movimento progressivo microtonal e o processo de compressão e expansão dos intervalos superiores. Para ilustrar esse processo, foram inseridos gráficos em dois eixos (frequência e tempo).

O capítulo sétimo traz um comentário geral sobre as questões levantadas a partir da análise. A trilha seguida parte de uma reflexão que toma o grito do *itsatchi* como uma estrutura progressiva de acúmulo que explode em polifonia, e que pode ser vista como um paralelo da estrutura ritual em si. Para tal, parto do jogo de motivos, frases e temas, para analisar algumas propriedades transformativas amplamente aplicadas no desenvolvimento musical. Abordo, nesse contexto, o caso das canções com o mote “**como é linda a minha pintura**”, que se desenvolvem em uma série de variações entre si a partir de uma melodia famosa. Em seguida, comento sobre o centro tonal e sua gravidade microvariacional, que exerce uma força atrativa nos graus superiores do desenvolvimento melódico à medida em que se desloca. Também trato do tempo musical no *itsatchi inapa* e de como ele parte de uma monodia com repetição para uma polifonia que se expressa em um polipulso, processo acompanhado pela polirritmia do estilo *hocket* executado nas flautas *wüpü*. Ao final, trato da mistura linguística que compõe as letras das canções.

A presente tese sustentou a ideia de que o *itsatchi* é uma festa que afirma as diferenças. Se a configuração espacial do dia da vigília reúne representantes de

toda a sociedade alto-xinguana, isso só ocorre para que as unidades sejam rivalizadas em polos opostos de uma disputa. É justamente pela tensão do encontro que os protocolos diplomáticos são tão estritos e constantemente avaliados pelos pares. Receber um povo desafiante é uma tarefa árdua em que, por mais que se acumule provisões, o esforço nunca é o bastante. A etiqueta dos encontros é mediada por chefes e seus discursos autodepreciativos. Ou seja, os encontros intercomunitários, ainda que permeado de movimentos rituais compartilhados que determinam uma política do acolhimento de povos estrangeiros, enfatizam a diferença, a oposição e a intenção de vencer durante a luta. Trata-se de um encontro para celebrar a rivalidade e o confronto, dos quais participam os lutadores e seus chefes, que já foram grandes lutadores no passado.

Se o *itsatchi* afirma as diferenças, também é nele que há um esforço para mediá-las. Esse esforço passa principalmente pelos chefes e, proponho, pelos cantores e suas músicas. O caráter misturado do repertório, com sua composição linguística abrangente, é uma evidência nesse sentido, passando pela estrutura musical compartilhada e as variações locais que atribuem distintividade aos repertórios das duplas de cantores. Durante o *itsatchi*, também acontecem uma série de procedimentos rituais que parecem opor cantores e lutadores, ou, mais ainda, destacar os cantores do contingente rival.

No último ato diplomático, as reclusas oferecem castanhas de pequi defumadas aos chefes dos convidados, momento em que os lutadores convidados que ganharam seus duelos tiram e pegam para si as jarreteiras de algodão das reclusas. Esses mesmos lutadores vitoriosos também têm o direito de tirar um cinto de algodão das efígies. Já os cantores, recebem, das mãos do dono da festa, um conjunto de cintos tirados da efígie. Ou seja, se os lutadores tomam os enfeites, os cantores os recebem após a execução musical. Vimos que os cantores convidados adentram no terreiro anfitrião sozinhos, chamados pelos donos da festa, enquanto os lutadores entram em bando para realizar um cerco e roubar o fogo, chamados pelos mensageiros. Há, aí, uma oposição que pode ser expressa no contraste entre dádiva e roubo, refletindo as posições do cantor e do lutador. Os lutadores e suas torcidas afirmam a diferença na forma da disputa, os chefes atuam como diplomatas entre os coletivos rivais e os cantores medeiam as diferenças contribuindo para o repertório musical da edição da festa.

Todo esse movimento de oposição faz com que o *itsatchi* destaque os agrupamentos e os cristalice momentaneamente, fazendo com que cada povo seja apresentado como um grupo bem definido de pessoas. Acontece que, na próxima semana, caso haja outra edição da festa, o contingente que se apresentou de forma coesa pode se aliar a outro coletivo para formar um time único, ou ainda, pessoas podem se apresentar enquanto convidados como integrantes de um outro povo. Trata-se, antes, de uma dinâmica de afiliação que pode ser manipulada segundo o local de nascimento, de residência e de casamento, além da filiação cognática pelo lado do pai ou da mãe. Essas possibilidades latentes de afiliação em coletivos que atendem ao ritual foram trabalhadas como uma dupla, ou até tripla, identificação, gerando uma reserva de personitude.

É nesse sentido da reserva de personitude que exploro o caráter misturado do Alto Xingu, ideia muito influenciada pelo trabalho de Mutuá Mehinako (2010). Os Yawalapíti são um povo multilíngue (SEKI, 1999, p. 425) formado por uma composição multicomunitária. Trata-se do resultado de um processo histórico com fugas e perseguições, gerando um movimento centrípeto de dispersão de indivíduos remanescentes e a consequente inexistência dos Yawalapíti enquanto uma comunidade. A reserva de personitude, porém, persistiu em decorrência dessa ausência coletiva, possibilitando um processo de reagrupamento repleto de familiarização de vizinhos estrangeiros (YAWALAPITI, 2021, p. 36–37). Isso configura uma aldeia com altos graus de mistura, uma aldeia multilíngue, que se desvia da homologia entre povo e língua. Desde Steinen (1940, 1942), como vimos, é presente uma extensa rede de casamentos, visitas e rituais intercomunitários entre pessoas com línguas ininteligíveis. Desse modo, a meu ver, o multilinguismo configura antes um exemplo dos limites do sistema alto-xinguano do que uma exclusividade yawalapíti. Se o multilinguismo é um limite do sistema, ele também está presente na ordem musical do *itsatchi inapa*. São diferentes modos de mistura que podem ser encontrados na configuração sociológica dos Yawalapíti e na disposição linguística das canções dessa festa.

Se há essa mistura de um lado — especialmente no caso yawalapíti em tela — e, de outro, há unidades cristalizadas e bem estabelecidas na história, esse processo se deve aos chefes e sua vida pública. Como tentei apontar durante a tese, há uma relação entre ciclos biográficos e individuais com os ciclos rituais, em uma passagem do individual e privado ao coletivo e público. Porém, o que tentei

demonstrar trata-se antes da exposição de uma teia de ações que faz com que ambos os planos estejam entremeados. Assim, um dos ápices da vida privada que ocorre na reclusão pubertária masculina é destinada ao aparecimento público dos lutadores. A produção de excedente alimentar também é destinada, ao menos em partes, para a vida pública. Talvez esteja aí mais uma chave para se pensar na chefia como sendo medida pelo grau de publicidade que as ações privadas tomam. Em último caso, a casa do cacique é uma casa pública, em que todos podem entrar e que, fora daquelas casas do círculo familiar mais próximo, acaba sendo a mais visitada pelas pessoas. Esse é o modelo de casa replicado na *kunu* no pátio da aldeia, quando já não há mais ação privada e só há aparição pública *post-mortem*.

Se a tese tratou dos marcadores temporais, musicais e biográficos, a dinâmica sociológica do ritual envolve também marcadores espaciais, especialmente nos trajetos dos convidadores e suas viagens até aldeias distantes, e a posterior atração dos convidados para o ponto convergente da aldeia anfitriã. Esses marcadores espaciais também envolvem a música, uma vez que os convidados se aproximam, também, para entrar no campo auditivo das performances rituais. A frequência das execuções musicais é mais intensa à medida que se aproximam os pontos altos da preparação. O crescendo na intensidade do som ocorre durante esses pontos altos, que se tornam cada vez mais potentes à medida em que a *coda* se aproxima, atingindo seu ponto culminante nos dois dias que marcam a fase intercomunitária, justamente quando os convidados conseguem ouvir.

A propagação sonora, neste clímax ritual, deve “poder, através de um canto forte e em alto volume, chegar o mais longe possível, do ponto de referência da audição.” (LACERDA, 2021, p. 276). O exemplo Asheninka ilustra bem o movimento que ocorre nessa dinâmica ritual que apresentei nos capítulos anteriores. E, se o canto deve chegar o mais longe possível, deve-se também aproximar os vizinhos para que estes o possam ouvir. Desse modo, os trajetos percorridos pelos convidadores *waka* e pelas comunidades convidadas vão até os limites do sistema alto-xinguano. Eles definem quem são os que ouvem o que está sendo proferido no pátio central anfitrião e enviam cantores para colaborar com o repertório da edição. O *itsatchi* se comporta, dessa maneira, como um atestado de xinguanidade.

