

**O CANTO DO *KAWOKÁ*:
MÚSICA, COSMOLOGIA E FILOSOFIA ENTRE OS
WAUJA DO ALTO XINGU**

ACÁCIO TADEU DE CAMARGO PIEDADE

2004
PPGAS / UFSC

**O CANTO DO *KAWOKÁ*: MÚSICA, COSMOLOGIA E FILOSOFIA ENTRE OS
WAUJA DO ALTO XINGU**

ACÁCIO TADEU DE CAMARGO PIEDADE

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

Orientador: RAFAEL JOSÉ DE MENEZES BASTOS

FEVEREIRO DE 2004

Capa: Trio com flautas *kawoká*. Desenho de Kam. Waurá.

Para Mig, minha companheira nas coisas mais importantes da vida.

SUMÁRIO

Resumo/ Abstract	5
Agradecimentos	6
Nota sobre a língua wauja	7

TOQUE DE ABERTURA 8

I. TOQUE INICIAL 18

os xinguanos; cerimoniais xinguanos: ritual e política; música xingwana; flautas sagradas Wauja; os Wauja.

II. TEMA A 45

apapaatai; pessoa; *potalapitsi*; extensão existencial; doença; morte; cura; os pajés; *pukai*; feitiçaria; um caso de transe; sonho; visão; som e espacialidade; sexo e cosmologia; igualitarismo/dominação; a festa do pequi.

III. TOQUE CENTRAL 107

casa dos homens; casa dos homens e complexo das flautas sagradas; complexo das flautas sagradas; flautas sagradas na Amazônia e povos aruak; *kawoká*: as flautas sagradas Wauja; pesquisando *kawoká*; mitos; 3 situações de performance; quem toca *kawoká*; o ritual intertribal de flautas; repertório *kawoká*: suítes e peças.

IV. TEMA B 140

descrição de um ritual de *kawoká*; comentários preliminares; nota sobre as transcrições; motivo-de-tema / motivo-de-toque; toque de abertura e encerramento; toque inicial; toque central; toque final; toque central com imitação; temas **A** e **B**; esquema das peças; acompanhamento do *kawokatopá*; conceito: do gênero à célula; suíte *patokuwá*; comentários a *patokuwá*; suíte *ielatujata*; comentários a *ielatujata*; suíte *uialalakakipitsana*; comentários a *uialalakakipitsana*; suíte *maiyuwatapi*; comentários a *maiyuwatapi*; suíte *mututute*; comentários a *mututute*; suíte *kisowagakipitsana*; comentários a *kisowagakipitsana*; sobre a análise musical; princípios de variação; sobre **A** e **B**; toque / tema; ornamentação; repetição; nota conclusiva.

V. TOQUE FINAL 206

pensamento musical; *kawokaonaapá*: gênero musical; sistema musical; sistema tonal; sistema motivico; ritmo e métrica; contraponto: *organum* às avessas; significados na música de *kawoká*; poética musical; som e musicalidade: tempo e disciplina.

TOQUE DE ENCERRAMENTO 232

REFERÊNCIAS 234

MOTIVO ANEXO 254

RESUMO

Esta tese é uma etnografia do ritual das flautas *kawoká* entre os índios Wauja do Alto Xingu. Elas fazem parte do chamado “complexo das flautas sagradas”, observado em várias sociedades amazônicas e em outras partes do mundo. A investigação da música das flautas *kawoká* envolve o estudo da cosmologia e do xamanismo, e igualmente questões da socialidade, tais como relações de gênero e política. Seguindo pistas do discurso nativo, o trabalho focaliza o sistema motivico, entendido como cerne da música de *kawoká*. Neste nível, estão em operação princípios de repetição e diferenciação que constituem a base do pensamento musical nativo, um dos pilares de sua cosmologia e filosofia.

ABSTRACT

This dissertation is an ethnography of the *kawoká* flute ritual amongst the Wauja Indians of Upper Xingu. These flutes are part of the so-called “sacred flutes complex”, which is observed in various Amazonian societies and in other parts of the world. The investigation of the *kawoká* flute music involves the study of cosmology and shamanism, and also of questions of sociality, typically gender relationships and politics. Following the clues of the native discourse, this dissertation focuses the motivic system, central in *kawoká* music. At this level, principles of repetition and differentiation constitutes the fundamental operational rules, which designs the basis of native musical thought, one of the crucial nexus of Wauja cosmology and philosophy.

AGRADECIMENTOS

Agradeço a todas as professoras e professores do Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social da Universidade Federal de Santa Catarina, onde toda minha formação em antropologia se deu, pois estes mestres me guiaram de forma sempre muito instigante pelos caminhos do aprendizado da antropologia. E especialmente a meu orientador, Rafael José de Menezes Bastos, que desde o mestrado orientou minhas leituras e viagens, ancorando minhas inquietações intelectuais nas questões mais profundas discutidas na antropologia, na música e na filosofia. Além disso, sempre com sua cordialidade e senso ético, conquistou minha amizade, que certamente irá para além desta tese. Aos meus colegas na Pós-Graduação e aos integrantes do Núcleo de Pesquisa “Arte, Cultura e Sociedade na América Latina e Caribe” (MUSA), onde realizamos muitas discussões importantes para minha formação e minha pesquisa.

