Universidade Federal de Santa Catarina

MÚSICA E PESSOALIDADE: POR UMA ANTROPOLOGIA DA MÚSICA ENTRE OS KULINA DO ALTO PURÚS.

Domingos A. B. Silva

Orientador: Prof. Dr. Rafael José de Menezes Bastos

Dissertação apresentado no Programa de
Pós-Graduação em Antropologia Social
como requisito parcial para obtenção do grau de
mestre em Antropologia

0.265.208-8
UFSC-BU
BU

Florianópolis
1997

Resumo:

Meu objetivo neste trabalho foi o de compreender o processo de construção da pessoa, o tornar-se gente, numa sociedade Kulina do grupo lingüístico Aruak, e de como a música atua neste processo. Ele foi investigado nas relações que se estabelecem dentro num ciclo de transformações, que operam através da inserção metafórica de palavras, sons e substâncias no corpo masculino, transformando-o em ser sociável.

Abstract:

The aim of this work is to understand the process of person construction - become *gente*, people -, among the Arawakan Kulina, and how music act in this process. It investigate the relation established in a transformation cicle, which operate through metaforic insertion of words, sounds and substances into the masculine body, transforming it into social been.

Dissertação apresentada ao Curso de Pós-Graduação em Antropologia Social da Universidade Federal de Santa Catarina, como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre em Antropologia. Aprovado pela Banca Examinadora composta pelos seguintes professores:

Dr. Rafael José de Menezes Bastos

Dr. Marnio Teixeira Pinto

Dr. Anthony Seeger

ERRATA

SILVA, Domingos A. B., **Música e pessoalidade: por uma antropologia da música entre os Kulina do Alto Purus,** Dissertação Mestrado PPGAS/UFSC, SC, 1997

Folha	Linha	Onde se lê	Leia-se
1	3	Aruak	Arawá
5	12	Aruak	Arawá
5	29	Aruak	Arawá
13	1	Aruak, do subgrupo Arauá	Arawá

-AGRADECIMENTOS 3

-NOTA INTRODUTÓRIA 5

-CAPÍTULO 1 - NOTAS SÔBRE O TRABALHO DE CAMPO 7

-CAPÍTULO 2 - MADIJA KULINA (A GENTE KULINA) 13

-CAPÍTULO 3 - CORPO TEÓRICO 23

-CAPÍTULO 4 - MÚSICA KULINA 31

-CAPÍTULO 5 - CORPO MÚSICO-ETNOGRÁFICO 42

-CAPÍTULO 6 - XAMANISMO E O CICLO DE TRANSFORMAÇÕES 98

-CAPÍTULO 7 - O *MANACO* - UM SISTEMA DE RECIPROCIDADE? 115

-CAPÍTULO 8 - O CICLO DOS LÍQUIDOS E A MUSICALIDADE 126

-CAPÍTULO 9 - CONSIDERAÇÕES FINAIS 137

-TRANSCRIÇÕES, TRADUÇÕES 140

-BIBLIOGRAFIA 149

-ANEXOS. 155

Agradecimentos

Ao CNPq, que proporcionou-me uma bolsa de mestrado sem a qual, em primeiro lugar, não seria exeqüível realizar os requisitos do Programa de Pós-Graduação e por conseqüência, esta dissertação.

Ao "Programa de Dotações para Pesquisa da ANPOCS, com recursos da Fundação FORD" pelo auxílio que possibilitou a realização do trabalho de campo.

Ao CIMI de Rio Branco pelo apoio e confiança demonstrados.

A Igreja da Confissão Luterana no Brasil - Rio Branco-AC, nas pessoas de Nelson Deick, Jandira Keppi e Miro, novos amigos dessa terra distante.

A Octacília, das Irmãs Josefinas, e ao Cordeiro-Piloto, companheiros de viagem e a todas as pessoas que de alguma forma apoiaram meu trabalho em Rio Branco.

Aos colegas e professores do PPGAS que formal ou informalmente sempre estiveram presentes na elaboração do projeto e na sua conclusão, principalmente ao Luna, ao Leco e ao Acácio, este último,novo companheiro de rios.

Aos amigos e amigas de Florianópolis, entre eles Maria Helena, que apoiou-me em momentos cruciais da tese.

A Elsje Lagrou, que me indicou o caminho.

Ao Rafael, meu orientador, pela seriedade e respeito que sempre manteve em relação a mim e a meu trabalho.

Aos Pauli, minha grata afeição.

Finalmente, a Geize, querida amiga e companheira.

Florianópolis, Outono de 1997

Notas sobre a Ortografia da Língua Kulina:

letra	som	exemplo em línguas conhecidas	
a	a	asa	(port.)
b	b	bola	
c	k	paca	
d	d	dedo	
e	e aberto	belo	
h	(mudo)	hora	
i	i	milho	
j	rr	rato	
m	m	mão	
n	n	não	
o	o/u	gato	
p	p	pato	
r	r	cara	
s	ts	pizza	
t	t	tudo	
cc	k^h	cat	(ingl.: 'gato')
ds	dz	azurro	(ita.: 'azul')
hu	w	water	(ingl.: 'água')
pp	p	party	(ingl.: 'festa')
qu	k	quero	(port.)
qqu	k^h	to kill	(ingl.: 'matar')
ss	t^hs	(não há esse som nas línguas eur. conhecidas)	
tt	t^h	ten	(ingl.: 'dez')

-Em geral, as palavras Kulina são todas oxítonas.

-Conforme Silva e Monserrat (1986).

NOTA INTRODUTÓRIA

Este trabalho originou-se do desejo de realizar um estudo etnomusicológico de uma sociedade indígena amazônica. Como buscava subsídios para uma melhor compreensão dos processos cognitivos e sua relação com a música de um modo geral, acreditei ser importante que o grupo escolhido reunisse certas características apriorísticas.

A primeira delas foi a musicalidade, no sentido da atividade musical proeminente. Uma das razões desta pré-condição foi que a pesquisa haveria de sofrer os fatores limitantes das dissertações de mestrado, tempo *versus* custo, e outra foi a relevância do grupo, no quadro das lacunas teóricas então existentes em relação às sociedades da floresta.

Optei pelos Kulina, do grupo lingüístico Aruak, da região do Alto Purús - Acre, que foram descritos por Seeger (1978), Viveiros de Castro (1978), Pollock (1985), entre outros, como muito musicais, e que segundo eles haviam preservado muitas de suas características sócio-culturais, e sobre os quais não fora realizado, até aquele momento, nenhum estudo etnomusicológico especifico, à exceção da pesquisa de Adams (1962), feita no lado fronteiriço peruano. A pesquisa de campo foi realizada entre março e maio de 1996, com centro numa de suas aldeias, denominada Santa Júlia, às margens do Rio Purús (Alto Purús), região de fronteira do Estado do Acre com o Perú, no período das chuvas locais, que representa o inverno acreano.

Embora o presente trabalho objetive especificamente o estudo da música Kulina, não seria possível separá-la artificialmente do seu contexto, já que as manifestações musicais permeiam toda a trama das relações sociais. Esta incursão me levará, portanto, a tratar numa abordagem preliminar e bastante sucinta certos aspectos de sua cosmologia, organização social e do seu sistema de reciprocidades.

Falta-me o domínio da língua Kulina, a não ser em seus aspectos fundamentais, o que configura esse trabalho como tipicamente exploratório. Essa dissertação pretende somar-se a outros esforços empreendidos, no sentido de fornecer subsídios para uma melhor compreensão dos povos dessa região. Meu diálogo com a literatura Aruak e

Pano será tambem exploratório, assim como com a amazônica. Os limites de uma possível abordagem comparativa futura, nesse sentido, ficam delineados.

Os dois capítulos iniciais da tese tratam de questões relativas ao campo, deslocamento e propõem uma visão geral da sociedade Kulina. Também estão ali reunidos alguns dados etnohistóricos e a bibliografia eventualmente encontrada em Rio Branco. Já o capítulo III trata do corpo teórico, mais geral, passando pela etnologia amazônica, numa visão do estado da disciplina em relação às manifestações artísticas, de um modo geral, e especificamente à música.

Nos capítulos IV e V serão analisadas preliminarmente as músicas recolhidas, divididas, para efeito de análise, em dois grandes grupos. Já o capítulo VI trata das manifestações ritualizadas, ligadas ao mundo sobrenatural, aos processos de cura e às festividades sazonais.

Os capítulos VII e VIII tratam respectivamente da reciprocidade e do processo, ele mesmo, de tornar-se pessoa na sociedade Kulina.

No capítulo IX encontram-se as considerações finais, seguidas das transcrições e traduções, no capítulo X, das músicas que não foram ainda analisadas e dos Anexos. Entre os últimos incluem-se o mapa da região, o croqui da aldeia e o censo realizado por mim durante o trabalho. Nos anexos, encontra-se uma versão do mito de criação do mundo por Tamaco e Quirá, os heróis mitológicos Kulina, recolhido por Altmann (1994), que poderá eventualmente auxiliar como referência às suas crenças e costumes.

I

NOTAS SOBRE O TRABALHO DE CAMPO.

A VIAGEM

Santa Júlia está localizada sobre um antigo seringal, do mesmo nome. Para atingi-la é necessário voar 35 minutos de monomotor de Rio Branco-AC até Sena Madureira, e de lá mais 25 minutos até Manoel Urbano. Com mais três dias subindo o rio, avista-se a aldeia no alto de um barranco, na margem esquerda. A altura do barranco varia muito, dependendo do volume de água no rio (na minha estada era de mais ou menos 10 metros).

Algumas providências tomadas para a viagem mostraram-se valiosas em várias etapas da pesquisa. Como a revisão bibliográfica sobre os Kulina mostrou uma produção incipiente, foi necessário, então, o mapeamento dos vários agentes atuantes na região, num esforço de conseguir informações seguras sobre o grupo e sua abordagem.

Basicamente é o CIMI (Conselho Indigenista Missionário) que tem trabalhado com os Kulina na área, havendo uma divisão cordial de atividades entre os primeiros e a CPI (Comissão Pró-Índio) que dedica-se mais à atuação junto aos Kaxinawa. Como os luteranos mantêm há bastante tempo na região atividade constante e financiada, foi junto, e através deles que, num primeiro momento, tomei contato com os *Madija* (auto-denominação dos Kulina).

Ao chegar em Rio Branco, sabia de antemão que seria possível subir o rio num barco de vacinação (chamado localmente de *batelão*), com uma equipe do CIMI composta de 6 pessoas [1]. Dois dias antes de minha chegada, o barco saiu de Rio Branco com destino ao Alto Purús, subindo o Rio Acre, passando por Sena Madureira, pela foz do Iaco, até atingir Manoel Urbano, onde iria fundear. Essa viagem, que de avião monomotor leva aproximadamente uma hora, de barco demora seis a sete dias dias,

---

[1] Nelson Deick, Jandira Keppi, o piloto Cordeiro, uma vacinadora do Programa Nacional de Imunização - PNI/Acre, um italiano que visitava as aldeias chamado Carmine, e Jimana, que será descrito a seguir.

tempo suficiente para a conclusão dos preparativos, que envolviam basicamente a compra de equipamentos e presentes.

Há uma reconhecida atitude paternalista que permeia a relação da sociedade "civilizada" com as da floresta, atitude esta justificada, e estimulada, pela situação de penúria em que vivem essas últimas. Assumida, ao longo do tempo, pelas duas partes, ela provoca, no caso específico dos Kulina, uma expectativa em relação aos visitantes, principalmente, mas não especificamente, em relação aos não-índios, ou melhor dizendo, ao que trarão para sua aldeia. Além disso, a pequena bibliografia existente permitiu antever aspectos de sua sociabilidade, principalmente no que concerne às relações interpessoais, reguladas por uma instituição local chamada *Manaco* (que significa troca, reciprocidade, retribuir, vingança), fundante da sociedade Kulina[2].

Portanto, além das atitudes, precisava também de objetos, que me permitissem participar de perto do *Manaco*. Com tempo curto e viajando sozinho, não poderia desenvolver uma roça ou caçar, estando mais próximo da categoria local de solteiro, dependente portanto da adoção de algum núcleo familiar.

A precisão na aquisição dos objetos, além de facilitar a recepção na aldeia, poderia garantir uma dieta alimentar básica[3]. Portanto, além das miçangas, canivetes, facões e outros objetos, de alguma forma úteis, que a tradição indigenista recomenda que se leve, adquiri também uma malhadeira de 100 m de comprimento por 4,5 m de profundidade, uma tarrafa ponto 17, própria para pesca dos peixes menores, nos lagos e igarapés que se formam pelo alagamento do Rio Purús, e munição, na forma de pólvora, chumbo, espoletas e cartuchos de vários calibres.

Esse território dos objetos de trabalho, de subsistência, de uso cotidiano, é extremamente especializado, fazendo parte de uma cultura local que atribue valor a quem detém seu conhecimento. Ir até a aldeia com uma malhadeira, ou munição, que não servisse a seus fins, seria um mau começo.

---

[2] Ver capitulo V.
[3] Agradeço ao Terry V. de Aquino pela preciosa sugestão.

Kulina/kaxinawá, assinada naqueles dias pelo Presidente da República, e os resultados das reuniões de que ele havia participado, ocupando junto a Benedito o centro do círculo que se formou no pátio.

Num dado momento, falou de mim. Apontava para mim e falava, falava, numa velocidade em que eu nada entendia. Nelson, que fala Kulina, em voz baixa traduziu o que Jimana dizia: que eu era uma ótima pessoa, que trazia presentes valiosos, que se eles não me dessem comida seria uma vergonha para aldeia, etc.

Bem aceito, após as despedidas da equipe, que deveria ainda prosseguir por 5 ou 6 dias, dirijo-me à escola, indicada por Benedito como o local mais apropriado para minha estadia. A escola é um barracão de mais ou menos 6 x 15 m, com teto de zinco, suspensa 90 cm do chão.

Lá chegando, inicio a distribuição da maior parte dos presentes, sob a forte tensão inicial da entrada, causada pela inserção de um novo ser na ordem social Kulina. Soube posteriormente, dos indigenistas locais, dessa tensão ser característica, tanto da entrada como da saída, por razões que serão melhor compreendidas no decorrer da dissertação.

O Campo

Meu objeto de pesquisa, desde o primeiro momento, foi a música Kulina, nas formas em que ela se apresentasse, e os *Madija* souberam, desde o primeiro momento, que esse era meu principal interesse. Questões como xamanismo, organização familiar, sistema político e economia interessariam principalmente na medida em que pudessem substanciar os objetivos, pressupondo a arte para essa sociedade não como uma categoria isolada e autônoma [5] (Overing, 1991).

---

[5] Na realidade, em seu trabalho, Overing refere-se especificamente às sociedades da floresta. Segundo ela, a antropologia da arte afirma que " os outros povos,..., não separam a atividade e o julgamento de arte de seu uso.(...).". Seu argumento então é o de que "...para entendermos o que é 'o social' para os índios da floresta tropical sul americana, devemos retornar à nossa concepção primeira, segundo a qual a estética não era uma categoria autônoma que é hoje, mas, ao contrário, uma categoria moral e política". p. 9

Isso deixou-os muito a vontade em relação à minha presença, pois a música Kulina aparentemente não tem, com excessão dos cantos xamânicos, aspectos reservados, podendo ser realizada em várias situações e por várias agentes. Há evidentemente uma atitude desejável, que consiste em atribuir certos papéis àqueles que melhor dominam o canto, os instrumentos, a linguagem, a técnica e o estilo, segundo seus próprios padrões e categorias, mas essa atitude nunca foi um elemento inibidor das manifestações.

Sua atitude franca permitiu-me perceber várias esferas de sua vida social, algumas carregadas de intensa carga simbólica. Não houve de sua parte qualquer preocupação especial com minha presença, no sentido de limitar suas atividades cotidianas, já que sabiam ser outro o centro de meu interesse: a música [6].

Nesse sentido, a experiência dos luteranos que viveram e trabalham há muitos anos com os Kulina da região é importante e interessante. Sua atitude de não tratar a comunidade como objeto de estudo, se por um lado pode levar o olhar a perder-se na generalidade do cotidiano, por outro cria relações onde a circulação de experiências e informações é bastante rica. Experiências essas, muitas vezes, importantes no cruzamento de informações, cruzamento este que melhor possibilita a compreensão e verificação de muitos de seus processos.

O campo traz, ainda, problemas, enquanto terreno da contradição e da incerteza, movido pelo imprevisto e freqüentemente não controlável. Diferentemente do laboratório de pesquisas, que pode recriar um experimento a partir da reprodução de determinadas condições, o campo antropológico só se permite à verificação ao longo do tempo e de várias investidas, levadas a cabo por diferentes pesquisadores. DaMatta (1981 :20), dirá que "*os fatos sociais são irreproduzíveis em condições controladas e, por isso, quase sempre fazem parte do passado. São eventos a rigor históricos e apresentados de modo descritivo e narrativo, nunca na forma de uma experiência*". Por essa razão, Lévi-Straus (1989), comparando a antropologia às ciências naturais, dirá que, como nossas experiências já encontram-se prontas - no caso, as sociedades estudadas -, elas também não são governáveis.

---

[6] Metodologicamente falando, isso pode ser interessante de ser pensado num momento posterior.

Concluindo, durante minha estada tive como principais informantes Inácio *Kubi* Kulina, 37 anos (agente de saúde), Dário *Huiré* Kulina, 35 anos (professor), além do *dsopinejé* ("xamã") Clóvis *Maji* Kulina, 72 anos. Dotados de conhecimentos básicos da língua portuguesa, funcionaram como guias e professores, intermediando boa parte de minhas relações com o restante da aldeia. Foram os três, somados a um 'conselho' de homens *madijas* e eu mesmo que transcrevemos as canções em língua materna e traduzimos uma parte delas. Como há muitas expressões figuradas nas letras das canções, uma tradução literal, por vezes, foi impossível. Optei, então, pelas formas nativas de 'explicação' das canções, pois, para o presente trabalho, interessavam significado e contexto, embora as transcrições em língua materna sejam rigorosas.

II

MADIJA KULINA (GENTE KULINA)

DOS KULINA

"Aqui nós temos a terra dos nossos avós. Quando as crianças pequenas crescerem vão ter terra. É assim. As crianças crescem e vão morar na terra, os velhos morrem e vão deixá-la (deixar para eles). Não é mesmo?
Depois são as crianças que vão assegurar (cuidar) (d)a terra. Esta terra da aldeia do Cacau é das crianças". Raimundo Kulina - Aldeia do Cacau, depoimento pessoal, Abril/1996.

Os Kulina são um grupo pertencente à família lingüística Aruak, do subgrupo Arauá, e foram dos mais numerosos nessa região do Acre e sul do Amazonas. A maior parte da sua população, hoje em dia, encontra-se na fronteira do Brasil com o Perú. No Brasil, eles vivem em aldeias às margens do Juruá-Purús (Acre) onde somam, segundo Pollock (1985), quando de sua pesquisa, algo em torno de 2500 indivíduos, sendo esse número de algumas centenas no lado Peruano [7].

A pouca informação histórica existente sobre o grupo explica-se pelo fato de os pioneiros da penetração nesse território terem sido coletores de drogas que tinham uma preocupação especificamente comercial, raramente registrando ou fazendo diários de suas passagens. Os primeiros contatos regulares dos Kulina com os *carias* (etnocategoria usada para descrever os não-Kulina que não sejam índios) deram-se com os seringueiros do ciclo da borracha do final do século passado, quando então viviam no interior da floresta, então o seu centro cosmológico.

Em função das "correrias" que objetivavam a captura de índios para a extração da borracha ou das disputas territoriais com fazendeiros em meados do século passado,

---

[7] Ver também Rodrigues (1986) e Gonçalves (1991), para dados sobre língua e demografia.

eles fogem para as cabeceiras do rios, onde não se poderiam constituir seringais, iniciando o seu afastamento em direção às margens dos rios. Realizam em 1984, aliados aos Kaxinawa, a autodemarcação de seu território, que foi seguida da interdição pela FUNAI em 31/07/1987 [8] para estudo e definição, estando nos dias da pesquisa em fase final de demarcação.

Há outros motivos para esse deslocamento em direção às margens dos rios, principalmente a necessidade de negociar. Embora na floresta normalmente houvesse fartura de alimentos, necessitavam de produtos da sociedade circundante, como sal, pólvora, óleo combustível, anzóis, tecidos, etc. Estas necessidades eram inicialmente supridas pelos donos dos seringais, no sistema de barracão e aviamento[9], e posteriormente, através dos "marreteiros" (comerciantes fluviais da região), situação que perdura até os dias atuais.

Para os Kulina, essa oposição forçada entre o interior da mata e as margens dos rios, que é de centro *versus* periferia, expressa a sua submissão à relação que havia do seringal na mata *versus* o barracão seringalista na margem:

> "*Enquanto eram caboclos brabos, dizem, fugiam para o centro; amansados, voltavam para à margem, para trabalhar para os patrões. A margem é o locus da* civilização *para os Kulina*". (Viveiros de Castro, 1978), (grifo meu).

Os Kulina demonstram uma clara preferência pelo seu modo de vida, havendo na afirmação acima uma aceitação tensa do modo de vida não-Kulina. Essa preferência, no entanto, manifesta-se muito mais em termos de um etnocentrismo explícito do que de um conjunto de rejeições racistas.

Suas casas eram grandes malocas de palha, com duas aberturas (uma a leste e outra a oeste), que abrigavam grandes famílias. Atualmente, vivem em casas construídas sobre pilotis, nos moldes regionais das habitações dos seringueiros. Elas têm assoalho de paxiúba, variando de 1 a 2 metros sua distância do solo. O telhado é

---

[8] Portarias FUNAI/1697/E, de 29/08/84 e FUNAI/PP/2748, de 31/07/87.
[9] Nesse sentido ver também Rancy (1992).

coberto com folhas de jarina (uma espécie de coqueiro local), em duas águas, num ângulo de mais ou menos 90 graus.

Nessas casas existe, normalmente, um compartimento reservado, utilizado para guardar objetos de uso pessoal, como as armas, e onde também fica a maior parte das redes de dormir. A área destinada a processar alimentos, que eu chamarei aqui de cozinha, fica voltada para a parte posterior da casa, em oposição à entrada, onde ficam as escadas. Há uma área livre ao lado do compartimento fechado e frente à cozinha. Esta área serve para comer, conversar e receber as visitas. Em muitas casas, há um outro espaço especialmente criado para processar o alimento, ligado à parte principal da casa por uma passagem suspensa de paxiúba.

As habitações atuais abrigam, em Santa Júlia, cerca de no máximo vinte pessoas, em torno de um líder familiar, normalmente o avô/pai que convive com os seus genros e netos[10] . Isso perdura até que os genros construam suas casas e plantem suas roças, o que acontece normalmente após o casal já ter filhos.

A aquisição de produtos industrializados é possivel pelo dinheiro conseguido na venda de artesanato (redes, mochilas, tapetes, remos e, eventualmente, canoas) e de peles de caça, que vão para o Perú já que essa atividade é ilegal no Brasil. A caça e pesca praticadas não se destinam ao comércio (a não ser as peles) e um eventual excedente da safra agrícola pode ser negociado. Há ainda uma outra fonte de renda na aldeia, que é o salário pago pelo governo estadual a um professor local designado pela comunidade, que é utilizado na aquisição de bens coletivos, como remédios ou combustível.

Segundo vários autores, os Kulina são, entre os grupos da região, os que mais preservaram sua integridade cultural. Acredita-se que tenham desenvolvido alguma forma de defesa sócio-cultural ao longo de sua história, mas principalmente durante o contato com o homem branco (Pollock 1985,1992; Viveiros de Castro op. cit.).

---

[10] Os casamentos Kulina são uxorilocais e entre primos cruzados.

O trabalho de campo não revelou evidências de algum tipo de rejeição específico ao mundo dos brancos, embora eles sejam mais fechados ao contato com estranhos do que os Kaxinawa, por exemplo. Os Kulina, historicamente, assim como outras etnias, sobreviveram entre grupos hostis, fazendo da guerra a seus inimigos uma constante, mantendo ainda hoje relações tensas com grupos da região. Acredito que esse mecanismo é na verdade parte de um conjunto de estratégias diplomáticas que adapta-se ou não a situações externas particulares.

Os Kaxinawa, seus vizinhos jocosos, por exemplo, desenvolveram um estilo distinto e eficiente de relacionamento com o mundo não-índio. Sua atitude, aparentemente permeável à cultura do invasor, busca assimilá-la ao máximo, para melhor preparar-se. Os Kaxinawa mantêm suas tradições, sua tapeçaria e artesanato a despeito de um contato intenso com a sociedade circundante. Esse contato lhes vale facilidades que os Kulina não têm, como barcos movidos a motor diesel, rádios nas aldeias e até um posto de venda de artezanato no centro de Rio Branco.

Já a estratégia Kulina é diferente e ela explica-se em parte pelas relações que se estabelecem numa aldeia a partir do *Manaco* ("trocar", "retribuir"), o seu sistema de reciprocidade, que segundo a literatura disponível aponta não pode ser comparado a outra forma de relacionamento que tenham estabelecido com os brancos, sempre em busca do Bom Patrão [11].

Eles vêm pouco às cidades, só o fazendo em caso de doença ou por motivação política. Quando perguntados, afirmam que não desejam viver longe de suas aldeias[12]. Tambem é raro ouvir falar que um Kulina casou-se ou pretende casar-se com uma mulher de outra sociedade[13]. Esforçam-se pouco ou nada para falar português, sendo

---

[11] Segundo relato de Zwetsch (1993: 325), "Ouvi muitos relatos do *tamine* Mahi, de Codó [nome próprio], de Samuel, do *tamine* Dojo, do *tamine* Huarina, de Nojo [nome próprio], que descreviam as migrações e lutas de seus parentes para se rixarem. Houve um tempo em que os *Madija* andavam muito, sempre à procura do 'bom patrão', aquele que fornecia sal, munição, roupas, facas, terçados, anzóis, linha, tarrafa, em troca de certos serviços que os indígenas lhes prestavam. Mas como a exploração era intensa, os *Madija* iam embora, se afastavam sem se deixar dominar pelas relações desiguais. Esta resistência é uma característica desse povo e até hoje se faz sentir na sua relação com os agentes externos, sejam missionários, agentes da FUNAI, negociantes ou outros quaisquer que contratam seus serviços ou venham a estabelecer relações com a comunidade".

[12] Nesse sentido, ver Viveiros de Castro (1978), segundo o qual os *madija*s identificam-se muito pouco com os seringueiros, ao contrário dos seus vizinhos Kaxinawa.

[13] Registrei apenas um caso, em minha passagem pela Aldeia do Cacau, no município de Envira,AM.

raros os jovens que conseguem expressar-se nesta língua, à exceção dos mais velhos por terem trabalhado para seringueiros na extração da borracha.

A opinião local é que os Kulina são, em relação aos Kaxinawa, menos inteligentes, sujos, preguiçosos e ladrões. Sua cultura visual não é exuberante, quase não usam recursos plumários e pinturas corporais. Sua tapeçaria não compete com a dos Kaxinawa e é opinião corrente que não são tão bonitos quanto eles e os Yaminahua.

São pobres do ponto de vista das facilidades materiais, usando roupas muito simples, velhas e muitas vezes rasgadas. À primeira vista, a aldeia apresenta-se como um aglomerado de maltrapilhos. Só depois percebe-se a beleza das relações cotidianas, a riqueza de sua culinária e seu modo de vida simples e franco.

Mas, como ocorre freqüentemente, as etnias criam sua imagem em oposição a outras e, aproveitando-se de um modelo etnocêntrico, que permanece no imaginário popular brasileiro em relação aos "índios", essa imagem negativa acaba se perpetuando, e isso parece ser exatamente o caso dos Kulina.

Essa situação tem poucas possibilidades de transformação a curto prazo, porque os *Madija*, como acreditam, são felizes como são, e têm clareza de que abandonando suas tradições, o *Manaco* - seu sistema de reciprocidade -, sua cultura irá desintegrar-se.

Infelizmente, porém, o *Manaco* cria problemas no estabelecimento de relações comerciais com os marreteiros. O *Manaco* precisa de uma atitude muito particular na troca de mercadorias. Essa ética local, sutilmente diversa do conceito de valor agregado de mercadoria, apenas estimula ainda mais sua fama de por um lado ingênuos e por outro ladrões.

Um dos aspectos que os evidenciam fortemente para o observador externo é a sua musicalidade, conforme relatos de Viveiros de Castro (1978), Pollock (1985, 1992), Altmann (1982, 1990), Zwetsh (1993), Lorrain (1994), Adams (1962; 1963). Qualquer visitante que passa por uma aldeia percebe os cantos, as flautas, a qualquer hora do dia. No entanto, apesar disso, não foi detectada na revisão bibliográfica nenhum trabalho

etnomusicológico realizado junto a eles no território brasileiro, além dos estudos de Adams (1962, 1963) no território peruano, embora não sejam etnomusicológicos.

BARATAS, PORCOS, SAÚDE E COSMOLOGIA:

Durante a viagem fui prevenido da suposta falta de higiene dos Kulina e de seus reflexos na saúde da aldeia, principalmente das crianças, freqüentes vítimas de verminoses.

Passados alguns dias de minha chegada, era comum a presença constante de pessoas em minha casa, incluídas aí crianças, velhos e algumas mulheres. Certa tarde, enquanto fazia anotações, os filhos de Inácio Kubi (ver censo - casa 3) brincavam no chão da casa, entre eles Adana, sua filha de 5 anos. Como no chão havia alguns objetos, ela brincava, como qualquer criança, de trocá-los de lugar, eventualmente colocando alguma coisa sobre a cabeça como enfeite.

Observando mais atentamente, percebi que algo que ela punha sobre a cabeça mexia-se. Ai então percebi que se tratava de uma barata; viva!: *Erô* na língua materna. Investigando o acontecido, obtive informação de que as baratas são tratadas como insetos inofensivos, como o louva-a-deus. Como o conceito de bactéria, microorganismo ou vírus é estranho a eles, a questão da limitação do contato com determinados animais, pássaros, peixes ou insetos é definida por formas diferenciadas de avaliação. Os perigos que um animal, inseto, ave ou peixe pode oferecer estão diretamente ligados à sua capacidade de causar ferimentos ou matar, seja por veneno ou dilaceração. Como a barata é pequena, não morde e não tem veneno, ela é tratada como um louva-a-deus: inofensivo.

Outro problema são os porcos, que os *Madija* criam para consumo e eventuais trocas, além das galinhas, cabritos, antas, papagaios, cachorros e algumas cabeças de gado. Não há um espaço delimitado para sua criação e circulação, convivendo todos, homens e animais, no mesmo espaço físico da aldeia. (exceção ao gado que é levado durante o dia para pastar longe, retornando à noite). Os porcos aproveitam-se da altura

das casas de palafita para viverem sob elas, criando um ambiente de mau cheiro e moscas.

Essa questão dos porcos tem sido bastante discutida pelo agentes que trabalham com saúde na região. É claro que um grande número de doenças seria evitado se os animais fossem confinados, já que todas as crianças andam de pés no chão, entrando em contato permanente com as fezes dos animais. Muitas gestões, surtindo pouco ou nenhum efeito, foram feitas junto às lideranças Kulina no sentido de alertar para esse problema, e pedir que os porcos fossem confinados, sem nenhum efeito. Como a convivência com os *Madija* demonstra que são prestativos e asseados (as mães banham seus filhos várias vezes por dia e procuram manter o interior de suas casas limpo), a resposta a essa transigência com os costumes higiênicos "civilizados" deveria estar em outro lugar.

Primeiro, a questão da doença: para os Kulina ela é basicamente causada por *dori* ("feitiço"), que se manifesta na forma de um objeto que entra no corpo da vítima através de inserção mágica, podendo ser uma pequena pedra, um pedaço de pau ou osso, que causará muita dor no corpo do doente. Embora reconheçam hoje em dia que há doenças que não são *dori*, as doenças de branco - *dsama coma* - (literalmente "terra doente"), seu sistema de crenças invariavelmente as atribue ao *dori* que, se não as provoca diretamente, age no sentido de colocar a pessoa num estado tal que ela se torne suscetível a adoecer.

Quem lança o *dori* é sempre o *dsopinejé* ("xamã"), que nunca age contra alguém de seu próprio sib (ver capítulo VII). Dessa forma, ou há um xamã de um sib rival na aldeia, ou a doença vem de fora dela, de gente Kulina ou não. Muitos conflitos aconteceram, e ainda acontecem, por conta disso, na forma do *Manaco de vingança* [14] entre Kulina de localidades diferentes ou outras tribos.

Dessa forma, a explicação de que a doença vem através das fezes dos porcos, na forma de um microorganismo, não encontra eco algum, não sendo aceita facilmente. Há

---

[14] Manaco, como já foi dito, significa, de um modo geral, trocar e retribuir, positiva ou negativamente pelo que se recebe. A vingança deve ser vista então, nesse caso, apenas como mais um tipo de retribuição. Ver Altmann (1994) para maiores detalhes.

também a questão do queixada ("*jidsama*" - que representa o porco doméstico ou o do mato), que cumpre um papel essencial nos mitos, ritos e alimentação Kulina, agindo freqüentemente como *tokorimé* ("espírito") do xamã, ou seja, um animal de poder. Também é visto como um símbolo dos Kulina (Pollock, 1985), como veremos adiante, por ser domesticável e agir comunitariamente.

Há outro problema, apontado por Pollock (1985), que refere-se à compreensão da eficácia dos medicamentos. Os *madijas* acreditam fortemente no poder de cura das injeções, pela sua forma de atuação: O *dori* vem de fora e causa doença e a injeção trata-se de uma substância que também vem de fora, aplicada no corpo, preferencialmente no próprio local onda há dor.

Também com respeito à eficácia, certa vez fui procurado por *Comidsi* - o Sapo - (ver censo - casa 10) que posteriormente soube tratar-se de um novo pajé, o qual tinha um filho muito doente em casa, com sintomas diagnosticados de pneumonia ou tuberculose. Ele me pediu, como pedem a todos que passam pela aldeia, que medicasse seu filho. Como não se tratava de um simples caso para um antitérmico e sim de antibióticos de amplo espectro, recusei por despreparo a administrar-lhe os medicamentos.

No entanto, a situação de estar a três dias de barco do primeiro povoado de 500 habitantes, e que não tem posto médico, aliada à situação crítica do doente, fez com que eu mudasse de atitude. Após ler cuidadosamente as indicações do manual de primeiros socorros e as bulas dos antibióticos que havia levado para a aldeia, entreguei-lhe os remédios, com prescrições expressas para seu uso, auxiliado pelo agente de saúde da aldeia, que falava portugues.

Passados dois ou três dias, indagando sobre a evolução do estado de saúde do menino, resolvi visitá-lo. Lá chegando, encontrei os remédios dentro de um pequeno saco plástico, pendurado no canto superior do quarto interno da casa, inclusive junto a outro saco, contendo outros remédios que haviam sido receitados por um médico do município de Manoel Urbano, que havia consultado o garoto mêses atrás. Todos estavam intactos. Desconhecendo o significado dessa atitude, procurei manter-me

informado da evolução do menino, se tomava os remédios, sua alimentação, ao que seu pai respondia afirmativamente: ele os tomava, mas não melhorava.

Duas semanas depois, quando me preparava para voltar, já no barco, junto aos agentes de saúde que vinham descendo o rio, ao pressionar o pai, ele admitiu que o menino não tomava os remédios porque vomitou na primeira vez que os tomou e a mãe não insistiu mais.

Embora ineficiente esta atitude é coerente com concepção Kulina de saúde e doença, que não percebe a eficiência do remédio administrado por via oral. Tudo que entra pela boca, sai do organismo após algum tempo, sua eficácia estando ligada muito mais à proximidade e ao tempo do contato com o corpo do que a uma suposta atuação do remédio sobre determinado espectro de bactérias, por exemplo. Desta forma, colocar o remédio num saco no canto superior do quarto, é tão eficiente quanto tomá-lo, com a vantagem de que ele não se gasta. Menosprezar a importância desse raciocínio e não procurar formas de atingir as categorias de entendimento nativas ainda causará a morte de muitos *madijas*.

Ainda sobre os porcos, outro ponto importante tem a ver especificamente com a cosmografia Kulina: a visão do céu e da terra e o lugar que homens e animais nela ocupam. Essa cosmografia supõe a existência de várias camadas e locais, basicamente *meme* ("céu"), *nami* ("terra") e *nami budi* ("embaixo da terra"). Há também *dsamarini* ("o lugar da água") e outras duas distinções do céu que são pouco citadas nos depoimentos de que disponho.

Os homens, bichos e plantas vivem em *nami* ("terra"), enquanto que os espíritos ocupam o mundo subterrâneo, *nami budi*. Os bichos e animais de caça tambem vivem em *nami budi*, subindo à terra para serem caçados pelos homens. O pajé quando bebe *rami* ("ayahuasca") [15] ou em sonhos, entra em contato com o mundo

[15] Segundo Luna, (1992 :232) "(...). In the Peruvian provinces of Loreto and Ucayali this brew is prepared by cooking the stem of *Banisteriopis caapi*, (Spruce ex Griseb.), Morton (Malpighiaceae), a jungle vine, and the leaves of *Psycotria viridis* Ruiz and Pavon, or *Psychotria carthaginenses* (Rubiaceae). (...). Theses plants belong to a serie of species called *doctores* by local practitioners, because if ingested under certain conditions they are believed to be able to 'teach' the Shamans".

subterrâneo, visitando as grandes aldeias subterrâneas onde vivem os espíritos, trazendo os animais para a superfície, próximos da aldeia

Há alguns elementos então: homens que vivem na terra, em cima, e bichos que vivem embaixo da terra. A relação entre homens e bichos se dá através da alimentação, na forma de carne de caça, ou através do xamã, que os traz do mundo subterrâneo para a superfície, transformando-se neles [16].

Observando as habitações *Madija*, pode-se perceber, na sua parte posterior, claramente essa distinção. Os seres humanos vivem sobre o assoalho de paxiúba, em cima, onde se come, dorme, refugia-se e é limpo. Já os animais vivem sob a casa, embaixo, separados pelo assoalho. A ligação entre eles é de reciprocidade, já que nessas casas, seguindo o padrão ribeirinho de construção, se processa o alimento na sua parte posterior. Todos os resíduos da limpeza, do preparo e das refeições passam pelo assoalho, caindo no solo, ou são efetivamente jogados aos porcos e outros animais que sempre estão embaixo das casas. Isso também acontece com a água utilizada nas cozinhas para o preparo dos alimentos e para lavar os utensílios.

Como os porcos vão se transformar em alimento para os o que vivem no mundo de cima, dá-se uma forma equilibrada de reciprocidade, que dificilmente poderá ser mudada, pois encontra respaldo nas etnocategorias.

---

[16] Ver o capítulo VI, sôbre xamanismo, onde há um esquema apresentando esse ciclo de transformações.

III

CORPO TEÓRICO:

Apesar de sua importância, é somente nas ultimas duas décadas que diminui o quadro de lacunas etnográficas sobre as terras baixas sul-americanas, com um esforço de procurar ferramentas e enfoques teóricos que proponham soluções para uma problemática que é específica. Os últimos anos têm experimentado um incremento substancial de pesquisas na região amazônica, possibilitando uma tentativa de "*to go beyond monocausal explanatory models (whether naturalistic or culturalistic) in favor of a dialectical view of the relations between society and nature, (..)*" Viveiros de Castro (1996 :179)

A antropologia, como se sabe, forjou seus conceitos e as práticas deles advindas a partir do estudo de realidades sócio-culturais estranhas às sociedades das terras baixas sul-americanas. Como os recortes teóricos tendiam a focar aspectos muitas vezes aqui não encontrados, ou que não tinham a centralidade original dos moldes (como no caso das linhagens, do totemismo e da organização política centralizada), essas sociedades foram, muitas vezes, descritas como fluidas e de estruturas frouxas. Quando determinada realidade se adequava ao recorte, optava-se por ficar com ele, descartando o restante.

Foi principalmente a partir de Lévi-Strauss (1955,1962,1964,1974) e do estruturalismo de um modo geral que a arte e a cosmologia passaram a ter um tratamento diferenciado, auxiliando na interpretação e dando significado a contextos muitas vezes despercebidos.

Nos últimos anos, vários autores têm refletido sobre o lugar ocupado na antropologia pela arte e pela estética de um modo geral. Overing (1991), ao referir-se à dificuldade dos etnógrafos em lidar com aspectos igualitários da organização social e política das sociedades das terras baixas, propõe que o entendimento do social, nessas sociedades, deva ser remetido a uma visão diferente da proposta tradicionalmente aceita pelo legado das ciências sociais, que constitui a estética como um domínio autônomo,

ao lado da religião, da economia e da política. Overing sugere a articulação do cotidiano com o julgamento e a atividade estética, ou seja, a estética vista como uma categoria moral e política.

Uma outra discussão acontece em torno de duas posturas teóricas em relação à cultura como um todo e mais especificamente às categorias de arte verbal, tipicamente o mito, o rito e outras formas discursivas verbais.

De um lado, estão pesquisadores como Urban (1991) e Woodward (1991), para quem a cultura seria um dado concreto, empírico, e essas modalidades, como instâncias privilegiadas, teriam seu significado produzido diretamente pelo que está sendo dito, pelo seu aspecto "ético", donde se justifica a procura de formas lingüísticas, por sua vez traduzidas em funções lingüísticas.

De outro, estão autores como Seeger (1986) e Basso (1985), que propõem uma visão na qual a cultura é constituída de expressões simbólicas do pensamento, pelo seu aspecto "êmico", o que implica na necessidade de focar os usos que a sociedade faz dessas formas, sendo a performance o sistema por excelência de sua expressão.

Há trabalhos publicados sobre ornamentação corporal, plumária, adornos, pintura do corpo e grafismo indígena, entre eles os de Gow (1988), Muller (1990), Lagrou (1991). Também a cosmologia tem recebido atenção de pesquisadores, em aspectos como o xamanismo, a morte, mito e rito, conforme, por exemplo, os estudos de Albert (1985), Carneiro da Cunha (1978), Hill (1993), Illius (1987), Langdon (1992), Pollock (1992), entre outros.

A música, apesar de ocupar um lugar central na cosmologia, estrutura social e nos valores dominantes, tem recebido atenção limitada, o que pode estar ligado à dificuldade de encontrar pesquisadores com formação em música e antropologia, o que remete a problemática para a discussão dos campos intelectuais.

Talvez, especificamente no Brasil, ainda haja um outro aspecto, mais profundo, que se reporta e tem suas raízes num projeto de construção de uma identidade cultural brasileira (Menezes Bastos, 1986). Se na história da antropologia, as manifestações

artísticas apenas recentemente ocuparam posições centrais, os índios de um modo geral e as sociedades que eles representam estão, nesse discurso de formação de uma identidade brasileira, associados ao mundo distante da natureza, desconhecido e exótico, ao selvagem, ao colorido, majestoso e extático (Vidal, 1991).

É a fábula das três raças, que atribui ao negro o ritmo, a dança e principalmente o trabalho, e ao branco a cultura, a melodia, a dominação e propriedade da terra: nela os negros trabalham. Negros e brancos pertencem ao mundo da cultura, da produção, enquanto os índios ao da natureza: não possuem realmente sua terra - apenas seu usufruto - e nem a trabalham produtivamente.

Felizmente, isto não têm impedido a realização de significativos trabalhos etnomusicológicos, como os de Hill (1993), Beaudet (1978, 1993), Menezes Bastos (1978, 1990), Seeger (1987). Alguns, como esse último, resultaram na produção de discos que prestam duplo serviço. De um lado, preservam uma tradição musical e de outro a divulgam. Essa música também é, a exemplo das sociedades donde provem, muitas vezes percebida como fluida, de estruturas frouxas (desafinadas, sem ritmo), percepção esta fruto da incapacidade de uma parcela do pensamento ocidental de reconhecer que a alteridade e a semelhança estão, por vezes, muito próximas.

O que a bibliografia etnomusicológica mostra é um oscilar de tendências focais entre dois planos de abordagem propostos, que compõem o chamado <u>dilema musicológico</u> (Merriam, 1964), qual seja, uma abordagem musicológica para os sons e uma antropológica para a sociedade e a cultura, sendo que a primeira estaria numa relação de subordinação à segunda. Esta redução baseia-se na afirmação de que, aos antropólogos, seria barrado o estudo da música e de suas técnicas, constituindo este um universo específico e particular, compondo o que Menezes Bastos, (1994) chama de uma "antropologia sem música com relação à musicologia sem homem".

As etnografias musicológicas também demonstram, muitas vezes, uma gama de preocupações e direcionamentos desiguais, senão conflitantes. Quando percebemos ao longo das leituras a aproximação, ora do som e de suas manifestações, ora da performance - representativa das relações sociais -, vemo-nos novamente frente ao chamado dilema, na medida em que quando trabalhamos com a música de uma

determinada sociedade o imperativo epistemológico evidencia-se: a fragmentamos e dissociamos por conta de sua especificidade ou a integramos como um reflexo da estrutura social.

Vale rever algumas dessas posições metodológicas e o como a Etnomusicologia tem refletido essas questões. Feld (1985) em seu trabalho sobre os Kaluli de Papua, Nova Guine, procura demonstrar como o mito, no caso "the boy who became a Muni bird", refletiria em si todas as modalidades expressivas da sociedade e que através da análise de seus modos e códigos de comunicação sonora seria possível um entendimento do éthos e da vida desta sociedade.

Os Kaluli são muito hábeis em diferenciar os sons dos pássaros na floresta, classificando-os morfologicamente e por famílias de som. A construção social dessas classificações mostra como esse mundo dos pássaros é na verdade uma sociedade metafórica, mediadora de mitos e criadora ideal de sons que inspiram sentimentos, sendo o "tornar-se um pássaro", na verdade, o centro da metáfora estética Kaluli, intermediando sentimentos sociais em formas sonoras.

Feld, apesar de muitas vezes ao longo de seu trabalho, pensar e sugerir a música como sistema de signos, uma fonologia, dele se afasta. No caso das canções, por exemplo, a despeito das análises das letras e contextos, a sonoridade -os sons musicais eles mesmos- ocupa um lugar secundário, o que coloca o autor frente à perspectiva do afastamento do som em direção ao sentido.

Essa postura é compartilhada, nas terras baixas sul americanas, por pesquisadores como Seeger (1988). Esse autor verá a música não como uma manifestação presente numa dada cultura, mas a própria cultura do ponto de vista da performance, discutindo inclusive com outras áreas do conhecimento (a lingüística), objetivando uma visão mais global.

Seu trabalho procura demonstrar o papel extremamente relevante da música nos processos sociais, através de uma abordagem que privilegia muito mais seus processos de produção, do que sua realização (produto). Os dados extraídos desse processo musical, então, devem revelar os processos sociais dos quais a música é uma parte.