Assim, o povo que se apresenta em um *itsatchi* como uma unidade é considerado alto-xinguano. Por essa razão, não considere os Trumai como participantes (da gema). Mas se o sistema é dinâmico e processual, é possível que

mesmo povos que não são considerados integrantes oficiais possam participar do *itsatchi* futuramente e, assim, oficializar a sua entrada. Um dos melhores exemplos são os Kisêdjê, que, segundo Seeger (1979, p. 157), “é a única sociedade da língua Gê que é considerada como integrante da área [alto-xinguana], mas, ao mesmo tempo, é marginal à ela”, sendo inclusive sondados para a participação em um *itsatchi*, o qual não participaram (SEEGER, 1979, p. 167-168). Os Kisêdjê teriam, à época, um time de luta ou, ainda, cantores? Seeger não afirma no texto¹⁸³, mas comenta a participação desse povo em um *ihralaka* (*jawari* no original; um outro ritual pós-funerário que ocorre após o *itsatchi*), e a queixa destes sobre a música imprecisa dos Kamayurá, em um estilo diferente dos Trumai, com os quais aprenderam e que introduziram a festa na região (SEEGER, 1979, p. 167-168).

Se o *itsatchi* apresenta as comunidades participantes como unidades do sistema, a formação dessas unidades é atravessada por sistemas de aliança, disputas faccionais e acusações de feitiçaria. Como demonstrado anteriormente, a formação desses coletivos que se apresentam como uma unidade pode mudar de uma semana para outra, em diferentes edições da festa. Isso se dá pela reserva de personitude das pessoas e pelas disputas dos chefes no campo do faccionalismo. Tais movimentos disjuntivos podem chegar a romper arestas da “unidade política” e transformar sua configuração. São fissões e fusões, que desfazem sociedades e as agregam como pessoas em outros coletivos, que cindem aldeias e que movimentam a ocupação do território em cada vez mais novas aldeias.

Tal dinâmica de fissões encontra-se, atualmente, em processo de expansão, no que parece ser um cenário semelhante ao encontrado por Steinen (1940, 1942) no fim do século XIX. Suponho que a redução populacional dos alto-xinguanos, que ocorreu após a visita do alemão, favoreceu uma retração dessa dinâmica. Isso além da presença estatal permanente e sua influência na política da região, que se iniciou com a construção do Posto em território yawalapíti e agiu como centro de influência. A partir da década de 1990, percebe-se uma verdadeira diáspora de ocupação territorial em todo o Alto Xingu. O mapa a seguir (fig. 56) mostra o grande avanço do número de aldeias menores, chegando a mais de uma centena. Cenário bem diferente da década de 1960, quando a produção etnológica sobre o Alto Xingu

¹⁸³ Durante a defesa da tese, Seeger afirmou que, até onde lembra, os Kisêdjê não treinam seus jovens para a luta, nem cantam ou praticam o *itsatchi*.

começou a ganhar mais volume¹⁸⁴. Assim, ao longo de décadas, tivemos uma homologia entre aldeia e povo bem estabelecida na região, mas que vem sendo rompida atualmente.

Figura 56 – Mapa da Terra Indígena do Xingu (TIX), Mato Grosso, 2020



Fonte: divulgação – Instituto Socioambiental

¹⁸⁴ Ver figura 6, capítulo 2, página 65.

Se a homologia entre aldeia e povo não é mais realidade, a homologia entre língua e povo ainda é bastante consolidada nas definições das unidades alto-xinguanas. Vimos, entretanto, que os Yawalapíti e os Trumai são considerados povos multilíngues. Esse caráter linguístico diverso também pode ser encontrado em outras aldeias, ainda que em menor grau. É o caso dos Kamayurá e dos Mehinaku que, como vimos, abarcam diferentes variações dialetais de uma mesma língua, fruto do processo de fusão dos povos formadores que hoje formam uma unidade. Porém, fora os Yawalapíti, o ideal de unidade política faz com que a homologia eclipse as diferenças, reduzidas a variações pessoais de uma mesma língua. Tal ideal, entretanto, é instável e se manifesta de maneira situacional, especialmente durante o *itsatchi*, quando cada unidade se apresenta como tal para se contrastar à outras unidades.

Em resumo, o *itsatchi* é o atestado de xinguanidade que eclipsa a diversidade interna para afirmar a diversidade regional. Nesse contexto, é comum, hoje em dia, que aldeias menores disputem com as aldeias principais o status político de anfitrião ou convidado. Uma vez que a diáspora alto-xinguanas de ocupação do território é relativamente recente, somente há pouco mais de uma década que as aldeias menores passaram a realizar essa festa como anfitriões ou, até mesmo, a liderar um coletivo de convidados para os encontros intercomunitários. Como vimos, esses desvios no protagonismo político da aldeia principal, costuma(va)m gerar inconformidade dela, uma vez que a afirmação de uma unidade coerente (ainda que situacional) a partir de uma aldeia menor, suspende a hierarquia entre elas.

O que tratamos, afinal, são de nomes para coisas que estão sempre em processo. Menezes Bastos deixa claro, em sua etnografia, que a configuração dos Kamayurá não seguia a homologia entre língua e povo. Em uma época de homologia entre aldeia e povo, o autor percebia a uni-localidade como uma situação, comparada à situação anterior que Steinen (1940) encontrou.

[...] que os KM, sobre se verem eles próprios a meio de um largo processo histórico-estrutural, só poderão ser adequadamente interpretados caso abordados através de uma maquinaria que os desenhe congenitamente em situação. A tradição oral KM, naquelas suas vertentes que procuram indagar o nexa e o processo de sua atual situação no Alto Xingu, é uma história de migrações e guerras, de fugas e perseguições. Em sua estratigrafia mais profunda – o que não significa dizer, mais ausente no presente, pois ela, continuamente escavada, está à flor -, ela aponta para duas direções

diferentes de origem dos grupos que, xinguanizados, constituem agora os KM. Note-se, portanto, já de início, que tal tradição – ao contrário daquela da bibliografia especializada - não se apercebe da configuração KM atual (uni-local) ou, mesmo, daquela que Steinen (1940:192) documentou em sua segunda expedição (1887) – com quatro localidades (o que não significa aldeias; veja adiante) – como uma configuração sempre dada em seu processo.” (MENEZES BASTOS, 2013a, p. 441)

Hoje, a multilocalidade voltou a ser a regra, dinamizando não só o processo histórico-estrutural como também a onomástica como reflexo da organização política. Nesse contexto, surge os Narüvütü, um grupo kalapalo que obteve sua identidade exclusiva, o que rendeu a homologação da TI Pequizal do Naruvutu em 2016. Dessa forma, os nomes que dão nome às coisas podem emergir em processos políticos de retomada. Mas o que é um povo, para além de um nome para uma coisa? Antes de responder essa questão, as soluções passam por arranjos que são constantemente postos à prova.

No Alto Xingu, um povo é um coletivo de pessoas que eclipsa sua diversidade interna para se apresentar como uma comunidade de aldeias que forma uma unidade, ainda que situacional. A permanência dessas comunidades enquanto um povo se dá especialmente no campo político, seja ele interno do faccionalismo, ou externo das relações regionais. Se há a diversidade interna que é eclipsada, esse processo ocorre para que outras diferenças sejam evidenciadas, seja por meio da rivalidade durante a luta ou de uma negociação musical durante a construção do repertório ritual do *itsatchi*. Trata-se de um processo que agrega pessoas, facções e aldeias em uma comunidade para se opor a outras comunidades, mas que também sofre forças desagregadoras. Um povo é um processo político e ritual, e o que garante a sua permanência histórica e geográfica são os chefes e os rituais patrocinados por eles e em sua homenagem. Ao promover a diferença, o *itsatchi* consolida a permanência histórica dos povos enquanto promove a disjunção entre eles, lidando com a diferença como uma reunião diplomática entre chefes, uma colaboração musical dos cantores e uma disputa física entre lutadores.

Nesse mesmo processo disjuntivo, ocorre a substituição dos chefes falecidos pelos seus filhos, que são os donos da festa. Essa substituição se dá por meio da produção de chefes ancestrais (GUERREIRO, 2015), e pela efetivação de uma trajetória biográfica de construção desses mesmos chefes (BARCELOS NETO, 2008). De certo modo, a disjunção promovida pelo *itsatchi* efetiva a continuidade histórica dos povos alto-xinguanos enquanto eclipsa sua diversidade interna, capaz

de fragmentá-los quando traduzida em acusações de feitiçaria. Talvez, por isso, “os Aweti reconhecem a existência da feitiçaria entre eles como um aspecto tão antigo e inerente a seu modo de vida quanto o *quarup*” (VANZOLINI, 2013, p. 342)¹⁸⁵. Se ambos são antigos, a música que compõe o segundo também o é, e, com ela, a negociação musical entre diferentes.

No *itsatchi*, cantores de diferentes comunidades colaboram na construção do repertório apresentando as suas variações particulares das canções. As fórmulas tidas como fixas e ensinadas através das gerações são contrastadas com as versões dos outros cantores, cujas variações entre elas atuam como marcadores peculiares de uma determinada tradição musical. Assim, diferenças timbrísticas, rítmicas, estilísticas e melódicas são pontos de especificação de cada povo do sistema ritual alto-xinguano e, até, de cada dupla de cantores. Ao mesmo passo, estruturas frasais temáticas e motivicas são amplamente compartilhadas entre os povos, ao ponto de se referenciar entre si nos processos de transformação musical. Trata-se de uma diferenciação dentro do compartilhamento, possível justamente por uma abertura na sequência musical que permite a inserção dos cantores convidados.