Pelo apoio financeiro à minha pesquisa, expresso aqui meu agradecimento: ao CNPq, através do projeto integrado de pesquisa “Arte, Cosmologia e Filosofia nas Terras Baixas da América do Sul” e do projeto “Música, Cosmologia, Relações de Gênero e Construção do Espaço nas Terras Baixas da América do Sul”, ambos coordenados pelo meu orientador; à Pró-Reitoria de Pesquisa e Extensão da Universidade Federal de Santa Catarina, especialmente ao Pró-Reitor, Prof. Álvaro Prata Toubes; à Fundação Bradesco; ao Museu do Índio (RJ), especialmente ao diretor José Levinho, e à FUNAI, pelo apoio ao projeto “Encontro Interétnico Wauja-Bakairí”; ao colegas do Centro de Artes da Universidade do Estado de Santa Catarina; à Universidade do Estado de Santa Catarina, onde trabalho como professor do Departamento de Música, pela concessão de afastamento para capacitação. Agradeço ao Laboratório de Energia Solar da Universidade Federal de Santa Catarina (LABSOLAR), pelo empréstimo de uma placa solar que me foi muito útil no Xingu; à Sra. Joan Richards, que foi muito atenciosa e me passou um material sobre língua wauja que me ajudou muito; ao meu colega Luís Fernando Hering Coelho, que me auxiliou na edição das partituras no editor Finale.

Aos meus pais, que sempre me estimularam e acreditaram em mim, especialmente à minha mãe, que cuidou de minha filha durante a segunda etapa de meu trabalho de campo. A todo o povo Wauja, que recebeu minha família com muita hospitalidade, carinho e bom humor, especialmente ao chefe e sua família, que generosamente nos hospedou, e ao meu sogro Wauja e informante principal, que foi tão paciente e solícito. Agradeço à minha filha Júlia, por agüentar tanto doutorado, e à minha companheira Maria Ignez, a quem dedico esta tese, com muito amor e alegria.

Nota sobre a língua wauja

As letras¹ do alfabeto Wauja são: a, e, g, h, i, j, k, l, m, n, o, p, r, s, t, ts, u, w, x, y

As vogais podem ser duplas: *waalama*

Sons diferentes do português são:

o – vogal central (fechado, não arredondado)

w – semivocóide bilabial

y – semivocóide alveopalatal

g – semivocóide velar

h – consoante “r”, como em “rio”

x – consoante alveopalatal t^y

Afixos verbais mais usuais:

<i>-pai</i>	estativo
<i>-neke</i>	iminente
<i>-tãi</i>	pequeno
<i>-t_o-</i>	cilíndrico
<i>-a-, -ta-, -ka, -tsa</i>	causativo
<i>-nau</i>	coletivo
<i>-we</i>	futuro
<i>-wii</i>	passado
<i>-naku</i>	no lugar
<i>-taku</i>	lugar do
<i>-tua</i>	frustrativo
<i>-ga</i>	locativo

¹Segundo a lingüista Joana Richards, não haveria a necessidade da letra “o” ser grafada sublinhada “o”, já que sempre a vogal central é a mesma. No entanto, nativos que estiveram envolvidos nos trabalhos da lingüistas argumentaram que seria melhor utilizar o sublinhado, pois o som é diferente do “o” em português. Uma demanda nativa ponderada e justa, e que portanto merece ser seguida.

TOQUE DE ABERTURA

Esta tese é uma etnografia da música do ritual de flautas *kawoká* entre os índios Wauja do Alto Xingu. Pretendo apresentar uma descrição densa da música e do sistema musical Wauja no contexto do “complexo das flautas sagradas”.

Este toque de abertura não é propriamente uma introdução ao trabalho, mas sim um relato acerca do outro lado da tese: trato aqui de como esta pesquisa foi feita, de como foi o meu relacionamento com os Wauja, das dificuldades e satisfações do trabalho de campo, destacando algumas questões que me parecem relevantes. Ao final deste toque, farei uma curta apresentação dos capítulos.

Meu interesse pela temática das “flautas sagradas” surgiu quando realizei pesquisa de campo entre os Yepa-masa, índios Tukano orientais do noroeste amazônico, no segundo semestre de 1996. Fiquei muito impressionado com a penetração do sistema simbólico dos instrumentos *jurupari* na cosmologia local, e a observação de um ritual de flautas e trompetes *miria-pora* me causou um forte impacto. Realizei uma investigação deste repertório musical em minha dissertação de mestrado, defendida em 1997.