Os Mamaindé, estudados por Avery (1977), também têm, a exemplo dos Suyá, uma música basicamente vocal, mas ele, ao contrário de Seeger, preocupa-se com os aspectos fonológicos e gramaticais destas formas e com a sua função na sociedade, inclusive demonstrando as etnocategorias para essas manifestações. O autor utiliza-se de elementos de análise musical comuns à música ocidental, utilizando-se de notação musical básica, e quantizando as por ele chamadas flutuações microtonais. Também propõe unidades de verificação, como recorrência intervalar e freqüência rítmica média, para definir o que ele chama de universatilidade intervalar e versatilidade intervalar.

Metodologicamente falando, este tipo de abordagem, apesar de oferecer um caminho seguro para o pesquisador, pode ser objeto de controvérsia, por exemplo, quando Avery insiste que os intervalos melódicos seriam aproximadamente os mesmos utilizados na música ocidental. Além disso, sua análise do material musical propõe uma tentativa de universalização dos fenômenos musicais, desta música indígena pensada como fenômeno universal.

Parece correto pensar que as manifestações musicais são um fenômeno universal, mas isso não deve conduzir a análise para o terreno da generalidade (Aytay, 1985), sob o risco de se desprezar uma gama de significados que, por motivos vários, freqüentemente, passam desapercebidos, conduzindo cada etnografia a apresentar-se como uma "caricatura" do objeto, ao qual um modelo etnomusicológico foi aplicado.

Há tambem os Wayapi, estudados por Fucks (1986) no lado brasileiro e por Beaudet (1983) nas Guianas. A abordagem de Fucks privilegia aspectos da construção e performance dos instrumentos musicais, eminentemente aerófonos, além de uma análise fonológica e gramatical. Segundo o autor, para cada categoria de flautas existe um correlato significante na cosmologia, também associado a datas, eventos e acontecimentos sociais vários. Esta etnografia dos instrumentos músicais propõe-se a compreender diferentes aspectos da sociedade Waiapi, já que sua música está profundamente implicada nos processos sociais, os quais mediam domínios individuais e coletivos. São estas mediações que são associadas a determinados instrumentos musicais, usados em diferentes contextos.

Já o estudo das modalidades de artes verbais, em particular das práticas xamanísticas, tem produzido importantes trabalhos, auxiliando na compreensão de problemáticas, como a cosmologia, que a partir destes, vislumbra novos horizontes. Travassos (1986) em seu trabalho sobre os Kayabi e Hill (1993) sobre os Wakuénay são exemplos marcantes dessas possibilidades. Este último vai propor que a música estaria para o sentido da mesma forma que o mito estaria para a semântica, não havendo distinção categórica entre significado mítico (meta-gênero) e música falada, atuando ambos em processos performáticos nos quais os sons musicais e os significados míticos transformam-se um no outro. Para tanto, ele investiga os processos do poder ritual, explorando nuances e níveis hierárquicos do significado mítico, através da musicalidade da fala, do canto e do discurso.

A proposta comparativa de Hill (1994) é a de procurar demonstrar, explorando as conexões entre musicalidade e construção social na história de três regiões e povos diferentes, ou seja os Arauak, Tupi-Guarani e Gê, como a musicalidade dinâmica de seus gêneros de fala ritual está diretamente empenhada na construção de um espaço/tempo simbólico de movimento em torno do centro dos mundos mítico e social.

Outro autor que também tem essa perspectiva da etnomusicologia amazônica é Beaudet (1994). Ele conclui que, na Amazônia, a música está, forte e freqüentemente, relacionada com a água, seja pelos instrumentos rituais secretos escondidos nos rios, por serem primordialmente (tempo mítico) feitos de água, bem como pelo repertório, constituído basicamente de representações de animais que vivem dos e nos rios. Como os procedimentos que ligam música e água são bastante similares tanto nas terras baixas como nas altas, especula se esta relação não seria um autêntico paradigma americano.

Canzio (1994), com respeito aos problemas da comparação, dirá que a questão é que, como nessas sociedades música quase nunca é feita como um fim em si, mas sempre relacionada a outras atividades sociais, definir então o que é aceito como música nessa situação torna-se então pré-condição para a determinação dos critérios de comparação.

Sua argumentação, no entanto, não trata de um problema exclusivo da música das sociedades das terras baixas sul americanas. Apesar de não ser, aparentemente, um

domínio autônomo, ela não tem problemas diferentes dos da música ocidental, que também quase nunca é feita como um fim, mas como um meio, vinculado sempre ao contexto e ao texto. O problema de definir transculturalmente o que seja música, nesse sentido, não parece diferente de definir o que seja política.

Os problemas teóricos envolvendo a comparação, então, não se restringem à musicologia, senão a vários outros domínios cruciais. Além do senso de alegoria presente nas monografias (Feld, Menezes Bastos), com nossas expectativas, modelos e dificuldades, há também os diversos paradigmas antropológicos, que vão produzir descrições diferenciadas a partir de suas perspectivas, tornando, muitas vezes, a leitura de uma determinada etnografia somente possível de seu próprio enfoque.

Na base dessas contradições entre paradigmas que podem ou não ser aplicados, reestudados ou criticados, encontra-se a própria origem da disciplina (Menezes Bastos, 1994) que surge como um encontro entre ciências humanas - a psicologia e a etnologia -, e a musicologia, na qual esta última buscou legitimidade científica.

A etnomusicologia foi primeiramente modelada como um satélite da etnologia, esta última utilizando-se de exemplos musicais para ilustrar suas teorias. Esta etnologia, segundo Menezes Bastos, poderia ser descrita como percebendo cultura e sociedade em termos de uma totalidade funcional. Nessa totalidade, a organização social aparece como a infra-estrutura determinante que, através da relação de causalidade, monopolizam os padrões da vida sócio-cultural. Todos os outros aspectos da cultura, como a música e as artes em geral, seriam "reproduções projetivas dessa base soberana".

Esta maneira de encarar a arte das sociedades ditas primitivas, como expressão do coletivo, difere totalmente da maneira com que a sociedade ocidental vê suas próprias manifestações, tidas como a-sociais e próprias do indivíduo. Isso seria um dos problemas congênitos da discussão sobre significado da música, "reduzindo música a som, pura forma sem conteúdo".

Na base dessa discussão da comparação cultural também estariam outros dois pontos de vista distintos: o relativismo extremo, que vê uma determinada cultura apenas

IV

MÚSICA KULINA

A musicalidade Kulina se expressa diretamente na forma como o cotidiano é executado, vocal ou instrumentalmente, nos longos dias do Alto Purús. Ouve-se mulheres cantando para os filhos, ao cozinhar, ao tecer o algodão na roca para fazer suas redes, homens e mulheres tocando suas flautas, cantos de *ajie* ao anoitecer e os particulares sons do arco musical: o *jijiti*.

Como a maior parte das canções tem estruturas ritmo/melódicas mais ou menos regulares, é comum ouvir duas ou mais mulheres cantando o mesmo tema em casas diferentes e em tempos diferentes. O delay, no entanto, não causa estranheza pois a resultante funciona como uma espécie de cânone, mesmo quando as canções são diferentes.

Essa musicalidade se expressa principalmente através das mulheres; homens raramente cantam no cotidiano. Não que haja restrição ao fato dos homens cantarem. Parece, sim, que há uma divisão de atitudes e papéis que tem a ver com o significado da música para os Kulina.

Os Kulina, até onde eu pude inferir, não têm uma palavra específica para música. Silva (1984) traduz música por *ajie*, significando também canto. Há um segundo termo *tajieri*, traduzido por "o canto dele", podendo significar tambem apenas canto (note-se que o radical *ajie* esta presente, pré e sufixado). Adams (1962) traduz *ajie* por "canções lendárias", e *tajieri* por "canção de augúrio, presságio". A tradução de Adams aproxima-se mais de minha própria percepção da utilização do termo.

Quando, em uma determinada frase, aparece o termo *ajie*, significando por exemplo "esta noite vai ter *ajie*" , é claro que o sentido da palavra embute o significado tanto da performance, do estilo, quanto propriamente das manifestações que a compõe. Nesse sentido *ajie* significa música, ou melhor, no *ajie* a música é um aspecto preponderante, mas não exclusivo. Para a palavra canto, existem os termos *ajierini*

(novamente a sufixação do radical) e a mais comum *jijiri* ou *jiri jiri*: o verbo cantar é apenas *jiri*.

Tive bastante dificuldade em compreender como os *Madija*, tanto de Santa Júlia como do Cacau[17], separam e explicam dois termos que referem-se à sua atividade musical, quais sejam o *ajie* e o *mariri*:

> *"Então de noite vamos cantar o ajie. Ajie é mariri. Outro ajie é mariri. Não, não é ajie. Mariri é rami (cipó). Rami é mariri. Ajie é no terreiro como ontem. Mas o mariri é do rami. Não é mesmo?"*
> *Raimundo Kulina - Aldeia do Cacau, d.p. Abril/1996.*

A expressão *mariri* é utilizada de várias maneiras pelos Kulina. Uma delas, para designar um tipo de atividade músico/coreográfica de índios, em oposição ao forró dos brancos, quando ao invés de cantarem, utilizam um gravador cassete com fitas gravadas, e dançam como eles entendem seja a maneira dos brancos dançarem.

O termo também refere-se diretamente à *ayahuasca* (ver nota 14), na forma de um chá, *mado ppejene* (literalmente "caldo de cipó"), feito do cipó e da folha de uma planta nativa conhecida como *rami* , que é usada pelos *Madija* e por outras tribos da região. A utilização do *rami* entre os Kulina acontece principalmente entre adolescentes e jovens. Ele possue propriedades mágicas, ligadas à cura e à localização de animais na floresta na forma de mirações (visões). A expressão *rami* não aparece, até o momento, em nenhum dos mitos por mim conhecidos ou nas letras das canções, bem como a palavra *mariri*, que é utilizada por outras tribos vizinhas e pela sociedade circundante, quase sempre relacionada com a *ayahuasca*.

Esses fatos corroboram a afirmação de Altmann (1994 :135), de que o *rami* não é originário da cultura Kulina, tendo sido incorporado de tribos vizinhas. Assumo também a premissa de que *mariri* não é uma palavra originariamente Kulina, sendo utilizada para tratar de atividades também não originárias dos Kulina.

---

[17] Estive rapidamente na Aldeia do Cacau, municipio de Envira - AM, distante 2 horas de monomotor de Rio Branco (+/- 550 Km), onde realizei, junto a um cameraman, um vídeo sobre os Kulina da região da floresta e fiz breves anotações e gravações.

Biblioteca Universitária
UFSC
0.265.208-8

Em Santa Júlia, quando vai acontecer um *mariri* , primeiro alguns homens, os *rami jinede* ("donos do cipó"),dirigem-se à floresta, pela manhã, para buscar cipó, que eles preparam durante a tarde ao retornar à aldeia. Enquanto isso, as mulheres cantam canções (que os homens dizem ser canções de *mariri*), para que o *rami* venha mais forte.

Durante o processo de cozimento, as meninas e mulheres casadas, inclusive com seus filhos pendurados como pequenos guaribas, dançam e cantam, muito tempo, em círculo no pátio da aldeia, ou então, mais raramente, dão-se as mãos, quase todas as pessoas, em fila, e caminham pela aldeia, tudo isso para que o *mariri* venha muito forte.

As letras da canções falam de peixes, animais da floresta, dos espíritos, dos caminhos, enfim, todas elas, de certa maneira, simbolicamente clamando e potencializando o resultado do *mariri*.

Viveiros de Castro (1978 :83), relata que "*uma das cerimônias mais freqüentes entre o grupo é o mariri, que consiste em uma dança, de homens e mulheres em roda, à noite, com canções. O mariri é realizado sempre que os Kulina estão alegres, e parece acompanhar ou preparar a realização de certas cerimônias ou transações como o casamento (tradicionalmente é a festa da caiçuma)*".

Em minha observação, a palavra *mariri* referiu-se a todo o processo de preparo, toda a situação que acompanha a expectativa da realização de certos acontecimentos sociais e à música que é executada antes e durante esses acontecimentos, que são basicamente de *rami*. É nesse sentido que a utilizarei, ou seja, para distinguir dois tipos diferentes de música vocal e instrumental executados por homens e mulheres da aldeia: *mariri rami*, que são as canções executadas durante a cerimônia de beber *rami*, e as de *mariri*, - que as precedem -, e que são irrestritas na sua utilização, sendo muito cantadas pelas mulheres, inclusive no cotidiano.

Não pretendo dizer, no entanto, que *mariri* signifique música feminina, mas antes, utilizarei as distinções nativas que - se não o fazem, indicam - propõem que a música relacionada ao preparo e à dança é diferente da realizada durante a ingestão,

onde já não há mais dança, e que a música do preparo é cantada quase que exclusivamente por mulheres e que a outra, posterior, é quase exclusivamente masculina. Esta última é executada numa estrutura similar à de núcleo/periferia (Menezes Bastos, 1996), onde os mestres cantores serão tratados de especialistas: os *ramijinede.*

A aldeia sabe tudo o que acontece, e então é claro que todos sabem da feitura do caldo de cipó. Enquanto os homens vão buscar o cipó, as mulheres ficam cantando na aldeia para chamar a força do *mariri*, a força dos espíritos. Segundo o que será exposto no capítulo posterior sobre os processos de construção da pessoa, onde os homens relacionam-se com a floresta/selvagem e as mulheres aldeia/domesticado, o fato de cantar para o *mariri* pode ter implicações no processo de transformação dessa força da floresta, que vem na forma de cipó que será transformado, processado, submetido a uma outra força de transformação, só que nesse caso masculina. Pensando em termos alimentares, o cipó é a única coisa que presenciei os homens cozinhando, ou seja, transformando: os homens Kulina não são transformadores, e sim transformados [18].

Já a palavra *ajie* tem uma conotação mais próxima das atividades ritualisticas características do grupo. A tradução *música lendária,* de Adams, parece retratar bem esta distinção. Muitos dos *ajie* são antigos e de cunho xamanístico, normalmente sendo usados em sessões de cura para extrair o feitiço ("*dori*") do corpo do doente, conforme procedimentos similares descritos por, entre outros, Luna (1992), Hill (1992), Langdon (1979-1 e 2).

Conforme será detalhadamente trabalhado adiante, nessas sessões há uma inserção metafórica no corpo do doente das canções de cura proferidas pelo xamã e pelas mulheres em grupo, acompanhadas de defumações de tabaco, quase sempre resultando, às vezes após noites de trabalho, na remoção de um pequeno objeto, normalmente uma pequena pedra ou uma espinha de peixe que estava dentro do corpo do doente e que causava a doença, objeto esse que teria sido jogado, como um dardo,

---

[18] Parece que há uma excessão no entanto no *dosse* de inversão descrito no capítulo de xamanismo, mas nesse caso houve uma inversão de papéis, um *manaco*, reciprocidade, talvez não configurando-se uma excessão, senão um outro contexto.

por um xamã de outro sib ou de outro tribo. A doença, o *dori*, sempre vem de fora, do inimigo ou do rival.

Como um domínio masculino, os cantos xamânicos, de *ajie*, e dos *rami jinede*, os *mariri rami*, são criados apenas por homens, xamãs a maior parte das vezes ou pretendentes a sê-lo. Durante o *mariri* de *rami* há um mestre cantor especialista, o que sabe, que canta as estrofes que são repetidas pelos outros participantes da cerimônia, mais ou menos uma hora após a ingestão da infusão. Já nos rituais xamanísticos, *toccorimecca ajie* ("cantos do espírito"), há a participação ativa das mulheres, que cantam para "domesticar" o *dori* selvagem do corpo do doente. Essas canções são ensinadas pelo xamã (Zwetsch, 1993), e ensaiadas para esse fim.

Essas canções de *ajie* e de *mariri rami* normalmente não são executadas fora de seu contexto, mas apenas nos rituais de cura e durante as sessões em que se bebe o chá. Através da tradução das letras, pode-se perceber uma clara sofisticação do domínio semântico nessas canções. Embora apreciadas por todos, apenas são compreendidas por *madijas* que ocupam um alto grau de pessoalidade, representado pela capacidade de articulação semântica e vocabulário [19].

Já as canções de *mariri* são executadas freqüente e repetidamente pelas mulheres. Elas são ensinadas às mulheres pelo xamã (não observei os *rami jinede* fazendo isso), que as aprende dos espíritos durante a viagem ao mundo dos mortos, *nami budi*, ou então em sonhos. São letras curtas e de aparência simples, de sentido condensado e compartilhado, evocando os animais, os passáros, os amores, os espíritos e o *rami*.

Pode-se objetar que as mulheres cantam porque gostam de fazê-lo, mas o sentido social de cantar parece mais profundo, dada a qualidade estilística empregada, a aceitação e reconhecimento da comunidade, além da recusa das mulheres de cantar outra coisa que não música Kulina. Também há o fato de que o estilo lingüístico feminino é diferente do masculino: há oclusão de vogais, condensação de palavras

---

[19] Segundo Pollock (1985 :81) , "Sociability is signalled most often through speech and hearing/understanding. The locus of this linguistic faculty is the head, specifically the brain, the function of wich is said to be 'to hold one's store of words' ".

inteiras, às vezes, criando situações em que a tradução de um trecho de quatro ou cinco palavras tornava-se bastante difícil. Apenas os *Madija* entendem o que suas mulheres falam e como há neologismos que variam de aldeia para aldeia, essa compreensão às vezes restringe-se ao próprio grupo local.

Alguns dos poucos falantes brancos da língua Kulina por mim consultados sobre o canto feminino foram enfáticos em afirmar sua dificuldade de compreender, senão o significado, muitas vezes a própria palavra dita, refletindo outra vez a possibilidade da existência de um universo lingüístico feminino particular. Também compartilho da suspeita de que há uma técnica particular no canto feminino, que consiste em, quando há um final de frase, pronunciar a ultima sílaba *inspirando* ar. Isso pode ser claramente observado no acento dado aos finais de frase, característicos apenas do canto feminino e também na duração da frase. Por vezes, tive a impressão de que cantavam ciclicamente, aspirando ar no final da frase para ganhar um pouco mais de fôlego.

Com segurança, no momento, posso afirmar que cantar forte e alto é uma característica estilística do canto feminino, bastante apreciada, e as meninas que cantavam mais forte e tinham mais fôlego procuravam-me para gravá-las.

Essa procura foi também estimulada por uma prática simples, que mostrou-se recompensadora, embora por vezes cansativa. Ela consistia em sempre alternar períodos de gravação com a audição das músicas gravadas. Os equipamentos digitais de gravação empregados na pesquisa possibilitaram registros muito precisos, bastante diferentes das experiências que os Kulina haviam tido com gravadores comuns, de fita cassete, não profissionais. As vozes ouvidas nas pequenas caixas amplificadoras eram bastante similares às vozes originais, identificando personagens e sons.

Após as primeiras audições, a audiência aumentou consideravelmente em número de participantes e na duração. As vezes ficávamos três ou quatro horas ouvindo o mesmo disco, até que as pessoas se satisfizessem e fossem para suas casas. Motivo de risos e de alta sociabilidade, as audições transformaram minha casa num ponto de atração da aldeia, principalmente nos finais de tarde, quando lá nos reuniamos para ouvir e fumar. Também passou a ser passagem quase obrigatória de visitantes de outras aldeias, trazidos pelo chefe, afim de apreciarem a música Kulina. Infelizmente, esse

aumento exagerado das audições consumiu boa parte de meu estoque de baterias, quase comprometendo uma parte das gravações.

Num primeiro momento das gravações, houve uma certa frustração pois, apesar da grande musicalidade há uma certa monotonia nas musicas gravadas, com um alto índice de repetição. Repetição esta que, no entanto, não pode ser pensada em termos absolutos, pois nunca uma estrofe era executada exatamente igual a outra, alternando a entonação, a participação do conjunto, o número de executantes e, conforme percebido preliminarmente, com uma elevação do centro tonal.

Na verdade cantar, *jiri*, significa na prática cantar muito, longamente, a mesma coisa e juntos. Não há uma preocupação específica de criar novas melodias, a não ser quando essas melodias têm a ver com os sonhos, cura ou com a *ayahuasca*. É notória a facilidade com que os *madijas* esquecem das melodias novas ou de outras culturas, aprendidas por rádio ou fitas, fixando-se basicamente nas mais antigas que têm a ver com sua própria cultura.

A beleza da execução músical estava na qualidade vocal, no fôlego, em cantar juntos, em saber muitas letras de *mariri*, em poder ensinar aos mais jovens, em tocar e cantar com perfeição, com uma preocupação maior na técnica do que na variedade.

Isso pode ser notado durante o *ajie* e mais particularmente no *mariri Rami*, pois apesar de o xamã ou do especialista ter de saber muitas canções, sua preocupação era a de "*saber cantar*", infleccionar as palavras na forma correta, colocar o nasal (bastante apreciado) na proporção certa e ligar os temas poéticos de uma forma lógica.

Os cantos são basicamente estróficos, mais ou menos fixos, variando a depender dos versos subsequentes e precedentes, com os versos colocados segundo uma lógica improvisativa que é reconhecida por todos, definindo, para cada canção, aquilo que Menezes Bastos (1996) atribue ao conjunto das canções Kamayurá, ou seja, uma estrutura seqüencial , de *suíte* (Menezes Bastos, 1996), a forma básica do *ajie* e do *mariri*.

Era divertido ver-me cantando as canções de *ajie*, apesar de repetir os versos exatamente como estavam na gravação. No entanto, riam das minhas tentativas pois eu

deveria ter, como entendi posteriormente, uma interpretação *própria* dos temas: a minha *personalidade interpretativa*; e ao tentar imitá-los era como se fizesse uma pantomima, jamais cantando de verdade.

Dessa forma, cantar, quer me parecer, envolve mais do que o simples ato de repetir notas e palavras segundo uma ordem pré-estabelecida. Cantar envolve todo o ser, suas potencialidades e significação no social. De várias formas, seus atributos, qualidades e defeitos são mostrados no canto, que por sua vez adquire uma personalidade própria, não reproduzível.

Neste universo sonoro, as mulheres transitam com muita liberdade, tocando instrumentos musicais que na maioria das sociedades das terras baixas são reservados aos homens, como as flautas. Eu registrei a existência de duas virtuosis no *totoré*. O *totoré* é uma espécie de flauta sopranino de embocadura fixa, feita de bambu, com 4 furos, medindo mais ou menos 18 cm de comprimento, por 1,5 cm de diâmetro. Ela tem palheta fixa como as flautas doce, tampadas com breu de abelhas, do mesmo tipo utilizado para calafetar os barcos.

Meus registros de *totore* contrariam as observações de Lorrain (1994 :76). A autora afirma que "(...). *As flautas Kulina (totore) estão relacionadas à caça masculina e xamanismo e estão relacionadas com a sexualidade masculina: flautas são tocadas quase que exclusivamente por homens e são feitas de bambu como as flautas xamânicas (jajappo)*".

Nem a quase exclusividade masculina na execução das flautas e nem a existência de flautas especificamente xamânicas foram confirmadas pelas minhas observações de campo. O termo *jajappo* é provavelmente a substantivação do verbo *jappode* ("soprar"). Os Kulina realmente substantivam seus verbos, como no caso do *totore* ("flauta"), do verbo *totorede* ("dedilhar"), ou no caso distinto do *boborere (ou boborara)* ("flauta transversal"), que vem de *bora*, um tipo de arbusto donde se fabricam as flexas. *Jajappo* pode significar, então, uma flauta que ainda não havia sido descrita ou simplesmente a palavra indica tudo aquilo que se sopra, podendo não necessáriamente distinguir um novo instrumento, que aliás não aparece nas narrativas nem nas canções.

Minha primeira gravação de *totoré* aconteceu na pequena casa de Mapi (casa 9), que eu num primeiro momento imaginei tratar-se de um tipo de casa das mulheres solteiras, mas na verdade as ocupantes eram filhas e cunhadas do dono da casa. Quem tocava eram duas adolescentes que praticamente ficavam escondidas em suas redes. Fui informado posteriormente que estavam recolhidas em casa, às suas redes, por estarem menstruadas.

Já que não devia entrar, pois elas estavam sozinhas, eram adolescentes e estavam menstruadas, postei-me na porta, esticando os cabos até onde estavam deitadas e tocando. Sempre havia um pequeno tumulto à minha volta, causado pelos vários adolescentes que acompanhavam as gravações, mas nesse dia, no entanto, nenhum deles entrou dentro da casa. Fato incomum, já que eles ficam vagando o dia todo pelas casas a procura de comida [20].

As músicas do *totoré* têm um significado especial, já que mais de uma vez os rapazes me disseram "*...ele tá tocando, tá apaixonado...*", os instrumentos significando uma aproximação sutil com o outro, comunicar-se com ele, similar ao descrito por Menezes Bastos (1978) e Brown (1985).

Aparentemente, o *Boboreré*, outra flauta que eles tocam, não tem a mesma característica, ou pelo menos não tive nenhuma referência disso pessoalmente ou por terceiros. O *Boboreré* é uma flauta de embocadura tipo transversal, de aproximadamente 30 cm de comprimento, 2,5 cm de diâmetro, feita de um gomo inteiro do bambú, mantendo-se as separações. Desta forma, ele fica como um cilindro fechado nas duas extremidades. Na extensão do cilindro, abrem-se dois furos na parte posterior para a troca de notas e um na parte anterior como palheta. Essa flauta de três sons - aberto, um e dois buracos -, é afinada de modo a permitir a execução de muitas das melodias Kulina. Apesar de seus recursos técnicos limitados, o registro que fiz demonstra uma grande habilidade do intérprete, utilizando recursos como semitons cromáticos, obtidos através dos recursos do meio furo e da intensidade de sopro.

---

[20] Os adolescentes, como não têm o seu próprio fogo por não serem casados, têm o direito de comer na casa de todas as pessoas, sem que isso signifique vergonha alguma. Já um homem casado não pode tomar esta atitude.

Outro instrumento muito importante é o *Jijiti*, que foi também descrito por Schultz e Chiara (1955). Trata-se de um cordofone de uma corda, no formato de um arco de caça, mas de comprimento não superior a 30 cm, com uma envergadura de arco de 1/3 do seu comprimento, acionado por percussão dos dedos da mão esquerda que diminuem a amplitude da corda, aumentando a freqüência, ou vice-versa e por uma haste de bambu extremamente lisa, lubrificada com saliva, que fricciona simultaneamente a corda e o arco.

O *Jijiti* não tem caixa de ressonância própria, sendo preso entre os dentes da boca ao ser tocado, criando uma espécie de caixa de ressonância craniana. Desta forma, a única pessoa que ouve realmente o *Jijiti* é o próprio executante, sendo o seu som externo quase imperceptível. Por isso, ele é visto como um instrumento especial, próprio para a comunicação com os espíritos, por ressoar diretamente no crânio e quase exclusivamente para o executante.

Não concordo com as observações de Lorrain (1994) com respeito ao *Jijiti*. Ela afirma que o arco musical Kulina , a exemplo do Kaiová, é explicitamente associado com a sedução sexual, o que contradiz a estrutura física do instrumento. O *Jijiti* produz um timbre muito característico, lembrando uma viola da gamba de cordas de tripa de carneiro, de volume extremamente baixo, muito diferente de um assobio, como é descrito pela autora.

Com o auxílio de um microfone de lapela muito sensível, preso muito próximo à boca do executante, consegui um registro muito claro e preciso da música, mais ou menos como ela deve soar para o executante. Ví apenas xamãs tocando o *Jijiti*, o que parece indicar sua pertinência ao contato dos xamãs com o mundo dos espíritos.

Após gravar o *jijiti*, mostrei o resultado para as pessoas que estavam presentes e vi rostos surpresos: nenhum deles, com exceção dos que tocavam, jamais imaginou, como me disseram, que o *Jijiti* pudesse produzir aquele som tão belo. Isso aparentemente alterou, de alguma maneira, a relação das pessoas da aldeia com o instrumento, pois nos dias seguintes ví adolescentes aprendendo a tocá-lo com o xamã. Será interessante, numa próxima visita, verificar se aumentou o número de executantes

de *Jijiti* e o efeito que a execução continuada das canções, na época da pesquisa, causou.

Formadora e intermediadora de sentidos na sociedade *Madija*, a música age como portadora ideal de significados. Ao tocarem seus instrumentos, como o *totoré*, o *boboreré* e o *jijití*, suas melodias e ritmos assemelham-se às canções. Conhecidas por todos, podem funcionar independentes das palavras, não podendo dessa forma ser tratadas como molduras, como formas aguardando conteúdo. Segundo Lagrou (1991 :127) "*...a semanticidade da arte não é redutível ao modelo lingüístico, nem a sua função social. Dentro das suas linguagens específicas, as artes refletêm sobre, elaboram, questionam e criticam a condição humana, imposta pela sociedade que as originou.*".

Na música do *mariri rami*, a relação do contínuo sensível e do descontínuo da linguagem (Levi-Strauss, 1962; 1971) encontra um paralelo. Na medida em que a música, por tratar-se de uma manifestação possível de acontecer "no tempo", ou seja, que tem sua existência condicionada à realização, ela pode ser pensada em termos de uma totalidade que tem na sua execução a descontinuidade. Da mesma forma que o desenho para os Kaxinawá (Lagrou, 1991), ela age como um fio condutor labiríntico, que simboliza a necessidade de tradução do contínuo, no qual o mundo dos espíritos, mítico e da natureza sensível formam um todo.

V

CORPO ETNO-MUSICOGRÁFICO

As músicas recolhidas foram organizadas em três grupos: *mariri, ajie* e *instrumentais*. Esta organização não reflete necessariamente o mundo das categorias nativas Kulina, sendo utilizada muito mais segundo minha necessidade de ordenar o repertório musical. Como disse anteriormente, acredito que *ajie* refere-se a todo tipo de manifestação musical voco-sonora típica do grupo, como as canções xamanísticas, lendárias, aquelas ligadas diretamente aos ritos, como o *dosse* e a *coidsa* (estes dois últimos serão descritos no capítulo VI) e também a música instrumental. No caso desta última, o repertório será composto de músicas de *totore, jijiti e boborere*.

Já o *mariri* será aqui tratado referindo-se, por oposição ao *ajie*, a todo tipo de manifestação musical, ritual e coreográfica que tenha origem exterior ao grupo, embora exiba elementos fonológicos e sintáticos similares aos do *ajie*. Exterioridade esta pensada em termos da apropriação de temáticas diferentes das canções tradicionais, da utilização de músicas de *caria* nos bailes, onde eles dançam de maneira diversa da tradicional e, principalmente, da exterioridade que a viagem do *rami* traz para sua cultura, em termos de elementos diferentes daqueles trazidos pelo xamã. É minha hipótese de trabalho, portanto, que o *mariri* trata-se na verdade de um universo incorporado pelos Kulina, referindo-se às festas dos brancos e manifestações de outros índios, dentre as quais a mais proeminente é o ritual do *rami*, a que chamarei de *mariri rami*.

É interessante que apesar da palavra *rami* ter sido traduzida, não encontrei menção a ela em parte alguma das canções xamanísticas, nem nos mitos recolhidos por Adams (1962) ou no mito de criação do mundo, de *Tamaco e Quira*, que se encontra nos anexos. No entanto, nas canções de *mariri rami* aparece a palavra *ajie* (ao invés de *jiri* que é a forma mais comum do verbo cantar), o que pode reforçar a idéia de que, como *mariri* é uma manifestação mais recente, incorpora aspectos da cultura tradicional e não vice-versa.

Não possuo nenhum registro de *coidsa* (item 3, grupo 2), pelo fato da mesma realizar-se nos mêses de maio a outubro, quando do inverno acreano. Também não estão aqui presentes gravações de *outras festas* (item 3, grupo 1), como os bailes feitos com música de fita cassete, por tratarem-se de músicas estrangeiras ao grupo.

Os instrumentos, apesar de sua origem ancestral, são utilizados para a execução de repertório tanto de *mariri* quanto de *ajie*.

Nas transcrições, embora apareçam indicações de compasso, pensarei as durações sonoras resultantes em termos de motivos rítmicos. O conceito de unidades subdivididas dentro de um pulso regular e constante não é apropriado à tentativa de descrever gráficamente o universo sonoro Kulina. Ele é, como o Kamayurá por exemplo (Menezes Bastos 1990), mais multiplicativo, a partir da unidade de tempo mínima, do que divisivo. Nesse sentido procurarei estabelecer, sempre que possível, como unidade de tempo mínima a colcheia.

Dessa forma as indicações de compasso no início do pentagrama, bem como eventuais mudanças dele ocorridas durante o transcrever da peça, indicam, em muitos casos, apenas a incapacidade operacional de omitir os valores na partitura. Isso tem uma explicação: há dois tipos de software de notação disponíveis, hoje em dia, no mercado. Um deles destina-se à transcrição e notação propriamente ditas, operando com muitos recursos de edição gráfica. Outro tipo são os sequencers, que incorporam editores gráficos, como o que utilizei para a presente dissertação.

A escolha pelo soft do tipo sequencer levou em conta, principalmente, a geração de arquivos universais de formato MIDI, pois há muitos fatores, como recorrências e deslocamentos rítmicos, utilização escalar e combinações, nos quais acredito existam chaves para o entendimento dos vários motivos empregados, que serão análisados num momento posterior à tese, e para tanto deveriam estar em formato MIDI.

Ainda sobre a transcrição, é importante definir os límites que uma empreitada desse tipo coloca. Toda transcrição músical é um exercício de representação do real, no

caso a música, não a própria. Como exercício, ela guarda ainda as características de leitura particularizada, ou seja, uma interpretação, embora seja mais ou menos adequada ao seu propósito.

Serão modestas as análises fonológico-gramaticais do material sonoro. Ele apresenta particularidades que apareceram na redução dos motivos melódicos e das escalas, ambos transpostos para Do. Infelizmente não há mais tempo, neste estágio, para aprofundar as reflexões.

Ainda é necessária uma pequena nota sobre a utilização que se fará ao longo da tese, mas particularmente nesse capítulo, das expressões motivo e centro tonal. Por motivo será tratado aqui o recorte "mínimo do estrato sintático" (Lindov 1975, in Menezes Bastos op cit). Quanto ao centro tonal, não se trata de buscar comparações ou estabelecer tonalidades, mas antes, de procurar perceber o ordenamento axionomico dos sons (Menezes Bastos op cit :220), seja ele qual for.

I - mariri	**II - ajie**
1 - mariri rami (mariri de cipó)	1 - tocorimecca ajie (canto do espírito)
2 - mariri de Meninas	2 - dosseca ajie (canto de mandar)
3 - Outras Festas	3 - coidsa (caiçuma)
4 - instrumentais	

As seguintes convenções serão utilizadas ao longo do capítulo:

+ = flutuação microtonal acima
- = flutuação microtonal abaixo
CT = Centro Tonal
letras minúsculas na partitura = motivos
letras maiúsculas na partitura = segmentos
J = indicação de intervalo justo

m = indicação de intervalo menor

M = indicação de intervalo maior

R = redução de motivo

Aum = aumentação do motivo

Mr = motivo rítmico

Inv = inversão de motivo

Dsl = deslocamento de repouso

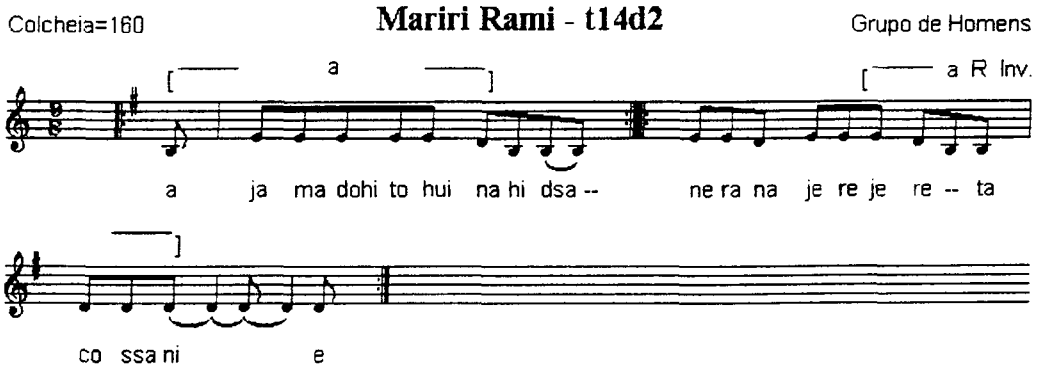
Canções de Mariri

1 - Mariri Rami

As canções de *mariri rami* foram registradas em duas sessões de cipó que aconteceram, em dias alternados, na casa de Comidsi (casa 10), sempre à noite, sendo cantadas exclusivamente por homens, embora tenham sido precedidos pelo *mariri* da tarde das meninas. Como já foi dito no capítulo anterior, uma hora após a ingestão do chá o mestre cantor inicia as canções, sendo seguido pelos outros executantes em uníssono. É ele quem define o número de secções e de repetições das mesmas, havendo, aparentemente, uma hierarquia explícita entre os papéis do "mestre" e de seus "repetidores".

Disco nº 02 - track 14 - Mariri Rami gravado em Comidsi

Duração: 3' 20''



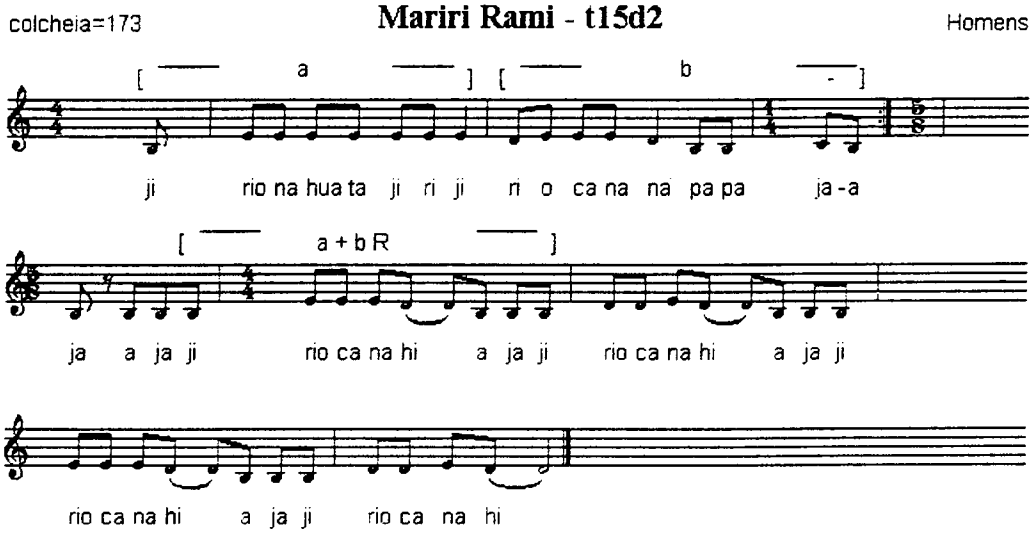
Aja madohi tohui nahidsa, enerana jere jere tacossani

Eu vou beber rami e depois vou cantar

Cada música é cantada completa por 9 vezes, em 3 grupos de 3 entradas: 3 vezes, respira, 3 vezes, respira, 3 vezes, número igual ao da soma das células rítmicas dos "compassos". Como todos os cantos de *mariri*, esse também tem um forte estilo anasalado.

Este segmento é um dos únicos que não apresenta uma conformação a e b. O motivo b trata-se, na verdade, da inversão com redução de a. O CT é Mi.

Track 15 - Disco nº 02 - *Mariri Rami* gravado em Comidsi
Duração: 40 "



Jiri onahuata jiri jiri ocanana papaja
Aja jiri ocanahi aja jiri ocanahi - 2x
dsori onabote jiri jiri ocanana papaja

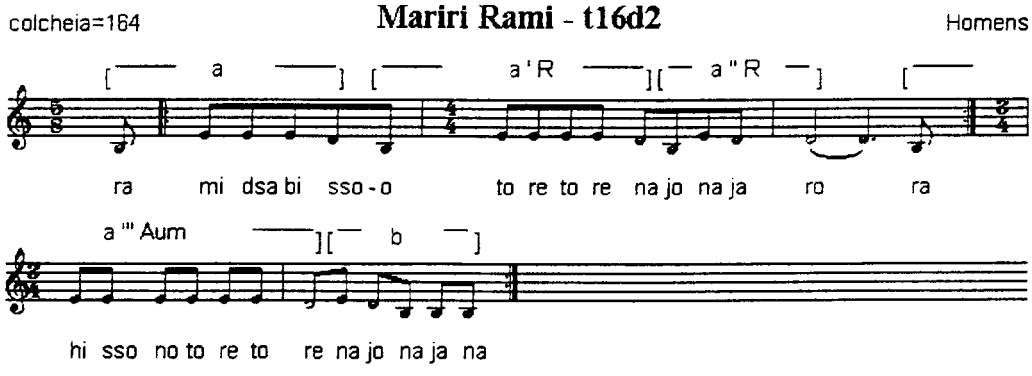
Ele fica andando em círculos, assobiando e feliz

A estrutura de respostas aqui é de a, b e o aproveitamento no material de ambos na frase de conclusão, em a + b. Ele tem um desenho rítmico diferente do de b,

que desloca o repouso da semínima para o tempo fraco do segundo tempo. Além disso é mais legata, com um ralentando no final, diferente de a que é bem marcado.

Como não há variação quantitativa nas colcheias em cada motivo, (além das anacruzes inseridas entre cada uma delas, que na verdade são tradadas aqui como mecanismos estilísticos), é a variação direcional das melodias de a (ascendente) e b (descendente) junto aos desenhos rítmicos deslocados de a + b que provoca o distanciamento de ambas.

Track 16 - Disco nº 02 - Mariri Rami gravado em Comidsi
Duração: 4' 10"



Rami dsabisso tore tore najo najari
nahi ssono tore tore najo naja

ajihe dsohuato tore tore najo najaro
nani dsabisso tore tore najo najaro

nani ssono tore tore najo neje

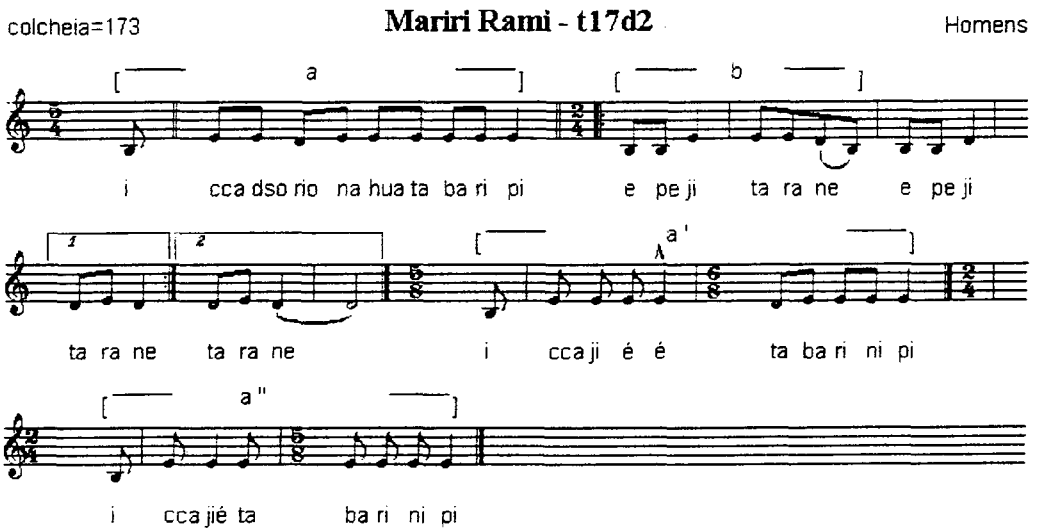
O rapaz vai andando e tocando pelo caminho
A mulher vai andando e tocando pelo caminho
A moça vai andando e tocando pelo caminho

Nessa música o motivo a foi reduzido duas vezes para depois ser aumentado uma vez em a''', tornando-se maior que o original. O motivo b, aparentemente, trata-se do final do motivo, levemente modificado, o que pode indicar este segmento como um grande a.

Esta é uma das únicas que retorna ao ponto mais grave da melodia, em b, já que há uma preferência em se retornar ao ponto médio nas outras canções. No entanto a frase não se encerra em b e sim em a, que por sua vez termina na nota intermediária Re, sendo o Si a anacruze do motivo. Sua estrutura seria A - B - A, mas provavelmente apenas para poder repousar na nota intermediária. O CT é Mi.

Track 17 - Disco nº 02 - Mariri Rami gravado em Comidsi

Duração: 4' 10"



Icca ajihe tabarinipi

epeji tarane epeji tarane

Icca dsori onahuatabaripa

apaja tarana apaja tarana

O Tabari (lagarto) está andando de noite, é mesmo

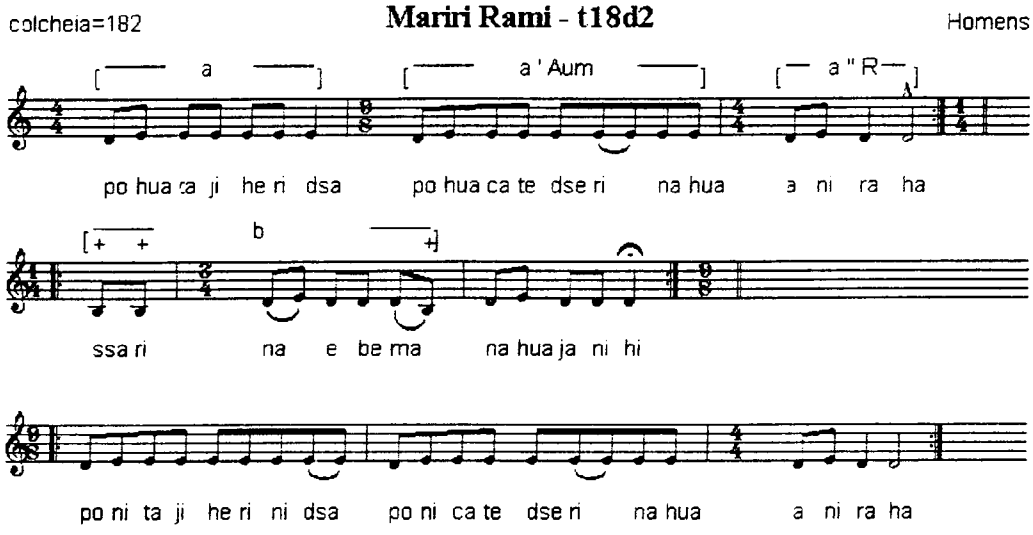
(é assim que ele anda, não vê nada, vamos vê-lo andar)

Novamente aqui percebe-se a isometria temática a e b , sendo a mais individual e b mais coletivo. O motivo a é mais complexo e difícil de cantar, com acentos deslocados nas sílabas provocando uma certa tensão dos cantos. B parece ser mais comportado, legato e suave, sugerindo uma relação intencional de tensão e repouso nos motivos.