As sequências de canções se baseiam em uma fórmula de referência sobre a qual se tecem variações. A sua construção musical ocorre durante a longa duração em uma dinâmica progressiva. São momentos de contração em eventos especiais durante o período de preparação intracomunitária, que atinge o seu ápice durante o clímax do encerramento. É nesse momento que os cantores convidados aparecem. O que é executado no pátio chega virtualmente a todas as aldeias da região, cujos ouvintes estão acampados na periferia da aldeia anfitriã. Essa contração geográfica causada pelos movimentos dos convidadores e das comunidades desloca cantores, ouvintes e lutadores, prontos para rivalizar. O encontro dessas comunidades afirma a diferença entre elas, na medida em que a medeia como uma construção musical multilíngue.

¹⁸⁵ Assim como nos mostra a etnografia dos Aweti, uma construção da identidade passa por potências diferenciadas traduzidas como endo-violência. Trata-se de uma dialética em que a feitiçaria é “uma arma voltada contra o próprio grupo [...] constantemente impedindo a estabilização de coletivos claramente definidos” (VANZOLINI, 2013, p. 358).

REFERÊNCIAS

AGOSTINHO, P. **Kwarip: mito e ritual no Alto Xingu**. São Paulo: Edusp, 1974.

ALCOFRA, L. F. T. Notações descritivas e prescritivas em música popular: um estudo exploratório de sambabooks e songbooks. **Anais do VI SIMPOM**, v. 6, 2020. p. 730–739.

ALMEIDA, J. C. A. S. DE. **Etnomusicologias Alto-Xinguanas: Os Yawalapíti**. Monografia de Graduação — Brasília: Universidade de Brasília, 2009.

ALMEIDA, J. C. A. S. DE. **Tapanawanã: música e sociabilidade entre os Yawalapíti do Alto Xingu**. Dissertação de Mestrado em Antropologia Social — Florianópolis: Universidade Federal Santa Catarina, 2012.

ALMEIDA, J. C. A. S. DE. Mutirão de plantio de roça para o dono do ritual feminino Yamurikumã. Em: **Sistemas Agrícolas Tradicionais no Brasil**. Coleção Povos e Comunidades Tradicionais, Vol. 3. Brasília: Embrapa, 2019a. p. 197–210.

ALMEIDA, J. C. A. S. DE. **Entrevista com Ayupú sobre suas intenções para a flauta yaku,i**. Manuscrito, 2019b.

ALMEIDA, J. C. A. S. DE. Esboço biográfico de Aritana Yawalapíti: a formação de um chefe prototípico. **Boletim do Museu Paraense Emílio Goeldi. Ciências Humanas**, v. 18, n. 1, 2023. p. 1–26.

ALVES, A.; MOREIRA, A. L. C. Sobre tempo e dinâmica na interpretação de Neumes Rythmiques de Olivier Messiaen. Em: **Anais do IV Simpósio Brasileiro de Pós-Graduação em Música**. Rio de Janeiro, 2016. p. 299–310.

ARCE SOTELLO, M. Pre-Columbian Flute Tuning in the Southern Andes. Em: HICKMANN, E. et al. (Eds.). **Studien zur Musikarchäologie**. Orient-Archäologie. Rahden/Westf: M. Leidorf, 2002. p. 291–309.

ARCE SOTELLO, M. Continuidad y variedad en la música de los chunchos de Luricocha. **Perspectivas Latinoamericanas**, v. 6, 2009. p. 69–82.

AROM, S. **African polyphony and polyrhythm: musical structure and methodology**. Cambridge ; New York : Paris: Cambridge University Press ; Editions de la maison des sciences de l'homme, 1991.

AVELAR, G. S. **Valores brutos: lutadores do Alto Xingu**. Dissertação de Mestrado em Antropologia Social — Rio de Janeiro: Museu Nacional - UFRJ, 2010.

AWETÍ, M. M. **Uma descrição preliminar das classes de palavras da Língua Mehináku, com foco especial na classe dos nomes**. Dissertação de Mestrado em

Lingüística — Brasília: Universidade de Brasília, 2014.

BALL, C. G. **Out of the park: trajectories of wauja (xingu arawak) language and culture**. Tese de Doutorado em Antropologia — Chicago: University of Chicago, 2007.

BARCELOS NETO, A. **A arte dos sonhos: uma iconografia ameríndia**. Lisboa: Assírio & Alvim/Museu Nacional de Etnologia, 2002.

BARCELOS NETO, A. “Doença de Índio”: o princípio patogênico da alteridade e os modos de transformação de uma cosmologia amazônica. **Campos - Revista de Antropologia Social**, v. 7, 14 jul. 2006. p. 9–34.

BARCELOS NETO, A. **Apapaatai: rituais de máscaras no Alto Xingu**. São Paulo: University of São Paulo Press, 2008.

BASSO, E. B. **The Kalapalo Indians of central Brazil**. New York: Holt, Rinehart and Winston, 1973.

BASSO, E. B. A “Musical View of the Universe” Kalapalo Myth and Ritual as Religious Performance. **The Journal of American Folklore**, v. 94, n. 373, 1981. p. 273–291.

BASSO, E. B. **A musical view of the universe: Kalapalo myth and ritual performances**. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1985.

BASSO, E. B. **The Last Cannibals: A South American Oral History**. Austin: University of Texas Press., 1995.

BASSO, E. B. O que podemos aprender do discurso kalapalo sobre a “história kalapalo”? Em: FRANCHETTO, B.; HECKENBERGER, M. (Eds.). **Os povos do Alto Xingu: história e cultura**. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2001. p. 293–307.

BAUMAN, R. **Verbal art as performance**. Long Grove: Waveland press, 1977.

BEAUDET, J.-M. **Souffles d’Amazonie: les orchestres tule des Wayãpi**. Nanterre: Société d’ethnologie, 1997.

BEAUDET, J.-M. Polay, Uwa : danser chez les Wayãpi et les Kalina. Notes pour une ethnographie des danses amérindiennes des Basses Terres d’Amérique du Sud. **Journal de la Société des Américanistes**, v. 85, n. 1, 1999. p. 215–237.

BEAUDET, J.-M. Polay, dançar. **Arteriais - Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes**, v.2, n.3, 2016. p. 110–119.

BOERSMA, P.; HEUVEN, V. VAN. Speak and unSpeak with PRAAT. **Glott**

International, v. 5, n. 9/10, 2001. p. 341–347.

BORGES, J. L. **Obras completas. 1: 1923 - 1972**. Buenos Aires: Emecé, 1989.

BRAIDA, R. G. A. Os espíritos apapayêi e as doença entre os Mehinako. **Amazônica**, v. 9, n. 2, 2017. p. 790–806.

BRASIL. Ministério da Cultura. Gabinete do Ministro. Portaria nº 103, de 20 de outubro de 2015. Homologa o tombamento dos Lugares Indígenas Sagrados denominados Kamukuwaka e Sagihengu, no Alto Xingu, Estado do Mato Grosso. **Diário Oficial da União**. 21 out. 2015.

BREGMAN, A. S. **Auditory scene analysis: the perceptual organization of sound**. Cambridge, Mass: MIT Press, 1990.

BRIBITZER-STULL, M. **Understanding the leitmotif: from Wagner to Hollywood film music**. Cambridge: Cambridge University Press, 2015.

BRIGHTMAN, M. Archetypal Agents of Affinity: 'Sacred' Musical Instruments in the Guianas? Em: HILL, J. D.; CHAUMEIL, J. P. (Eds.). **Burst of breath: indigenous ritual wind instruments in lowland South America**. Lincoln: University of Nebraska Press, 2011. p. 201–218.

CAMPOS, C. S. DE O. Considerações sobre a língua usada nos cantos Maxakalí. Em: CABRAL, A. S. A. C. et al. (Eds.). **Línguas e Culturas Tupí - Volume 3 & Línguas e Culturas Macro-Jê - Volume 2**. Série LALI. Brasília; Campinas: Editora Curt Nimuendajú; Laboratório de Línguas Indígenas, 2011. p. 171–193.

CANNAM, C.; LANDONE, C.; SANDLER, M. Sonic Visualiser: An Open Source Application for Viewing, Analysing, and Annotating Music Audio Files. Em: **Proceedings of the 18th ACM International Conference on Multimedia**. New York: Association for Computing Machinery, 2010.

CARNEIRO DA CUNHA, M. **Os mortos e os outros : Uma análise do sistema funerário e da noção de pessoa entre os índios Krahó**. São Paulo: Hucitec/Anpocs, 1978.