No ano seguinte, minha companheira Maria Ignez Cruz Mello realizou pesquisa de campo entre os Wauja, e voltou do Alto Xingu com um material muito interessante, me motivando a realizar uma pesquisa de doutorado sobre “flautas sagradas”. Sua dissertação de mestrado, defendida em 1999, abriu muitos horizontes para que eu pudesse pensar a minha pesquisa. Os Wauja disseram a ela que não poderia pesquisar as flautas *kawoká*, pois as mulheres não podem vê-las, mas que se quisesse, que trouxesse o marido. E foi isso o que acabou acontecendo.

Desde o final do mestrado, minha companheira e eu começamos a elaborar nossos projetos de doutoramento pensados a partir de um trabalho de campo em conjunto. Esta opção foi movida tanto por fatores intelectuais, como a idéia de trabalhar gêneros musicais sob a perspectiva do gênero sexual, quanto por questões práticas, como o fato de termos uma filha. Optamos pelo Alto Xingu, pois as perspectivas para continuidade de ambas as pesquisas convergiram para o trabalho entre os Wauja.

O projeto de pesquisa de doutorado de Maria Ignez era uma etnografia do ritual de *iamurikumã* e, como sua dissertação de mestrado mostra tão bem, este ritual é completamente interconectado com o universo das flautas *kawoká*. E minha pesquisa enfocaria justamente aí, o mundo da casa dos homens e das flautas *kawoká*, uma área na qual Maria Ignez teria mais dificuldade para navegar. De maneira que os dois projetos de

doutorado tinham um caráter de complementaridade: eu trabalharia com os homens, pesquisando, na sua perspectiva, o mundo e a música das flautas *kawoká*, e Maria Ignez, mergulhada no universo feminino, se dedicaria à sua pesquisa do ritual de *iamurikumã*. Como etnólogo xinguanista e pesquisador da música indígena, o Prof. Rafael José de Menezes Bastos era, com certeza, a pessoa mais indicada para orientar ambos os projetos. De modo que a estruturação prévia para minha pesquisa contou com a participação desta equipe excelente.

Em meu trabalho de campo entre os Tukano, foi interessante trabalhar com as mulheres da aldeia onde fiquei, que eram quase todas de outros grupos da região devido à exogamia lingüística. Impressionou-me sua musicalidade no gênero musical feminino *ahadeaki*, constituído por canções semi-improvisadas nas quais elas expressam seus sentimentos e reclamam dos homens. Reclamaram, inclusive, de mim, pois afirmaram que eu nunca mais voltaria àquela aldeia, que eu era mentiroso. A temática do gênero sexual já se impunha desde aqui e seu nexos com os gêneros musicais foi um ponto-chave no andamento de minha pesquisa entre os Wauja.

O contato telefônico com os Wauja viabilizou nossos projetos, pois eles aceitaram a realização de ambas as pesquisas. A partir daí começou uma árdua batalha minha e de Maria Ignez atrás de financiamento. Foram meses de dificuldade e angústia, mas, afinal conseguimos juntar o suficiente para ir ao Xingu, levando conosco nossa filha Júlia, que na época tinha nove anos. O fato de termos ido em família para o campo facilitou nossa integração com os Wauja, pois, afinal, estávamos nós três lá, a família toda, entregues aos Wauja para que eles nos vissem comer, dormir, rir, ir ao banheiro, discutir, tomar banho, etc. Enfim, estávamos mostrando como realmente somos em casa, sem que faltasse alguém. Isto forneceu uma confiabilidade maior e abriu portas que, de outro modo, ficariam fechadas ou demorariam demais a se abrir. Devido ao prazo que tínhamos para realizar a pesquisa, de maneira a atender a agenda do doutorado, o trabalho de campo em família foi uma estratégia que acelerou a integração e intensificou nosso relacionamento com os Wauja, trazendo resultados muito positivos. Do ponto de vista teórico, tal experiência suscitou entre eu e minha companheira discussões que ainda estão para serem elaboradas na forma de artigos que pretendemos escrever juntos.

Tive muita sorte em minha pesquisa. Não é sempre que os Wauja tocam as flautas *kawoká*. Além de terem realizado dois longos rituais de flautas, pude observar a festa do pequi do início ao fim, e um ritual de *iamurikumã* que ocorreu simultaneamente, para a sorte de Maria Ignez. Por muitas vezes, em campo, enquanto eu etnografava o ritual de

flautas dentro da casa dos homens, ela observava a reação das mulheres, e enquanto ela acompanhava o grupo de cantoras gravando e cantando junto, eu observava os comentários dos homens. Muitas vezes realizávamos entrevistas juntos, e outras vezes, em noites frias e escuras, conversávamos baixinho em nossas redes, trocando informações obtidas. O aprendizado da língua vernácula foi muito acelerado por este esforço duplo. Este procedimento também deu muita densidade aos dados de ambas as pesquisas. O trabalho em equipe foi tão intenso que não tenho certeza se as fotos que estão nesta tese foram batidas por mim ou por ela. Enfim, esta tese resulta em grande parte deste interesse comum na compreensão da cultura Wauja.