Observa-se aqui a predominância numérica de a sobre b, sendo a modificado através de deslocamentos do repouso da semínima interna, e da aumentação em a', seguida da diminuição em a''. O CT é Mi.

Disco nº 02 - track 18 - Mariri Rami gravado em Comidsi

Duração: 2' 30"



Pohua tajiheridsa, pohua catedseri nahua aniraha

Ssarina ebema nahuajanihi

Poni tajiherinidsa poni catedseri nahua aninaraha

Jiri naja ebema nahuajanini

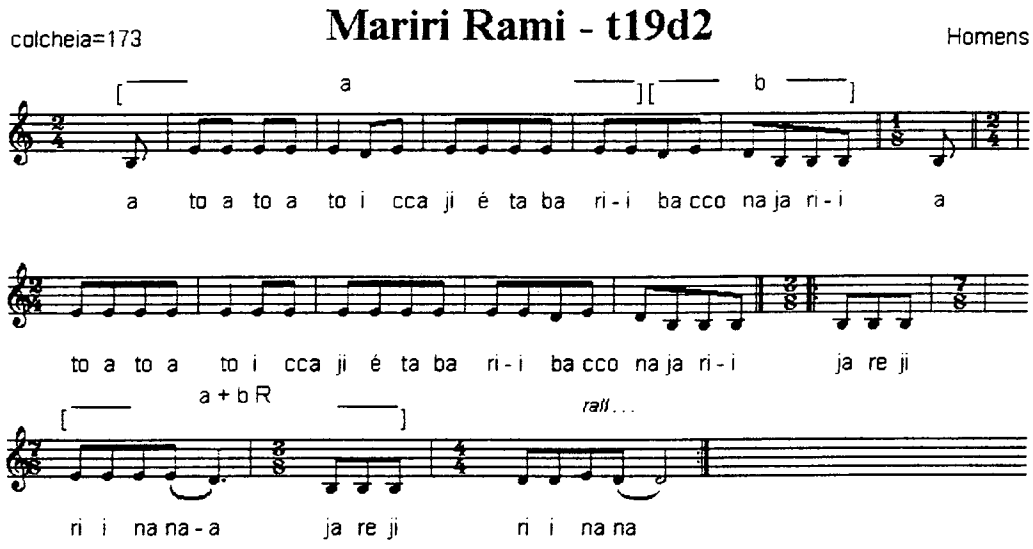
A moça estava cantando alegre, andando em círculo (rodando)

No motivo a ' poderia-se dizer que o grupo de 5 colcheias foi introduzido para satisfazer a métrica silábica. No entanto não há uma sílaba na terceira colcheia e sim uma ligadura da anterior, reforçando claramente a intecionalidade estilística.

Como nos exemplos anteriores a propõe uma diferenciação de b, aqui em forma de uma tensão melódica de segunda ascendente do primeiro, enquanto que o segundo, como um espelho, de uma segunda descendente, repousando na nota de partida. Também há predominância numérica de do primeiro sobre o segundo, com CT em Mi.

Disco nº 02 - track 19 - Mariri Rami gravado em Comidsi

Duração: 50 ”



Ato ato ato icca ajihe tabari bacco najari

Jare jiri inana jare jiri inana

O bicho que vem, meu irmão, vamos cantar

(o bicho que eu me torno, o duplo o ajié)

Esse segmento apresenta uma composição motívica a b a + b reduzidos. Nesse ponto da transcrição fica evidente o salto de 4ª asc. e os dois de 2ª M desc. na composição dos motivos, evidenciando a terça menor, provocada pelo segundo salto de 2ª M desc. relacionado com a nota mais grave, no caso Si: Si => Mi => Re. Essa formulação acompanha muitos dos *mariri rami.*

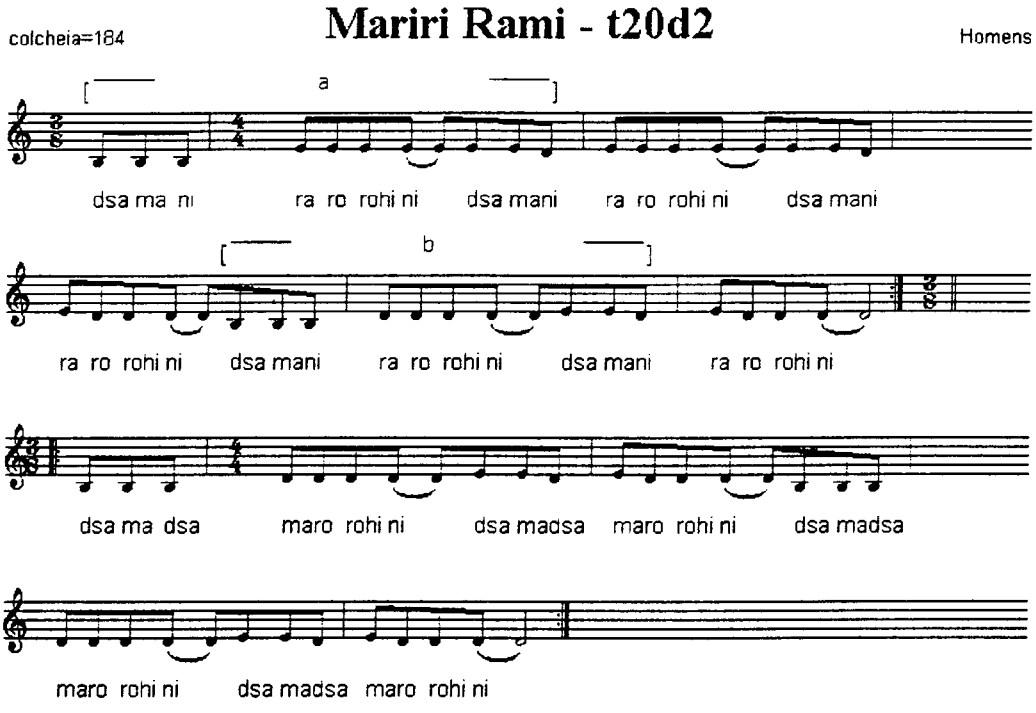
A temática da letra desse segmento é o do duplo, o *tabari*, que é o *tokorime* que o xamã se utiliza para metamorfosear-se e viajar ao mundo subterrâneo. É a primeira menção explícita ao duplo durante os cantos de ayahuasca, já que, aparentemente, ele só seria utilizado pelo xamã e não pelos especialistas em *rami.*

É interessante a sua duração, já que ele durou apenas 50 segundos. Este foi o único segmento de curta duração recolhido, e isso poderia ter dois sentidos: 1) Esse não era uma canto de especialistas, de *rami*, e a percepção desse fato fez que o condutor o interrompesse. 2) Tanto ele seria um canto de *rami jinede* que cantá-lo poderia trazer o duplo para a sessão, gerando um transe indesejado para o momento.

Parece que existe uma tendência geral em terminar as canções nas notas intermediárias e não nos extremos. Os temas iniciados em Si tem em Mi seu ponto culminante e em Re sua intermediária. Não há uma regra percebida para o primeiro intervalo, que pode ser de quarta ou segunda, mas quase sempre retorna ao ponto intermediario entre os dois extremos. O CT, no entanto, ainda soa Mi.

Disco nº 02 - track 20 - Mariri Rami gravado em Comidsi

Duração: 2' 45"



Dsama dsama rorohini, dsama dsma nira rorohini

(Vamos) pegar (com as mãos) o mato (que está nascendo) da terra

Aqui há aparentemente dois planos melódicos propostos, de terça e quarta da nota grave, ou seja Re e Mi, com células ritmicas iguais com um pequena variação na primeiro "compasso" de a. Há um motivo a mais em a do que em b, em função da variação melódica de a.

Nas seqüências de apresentação, que compõe o segmento predominam, alternadamente, os motivos a e b. Esse segmento também soa como um grande a.

Ordem das entradas:

Seqüência 1 = | |

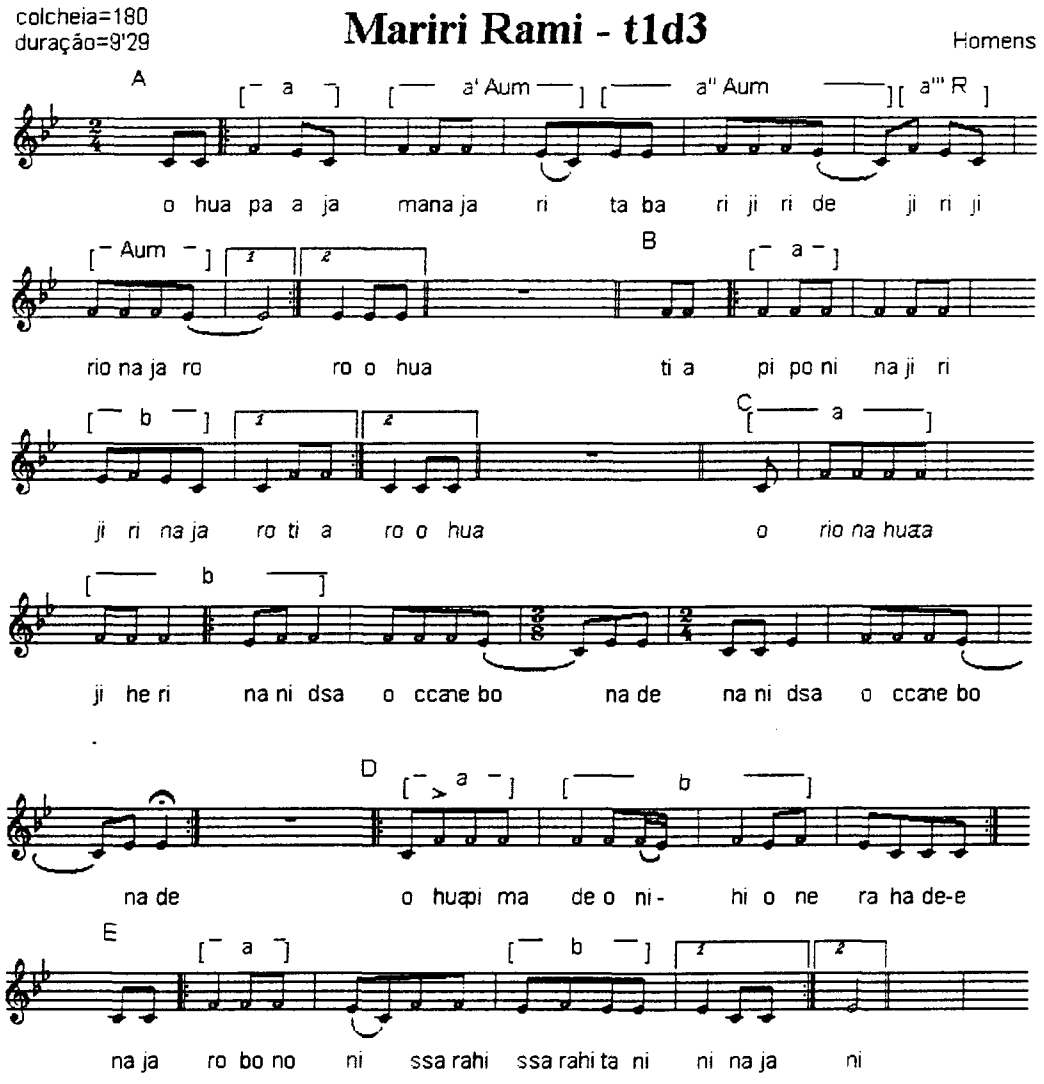
Seqüência 2 = | | | | | | | | |

A desigualdade numérica foi equilibrada pela proporção das entradas: diferença e similaridade, e também esse *mariri* termina na nota intermediária.

É nítido neste ponto que os homens, ao cantarem *mariri rami*, dão mais ênfase a duração das notas e a pronúncia das palavras, enquanto as mulheres mostraram uma inclinação maior a sua inflexão, aos glissandos microtonais dos finais de frase, sugerindo particularidades estilísticas entre os gêneros.

Disco nº 03 - Track 01 - Mariri Rami em Comidsi

Duração: 9:29



Ohuapa ajama najari tabari jiride, jiri jiri onajaro

Tiapi ponina jiri jiri tajaro

Ori onahuatAjieri nanidsa occanebo nade

Ohuapimade onihi onerahade

najaro bononi ssarahi ssarahi tanini

Você não sabe cantar, eu é que sei

eu sei cantar, voce não sabe (o que você diz não é nada)

Eu vim ensinar vocês a cantar, já ensinei e agora vou embora

Eu trouxe (*rami*) para voar, e agora eu vou embora
Vou espalhar um companheiro e espalhar as frutas que cairam no chão
(Meu companheiro) vamos espalhar as frutas que estão caidas no chão

Nesse segmento aconteceu uma disputa entre dois especialistas que conduziam os cantos de *mariri rami*. Como vinham de outra aldeia e chegaram à noite não consegui maiores dados referentes a eles.

Aconteceu que outro cantor, de Santa Júlia, que estava deitado na rede, iniciou uma canção diferente, no que foi seguido pelo mestre. No entanto cada um cantava uma variação rítmica da estrofe inicial e mesmo quando um deles cantava a estrofe do outro havia, em ambos, uma intenção de corrigir ou cantar mais claramente os acentos rítmicos. A disputa terminou com o fim do ritual, indo os dois "mestres" embora para sua aldeia.

O motivo a A desse segmento final da canção de *mariri rami* usa fartamente dos recursos de ampliação e redução motívica, como exposto em a ', a " e a "', concluindo, sem b, com uma variação da aumentação. Em B a temos um fragmento A a', e em B b uma variação de A a "' R. O motivo a do segmento D trata-se de um a R do motivo a de C. Já o motivo b de D é uma inversão de b de C. No segmento E temos a igual a a B, e em b uma variação de b B.

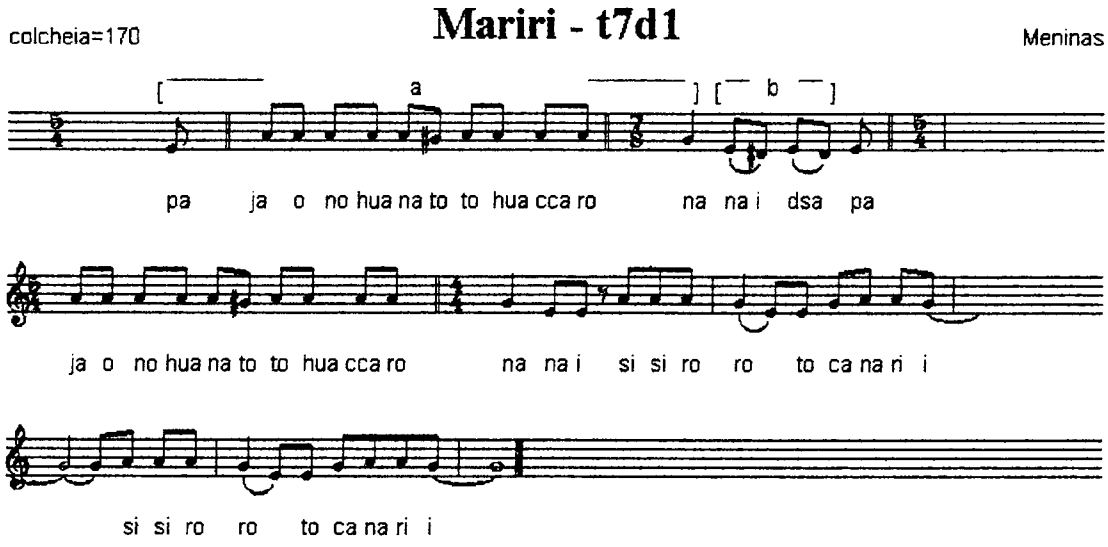
Pode-se dizer, então, que há dois principais segmentos formantes, A e C, enquanto B e E são construídos do material de A e D é feito a partir de C. O segmento C poderia ser pensado, então, como o motivo b que efetivamente falta em A. A ordem das entradas será então de A - A (B) - B (C) - B (D) - A (C = B = A), ou simplesmente, A B A.

O CT nessa canção é Fa e, como nas anteriores, acontece a predominância do salto de 4ª asc., seguido de 2ª M desc. e 3ª m desc.

2 - Mariri

As próximas transcrições são, na verdade, três variantes da mesma canção, tendo sido executadas basicamente por meninas.

Disco nº 01 - Track 07 - Aldeia - Solteiras e Meninas:



Paja ono huana toto huacca

Rona naidsa sisi roro

tocana rii

O Urubú vem descendo

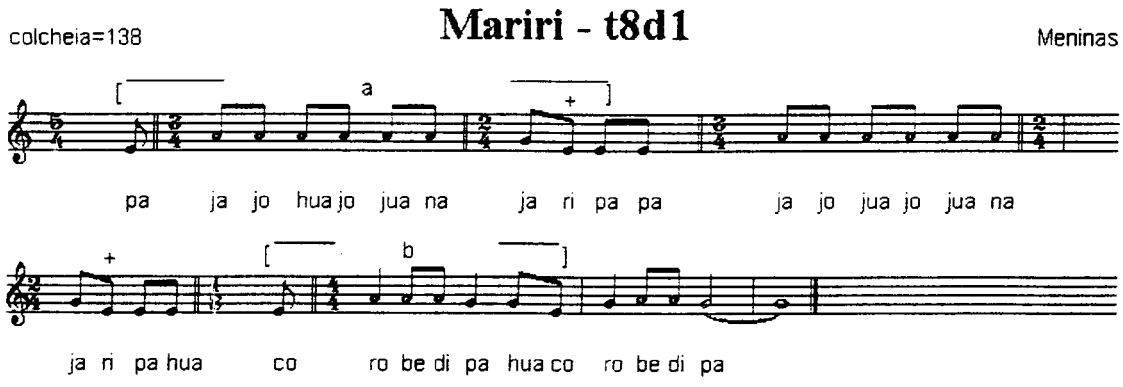
Ele subiu no galho de uma árvore

Ele está cantando (assobiando)

Nesse segmento o motivo a é bastante longo, permitindo, junto ao b mais curto, sua fragmentação na forma de redução com pequenas variações até o final

O sol# no centro do motivo quinário e o ré# do motivo b são flutuações sutis de ¼ de tom, muito apreciadas no canto.

Disco nº 01 - Track 08 - Solteiras e Meninas



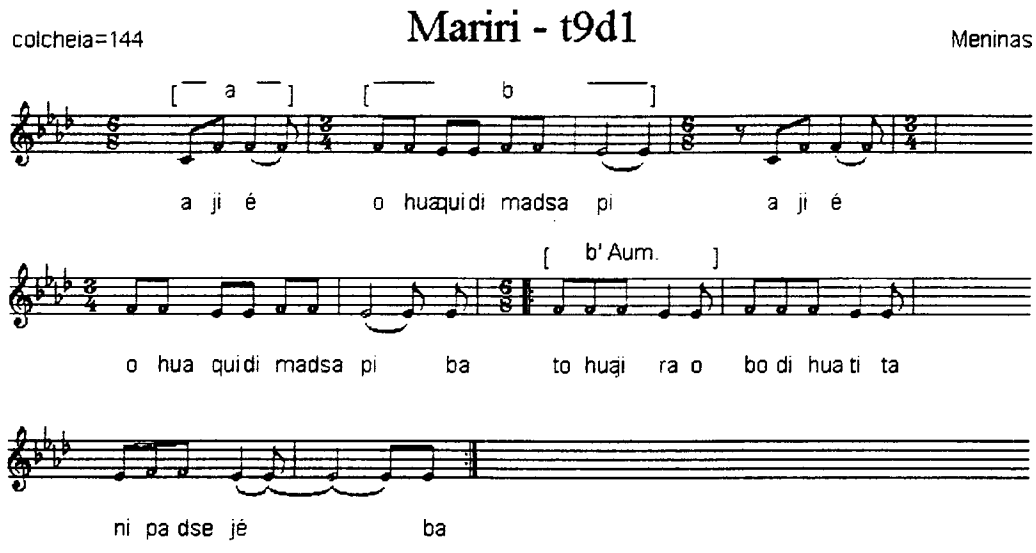
Paja johua johua najaripa huacoro bedipa

O filho do Mukura está chorando/ gritando

(mukura é um tipo de raposa que rouba galinhas a noite e o choro de suas crias é bastante sombrio)

A melodia apresenta, como a primeira, um movimento de retorno ao ponto de partida (Mi), quando há uma tendência de subir ¼ de tom, perfazendo uma quarta ascendente ou terça descendente sempre um pouco mais alta. No entando, quanto o movimento é ascendente o intervalo parece justo. Os motivos a e b repetem as intenções da anterior de salto de 4ª no início. O CT é Lá.

Disco nº 01 - Track 09 - Solteiras e Meninas



Ajié ohua qui dima dsapi
Bato huajira obodi huati tani padsejé

Eu vou cantar uma música
Eu vou descendo e pensando

A estrutura A B aqui é similiar aos anteriores. Ocorre um recurso de aumentação em b ' onde os três grupos de duas semicolcheias de b transformam-se em dois grupos de três semicolcheias. Se falassemos em termos de "compasso", seria uma troca de ternário para binário composto, mantendo o motivo aumentado.

Nesse segmento não percebe-se flutuação microtonal. O primeiro motivo sugeriu, durante a análise, uma variação do motivo de 5 semínimas do t7d1, mas acabou prevalecendo a notação em ternário e binário composto. O CT é Fá.

Canções de Ajie

1 - Tocorimecca Ajie

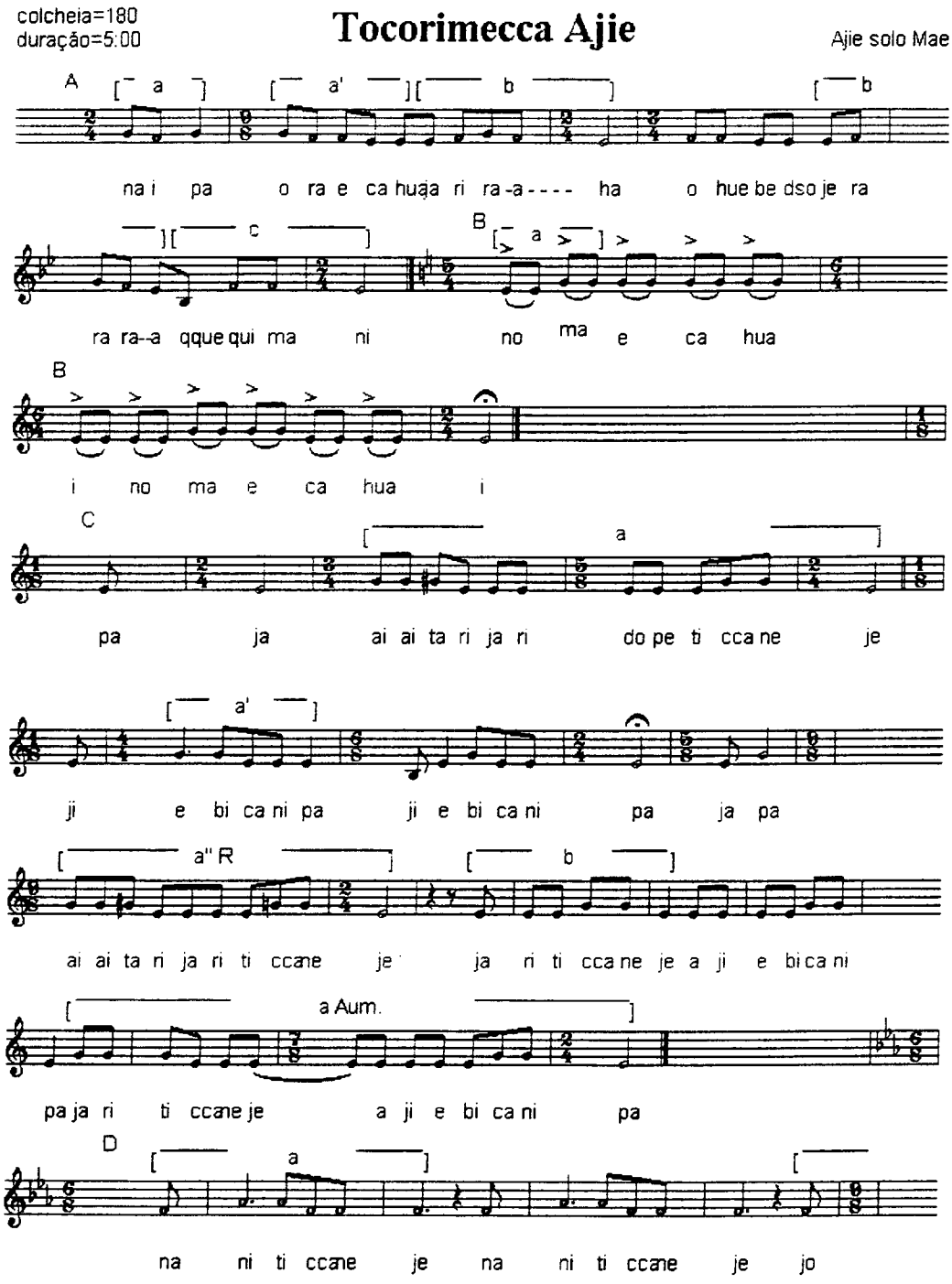
O *tocorimecca ajie* ("canção do espírito") é executado nos rituais de cura pelo xamã. Nele, as mulheres participam cantando, como já foi descrito nos capítulos anteriores. Aqui serão apresentadas primeiramente as musicas de *tocorime* cantadas pelo xamã, só e acompanhado, e, em seguida, as músicas de *tocorime* que foram cantadas pelas mulheres. À essas últimas músicas chamei de *amonejecca ajie* ("canto das mulheres").

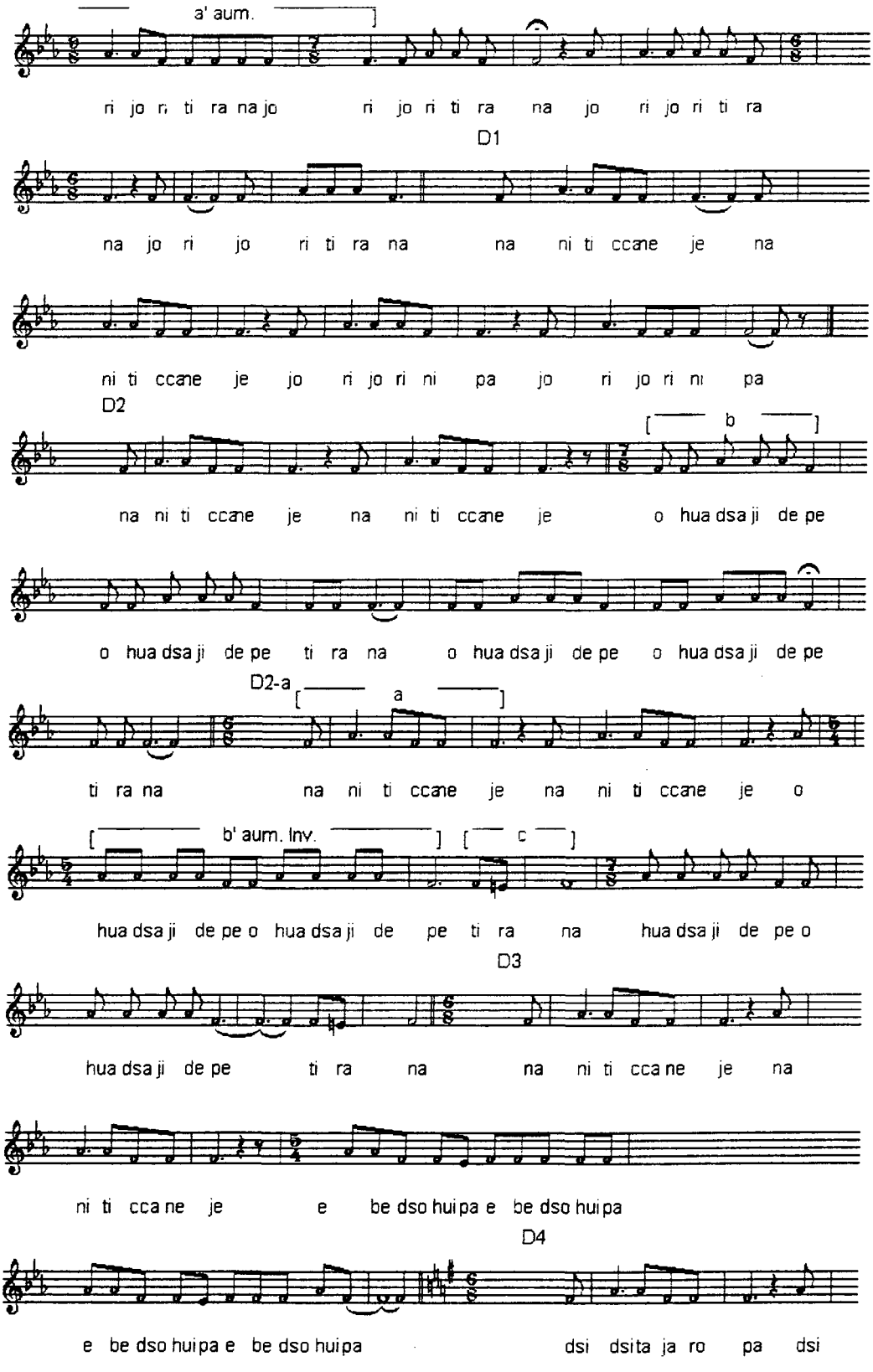
Como sempre havia algum tumulto durante as gravações, o xamã, polidamente, sugeriu-me que não cantaria. Após alguns dias de negociação combinamos, eu e ele, que faríamos uma sessão, com gravação, escondidos, na madrugada, para que ninguem nos atrapalhasse com ruídos indesejáveis.

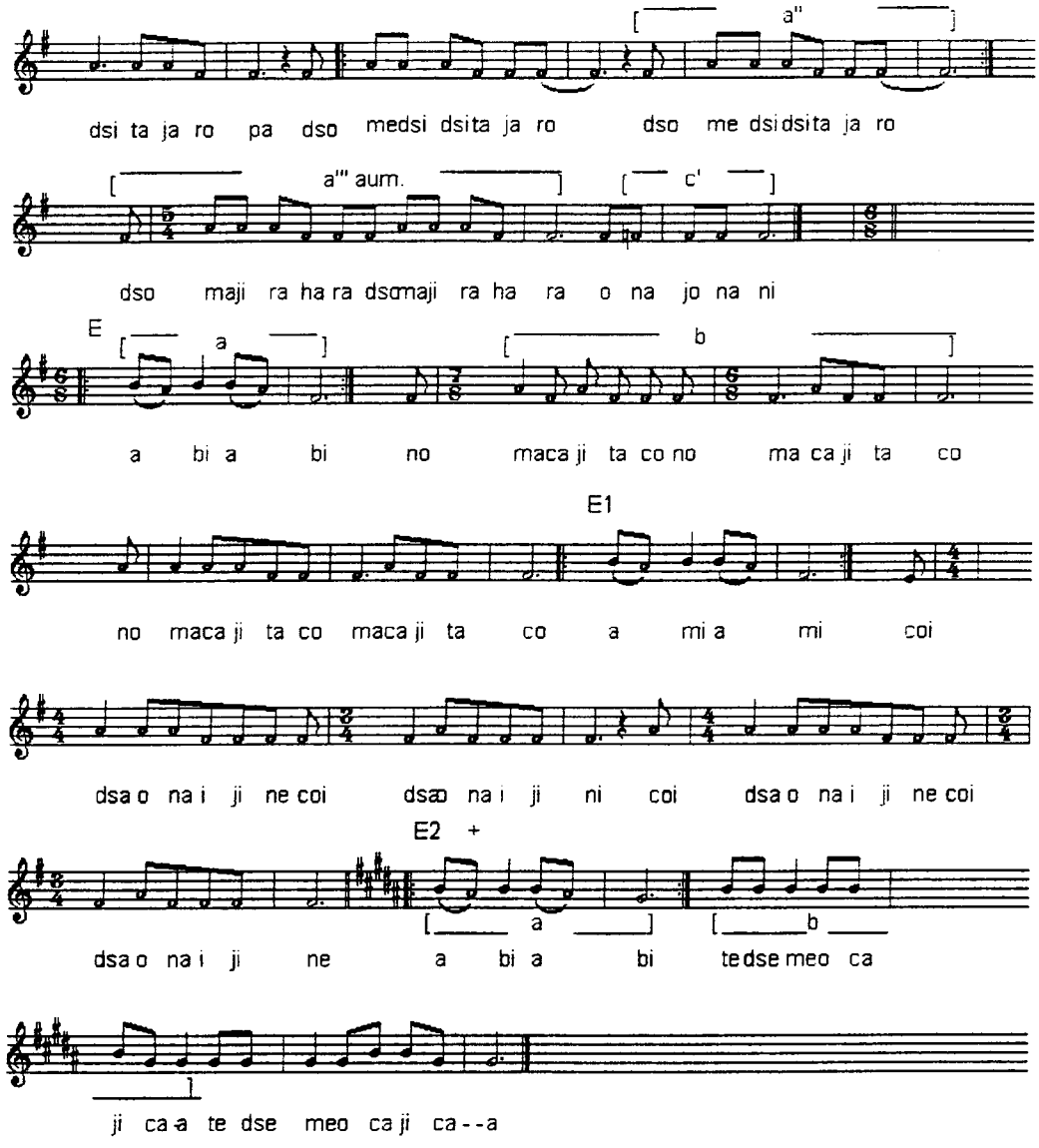
Esse nosso "segredo", é claro, era sabido de toda a aldeia. Quando chegou a noite, então, todos encenamos o fim do dia. Nos despedimos, apagamos os lampiões e fomos dormir. Pela madrugada, retorna o xamã e iniciamos a gravação, acompanhados apenas pelo sons da mata. Ao terminarmos, estavam quase todos os adolescentes da aldeia pendurados pelas janelas e buracos de minha casa. Em silêncio.

O segundo registro de *tocorimecca ajie* foi feito, cronológicamente falando, antes do primeiro. Eu havia perguntado se os homens não cantavam, então Kubi (casa 04), meu principal informante, cantou junto a Mae, o xamã, esse *toccorime*, havendo é claro uma hierarquia do xamã mestre cantor e o aprendiz, que praticamente apenas repetia os finais de frase.

Disco nº 04 - Track 02 - Tocorimecca ajie - Solo Barítono - Mae




a' aum.
ri jo ri ti ra na jo ri jo ri ti ra na jo ri jo ri ti ra
D1
na jo ri jo ri ti ra na na ni ti ccane je na
ni ti ccane je jo ri jo ri ni pa jo ri jo ri ni pa
D2
b
na ni ti ccane je na ni ti ccane je o hua dsa ji de pe
o hua dsa ji de pe ti ra na o hua dsa ji de pe o hua dsa ji de pe
D2-a
a
ti ra na na ni ti ccane je na ni ti ccane je o
b' aum. Inv.
c
hua dsa ji de pe o hua dsa ji de pe ti ra na hua dsa ji de pe o
D3
hua dsa ji de pe ti ra na na ni ti cca ne je na
ni ti cca ne je e be dso hui pa e be dso hui pa
D4
e be dso hui pa e be dso hui pa dsi dsi ta ja ro pa dsi



Naipa ora ecahuajarira, ohuebedso jerara oqquequimani

Noma ecahuai paja ai ai tari jarido peticcaneje dsohuato bicanipa

Nani ticcaneje jori jori tirana, ohuadsa jide petirana

dsi dsi tajaropa dsome dsidsi tajaro dsomaji jirahara

Abi abi, noma cajitaco

Ami ami, coidsa cajitaco, ami ami, coidsa onaijini

Tedseme ocajica.

Ela estava cuidando do jenipapo. Eu passo por ela mas não pinto a minha cara

O novo pajé cuidava daquele sapo que estava cantando

Vá lá embaixo do sapo que ele tem música boa (para ensinar)

Vá lá que lá tem moça bonita

Lá o rapaz tem um bom *jojori* (buzina de barro)

Estava muito escuro. Eu estava andando no caminho e sem querer encontrei a onça

Papai, papai, voce tem (fez) um novo pajé

Mamãe, mamãe, (por isso) eu queria tomar caiçuma

Quando eu fui para lá e olhei para trás, o papagaio estava cantando

O papagaio mulher estava ajudando o pajé a cantar

Neste *tocorimecca ajie* acontece uma elevação do CT, que eu acredito intencional, de uma 4ª Justa. A nota Mi^b inicial de A é transposta, ao final do canção, para Sol# (La b). Como aparentemente sempre há o reforço da SM 4ªJ desc. no retorno do CT, o intervalo de 4ªJ permanece sempre na memória auditiva, donde imagino estar a fonte da intenção: a composição de sub-campos tonais dentro de um grande CT, que é composto pelas diferentes secções.

Ordem tonal dos segmentos: A=CT E^b => E=CT A^b

Nele ocorrem muitos jogos de terças maiores e menores, como em a C, recorrência que parece estar ligada diretamente aos cantos xamanísticos. Os motivos apresentam os recursos de redução e aumentação característicos dos repertórios anteriores, embora haja uma clara sofisticação na sua utilização. Os segmentos apresentam um número maior de motivos, como em A, que apresenta, já de início, a, b e c. O espectro sonoro amplia-se a uma 6ª M (Sib - Sol) e não há nenhuma regularidade claramente expressa na apresentação dos segmentos.

No segmento D inicia-se o reaproveitamento dos materiais apresentados. Por exemplo, o motivo a de D é o motivo a' de C transposto, assim como o b de D2 trata-se do segmento b de C. Em D2-a, que continua a utilizar os motivos apresentados, aparece uma nova terminação, na forma de uma sensível inferior em c D2-a.

O segmento E apresenta materiais de todos os anteriores, inclusive na sua apresentação, em a E. Ela trata-se da transposição do motivo inicial a A, numa sugestão clara de retorno formal ao início da canção. É interessante notar que E utiliza aumentação do motivo a A (Sol, Fá e Mib) em a E (Si, Lá e Fá #), expandindo o intervalo entre os extremos para uma 4ª. No motivo a E2 este intervalo é reduzido a uma 3ªm (Si, La# e Sol#).

A ordem de apresentação das seqüências pode ser resumida de maneira mais compacta. Dessa forma, B, que é muito curto e não possue motivo b, poderia ser incluido a A, como motivo d de A. O segmento C passaria então a B. O segmento D, como foi demonstrado, se utiliza basicamente do material de C (atual B), o que poderia caracterizá-lo como uma variação de B.

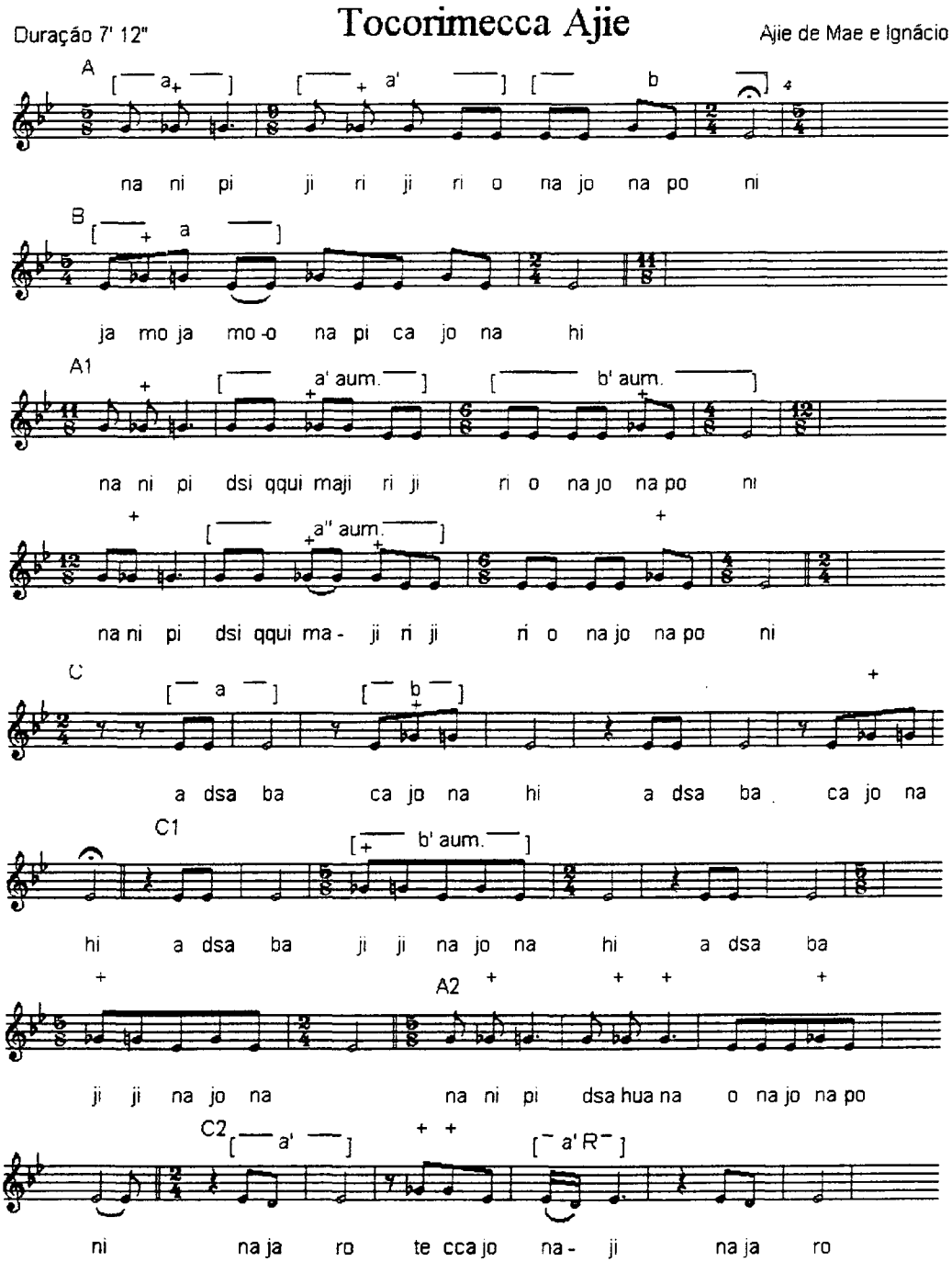
O segmento E, pela sua forma de apresentação do motivo inicial, seguida do aproveitamento do material dos segmentos anteriores, sugere um retorno ao A. Sua composição formal poderia ser assim descrita:

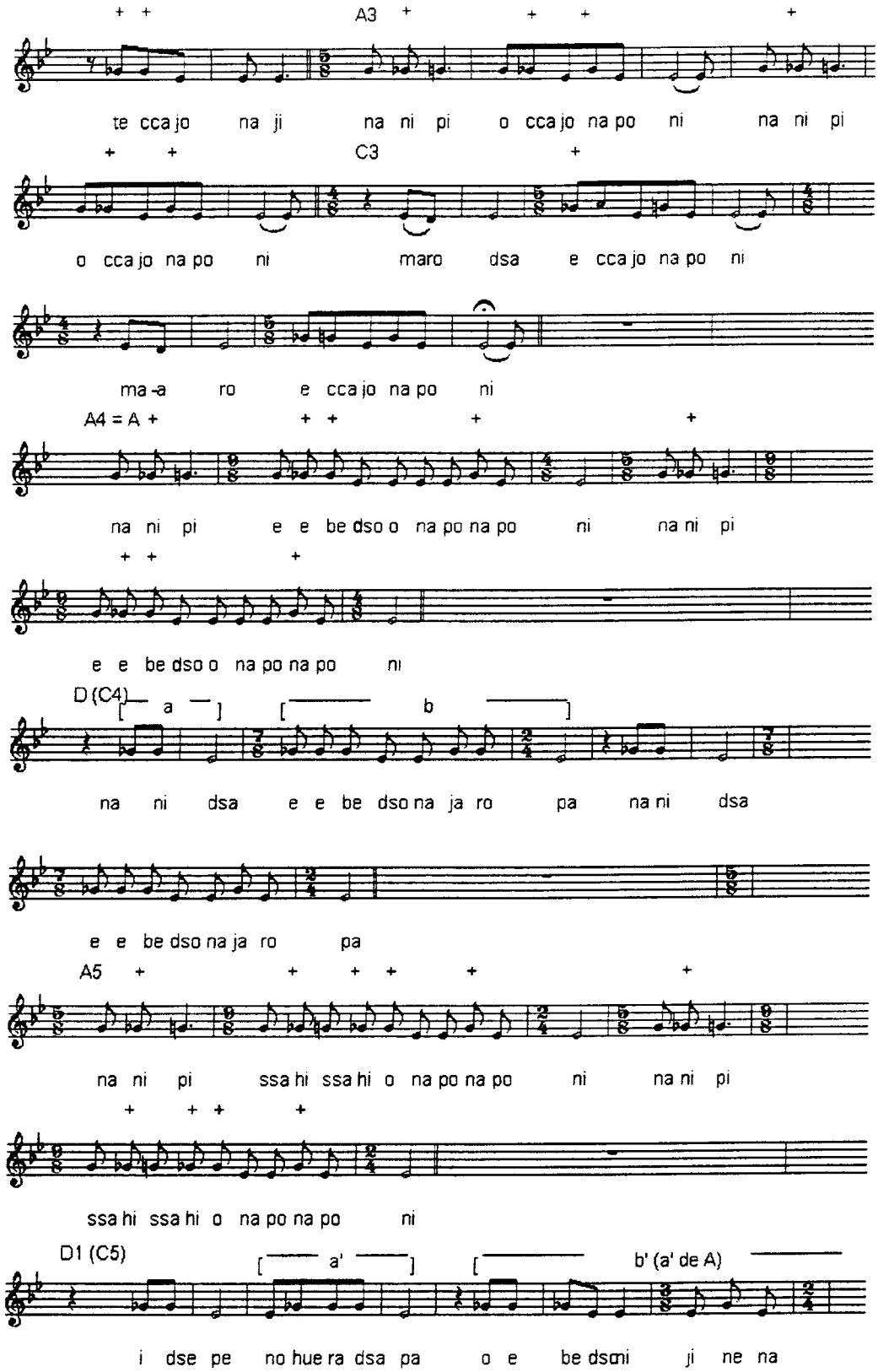
A (A + B) B (C + D) A (E)

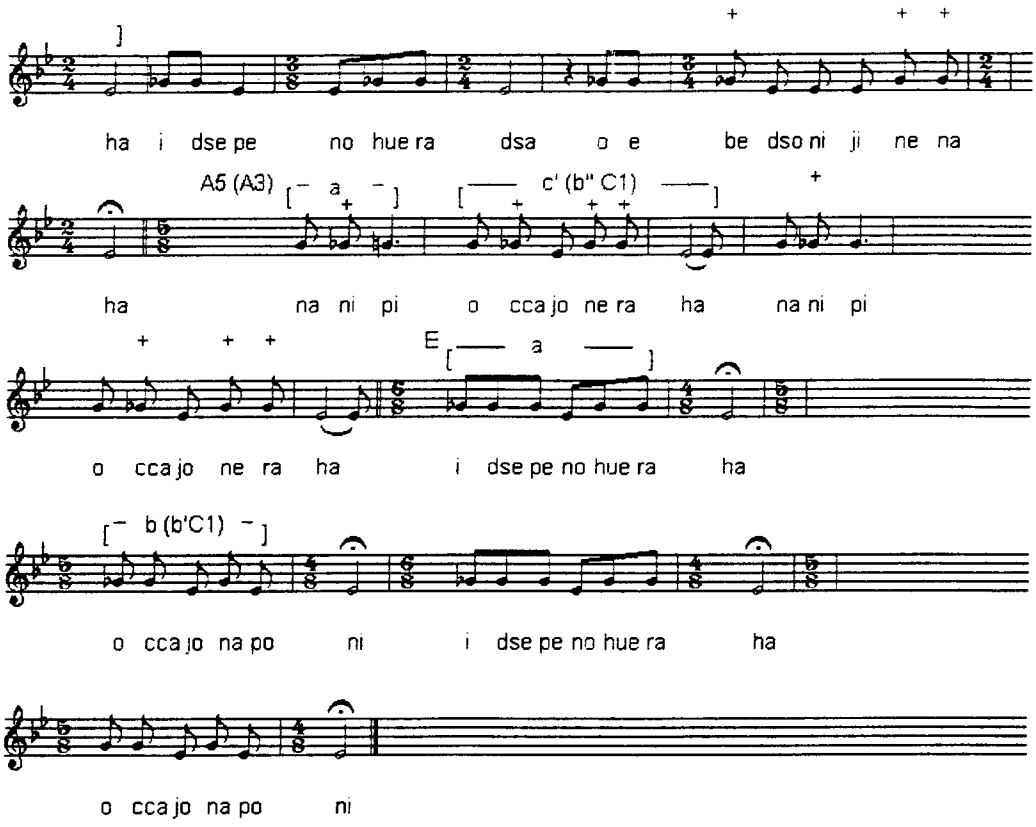
O CT da canção é o Mib do segmento A, que foi sendo transposto nos posteriores.