CARNEIRO DA CUNHA, M. De amigos formais e pessoa: de companheiros, espelhos e identidades. **Boletim do Museu Nacional**, Série Antropologia. v. 32, 1979. p. 31–39.

CARNEIRO DA CUNHA, M. “Cultura” e cultura: conhecimentos tradicionais e direitos intelectuais. Em: **Cultura com aspas: e outros ensaios**. São Paulo: Cosac Naify, 2009. p. 311–374.

CARNEIRO, R. A origem do lago Tahununu, um mito kuikuro. Em: FRANCHETTO, B.; HECKENBERGER, M. (Eds.). **Os povos do Alto Xingu: história e cultura**. Rio

de Janeiro: Editora UFRJ, 2001. p. 287–292.

CESARINO, P. DE N. De duplos e estereoscópios: paralelismo e personificação nos cantos xamanísticos ameríndios. **Mana**, v. 12, n. 1, 2006. p. 105–134.

CHAUMEIL, J.-P. Les os, les flûtes, les morts. Mémoire et traitement funéraire en Amazonie. **Journal de la société des américanistes**, 1997. p. 83–110.

CHAUMEIL, J.-P. Speaking Tubes: The Sonorous Language of Yagua Flutes. Em: HILL, J. D.; CHAUMEIL, J.-P. (Eds.). **Burst of breath: indigenous ritual wind instruments in lowland South America**. Lincoln: University of Nebraska Press, 2011. p. 49–67.

CIANTAR, P. **Styles of Transcription in Ethnomusicology**. Tese de Doutorado em Artes — Durham: Durham University, 1996.

CLASTRES, P. **La société contre l'État: recherches d'anthropologie politique**. Paris: Éditions de minuit, 1974.

COELHO DE SOUZA, M. S. **Faces da afinidade: um estudo do parentesco na etnologia xinguana**. Dissertação de Mestrado em Antropologia Social — Rio de Janeiro: Museu Nacional - UFRJ, 1992.

COELHO DE SOUZA, M. S. Virando gente: notas a uma história aweti. Em: FRANCHETTO, B.; HECKENBERGER, M. (Eds.). **Os povos do Alto Xingu: história e cultura**. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2001. p. 358–400.

COSTA, C. E. **Ikindene hekugu: uma etnografia da luta e dos lutadores no Alto Xingu**. Tese de Doutorado em Antropologia Social — São Carlos: Universidade Federal de São Carlos, 2013.

COSTA, C. E. Política da reclusão: chefia e fabricação de corpos no Alto Xingu. **Revista de Antropologia da UFSCar**, v. 12, n. 1, 2020. p. 145–172.

COSTA, C. E. Artes marciais no Alto Xingu: mito, história e transformações entre guerra e ritual. **Mana**, v. 28, n. 1, 2022. p. 1–30.

DESCOLA, P. Les affinités sélectives: alliance, guerre et prédation dans l'ensemble jivaro. **L'homme**, 1993. p. 171–190.

DEVEREUX, G. Dream Learning and Individual Ritual Differences in Mohave Shamanism. **American Anthropologist**, v. 59, n. 6, 1957. p. 1036–1045.

DOMINGUEZ, M. E. Sons, ritual e história indígena no oeste do Chaco. **Ilha Revista de Antropologia**, v. 20, n. 1, 2018. p. 45–66.

EHRENREICH, P. Divisão e distribuição das tribus do Brasil segundo o estado actual dos nossos conhecimentos. **Revista da Sociedade de Geographia do Rio de Janeiro**, v. TOMO VIII, 1892. p. 3–55.

ELLIS, A. J.; HIPKINS, A. J. Tonometrical Observations on Some Existing Non-Harmonic Musical Scales. **Proceedings of the Royal Society of London**, v. 37, 1884. p. 368–385.

FALES, C. The Paradox of Timbre. **Ethnomusicology**, v. 46, n. 1, 2002. p. 56–95.

FAUSTO, C. **Inimigos fiéis: história, guerra e xamanismo na Amazônia**. São Paulo: Edusp, 2001.

FAUSTO, C. **O tempo do ritual: política, economia e xamanismo no Alto Xingu**. Rio de Janeiro: manuscrito 2004.

FAUSTO, C. Entre o passado e o presente: mil anos de história indígena no Alto Xingu. **Revistas de Estudos e Pesquisas - CGDTI FUNAI**, v. 2, n. 2, 2005. p. 9–52.

FAUSTO, C. Donos demais: maestria e domínio na Amazônia. **Mana**, v. 14, n. 2, 2008. p. 329–366.

FAUSTO, C. Da responsabilidade social de antropólogos e arqueólogos: sobre contratos, barragens e outras coisas mais. **Revista de Arqueologia**, v. 28, n. 2, 2015. p. 202–215.

FAUSTO, C. How Much for a Song? The Culture of Calculation and the Calculation of Culture. Em: BRIGHTMAN, M.; FAUSTO, C.; GROTTI, V. E. (Eds.). **Ownership and nurture: studies in native Amazonian property relations**. New York ; Oxford: Berghahn Books, 2016. p. 133–155.

FAUSTO, C. Chefe jaguar, chefe árvore: afinidade, ancestralidade e memória no Alto Xingu. **Mana**, v. 23, 2017. p. 653–676.

FAUSTO, C. **Art effects: image, agency, and ritual in Amazonia**. Lincoln: University of Nebraska Press, 2020.

FAUSTO, C.; FRANCHETTO, B.; HECKENBERGER, M. Language, ritual and historical reconstruction Towards a linguistic, ethnographical and archaeological account of Upper Xingu Society. Em: HARRISON, K. D.; ROOD, D. S.; DWYER, A. M. (Eds.). **Lessons from documented endangered languages**. Amsterdam: John Benjamins, 2008. p129–158.

FAUSTO, C.; FRANCHETTO, B.; MONTAGNANI, T. Les formes de la mémoire: Art verbal et musique chez les Kuikuro du Haut-Xingu (Brésil). **L'Homme**, n. 197, 2011. p. 41–69.

FERREIRA, J. Kuarup. **O Cruzeiro**, Ano 29, n. 15, 26 jan. 1957.

FERRO, L. R. S. (ED.). **Awapá , nosso canto: Aldeia Yawalapíti**. 2a. ed. Brasília: Secretaria de Extrativismo e Desenvolvimento Rural, 2008.

FRANCHETTO, B. **Falar Kuikúro: estudo etnolingüístico de um grupo Karíbe do Alto Xingu**. Tese de Doutorado em Antropologia Social — Rio de Janeiro: Museu Nacional - UFRJ, 1986.

FRANCHETTO, B. A celebração da História nos discursos cerimoniais Kuikúro (Alto Xingu). Em: VIVEIROS DE CASTRO, E.; CARNEIRO DA CUNHA, M. **Amazônia: etnologia e história indígena**. São Paulo: FAPESP, 1993. p. 95–116.

FRANCHETTO, B. Rencontres rituelles dans le Haut Xingu: la parole du chef. Em: MONOD-BECQUELIN, A.; ERIKSON, P. (Eds.). **Les rituels du dialogue: promenades ethnolinguistiques en terres amérindiennes**. Recherches thématiques. Nanterre: Soc. d'Ethnologie, 2000. p. 481–510.

FRANCHETTO, B. Línguas e história no Alto Xingu. Em: FRANCHETTO, B.; HECKENBERGER, M. (Eds.). **Os povos do Alto Xingu: história e cultura**. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2001. p.111–156.

FRANCHETTO, B. A comunidade indígena como agente da documentação linguística. **Revistas de Estudos e Pesquisas - CGDTI FUNAI**, v. 4, n. 1, 2007. p. 11–32.

FRIDMAN, A. L. Conversas com a música não ocidental: da composição do século XX para a formação do músico da atualidade. **DAPesquisa**, v. 6, n. 8, 2018. p. 355–371.

FUNDAÇÃO INSTITUTO BRASILEIRO DE GEOGRAFIA E ESTATÍSTICA (ED.). **Mapa etno-histórico de Curt Nimuendaju**. Rio de Janeiro: IBGE, 1981.

GALLOIS, D. O pajé Waiãpi e seus “espelhos”. **Revista de Antropologia**, v. 27, 1985. p. 179–196.

GALVÃO, E. Apontamentos sobre os índios Kamayurá. Em: CARVALHO, J. C. M.; LIMA, P. E. DE; GALVÃO, E. (Eds.). **Observações zoológicas e antropológicas na região dos formadores do Xingu**. Publicações Avulsas, v. 5. Rio de Janeiro: Museu Nacional, 1949. p. 31–48.

GALVÃO, E. O uso do propulsor entre as tribos do Alto Xingu. **Revista do Museu Paulista**, v. IV, 1950. p. 353–368.

GALVÃO, E. Cultura e sistema de parentesco das tribos do alto rio Xingu. **Boletim do Museu Nacional**, v. 14, 1953. p. 1–64.

GALVÃO, E.; SIMÕES, M. Mudança e sobrevivência no alto Xingu, Brasil Central. **Revista de Antropologia**, v. 14, 1966. p. 37–52.