O trabalho de campo na aldeia dos índios Wauja, na Terra Indígena do Xingu, Estado do Mato Grosso, foi realizado em duas etapas. A primeira, de agosto a dezembro de 2001, quando fomos em família para lá. A segunda etapa foi de junho a agosto de 2002, e desta vez deixamos nossa filha em casa.

Inicialmente, os chefes Wauja demonstraram desconfiança em meu trabalho. Este sentimento é compreensível, não apenas devido à falta de confiabilidade que os brancos inspiram nos povos indígenas, mas também por causa de que, para a maioria dos Wauja, um antropólogo era algo muito obscuro. Na relação entre antropólogos e sociedades indígenas hoje surge a pergunta: de que serve a pesquisa antropológica para os nativos? Até que ponto os índios querem ser pesquisados? Sem dúvida, houve uma sensível mudança em relação ao modelo clássico de nativos e de antropólogos. Durante o campo, tentamos explicar aos Wauja por várias vezes o sentido de nossas pesquisas, principalmente nas reuniões diárias dos homens no *enekutaku* (“centro da aldeia”). Uma das alternativas que tomamos foi mostrar a diferença entre antropólogos, lingüistas, arqueólogos, missionários e jornalistas, algumas das profissões que eles conhecem. Em defesa do trabalho do antropólogo, afirmamos para eles a idéia de que a tese é um tipo de “documento da cultura”, que tem muita importância enquanto documento, ou testemunho, mas que essa importância só poderia ser notada no futuro. Eu e Maria Ignez estávamos conscientes de que nos encontrávamos buscando legitimação de nossa posição ali com um grupo que teve experiências “traumáticas” com antropólogos no passado, pois pesquisadores que estiveram entre eles anteriormente ou os desprezavam na cidade e fugiam de seus telefonemas, ou então os abandonaram completamente após anos de intenso convívio, pelo menos foi assim que nos contaram os Wauja. Isto criou uma enorme desconfiança em relação a antropólogos e ao seu trabalho, com a qual tivemos que lidar o tempo todo. Em função de suas dúvidas, lhes asseguramos que não pretendíamos ganhar

dinheiro com as gravações, as fotos ou as filmagens. Foi uma negociação muito exigente da parte deles e muito complicada para nós.

Os problemas começaram já em Brasília. Na liberação de nossas autorizações da FUNAI, tomei um susto: os Wauja exigiram o pagamento de vinte mil reais pela pesquisa das flautas *kawoká*, pois aquilo era “muito caro”. Na ocasião, conversamos por rádio com os chefes Wauja, alegando que não poderíamos pagar aquilo tudo, e a resposta foi bem xinguana: “então tá bom”. Ou seja, não precisávamos pagar tudo aquilo, e ficamos de conversar sobre isto na aldeia. E recebemos a autorização oficial. Durante toda nossa estadia, porém, foi falado novamente sobre aquela soma, mas acabou que só teríamos que pagar uma “taxa de ingresso” de três mil reais. O chefe estava nos impedindo de gravar, e somente nos “liberou” após o pagamento. Estas exigências têm várias facetas: na verdade, tudo é pago entre os Wauja. Para obter conhecimento, eles têm que pagar ao professor, por exemplo, ao mestre de flautas, ou ao dono dos cantos, ou ao pajé. E por que nós não deveríamos pagar também? Outro aspecto é que esta desconfiança era somente por parte dos chefes e sua facção, sendo que a maioria dos Wauja vinha nos falar que achava abusivo cobrar tudo aquilo, que era contra, mas na hora das decisões políticas, o discurso dos chefes prevalecia. Estas fricções no campo político, no entanto, não tinham conseqüências negativas na esfera do relacionamento: fomos tratados com o maior respeito na casa do chefe, sua família nos hospedou de forma muito generosa. E mesmo quando estava bravo conosco, o chefe Wauja sempre tratou nossa filha com um grande sorriso no rosto e uma delicadeza notável, da mesma forma carinhosa e atenciosa que os Wauja tratam suas crianças. Esta capacidade de separar bem onde é o terreno da negociação e onde está a esfera intocável da civilidade é uma qualidade que pude notar nos povos xinguanos. O forte controle das emoções, a calma na decisão, o falar baixo e pausado, sempre de bom humor, resolvendo problemas com ponderação, mesmo nos assuntos mais graves, estes são, para os Wauja, comportamentos típicos dos verdadeiramente humanos.