Disco nº 03 - Track 05 - Tocorimecca ajie - Mae e Inácio

Segunda canção de tocorime:




A3
te cca jo na ji na ni pi o cca jo na po ni na ni pi
C3
o cca jo na po ni maro dsa e cca jo na po ni
ma -a ro e cca jo na po ni
A4 = A
na ni pi e e be dso o na po na po ni na ni pi
e e be dso o na po na po ni
D (C4)
a
b
na ni dsa e e be dso na ja ro pa na ni dsa
e e be dso na ja ro pa
A5
na ni pi ssa hi ssa hi o na po na po ni na ni pi
ssa hi ssa hi o na po na po ni
D1 (C5)
a'
b' (a' de A)
i dse pe no hue ra dsa pa o e be dsoni ji ne na



Nanipi jiri jiri onajonaponi, jamo jamo onapi cajonahi
Adsaba cajonahi adsaba cajonahi
nanipi dsiqquima jiri jiri ona onaponi
Adsaba jiji najo nahi
Nanipi dsahuana onajonaponi, najaro teccajonaji
Nanipi occajonaponi, marodsa eccajonapohui
nanipi ebedso onaponi, nanidsa ebedsonajaropa
dsahuana iccajonajari
Nanipi ssahi ssahi ona onaponi, idsepe nohueradsapa
ebedsoni jine naha, jidepe nohueradsa
oebedsoni jine naha
nanipi occajoneraha, idsepe nohueradsa occajonaponi

A onça vai atráz do rapaz que vai cantando
(primeiro ele cantou muito, daí o espírito veio em forma de onça)
Ele foi na frente e o outro foi atraz (o duplo)

Ele colocou a jarina indo na frente e o outro vai atráz
Ele vai na frente e o outro vai atráz
eu acho que o outro é uma onça (está esturrando)
Ele, com a jarina, trouxe o murmurú
Ele vem andando e assobiando
Ele foi embora e não têm urucum.

Nessa canção não houve elevação do CT. Isto pode ter alguma relação com o fato de Kubi, o aprendiz, estar cantando junto com o xamã. Percebe-se, no entanto, flutuações microtonais (no Sol ^{b} alto de A) em 2ª m ascendente, ou nas difíceis 3ªs m altas de A2. O aprendiz apenas conclui os temas, em uníssono.

É importante dizer logo de início que esta canção é construida exclusivamente de terças, maiores e menores, sendo essa também a sua extensão escalar: uma terça maior. O jogo de terças em A a e a', bem como no restante da péça, propõe a dissolução dos modos, criando uma certa dificuldade em estabelecer o CT. Trata-se de uma canção longa com variações motívicas sempre em função das terças, utilizando os recursos de aumentação e redução. Aparentemente os motivos A a, a' e b são os geradores de todas as variações presentes nas seqüencias da canção. Esse motivo de 2ª desc. seguido de de 2ª asc. é muito semelhante ao introdutório do primeiro *tocorimecca ajie*, embora lá o intervalo seja de 2ª M e aqui de 2ª m.

Note-se como em A a' é aplicado o aumento em A1 a' para seis colcheias e em a'' para sete colcheias. O segmento B apresenta materiais de A e apenas em C acontece uma alteração perceptível nos motivos da seqüência. C1, C2 e C3 são váriações de C, embora em C2 apareça uma sensível inferior, semelhante a canção anterior, embora aqui ela não esteja numa posição conclusiva.

D e D1 também aparentam variações de C, estando todos, de C a D1 intercalados por aparições de A. Em A5 os motivos apresentados são o inicial de A seguido da variação b' de C1, concluindo em E com um material relativamente novo combinado com o motivo E b, que se trata na verdade de C1 b' literal.

A canção poderia ser resumida, como no *tocorime* anterior, a uma formulação onde B é parte de A, C propõe novo material sendo desenvolvido até D, reapresentação de A5 com a e c' (b'' C1), terminando em E a (D b') e E b (b' C1 com 3ª m), que na verdade é um C.

Resumindo: A e B = A
C e D = B
E = B

Entre C e D aparecem os motivos de A, assim como entre D e E. O CT fica estabelecido, então, em Mi^b

1- A - Amonejecca Ajie (Tocorime)

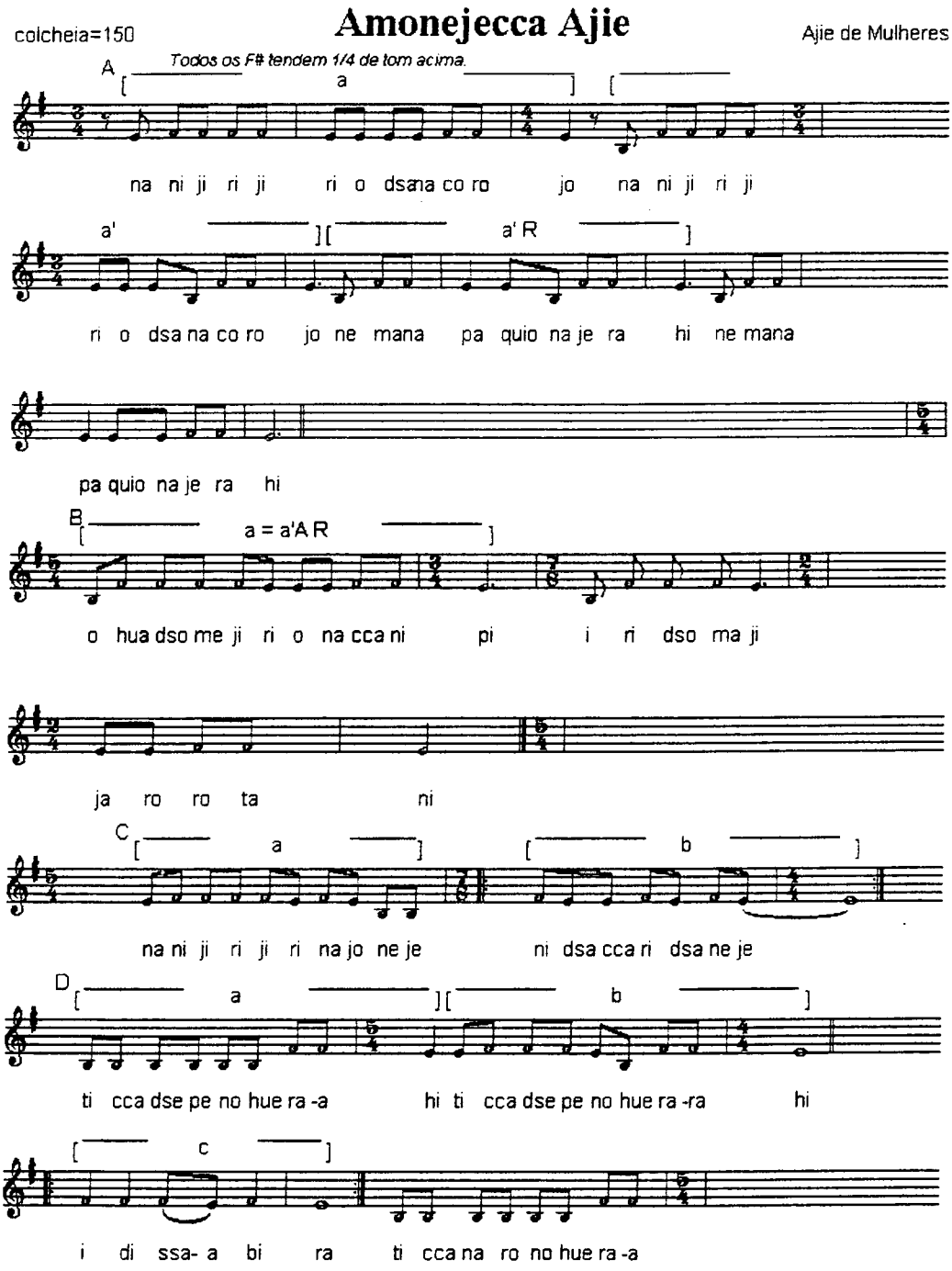
Aqui inicia-se outra canção de *tocorime*, só que executada por mulheres, contendo motivos distintos das canções de *mariri*. Chamei-a inicialmente de *mariri* por tratar-se de um tipo de música que lembrava, auditivamente falando, às cantadas pelas meninas e os *mariri rami* dos homens. No entanto, ao analisar mais detidamente os quadros motívico e escalar, apareceram elementos distintos daqueles do *mariri*. O reforço de CT era de 5ª J, diferente do de 4ª J do *mariri*, utilizando pouco o intervalo de 3m desc., característico tanto do *rami* quanto do *mariri*.

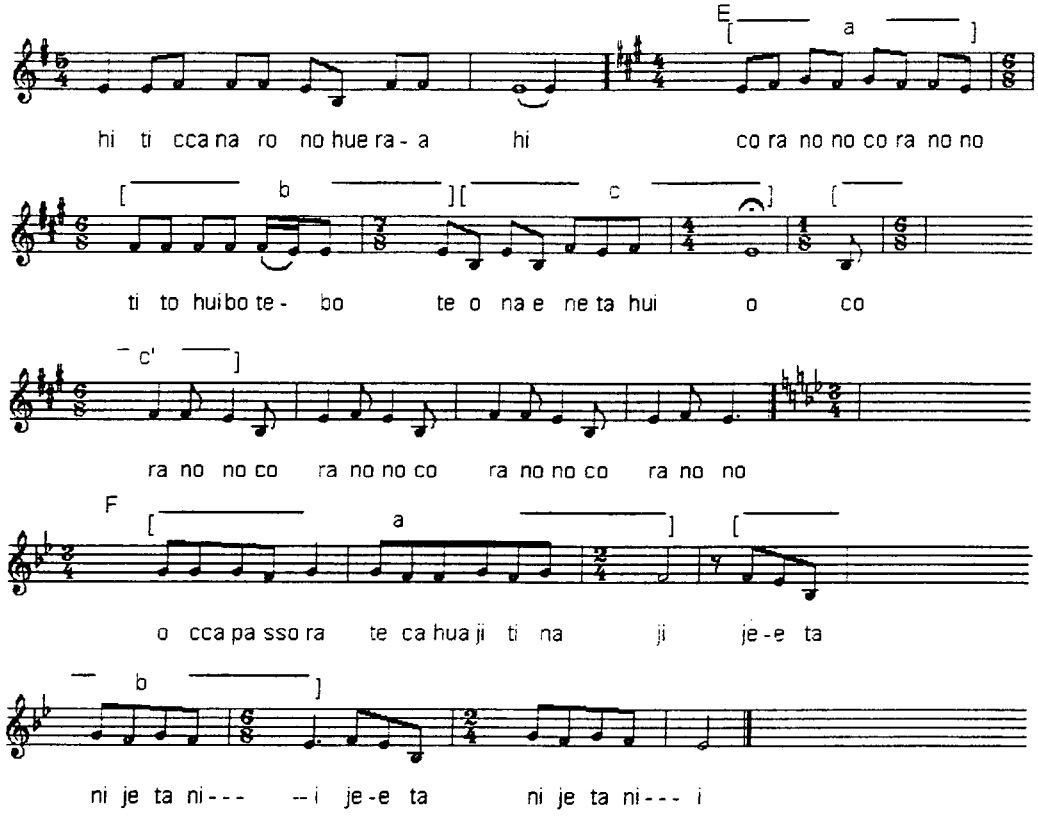
Isso remeteu-me às traduções, que mostram temáticas levemente diferentes. Enquanto a primeira canção fala de cipó, de *ayahuasca*, e possue motivos melódicos que lembram *mariri rami*, a segunda fala explicitamente dos xamãs, do *dsomaji* ("onça"), mãe e pai mitológico dos Kulina, e em *tocorime* ("espíritos").

Quer me parecer, então, que tratam-se de canções de *ajie*, ou, como chamarei, de *amonejecca ajie* ("canto das mulheres adultas"), e não de *mariri* . Se assim for, são

essas canções que as mulheres aprendem do xamã para serem usadas nos rituais de cura e que são ensaiadas segundo a necessidade do *dori* (ver cap. VI).

Disco nº 04 - Track 01 - Amonejecca Ajie





Nani jiri jiri odsanacorojo nemanapa qqui onajerahi

Eu fui andando e cantando (no caminho) mas não ví o pajé

Ohua dsome jiri onaccanipi, iri dsomaji jaroro tani

Eu ia cantando à noite pelo caminho quando a vovó onça pulou em mim (de cima da árvore)

nani jiri jiri najo neje, nidsa ccaharidsa neje

Quem é que está cantando no caminho? É o espírito

ticca dsepe nohuerahi, idi ssabira ticca maro nohuerahi

Vovô lontra: Voce não têm buriti?

Rerede rerede dsome tadsararani nani

O louva-deus estava cantando à noite e fazia frio

coranono titohui bote bote ona enetahui, coranono coranono

Passarinho (eu estou com saudade). Vou lembrar de você quando for embora

(saudade aqui tem significado de pena na língua materna)

Orai orai tiadsa bote huati onade

Orai Orai, eu vou lhe falar muitas coisas

(tipo de passarinho)

Occa passora tecahuiaji tinaji, nani je tani je tani

Você tem de cuidar da água da minha cacimba, se não ela vai alagar

Se voce não cuidar da minha água, o tetéu vai cair dentro

(passarinho)

Nessa canção, como em todas que foram analisadas, aparecem menções a todo o repertório. A redução motívica é empregada em A a' e B é na verdade A' (B = A). Mas as semelhanças com o *mariri* realmente não são muitas. No motivo a e b de C já aparecem menções claras ao afastamento de A. Em D aparece pela primeira vez a utilização de três motivos distintos num segmento, ou seja, a, b e c.

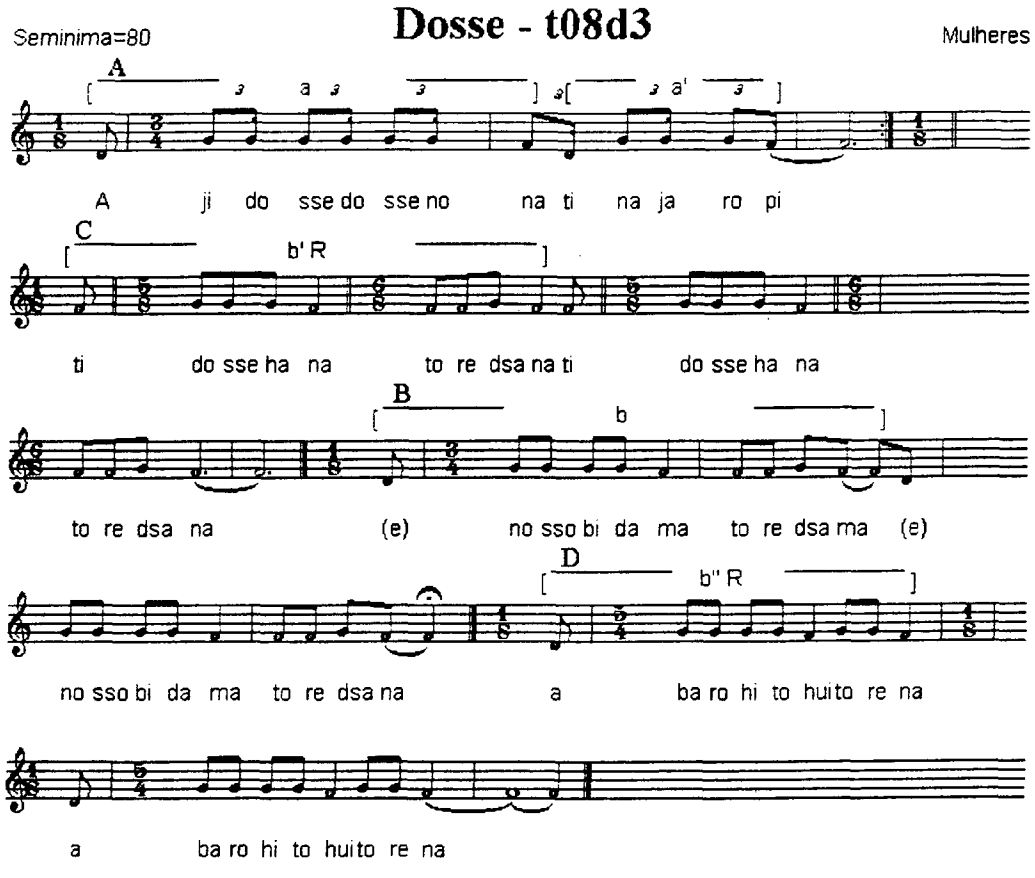
Já no segmento E apresenta-se pela primeira vez a 6ª M, numa ampliação da amplitude de 4ª J, que é o limite das canções de *mariri*, o que reforça bastante a hipótese de tratar-se de um *tocorimecca ajie*. Embora a 6ª M tenha sido apresentada em E, nesse segmento ela não foi explorada em relação ao ponto mais grave da melodia, ficando apenas a sua sugestão auditiva.

Apenas em F, na finalização da canção, aparece o salto de 6ª M, dialogando com a sensível superior e concluindo, no segmento F b, no CT Mi^b, que é na verdade a transposição do CT inicial Mi.

2 - Canção de Dosse

Essa canção de Dosse foi registrada nas várias casas em que as mulheres cantaram para os homens. Como estavamos na estação da chuva, com pouca caça, foi executado um Dosse de pescar, ordenando aos homens da aldeia, eu mesmo incluído, irem com seus barcos pescar para elas.

Disco nº 03 - Track 08 - Dosse de Pesca
Duração: 1' 54"



Aji dossehe dossehe ona tinajaropi, nossobi dama toredsana
Tidossehana toredsana, aborohi tohui torena

(Eu) estou mandando você pegar peixe (como lontra)
Vá buscar os peixes como (se fosse) uma passarinho mariscador (keré)

Essa canção de *dosse* ("mandar") é muito particular na sua construção. O *dosse* faz parte de um conjunto de propostas de construção e afirmação dos papéis de gênero entre os Kulina. Ao executarem *dosse* as mulheres estão dizendo aos homens que o seu papel não está sendo cumprido adequadamente; que elas estão insatisfeitas com a comida que é sua obrigação lhes trazer, ou seja, a pesca e a caça.

São dois segmentos principais, A e C, sendo que B e D foram propositalmente colocados próximos para verificar-se as semelhanças entre eles e C. Na verdade B, C e D são um grande B, e o segmento B é, na verdade, construido do material melódico de A. Ou seja, pode-se pensar, em termos escalares e melódicos, num grande A.

O motivo A é feito de tercinas, bastante diferente do repertório "feminino" de *mariri*, seguido por sua resposta B porém sem tercinas. O balanço de A contrasta bastante com B. Já C e D dialogam entre sí, apesar de serem, a meu ver, variações de B.

Novamente os intervalos são preferencialmente de quartas ascendentes, terças e segundas descendentes como todos os outros temas de *ajié* e *mariri*, concluindo sempre na terça da nota grave, uma 2ª M abaixo da nota aguda. No entanto os segmentos soam bastante diferentes entre sí, e a causa disso esta nas durações, nos motivos rítmicos. O CT é Sol.

Em A encontramos tercinas no motivo a, em três pares de colcheias. Em B desaparecem as tercinas e o grupo reduz-se a dois pares de concheias mais uma semínima no final. Em C o grupo de concheias sem tercina reduz-se a três, mais uma semínima. Finalmente em D ocorre uma redução do motivo B b completo. Os segmentos C e D são muito parecidos, variando apenas a anacruze em Fá de C, e em Ré de D. Ocorre apenas um deslocamento de posição da semínima interna, sem alteração nos intervalos. A repetição aqui é compensada, então, pela riqueza dos motivos rítmicos.

A composição das entradas é proporcional, ou seja:

Motivo A=	X		X					
Motivo B=				X				
Motivo C=		X				X	X	
Motivo D=								X

O Dosse mostra-se bem estruturado e difícil de cantar. Apenas mulheres adultas participam dele, embora meninas as sigam pelo caminho para aprender a cantar. Diferente das canções de *mariri* que tem um aparente equilíbrio de apresentação e resposta, o *dosse* mostra-se com uma estrutura ritmico/melódica tensa, desigual, demonstrando a insatisfação das mulheres gerada pelo desequilíbrio no sistema de reciprocidade (a falta da comida que os homens devem a elas). Nesse sentido a organização temporal e melódica expressa por sí o que o texto reclama: se o texto diz o que deve-se fazer, ritmo/melodia e contexto dizem o porque isto deve ser feito.

Músicas Intrumentais

A música instrumental apresenta, assim como a música cantada, variação do repertório e da qualidade interpretativa. Qualidade esta pensada enquanto técnica de execução combinada à variação motívica e timbrística.

Apesar de os Kulina não se utilizarem de nenhuma palavra específica para música instrumental (ou eu não tive condições de percebê-la), os nomes dos instrumentos estão sempre associados a ações ou objetos outros que não os próprios. O *Jijiti* vem do verbo *jitide* ("esfregar", "arranhar"). *Totore* vem de *totorede* ("dedilhar"). O *Jojori*, uma buzina que é utilizada na cerimonia da *coidsa*, a qual encontrei em funcionamento, segundo Silva (1982) vem de *jojode* ("vento"), ou segundo Adamans (1962) de *jojo* ("o som do vento") e de *jo jo jori* ("gritos enquanto trabalham").

Poder-se-ia tambem incluir aqui tambem *jajappo*, descrito por Lorain (1994), que vem do verbo *jappode* ("soprar"), embora eu não tenha encontrado nenhuma. *Boborere* (ou *boborara*), segundo Silva (1982), vem de *bora*, ("espécie de arbusto de cuja haste de fabrica flechas"). Foi me dito que os Kulina faziam as *boborara* quando iam buscar material para as flechas, podendo, certamente, haver uma relação entre as duas, mas que não foi possível estabelecer ou detectar explicitamente. Tudo isso sugere uma classificação nativa dos instrumentos musicais feita com base numa classificação anterior, de processos de geração sonora (para o caso Kamayurá, veja Menezes Bastos 1978)

As ações e objetos ligados aos instrumentos e sua execução ficam assim:

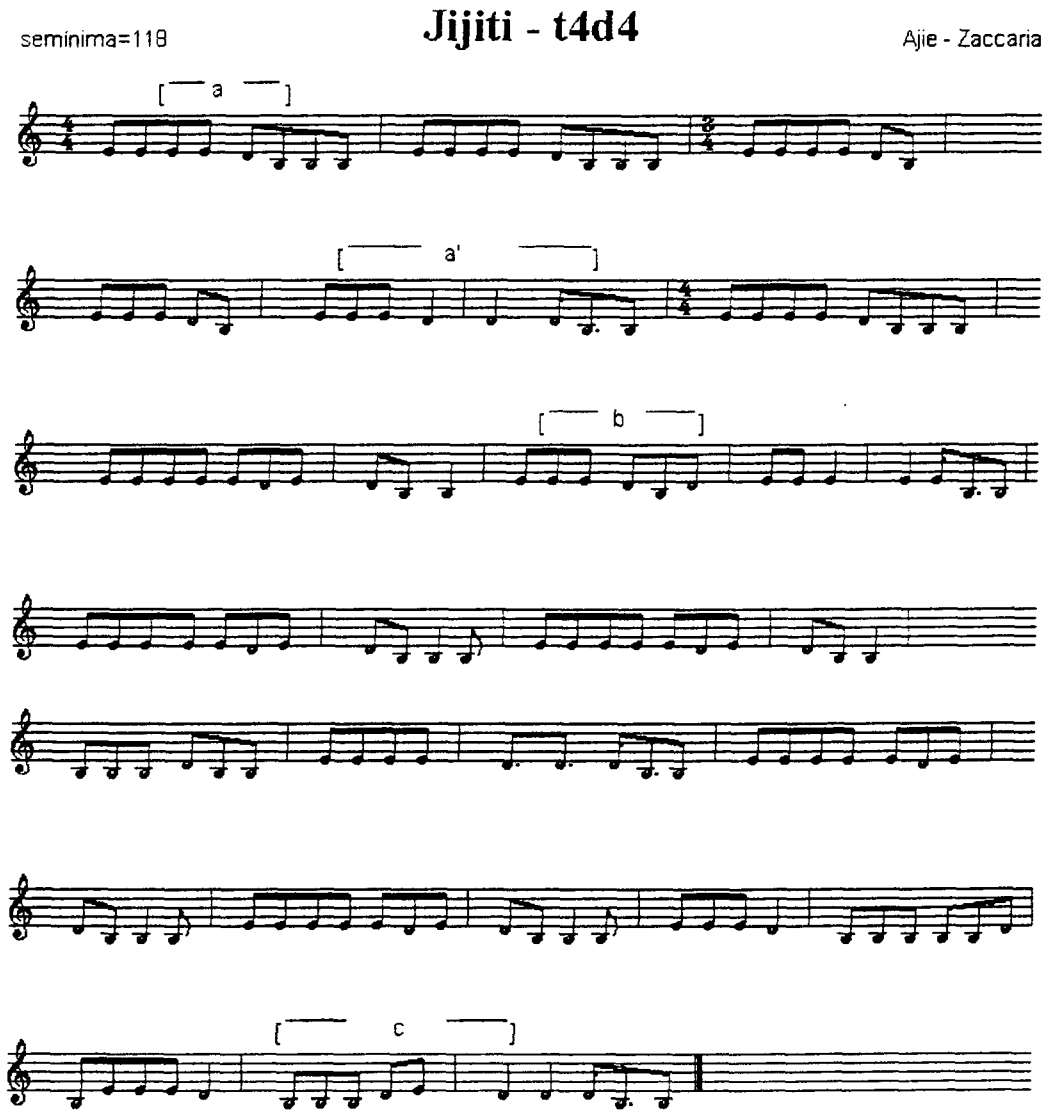
Esfregar, arranhar	Jijiti
Dedilhar	Totore
Vento, gritos	Jojori
Soprar	Jajappo
Arbusto de flexas	Boborere

Jijiti

Essas músicas de *jijiti* foram executadas por Zaccaria, novo xamã da aldeia e filho de Mae, e fazem parte, no meu entender, do repertório de *ajie*. Aqui serão apresentados três registros delas.

Número 1:

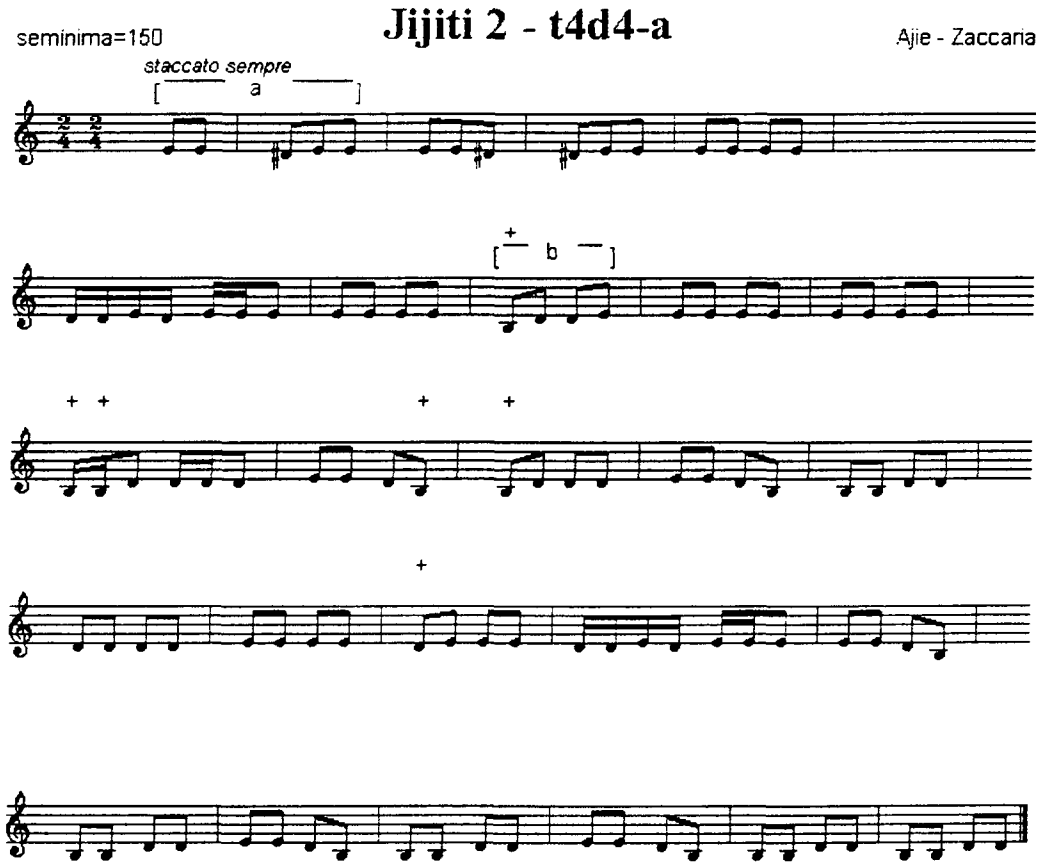
Disco nº 04 - track 04 - Jijiti



Esse *jijiti* apresenta a conformação intervalar do *mariri*, porém em posição em invertida, ou seja, ao invés do intervalo de 4ª J asc. inicial em direção ao CT, o motivo inicia no CT e através de uma 2ª M desc. e de uma 3ª m desc. atinge a nota mais grave. Além dos principios de aumentação e redução empregados, nesse segmento acontece tambem, a exemplo do *amonejecca ajie*, a apresentação de três motivos, a , b e c. O CT é Mi.

Número 2

Disco nº 04 - track 04 - A - Jijiti

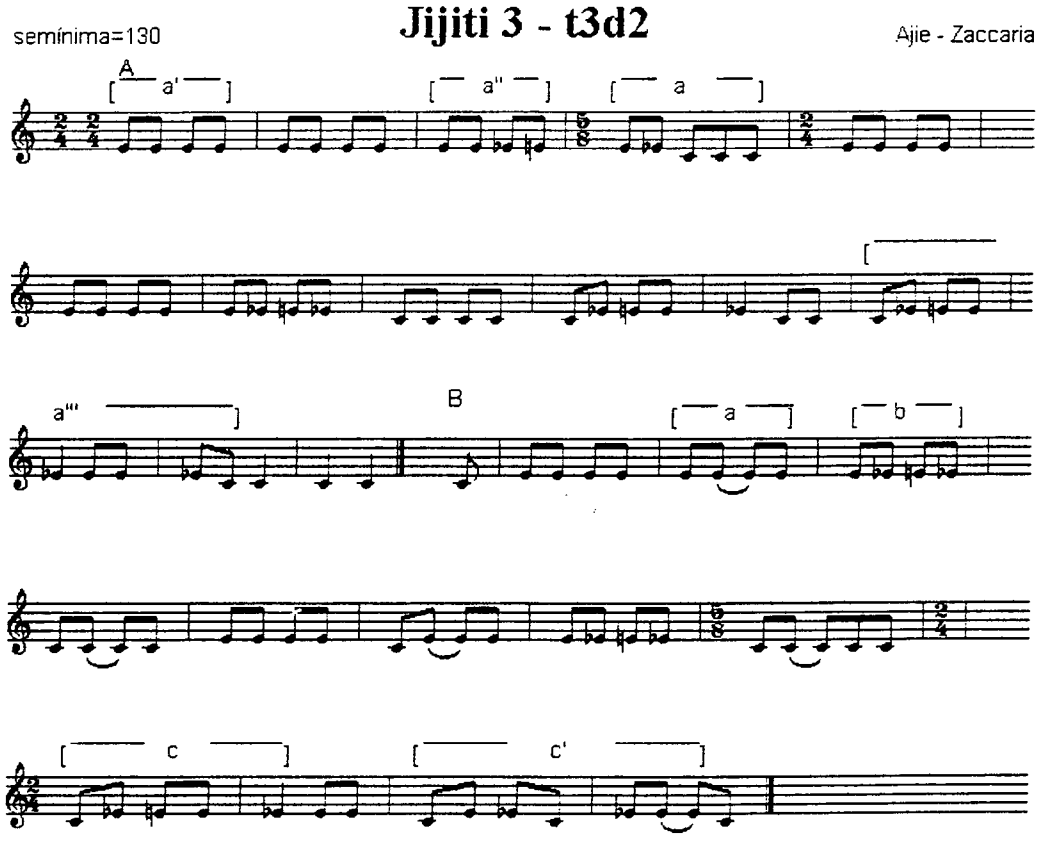


Essa música, como na anterior, inicia-se no CT Mi, e dialoga com a sensível inferior Ré# do motivo a. Quando o motivo b é apresentado não é mais Ré#, mas Ré natural, estabelecendo uma 3ª m de Si. Em nenhum momento da música aparece o salto intervalar de 3ª maior, apenas a sua sugestão auditiva no motivo a. Vale lembrar que o

jogo de terças maiores e menores é característico dos *tocorimecca ajie* , ou seja das canções xamanísticas, e Zaccaria, o interprete dessa música, é xamã.

Número 3

Disco nº 02 - track 03 - Jijiti



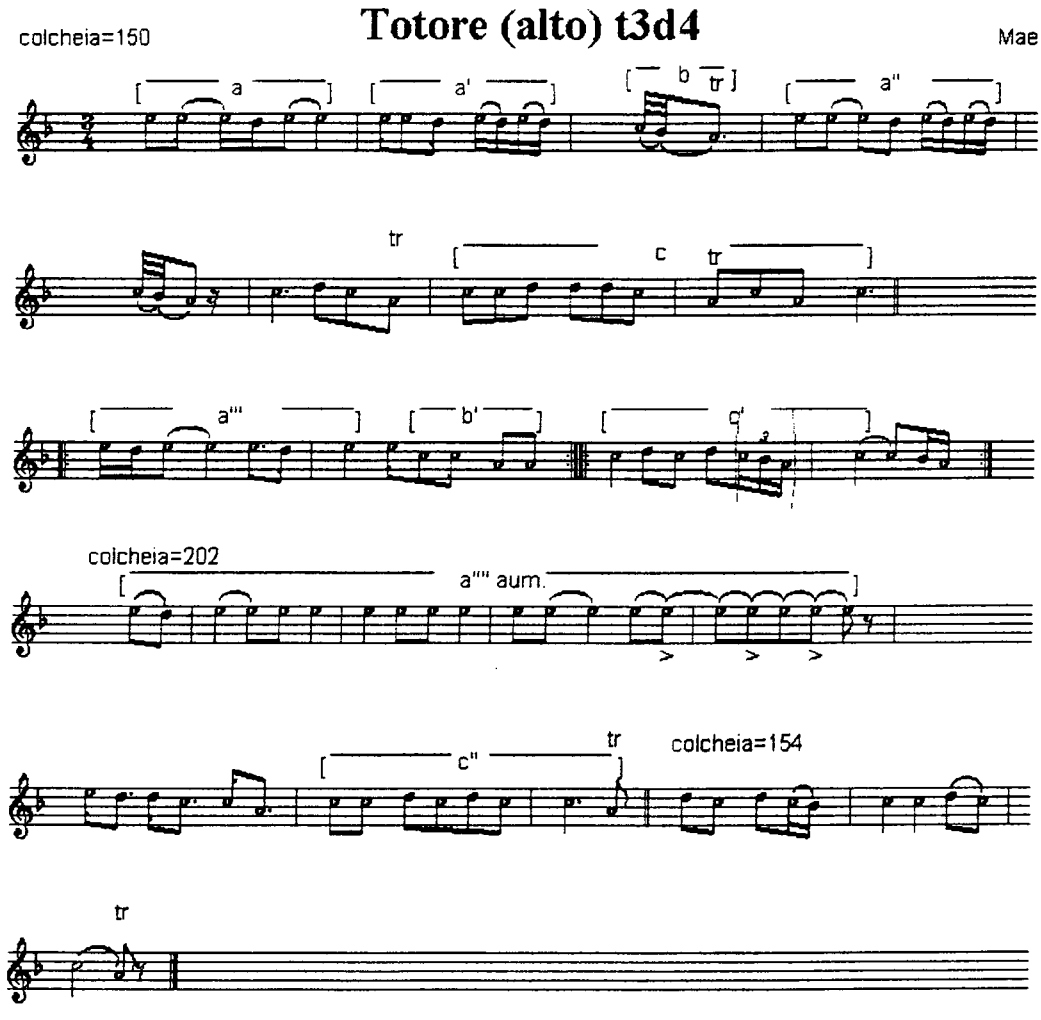
Neste último *jijiti* aparece um elemento de desenvolvimento até então não utilizado: o retrógrado. No segmento A, a''' é um retrogrado de a modificado. Essa música é toda construída, como o *tocorime* em terças maiores e menores. Seu CT é Mi.

Totore

Os registros de *totore* aconteceram em várias ocasiões e por vários interpretes. Em Santa Júlia a primeira execução que gravei foi feita pelo xamã Mae, que utilizou-se de um *totore* de diâmetro maior do que eu já havia visto, que produzia um sonoridade mais aveludada, o qual chamarei de *totore* alto.

Registro nº 1

Disco nº 04 - track 03 - Totore Alto

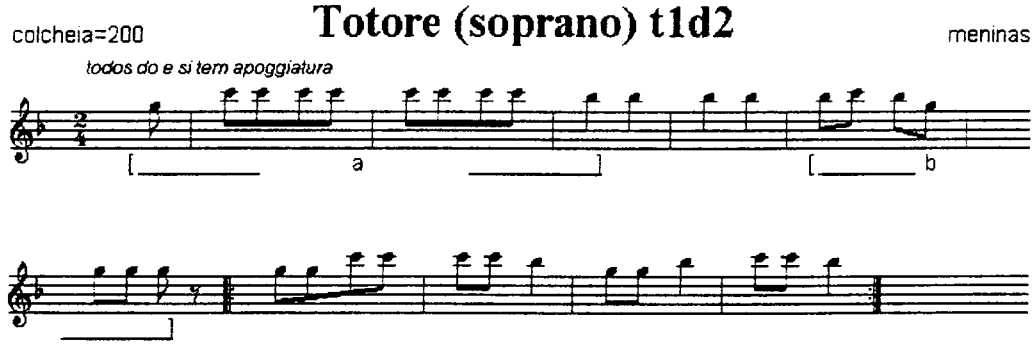


Esse *totore* é composto basicamente de três motivos: a, b e c. Os dois primeiros são descendentes, enquanto que c procede com ambos movimentos, ascendente e descendente, e é o motivo c que será utilizado para finalizar a música. Os motivos dessa música parecem originais, tanto quanto a utilização de um *totore* mais grave, fato incomum entre os Kulina. Os intervalos de 2ª M desc. e asc. no motivo a lembram muito os motivos introdutórios dos *tocorimecca ajie* cantados pelo mesmo executante deste *totore*. Vale observar a'''' aum. que exagera o recurso, tão utilizado na música Kulina, de expansão. O CT é Lá.

O próximo registro foi feito na casa de Mapi por suas netas. Foi a primeira vez que ví mulheres tocando *totore*, o que me leva a crer que não haja nenhuma restrição às flautas. No entanto elas estavam em casa e nas redes porque estavam menstruadas, o que pode ser algum tipo de indicação a ser verificado.

Quase todas as notas tem uma apoggiatura, que não foi grafada por dificultades técnicas. As notas Do tem apoggiatura inferior (Si/Do), em Si ela é superior (Do/Si), assim como em Sol (Si/Sol).

Registro nº 2
Disco nº 02 - track 01 - Totore 2



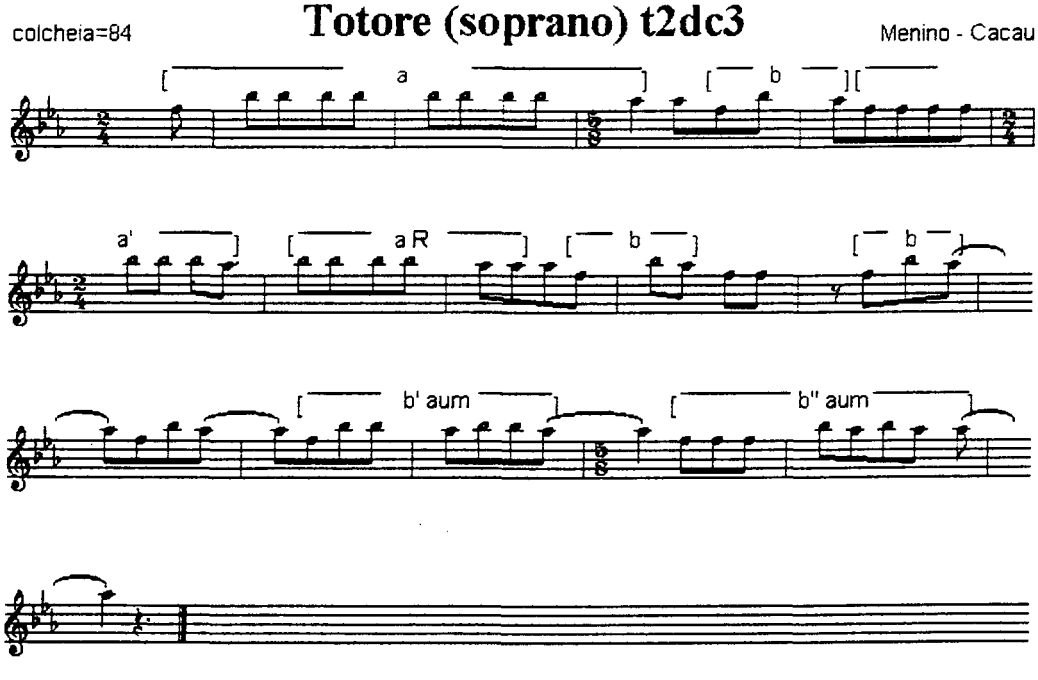
A estrutura do segmento, composto de dois motivos e que utiliza o salto de 4ª J asc. seguido por uma 2ª m desc. e uma 3ª m desc. na sua introdução, leva a crer que trata-se de repertório típico de *mariri*. Apesar de ser uma execução virtuosística, com

todas as colcheias agudas sendo atacadas por *apoggiatura*, ela não exibe os mesmos recursos das canções executadas pelos xamã. O seu CT é Do.

As próximas duas gravações de *totore* e uma de *boborere* foram feitas em outra aldeia, do Cacau, durante a tomada de imagens para o vídeo. Não resisti a incorporar, como comparação, estes dois registros que aos meus ouvidos pareciam, quando em campo, tão familiares. A aldeia do Cacau situa-se a uma hora em estrada de terra do município de Envira-AM, ou seja, muito próxima de um centro urbano de médio porte, além de situar-se geograficamente falando, dentro da mata. Já Santa Júlia é uma aldeia interfluvial, às margens do Rio Purús, com pouco contato com a sociedade circundante. No entanto quer me parecer que as tradições, pelo menos às musicais, são semelhantes.

O interprete desse próximo *totore* era um *dsohuato* ("rapaz"), que depois soube tratar-se de aprendiz de xamã, sendo ensinado por esse último a tocar, cantar e tirar *dori*.

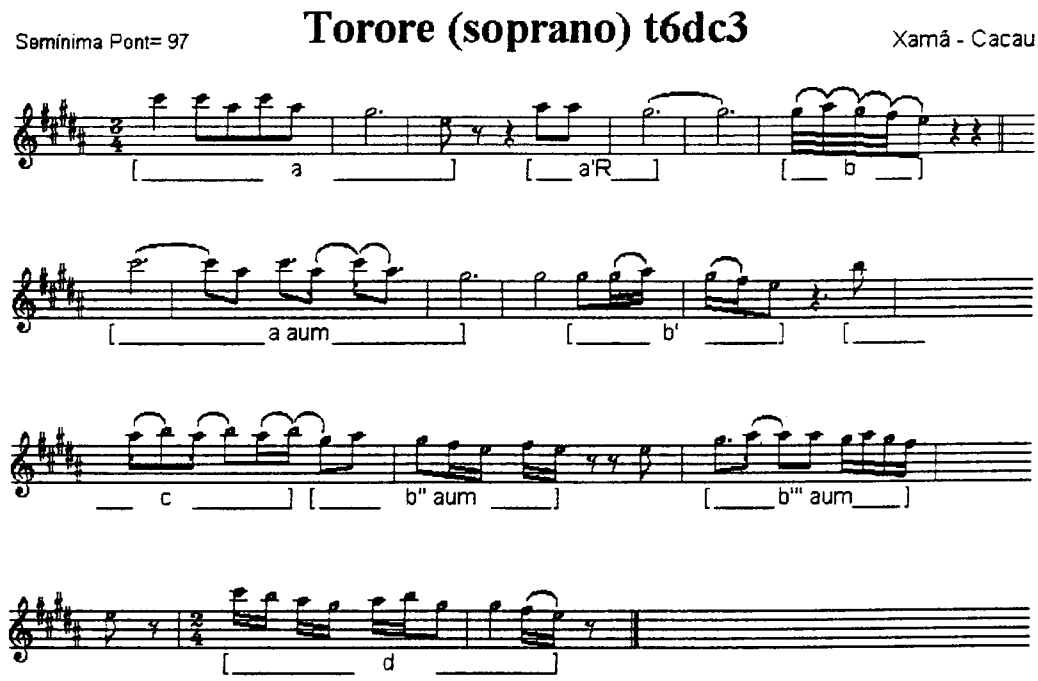
Registro nº 3
Disco nº C3 - track 02 - Totore 3



Apesar do intérprete ser do sexo masculino e de outra aldeia os motivos são bastante similares aos do *totore* das meninas de Santa Júlia. Observe-se o movimento de 4ª asc. e 2ª desc. característicos do repertório de *mariri*, que é repetido transposto no motivo a de ambas execuções. Os motivos são utilizados reduzidos e aumentados, e nessa perspectiva existe apenas o motivo a que é o gerador de b reduzido: Fá, Sib e Láb. O CT é Sib.