GARFIAS, R. Transcription I. **Ethnomusicology**, v. 8, n. 3, 1964. p. 233–240.

GIBRAM, P. A. Propostas cosmopolíticas e resistência indígena: um convite às festas kaingang. **Cadernos de Campo**, v. 26, n. 1, 2018. p. 132–150.

GREGOR, T. **Mehináku: o drama da vida diária em uma aldeia do Alto Xingu**. São Paulo: Brasiliense, 1982.

GREGOR, T. Uneasy peace: intertribal relations in Brazil's Upper Xingu. Em: HAAS, J. (Ed.). **The anthropology of war**. Cambridge: Cambridge University Press, 1990. p. 105–124.

GREGOR, T. **Anxious pleasures: the sexual life of an Amazonian people (Mehinaku tribe)**. Chicago: Univ. of Chicago Press, 1991.

GREGOR, T. Casamento, aliança e paz intertribal. Em: FRANCHETTO, B.; HECKENBERGER, M. (Eds.). **Os povos do Alto Xingu: história e cultura**. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2001. p. 175–192.

GUERREIRO, A. Aliança, chefia e regionalismo no Alto Xingu. **Journal de la société des américanistes**, v. 97, n. 97–2, 2011. p. 99–133.

GUERREIRO, A. **Ancestrais e suas sombras: uma etnografia da chefia Kalapalo e seu ritual mortuário**. Tese de Doutorado em Antropologia Social — Brasília: Universidade de Brasília, 2012.

GUERREIRO, A. **Ancestrais e suas sombras: uma etnografia da chefia Kalapalo e seu ritual mortuário**. Campinas: Editora UNICAMP, 2015.

GUERREIRO, A. De que é feita uma Sociedade Regional? Lugares, Donos e Nomes no Alto Xingu. **Ilha Revista de Antropologia**, v. 18, n. 2, 2016. p. 23–55.

HARTMANN, G. **Xingú: unter Indianern in Zentral-Brasilien**. Berlin: Reimer, 1986.

HECKENBERGER, M. Rethinking the Arawakan Diaspora: Hierarchy, Regionality, and the Amazonian Formative. Em: HILL, J. D.; SANTOS-GRANERO, F. (Eds.). **Comparative Arawakan Histories: Rethinking Language Family and Culture Area in Amazonia**. Urbana: University of Illinois Press, 2002. p. 99–122.

HECKENBERGER, M. **The ecology of power: culture, place, and personhood in the southern Amazon, A.D. 1000-2000**. New York: Routledge, 2005.

HEURICH, G. O. **Música, morte e esquecimento na arte verbal Araweté**. Tese de

Doutorado em Antropologia Social — Rio de Janeiro: Museu Nacional - UFRJ, 2020.

HILL, J. D. **Keepers of the sacred chants: the poetics of ritual power in an Amazonian society**. Tucson: University of Arizona Press, 1993.

HILL, J. D. Soundscaping the world: the cultural poetics of power and meaning in Wakuénai flute music. Em: HILL, J.; CHAUMEIL, J.-P. (Eds.). **Burst of breath. Indigenous wind instruments in lowland South America**. Lincoln: University of Nebraska Press, 2011. p. 92–121.

HILL, J. D. Musicalizando o outro: etnomusicologia na era da globalização. Em: MONTARDO, D. L. O.; DOMÍNGUEZ, M. E. (Eds.). **Arte e sociabilidades em perspectiva antropológica**. Florianópolis: Editora UFSC, 2014. p. 13–46.

HILL, J. D.; CHAUMEIL, J.-P. Overture. Em: HILL, J. D.; CHAUMEIL, J.-P. (Eds.). **Burst of breath: indigenous ritual wind instruments in lowland South America**. Lincoln: University of Nebraska Press, 2011. p. 1–46.

JUNQUEIRA, C. **Os índios de Ipavu: um estudo sobre a vida do grupo Kamaiurá**. São Paulo: Ática, 1979.

KAMAIWRÁ, A. P. **O Kwaryp de Kanutari: uma abordagem Linguística e Etnográfica**. Tese de Doutorado em Linguística — Brasília: Universidade de Brasília, 2015.

KEEFE, D. H.; BURNS, E. M.; NGUYEN, P. Vietnamese Modal Scales of the Dan Tranh. **Music Perception**, v. 8, n. 4, 1991. p. 449–468.

KELLY, J. A. **Sobre a antimestiçagem**. Curitiba: Cultura e Barbárie, 2016.

KOLINSKI, M. Transcription II. **Ethnomusicology**, v. 8, n. 3, 1964. p. 241–251.

LACERDA, I. **Piyarëtsi: Musicalidades rituais entre os Ashenika do Rio Amônia da Amazônia acreana**. Tese de Doutorado em Antropologia Social — Florianópolis: Universidade Federal Santa Catarina, 2021.

LAGROU, E. **A fluidez da forma: arte, alteridade e agência em uma sociedade amazônica (Kaxinawa, Acre)**. Rio de Janeiro: Topbooks, 2007.

LANGDON, E. J. Performance e sua Diversidade como Paradigma Analítico: A Contribuição da Abordagem de Bauman e Briggs. **Antropologia em Primeira Mão**, v. 94, 2007. p. 5–26.

LATOURET, B. **Nous n'avons jamais été modernes: essai d'anthropologie symétrique**. Paris: Editions La Découverte, 1991.

LATOURE, B. **Jamais fomos modernos: ensaios de antropologia simétrica**. Rio de Janeiro: Editora 34, 1994.

LEENHARDT, M. **Do Kamo: la personne et le mythe dans le monde Mélanésien**. Paris: Gallimard, 1947.

LÉVI-STRAUSS, C. The tribes of the Upper Xingu river. Em: **Handbook of the South American Indians - vol. 3. The tropical forest tribes: the peoples, both horticulturalist and hunters and gatherers, of the tropical jungles and savannas and the subtropical areas of the amazon basin, matto grosso, paraguay, and the brazilian coast**. Washington: Bureau of American Ethnology, Bulletin 143, 1948. p. 321–348.

LÉVI-STRAUSS, C. **Le cru et le cuit**. Paris: Plon, 1964.

LÉVI-STRAUSS, C. Guerra e comércio entre os índios da América do Sul. Em: SCHADEN, E. (Ed.). **Leituras de etnologia brasileira**. São Paulo: Editora Nacional, 1976. p. 325–339.

LEWY, M. Different "seeing" – similar "hearing". Ritual and sound among the Pemón (Gran Sabana/Venezuela). **INDIANA**, vol. 29, 2012. p. 53- 71

LEWY, M. About Indigenous Perspectivism, Indigenous Sonorism and the Audible Stance. Approach to a Symmetrical Auditory Anthropology. **El oído pensante**, v. 5, n. 2, 2017. p. 1–22.

LIMA, M. DOS S.; JÚNIOR, L. G.; FRANCO NETO, J. V. A construção do corpo indígena kalapalo (Alto Xingu - Brasil): processos educativos envolvidos. **Políticas Educativas**, v. 1, n. 2, 2008. p. 146–155.

LLOYD, G. E. R. On the very possibility of mutual intelligibility. **HAU: Journal of Ethnographic Theory**, v. 4, n. 2, 2014. p. 221–235.

LÜPKE, F. et al. Comparing Rural Multilingualism in Lowland South America and Western Africa. **Anthropological Linguistics**, v. 62, n. 1, 2020. p. 3–57.

MADEIRA, S. P. Ritual de iniciação no Alto Xingu: a reclusão feminina Kamayurá. **Revista de Ciências Humanas**, v. 40, 2006. p. 403–421.

MARTÍNEZ, R. Musique et démons : carnaval chez les Tarabuco (Bolívie). **Journal de la Société des Américanistes**, v. 76, n. 1, 1990. p. 155–176.

MARTÍNEZ, R. A propósito de las músicas indígenas andinas: sonidos para animar el mundo. Em: AHARONIÁN, C.; LENGRONNE, F.; CENTRO NACIONAL DE DOCUMENTACIÓN MUSICAL LAURO AYESTARÁN (Eds.). **La música y los pueblos indígenas. A música e os povos indígenas. Music and indigenous peoples**. Ensayo MEC. 1ª ed. Montevideo: Centro Nacional de Documentación

Musical Lauro Ayestarán : Archivo General de la Nación, MEC, Ministerio de Educación y Cultura, Uruguay, 2018. p. 199–216.

MAUSS, M. Une Catégorie de L'Esprit Humain: La Notion de Personne Celle de "Moi". **The Journal of the Royal Anthropological Institute of Great Britain and Ireland**, v. 68, 1938. p. 263–281.

MEDEIROS, M. DO C. I. DE. Uma abordagem preliminar da etnografia da comunicação na aldeia mehinaku - Alto Xingu. Em: **Seki. Lucy. (org) Linguística Indígena e Educação na América Latina**. Campinas: Editora UNICAMP, 1993. p. 377–386.