Quando chegamos à aldeia Wauja, estava ocorrendo um *kaumai* (mais conhecido pela designação kamayurá *kwarɣp*). Durante as lutas, perguntei a um senhor Wauja quem havia sido o vencedor, e ele me respondeu que ninguém, que era tudo empate, que era tudo fajuto porque ninguém treinava mais, que aquele *kaumai* era “paraguai”. Naquele momento, eu fui apresentado a uma narrativa que encontrei por muitas outras vezes no Alto Xingu, e que discutirei nesta tese. Há entre os Wauja um conflito de gerações que esteve presente em vários debates: os mais velhos reclamam que os mais novos não estão seguindo a cultura, e por isso ela vai acabar. Já os jovens têm muito interesse pelo mundo e

pelas coisas do “branco”, mas não demonstram tanto desinteresse pela tradição. Entrevistei jovens entre dezesseis e vinte anos, e todos eles afirmaram que gostariam de continuar vivendo uma “vida de índio”, na aldeia, cuidando de roça, pescando, mas que gostariam de possuir motocicleta, televisão, luz elétrica, e outros produtos da técnica *kajaopa* (“caraíba”, “homem branco”). No fundo desta tensão se encontra a questão das transformações culturais, uma questão tão sensível quanto complexa.

Passados alguns dias após nossa chegada, era hora de entregar os presentes. É uma prioridade entregar bons presentes. Ao mesmo tempo que esta prática é um resquício de uma política paternalista de assistência aos índios, é também parte da ética nativa, onde o oferecimento de presentes é um imperativo da boa conduta. Os xinguanos têm um gosto muito exigente, somente aceitam produtos de qualidade e, portanto, caros. Acabamos levando mais de três mil reais em presentes para toda a aldeia. Entre os produtos havia uma quantidade grande de anzóis inoxidáveis noruegueses, de miçangas tchecas de porcelana, de tecido de algodão estampado com várias cores para as mulheres, de carretéis de linha de pesca de várias espessuras, de pacotes de fumo, de cartelas de isqueiro, etc. Conseguimos mais de trezentas camisetas do Bradesco, e cada indivíduo Wauja ganhou a sua.

Depois da entrega dos presentes e da superação do problema da “taxa de ingresso”, o trabalho transcorreu bem. No dia 27 de agosto, fomos batizados com nomes Wauja. A cerimônia de nomeação envolve um enunciador, que fica às costas do recebedor do novo nome, que por sua vez fica de mão dada com um padrinho. O enunciador realiza a performance verbal e profere o novo nome. Trocar de nomes é um hábito sistemático entre os Wauja, eles “pegam” nomes novos durante toda a vida, sem esquecer dos nomes que já tiveram. Maria Ignez ganhou o nome de *Ulupukumalu*, dado por seu “pai” Kam., nome este que era de sua avó. Como “neta” de Kam., Júlia ganhou o nome de *Mawanalu*, e eu de *Wajai*. Fui enquadrado como marido de *Ulupukumalu*, sem parentes consangüíneos na aldeia e, portanto, quase todos os homens adultos me chamavam de *nopohoné*, “meu cunhado”, da mesma forma como eu lhes chamava. Fui jogado para a afinidade, eu era mesmo “de fora”.

Já nas primeiras semanas de agosto ocorreu um *huluki*, a cerimônia de troca que percorre toda a aldeia, casa a casa, sendo ora somente de e para mulheres, ora de e para homens. A importância da troca na cultura Wauja é saliente, e algo extremamente interessante é a forma de avaliar o pagamento do produto. Tudo é pago na sociedade Wauja, não apenas objetos, mas também trabalho, inclusive musical. Logo no início de setembro de 2001, ouvi o som das flautas *kawoká* pela primeira vez. Isto aconteceu em um

dos primeiros encontros com meu informante principal, Kam., que nesta tese muitas vezes será chamado de “mestre”, já que ele de fato é *kawokatópá* (“mestre de flautas”). As aulas de flauta foram muito produtivas, porém, difíceis, exigindo toda a minha experiência como músico e muita concentração. Além destes encontros, ocorreram várias performances de *kawoká*, as quais pude presenciar e gravar. Os Wauja me solicitaram não fotografar nem filmar estas cerimônias. Portanto, não há nenhuma fotografia da flauta *kawoká* nesta tese, somente desenhos, alguns deles feitos pelo próprio Kam., que me autorizou a utilizá-los.