Este último *totore* foi tocado pelo xamã do Cacau. Nele nota-se a diferença técnico/temática em relação ao aprendiz. No caso de Santa Julia isso tantem pode ser percebido comparando-se o registro de Mae com o das meninas.

Registro nº 3
Disco nº C3 - track 06 - Totore 4



Esta execução virtuosística de *totore* apresenta uma escala de seis notas à partir do CT Do#. O intervalo de execução amplia-se, nessa música, para uma 7ª m, configurando-se o maior intervalo encontrado em campo. O motivo a inicial apresenta-

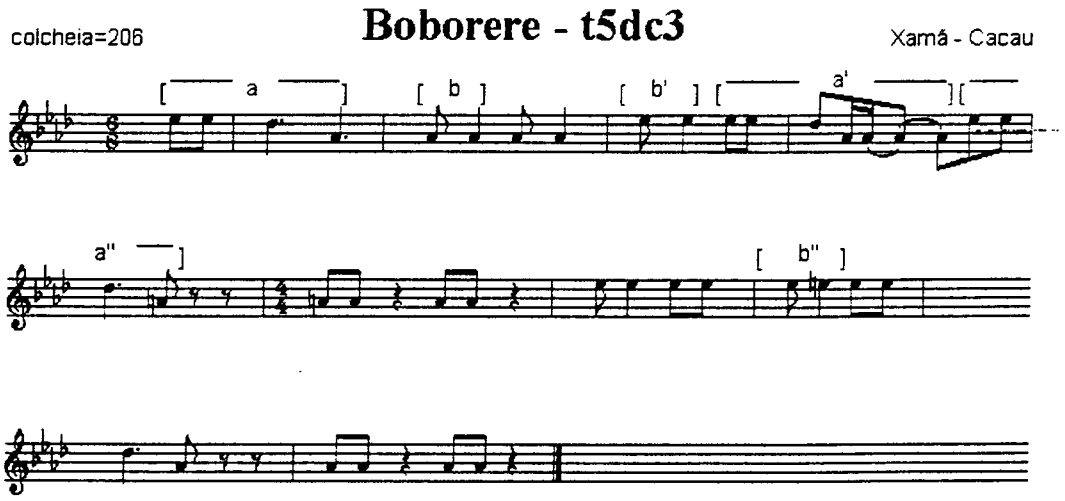
se como o do *jijiti*, ou seja, uma 3ªm seguida de uma 2ªM que atinge uma 4ª do CT, embora aqui apareça ainda uma segunda 3ª M até Mi.

Aparentemente são quatro os motivos constitutivos da música, embora o motivo c possa ser pensado enquanto uma transposição de a fragmentado. Como a ordem de apresentação motívica é a b a b c b d , a hipótese de c tratar-se de de um a é plausível. No motivo d são apresentadas, conclusivamente, todas as notas da escala, de Do# a Mi. Como ocorre o característico reforço de quarta na apresentação do motivo a, proponho que o CT é Do#.

Boborere

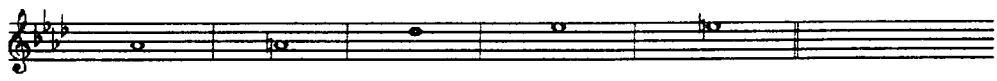
Este é o único registro de *boborere* de que disponho, e também foi na aldeia do Cacau o único lugar onde encontrei alguem que o sabia tocar, no caso o xamã. Como já descrito no capítulo anterior, o *boborere* tem dois furos com embocadura transversal. O interprete, no entanto, executa nele cinco notas, duas delas de aproximação cromática, o que configura uma execução bastante virtuosística.

Disco nº C3 - track 05 - Boborere



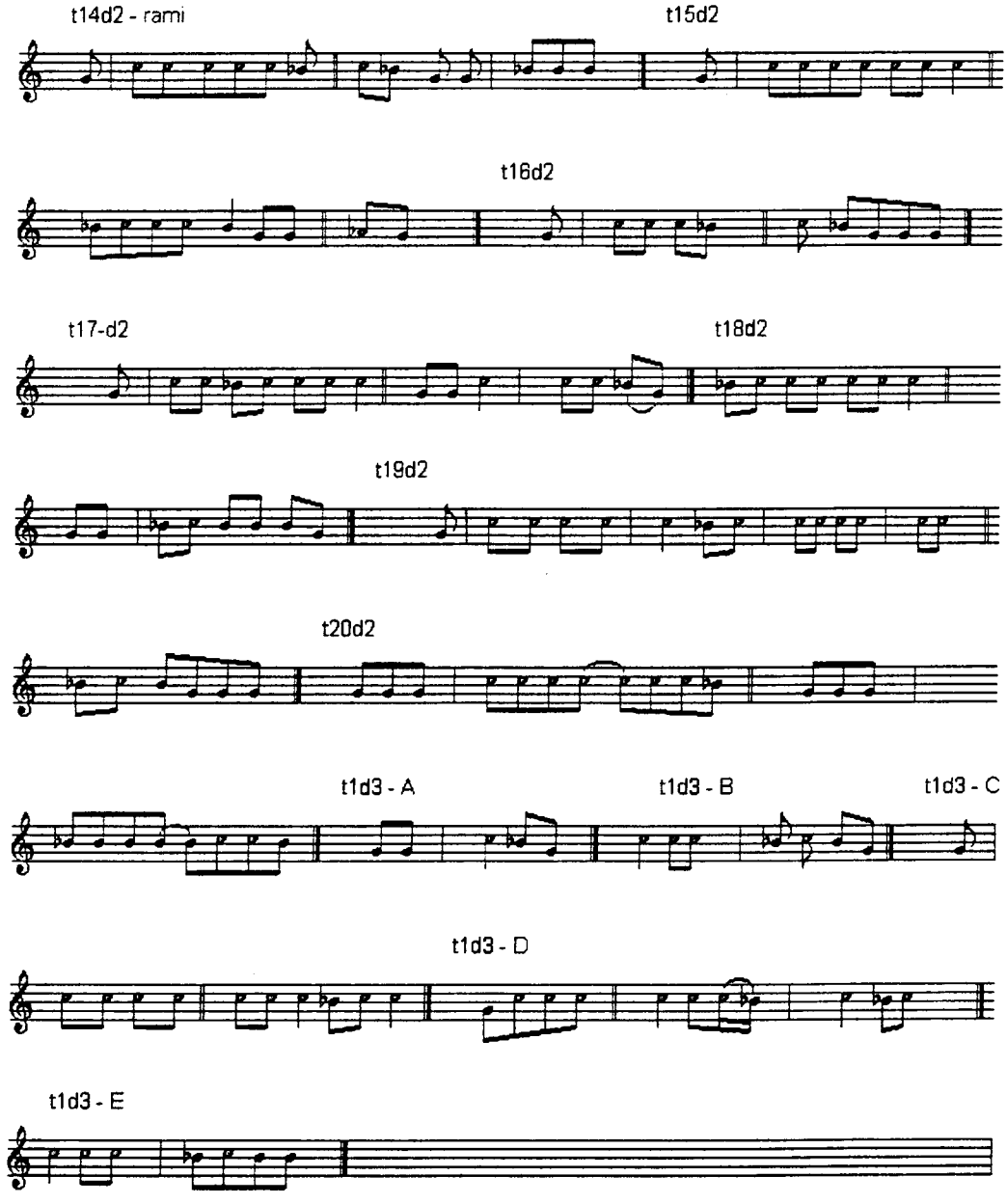
Esse *boborere* possui vários aspectos diferenciadores dos demais exemplos instrumentais. O salto de 2ª e 4ª desc. do motivo a lembra os segmentos de *amonejecca ajie*, que utilizavam-se da quinta, embora aqui o intervalo máximo seja o de 5ª aumentada. O primeiro motivo é mais longo que o segundo, embora b seja bastante utilizado ao longo da música. Definir o CT dessa música não é uma tarefa simples. O cromatismo entre Lá e La^b e Mi e Mi^b, numa música executada por um xamã, sugeriu o jogo de terças maiores e menores dissolvendo o modo. No entanto não há nenhum intervalo de 3ª nos motivos, a não ser o causado (por enarmonia) pelo Mi natural do motivo b'' indo para Re^b (Do$^\#$).

Outra forma de determinar o CT na música Kulina é o reforço característico de 4ª, e ai encontramos o Re^b do motivo a. Dessa forma, apesar de auditivamente inclinar-me a estabelecer o CT em La^b, por força das características da música Kulina, acredito que CT seja Ré^b. Dessa maneira, Réb funciona como um CT gravitacional, entre uma quarta justa inferior e uma terça menor superior, de forma que os extremos dialogam cromaticamente entre si, como exposto na escala abaixo:

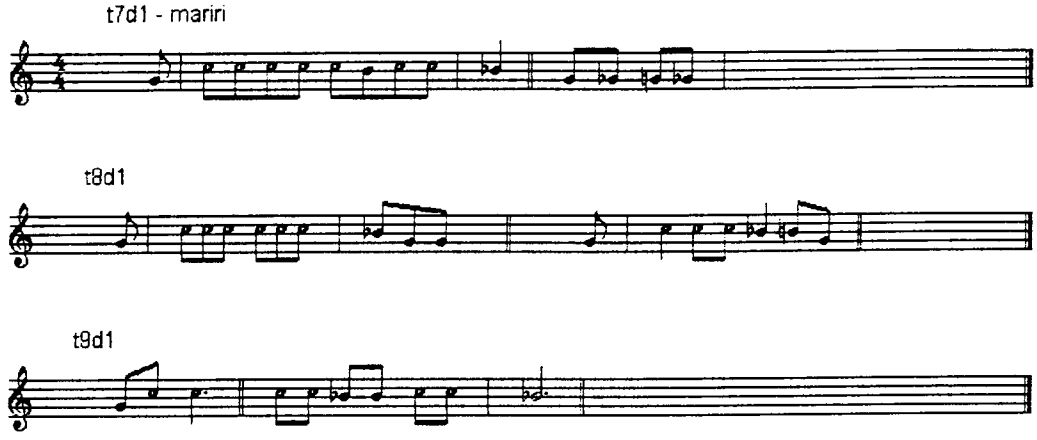


Blocos Motívicos

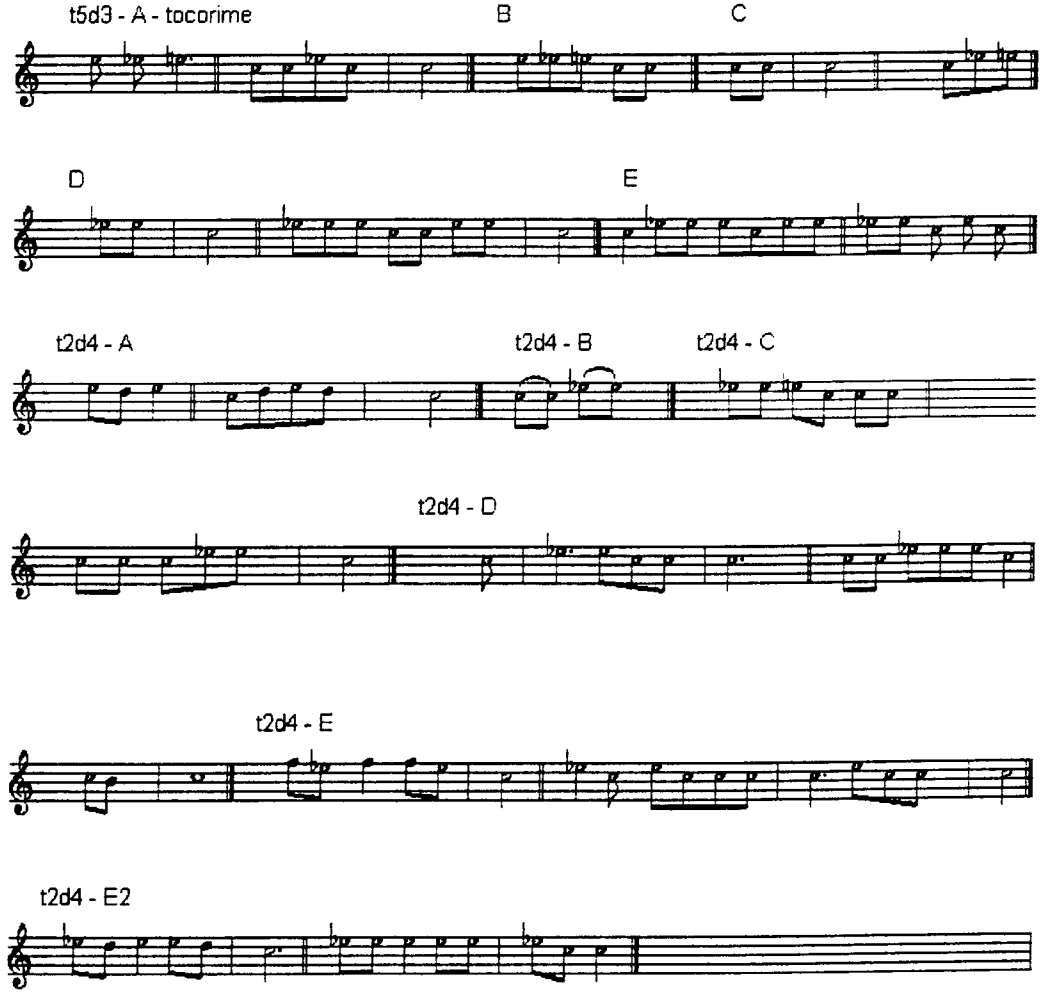
Mariri Rami



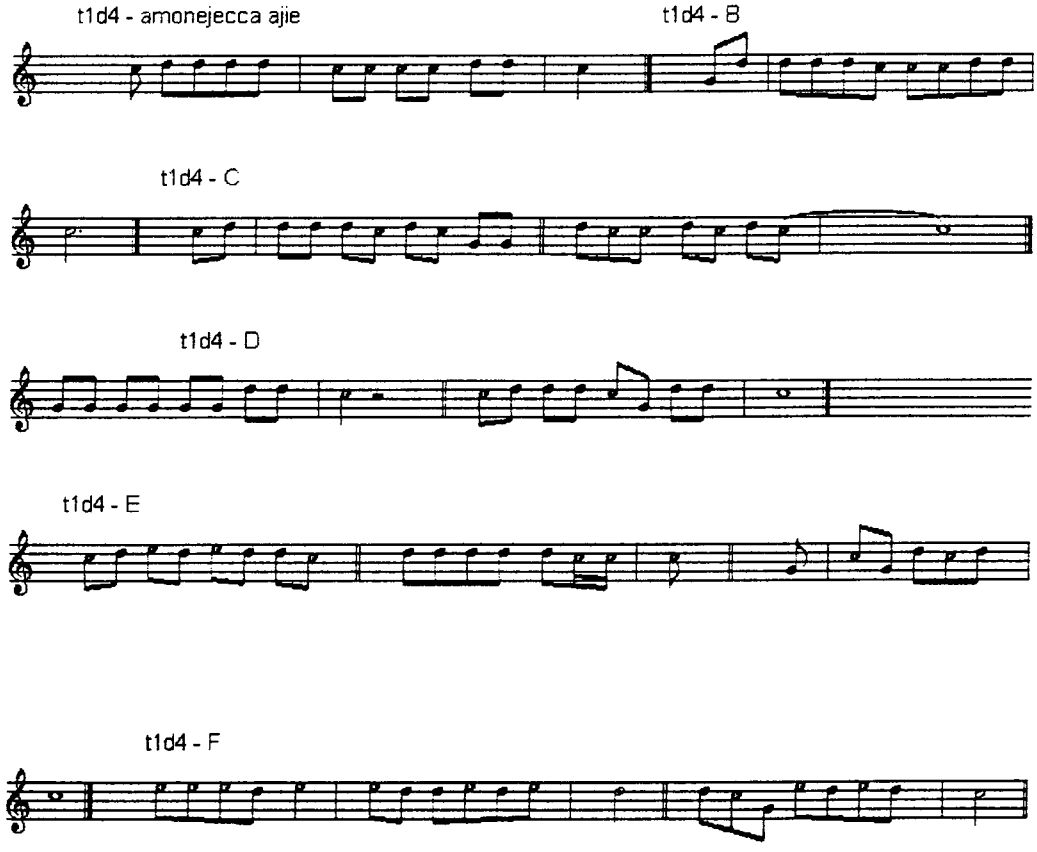
Mariri de Mulheres



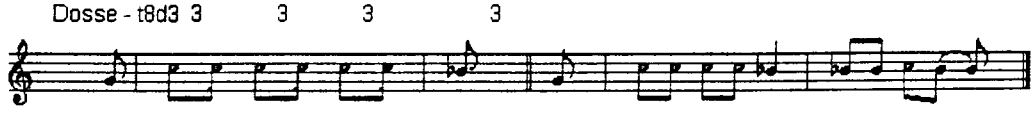
Tocorimecca Ajie



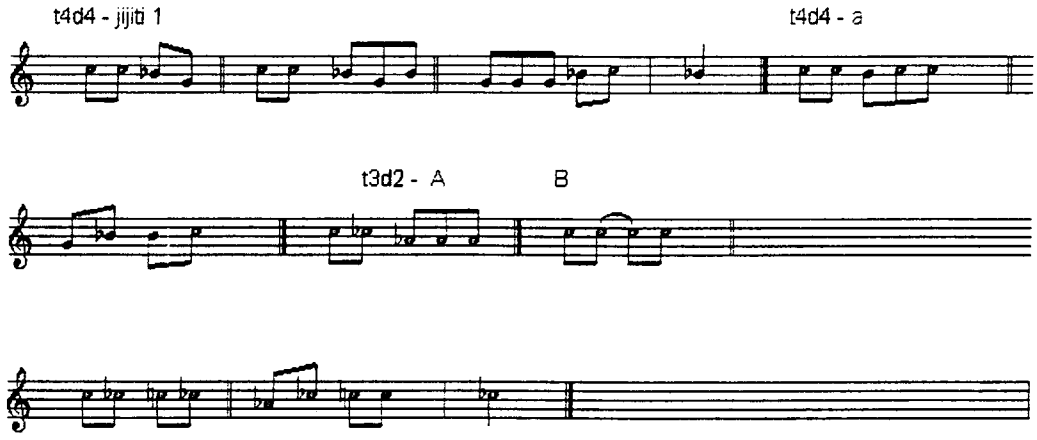
Amonejecca Ajie



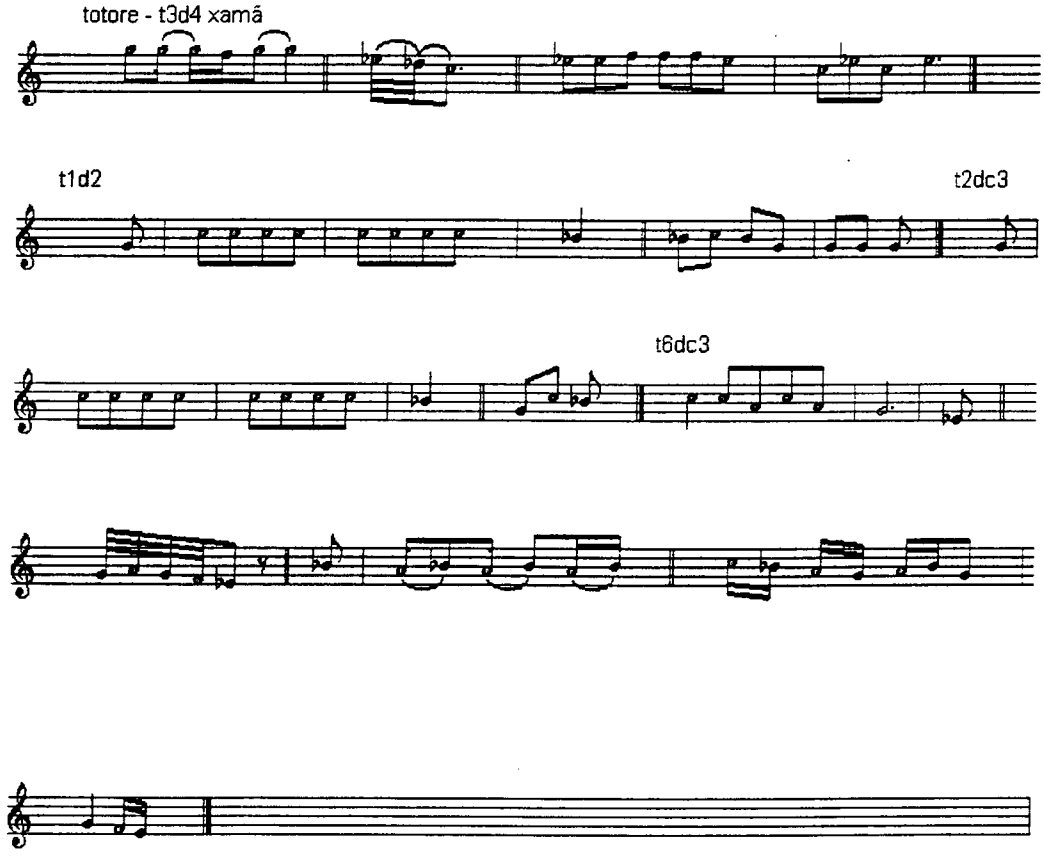
Dossecca Ajie



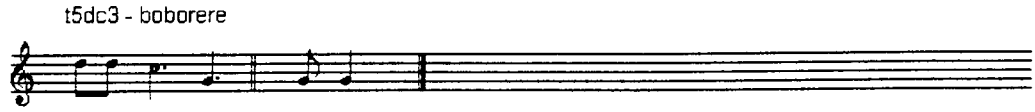
Jijiti



Totore

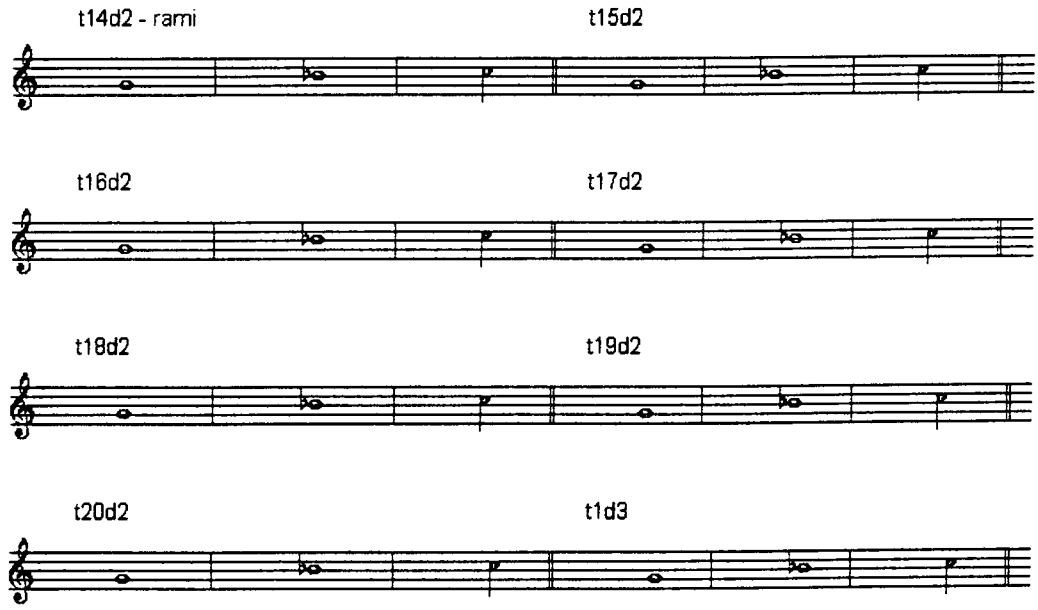


Boborere

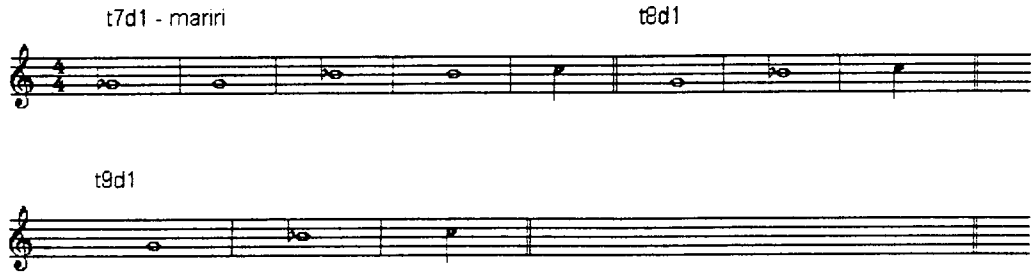


Quadro Escalar

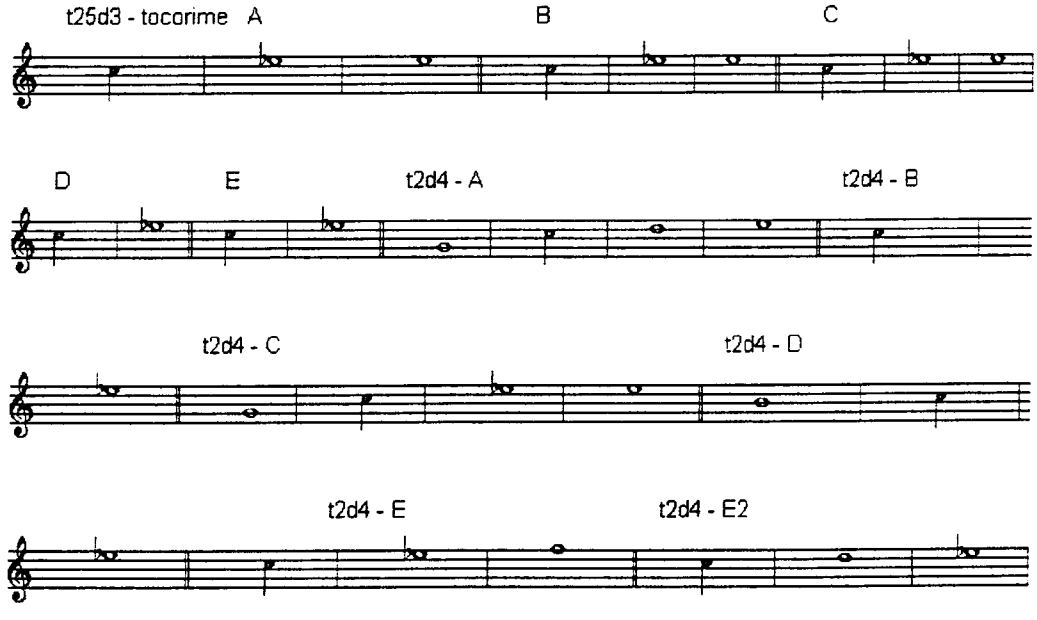
Mariri Rami



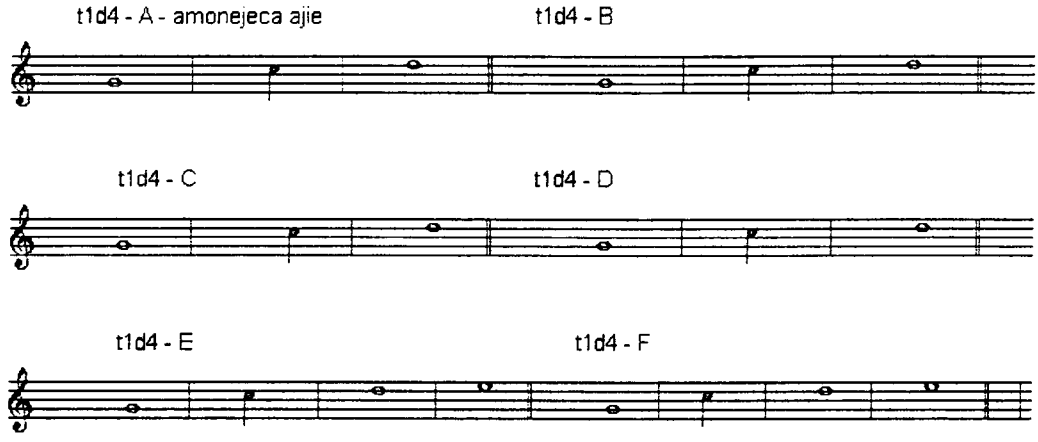
Mariri de Mulheres



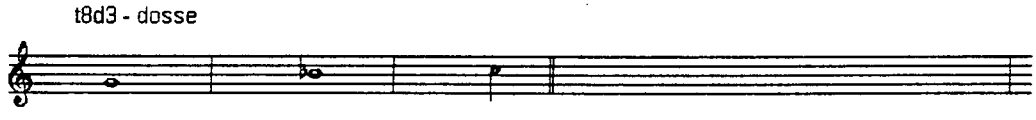
Tocorimecca Ajie



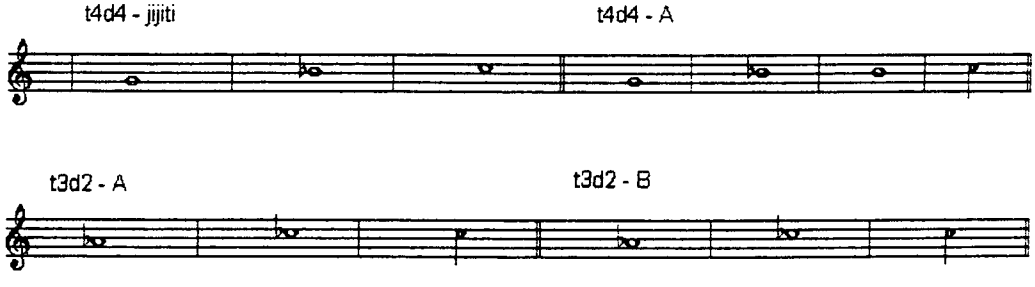
Amonejecca Ajie



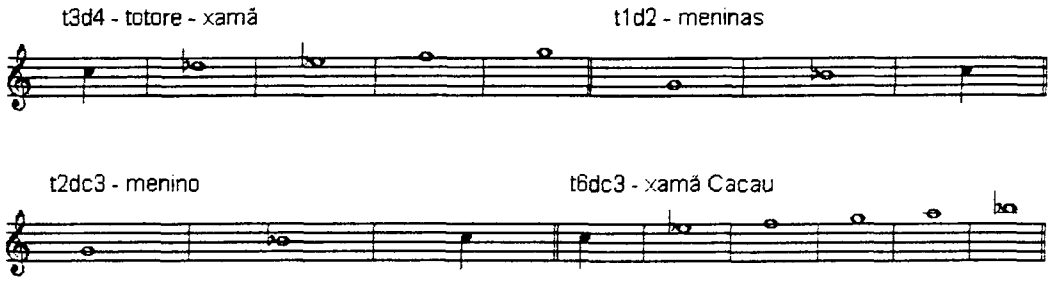
Dossecca Ajie



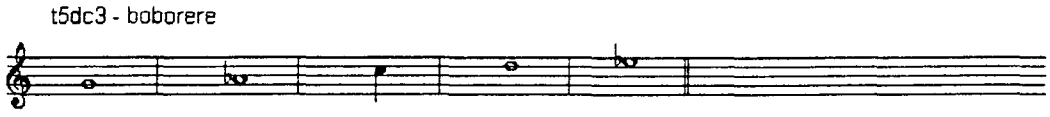
Jijiti



Totore



Boborere



Considerações preliminares:

Os quadros motívico e intervalar permitem, preliminarmente, algumas considerações. As canções de *mariri* de meninas(t7d1, t8d1,t9d1) tem motivos bastante similares aos de *mariri rami* de homens (t14d2 - t1d3D). A preferência pelo salto de 4ª J asc. é constante em ambos, assim como o retorno a nota intermediária, uma 2ª m desc. da nota aguda. A extensão é quase sempre de 4ª J. O *dosse* repete, com variações rítmicas da tercina e transposto, os motivos de *mariri* e *mariri rami*.

Já as secções de *amonejecca ajie* (t1d4 - todos), são mais elaboradas que os *mariri* de meninas, falando em termos rítmicos e melódicos. Os motivos sugerem uma 4ª J asc. oculta no início do motívo, fato que se concretiza em vários grupos, como em t1d4. Aqui aparece a 5ª J asc. dialogando com a 4ª J em torno do CT Lá. A extensão aqui é de 7ª M.

Já os *tocorimecca ajie* utilizam-se de recursos sintáticos mais elaborados melódicamente. Aparece uma sensível inferior conclusiva, além da preferência pelas terças: maiores e menores. O modelo rítmico introdutório aparece freqüentemente (t5d3-A, e t2d4-A), inclusive no *totore*. O diálogo com o CT acontece sempre junto a variação das terças maiores e menores. Sua extensão é de 7ª m.

O *jijiti* , como um instrumento de ataque curto, reduz as possibilidades de notas mais longas, utilizando mais as duplas colcheias. Isso no entanto não é evidente nos outros instrumentos, onde, apesar da possibilidade das notas mais longas, usa-se frequentemente os pares de colcheia, sugerindo um motivo (duplas colcheias) altamente característico da música Kulina. Os intervalos são inversos aos do *mariri*, aproximando do CT por 2ª descendentes. A segunda música (t4d4)mostra, assim como no *tocorime*, a aproximação por terças maiores e menores. Nesse caso (Si, Ré, Ré# e Mi), o CT não repousa mais na nota intermediária, como bastante utilizado nos *mariri*. Esse fato também repete-se em t3d2, porém com um Do alto, ao invés do Si. Ele tem uma extensão total de 4ª J, como o *mariri*.

Como nas canções, a música de *totore* é muito diferente quando executada por xamãs e aprendizes. São realmente os xamãs os mestres da música entre os Kulina. O *totore* contralto de Santa Júlia executou uma grande seqüencia de apoggiaturas, conclusivas ou não, tendo o mesmo motivo inicial transposto de t2d4-A, também t5d3. A extensão é a de 5ª J, sendo utilizada em 2ªs asc. e desc., com especial uso conclusivo das terças maiores para o retorno ao CT, e das terças menores quando os motivos são internos e descendentes. O *totore* executado pelo xamã do Cacau é um soprano, no qual ele utilizou uma extensão de 6ª M. O motivo inicial sugere, ritmicamente, o utilizado em Santa Júlia. Ele utiliza-se mais, no entanto, do diadismo intervalar, de Fa a Si.

O *boborere* realiza um jogo intervalar que lembra o de terças maiores e menores, só que, nesse caso as notas aproximam-se cromáticamente, gravitando em torno do CT Fá. Do e Do# dialogam cromaticamente, assim como e Sol e Sol#. Esse cromatismo provoca a sensação de trítonos durante a execução (Sol => Do#), mas, ao mesmo tempo, de gravitação, já que os extremos formam, muitas vezes, quintas justas, e quarta e terças em relação a CT.

VI

XAMANISMO E O CICLO DE TRANSFORMAÇÕES
MARIRI, DOSSE E *COIDSA*

O XAMÃ

Duas questões fazem-se presentes neste início de capítulo. Uma delas é como a antropologia identifica as identidades sociais ligados ao contato com o mundo sobrenatural. Outra é se, e como, os Kulina identificam esses papéis [21].

Pode-se afirmar com segurança que o xamanismo ocupa, em muitas sociedades da floresta das terras baixas sul-americanas um papel relevante na vida social, muitas vezes sendo o cerne de sua cosmologia. Nesse sentido deve-se citar os trabalhos de Métraux (1967), Wagley, (1942,1973), Schaden, (1974), Gallois (1985), Langdon (1992, 1996), Illius (1992), Hill (1992), Luna (1992), Travassos (1984), Menezes Bastos (1984-1985), entre outros.

Como me defrontarei ao longo do trabalho com duas identidades sociais distintas, mas com características semelhantes no que se refere ao contato com o mundo sobrenatural e à cura, é necessário estabelecer de que forma o termo xamã será aqui empregado. Refiro-me as figuras do *dsopineje* (traduzido genericamente como xamã), e ao *rami jenide* ("o dono do cipó"), este último a quem tratarei inicialmente por "especialista".

Segundo Langdon (1996), as primeiras menções ao xamanismo aparecem na forma de relatos de viajantes e exploradores entre os xamãs da Sibéria e do Ártico. O termo xamã vem de uma palavra Tungusic utilizada para descrever especialistas rituais em atividades ligadas ao nascimento, morte, jornadas ao mundo subterrâneo, alianças com animais, curas e outros feitos mágicos. O termo também é utilizado para designar mágicos e curadores, dependo de diferentes áreas geográficas e complexos culturais[22].

---

[21] Esta dissertação não pretende dar conta de investigar o riquíssimo xamanismo Kulina, respeitado e temido por seus vizinhos. Minha intenção aqui é a de situar o estado de suas atividades rituais no quadro da bibliografia disponível, aproveitando também a experiência de campo.

[22] Para um levantamento mais abrangente, ver Eliade (1951).

Os especialistas *rami jinede* Kulina poderiam perfeitamente ser enquadrados nessa categoria, pois eles curam, viajam ao mundo subterrâneo e têm visões. No entanto, o xamã, entre os Kulina, incumbe-se de atividades outras, ligadas à política interna do grupo, à transmissão de conhecimento, ensinando os mais jovens a tocar e confeccionar os instrumentos musicais, desempenhando atribuições de liderança no que se refere a política interna da aldeia[23]. Aparentemente, essas identidades sociais, do *dsopineje* e do *rami jinede*, não são conflitantes, nem excludentes. O *dsopineje*, no entanto, participa mais ativamente da dinâmica social da aldeia e é a ele que primeiro se recorre em caso de doença.

O que vou tentar é esboçar um conjunto de situações sociais, onde aparecem elementos que interelacionam-se, para compor um quadro mais geral que dê conta de aclarar a distinção entre *dsopineje* e *rami jinede*. Estes elementos podem ser observados na cosmologia, nas relações de gênero e no *manaco*.

Uma pessoa que me chamou a atenção logo no primeiro dia de minha estada entre os Kulina foi a de Mae Clóvis, (72 anos, casa 7), o *dsopineje* ("xamã"), que também é sogro do *taminé* ("chefe") Benedito Ino (56 anos, casa 13). Mae era filho de um xamã e teve a perna esquerda amputada, quando criança, em função das complicações causadas por uma picada de cobra (embora os boatos contem que a perna caiu sozinha depois da picada). Ele desloca-se com desenvoltura agarrado a um bastão de aproximadamente 2 m de altura, feito de uma madeira muito forte, que pode ter eventualmente as funções de um porrete.

Mae tem muito trânsito na aldeia e, apesar de ser manco, tem uma casa ampla e uma família numerosa, além do fato de ter o chefe como genro. É reconhecido como um poderoso xamã, talvez o mais respeitado do Alto Purús, ao qual vinham freqüentemente buscar de outras aldeias distantes para tratar de doentes.

A cobra é um animal ao qual, em muitas sociedades, são atribuidas qualidades mágicas, muito presente nas canções Kulina, e motivo de apreensão durante as viagens

---

[23] A maior parte das tarefas relativas ao mundo exterior cabe ao *tamine* ("chefe"), como a de receber visitantes, negociar com os *caria* e participar de reuniões fora da aldeia.

de barco. Trata-se de um *adsaba*, um espírito auxiliar do xamã, no qual pode transformar-se.

O fato de ser filho de um xamã e de ter sido picado por uma cobra, tendo a perna amputada ainda na infância, significou para Mae um contato direto com seu *adsaba*. Isto o colocou definitivamente no caminho xamânico, pois seria muito difícil, para um manco, desenvolver atividades de um adulto normal, que envolvem longas caminhadas para caça ou deslocamentos complicados em barcos para pesca. Desta forma, pelos vários condicionantes que se lhe apresentaram, ele não só se obrigou a incorporar a identidade social de xamã, assim como também o social o reconheceu e o investiu de respeito.

Apesar de parecer evidente nas canções, a relação do xamanismo Kulina com a *ayahuasca* não é exatamente clara. Altmann (1994) relata que o aprendiz de xamã, chamado de *cahuaniji*, vai aprender com o *dsoppineje* xamã os caminhos que levam ao mundo subterrâneo, onde vai encontrar-se com seu *adsaba* e vai receber o *tokorimé*, a alma de um animal ou planta, e retornar à superfície para o ritual de cura. Vai também dominar o *dori* (feitiço, pedra, doença), aprendendo a colocá-lo e tirá-lo do corpo de alguém. Para isso, ele deve passar por um período de iniciação que pode durar até um ano, durante o qual ele não pode ter relações sexuais, participar de jogos ou festas e beber *rami* ("ayahuasca").

Segundo Pollock (1985), os Kulina afirmam que não possuem o conhecimento de usar *rami* para cura, usando-o apenas para ter visões, e que somente os seus vizinhos Pano o possuem. Nos rituais xamânicos de cura, usa-se tabaco, que tem a função de "*extinguir a identidade humana e transformar o indivíduo xamã num espírito tokorimé*". (idem, 1992).

Lagrou (1996), que trabalha com Kaxinawás vizinhos da região, demonstra a presença da ayahuasca, ("*nixi pae*" em kaxinawá) nos seus mitos de origem, fato que não se repete entre os Kulina, sugerindo concordância com Altmann (op. cit.) que afirma que eles tenham aprendido a usar tal planta com outras tribos vizinhas. Apenas a título de registro, conforme Lagrou (op. cit. p: 198), entre os termos que os Kaxinawá utilizam para referir-se a ayahuasca, encontra-se *dami* ("transformação"). Os Kulina utilizam, para designar ayahuasca, a palavra *rami* (Ver Silva, 1984). Gostaria de sugerir

que a palavra Kulina *rami* poderia tratar-se, na verdade, de uma fonetização da palavra Kaxinawa *dami*.

Altmann (op.cit), em sua descrição do xamanismo Kulina, não faz nenhuma menção ao uso do *rami* pelos *dsoppineje* nos rituais de cura. No entanto, a autora, ao referir-se explicitamente ao *rami*, (:135), afirma que os especialistas em *rami*, os *rami jinede* (os "donos do cipó"), usam-no para obter sabedoria, conhecimento e para curar doentes, nisto sendo auxiliados por entidades próprias do *rami*, fato que meu trabalho de campo infelizmente não detectou. São estas entidades do *rami* que ensinam, não só as técnicas de cura, mas também os cantos.

São famosos no Purús esses *rami jinede*, que bebem freqüentemente *rami* (não necessariamente xamãs) e que viajam através da *ayahuasca* até o interior da floresta, sendo lá orientados pelos espíritos, que indicam quais vegetais irão servir na cura de determinadas doenças. Há inclusive uma certa polêmica na aldeia a este respeito, tendo havido uma reunião de xamãs em Rio Branco onde se discutiu que os *rami jinede* não deveriam ofuscar a autoridade dos xamãs e sim ajudá-los nos processos de cura.

Parece pertinente repensar a ligação existente entre xamanismo, *rami* e música, mesmo porque uma pessoa que, após a ingestão de uma bebida mágica e auxiliada por entidades, cura enfermos, (tendo-se em mente que a doença para os Kulina é quase sempre causade por *dori*), enquadra-se numa possível categoria de xamã. Vem daí a necessidade de estabelecer as etnocategorias referente a essas identidades sociais e suas atribuições sociais[24].

A importância da música nos rituais de cura Kulina já foi descrita. Pollock (1992) propõe o processo de cura como basicamente o de transformar a essência selvagem de um *dori*, de fora da aldeia, em entidade social; *dori* que penetrou no corpo de um dos habitantes pela ação da vontade de um xamã, de outra aldeia ou sib. Esse

[24] Há uma vasta bibliografia sobre o xamanismo em todo o mundo. É comum encontrar nas sociedade amazônicas essas identidades sociais de curadores que operam sobre diferentes plataformas, alguns com o rapé e a música, outros com ervas, etc. Nesse sentido, ver Menezes Bastos (1978, 1984-85) Travassos (1984 :11). Esta dissertação não pretende aprofundar esse assunto, pois ele depende da aferição, em campo, das etnocategorias de entendimento dessa questão, apenas sugerindo um universo local fecundo para estudos posteriores.

dori selvagem tem de ser domado, domesticado, principalmente pela ação dos *toccorimecca ajie* ("música" ou "canto do espírito"), particularmente executados pelas mulheres, onde ao *dori* é ensinado a ser sociável:

> *"Singing is a kind of heightened form of speech, a style that is especially compelling in its elocutionary force. The songs of the tokorime in curing rituals are perhaps the most powerful of Culina verbal performances; they are the maximally compelling medium for the creation of action, and, in this case, in the cure of illnes caused by witchcraft."* (:33)

Até onde posso concordar, no entanto, gostaria de propor que também a música, e não só a letra como Pollock parece afirmar, é fundamental nesse processo de cura e domesticação, como também no de construção da pessoa, como veremos a seguir. Se assim não o fosse, porque haveria a necessidade da música nessas letras? A palavra apenas bastaria.

Para o autor, o *dori* deve ser antes de tudo transformado, deve compreender, e daí, sim, pode deixar o corpo do doente. Dessa forma haveria dois tipos de música: as que o xamã *dsoppineje* planeja e ensaia com as mulheres para as ocasiões de curar, e as aprendidas pelos *rami jinede* (fazedores do chá[25]) das entidades durante as mirações da *ayahuasca*, que são usadas de maneira diferente, mas com o mesmo fim.