MEER, W. VAN DER. **Praat Tutorial for Musicologists**. 2004. Disponível em: <<https://thoughts4ideas.eu/praat-manual-for-musicologists/>>.

MEER, W. VAN DER. Visions of Hindustani Music. **The World of Music**, v. 47, n. 2, 2005. p. 105–118.

MEHINAKU, M. **Tetsualü: pluralismo de línguas e pessoas no Alto Xingu**. Dissertação de Mestrado em Antropologia Social — Rio de Janeiro: Museu Nacional - UFRJ, 2010.

MELLO, M. I. **Música e mito entre os wauja do Alto Xingu**. Dissertação de Mestrado em Antropologia Social — Florianópolis: Universidade Federal Santa Catarina, 1999.

MELLO, M. I. **Iamurikuma: Música, Mito e Ritual entre os Wauja do Alto Xingu**. Tese de Doutorado em Antropologia Social — Florianópolis: Universidade Federal Santa Catarina, 2005.

MENEZES BASTOS, R. J. **A musicológica Kamayurá: para uma antropologia da comunicação no Alto xingu**. Brasília: FUNAI, 1977.

MENEZES BASTOS, R. J. Sistemas políticos de comunicação e articulação social no Alto Xingu. **Anuário Antropológico**, v. 81, 1983. p. 43–58.

MENEZES BASTOS, R. J. O "payemeramaraka" Kamayurá: uma contribuição à etnografia do xamanismo no Alto Xingu. **Revista de Antropologia**, v. 27–28, 1985a. p. 139–178.

MENEZES BASTOS, R. J. "Cargo anti-cult" no Alto-Xingu: consciência política e legítima defesa étnica. **Boletim de ciências sociais**, v. 38, 1985b. p. 1–36.

MENEZES BASTOS, R. J. Exegeses yawalapíti e kamayurá da criação do Parque Indígena do Xingu e a invenção da saga dos irmãos Villas Bôas. **Revista de Antropologia**, v. 32, 1989. p. 391–426.

MENEZES BASTOS, R. J. **Festa de jaguatirica: uma partitura crítico-interpretativa**. Tese de Doutorado em Antropologia Social — São Paulo: USP, 1990.

MENEZES BASTOS, R. J. Indagação sobre os Kamayurá, o alto Xingu e outros nomes e coisas: uma etnologia da sociedade xinguará. **Anuário Antropológico**, v. 19, n. 1, 1995. p. 227–269.

MENEZES BASTOS, R. J. **A musicológica Kamayurá: para uma antropologia da comunicação no Alto xingu**. Florianópolis: Editora da UFSC, 1999.

MENEZES BASTOS, R. J. Ritual, história e política no Alto Xingu: observações a partir dos kamayurá e do estudo da festa da jaguatirica (jawari). Em: FRANCHETTO, B.; HECKENBERGER, M. (Eds.). **Os povos do Alto Xingu: história e cultura**. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2001. p. 335–357.

MENEZES BASTOS, R. J. Leonardo, a flauta: uns sentimentos selvagens. **Revista de Antropologia**, v. 49, 2006. p. 557–579,

MENEZES BASTOS, R. J. **A festa da jaguatirica: uma partitura crítico-interpretativa**. Florianópolis: Editora UFSC, 2013a.

MENEZES BASTOS, R. J. Apùap World Hearing Revisited: Talking with ‘Animals’, ‘Spirits’ and other Beings, and Listening to the Apparently Inaudible. **Ethnomusicology Forum**, v. 22, n. 3, 2013b. p. 287–305.

MENEZES BASTOS, R. J. O Kuarùp de Takumã. **Subtrópicos**, n. 19, 2015. p. 4.

MENEZES BASTOS, R. J. Tradução intersemiótica, sequencialidade e variação nos rituais musicais das terras baixas da América do Sul. **Revista de Antropologia**, v. 60, n. 2, 2017. p. 342–355.

MENEZES BASTOS, R. J. Sobre as flautas sagradas xinguanas e a antropologização do mundo. **Revista de Antropologia**, v. 64, n. 2, 2021. p. 1–16.

MENEZES, M. L. P. **Parque Indígena do Xingu: a construção de um território estatal**. Campinas: Editora da Unicamp, 1999.

MENGET, P. **Em nome dos outros: classificação das relações sociais entre os Txicão do Alto Xingu**. Lisboa: Museu Nacional de Etnologia : Assírio et Alvim, 2001.

MEYER, H. **Tagebuch meiner Brasilienreise 1896: Zweites Heft**. Leipzig: Bibliographischen Institut, 1897.

MEYER, H. Nos arredores da fonte do Xingu’ - paisagens e povos do Brazil Central. **Revista Brasileira**, v. Tomo XVII, 1899. p. 302–318.

MONOD-BECQUELIN, A. La Métamorphose: contribution à l'étude de la propriété de transformabilité dans la pensée trumai (Haut Xingú, Brésil). **Journal de la Société des Américanistes**, v. 68, n. 1, 1982. p. 133–147.

MONOD-BECQUELIN, A. Temps du recit, temps de l'oubli. Em: MONOD-BECQUELIN, A.; MOLINIÉ, A. (Eds.). **Mémoire de la tradition**. Paris: Société d'Ethnologie, 1993. p. 21–50.

MONTAGNANI, T. **Je suis Otsitsi: Musiques rituelles et représentations sonores Chez les Kuikuro du Haut-Xingu**. Tese de Doutorado em Antropologia Social e Etnologia — Paris: École des Hautes Études en Sciences Sociales, 2011.

MURPHY, R. F.; QUAIN, B. **The Trumai Indians of Central Brazil**. New York: J.J. Augustin, 1955.

NETTL, B. Western Musical Values and the Character of Ethnomusicology. **The World of Music**, v. 26, n. 1, 1984. p. 29–42.

NKETIA, J. H. K. The Hocket-Technique in African Music. **Journal of the International Folk Music Council**, v. 14, 1962. p. 44–52.

NOVO, M. P.; GUERREIRO, A. **Troca, amizade e relações regionais no Alto Xingu**. Apresentado no 40º Encontro Anual da ANPOCS. Caxambu, 2016.

OBBERG, K. **Indian tribes of northern Mato Grosso, Brazil**. Washington DC: Smithsonian Institution, 1953.

OCORA. **Brésil: musiques du Haut Xingu: Musiques Traditionnelles Vivantes - Musiques Populaires**. France, 1977.

OS KUIKURO se apresentam – Vídeo Nas Aldeias. Direção de Documenta Kuikuro e Vídeo nas Aldeias, Recife: Vídeo nas aldeias, 2007. son., color., extra do DVD **Kuikuro** da coleção Cineastas Indígenas.

PAULI, E.; PAIVA, R. G. Polirritmia: conceitos e definições em diferentes contextos musicais. **Revista Música Hodie**, v. 15, n. 1, 2016. 87–103.

PENONI, I. R. **Hagaka: ritual, performance e ficção entre os Kuikuro do Alto Xingu**. Dissertação de Mestrado em Antropologia Social — Rio de Janeiro: Museu Nacional - UFRJ, 2010.

PERRONE-MOISÉS, B. **Festa e Guerra**. Tese apresentada ao concurso de títulos e provas visando a obtenção do Título de Livre-Docente — São Paulo: USP, 2015.

PETRULLO, V. M. Primitive peoples of Matto Grosso Brazil. **The Museum Journal**, v. XXIII, n. 2, 1932. p. 84–186.

PIEDADE, A. T. DE C. **O canto do Kawoká: música, cosmologia e filosofia entre os Wauja do Alto Xingu**. Tese de Doutorado em Antropologia Social — Florianópolis: Universidade Federal Santa Catarina, 2004.

PIEDADE, A. T. DE C. Reflexões a partir da etnografia da música dos índios Wauja. **Revista Antropológicas**, v. 17, n. 1, 2006. p. 35–48.

PIEDADE, A. T. DE C. From Musical Poetics to Deep Language: The Ritual of the Wauja Sacred Flutes. Em: HILL, J. D.; CHAUMEIL, J.-P. (Eds.). **Burst of breath: indigenous ritual wind instruments in lowland South America**. Lincoln: University of Nebraska Press, 2011. p. 239–256.

PIEDADE, A. T. DE C. Flutes, Songs and Dreams: Cycles of Creation and Musical Performance among the Wauja of the Upper Xingu (Brazil). **Ethnomusicology Forum**, v. 22, n. 3, 2013. p. 306–322.

REGINATO, A.. **Gênero e xamanismo no alto Xingu: reflexões e experiências de uma xamã Mehinako**. No prelo, 2023.

RIBEIRO, B. **Diário do Xingu**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.

RIBEIRO, H. L. **A Análise Musical: por quê, para quem e como?** Apresentado em XVI Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-graduação em Música (ANPPOM). Brasília, 2006.

RODGERS, A. P. L. **O Ferro e as Flautas: regimes de captura e perecibilidade no Iyaökwa Enawene Nawe**. Tese de Doutorado em Antropologia Social — Rio de Janeiro: Museu Nacional - UFRJ, 2014.