Quanto às gravações, meu sogro Kam. Disse-me que eu não deveria mostrá-las para índios xinguanos que não fossem Wauja, especialmente os flautistas, pois eles poderiam “gravar” esta música na cabeça. Levei a sério este pedido, que tem implicações profundas que serão discutidas mais adiante. O fato é que estas músicas foram transcritas para partitura, e aqui se encontram em notação musical. Meu sogro estava ciente de que eu faria estas transcrições, e posso dizer que os Wauja compreendem o que é uma partitura musical e sabem que se pode ler a música através dela. Um exemplo disto foi quando Maria Ignez mostrou sua dissertação de mestrado para os Wauja. Eu estava junto a ela, havia um grupo grande de homens em frente à casa dos homens, e eu vi que os Wauja se interessaram muito pelas partituras, até pediram para Maria Ignez cantar. Quando ela cantou música Wauja lendo as partituras de sua dissertação, alguns homens ficaram fascinados: queriam ver exatamente onde, no papel, estava aquela frase musical. Depois de repetidas vezes, reparei que alguns deles apontavam para a partitura que estava sendo cantada, tecendo comentários sobre o trecho musical em questão. Há uma compreensão da partitura por parte dos Wauja, e eles não se opuseram que eu registrasse a música de *kawoká* em notação musical, mesmo sabendo que estas peças poderiam ser executadas a partir daí.

Como é comum no “complexo das flautas sagradas”, entre os Wauja as mulheres não podem ver as flautas *kawoká* e, principalmente, quem as está tocando: esta regra tem ligações fundas com a cosmologia, conforme estudarei no segundo capítulo. Por este motivo, optei por utilizar abreviaturas dos nomes de meus informantes, inclusive porque trato de aspectos da política e da feitiçaria local, temas nos quais é preciso muita cautela ao falar o nome de pessoas. Creio que, para o leitor, este uso de abreviaturas não agrada, mas achei melhor do que criar pseudônimos.

Durante esta primeira estadia, pude também observar os rituais de *kaumai*, *iamurikumã*, festa do pequi, *kagapa*, festa de clarinetas *tãkuwara*, sessões de xamanismo, enfim, o trabalho de campo foi bem agitado.

Em 1999, os Wauja fundaram sua associação indígena, chamada “*Tulukai*: Cultura, Ambiente e Territorialidade do Povo Xinguno”. Através dela, eles pretendiam desenvolver vários projetos para atender necessidades da comunidade. Ainda em 2001, eles pediram a mim e a Maria Ignez apoio ao seu projeto de obtenção de um aparelho de rádio amador novo para a aldeia, pois aquele que estava em uso funcionava muito mal. Em 2003, após seis meses de contatos por e-mail, consegui a doação de um aparelho para eles junto à O.N.G. norte-americana Cultural Survival.

Outro projeto dos Wauja era visitar os índios Bakairí, que habitam a região de Paranatinga (MT). Estes dois grupos mantiveram um contato estreito até cerca de 1920, quando os Bakairí saíram da região do Alto Xingu e se instalaram definitivamente em Paranatinga, na Terra Indígena Bakairí. De fato, os Wauja me falaram muito sobre os Bakairí, inclusive disseram que haviam aprendido deles algumas das músicas do repertório de flautas *kawoká*. Na primeira etapa de nosso trabalho de campo, os Wauja nos pediram que viabilizássemos a realização deste projeto, que conseguíssemos dinheiro e organizássemos a viagem. Prometemos, então, que iríamos tentar, e, caso conseguíssemos, propusemos que toda a viagem e o encontro fossem filmados, no que eles concordaram.

No intervalo entre as duas pesquisas de campo, minha companheira e eu conseguimos o apoio financeiro do Museu do Índio (RJ) e da Funai para o projeto intitulado “Encontro interétnico Wauja-Bakairí”. Convidamos o antropólogo e videomaker Marcelo Fiorini para realizar as filmagens conosco. Ficou tratado que o material audiovisual resultante seria mantido no Museu, ficando assegurado que não seria utilizado para fins lucrativos. Os Wauja se comunicaram com os Bakairí por rádio, e nos contaram que eles manifestaram muito interesse na visita, pois queiram “resgatar” aspectos culturais xingunos que estavam esquecidos entre os Bakairí. Por outro lado, para os seniores Wauja, este encontro era uma forma de fomentar entre os jovens um maior interesse por sua própria cultura.

Quando chegamos à aldeia Wauja para a segunda etapa, os últimos preparativos para a viagem começaram imediatamente, com muita animação por parte dos Wauja, principalmente no estabelecimento do programa do encontro. O encontro foi pensado assim: no primeiro dia, uma sexta-feira, haveria luta (*kapi*) e troca (*huluki*); no segundo, sábado, dança (*kagapa*) e cantoria noturna (*kapojai*); e, no último dia, domingo, futebol e forró. Esta programação foi estabelecida pelos Wauja em contatos prévios com os Bakairí, visando contemplar manifestações das duas comunidades. Houve um debate interessante entre homens e mulheres na aldeia Wauja, pois elas não se sentiram contempladas com esta