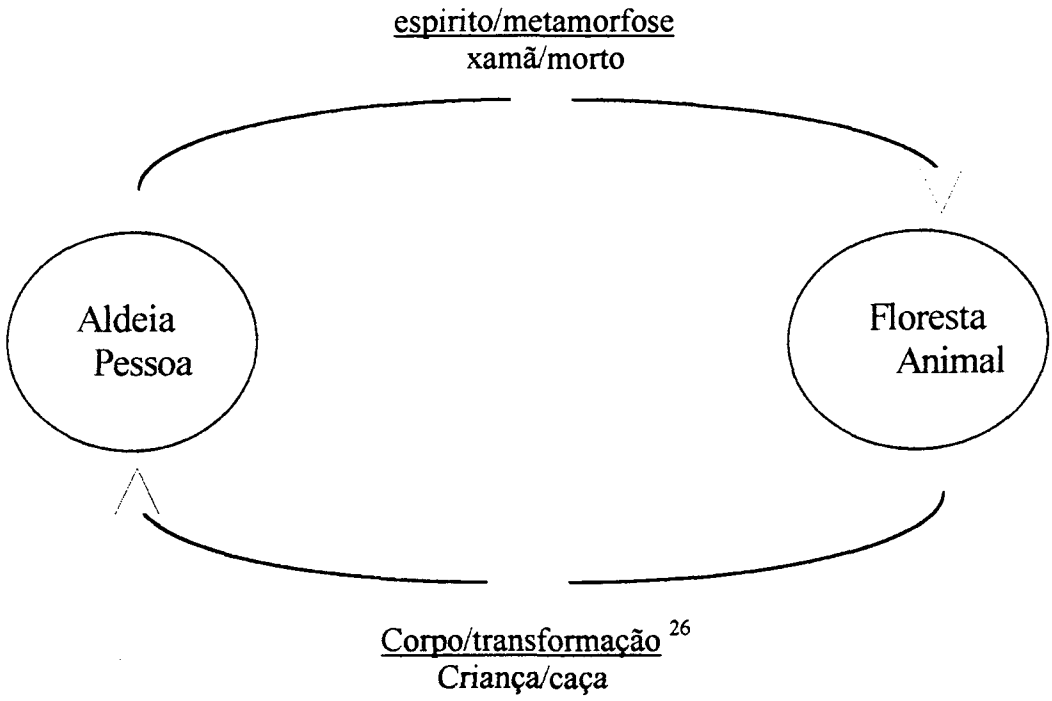
Para melhor compreender essa ligação é necessário antecipar um pouco do que será tratado no capítulo IX, do processo de construção da pessoa Kulina. Este processo será investigado nas relações que se estabelecem dentro de um ciclo de transformações, que operam através da inserção metafórica de substâncias femininas no corpo masculino selvagem, transformando-o em ser sociável.

---

[25] Chá, infusão ou caldo de *rami*.

O CICLO DE TRANSFORMAÇÕES

O ciclo de transformações, que está na base de minha proposição de um sistema de oposições, opera dentro de uma cosmovisão que pode ser sintetizada da seguinte maneira:



Segundo o ciclo, o ser *não domesticado*, representado pela natureza e pelo masculino, é *domado/domesticado* através dos alimentos, substâncias femininas, mitos e música, até tornar-se *totalmente sociável* [27]. Após a vida adulta, este ser sociável tem duas formas para voltar à natureza, o seu local de origem: após a morte, quando o seu espírito vai até *nami budi* ("embaixo da terra") para as aldeias dos antepassados, ou transforma-se em animal de caça ou através da metamorfose do xamã em animais selvagens (normalmente o queixada). O xamã, auxiliado pelo seu *tokorimé* (espírito, duplo, imagem), vai a *nami budi*, o local dos mortos e, por identificar seu *tokorimé*

[26] Utilizo o termo *transformação* para indicar o processo de transformação do animal em pessoa, e o termo *metamorfose* enquanto o processo de transformação do espírito em animal, não em oposição um ao outro.

[27] Fato que ocorre após o homem passar a manter relações sexuais com sua mulher no casamento, pois é o sêmen, a sua essência selvagem, que será domesticado através da mulher.

animal com os outros espíritos de mortos já metamorfoseados em animais, consegue trazê-los à superfície, próximo à aldeia, para serem caçados pelos homens.

No final do ciclo de transformações, os espíritos dos mortos retornam para serem caçados e comidos pelos vivos, o que poderia sugerir uma espécie de endocanibalismo [28], necessário para fazer com que o espírito do morto seja incorporado novamente ao sistema de reciprocidade, que ele abandonou abruptamente ao morrer.

Durante esse ciclo, é sempre o corpo físico/selvagem que dirige-se fisicamente em direção à aldeia, o mundo da sociabilidade. Da mesma maneira, é o corpo espiritual/domesticado que dirige-se à floresta, o mundo selvagem, não domesticado. Há uma relação entre o corpo físico e o mundo social, assim como do corpo espiritual com o mundo da natureza. O mundo social da aldeia é o dos vivos, da mesma maneira o mundo selvagem da floresta liga-se com os espíritos - os mortos [29].

Esse corpo espiritual/domesticado, no seu mais alto grau, dirige-se ao mundo da natureza e retorna como corpo físico/selvagem (seja através das práticas xamânicas ou da morte). As transformações de um e outro encontram nos respectivos extremos o lugar para acontecer.

Como foi sugerido nos parágrafos anteriores, a transformação do ser selvagem em pessoa é feita basicamente pelas mulheres, através dos alimentos, líquidos e da música, enquanto a metamorfose é uma atribuição xamanística, portanto masculina. Os xamãs, além de visitarem o mundo dos mortos, têm como uma de suas atribuições dirigir as sessões de cura. O *dori* é, também, uma substância que circula no corpo do xamã, junto com seu sangue. Esta substância não pode ser perdida, pois ela é o poder do xamã, que o adquire sempre de outro xamã. Aos aprendizes é dito não poderem praticar sexo, pois perderiam o *dori* junto com o sêmen. Apenas mais tarde eles poderão praticar sexo com suas esposas sem perder *dori* (Pollock, 1992).

---

[28] Embora sob outra perspectiva, Lorrain (1994) também afirma o mesmo.

[29] É ilustrativo ver como várias sociedades amazônicas têm essa mesma percepção do mundo dos mortos. Os Piaroa estudados por Overing (1993), vêm a si mesmos e a vida como um ritual predatório, embora coloquem uma ênfase muito grande sobre uma vida tranqüila. Para eles, o mundo da morte é o mundo da associalidade, selvagem. A morte não é apenas o contrário da vida mas uma deficiência dela.

Dori, sêmen e sangue estão ligados, assim como há uma idéia clara de substância que deve ser preservada, e que não se perde através do sexo no casamento. O xamã tem, então, duas substâncias, a sua própria essência, e a segunda, o *dori*, que ele recebe do xamã mais velho, que o inicia, existindo aí, a meu ver, uma semelhança de características selvagens entre o *dori*, que deve ser domesticado ou senão pode causar doença, e a sua própria natureza selvagem, como será melhor visto no capítulo IX.

No entendimento Kulina das categorias de saúde e doença, é o *dori* que causa a doença, e é o controle sobre ele que traz de volta a saúde ao doente e à aldeia. Segundo Pollock (1992 :34) e minha própria observação:

> "*Um tema recorrente das canções dos rituais de cura é o oferecimento de comida para os espíritos tokorime que são chamados a aldeia para curar.(...). "O oferecimento de coidsa* [caiçuma] *para o tokorime nos rituais de cura mostram uma estrutura minima comparável de troca com varios níveis de significado. O resultado da troca, idealmente, será a* <u>*domesticação do homem xamã/bruxo*</u> *que causou a doença, através do meio do* <u>tokorimé</u> *que controla o* <u>dori</u>*, e então a cura da doença, tanto no paciente como na aldeia. Em outras palavras, é o selvagem (não domesticado), o qual provoca a doença, que é domesticado nessa transação.*" (tradução e grifo meus).

Como o *dori* manifesta-se visualmente não na forma do xamã inimigo mas como um objeto colocado no corpo do doente (como descrito anteriormente), quer me parecer que não seria o homem/xamã que causou a doença a ser domesticado, pois ele, em sua própria aldeia, ou sib, já o é. Está explícita, na idéia de atirar o *dori* em alguém, a noção de um objeto independente, mas com as características de quem o atirou. Ainda não é claro para mim, portanto, se é o objeto *dori*, o qual carrega as características selvagens do xamã inimigo, sendo ativo e inteligente (pois se não não aprenderia), que deve ser domesticado, ou como sugere o autor, o próprio xamã.

Pollock também afirma que são os cantos que irão proporcionar a cura, através da domesticação do *dori*, fato com o qual concordo inteiramente, mas ao mesmo tempo diz que (e as letras das canções deixam isso transparecer) as mulheres cantam para chamar o *tokorime* ("espírito"), que controla o *dori*. Essas questões serão averiguadas no próximo campo.

De qualquer forma, essa polaridade descrita em relação ao *dori* encaixa-se no dualismo do ciclo de transformações de natureza e cultura, onde realizar a cura passa pela transformação da doença, que é *dori* de natureza selvagem, através da canção, numa espécie de ressocialização do *dori*.

Proponho, então, que o xamã precisa possuir o conhecimento e o contrôle sôbre duas características do mesmo: o *dori* selvagem e o *dori* domesticado. É com o selvagem que ele pode causar doenças, pois os xamãs também são guerreiros e, em caso de rivalidades, ou da necessidade de praticar *Manaco* negativo [30] (algo diferente da vingança, pois espera-se que ao *dori*-doença retribua-se com *dori*-doença), usam seu poder para enviar ou devolver doença ao (s) inimigo (s). Já o *dori* domesticado, ele traz dentro de sí, circulando com seu próprio sangue.

Ainda como elementos de comparação, estão certas atitudes em relação ao *dori*. O ato de mandá-lo a alguém (ou para uma aldeia) é individual e masculino, pois é o xamã quem solitariamente envia o *dori*, e todos os xamãs são homens, ao passo que o ato de curar e transformar é coletivo, e basicamente feminino, pois embora seja o xamã quem dirija o ritual, ele é composto por muitas mulheres em grupo, cantando junto ao doente. Sem elas, a cura não acontece. Nesse sentido, a doença é uma característica do indivíduo empírico, da natureza, e a saúde do coletivo, da cultura.

---

[30] O *Manaco* trata-se do sistema de reciprocidades Kulina, que será descrito no capítulo VII.

O *MARIRI*

O termo *mariri* será aqui utilizado para designar um estado que antecede e eventualmente acompanha vários acontecimentos sociais (ver o capítulo IV para a contextualização do termo), entre eles a ingestão do *rami* - *ayahuasca*-, dança seguida de caiçuma, festa de casamento e outros eventos significativos. Nesse bloco, ele irá referir um processo social que termina com o *rami.*

A estrutura de realização do *mariri rami* é bastante simples. Como levemente descrito no cap. IV, os homens ainda de manhã dirigem-se para a floresta para buscar o cipó chamado de *rami* que é limpo com o facão, picado em pedaços de mais ou menos 20 cm e trazido em feixes para a aldeia, junto com as folhas de uma planta chamada *sacarona*, conhecida pelos ribeirinhos como chacrona. Durante este dia, as mulheres cantam mais do que o normal, para trazer e "deixar forte o *rami*". São os homens que o maceram com paus, lavam e o colocam para cozinhar, junto com as folhas. Após um longo tempo de fervura, ele é resfriado dentro de um igarapé próximo e liberado dos resíduos mais volumosos, restando um caldo de cor marrom, escuro e amargo.

Isso tudo feito, já é final da tarde e início da noite, quando as meninas e mulheres dirigem-se ao pátio da aldeia, lá permanecendo cantando em roda, às vezes por horas, com o objetivo de tornar o *rami* mais forte, tempo após o qual as outras pessoas dirigem-se para suas casas, permanecendo exclusivamente as que irão bebê-lo. O ambiente é de silêncio e respeito, com as pessoas sentadas em volta do caldeirão onde o *rami*, já resfriado do cozimento da tarde, aguarda. São na sua maioria homens e jovens [31] e todos bebem pelo menos uma ou duas cuias de *rami.*

Após mais ou menos uma hora de silêncio e concentração, apenas interrompido pelos que passam mal, o mestre cantor, um dos *rami jinede*, que também atua como dirigente da sessão, inicia o canto, primeiro muito baixo e monódico, para depois os outros seguí-los em uníssono. Há sempre uma espécie de hierarquia nas sessões de *mariri rami*, onde o mestre mais experiente conduz os cantos aprendidos durante as

[31] Em Sta. Julia havia apenas a mulher de Comidsi (casa 10), Dsobida.

viagens e mirações de *rami*. Descobri mais tarde que essa ordem tem muito a ver também com a estrutura dos sibs e com a situação política da aldeia [32].

Na primeira sessão que presenciei na aldeia, por exemplo, os *rami jinede* vinham de fora dela, e durante as traduções (ver capítulo IX), percebe-se várias referências a esse fato, que haviam vindo para ensinar através da música, aos que não sabiam, os caminhos do cipó. Em dado momento há uma tentativa de um participante que estava deitado de cantar outra canção, com outra letra, que tinha o significado de reduzir o efeito do cipó. Neste momento, o condutor da sessão cantou:

"...você pode cantar o que quiser, mas isso não diz nada..."

Isto foi traduzido pelos *Madija* como:

"Eu sei cantar e você não sabe"

Havia uma intencionalidade ostensiva e explícita ali, transmitida cancionalmente, tanto que, em não havendo maneira de incorporar o segundo cantor na corrente do condutor, rapidamente encerrou-se a sessão, indo os de fora para casa, despedindo-se também com os cantos, dizendo "*...eu vim ensinar, cantei, cantei, agora eu vou embora...*". Esse tipo de rivalidade entre mestre e aprendiz é também descrita em Menezes Bastos (1990).

Os dias após os *mariri* que eu presenciei foram todos distintos. Não porque as pessoas não se sentissem bem, mas porque havia fatos novos, originados na noite anterior, de outra ordem, que podiam ser, e frequentemente foram, incorporados ao cotidiano.

---

[32] Na Aldeia do Cacau, Município de Envira - AM, onde foi realizado o vídeo, acompanhei dois *mariri* em que havia polifonia de vozes durante a sessão. O interessante é que cada grupo que cantava uma das vozes pertencia a um sib específico ou por ele tinha afinidade. A Aldeia do Cacau é muito mais antiga do que Santa Júlia, pois os Kulina vieram da região do Envira, em varação na direção do Purús, onde se estabeleceram. Desta forma, o número de sibs ali existentes é muito maior, (eu registrei, em minha rápida passagem, 15), enquanto Santa Júlia conta apenas com 3. O clima político no Cacau era de ruptura, havendo grupos descontentes com o *tamine*, que não se encontrava na aldeia na ocasião de minha visita. A polifonia parecia refletir estas diferentes tendências e conflitos, porém no plano musical.

Na manhã seguinte ao *mariri* descrito acima, houve uma grande movimentação na aldeia, logo cedo, com várias pessoas saindo para caçar e pescar. Perguntadas, no entanto, afirmaram que isso era coincidência. No entanto, presenciei essa movimentação sempre que houve uma boa sessão, fato a ser verificado posteriormente em novo trabalho de campo.

Faz parte do conjunto de crenças Kulina que o xamã localiza caça na floresta e que a ayahuasca provoca mirações de bichos, peixes, outros mundos e formas de cura. O fato é que Dário Kulina (casa 5), no dia seguinte ao *mariri*, retorna da pescaria ao final da tarde após ter pego 50 peixes médios, quantia normal para os períodos de seca, mas muito boa para o da chuva, podendo ele sozinho distribuir uma média de três peixes por casa, o que configura uma excelente distribuição.

DOSSECCA - O CANTO DO DOSSE

Um dos rituais mais comuns entre os Kulina, e que acontece o ano todo, é o *Dossehe*,que Silva (1984) traduz como cerimônia de caça ou de pesca ou coleta. A palavra vem do verbo *dossehede* ("mandar"), que segundo Adams (1962) tem uma variação *dosse*, com o mesmo significado. O *Dossecca* pode então ser traduzido como o canto *de mandar* (*cca* possessivo), significando o ato das mulheres mandarem, dossehede/d*osse*, ou seja, irem, em grupo, de casa em casa, logo pela manhã, mandando os homens irem buscar alimento, na forma de caça ou pesca.

É através desse canto que as mulheres exortam os homens a buscar os alimentos que elas desejam, como o macaco-prego, o queixada ou o peixe. Nesses dias de *dosse*, é motivo de vergonha e chacota para os homens permanecerem na aldeia, saindo todos logo no final da manhã e retornando no final da tarde.

Participei de apenas um *dossehe* de pescar, já que no período da chuva é mais difícil conseguir fartura de caça ou pesca, em função da profundidade dos rios e da caça ficar ilhada nos banhados alagados. Segundo meus informantes, existe uma espécie de bom senso entre as mulheres ao realizarem um *dosse*, procurando elas saber

de antemão, através dos meios disponiveis, se há uma determinada espécie de caça próxima, ou se um determinado igarapé está piscoso de determinado tipo de peixe.

No dia em que as mulheres realizaram *dosseca,* saímos todos os homens da aldeia, de canoa, rio acima, no final da manhã, em direção a um local conhecido como Igarapé Preto e cercanias. Fui na canoa do chefe com mais 10 pessoas, mas infelizmente, depois de andar por vários igarapés, tomar muita chuva e perder muitos anzóis, retornamos no final da tarde de uma magra pescaria, composta de alguns bagres muito pequenos.

Alguns adolescentes estavam pintados de urucum durante a pescaria, alguns deles com tinta de buriti roxo, muito forte, aplicado sobre os lábios como batom, perfazendo uma máscara facial que lembrava uma segunda boca ao redor da primeira. Indaguei o sentido daquilo mas a única resposta que obtive foi a de que "*assim ficava bom*". Através de outros informantes, apurei que pintam-se para a caça, para a pesca, para um outro ritual chamado *coidsa* ("caiçuma") que apresentarei sinteticamente em seguida, não estabelecendo, no entanto, nenhuma relação do ato de se pintar com o contexto.

Os Kulina, aparentemente, valorizam mais as atividades musicais do que as plásticas, ao contrário de seus vizinhos Kaxinawa, o que talvez sirva de pista para essa aparente displicência com as pinturas faciais. Apesar disso tudo e da seriedade da situação ritual, ao final do dia e da pesca frustrada todos riam muito no barco, de si próprios e de sua situação. Na verdade, eu ainda não havia visto pessoas tão prontas a rir de suas mazelas como os *Madija.*

Como não fizemos uma boa pescaria, a recepção também não foi das melhores. Quando o *dosse* é bem sucedido, os homens chegam de barco cantando, para que as mulheres os ouçam e vão pegar folhas de bananeira para colocá-las no pátio da aldeia, onde os homens irão depositar os peixes (ou a carne, quando for o caso). Durante o dia, elas pegaram banana, macaxeira, água e lenha, apenas esperando para assar o fruto da pescaria ou da caça.

Há relatos diferentes de como o peixe ou a carne é preparada. Meus informantes contam que os peixes são rapidamente limpos e assados ali mesmo numa fogueira

improvisada, com o acompanhamento da macaxeira e do beijú (*poo imé*) que as mulheres previamente preparam. Para Altmann (1994), as mulheres avançam sobre a carne ou peixe e distribuem igualitariamente entre si os pedaços, mesmo entre as solteiras e depois vão para casa preparar a carne. Em ambos os relatos, todos reúnem-se depois na casa do chefe para comerem em conjunto o peixe ou carne, junto com macaxeira cozida, mingau de banana (*bare pajani*), banana assada e caldo de peixe com beijú.

Há também um importante aspecto a ser lembrado do *dosse* que é a sua inversão ritual dos papéis (*manaco*: o retorno, a reciprocidade), quando os homens cantam mandando as mulheres coletar frutas no mato, ou pescar, enquanto eles assumem os papéis femininos na aldeia, como cuidar das crianças, buscar lenha, água e cozinhar, aparentemente o único momento em que, ritualizadamente, o fazem.

Entre os autores há discordância quanto à eqüidade na realização do *dossehe* de inversão. Pollock (1985) afirma que eles são muito mais das mulheres para os homens, enquanto que para Altmann (1994), ele acontece de maneira equilibrada dois ou três dias após o primeiro (que parece, esse sim, nos dois casos, ser iniciativa feminina, os homens respondendo - ou não -, em forma de *Manaco*).

A COIDSA

A reciprocidade e a inversão de papéis, segundo a bibliografia indica, acontece também durante a *Coidsa*, a festa da fartura dos Kulina, onde primeiro as mulheres oferecem repetidamente caiçuma para os homens até que eles vomitem, ai invertendo-se os papéis, com os homens oferecendo caiçuma para as mulheres até que elas também vomitem e embriaguem-se, continuando aí a festa com danças e jogos, quase sempre de natureza amorosa, permitindo aos solteiros encontrar suas futuras mulheres, demonstrando estarem prontos para a vida adulta [33] .

---

[33] É necessário, nesse ponto, algumas considerações sobre a organização social *Madija*. A presente nota trata de abordar, de maneira fragmentária e modesta, alguns tópicos referentes à organização social Kulina. Esta não constitui a temática da disssertação, meus dados empíricos são insuficientes e tampouco domino

a língua, o que inviabiliza, nesse momento, uma abordagem mais elaborada. Estas ponderações são necessárias afim de moderar a expectativa que uma temática tão abrangente e interessante suscita.

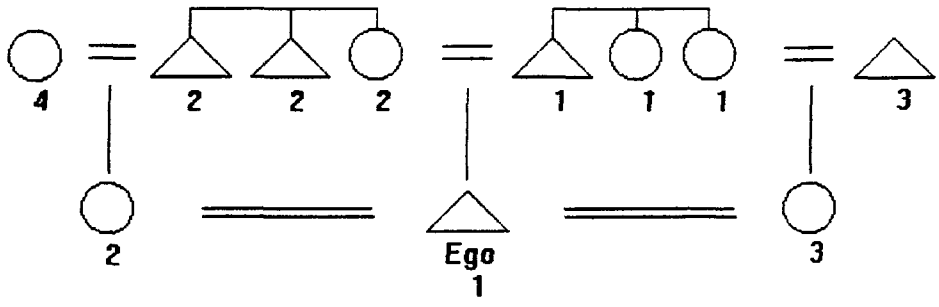
Embora superficialmente, tive interesse em investigar as questões do *sib* e dos mecanismos de reciprocidade pensados enquanto uma rede de comunicações (Levi-Strauss, 1974 :98), de forma que as várias esferas do social envolvidas, a economia, a língua e a política, estivessem relacionadas por um denominador comum. O que se pode afirmar, com segurança, é que o *manaco* participa, senão define, as opções matrimoniais e as alianças políticas (Altmann,1994).

Segundo os *Madija*, todos os homens e mulheres foram criados pelos heróis mitológicos Tamaco e Quira (ver Anexos), inclusive os brancos e os Kaxinawa, mas somente os Kulina são gente: *Madija*. Dentre essas gentes *Madija*, pode-se citar os *Madija ssaco* - gente da traíra -, *Madija ccorobo* - gente do peixe jejum -, etc., totalizando mais de 76 tipos conhecidos de *Madija* (Viveiros de Castro, 1978 :22), sendo que cada epônimo caracteriza os membros do grupo a ele associados. Os *Madija ssaco*, por exemplo, são considerados introspectivos, como acredita-se que seja o comportamento *ssaco*. Neste sentido, não somente o social atribue às diferentes *gentes* características do seu animal ou planta identificado, como tambem as *gentes* se acreditam assim. Conforme Lévi-Strauss (1989 :140) para a tematização paradigmática dessa forma de classificação, a totêmica, onde as diferenças entre uma série natural (animal e ou vegetal) são atribuídas, e constituem, as diferenças da série cultural.

No entanto, Pollock (1985) afirma que os *Madija* de Santo Amaro designam-se eles mesmos como *Madija kurubu*, e que consideram toda a aldeia como sendo *kurubu*. Eles acreditam, então, que as outras aldeias também são compostas de outros subgrupos homogêneos, o que não é verdade. Não conheço a palavra ou os *Madija kurubu*. Há, no entanto, *madijas ccorobo* (um tipo de peixe) nas aldeias que percorri. Já para Gonçalves (1991) "a *Madija*" refere-se e é associada a um local geográfico específico, sendo que no passado várias aldeias ocupavam uma determinada área compreendida como *Madija* até fundirem-se numa mesma *Madija*.

Já o censo por mim realizado para este trabalho, revelou que não há em Santa Julia nenhum casal da mesma *gente*. Na falta de uma melhor, e temendo não ser o mais correto, utilizarei, neste trabalho, para designar as diferentes gentes, o conceito de *sib* (grupo de descendência patrilinear com ancestral mítico). Tenho, no entanto, dúvidas quanto às formas de descendência, as quais acredito estariam na base do sistema de matrimônio. São os primos cruzados bilaterais os preferidos para o casamento, normalmente de um *sib* aliado, ou seja, que não tenha caso de conflito por motivo de *dori*. Há, inclusive, uma expressão Kulina para os primos cruzados, *ohuini*, que significa "aquele que é prometido".

O princípio da descendência patrilinear, que eu detectei em Santa Júlia, expressa melhor essa preferência pelo primo cruzado bilateral, *ohuini* ("o [a] prometido [a]"), assim como a preferência se adequa perfeitamente com a descendência:



Este mesmo censo revela casos em que determinadas pessoas, quando adultas, trocam de *sib* por vontade própria. Outros estudos devem ser realizados para verificar em quais aldeia há diferenças na linha de descendência e as razões que levam um adulto a trocar de *sib*, sejam da ordem da identificação para com determinadas características atribuidas, ou simplesmente como um mecanismo acomodador de questões matrimoniais localizadas.

Com respeito ao casamento, há segundo Zwetsh (1993) e Altmann (1994) uma série de obrigações que ambos os sexos nele devem cumprir. Objeto de troca, as mulheres também são, elas próprias, credoras da sua condição. O marido deve obrigações ao sogro, para o qual deve trabalhar para pagar a esposa, e recebe em *manaco* obrigações dos seus cunhados por cuidar de sua irmã, que se manifestam principalmente nos trabalhos coletivos de derrubada da mata para a roça e na construção de casas e canoas (*Porantim*, 1988, jul-ago, in Gonçalves, 1991). À mulher, ele deve oferecer dádivas e presentes em troca dos seus favores, havendo consenso acerca dessa necessidade, que se expressa inclusive publicamente.

Um dos motivos para a preferência das formas de casamento descritas tem a ver com questões eminentemente pragmáticas e localizadas. Um situação encontrada em campo serve para elucidar o problema. Era evidente que meu informante, Inácio Kubi (casa 03), tinha bom trânsito pela aldeia, sendo ele que, por ser agente de saúde, cuidava da distribuição dos poucos remédios da aldeia. Porém, participava pouco das atividades coletivas, caçando e pescando sozinho. E apesar de passar bastante tempo a meu lado, poucas vezes trouxe-me comida.

Ao mapear as origens das pessoas, as idades aproximadas, pais e sibs, descobri que Inácio Kubi tinha tomado por mulher Panahua, de uma aldeia Kulina localizada rio acima chamada Sobral, da gente *ssaco* ("traíra"), que não tem boas relações com os dominantes em Santa Júlia, ou seja *ccorobo* ("jeju" um tipo de peixe) e *pissi* ("macaco de cheiro").

Isso explica um pouco a questão da solidão de Inácio: ele não tinha cunhados na aldeia e não participava do trabalho coletivo na roça do sogro, já que seu sogro e cunhados estavam em outra aldeia. O caso de Panahua era diferente. Normalmente, a vida das meninas começa muito cedo a parecer-se com a das respectivas mães, como será visto no capítulo IX. Apesar de não terem compromissos na primeira infância, logo são incentivadas a fazer um pequeno fogo e brincar de cozinhar com pequenas panelas de barro confeccionadas pelas mães. As mães também lhes fazem pequenos cestos de buriti, reproduções dos cestos que as mulheres mais velhas usam para buscar macaxeira nas roças, com os quais elas as acompanham e brincam de trabalhar.

Normalmente, mulheres mais velhas, mães, filhas menores, cunhadas e irmãs vão juntas à roça desde cedo, banham-se juntas, cuidam dos irmãos menores, cozinham, enfim, participam de um universo social feminino, onde o momento de casar-se é apenas mais uma etapa de algo que começa muito cedo e termina apenas com a morte. Poder-se-ia então se pensar que uma mulher que viesse de outra aldeia, e eventualmente de um sib com o qual pouco se compartilha, ameaçaria esse equilíbrio. Mas havia outros complicadores.

Mae (casa 07), o xamã da aldeia, é casado com Dora, irmã de Hauita, que por sua vez foi mulher de Jimaná (citado na introdução), *tamine* da aldeia de Sobral. Hauita foi casada com Jimaná, o qual dela separou-se para viver com outra mulher. Panahua (a mulher de Inácio) é filha de Jimaná com essa mulher.

Jimaná, além de chefe, é um xamã poderoso de outro sib, de outra aldeia, sendo um forte candidato à suspeição de prática de feitiçaria. E, eventualmente, até mesmo de enviar *dori* para a aldeia onde está sua filha. Independente disso acontecer ou não, a suspeita sempre pode ser usada pelas mulheres para isolar Panahua, como uma forma de punição a Jimaná, *manaco* negativo. Isso coloca sua filha, Panahua, numa situação dependente e delicada em relação às outras mulheres da aldeia, ouvindo-se falar de muitas discussões das mulheres com ela, sempre motivadas por ciúme.

Quando Inácio trouxe-me pela primeira vez alguma comida, houve uma espécie de tensão, que percebi pelo fato de, no outro dia, a mulher de Dário, (que é do mesmo sib e parente consangüínea da mulher de Mae) não me trazer nada para comer. Isso porque, apesar de serem os homens que tomam as iniciativas, são efetivamente as mulheres que cuidam do preparo e distribuição dos alimentos. Felizmente, o *manaco* é uma instituição dinâmica, onde gestos são percebidos rapidamente, e há sempre um esforço por parte de todos para a diluição do conflito, já que de outra forma a sociedade viveria tensões a cada problema cotidiano que surgisse.

Para concluir, uma parte do meu trabalho de reconstrução do parentesco em Santa Julia foi prejudicado pela minha incapacidade de perceber, com nitidez, a forma com que os Kulina administram o tempo. Os calendários cariá existentes na aldeia são usados para saber quando são os domingos e feriados, quando eles oficialmente não fazem nada. Não que isso seja importante, mesmo porque, até onde pude perceber, a

Não presenciei a *Coidsa* durante meu trabalho de campo, porque ela acontece entre os meses de Agosto a Outubro, durante a estação da seca, o verão Acreano. Descrições detalhadas podem ser encontradas em Pollock (1985), Zwetsch (1990), Altmann (1994), Deicke (1990) e Keppi (1990).

---

preguiça não é vista como defeito. Parece-me que eles têm prazer em saber que, além de não fazerem nada, eles o "não fazem" autorizados pelo calendário branco.

Pode-se falar então, à partir de categorias nativas organizadas segundo a minha ótica, de classificações etárias:

Crianças

-*nono* - recém-nascido - não gente - fora do sistema de reciprocidade
-*ejedeni* - criança: gente

Jovens

-*dsabisso/dsohuato* (rapaz/moça) adolescente - até o casamento
-*maqquideje dsabisso* (homem rapaz) e *amoneje dsohuato* (mulher moça) - jovens casados e sem filhos

Adultos

-*maqquideje/ amoneje* - homem/mulher casados - com filhos, casa e roça
-*jadahi/ jadani* - velho / velha
-Morto - não gente - fora do sistema de reciprocidade.

VII

O *MANACO*[34] - UM SISTEMA DE RECIPROCIDADE?

A expressão sistema de reciprocidade foi utilizada por vários autores [35], entre os quais Sahlins que, discutindo com Mauss (1974), a questão do *hau* [36] no dom, propõe 3 tipos básicos de reciprocidade, definidos por seus extremos e por seu ponto médio: A Reciprocidade Generalizada (o extremo solidário), ou o que Malinowski (*in* Sahlins, 1977), chamava de dom puro. Esta expressa:

> *"En su manifestación extrema, por ejemplo, el comportamiento voluntário de alimentos entre los parientes cercanos - o por su valor lógico podriamos pensar en el amamantamiento de niños en este contexto - la expectativa de una retribuición material directa es improbable, en el mejor de los casos es implícita. El aspecto material de la transacion está reprimido por el social: el reconocimiento de las deudas importantes no puede ser expresado abiertamente y, por lo general, se lo deja de lado. Esto no significa que entregar cosas de esta manera, incluso a los 'seres queridos' no genere una contraobligación. Pero esa contraobligación no se estipula por*

---

[34] Segundo Silva (1984) *Manaco* significa troca ou revanche. Adams (1962) o traduz também como pagamento, retorno e resultado.

[35] Meu tratamento da temática da reciprocidade nesse momento, como dito na introdução, é exploratório. Não pretendo dar conta da imensa bibliografia existente sobre ela no campo antropológico e, especificamente, na antropologia amazônica.

[36] *Hau* - O espírito da coisa dada: "Vou falar-lhe do *hau*... O *hau* não é o vento que sopra. Nada disso. Suponha que o senhor possui um artigo determinado (*taonga*), e que me dê esse artigo; o senhor o dá sem um preço fixo. Não fazemos negócio com isso. Ora, eu dou esse artigo a uma terceira pessoa que, depois de algum tempo, decide dar alguma coisa em pagamento (*utu*), presenteando-me com alguma coisa (*taonga*). Ora, esse *taonga* que ele me dá é o espírito (*hau*) de *taonga* que recebi do senhor e que dei a ele. Os *taonga* que recebi por esses *taonga* (vindos do senhor) tenho que devolver-lhe. Não seria justo (*tika*) de minha parte guardar esses *taonga* para mim, quer sejam desejáveis (*rawe*) ou desagradáveis (*kino*). Devo dá-los ao senhor, pois são um *hau* de *taonga* que o senhor me havia dado. Se eu conservasse essse segundo *taonga* para mim, isso poderia trazer-me um mal sério, até mesmo a morte. Tal é o *hau*, o *hau* da propriedade pessoal, o *hau* dos *taonga*, o *hau* da floresta. *Kati ena* (basta sobre o assunto)", citado em Mauss (1974). Levi-Strauss (1966) discutirá o conceito com Mauss, dizendo que "Não nos enfrentaremos aqui com um desses casos (não muito raros), nos quais o etnólogo se deixa enganar pelo nativo?". Firth, citado em Sahlins (1977, p: 172), também o critica. Segundo ele "...Mauss fez uma interpretação errônea do *hau*, que é um conceito dificil e amorfo, mas de todo modo, um princípio espiritual mais passivo que que acreditava Mauss".

tiempo, cantidad ou calidad: la expectativa de reciprocidad es indefinida." (Sahlins 1977 :212)

O segundo tipo seria a reciprocidade equilibrada - o ponto médio -

"La expresión 'reciprocidad equilibrada' se refiere al intercambio directo. En un equilibrio preciso la reciprocidad consiste en la entrega habitual del equivalente de la cosa recibida sin demoras. La reciprocidad perfectamente equilibrada, es decir, el intercambio simultáneo de las mismas clases de bienes en las mismas cantidades, no sólo es concebible, sino que existen testimonios etnográficos de la misma en ciertas transacciones matrimoniales, pactos amistosos, tratados de paz.

(...).

La reciprocidad equilibrada es menos 'personal' que la reciprocidad generalizada. Según nuestro punto de vista es 'mas económica'. Las partes se enfrentan como intereses económicos y sociales distintos. El aspecto material de la transacción es, por lo menos, tan importante como el social; hay un reconocimiento más o menos preciso, ya que las cosas dadas deben ser retribuidas dentro de un corto período."
Idem :212-213.

Já a reciprocidade negativa seria o extremo oposto da primeira, ou o extremo a-social:

"La reciprocidad negativa es el intento de obtener algo a cambio de nada gozando de impunidad; entram aquí las distintas formas de apropiación, las transacciones iniciadas y dirigidas en vistas a una ventaja utilitaria neta. Los términos que se emplean en etnografia para señalar esta modalidad son 'regateo', 'trueque', 'juego', 'subterfugio', 'robo' y otras variantes.

(...). Desde aquí, la reciprocidad negativa pasa por todos los matices que van desde la astucia, la ingeniosidad, las artimañas y la

violencia, hasta el refinamiento de una bien llevada carrera de caballos. La 'reciprocidad' es, por supuesto, y una vez más, condicional, se trata de la defensa del propio interés. :213-214

Segundo ainda Sahlins, o que estaria diretamente movendo as relações de reciprocidade seriam as relações de parentesco, dos mais próximos até os mais distantes, numa relação de reciprocidade simétrica:

> *"El espacio social que separa a aquellos que intercambian, condiciona el modo de intercambio, La distancia de parentesco, tal como ya lo hemos sugerido, influye especialmente sobre la forma de reciprocidad. La reciprocidad se inclina hacia el polo de la generalización por el parentesco cercano, y hacia el extremo negativo en relación proporcional a la distancia de parentesco" :214.*

Dessa forma, são os grupos residenciais que definem as participações no sistema de reciprocidades em esferas de co-participação social, que vão do centro à periferia, da unidade doméstica, à linhagem local - sibs -, à aldeia, à tribo, às tribos aliadas, e aos outros, no caso quase sempre inimigos. Estas esferas de participação são proporcionais à distancia que mantêm com o centro, com a unidade doméstica básica; quanto mais próximo do centro, maior a participação no sistema e mais livre e desinteressados são os mecanismos de troca e quanto mais distantes, mais difíceis e desconfiadas, até chegar ao ponto da reciprocidade negativa.

Como a sociedade por mim trabalhada tem um perfil bastante semelhante às unidades de distribuição e compartilhamento acima descritos, certos aspectos do modelo de Sahlins serviram para acomodar, num primeiro momento, algumas reflexões sobre ela.

No entanto, Overing (1991) criticará Sahlins justamente quando ele diz que essas sociedades baseadas em sistemas de reciprocidades e de economia doméstica primitiva são refratárias ao exercício do poder político e ao aumento da produção. Para Sahlins, economicamente falando, uma sociedade primitiva é fundada em uma anti-

sociedade na medida em que equaciona estruturas de igualitarismo a um estado de natureza, a-socialidade e subprodução e, em contraste, coloca na esfera do social estruturas de hierarquia através das quais pode ser produzido excedente. Segundo a autora, Sahlins deixa escapar a possível complexidade da categoria de "conhecimento produtivo" que, não raro, encontra-se associada a tais economias, onde o trabalho é parte constitutiva das relações sociais e de uma estética da sociedade.

Para Overing, aquilo que Sahlins vê como anarquia da natureza, os Piaroa e os Cubeo entendem como "o estado social", altamente desejável de ser alcançado. A socialidade para ambos, Cubeo e Piaroa, de fato exigiria mais ou menos o tipo de economia que Sahlins descreve como seu modelo de produção doméstico, mas a anarquia a que, segundo Sahlins, estava associada este modelo, é, para a autora, uma visão altamente moral e política que carrega consigo uma estética particular de agir nesse mundo.

Devido ao fato de valorizarmos o progresso tecnológico (processo evolucionário), tendemos a ver os que não toleram nosso senso de historicidade como sociedades estáticas e, conseqüentemente, não criativas: não mudam, não progridem para tecnologias cada vez "mais altas", desenvolveram apenas "técnicas de subsistência" e assim não alcançaram nosso estado de progresso, "*onde a raridade de ontem é o clichê de hoje*". p. 27/30.

Para as sociedades amazônicas, ao contrário do pensamento político e sociológico tradicional "*...o social é visto como o meio pelo qual as pessoas podem ativamente evitar o estabelecimento de relações de dominância.*", e que essa forma de igualitarismo somente poderia ser entendida se "*..primeiramente explorarmos seu senso específico do social*". A hierarquia deveria ser entendida, então, através das instituições de igualdade, que a englobam, e não ao contrário. (p: 9).

Goldman (1963, 1985 :10), também citado por Overing (op. cit.), ao referir-se à vida econômica dos Cubeo, dirá que os valores igualitários e a sua correlata falta de interesse em expansão econômica seriam, em larga medida, produtos de sua própria decisão e escolha, antes que o resultado da atuação de forças externas: "*muito da forma de uma cultura representa um estilo de vida que não precisa, e de fato não pode, ser*

explicado simplesmente em termos de função, equilíbrio ou adaptação. (...). Por exemplo a economia Cubeo não é uma questão de 'ambiente hostil', mas de valores solidamente sustentados: era um povo que preferia conforto emocional à vantagem material."

É minha hipótese, nesse trabalho, que o *manaco* Kulina, como descrito por Viveiros de Castro (op. cit.), Zwetsh (op. cit.), Pollock (op. cit.), Keppi (1990) e Dicke (1990) trata-se de um sistema de reciprocidade que envolve objetos, atitudes, gestos, afetividade e vingança, com o que concordo com Altmann (1990).

Longe de tentar idealizar o sistema de reciprocidade Kulina como uma forma privilegiada de convivência social equilibrada, pretendo demonstrar como um sistema de atitudes atua no sentido de criar um todo dinâmico que, de um modo geral, tem funcionado bem o suficiente para manter os Kulina afastados da sociedade branca.

O *manaco* não significa, de maneira alguma, dar tudo o que alguém lhe peça. Antes significa, para o outro, ter certeza de poder contar com tudo o que eventualmente precise, desde que seja de natureza coletiva, e eventualmente esteja sob a guarda de alguem. O sentido de guardião (em Kulina *cacahuade*: cuidador, responsável, vigia) parece adequado, já que significa não a propriedade, mas a administração de determinada coisa, tendo os Kulina de Santa Júlia vários deles. No *manaco*, estão também incluidos a maior parte (ou quase totalidade) dos objetos excedentes, excetuando-se as roças plantadas e os animais criados, porém mesmo esses últimos são de muitas formas compartilhados, ritualmente ou não.

Há então, como acredito, duas lógicas distintas referentes à qualidade das coisas: objetos de uso coletivo e objetos de uso pessoal. Entre os objetos de uso coletivo, estão as canoas, o motor de popa, as redes de pesca, eventualmente um eletrodoméstico - como um rádio-gravador, por exemplo.

Assim como os objetos de uso coletivo, são também as atitudes e conhecimentos, de uso ou qualidades coletivas. Dessa forma, o conhecimento de curar de um xamã, por exemplo, não pode ser negado a quem quer que seja, pois trata-se de um bem coletivo. Também a habilidade de cantar os cantos do *mariri rami*, ou saber

contar histórias, tocar instrumentos, enfim, todo o conhecimento é de propriedade do coletivo, sendo mediado apenas por uma gradação social que define em que momento e sob quais circunstâncias alguém pode adquirí-lo.

Os conhecimentos xamânicos são prova disso. Os *Madija* dizem que no passado todos os homens eram xamãs, e todo adolescente que queira passar pela abstinência sexual e pelo ensinamento xamânico pode tornar-se xamã. Nos dias atuais, normalmente, é um dos filhos do antigo xamã, preferencialmente o mais velho.

Como eu passei a participar do *manaco*, não foi necessariamente difícil conseguir bons registros da música Kulina, pois os próprios *Madija* encarregavam-se de trazer os melhores exemplos de sua música. De minha parte, meu compromisso (como entendi posteriormente) era o de realizar audições públicas diárias de tudo o que fosse gravado, no próprio dia e nos anteriores. De certa forma, eu também era um guardião, não só dos equipamentos, mas também do conteúdo gravado nos discos.

Um verdadeiro *Madija*, aquele que atingiu um determinado estágio de pessoalidade (ver capítulo VIII), lhe dará tudo que você pedir, a menos que aquilo não possa ser dado: o seu arco de caça, sua espingarda ou o alimento de sua família. Ele pode, no entanto, tranqüilamente emprestar-lhe esses objetos.

No entanto, como pude observar, os *madijas* têm fama de ladrões na região do Alto Purús. De minha parte, várias oportunidades houve em que estive fora da aldeia e nenhum dos meus pertences desapareceu. Acredito que essa má fama deve-se a mal entendidos, mas principalmente a uma compreensão limitada do *Manaco* e da obrigatoriedade não só de retribuir mas também de dar.

Nessa lógica de raciocínio, se eu lhe dou algo, o fato de você não me dar nada em troca não é porque voce seja necessariamente uma má pessoa, mas, sim, porque esqueceu-se, descuidou-se do *Manaco*. A outra possibilidade seria a de você realmente ser uma má pessoa. No primeiro caso, do esquecimento, você não se importaria em que eu pegasse algo que naturalmente você teria de me retribuir, que pertence coletivamente ao grupo, e no segundo caso, se você é sovina ("*acco*"), sua atitude egoísta justificaria a minha como *Manaco* negativo, pois acumular é uma atitude depreciada entre os

Madija. Há uma quase compulsão dos Kulina em dar o melhor de si: a roupa, a música, o tempo, a comida, porém também é essa sua expectativa.

A aldeia sabe o que tenho nas malas e faço questão sempre de deixar a maior parte das coisas expostas, a não ser no caso de equipamentos delicados. Desde o primeiro dia, estabeleço uma rotina diária de manter sempre minhas coisas organizadas. Uso, mostro, explico e guardo cuidadosamente. Se preciso for, abro, mostro, dou e guardo cuidadosamente, para que fique claro desde o primeiro momento que guardar não é esconder (*sovinar* no hábito local). No caso do gravador digital, muito delicado, procuro sempre mostrar, explicar ao nível de entendimento técnico deles e mostrar as músicas gravadas. Desta forma, posso dizer com absoluta segurança que nenhum objeto meu de uso pessoal foi pego por alguém na aldeia, a não ser quando eu deliberadamente me desfiz dele. Em contrapartida, diariamente alguém vinha me pedir alguma coisa dos objetos de troca que eu havia trazido para fazer *Manaco*, como anzóis, linha e eventualmente remédios.

Isso explica talvez um pouco a questão da inveja[37], que preocupa os *Madija*: se alguém deseja algo do que eu tenho é porque minha atitude não é correta, então o que eu devo fazer é mudar essa atitude. Para os *Madija*, existem várias atitudes em relação às coisas e ao desprendimento em relação a elas. Há algumas situações em que não se pode dar o que se tem: 1°) quando não se tem ou quando o objeto não nos pertence - está sob nossa guarda 2°) quando o objeto foi dado por alguém - presente -, que para o outro pode significar *dori* - *feitiço* (como no caso do *Hau* - da dádiva - o espírito da coisa), 3°) quando se tem apenas o suficiente para si, mas mesmo nesse caso o solicitado sente-se envergonhado ("*ecomemanahi*") por não ter o suficiente para compartilhar.

Há também uma outra perspectiva que deve ser lembrada, que é a de que nem sempre quem deseja algo participa do sistema de reciprocidade, principalmente no caso de relações intertribais. Nesse caso, o desejo do outro traz necessariamente *dori* (feitiço) e a não reciprocidade, o que torna o desejante uma pessoa má - um feiticeiro. Como essa é uma lógica bastante particular e que envolve pressupostos culturais

---

[37] Em todas as referências à inveja a mim feitas diretamente pelos Kulina, ou colhidas de terceiros, foi utilizada a palavra em português e não a encontrei descrita como categoria Kulina em lugar algum.

específicos, diferentes dos do mundo branco, os *Madija* tendem a tornar-se cada vez mais um povo desconfiado, recolhendo-se a seu próprio mundo seguro, procurando sempre pessoas com quem possam partilhar.