ROSSE, E. P. **Explosão de xunim**. Dissertação de Mestrado em Antropologia Social — Paris: Universidade Paris 8, 2007.

ROSSE, E. P. **Sarinho virou: sociedades de cantos entre os tikmũ'ün/maxakali**. Belo Horizonte: Minas de Som, 2018.

ROUSSEAU, J.-J. Projet concernant de nouveaux signes pour la musique: lu par l'Auteur a l'Académie des Sciences. Em: **Collection complète des oeuvres**. v. 8, n. 4, 2012 [1741].

SANTOS, P. P. K. B. **Ambiguidade rítmica: estudo do ritmo musical sob a perspectiva de modelos atuais de percepção e cognição**. Dissertação de Mestrado em Música — São Paulo: Universidade de São Paulo, 2012.

SANTOS, Y. A festa do Kuarup entre os índios do Alto-Xingu. **Revista de Antropologia**, v. 4, n. 2, 1956. p. 111–116.

SANTOS-GRANERO, F. The Arawakan matrix: ethos, language, and history in native South America. Em: HILL, J. D.; SANTOS-GRANERO, F. (Eds.). **Comparative Arawakan Histories: Rethinking Language Family and Culture Area in Amazonia**. Urbana: University of Illinois Press, 2002. p. 25–50.

SCHADEN, E. Três Exemplos. **Revista de Antropologia**, v. 13, n. 1–2, 1965. p. 65–152.

SCHMIDT, M. **Estudos de etnologia brasileira: peripécias de uma viagem entre 1900 e 1901. Seus resultados etnológicos**. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1942.

SCHNEIDER, A. Sound, Pitch, and Scale: From “Tone Measurements” to Sonological Analysis in Ethnomusicology. **Ethnomusicology**, v. 45, n. 3, 2001. p. 489–519.

SEEGER, A. A identidade étnica como processo: os índios Suyá e as sociedades do Alto Xingu. **Anuário Antropológico**, v. 3, n. 1, 1979. p. 156–175.

SEEGER, A. **Por que cantam os Kisêdjê: uma antropologia musical de um povo amazônico**. São Paulo: Cosac Naify, 2015.

SEEGER, A.; DA MATTA, R.; VIVEIROS DE CASTRO, E. A construção da pessoa nas sociedades indígenas brasileiras. **Boletim do Museu Nacional**, v. 32, 1979. p. 2–19.

SEEGER, C. Prescriptive and Descriptive Music-Writing. **The Musical Quarterly**, v. 44, n. 2, 1958. p. 184–195.

SEKI, L. The Upper Xingu as an incipient linguistic area. Em: DIXON, R. M. W.; AĪKHENVAL'D, A. I. (Eds.). **The Amazonian languages**. New York: Cambridge University Press, 1999. p. 417–430.

SERRA, O. J. T. **Um tumulto de asas: apocalipse no Xingu: breve estudo de mitologia kamayurá**. Salvador: Edufba, 2006.

SILVA, D. A. B. DA. **Os Yawanawá do Rio Gregório: transformações e musicalidade**. Tese de Doutorado em Antropologia Social — Curitiba: Universidade Federal do Paraná, 2021.

SILVEIRA, M. L. **Mapulu, a mulher pajé: a experiência Kamaiurá e os rumos do feminismo indígena no Brasil**. Tese de Ciências Sociais — São Paulo: Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, 2018.

SOARES, L. R. R. O poder das palavras, as palavras de poder, a performance e a melodia no ritual Pepcahãc dos Rãmkkôkamekra/Canela. Em: DOMINGUEZ, M. E.; MONTARDO, D. L. O. (Eds.). **Arte, som e etnografia**. Florianópolis: Editora da

UFSC, 2021. p. 243–269.

SOARES, L. R. R.; GIRALDIN, O. Cantos de pátio Timbira: um idioma musical em rede. **Revista de Antropologia da UFSCar**, v. 11, n. 2, 2019. p. 87–109.

STEINEN, K. V. DEN. **Entre os aborígenes do Brasil Central**. São Paulo: Departamento de Cultura, 1940.

STEINEN, K. V. DEN. **O Brasil Central: expedição em 1884 para a exploração do Rio Xingu**. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1942.

SZTUTMAN, R. **O profeta e o principal: a ação política ameríndia e seus personagens**. São Paulo: Edusp, 2012.

TAVARES, S. C. **A reclusão pubertária no Kamayurá de Ipawu: um enfoque biocultural**. Dissertação de Mestrado em Educação Física — Campinas: Universidade Estadual de Campinas, 1994.

TAVARES, S. C. O campeão: um protótipo do tipo ideal xinguano. **Revista da Faculdade de Educação Física da UNICAMP**, n. 4, 2000. p. 44–54,

Tempo de Kuarup. Olho Filmes, Direção de Neto Borges. 2013. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=PJc-z9rzLpM>>. Acesso em: 14 out. 2022

THIEME, I. Karl von den Steinen: Vida e Obra. Em: **Karl von den Steinen: um século de antropologia no Xingu**. São Paulo: EdUSP, 1993. p. 35–108.

TUGNY, R. P. DE. **Escuta e poder na estética Tikmũ'ũn Maxakali**. Rio de Janeiro: Museu do Índio - FUNAI, 2011.

VANZOLINI, M. Ser e não ser gente: dinâmicas da feitiçaria no alto Xingu. **Mana**, v. 19, n. 2, 2013. p. 341–370.

VANZOLINI, M. **A flecha do ciúme: o parentesco e seu avesso segundo os Aweti do Alto Xingu**. São Paulo: Terceiro Nome, 2015.

VERANI, C. B. L. A Construção Social da Doença e seus Determinantes Culturais: a Doença da Reclusão do Alto Xingu. Em: SANTOS, R. V.; COIMBRA JR., C. E. A. (Eds.). **Saúde e povos indígenas**. Rio de Janeiro, RJ: Editora Fiocruz, 1994. p. 91–113.

VÉRAS, K. M. **A dança matipu: corpos, movimentos e comportamentos no ritual xinguano**. Dissertação de Mestrado em Antropologia Social — Florianópolis: Universidade Federal Santa Catarina, 2000.

VIDAL, E. N. **Introdução ao problema semiológico na etnologia sul-americana:**

escrita e tradução intersemiótica. Dissertação de Mestrado em Antropologia Social — São Paulo: Universidade de São Paulo, 2020.

VIERTLER, R. B. **Os Kamayurá e o Alto Xingu: análise do processo de integração de uma tribo numa área de aculturação intertribal.** São Paulo: Instituto de Estudos Brasileiros - USP, 1969.

VILAÇA, A. **Comendo como gente: formas do canibalismo Wari' (Pakaa Nova).** Dissertação de Mestrado em Antropologia Social — Rio de Janeiro: Museu Nacional - UFRJ, 1989.

VILLAS-BÔAS, O.; VILLAS-BÔAS, C. **Xingu: os índios, seus mitos.** 5. ed. Rio de Janeiro: Zahar, 1972.

VIVEIROS DE CASTRO, E. **Indivíduo e sociedade no Alto Xingu: os Yawalapíti.** Dissertação de Mestrado — Rio de Janeiro: Museu Nacional - UFRJ, 1977.

VIVEIROS DE CASTRO, E. A fabricação do corpo na sociedade xinguana. **Boletim do Museu Nacional**, v. 32, 1979. p. 40–49.

VIVEIROS DE CASTRO, E. **Araweté: os deuses canibais.** Rio de Janeiro, RJ: J. Zahar Editor : Associação Nacional de Pós Graduação e Pesquisa em Ciências Sociais, 1986.

VIVEIROS DE CASTRO, E. Esboço de cosmologia yawalapíti. Em: **A inconstância da alma selvagem: e outros ensaios de antropologia.** São Paulo: Cosac Naify, 2002. p. 27–85.

VIVEIROS DE CASTRO, E.; VIVEIROS DE CASTRO, E. **Metafísicas canibais: elementos para uma antropologia pós-estrutural.** São Paulo: Cosac Naify, 2015.

VOISIN, F. Musical Scales in Central Africa and Java: Modeling by Synthesis. **Leonardo Music Journal**, v. 4, 1994. p. 85–90.

WAGNER, R. **The invention of Culture.** Chicago: University of Chicago Press, 1981.

WAGNER, R. The fractal person. Em: STRATHERN, M.; GODELIER, M. (Eds.). **Big Men and Great Men: Personifications of Power in Melanesia.** Cambridge: Cambridge University Press, 1991. p. 159–173.

YAWALAPITI, T. **História Yawalapíti. Trabalho final do Curso Hayô.** Trabalho de conclusão de curso do magistério indígena — Gaúcha do Norte: UNEMAT, 2010.

YAWALAPITI, T. **Documentação e descrição da língua yawalapíti (aruak): uma língua que não deve morrer.** Dissertação de Mestrado em Linguística — Brasília:

Universidade de Brasília, 2021.