programação. De fato, os homens Wauja nem tinham pensado em levar suas mulheres. Elas insistiram que queriam ir, queiram cantar *iamurikumã* e ouvir o repertório que chamam de *makaijenejo* “mulher Bakairi”, que gostavam muito. Os homens Wauja admitiram que seria importante levar as cantoras, e a lista dos viajantes ficou em quarenta e cinco adultos (vinte e cinco homens e vinte mulheres) e cinco crianças. A programação foi reformulada e ficou decidido que haveria mais do que um jogo de futebol, *huluki*, apresentações de quatro danças (*kagapa*, *wakure*, *kapojai* e *iamurikumã*), e, além disso, eles pretendiam dançar o que chamaram de “forró Bakairi”, e também coletar conchas de caramujo, já que diziam que lá havia muito deste produto. Foi uma viagem muito complicada até a aldeia Pakuera, em Paranatinga, foram dois dias de barco e de caminhão. Os Wauja ficaram nesta aldeia três dias, todas as atividades programadas foram realizadas, e a volta foi tão dura quanto a ida.

Este encontro foi muito produtivo, sob todos os pontos de vista, e, embora não faça parte da presente tese, a qualidade dos dados que obtive nesta segunda etapa é tributária desta viagem, que me mostrou muitas facetas da socialidade e da cosmologia Wauja que, de outra forma, eu não poderia conhecer. Além disso, o sucesso da realização do projeto parece que coroou o apelo que eu e Maria Ignez fizemos aos Wauja de que confiassem em nós, e esta confiança fez com que eles compreendessem melhor o que estávamos fazendo ali. No entanto, minha confiabilidade ainda foi “testada” por várias vezes. Por exemplo, ao sair com os homens Wauja para localidades distantes, para pescar ou cortar árvores cuja madeira seria utilizada em rituais, eu era “testado” do seguinte modo: sem que eu tivesse perguntado, uma pessoa mostrava uma planta e, dizendo seu nome nativo, afirmava que ela curava muitas doenças, inclusive aquelas das quais o branco não conhecia a cura, como câncer e aids. Como eu não demonstrava muito interesse, perguntavam: “não vai escrever?”, apontando para meu bloco de anotações. E todas estas vezes eu, sabendo do que se tratava, lhes dizia que não tinha interesse nisso, que eu queira pesquisar a música mesmo. Isto ocorreu várias vezes, algumas delas seguidas, uma após a outra, deixando claro para mim qual era a intenção deles. Certa vez, Júlia foi picada por uma tocandira enorme, e um adulto Wauja entrou no mato, voltando com um cipó. Cortando um pedaço de cerca de vinte centímetros, soprou de um lado, e do outro saiu um líquido cristalino, que pingou sobre a picada. Júlia nos disse que era água gelada, e que a dor passou. Ela parou de chorar, o inchaço sumiu, não teve febre, não teve nada, curou instantaneamente. Os Wauja sabem que o conhecimento nativo das plantas é perseguido pelo *kajaopa*, eles têm consciência do que é biopirataria.

Na segunda etapa do trabalho de campo, pude ainda observar o ritual de *kukuhó*, “dono-da-mandioca”, desde o início até o fim. E assim foi minha pesquisa de campo, ao mesmo tempo complicada e bem sucedida, uma experiência com muitos desdobramentos positivos, inclusive para minha filha Júlia que, com nove anos, acompanhou os pais antropólogos vivendo por cinco meses na aldeia Wauja. Lá eu lhe dava aulas de português e Maria Ignez de matemática, de modo a cobrir o conteúdo do semestre. Na casa onde ficamos hospedados, estas aulas eram um acontecimento, havia uma audiência de crianças e a participação de pelo menos um adulto, professor indígena que aproveitou a oportunidade para aperfeiçoar seus conhecimentos. As trocas foram muitas, de objetos, conhecimentos, experiências. A assimetria entre pesquisador e nativo, ela mesma intransponível, pode ser amenizada. Atualmente, os Wauja nos telefonam, nem sempre para pedir algum dinheiro, mas também para conversar, apenas, e manter a aliança conosco. Fazer e manter alianças é parte fundamental da cultura Wauja, uma necessidade cósmica. Delas depende a vida na aldeia e no planeta.

* * *

Apresento agora um breve resumo dos capítulos desta tese. Informo que os títulos dos capítulos, “Toque Inicial”, “Tema **A**”, etc., se referem à análise que faço da música *kawóká*, e que ficarão claros com a leitura.

O **Toque Inicial** começa com uma apresentação do Alto Xingu e dos xinguanos. Ali discuto o sistema sócio-cultural prevalente nesta região, enfatizando a importância do chamado cerimonial xinguanos. Nesta discussão, afirmo a centralidade da música nos rituais xinguanos, tomados como musicais por excelência. Em seguida, apresento os Wauja, destacando aspectos da sua socialidade e política interna.