Sabe-se de muitas acusações da sociedade circundante, por exemplo, de roubos praticados pelos Kulina nas roças de mandioca das antigas fazendas e seringais próximos. Uma explicação possível para isso, em se utilizando a ótica da reciprocidade do *manaco,* seria a não compreensão Kulina do porque uma pessoa, que tem uma roça com a qual poderia facilmente alimentar inúmeras aldeias (além de usar o solo, a água, a madeira, e caçar os animais da floresta que são de todos), não compartilhar seu alimento com vizinhos que passam fome.

Não se pode, no entanto, inferir daí que a solidariedade deva necessariamente nascer, como dito por Evans-Pritchard (1940), da necessidade e da escassez. Ao contrário, as sociedades da floresta amazônica foram descritas, por relatos de viajantes dos séculos XVI, XVII (Acuña, 1994; Freire, org., 1994; Chandless, 1866; Andrade, 1937) como extremamente populosas e abundantes em comida. Essas populações conheciam o ciclo da vazante e da cheia dos rios e praticavam a agricultura sazonal. A fertilidade da várzea inundada permitia, como permite ainda, um verão extremamente abundante de alimentos, muitos dos quais podem ser armazenados para o inverno que, apesar de rigoroso, não chega a causar restrições alimentares drásticas [38].

A idéia de que é a necessidade que gera a reciprocidade parece não funcionar nesse caso. Não é o fato de aguardar que num possível período de restrição de alimentos o outro me ajude que me faz primeiro compartilhar. Ou se o faz, esse tipo de compartilhamento tem uma característica de obrigatoriedade que não funciona entre os Kulina. Acredito que, no caso dos Kulina, trate-se muito mais de uma afirmação da abundância e da continuidade, a qual inscreve-se num conjunto simbólico de compreensão das relações recíprocas e do papel dos alimentos na vida social. É claro

---

[38] Numa aldeia *Madija,* no entanto, eventualmente pode acontecer, por força de situações sociais extremas, uma desorganização no trabalho coletivo, fazendo com que se perca o período apropriado para plantar, ou mesmo não se tenha ânimo de fazê-lo. Há descrições de epidemias, ou da morte de um pajé poderoso, ou mesmo de um adulto importante, como em Altmann (1985), em que as pessoas da aldeia ficam extremamente receosas de ir à mata, sob pena de encontrar-se com o espírito do morto, seu *tokorimé*, o qual o levaria para o mundo dos espíritos. Essa situação provoca muitas vezes períodos de fome e grande dramaticidade na aldeia. Infelizmente!, não tive oportunidade de presenciar uma situação desse tipo.

que há um limite admissível para que, diante da catastrofe, todo o sistema social desintegre-se, mas quero crer que, para as sociedades fluviais amazônicas, esse é um caso raro.

Essa atitude é bastante semelhante à descrita por Goldmann (op. cit.) entre os Cubeo onde "*...a generosidade e o compartir, ambos valores de comunidade, estavam ligados a afirmação de direitos individuais, pois se adquiria respeito dando o que se possuía, especialmente algo de utilidade econômica.*" p. 13

Segundo Teixeira-Pinto (1995), entre os Arara há uma lógica do dar e receber - *apomdaka* -, separando, como entre os Kulina, os objetos sobre os quais não há "incidência das determinações a *priori* das trocas", quais sejam, aqueles sobre os quais não há necessidade do trabalho humano para transformarem-se em "algo socialmente utilizável", como as frutas da floresta e a matéria bruta.

Em termos de atitudes cotidianas, pude detectar duas situações diferentes envolvendo o princípio do *Manaco*. Uma delas foi um certo tipo de desobrigação que os moradores de Santa Julia tiveram em relação aos presentes que levei para a aldeia. Essa atitude desobrigada encontrei também na distribuição da carne ou do peixe, quando as mulheres dirigem-se à casa do caçador/pescador, onde sua mulher já separou os pedaços segundo a proximidade familiar, do centro nuclear até as visitantes da aldeia. Segundo Altmann (1994) o termo Kulina utilizado para essa ação é *mittade* ("pedir", "comprar"), que a autora atribui o significado de "reivindicar o que lhe é de direito", interpretação que eu também assumo.

Assim como a carne e a caça, os bens que eu trazia eram na verdade coletivos, lhes pertenciam por direito, já que era excessivo, para uma pessoa solitária, possuir centenas de anzóis e quilos de munição, por exemplo. O *mittade*, no entanto, não estabelecia laços de reciprocidade entre mim e as pessoas que, eu acreditava, presenteava.

Quando, no entanto, eu presenteei aleatória e individualmente, o resultado foi radicalmente diferente. A atitude da pessoa a quem eu oferecia um determinado presente era um misto de excitação e vergonha, como que a avaliar dois pontos

distintos: um, a qualidade do presente recebido e, outro, o problema da reciprocidade, já que quem recebia estava obrigado a retribuir o presente.

Em todos os casos, a atitude foi mais ou menos a mesma: colocavam o objeto sobre algum lugar distante, dizendo algo como, "...depois pego, né..", algumas vezes fazendo rodeios que duravam um dia ou dois, até efetivamente pegarem o objeto e o levarem consigo. Nesses casos, o *manaco* era muito rápido e vinha nas formas mais variadas, que iam da atenção quotidiana a estar presente nas minhas atividades, ajudando como podiam, até a comida, água de beber e mesmo o afeto, trocado em detalhes muito pequenos, como dizer aos pequenos para não cuspirem no chão da escola, já que eu o mantinha (ou tentava) limpo.

São duas atitudes então radicalmente diferentes: dar desinteressadamente algo pessoal e distribuir presentes ou remédios na aldeia. A atitude de distribuir, embora reconhecida como das atribuições que se espera dos que são gente - *Madija* - está no plano das obrigações sociais, sendo da mesma categoria que a caça ou o resultado da pesca, que é dividido entre todos os moradores da aldeia, segundo os padrões familiares e locais. Não há nenhuma qualidade especial nessa troca, da mesma maneira que eu não deveria também ter grandes expectativas de retorno, digamos, da macaxeira que me era oferecida.

Já os presentes individuais, não: primeiro, porque eu trouxe poucos, propositadamente poucos. Isso lhes conferia um aspecto de raridade que os valorizava, independente do preço pago, ou do valor conferido a eles. Poucos, ou nenhum Kulina, possuiam aqueles objetos úteis e bonitos, o que os tornava especiais. Dar algo especial sem pedir nada em troca, gera uma relação de reciprocidade especial, uma categoria especial de relacionamento que às vezes pode durar uma vida. É importante que se diga que reciprocidade não tem nada a ver com gratidão. Os *Madija* são muito orgulhosos e a gratidão criaria uma espécie de submissão totalmente incompatível com a sua forma de ser.

Conforme relato de Deick (depoimento pessoal 1996), ele também presenciou essa diferença de atitude. Certa vez, ele havia dado munição a um determinado morador da aldeia de Sobral (também no Rio Purús, porém mais a oeste) que havia pedido para

Deick insistentemente por ela. Esse morador, após caçar, trouxe um quarto menor da ave que abateu, porém pedindo mais munição em troca, como se ele não houvesse ganho nada anteriormente, iniciando daí uma rede de reciprocidades. No entanto, uma outra pessoa da mesma aldeia, a quem ele havia oferecido por conta própria, como empréstimo, uma espingarda calibre 28 e munição para caça, freqüentemente lhes trazia bons pedaços de caça. Cada vez que saia para caçar, lhe trazia algo, sem pedir nada em troca.

Essas atitudes desnorteiam muitos visitantes da aldeia. Num determinado dia, um barco de marreteiros passou subindo o rio, recolhendo peles e objetos que pudessem ser vendidos no Perú ou nas cidades brasileiras. Não pude deixar de sentir uma certa perplexidade diante daqueles homens que, se por um lado exploram a comunidade, pagando preços irrisórios pelas peles e objetos artesanais, por outro, são os únicos que se dispõem a subir o rio e negociar com os índios, sendo uma de suas poucas fontes regulares de renda, já que a assistência governamental na região é praticamente nula.

Ao abordá-los, eles falaram-me negativamente sobre os *Madija*, comparando-os aos Kaxinawa, que segundo eles eram mais espertos, organizados e limpos, acreditando que nós missionários[39] deveríamos nos esforçar para mudar o seu modo de vida. No entanto, os *Madija* agem comunitariamente o tempo todo e a aparente desogarnização da aldeia cede lugar a uma profunda interação social onde todos participam de tudo o tempo todo, sendo difícil perceber essa qualidade de atitudes por olhares mais descuidados.

[39] Por algum motivo, fui confundido pelos marreteiros como missionário, talvez por ter subido o rio num barco com missionários, e no rio todos sabem de quase tudo.

VIII

O CICLO DOS LÍQUIDOS E A MUSICALIDADE: A PESSOALIDADE[40] E A MULHER

"Menina. Menina fica na casa. A mãe faz caiçuma e dá. Dá banana madura para comer. Dá caiçuma para beber. Dá carne. Dá caldo de peixe. Ganhando comida, vai ficar com a barriga cheia. Com a barriga cheia, vai crescer. Vai ficar grande e namorar com rapazes."
Raimundo Kulina - Aldeia do Cacau, (d.p. Abril/1996).

De maneiras muito sutis, cantadas nas canções e recontadas pelas mães/ avós, existe todo um universo particular, que deverá ser estudado com mais parcimônia num futuro próximo, de modelagem da pessoa Kulina e da inserção simbolizada nela da vida e da cultura. Isto é feito principalmente através dos fluidos corporais, sendo que cabe à mulher a parte mais importante nesse processo de sociabilização do constantemente *vir a ser* gente Kulina [41].

---

[40] Utilizo o termo Pessoalidade para dar conta do universo da "qualidade" do ser gente entre os Kulina, em distinção ao ser animal, planta. Qualidade esta pensada num processo de aprimoramento constante que, como se procurará demonstrar adiante, perpetua-se no endocanibalismo simbólico.

[41] Não é incomum verificar a existência de processos semelhantes em sociedades ameríndias. Viveiros de Castro (1986-a :33), tendo como base seu trabalho junto aos Yawalapíti mas assumindo a premissa de que suas hipóteses são válidas para dar conta da ideologia e prática das demais aldeias do Alto Xingu, discute a idéia de que o corpo humano, nessas sociedades, não é apenas concebido pelos pais genéticos, mas, constantemente (re) construido, através de intervenções sobre ele e sobre as substâncias que o comunicam com o mundo. Essas mudanças corporais seriam então "*..a causa e o instrumento de transformações em termos de identidade social*". Essa fabricação do corpo, que subordina a natureza à cultura, produzindo seres humanos, tem um outro aspecto: o da metamorfose, que transforma os homens em animais ou espíritos reintroduzindo, "*..o excesso e a imprevisibilidade na ordem humana*". Essa metamorfose, que significa justamente a volta ao padrão anterior à pessoa, que significa desordem, regressão, não seria uma simples volta à natureza, mas antes, integração de natureza e cultura, permitindo a "*reprodução da cultura como transcendência*". Tambem o devir pessoa não é incomum nas terras baixas. Segundo o autor (1986-b :118), os Araweté "*postulam uma composição dual da pessoa humana, que só se manifesta plenamente após a morte*"

Os líquidos são um dos fatores preponderantes na construção da pessoa Kulina, começando pelo esperma, *dsoho ssohue* [42] ("leite negro"), que lhe dá vida (a parte do pai compartilhada), passando pelo leite da mãe, *dsoho* (que é dito ser branco), e continuando por toda vida, como se verá adiante, através da saliva feminina.

Conforme já comentado anteriormente, desde pouca idade cabe à mulher o papel ligado à nutrição da família, no sentido físico e cultural. São elas que processam o alimento selvagem trazido pelos homens, preparando a caça, os peixes e as frutas, além da própria macaxeira, que freqüentêmente colhem, limpam e preparam. Segundo Pollock (1985), há duas categorias de alimentos, dualidade esta que expressa-se em todos os níveis da cultura: selvagem e domesticado. Os alimentos selvagens são basicamente todos aqueles que vêm da floresta ou do rio, ou seja, os que não foram cultivados e transformados pela ação da vontade humana. Esses alimentos têm característica selvagens, da mesma maneira que o local de onde provêm e das pessoas que os trazem: os homens, que também têm uma característica, uma essência selvagem.

Os outros alimentos cultivados, como as frutas plantadas, as leguminosas, enfim, todo o produto das roças não é selvagem, é domesticado, feminino: é a partir deles que se fazem comidas femininas. Quase sempre as refeições *Madija* têm um ingrediente de cada um dos reinos, da natureza e da cultura: uma caça ou peixe e algum produto das roças.

Também são as mulheres que mais colhem algodão, processando o fio na roca que depois vai se transformar nas mochilas, redes e tapetes que, uma vez tingidos, são vendidos em troca de munição e utensílios de cozinha. As mulheres freqüentemente fazem esse trabalho todo apenas para conseguir munição para os seus maridos, ao invés de trocarem coisas para si mesmas ou seus filhos.

Elas cuidam integralmente dos filhos pequenos, (o menino um pouco mais crescido já fica com o pai), das roupas - que elas lavam sempre -, da limpeza e arrumação da casa. Cabe a elas tambem o papel de repassar aos filhos pequenos as

---

[42] As palavras *dsoho ssohue* significam, respectivamente "peito", "mama", "seio", e "preto", "escuro" (Silva, 1984; e Adams, 1962). Como característica do que é da mama, peito, *dsoho* significa tambem leite materno, ou simplesmente leite. Os dados empíricos discordam da leitura de Lorrain (1994), que traduziu a palavra composta para o inglês "off-white milk".

histórias, mitos e canções. Mae, o xamã da aldeia, conta que quando pequeno sua mãe contou-lhe uma parte da história de Tamaco e Quira, heróis mitólogicos Kulina. Como ela morreu quando ele ainda tinha pouca idade, ele não aprendeu a história toda. Ainda segundo ele, como essa atividade é reservada às mulheres, quase ninguém conhece mais a história já que não há mais velhas na aldeia [43].

Numa tarde, enquanto eu ouvia as histórias contadas por Mae no pátio da aldeia, chegou a notícia do nascimento do filho de Dário (casa 05) e Haurita. Dário era meu pai adotivo na aldeia e sua mulher era quem me cuidava. Dirigimo-nos para lá, eu e Mae - o xamã -, já que o momento do parto é bastante singular numa aldeia. Ele havia sido realizado por Zaccaria, filho de Mae e novo xamã da aldeia. Ao chegarmos e presenciarmos a criança deitada no estrado da casa, ao lado da placenta da mãe, legitimamos o fato de que aquela era uma criança *Madija*, filha de *madijas* e nascida numa aldeia *Madija*.

É muito importante a afirmação Kulina de que determinada pessoa é realmente *Madija* e em que aldeia ela nasceu, por causa da localidade e do *sib* a que a criança vai pertencer, o que interferirá permanentemente em sua vida. Pollock descreve que há cantos femininos que ocorrem logo após a concepção na porta da casa da mãe, mas isso não ocorreu nesse caso.

Voltando à narrativa, quando pergunto a Dário o nome do recém-nascido ele me diz que ainda não tem, é muito novo. Isso me chamou à atenção, pois para os Kulina ter um nome significa participar do sistema de reciprocidade, significa ser gente, em oposição aos animais da floresta e inimigos.

À criança é dado o nome da pessoa que cortou seu cordão umbilical no momento do nascimento. Essa pessoa é normalmente um parente adulto próximo, do mesmo sexo do recém-nascido, do qual, é claro, sabe-se o nome. Então havia algo mais na afirmação de Dário e a explicação para este fato era a de que o recém nascido ainda não era gente, mas um animal selvagem que se transformará em ser sociável ao longo de sua vida.

---

[43] Conforme Mae (1996 d.p.). Tambem Adams (1962 :93) relata que "*Muchas vezes, los informantes han preguntado a la anciana Mamá Rosa o a la Abuela Juana, por detalhes o hechos olvidados, referentes a las leyendas qye estaban narrando. Y ha sido de estas mujeres ancianas que la mayor parte de la población Culina, en el Perú, ha aprendido sua leyendas*".

Os Kulina acreditam que a geração da criança é responsabilidade integral do pai que, através do depósito no útero materno de muito sêmen, consegue gerar uma criança forte e grande. Poder-se-ia pensar que, em se tratando do ciclo dos líquidos, haveria a participação feminina na geração do feto, já que a evidência da gravidez dá-se pela cessação da menstruação (o sangue feminino poderia estar indo para o feto). A explicação nativa, porém não é esta, pois para eles o feto, ao começar a crescer, fecha a saída vaginal, impedindo a saída do sangue, que sairá todo junto após o parto, com e na forma da placenta.

Os *Madija* dizem que jamais viajam quando suas mulheres estão grávidas, sob pena de, em caso de infidelidade da mulher, a criança vir a ter dois (ou mais) pais, fato que será sabido por toda a aldeia, inclusive pela criança.

Como o homem simboliza o selvagem, a floresta, o não-domesticado e o sêmen é a sua essência simbolizada, da mesma forma a criança produzida inteiramente pelo sêmen é inteiramente selvagem. Um animal selvagem que necessitará, ai sim, dos fluídos e alimentos femininos, nesse momento representados pelo leito materno, para tornar-se cada vez mais pessoa, gente, ser sociável.

Na mesma proporção em que os homens representam o selvagem, a floresta, o distante, perigoso e sem controle, a mulher representa o domesticado, a casa, a aldeia e a sociedade. Já que o leite materno trata-se (da mesma forma que o sêmen para o homem) da essência feminina simbolizada, ao bebê-lo continuamente, a criança aos poucos vai se transformando de animal selvagem em gente. Após 15 ou 20 dias, o recém-nascido receberá um nome, que todos já sabiam que ela teria, mas que ainda não lhe era devido.

Além do leite materno, essa criança, ao começar a crescer, deverá alimentar-se de muitas comidas femininas, como descritas anteriormente, para que a sua natureza selvagem e não sociável vá aos poucos se transformando em domesticada e sociável, processo que apenas se encerra com a morte da pessoa e sua "quebra" do sistema de reciprocidade. Nesse momento, ainda o ciclo de transformações continua, mas de outra forma, e num outro plano, pois acredita-se que os espíritos dos mortos, aos descerem a

nami budi (mundo subterrâneo), retornam como animais selvagens que serão caçados pelos homens, transformados pelas mulheres em comida, reinstaurando-se no ciclo.

Também há um outro aspecto, citado em Viveiros de Castro (ver nota 41), da metamorfose dos homens em animais selvagens no qual o xamã, durante a sessão de *mariri* ou em sonhos, transforma-se no seu *adsaba*, o espírito auxiliar, que é representado por um animal selvagem que o guia pelos caminhos da floresta, mostrando-lhe onde estão os animais de caça. Porém, mais importante do que o aspecto mágico da transformação é a reintegração simbólica do homem na natureza, com a sua essência primeva, selvagem.

Infelizmente, muitas perguntas certamente ainda ficam sem resposta para melhor entender esse processo em relação às mulheres: elas já nascem cultura? Feitas da mesma substância que os homens, ou seja, de sêmen, também elas são seres selvagens ao nascer, que teriam de passar pelo mesmo ciclo de transformações dos homens?

A diferença poderia estar ligada a aspectos anatômicos e culturais, pois, além de não produzir sêmen elas passam a infância toda com as outras mulheres, vivendo num mundo basicamente feminino. Já os meninos, logo começam a conviver junto com os outros meninos da tribo, em pequenos bandos, e a seguir o pai, com ele aprendendo as técnicas de caça, pesca e outras atividades masculinas que dependem de conhecimentos específicos. É, no entanto, através da audição das canções que o Kulina adquirirá seu conhecimento da cosmologia, das lendas e costumes de sua gente.

É claro que não são apenas as mães, com seus fluidos, músicas e histórias que formam o adulto Kulina. O contato direto com o pai durante a infância é muito forte, o bastante para que o jovem Kulina desenvolva-se com segurança, além dos ensinamentos dos xamãs e dos outros homens mais velhos da aldeia. No entanto, sem a mulher é impossível para o homem tornar-se verdadeiramente ser sociavel, controlar a sua natureza selvagem, manifesta através do sêmen, uma essência que só é verdadeiramente controlada após o casamento, quando o homem passar a ter relações sexuais com sua esposa.

Outra pergunta: se as mulheres não nascem cultura, a partir de que momento elas o são? É possível uma hipótese de trabalho: no momento em que a jovem mãe dá pela primeira vez o peito a seu filho ela teria, necessariamente, de estar pronta, pois a criança, seja menino ou menina, necessita da ação transformadora que irá operar através dela.

Talvez então no momento do casamento, as adolescentes recém menstruadas já seriam cultura, pois casar-se significa concretamente poder ter filhos em breve. Para casar-se, elas devem ainda, além de já ter menstruado, ter seios desenvolvidos. Mas se o sangue menstrual não participa do processo de construção de pessoa, nem dos processos de cura, devendo as mulheres menstruadas manterem-se afastadas dos doentes, qual seria seu significado então?

Quando as pessoas morrem, os seus espíritos, *tokorime*, podem retornar na forma de animais selvagens, preferencialmente os queixadas [44] (espécie de porco-do-mato). Não fica claro, segundo a mitologia Kulina e os relatos de xamãs, se o *tokorime* metamorfoseia-se no animal selvagem para seduzí-lo ou toma seu próprio corpo para conduzí-lo à superfície, onde os animais vivem.

Quando um queixada é avistado no mato, acontece um intenso ritual de cantos que prolonga-se noite adentro, dele participando apenas o xamã e as mulheres e no qual o espírito do xamã vai até o queixada, ou o grupo de queixadas, encontrar-se com os *tokorime* que neles habitam. Mas esse *tokorime* é masculino ou feminino? Depois de mortos, os espíritos perdem o sexo? Infelizmente, todas essas tão pertinentes questões dependem de pesquisas posteriores para serem esclarecidas.

Voltando à questão dos líquidos femininos, percebí, em dado momento, que havia outros elementos participando no processo de construção da pessoa além do sêmen e do leite materno. Durante as gravações das músicas, muitas feitas em minha casa na aldeia, a audiência era sempre muito grande, composta de homens, mulheres, meninos e meninas. No dia seguinte, era muito grande o trabalho de colocar tudo em ordem, principalmente o chão da casa, que ficava muito molhado pela saliva que as

---

[44] Os queixada constituem-se para os Kulina um símbolo de sua sociedade, por viverem preferencialmente em bando, sendo assim gregários.

mulheres copiosamente cuspiam. Como os *Madija* têm fama, como descrito no capítulo II, de serem pouco higiênicos, minha primeira reação foi a de contemporizar como um traço cultural não muito importante àquela altura do trabalho.

O problema é que os homens não cuspiam, - no chão da casa, é claro - tomando o cuidado de sentar-se na janela e cuspir para fora. Como o tabaco - *ssina* -, colocado em grande quantidade entre os lábios inferiores e os dentes provoca uma grande salivação, havia sempre alguém cuspindo no chão, mas exclusivamente mulheres: mulheres e meninas.

Não fazia sentido mulheres que mantinham os seus filhos, sempre que possível, limpos e que cozinhavam com grande asseio praticarem aquela "falta de educação", ainda mais em minha casa. A chave surgiu em dois momentos bem distintos. O primeiro foi quando, após já aceito na aldeia, tendo recebido um nome e conseguido pronunciar algumas palavras em Kulina, pude participar mais do universo feminino, visitando as casas nos momentos em que os homens conversavam ou descansavam e as mulheres cuidavam de seus afazeres, principalmente dos filhos pequenos.

Em várias oportunidades, pude presencia-las limpando a sujeira que os bebês de colo haviam feito. Por exemplo, quando a criança defecava no chão, a mãe cuidadosamente pegava água limpa, regurgitava na boca e a seguir borrifava aquela mistura de saliva e água sobre o local, limpando completamente. Porque ela simplesmente não jogava a água da caneca sobre a sujeira? Era como se somente a água não bastasse.

Em outro episódio, presenciei um banho que tinha as mesmas características: a mãe sentada, com muita habilidade, colocava o filho pequeno em pé sobre suas pernas, mantendo-o ereto com uma das mãos, enquanto colocava uma grande quantidade de água na boca, a qual ela regurgitava levemente e borrifava sobre a criança, enquanto com a outra mão a esfregava do alto da cabeça até os pés.

Além do aspecto afetivo envolvido, do aspecto prático de rapidamente dar banhos nos pequenos, a questão da saliva parecia estar ligada diretamente a uma qualidade especial, uma qualidade purificadora, já que em nenhum momento presenciei

qualquer espécie de repulsa masculina por pisar a saliva cuspida no chão das casas. Não bastasse isso, tive oportunidade de observar as mulheres tecendo o fio do algodão a partir de chumaços no chão que elas iam umedecendo e juntando para aos poucos esticá-los e torcê-los, e então enrolá-los na roca manual. A união dos chumaços de algodão é feita com saliva, sendo depois torcido cuidadosamente, e enrolado ao fio já pronto na roca, num trabalho penoso e artesanal

Foi durante a tradução das cantigas de *ajie* que apareceu o segundo elemento. Numa das estrofes da canção, o xamã diz:

> " *...pai, você têm um novo xamã..., ...mãe, me dê caiçuma para beber que eu tenho sede...* ".

Ocorre que a caiçuma é uma bebida feita da mastigação de mandioca com muita saliva, pelas mulheres, que cospem todo o conteúdo num cocho de madeira feito especialmente para esse fim durante as festividades da colheita do verão. Estas cerimônias são chamadas de *coidsa* [45]. A caiçuma é altamente fermentada e forte, não servindo absolutamente para matar a sede. Durante a tradução das canções, meus informantes me disseram que a caiçuma é a bebida do novo xamã, a bebida do espírito, que ele tem sede da bebida da mãe: bebida feita de sua saliva, mastigada com alimentos sociais, domesticados, metaforicamente transformados em cultura.

O quadro, então, ficava mais claro: os líquidos do pai, primeiro, criam a vida, mas uma vida selvagem, dentro do útero da mãe. Em seguida, é o leite materno que vai transformá-lo em gente - *Madija* -, gente que tem nome. Ao longo de sua infância, é a saliva da mãe que vai limpá-lo, refrescá-lo, afagá-lo. Durante sua vida, é essa saliva que vai ser útil na confecção das redes e, em algum tempo, das roupas que ele usará, e no preparo de comidas femininas.

Na sua adolescência e vida adulta é a saliva, não mais da mãe, mas de todas as mulheres, potencialmente mães, que vai produzir a bebida que é o centro do ritual anual mais importante de sua sociedade - a *coidsa*. É neste momento que os pretendentes à

---

[45] Ver capítulo VI.

vida adulta escolhem suas parceiras, sem as quais eles jamais tornar-se-ão *Madija*. E será também a caiçuma, principalmente, a bebida do mundo espiritual, ritualizando a passagem do homem comum para o mundo dos xamãs, o mundo dos espíritos.

Há uma certa discordância sobre o destino dos espíritos após a morte. Se eles retornam a *nami budi*, na forma de *tokorimés*, é possível pensar, então, num ciclo integrado da vida. Nele, o homem selvagem - natureza - sofre um processo de ser domado/socializado até atingir o nível de pessoalidade necessário à vida na aldeia. Essa pessoa retorna como xamã (ou após a morte), metamorfoseado em animal *tokorimé*, ao mundo espiritual, dos mortos, que tem uma estreita relação com o da natureza. Em oposição, a aldeia é o mundo da cultura, da sociabilidade, dos vivos: extremos apenas atingíveis através da transformação do homem em ser ser sociável, ou da sua metamorfose em animais selvagens.

Uma das características que mais evidencia essa domesticação é a linguagem, as habilidades da oratória. A habilidade discursiva garante o respeito, indicando a sabedoria da pessoa. Os xamãs e os chefes são pessoas que devem saber usar dessas artes do convencimento, sob pena de perderem o contato com o seu grupo, sendo naturalmente substituídos ou, em caso de inabilidade política, podendo causar uma rachadura social.

Essas habilidades podem ser percebidas na tradução das letras das canções recolhidas. As letras das canções cantadas pelas meninas e mulheres de um modo geral, apesar de terem uma pronúncia difícil de ser compreendida pelos tradutores homens não-Kulinas, eram curtas, com temáticas aparentemente simples, girando em torno de objetos, animais, lugares e atitudes. Já as das canções de *ajie*, cantadas pelos homens, apesar de terem uma pronúncia muito clara em língua materna, eram longas, estróficas, embora muito difíceis de traduzir por causa da complexidade temática e do domínio da linguagem dos executantes. Há certos *a priori* presentes na execução musical, mais especificamente no *ajie*, sem os quais a letra, exclusivamente, não tem o menor significado.

As canções recolhidas dos dois xamãs, Mae e Jimaná (deste último, durante minha viagem de barco até Sta. Júlia), ambos velhos e líderes, são extremamente fáceis de transcrever, com uma pronúncia clara e bem articulada. No entanto, ficávamos, eu

mais meus informantes, às vezes mais de uma hora trabalhando na tradução de uma única frase. Quatro ou cinco pessoas, das quais duas falavam portugues razoavelmente, as outras ajudando a procurar situações imagéticas sinônimas ou contextualizando o significado da frase, além do auxílio de um dicionário e gramática da língua Kulina. Sabia-se o que estava sendo dito, mas o significado era sempre complexo e sempre remetia a outros significantes [46].

O gênero discursivo é também uma das características marcantes da fala *Madija*. Quando um pai quer repreender um filho pequeno, jamais ele grita: emposta a voz e à anasala levemente, criando uma espécie de pantomima vocal de uma outra personalidade, ao que as crianças obedecem prontamente. Quando em público, em reuniões sociais, há um exagero de expressões onomatopaicas, acompanhadas de gestos largos e glissandos em falsete nos finais das frases. Estas expressões são bastante apreciadas por todos, atraindo muito a atenção dos interlocutores quando bem performatizado.

Quer me parecer, então, que uma das últimas etapas da pessoalidade, na sociedade Kulina, passa necessariamente pelas várias modalidades voco-sonoras, verbais e/ou musicais. Elas fazem parte das atribuições e talentos individuais, conseguidas ao longo dos anos.

[46] Isto não é incomum nas terras baixas. Nesse sentido ver também Menezes Bastos (1990).

Para sumarizar, proponho um quadro das relações apresentadas entre natureza e cultura, onde a continuidade das categorias envolvidas deve ser pensada horizontalmente, da esquerda para a direita, sendo que a oposição entre natureza e cultura - expressa verticalmente -, assim como os dois termos desta última não deve ser pensada como congelada mas muito mais como um processo de transformação, um devir.

NATUREZA	CULTURA	
Sêmen	Leite	Saliva
Preto (leite preto)	Branco (leite branco)	Neutro s/ cor
Mata/fora	Casa/dentro	Aldeia/em torno
Homem	Mulher	Pessoa
Animal	Humano	Sociedade
Forte	Suave	Indefinido
Pênis	Seios	Cabeça
em baixo	central	em cima
S/ Controle	Doado	Escolhido
Concepção	Crescimento	Desenvolvimento
Acre/ácido	Agradável	s/ Sabor
Recém Nascido	Criança	Adulto
NÃO GENTE/SELVAGEM	GENTE/DOMESTICADO	

IX

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Muitas perguntas. Isso sintetiza bem a idéia que eu mesmo faço do presente trabalho. Os dados empíricos foram tratados sob a ótica de um etnomusicólogo defrontando-se com suas próprias contradições. Contradições estas geradas pela pujança do encontrado em relação ao desejado, ao pensado.

Não fui à aldeia Kulina a fim de estudar os processos de construção da pessoa, o sistema de reciprocidade ou o xamanismo. Sabia que não tinha tempo e recursos suficientes para tal e, no entanto, seria impossível considerar qualquer coisa que fosse sobre os dados aqui apresentados sem levar em conta todo o universo que descortinou-se, todo ele interpenetrado por todos os outros domínios (como não podia deixar de ser), entre eles a música pairando soberana, fácil, cantada e tocada livremente, como a dizer: grave-me, compreenda-me, compartilhe.

Uma tentativa de generalizar o que foi exposto ao longo da tese é prematura. Por tanto, reservo-me o dever de não ser imprudente ou ingênuo. Tudo o que gostaria nesse momento era de poder ir a campo, imbuído dessa tentativa de descontrução, que é essa dissertação para, aí sim, tentar recompor o quadro de uma maneira mais coerente. Já sei o que não preciso mais saber sobre os Kulina: só não sei o que é que realmente preciso saber para juntar os fragmentos e apresentá-los de forma inteligível, se é que é possível, como diria Levi-Strauss, reconstruir o contínuo a partir do descontínuo.

A premência do *manaco* parece permear todas as instituições *Madija*. Da mesma forma, o devir, no caso da pessoa, atua como uma balisa moral, estabelecendo parâmetros de *vir a ser* , aceitos com naturalidade e vividos. O xamanismo integra elementos de ambos e busca instaurar, através da música, a compreensão, o conhecimento na doença, que é *dori*. *Dori*, substância com personalidade inteligente, *dori* doença, *dori* saúde, onde podem atuar forças da natureza e da cultura: a primeira para a doença e a segunda para a saúde.

Como a alteridade freqüentemente nos arrebata, sempre fico surpreso ao descobrir que estamos, às vezes, tão próximos: a forma de atuação sistema imunológico é similar ao do *dori*. Todos nós convivemos com vírus e bactérias em nosso organismo, sem que isso não signifique necessariamente estarmos doentes. A diferença está em o organismo reconhecer ou não o vírus. Ao ser reconhecido ele passa a estar sob controle do sistema imunólogico e deixa de causar danos. No caso Kulina é o *dori* que tem de ser transformado, tem que aprender, para poder conviver com o doente sem lhe causar danos. No outro caso é o sistema que deve aprender sobre o outro, incorporá-lo, para tambem poder conviver.

Também fundamental é o papel da música como veículo ideal de compartilhamento do conhecimento, na instauração de canais de comunicação, onde a música instrumental representa o mais alto grau de sofisticação tanto a nível fonológico quanto sintático. O papél curador da música no *dori* e os cantos de *dosse* são os exemplos mais evidentes de como opera-se a transformação da doença ou da pessoa, esta primeira pensada enquanto potencialmente uma pessoa estranha.

Importante é a explicitação da atividade transformadora da mulher, associada à cultura, em detrimento ao homem, associado à natureza, numa visão contrária a tradicionalmente proposta pela antropologia, que coloca o homem no domínio da cultura e a mulher no da natureza.

Para concluir apenas mais uma reflexão. A maior parte de meu tempo de trabalho pós campo foi utilizado não na música, mas nos dados empíricos não sonoros. Isso me pareceu, em algum momento, contraditório, já que esta é uma tese sobre música Kulina. Ao chegar próximo ao final, indaguei-me se poderia ter trabalhado imediatamente com os dados sonoros e dedicar atenção total a eles? A resposta, acredito, é não. E da mesma forma não poderia examinar exclusivamente os aspectos ligados à música, a sua realização, sem cair no eterno dilema do afastamento em direção ao som, ou ao sentido.

Da mesma maneira que seria impossível à um pesquisador estrangeiro estudar o samba brasileiro sem saber da malandragem, da pobreza e das múltiplas questões envolvendo a problemática de uma identidade social brasileira, não seria possível

aprofundar a análise da música Kulina antes de ter contextualizado, minimamente que fosse, os aspectos preponderantes de sua vida social.

Nesse sentido o principal objetivo proposto no Projeto de Dissertação de Mestrado (Silva, 1995), de fazer o reconhecimento inicial das manifestações musicais Kulina, foi plenamente atingido. Os dados e considerações aqui apresentados propiciam-me condições objetivas de traçar metas mais ousadas para o doutorado.

X

TRANSCRIÇÕES E TRADUÇÕES

Durante minha estada em Rio Branco, no pré e no pós campo, pude contar com o auxílio decisivo de Nelson Diecke e sua esposa Jandira Keppi, ambos da missão Luterana Kulina do alto Purús, os quais viveram muitos anos na aldeia em que estive. A transcrição das canções dos discos 3 e 4 foi feita por Nelson.

As traduções são versões adaptadas das letras das músicas recolhidas, feitas por informantes Kulina, às vezes contando para isso com um grupo de 4 ou 5 pessoas. Diante da dificuldade de traduzir literalmente as canções ou da falta de sentido que o texto adquiria ao ser literalmente traduzido, optou-se por adaptar a tradução ao significado, muitas vezes apenas subentendido no texto. Como a transcrição é rigorosa e está incorporada ao corpo do texto, uma eventual discondância do significado pode ser facilmente revista. Os trechos entre parênteses foram colocados para explicar o sentido implícito dado pelos informantes.

Aqui estão registradas todas as canções colhidas durante o trabalho de campo em Santa Júlia que não foram, por razões eminentemente pragmáticas, utilizadas na análise.

Disco nº 1 - Track 03 - Jimana

Maji toccadsa sara sara tine bo naji
Maqui huajijira imade baco icaniredsa huati, icanirede
Aji toccapara onaneje acca dsama cahani
Pinaticaha nejerama dama dama tama
Tia neboneraa dissera tinana
Tia huajo ocaneraa dissera tinana
Ssano huajina tinana poni huati nani huajine
Nema nijidsa ocana poni nani huajiné
Jina ajiccadsa icahani canana ccajonani tide inajaro

Ebedsodso inea ibacanana

Maidsa jaroqui nani occana napa oneraa

A tarde está se espalhando (está caindo)

Ele fica perto (dela) andando e cantando assim

A mulher vai em direção ao pé da árvore e olha para ele (que se afasta)

E vamos embora sem olhar para trás (pode pegar)

Vamos todos juntos.

Eu vou te deixar novamente (minha mulher)

Eu gosto de você. À esquerda fica a lembrança de você (a esquerda é o lado ruim).

E é por isso que eu canto.

Foram dois na frente e quando virou para trás conversamos com vocês

Ele foi na frente e a mulher vai atrás.

Vão pintar a cara de Urucum, ele e mais dois

Era mentira, mentira

Eu vou lá mas não vou não (a mulher o enganou e não foi).

Disco nº 01 - Track 04 - Jimana

Nadsa ajidsa rerede huini quenapa

Jina qquinana inajaropa

Nejecoma najaro rerede

Nema najaro rerede

Ponia nana ato najaro, najaro

quenai quei

Onde é que está aquele grilo que estava sentado e cantando?

Vamos olhar (para ele). Como é que o grilo estava cantando?

É o grilo mulher que está sentado cantando.

Nós fomos todos espiar o grilo mulher que estava cantando.

Fica o mesmo grilo. - 2x

Ele estava fazendo (cantar).

Disco nº 01 - Track 05 - Jimana

Coranono coranono jidsa tane
namanajari cocoranono namanajari
Adsa coranono huarii quenade
Dsama batto hujipi coranono jidsa tani
nemananipi qquiti nejerani
oji, oji tirana
Ohuana obodi huatinadsa oji onabote nade - 2x
Tiadsa occana teraa nassa ojioji taneje
oji onabote nade
Dsama batto huajipi ococo ococo tariraa
Jidsa tanee ococo
Nemanani qqui onejerani tanipi
Aji ohuadsa tiana dsana qqui ti nani
Ococo attini onittadsa oji ona bote nade
Obodi jiri jiri toji dsami
Ohuana ohuana occani nejera poni
Maqui jidsa inanipi mano jajade huati dsetade
Ohuana ohuana jidsaniji ocaji nejeraa
Jidsa jidsa ocaji nejeraa
dsome obodi huati taride - 2x
Ohuana jidsera onani nera poni
Nejecoma onani padseje ohuana
Aji jaro ococona ohuati tohuane raa occani padseje - 2x
Ohuana ajicadsa titohui huati onanini tohui

Um passarinho está cantando. Um outro passarinho está cantando
Outro passarinho está lá no galho da árvore.
Nas terras lá debaixo (rio abaixo) eu não vi esse passarinho.
Lá você não viu esse passarinho.
Minha namorada, quando você for embora vai chorar
E eu vou contigo. Eu vou chorar muito lá embaixo (rio abaixo).

Eu quase chorei quando estava lá embaixo
O Juriti estava cantando lá embaixo, na outra terra
Você nunca foi lá embaixo para ver o Jurití
Quando eu ouço a estória do Juriti eu quase choro
Eu estou cantando com meu coração,
Eu nunca mais fui à minha aldeia
Quando eu chegar lá, o passarinho vai ficar muito contente
Eu nunca mais vi a brincadeira dos meninos
De noite eu estava pensando, deitado na rede
que eu nunca mais apareci na minha casa
Eu vou te deixar Juriti, para ir embora lá para cima (rio acima)
Quando eu lá chegar, eu vou pensar muito em você.

Disco nº 01 - Track 10 - *mariri* - meninas

Dsomaji ohuaqquee rami, dsomajiri onii
Ele não gosta de Onça

Disco nº 01 - Track 11 - Idem

Titohui titohui joppajo joppajo onajonapa
Ele vem andando pelo caminho
assobiando com os dedos

Disco nº 02 - Track 04 - Meninas -*Mariri*

Titabari qui one jerani
ahi, ahi
Eu vi o teu espírito (durante o mariri)
(nós vamos todos ver sua alma)

Disco nº 02 - Track 05 - Idem

Tohua coropi tohua coropi
Aja passodsa dati canaji

Um passarinho deu água para mim beber

Disco nº 02 - Track 06 - Mae e grupo de homens - Ajie

(*infelizmente não disponho da letra em Kulina*)

Uma moça estava no caminho tocando flauta
Quem é que estava tocando? Era uma moça quem estava
Quem é que estava tocando flauta no caminho de terra?
Era um rapaz
Ele estava bebendo rami e cantando

Disco nº 02 - Track 07 - Meninas e mulheres casadas - *Mariri* à tarde antes de Ajie

Dsodorene dsodorene dsodorene dsodorene
mamorecca passo tassoquenani
ohossorene dsodoreni ohossoreni dsodoreni
A água do matrichão reboja
(o matrichão entra no redemoinho de água e vira mariri)

Disco nº 02 - Track 08 - idem

Ajari jahuidsa toquenahi nemanacajo
dsaqqui nahe nemanacajo
Andando no caminho, ele encontra um tucano.

Disco nº 02 - Track 09 - idem

mamoro ccoriri jiri onaccanipi, ohua odacanadsa jiri jiri onaccanipi
ebedsoniro nijo ora onani - 2x

Primeiro, eu estava cantando
Ai eu não deixava pintar a minha cara (de urucum ou jenipapo)

Disco nº 02 - Track 10 - idem

anopi anopi anopi anopi, jini ocore anopi
anopi anopi anopi anopi, jini ocore jini ocore ocore
A garça vive no céu

ococo tetepidsa joconi nade ococohi
ococo jiri jiri onanide ococo
O pombo passa voando por cima da gente

Disco nº 02 - Track 11- idem

ccodso ssenapi quenajari
ssenapi ssenapi iccadsodsojo
huapina opema terere terere
amo amo, dama dama onahi jineco

Taboatã é nosso, eu vou pegá-lo com a mão (vou cantando)
Todo mundo está cantando e dançando no terreiro
(Fui) eu que peguei o caranguejo?
Ele estava pegando o outro caranguejo (para brincar)

Disco nº 03 - Track 02 - *Mariri* de meninas - escola

Occa marossa jiri jiri onocconipi
Ebedso nebo coro onani
Occa ato canadsa jiri jiri onocconipi
ebedsopi nebo coro onani
dsome dsidsi tanidsa odsepe totoji
tedsa icoro odsepe totenojoji
dsome dsidsi tanidsa
tedsa icoro odsepe totenojoji

Eu venho cantando de noite com a jarina enrolada (cinto de palha)
Ele não deixou pintar a sua cara

Ele veio pelo caminho e pegou uma folha do mato
Ele não deixou pintar a sua cara

Está escuro e ele não vê, (então voce deve) dar a mão para o outro
Voce me deu alfavaca a noite (quando estava escuro)

A fruta estava verde mesmo (o buriti)
A arara gosta muito do buriti maduro

Todo mundo vinha nadando (doente ??)
e perdemos um companheiro

Nós fomos espiar o papagaio cantando
A alma vem cantando, por isso ele fica alegre

Disco nº 03 - Track 06 - Solo menina

Ajidsapi ssono jidsa tanidsa tani, cohuero cohuero jaho dsaro tinaji
Ajidsapi dsome dsotonidsa tani, cocoji cocoji jaho dsaro tinahi

Em outra terra eu vou pegar um passarinho
De noite, quando estiver escuro, eu vou pegar o passarinho

Disco nº 03 - Track 11 - Escola - *Mariri*

Doppippi doppippi onini cataji
doppippi doppippi pepejiha ccanini
tororo tororo onini cataji
Cojano tororo tore jorepa, cojano rona cojano rana
cojano tore tore tore jorepa
aja jare corode ticca jidepe
aja ajari cajide ticca jidepe
dsome todsararani rani

Moça, como é o seu nome?
(O) passarinho está levando uma folha
Sapo, como é o seu nome?
Aquele rapaz está tocando uma flauta
O rapaz (que está) deitado (na rede) está tocando (uma flauta)
Aquela moça está pintada de urucum
Quando chega a noite, fica muito frio
Tarde, (dentro da noite) faz muito frio e ai me dão urucum
O arapo (urucum ainda em semente no pé) está lá no mato

Disco nº 03 - Track 12 - idem

Oebedsoraha occajaro cassonahi
(Ele) estava pintando (a cara com jenipapo) e caiu no chão (com a cara no chão)

Disco nº 03 - Track 13 - idem

Dsome tojidsani nani quenapa
iri dsomaji jina qqui inana
idi dsomaji jina qqui inana

Bem tarde da noite nós iremos espiar a onça
Vamos espiar a vovó onça quando for bem tarde
Vamos espiar o vovô onça quando for bem tarde
(avós onça são os ancentrais mitológicos)

Disco nº 4 - Track 01 - *Mariri* em casa

Madija jidsa tahi cattade, occaronajonani

Vamos (convite) espiar outras pessoas, outra gente
Vamos pular a janela e espiar os outros

ato ato titaticca dsepe ssihui, passo dse nehe jicani
ticca nono ccanini onaccana capi capi tohui
ticca nono ccanini ccajonajonajari capi tohui

O irmão mais velho, tesoureiro (um tipo de pássaro da região),
vai beber toda a água da sua cabeça
O pajé fez do seu filho mais velho pajé. O urubú tá vomitando

XI

BIBLIOGRAFIA:

Acuña, Cristóbal de *"Novo Descobrimento do Grande Rio das Amazonas"*, R.J.: Ed. Agir S.A., [1641] 1994.

Adams, P. "Textos Culina", In: *Folklore Americano*, ano X, n.10, Lima, Perú, 1962.

_____, "La música culina", In: *Perú Indígena*, separata, nº 24/25, Lima, 1964.

Albert, Bruce *"Temps du Sang, Temps des Cendres". Réprésentation de la Maladie, Systéme Rituel et Espace Politique chez les Yanomami du Sud-Ouest de l'Amazonie Brésilienne*, .Tese de Doutoramento, Université de Paris, 1985.