ZAMPRONHA, E. Una nueva aproximación a la escritura musical: el concepto de notación interpretativa. **Cuadernos de Música Iberoamericana**, v. 25–26, 2018. p. 402–420.

ZARUR, G. **Parentesco, ritual e economia no Alto Xingu**. Brasília: Funai, 1975.

ZARUR, G. **O kuarup xinguano e os universais da narrativa religiosa**: Educação e Cultura. Brasília: Câmara dos Deputados, 2003.

APÊNDICE A – Glossário yawalapíti

amaka – rede

amaka marinhala – poleiro da rede

amakakati – efígie do *itsatchi*; esteio da casa

amakakati inapa – música da efígie

amakakati inha – ‘fogo da efígie’

amakakati yanatakinapühü – pintando a efígie

amakapukupíti – acampamento

amulau – chefe

amulaunhau – chefes

amulaururu – chefe verdadeiro

amulaururunhau – chefes verdadeiros

amulu – chefa

amuritashapa – alma-olho

apa wükühühüu yatatapühü wükuka – cantor levando o tronco para o centro

apapalu – flauta “sagrada”

apapalutapa – bicho, espírito

apapalutapanhau – bichos, espíritos

apawüküti – dono do canto

apawükütinhau – donos do canto

ataya – remédio

atayawüküti – dono do remédio

atayawükütinhau – donos do remédio

awiri nuyana – minha pintura é bonita

awiri wáka – amanhã

hapulupulu – dança em fila

hiúla – pescaria coletiva

hohori – repertório do *itsatchi*

iha – filho dele

ihralaka – ritual com duelo de dardos

ihria – arranhadeira

ikatapühüka – tirando o luto com banho

ikawiripatakinapühü itsatchi wüküti – tirando o luto do dono da festa

ikawiripatapūnhū amakakati – enfeitando a efígie
inumütsūmina – *pedidor*; representante do agente da doença, especialista ritual
inumütsūminanhau – *pedidores*; representantes do agente da doença
ipakakana – companheiro de furação de orelha
ipakakanhau – companheiros de furação de orelha
ipayüri inapa – música para acalmar/levar a alma
isha inapu – caminho da canoa
ishatari – madeira pindaíba (*Xylopia brasiliensis*)
itcha – adereço pubiano feminino; *uluri*, em kamayurá
itsatchi – ritual mortuário
itsatchi inapa – canto do *itsatchi*
itsatchi inapa wüküti – dono do canto do *itsatchi*; especialista ritual
itsatchi inapa wükütinhou – donos do canto do *itsatchi*; especialistas rituais
itsatchi iúla – grito do *itsatchi*
itsatchi iwiriutishana – regra do *itsatchi*
itsatchi wüküti – dono do *itsatchi*
itsatchi wükütinhou – donos do *itsatchi*
itsatchi wükütinhou – donos do *itsatchi*
iúla – grito
iwira inapa – música do urucum
iwiriutishana – regra
kahri – luta marcial alto-xinguana
kahri itchitchinhuma – seleção de lutadores
kahri iúla – grito da luta
kahri yüküti – campeão, dono da luta
karaipa – não-indígena
karaipakumã – híper-branco; estrangeiro
kashatapa – *iamurikuma* para colocação do *itcha*
katatishiakapūnhū – evolução circular executada pelos convidados
kati – perna; suporte
kawawaka – madrugada
kuakuti – casa cerimonial; casa dos homens; casa das flautas
kunu – sepultura; casa do falecido
kunuatcha – noite; vigília

küpülü – reza
mamui – choro cerimonial
mapulawa – festa do pequi
mapulawa inapa – música da festa do pequi
maritsaya – recluso
maritsayalunhau – reclusas
maritsayanhau – reclusos
matahri – pindaíba
matapu – zunidor
mukatchü aka – doação de pequi
mukatchü ulatchi – doação do polvilho
müri – árvore que se retira o tronco para a efígie (espécie não identificada)
mütsüpüri iyana – pintura para efígies masculinas
nukapatatishi – estado da alma que causa vulnerabilidade
palhütchi – alma
palushayupíti – fazenda
papalutapa inukula – feitiço; substância do feitiço; flecha do *apapalutapa*
páruru – casa verdadeira
pihika – ritual de furação de orelhas
pikiri – flauta de pã
pikiri takuaratsi – flauta de pã afinada para *takuara*
pikiri wüpütsi – flauta de pã afinada para *wüpü*
pinhutsi – acampamento
pira – repertório do ritual feminino
pitalatchi – alma-sombra
pitalüküti – coordenador; dono da palavra
pitalükütinhou – coordenadores
putaka – aldeia
putaka wükünhü – cerco dos lutadores antes da luta no *itsatchi*
putaka wükünhü – evolução circular executada pelos anfitriões
putaka wüküti – dono da aldeia
pütchisha – fazenda
shühri pünhutsalau – chefe dos convidados
takuara – tipo de aerofone

takuara wüküti – dono do ritual *takuara*
tapanawanã – festa dos peixes
tapanawanã wüküti – dono do ritual *tapanawanã*
tipa – pedra
tipatipa – pedregal, rio das pedras
u inapa – música da água
ukupíti – lugar das flechas
ula – roça
ulahri – beiju
ulutchi – troca; festa de troca
umanhi wüküti – dono do trabalho
unhi inapa – música da tesoura
ünhu – mãe
üuya – lagoa
uwahri – peixe-cachorra
waka – convidador; mensageiro
waka iyana – pintura do convidador
wakanhau – convidados; mensageiros
warayu – indígena; não-alto-xinguano
washuatchi inapa – música do óleo
wü wükünhü – enterrador
wü wükünhüu – equipe de enterradores
wükuka – centro
wükuka – centro da aldeia
wükuka wüküti – dono do centro
wüküti – dono
wüpü – aerofone executado no *itsatchi*
yakakumã – hiper jacaré
yaku – espírito protetor
yaku wüküti – dono do espírito protetor
yaku wükütinhou – donos do espírito protetor
yakula wükunhünhüu – dono do morto
yakulapíti – primeiros habitantes; ancestrais da humanidade
yakulapitinhau – coletivo de primeiros habitantes; ancestrais da humanidade

yamurikumalu – ritual feminino
yamurikumalu wüküti – dono ritual feminino
yana – pintura
yanala inapatishi – canto da pintura
yanapitala – motivo de pintura
yanapitala – pintura das efígies femininas
yatama – pajé visionário
yatishia – pagamentos
yawala – tucum
yawalapíti – aldeia do tucum, povo do tucum
yayakaturalhiruru – fala verdadeira
yokoko – repertório do ritual dos peixes (*tapanawanã*)

ANEXO A – Faixas de áudio

- Faixa 01 – *Itsatchi iúla*
- Faixa 02 – Peça 1 da *wüpü*
- Faixa 03 – Peça 2 da *wüpü*
- Faixa 04 – Peça 3 da *wüpü*
- Faixa 05 – *Ekayominha* (E1)
- Faixa 06 – *Hohori*
- Faixa 07 – *Wekene* (E2)
- Faixa 08 – *Yetsimo* (E3)
- Faixa 09 – *Engutuya* (E4)
- Faixa 10 – *Oyagü* (E5)
- Faixa 11 – *Kutagüne* (E6)
- Faixa 12 – *Uipopügü* (E7)
- Faixa 13 – *Wahiyaku* (E8)
- Faixa 14 – *Huimütatigu* (E9)
- Faixa 15 – *Hagagikugu* (H1)
- Faixa 16 – *Utalikugu* (H2)
- Faixa 17 – *Inoke* (A1)
- Faixa 18 – *Ohayi* (A2)
- Faixa 19 – *Inoto* (A3)
- Faixa 20 – *Yau* (A4)
- Faixa 21 – *Mahuna* (A5)
- Faixa 22 – *Afa* (A6)
- Faixa 23 – *Itsu* (A7)
- Faixa 24 – *Ikonetu* (A8)
- Faixa 25 – *Tunake* (A9)
- Faixa 26 – *Ekayominhahã* (Eb.1)
- Faixa 27 – *Wekene* (Eb.2)
- Faixa 28 – *Yetsimo* (Eb.3)
- Faixa 29 – *Tüwowo* (C1)
- Faixa 30 – *Ege tuwe* (C2)
- Faixa 31 – *Ayi ayiye* (C3)
- Faixa 32 – *Weniku* (M1.1)

Faixa 33 – *Mekuyawarü* (M1.2)

Faixa 34 – *Rimapuna* (M1.3)

Faixa 35 – *Apa taku* (M1.4)

Faixa 36 – *Mitoeto* (M2.1)

Faixa 37 – *Pitonetu* (M2.2)

Faixa 38 – *Yoiri nuyana* (M2.3)

Faixa 39 – *Yoeere nuyana* (M2.4)

Faixa 40 – *Weniku nuyana* (M3.1)

Faixa 41 – *Weneko* (M3.2)

Faixa 42 – *Paya paru* (M3.3)

Faixa 43 – *Erina ritowo* (M3.4)