Altman, Lori "Evangelização e Povos Indígenas", trab. de conclusão do curso de Teologia, Fac. de Teologia da IECLB, São Leopoldo, 1982.

_____, "Convivência e Solidariedade" - Uma Experiência Pastoral entre os Kulina (*madija*), GTME/COMIM, São Leopoldo, 1990.

_____, *Madija - Um povo entre a floresta e o rio*, Tese de Mestrado, Instituto Met. de Ensino Superior de São Bernardo do Campo, S.P., 1994.

_____, O caso da doença de Queri, In: *Outra Visão*, ano II, nº 4, Acre, 1985

Andrade, Onofre *Amazônia - Esboço Histórico: Rio Juruá*, Maceió: Casa Ramalho, 1937.

Aquino,Terri Valle de *Kaxinawa: de seringueiro "caboclo" a peão "acreano"*, Tese de Mestrado em Antropologia Social, PPGAS, Brasília, 1976.

Avery, T.L. Mamaindé Vocal Music, In: *Ethnomusicology*, XXI, n.3, 1977, pp.359-377.

Aytai, Desiderio *O Mundo Sonoro Xavante*, S.P.: USP, 1985.

Basso, E.B. *A musical view of the Universe: Kalapalo myth and ritual performances*, Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1985.

Beaudet,Jean-Michel L'Éthnomusicologie de l'Amazonie, In: *L'Homme*, 1993.

_____, *Les Orchestres de Clarinettes Tule des Wayapi du Haut Oyapok*,

Master Thesis in Anthropologie, Université Paris, 1983.

_____, *Music and Water in Indigenous America*, paper, 1994.

Brown, Michael *Tsewa's Gift: Magic and Meaning in an Amazonian society* Washington DC: Smithsonian Institution Press, 1985.

Canzio, Ricardo *Criteria of comparison for the study of the musics of the Lowlands Indians of Brasil*, paper, 1994

Carneiro da Cunha, Manuela *Os Mortos e os Outros: Uma Análise do Sistema Funerário e da Noção de Pessoa entre os Índios Krahó*, SP: Hucitec, 1978.

Chandless, W. "Ascent of the River Purús", In: *Journal of the Royal Geographical Society*, vol. 36, London, 1866.

DaMatta, Roberto *Relativizando:Uma Introdução à Antropologia Social*, SP: Vozes,1981.

Deicke, Nelson "Relatório de Atividades", Missão Luterana entre os Indios Kulina do Alto Purus, Rio Branco, 1990.

_____, Depoimento Pessoal, Rio Branco, Março/Junho de 1996.

Evans-Pritchard, E.E. *Os Nuer*, SP: Perspectiva,1978.

Feld, Steven *Sound and Sentiment: Birds, Weeping, Poetics, and Song in Kaluli Expression* Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1982.

Fox, Robin *Parentesco e Casamento*, Lisboa: Coleção Vega Universidade, 1986.

Freeman, J. D. On the concept of the Kindred, In: *Journal of the Royal Anthropological Institute*, 91, 1961, pp. 192-220.

Freire, José Ribamar Bessa *A Amazônia Colonial (1616-1798)*, Manaus: Ed. Metro Cúbico, 1994.

Fuks, Victor *Demonstration of Multiple Relationships between Music and Culture of the Waiapi Indians of Brazil*, Doctoral Dissertation in Anthropology , University of Indiana, 1989

Gallois, Dominique T. O Pajé Wayãpi e seus "espelhos", In: *Revista de Antropologia*, vol. 27/28, SP, 1985.

Goldman, Irvin *The Cubeo*, Urbana: University of Illinois Press, 1963.

_____, *The* Mouth *of Heaven*, New York: John Willey & Sons,1985.

Gonçalves, Marco Antonio (org.) *Acre: História e Etnologia*, RJ: Núcleo de Etnologia Indígena, Laboratório de Pesquisa Social, UFRJ, 1991.

Goudenough, W. H. Kindred and Hamlet in Lakalai, In: *Ethnology*,1, nº 1, 1962

Hill, Jonathan *Keepers of the sacred chants: the poétic of ritual power in an Amazonian Society*, Tucson: University of Arizona Press, 1993.

_____, A musical aesthetic of Ritual Curing in the Northwest Amazon, In: E.J. Langdon (ed.), *The Portals of Power: Shamanism in South America*, University of New Mexico Press, 1992.

_____, *Musicality and the Construction of Indigenous Histories in Lowland South America*, paper apresentado no 48th International Congress of Americanists, Stockholm, 1994

Illius, Bruno The Concept of Nihue among the Shipibo-Conibo of Eastern Perú in E.J. Langdon (ed), *The Portals of Power: Shamanism in South America*, University of New Mexico Press, 1992.

Keil, Charles *Tiv Song: The Sociology of Art in a Classless Society*, Chicago: Chicago University Press, 1979.

Keppi, Jandira "Relatório de Atividades", Missão Luterana entre os Indios Kulina do Alto Purus, Rio Branco, 1990.

Lagrou, Elsje M. *Uma Etnografia da Cultura Kaxinawa: entre a Cobra e o Inca*, Tese de Mestrado, UFSC, 1991.

_____, "Hermenêutica e Etnografia", Resenha apresentada ao PPGAS/USP, 1993.

_____, "Xamanismo e Representação entre os Kaxinawá" In: *Xamanismo no Brasil: Novas Perspectivas*, organizado por E. Jean Matteson Langdon, Florianópolis, Ed. da UFSC, 1996.

Langdon, E. Jean Matteson The Siona hallucinogenic ritual: Its meaning and power, In: *Understanding religion and culture: Anthropological and Theological perspectives*, edited by John H. Morgan, Washington DC: University Press of America, 1979-1

_____, Yagé among the Siona: Cultural patterns in visions, In: *Spirits, shamans, and stars*, edited by David L. Browman and Ronal A. Schwarz, The Hague: Mouton, 1979-2

_____, Shamanic Power in Siona Religion an Medicine, In: E. J. Langdon, (ed.), *The Portals of Power: Shamanism in South America*, University of New Mexico Press, 1992.

_____, Xamanismo - Velhas e novas perspectivas, In: *Xamanismo no*

Brasil: Novas Perspectivas, organizado por E. Jean Matteson Langdon, Florianópolis, Ed. da UFSC, 1996.

Lévi-Strauss, Claude, *Tristes Tropiques*, Paris: Plon, 1955.

_____, *O Pensamento Selvagem*, Campinas: Papirus, 1989, 1a.

_____, *L'Homme Nu*, Paris: Plon, 1971.

_____, *Antropologia Estrutural*, RJ: Tempo Brasileiro,1974.

Luna, Luis Eduardo ICAROS - Magic Melodies among the Meztizo Shamans of the Peruvian Amazon, In: E. J. Langdon, (ed.) *The Portals of Power: Shamanism in South America,* University of New Mexico Press, 1992.

Mauss, Marcel Ensaio sobre a Dádiva, In: *Marcel Mauss: Sociologia e Antropologia*, vol II, SP: Edusp, 1974.

Menezes Bastos, Rafael de Menezes *A musicológica Kamayurá: Para uma Antropologia da Comunicação no Alto-Xingu*, Brasília: FUNAI, 1978.

_____, O "*payemeramaraka*" Kamayurá - uma contribuição à etnografia do xamanismo do Alto Xingu, In: *Revista de Antropologia*, vol. 27/28, São Paulo, 1984/1985.

_____, *Ser Índio, cantando "Música Portuguêsa": Manipulação étnica e música entre os Índios Kiriri, de Mirandela, Estado da Bahia. Brasil*, paper apresentado no colóquio internacional "Processos Interculturais na Música: O papel de Portugal na Música do Mundo, desde o século XV", Lisboa, 1986

_____, *A Festa da Jaguatirica: Uma partitura crítico-Interpretativa* Dissertação de Doutorado em Antropologia, USP, 1990.

_____, *Esboço de uma Teoria da Música: Para além de uma Antropologia sem Música e de uma Musicologia sem Homem*, Anuário Antropológico, 1994.

_____, *Aspects of Music in the Amazon: Comparative Perspectives from the study of Kamayura Music*, paper, 1994.

_____, *Anthopology of Music: Theoretical an Methodological Points Towards the Study of Amazonian Indigenous Musics*, Paper, Dep. of Social Antrhopology, University of Saint Andrews, 1996.

Merriam, Alan P. *The Anthropology of Music*, Northwestern University Press, 1964.

Müller, Regina *Os Assuriní do Xingú: História e Arte*, Campinas: Ed. Unicamp, 1990.

Overing, Joanna "A Estética da Produção: O senso de Comunidade entre os Cubeo e os Piaroa", *Revista de Antropologia*, SP: USP,1991.

Pollock, Donald *Personhood and Illness among the Culina of Western Brazil*, Tese de Doutorado, University of Rochester, New York, 1985.

_____, Culina Shamanism: Gender, Power and Knowledge, In: E. J. Langdon (ed.), *The Portals of Power: Shamanism in South America*, University of New Mexico Press, 1992.

Rancy, Cleusa Maria Damo *Raízes do Acre*, Rio Branco: M.M. Paim, AC, 2ª Ed., 1992

Rodrigues, Arion D. *Línguas Brasileiras*, SP: Loyola, 1986.

Roseman, Marina *Temiar Healing Sounds from the Malasian Rainforest: Temiar Music and Medicine*, Berkeley: University of California Press, 1993.

Sahlins, Marshal *Economia de La Edad de Piedra,* Madrid: Akal Editor, 1977.

Schusky, E. L. "Manual para análise de parentesco", SP: E.P.U., 1973

Seeger, Anthony Oratory is Spoken, Nyth is Told, and Song is Sung, but they are all Music to my Ears, In: *Native South American Discourse*, Joel Sherzer and Greg Urban, (edts). Berlin: Mouton de Gruyter, 1986.

_____, *Why Suyá sing: a musical anthropology of an Amazonian People* Cambridge: Cambridge University Press, 1987.

_____, *The Cross-Cultural Study of Music: A Comparison of Musical Performances Among the Gê-Speaking Communities of Native Brazil*, 1994.

Seeger, Anthony e Vogel, Arno "Relatório sobre Algumas Tribos do Acre", 1978

Silva, Abel O. *Tamacco Huima Quiracca Huima: O mito Kulina de Tamacô e Quirá*, Amazônia Ocidental-CIMI,1986.

Silva, Abel O. e Monserrat, Ruth M.F. *Dicionário Kulina-Português e Português-Kulina*, SP: CIMI-ACRE/CE-DI, 1984.

Gramática da Língua Kulina, Rio Branco: CIMI/Acre, 1986.

Silva, Domingos A. Bueno *Por uma Antropologia da Música numa Comunidade do Alto Purús*, projeto de Dissertação de Mestrado, PPGAS/UFSC, 1995.

Teixeira-Pinto, Márnio *Ieipari: Um ensaio sobre um Tema Ritual Arara*, Tese de Doutorado, PPGAS/Museu Nacional, R.J., 1995.

Travassos, Elizabeth *Xamanismo e Música entre os Kayabi*, Tese de Mestrado Antropologia Social, Museu Nacional, R.J., 1984.

Urban, Greg *A Discourse-Centered Approach to Culture: Native South American Myths and Rituals*, Austin: University of Texas Press, 1991.

Vidal, Lux B. *As pesquisa mais recentes em Etnologia e História Indígena na Amazonia - Uma abordagem Musical*, paper, apresentado na conferência internacional "Music of the World: aspects of Documentation, Mass, Media and Acculturation", Alemanha, 1991.

Viveiros de Castro, E.B. *Relatório sobre os Kulina* , RJ: FUNAI, Museu Nacional, 1978.

_____, *A Fabricação do Corpo na Sociedade Xinguana*, RJ: Museu Nacional, UFRJ, 1986-c.

_____, *A Construção da Pessoa nas Sociedades Indígenas Brasileiras*, RJ: Museu Nacional, UFRJ, 1986-b

_____, *Araweté-Os Deuses Canibais*, RJ: Zahar Editor, 1986-a.

_____, Alguns Aspectos da Afinidade no Dravidianato Amazônico, In: *Amazônia, Etnologia e História Indígena*, SP: FAPESP/NHII-USP, 1993.

_____, Images of Nature and Society in a Amazonian Ethnology, In: *Annual Review of Anthropology*, 1996, pp.179-200.

Viveiros de Castro, E. B. e Carneiro da Cunha, M. *Amazônia, Etnologia e História Indígena*, SP: FAPESP/NHII-USP, 1993.

Woodward, Hope Draper *Ashanica Shamanic Healing Ritual and Song*, Tese de Mestrado, Austin: University of Texas, 1991.

Zwetsch, Roberto Ervino *Com as Melhores Intenções*, Tese de Mestrado, SP: Faculdade de Teologia N. S. Assunção, 1993.

XI

ANEXOS:

I - TAMACOCCA HUIMA QUIRACCA HUIMA

O Mito Kulina de Tamacô e Quirá

Foi assim que aconteceu há muito tempo atrás:
Um homem falou ao seu povo:
-Raspem o talo da palmeira jaci, façam arcos e flechas e vamos pescar.
Acabado o trabalho os homens foram para o lago. Chegando lá avistaram uma criança sentada as margens do lago. Assustados com a presença da criança desconhecida, os *Madija* jogaram suas flechas e mataram a criança. Massoso [47], a mãe da criança, ouvindo os gritos de seu filho correu em seu socorro, mas a criança morreu.
Indignada, Massoso chorou, lamentou-se e fugiu para a mata dizendo:
-Quando chegar a lua nova eu vou voltar para vingar meu filho!
Quando chegou a luva nova Massosso voltou. Os *Madija* estavam no roçado colhendo macaxeira e quando voltaram foram para a fonte banharem-se. Massosso, que estava escondida nas proximidades do lago, agarrou uma criança que passava e tentou arrastá-la consigo. Mas a mãe da criança tomou-a pelo braço e correu.
Massosso ficou enfurecida por não ter podido levar a criança e por isso pôs fogo na aldeia toda. Incendiava a aldeia espremendo o seio de onde saia um leite tão quente que onde caia pegava fogo. Esguichava leite por todos os lados e quando o leita caia na agua fazia a agua toda ferver. Massosso corria pela aldeia toda esguichando o leite do seio aqui e acolá queimando casas e pessoas. Dessa forma ela acabou com a aldeia toda.
Quirá e Tamacô iam chegando na aldeia e um deles falou:
-Hei meu irmão! Olha, têm um caminho aqui cheio de galhos quebrados.
-Vamos ver o que houve! respondeu o outro.
Foram então falar com o avô onça que lhes explicou:

---

[47] Entidade mitológica Kulina.

-Os *Madija* acabaram. restam apenas vocês dois e a irmã de vocês.

A irmã dos dois chegou e viu o que tinha acontecido: as casas queimadas, os caibros das casas caídos e os *Madija* esmagados no pátio da aldeia. Dizem que quanto massosso encontrava alguém ainda com vida ela pisava sobre seu fígado até esmagá-lo.

Ai Quirá pegou um cipó e bateu em massosso até matá-la. Pisoteou-a até esmagá-la. E Massosso foi diminuindo, diminuindo sob os pés de Quirá e transformou-se no Noma [48]. Quirá tomou o *dori*, introjetou-o em sem próprio corpo e viajou para longe.

Quirá e Tamacô foram novamente ao encontro de seus avós-onça. Não encontrando-os em sua maloca dormiram ali mesmo. Quira dormia de forma tão profunda que a saliva lhe escorria pelo canto da boca.

O casal de onça retornou. Vovó-onça varria a maloca com galhos quando deparou com Quira que dormia pesadamente. Vovó onça provou da saliva de Quira e falou para seu marido:

-Este meu neto está bom de comer!

Mas como Quirá e Tamacô demorariam alguns dias ali, o casal de onça resolveu esperar outra oportunidade para comê-los.

Tamacô e Quirá gastavam o dia brincando com seus poderes mágicos. Ora transformavam-se em barata, ora ou outra animal qualquer. Quira era verdadeiramente sábio!

Um dia vovó-onça falou para Quira:

-Vamos à mata buscar *tocadsohua* [49]?

-Vamos vovó! Responderam eles.

Chegaram embaixo da árvore e vovó-onça falou:

-Aqui estão minhas frutas, meus netos.

Então Quirá subiu na árvore. Vovó-onça ficou embaixo comendo as frutas que Quira jogava para ela.

Aí Tamacô subiu também na árvore, apanhou um fruto, jogou na cabeça da onça e matou-a.

Morta a onça, Quirá e Tamacô abriram-lhe a barriga, retiraram as víceras, colocaram-nas num cesto e partiram para casa.

Chegando em casa colocaram a gordura em uma panela de argila, cozinharam, comeram e foram buscar alimento no roçado.

---

[48] O mesmo que Dori: feitiço.

[49] Fruto Amazônico.

No caminho Tamacô colheu uma cabaça e transformou-a em um catatau [50]. Os olhos vermelhos do catatau Tamaco fez com a tinta do urucum. Quando acabou de fazer, Tamacô falou para o catatau:

-Quando você ouvir as pisadas de meu avô bata com o bico na raiz de uma árvore e cante: -Catatata! Catatata! Catatata! Para avisar-me.

Quando vovô-onça vinha chegando o catatau deu o aviso:

- Catatata! Catatata! Catatata!

Quirá correu até a fonte, trouxe um pote com água para o avô e ficou escondido esperando. Antes, porém, teve o cuidade de balançar a rede para dar ao avô a impressão de que estava por perto.

Vovô-onça quando chegou viu a rede balançando, o pote com água e a panela com gordura. Sem saber que eram as vísceras de sua mulher comeu-as todinhas.

Vovô-onça dando pela falta de Tamacô e Quirá pensou consigo:

-Devem ter se transformado em barata, aranha ou outro bicho qualquer. E começou a comer todos os insetos que encontrava a sua volta: barata, escorpião, aranha...

Mas Quirá e Tamacô estavam escondidos no teto da maloca, bem no alto. E, com medo de serem devorados pelo avô, voaram para o ceú.

Vovô-onça , por ter comido a gordura das vísceras de sua mulher transformou-se em um uruçu [51] e subiu para o tronco de uma árvore onde ficou agarrado.

Tamacô e Quira subiram para o céu. Tamacô ia na frente seguido por Quira. Lá no alto Quira sentou e falou para Tamacô:

-Olha, meu irmão, quando tiver muitos *Madija* eles vão lembrar desta história

Estavam sentados no topo de uma palmeira quando Quirá pegou um pedaço de âmago de pau, bateu na palmeira e falou para Tamacô:

-Hei meu irmão! Olha, eu vou jogar um pedaço deste pau na água e ele vai transformar-se em um jacaré. E assim se fez.

-Olha mais abaixo do rio, este outro pedaço de pau vai transformar-se em arraia.

-Olha duas arraias lá na praia!

-Vamos fazer mais. Disse Tamacô e a Quirá.

E Quirá fez outros animais e nominou-os: a anta, o veado, o caititu, o veado-rocho, a onça, o gato-do-mato e todos o outros. Depois disso voaram para o céu.

---

[50] Pássaro amazônico.

[51] Tipo de colméia melífera.

Sentaram-se muito longe, bem no alto e de lá desceram para o meio de um lago. Lá Quirá pegou uma cigarra, arrancou-lhe a cabeça e jogou-a no meio do lago. O lago começou a secar e os dois apanharam muitos peixes. Depois de moquearem todos os peixes, Quirá transformou-os em todas as espécies de alimento: macaxeira, milho, banana, abacaxi, cana e mamão.

O abacaxi ele fez com a cabeça do jacaré-preto. Tamacô queimou os peixes e transformou-os em milho. Depois disso Quirá, cansado e com muito sono, foi dormir no alto de uma árvore. Tamacô gritou a Quirá:

-Quirá, acorda! Nossos peixes estão queimando!

E Tamacô, depois disso, resolveu ficar cuidando da maloca.

Colheu côco-jací, auricori e côco-açu e deles fez os *Madija*. Os côco-buriti ele guardou entre as palhas da maloca e depois transformou-os também em *Madija*. Tamacô foi quem escolheu os côcos que transformaria em *Madija*.

Depois de fazer os *Madija*, Tamacô escondeu-se atrás de uma árvore e ficou escutando a fala de cada um. Tamacô falou a Quirá:

-Olha Quira! São outras raças de gente! Não são *Madija*!

Aí viram os Canamari. Os Kaxinawa também foram feitos por Tamaco. A gente do tucano, a gente do macaco-preto, a gente da onça, a gente da anta, a gente do veado, a gente da batata-doce, a gente do cachorro, a gente do macaco-prego, a gente do jacará preto, agente da cutiara, a gente do jacamim e a gente do sanhaçu, todos foram criados por Tamacô.

Pois bem, Tamacô foi quem criou os nossos avós e foi deles que surgimos. Quirá criou os cariús (os brancos). Criou os americanos, os alemães, os Perúanos, os portugueses.... Estes foram criados por Quirá. Acabou!.

Itijo ette *Madija* (gente batata-doce)

* - Colhido na Aldeia Kulina do Ajitini, (Julho/Novembro de 1985), citado em Altmann, 1994.

** - Há outras versões ligeiramente modificadas do mito: Ver ADAMS 1962, e Abel O. SILVA, 1986.

II - Senso

Censo realizado na Aldeia de Santa Julia entre 02/04 de 1996. As convenções utilizadas são:

SJ = Santa Júlia
c = Casado (a)
s = Solteiro
v = Viuvo (a)
? = não consegui definição
f = feminino
m = masculino

Casa 1

Nome	caria	idade	est.civ	sexo	sib	origem
Dsohui	Raimundo	44	c	m	corobo	SJ
Roma	Terezinha	40	c	f	pissi	SJ
Jeri	Marina	25	s	f	pissi	SJ
Ssiké	Aurina	23	s	f	pissi	SJ
Ccarahui	Luis R.	19	s	m	pissi	SJ
Jossino	Roselene	13	s	f	pissi	SJ
Kubi	Paizinho	06	s	m	pissi	SJ
Daniel		05	s	m	pissi	SJ
Numaja	Marilene	03	s	f	pissi	SJ
Kaina		28	c	f		SJ - filha Ssoe
Bieco	Biarê	30	c	m		SJ
Joaquim		09	s	m		SJ
Janija		08	s	f		SJ
Naira		06	s	f		SJ
Bodô		05	s	m		SJ
Daura	Raimundo	02	s	m		SJ
Ssebita		01	s	m		SJ

Casa 2

Nome	caria	idade	est.civ	sexo	sib	origem
Iano	Arnaldo	23	c	m		SJ
Huaitxabá	Maria	25	c	f		SJ
Waramá	Laurindo	2	s	m		SJ
Majini	Chico	25	c	m	corobo	SJ - irmão Iano
Rajo	Marlene	20	c	f	pissi	SJ
Caina	Raiane	05	s	f	corobo	SJ - mora c/ avó
Huissohua	Zacita	03	s	f	corobo	SJ

Qquedsero	Zacimar	01	s	f		corobo SJ
Ssiquija	Maria	13	s	f		SJ - Irmã Iano
Coricá	Mará	11	s	f		SJ - Irmã Iano
Nomija		52	?	f		SJ - Irmã Soe casa 1

Casa 3

Nome	caria	idade	est.civ	sexo	sib	origem
Kubi	Inácio	37	c	m	corobo	SJ - Dameo/Kurima
Panauá	Maria	39	c	f	ssaco	Sobral
Keri		18	s	m	corobo	Sobral
Paissa		15	s	m	corobo	Sobral
Wahuita		14	s	f	ssaco	Sobral *** sib materno??
Dao	Adauto	11	s	m	corobo	Sobral
Enissa	Nissa	08	s	f	corobo	SJ
Pará	Dorita	04	s	f	corobo	SJ
Adana		05	s	f	corobo	SJ
Mariano		02	s	m	corobo	SJ

Casa 4

Nome	caria	idade	est.civ	sexo	sib	origem
Kubi	Franciso	26	c	m		SJ -ssipi + corima
Ssique	Nicia	-	c	f		SJ
Ssipi	Miguel	12	s	m		SJ
Teré	Terezinha	06	s	f		SJ
Joidé	Luiza	03	s	f		SJ

Casa 5

Nome	caria	idade	est.civ	sexo	sib	origem
Dario	Huiré	35	c	m	corobo	SJ
Huissohua	Daurita	26	c	f	pissi	SJ
Kainá	Raurita	13	s	f	corobo	SJ
Majini	Biraci	10	s	m	corobo	SJ
Rita		06	s	f	corobo	SJ
Rajavi	Lecicia	03	s	f	corobo	SJ
R.nascido		01 dia	s	m	corobo	SJ
Numarra	Joaninha	68	v	f		SJ - mãe Huissohua

Casa 6

Nome	caria	idade	est.civ	sexo	sib	origem
Zaccaria	Zacarias	30	c	m		SJ - Mae +
Madsia	Romaidsa	22	c	f		SJ
Ssajira	Valmir	06	s	m		SJ
Ino	Salomão	03	s	m		SJ
Sitô	Bela	06 m	s	f		SJ

Casa 7

Nome	caria	idade	est.civ	sexo	sib	origem
Mae	Clóvis	72	c	m	pissi	SJ
Pará	Dora	67	c	f	corobo	SJ
Ssoaki	Simão	35	s	m	pissi	SJ
Jadai	Adail	33	s	m	pissi	SJ
Mahuá	Luzia	21	s	f	pissi	SJ
Comidsi		17	s	m	pissi	SJ
Nomija	Nena	16	c	f	pissi	SJ
Odorico		21	c	m		SJ - genro Mae

Casa 08

Nome	caria	idade	est.civ	sexo	sib	origem
Pererá	Calixto	40	c	m		Perú
Carrô	Rosa	35	c	f	corobo	SJ
Huiré	Aurélio	09	s	m		SJ
Huaidô	Nira	07	s	f		SJ
Ssajema	João	06	s	m		SJ
Majuani	Cindi	02	s	f		SJ
Mahuá	Nazaré	66	v	f	corobo	SJ - mãe Carrô
Mará		30	s	m	corobo	SJ - irmão Carrô
Huaramá	Lao	27	c	m		SJ - irmão Carrô
Noida		23	c	f		SJ
Ssohui	Raimundo	01	s	m		SJ
Nuba	Manoel	22	s	m	corobo	SJ - irmão Carrô

obs. - Na casa 08 fica evidente que o chefe da familia, Calixto, o é na verdade porque casou-se com a filha mais velha de Mawá, que por ser viúva, vive na casa da filha que na verdade é sua. Na verdade é Calixto que mora na casa dos cunhados, embora lhe seja reconhecido na aldeia que trata-se do cabeça da casa, embora não a tenha construido. Provavelmente ele tenha ficado com a roça do falecido também. Calixto tocou Jijiti em minha casa, o que pode significar que ele também seja pajé.

Casa 09

Nome	caria	idade	est.civ	sexo	sib	origem
Mapi	Madoca	72	c	m		SJ - Pedro/Kamarô
Kurica		65	c	f		SJ - Joaquim/Canon
Caba	Jacôba	29	s	f		SJ
Caibô	Francisco	15	s	m		SJ
Kumarú	Pereira	09	s	m		SJ
Janija	Maria	26	?	f		SJ
Ssajira	Zacaria	04	s	m		SJ-F.Janija/NetoMapi

Casa 10

Nome	caria	idade	est.civ	sexo	sib	origem
Comidsi	Luis	37	c	m	corobo	SJ
Ssobida	Balbina	31	c	f	pissi	SJ
Jaduma	Laide	12	s	f	corobo	SJ
Ccacadá	Chico	10	s	m	corobo	SJ
Ssene	Maria	06	s	f	corobo	SJ
Manô	Engraça	28	c	f	pissi	SJ - 2a. mulher Comidsi
Ssina	Dina	11	s	f	corobo	SJ
Joji	Perôco	05	s	m	corobo	SJ
Erebé	Nai	03	s	m	corobo	SJ
Mapá	Saramão	01	s	m	corobo	SJ
Jojai	*Manaco*	29	s	m	corobo	SJ - Irmão
Mapi	Bene	25	c	m		SJ - cunhado
Huenija	Patricia	18	c	f	corobo	SJ - Irmã
Janija	Ana Clara	01	s	f		SJ
Ssiqué	Antonha	15	s	f		SJ - cunhada

Casa 13

Nome	caria	idade	est.civ	sexo	sib	origem
Maruá	João	* 35	c	m		SJ
Huesse	Rosário	* 32	c	f		SJ
Carro	Rosa	-	s	f		SJ
Mae	Rubão	-	s	m		SJ
Ino	Benedito	56	c	m	corobo	SJ - Chefe/mora na casa do genro
Huaido	Carmina	55	c	f	pissi	SJ
Idira	Daci	22	s	f	corobo	SJ
Ssebita	Balbina	15	s	f	corobo	SJ
Ccassecca	Domingos	11	s	m	corobo	SJ
Dsocô	Mariazinha	04	s	f	corobo	SJ
Ssacubá		meses	s	m	corobo	SJ
Ssiba	Melquide	50	c	f	corobo	SJ -2a. mulher Ino
Huadsora		19	s	m	corobo	SJ

Casa 14

Nome	caria	idade	est.civ	sexo	sib	origem
Mia	Dail	31	c	m		SJ - filho Mae
Ruma	Graça	26	c	f		SJ
Zaccaria	Antonio	08	s	m		SJ
Mapi	Raci	05	s	m		SJ
Jojai	Manaco	03	s	m		SJ
Dsujuma	Dorico	05 m	s	m		SJ

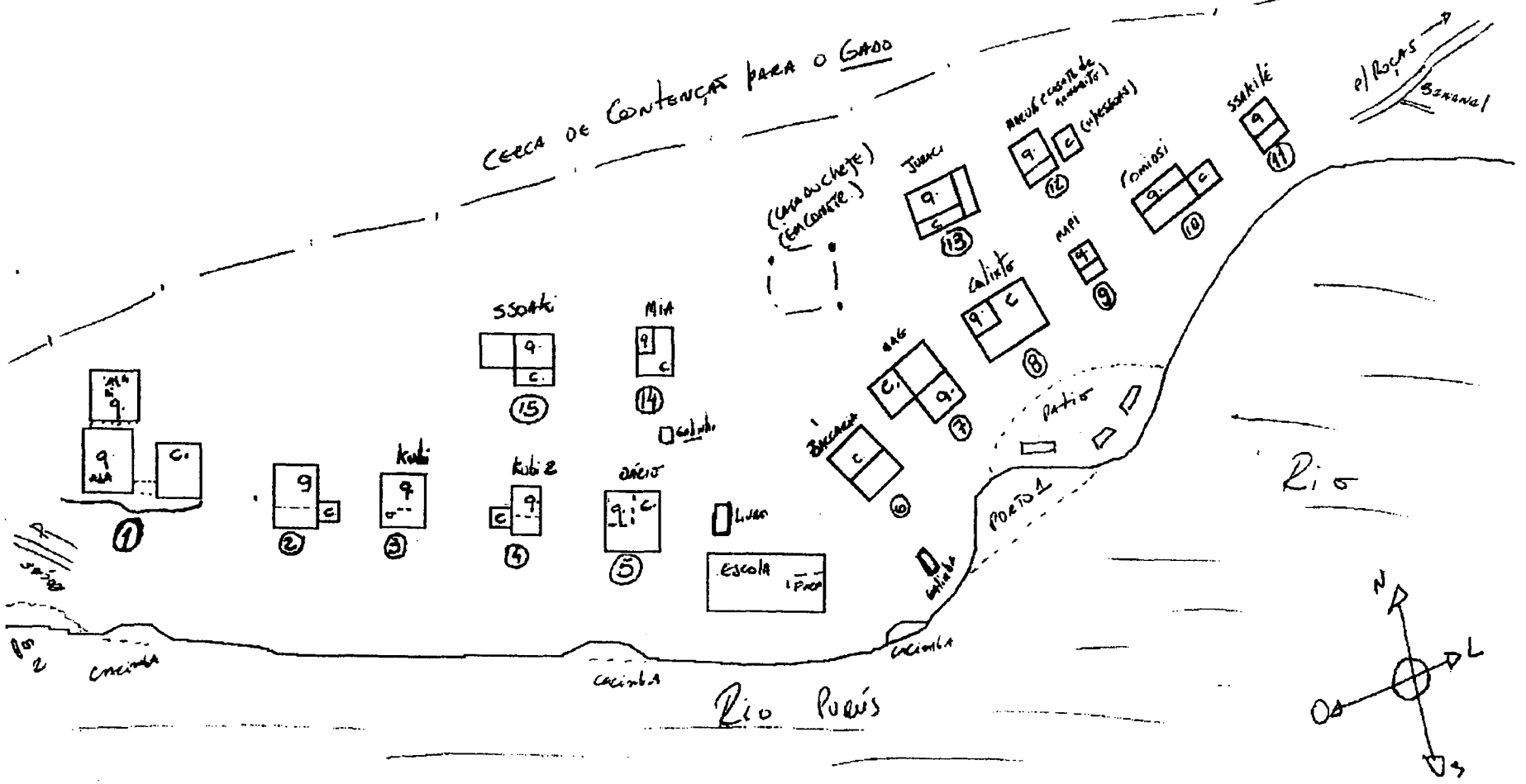
Casa 15

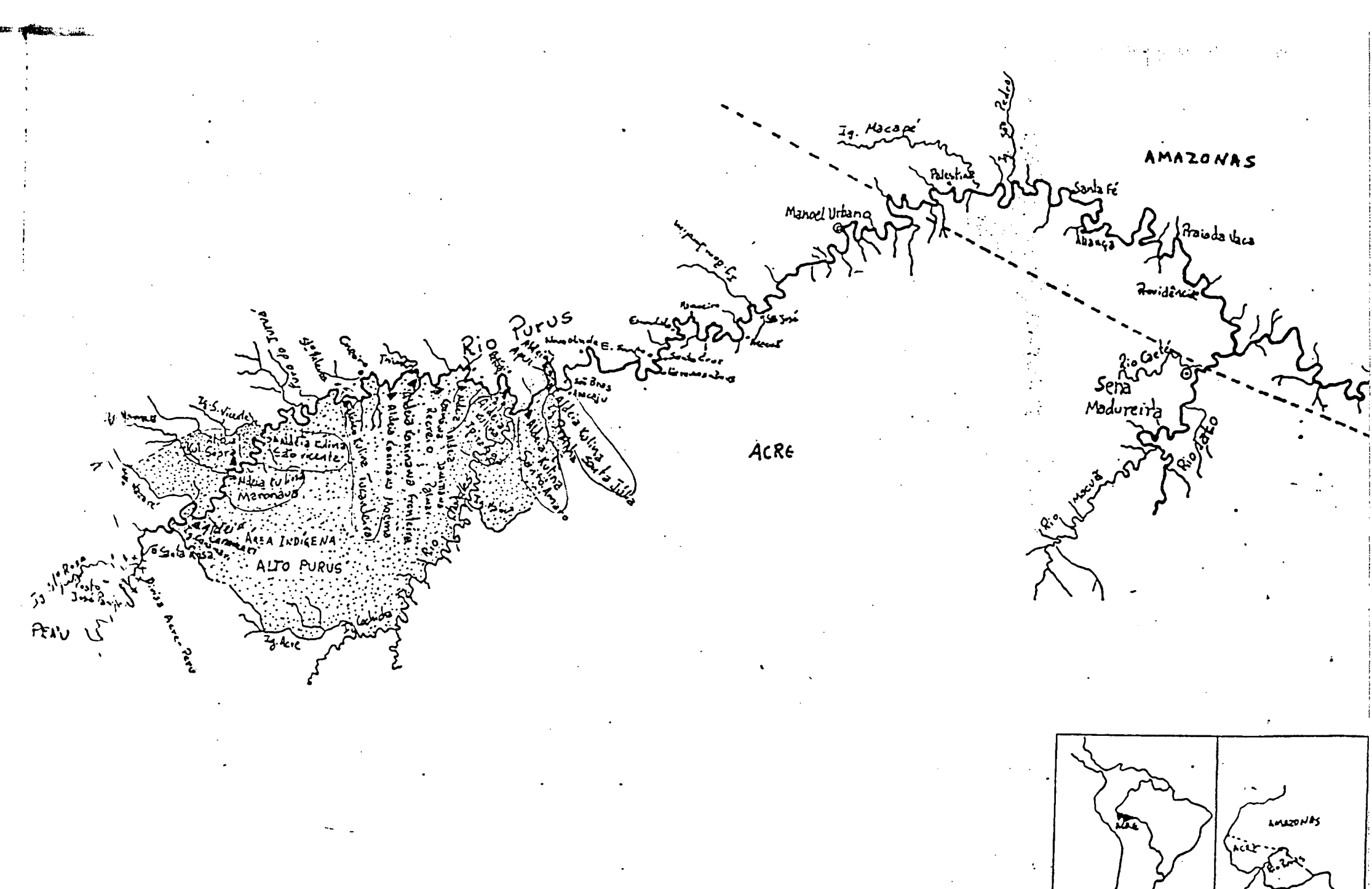
Nome	caria	idade	est.civ	sexo	sib	origem
Dsoaqui	Simão	35	c	m	pissi	SJ
Dsené	Alzira	28	c	f	pissi	Sobral
Panahua	Suíta	12	s	f	pissi	SJ
Ssami	Walcimi	10	s	m	pissi	SJ
Qquinidso	Totonho	09	s	m	pissi	SJ
Huesse	Naisa	07	s	f	pissi	SJ
Aquima	Santo	05	s	m	pissi	SJ
Jadai	Walter	02	s	m	pissi	SJ
Ssuré	-	meses	s	m	pissi	SJ

obs: 1) O sinal * significa que foram os vizinhos que forneceram os dados aproximados, dada a ausência dos moradores. As casas que faltaram eram de moradores que encontravam-se nas roças ou ausentes por qualquer motivo, dos quais os vizinhos não puderam dar-me informações.

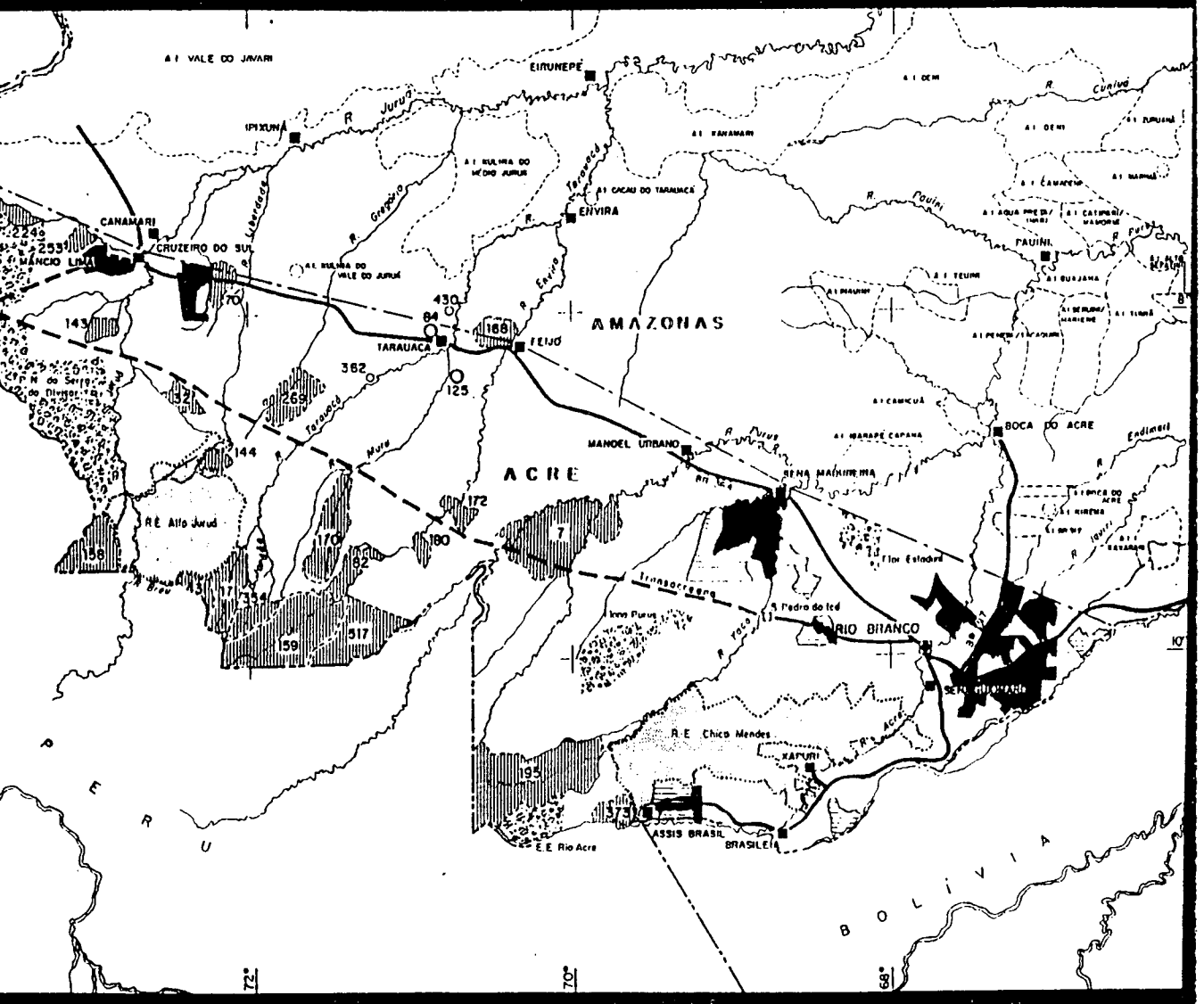
2) Para encontrar os diferentes *sibs* utilizei-me, também, das tabelas de vacinação do CIMI feitas nos últimos anos. Como havia organizado os nomes em relação ao grupo local e casa onde vivia, tive dificuldade de acompanhar os dados da vacinação, que foram sendo montados na medida em que as pessoas iam chegando e não segundo a vontade dos vacinadores. Como não encontrei sequer metade dos nomes masculinos dos pais da tabela vacinação, optei por procurar pelo nome das mães: cruzando os nomes de seus filhos encontrei quase todos os dados. Para minha surpresa, no entanto, os homens, alguns deles pelo menos, tinham nomes diferentes na tabela de vacinação dos do meu próprio senso feito na aldeia. Diferenças de notação fonética a parte, alguns nomes eram realmente diferentes, como *perera* e *jojuaqui* por exemplo, não sendo então conclusivo, pelo menos em termos de nominação, o senso por mim realizado e creio nem o do CIMI, que contrasta com outro que tenho de outra organização.

C – Cozinha
q – quarto
– A numeração das casas obedece ao critério visitação

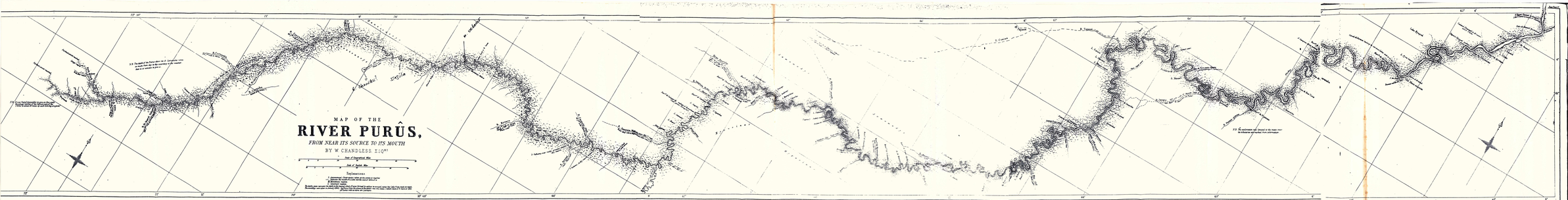



AMAZONAS
ACRE
Rio Purus
Manoel Urbano
Palestina
Santa Fé
Abaçá
Praia da Vaca
Providência
Rio Caeté
Sena Madureira
Rio Iaco
Rio Macauã
Ig. Macapé
Ig. S. Vicente
Aldeia Kulina Maronaua
Aldeia Kulina Santa Júlia
AREA INDIGENA
ALTO PURUS
Ig. Acre
PERU
AMAZONAS
ACRE

11. Acre



Fonte: Povos indígenas no Brasil. 1987/88/89/90
São Paulo, CEDI, 1991 (Aconteceu especial, 18), p. 394.



water; nevertheless he revisited the locality, the Agents, for twenty days, and the Purûs itself for some 1600 miles. Though anything but an observer, he was a good one, and, from the time he left Manaos, on the 4th of June, when no canoe was used, up from the vicinity of the sea he had formed a much better estimate of the general course than I should have thought possible in so tortuous a river, and not a bad one of the distances in leagues. But from ignorance of the language he was unable to correct the numerous misnomenclatures in the information given him by the Indians; so that in the official Report of his journey (drawn up, by a person of education) the impression that he was not far from the river Urupá was omitted, while the extraordinary statement that the Indians had told him that there were three lakes of Sarcyion—as he supposed, on the Purûs—found place.

In consequence of the interest excited by Manoel Urbano's journey, the Brazilian Government, in 1867, sent a steamer up the Purûs. Much was expected of this fresh expedition, but little was accomplished. The steamer was unfortunately too large for the purpose, so the manager was continually deferred, and also being slow, it ascended slowly. Finally, having spent about forty days in ascending the river, and having lost the Commander, Lieutenant Ferreira, by fever, having found nowhere less than 12 (Brazilian) fathoms in the channel. Strange to say, no astronomical instruments, and consequently no astronomical observations were taken: in fact, I believe not a single astronomical observation had been taken on the Purûs since Manoel Urbano's journey, although Lieutenant Ferreira voluntarily accompanied the expedition to Mr. Wallis, a German naturalist and very able draughtsman. Mr. Wallis, disappointed, as all on board were except the commander, at the premature termination of the voyage, with great spirit started by the river in a canoe, with a few Indians, and a little provisions, and was unprepared for such a journey. Unfortunately his canoe was small and leaky, and overloaded, and, a few nights after starting, it sank in deep water, by which he lost his whole stock of provisions, besides other property. Subsequently, by great exertions, he got up great rapids, and, at the mouth of the Ipixuna, he left the Purûs, and, ascending above the river Paquiriu, Mr. Wallis has, I believe, sent a narrative of his journey to Europe; but to what country I am ignorant. He reached Para, in 1869, in a very destitute condition, and perfectly the severe test of recognition by business and Indians.

Apart from any geographical interest, the Purûs has in the last eight or ten years become much more known and important, owing to its richness in vegetable products, chiefly india-rubber, sarsaparilla, and copaiba balsam. The quantity of the latter product (sarsaparilla is most abundant from 700 to 1000 miles from the mouth) depends on the various tributaries; india-rubber from 200