O **Tema **A**** trata, em um primeiro momento, da cosmologia nativa. Procuro interpretar categorias nativas como *apapaatai*, *monapitsi*, *upaapitsi* e *potalapitsi*, a partir das quais comento o desequilíbrio fundante do cosmos Wauja e desenvolvo a idéia de extensão existencial. Após uma digressão sobre as concepções nativas de ver e ouvir, passo para a segunda parte do capítulo, discutindo sobre cosmologia e relações de gênero. Apresento aqui uma etnografia do ritual “festa do pequi”, procurando discutir aspectos das relações de gênero, na busca dos nexos entre este ritual e o universo das flautas *kawóká*.

No **Toque Central**, realizo uma incursão na temática da casa dos homens, procurando mostrar que há diferenças entre esta instituição social e o chamado “complexo das flautas sagradas”. Prossigo com a descrição geral das flautas *kawoká*, comentando as relações entre os flautistas e apresentando um quadro deste repertório musical com todas as suas suítes.

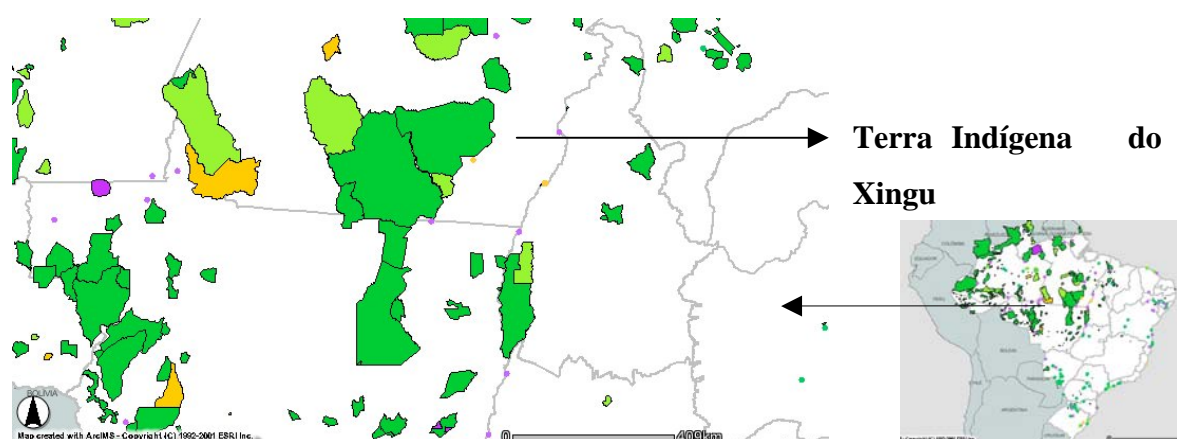
É no **Tema B** que se encontra a descrição de um dos rituais de flautas observado na aldeia Wauja. Após um relato inicial, há um conjunto de itens explicativos sobre o formato aqui empregado para as transcrições musicais. Segue-se, então, com as transcrições e comentários sobre o jogo motivico, de suíte em suíte, e, ao final do capítulo, encontram-se reunidos os princípios variacionais que foram sendo destacados ao longo dos comentários.

O **Toque Final** é uma retomada de questões teóricas que surgem a partir do capítulo anterior, destacando o emprego de noções como pensamento, gênero e sistema musicais, na direção de compreender o significado musical na música de *kawoká*. Neste percurso, há a apresentação e o comentário de algumas letras de canção, e uma definição do jogo motivico enquanto uma poética musical.

E, finalmente, no **Toque de Encerramento**, há uma breve revisão da tese e comentários finais sobre a musicalidade e a filosofia Wauja.

TOQUE INICIAL

Os Xinguanos



A Terra Indígena do Xingu, chamada até pouco tempo atrás de Parque Indígena do Xingu, se localiza na região do alto curso do rio Xingu, desde seus formadores (cujos principais rios são o Culuene, o Ronuro e o Curisevo), passando pelo local de sua confluência (o sítio conhecido como Morená, aonde chega também o rio Batovi), e acompanhando o rio Xingu ao norte até a divisa com o Estado do Pará. Esta terra indígena está demarcada e tem uma área total de 26.000 km². A história oficial desta terra indígena se origina com as iniciativas do Governo Federal para o “desbravamento” do Brasil Central durante os anos 40, particularmente a Expedição Roncador-Xingú, que alcançou a região do Alto Xingu em 1946. A partir do contato pacífico e bem sucedido com as populações indígenas locais, os irmãos Cláudio, Leonardo e Orlando Villas Boas, líderes da expedição, se dedicam à criação do que se chamou de Parque Nacional do Xingu, com apoio do então S.P.I. (Serviço de Proteção aos Índios). A fundação do Parque Nacional se concretizou em 1961, tendo passado a se chamar Parque Indígena do Xingu, e posteriormente Terra Indígena do Xingu². A Terra Indígena do Xingu (TIX) é dividida em três regiões: o Alto Xingu, sua parte meridional, onde há o Posto Indígena Leonardo; o médio Xingu, na sua parte mais central, em torno do Posto Indígena Pavuru; e o baixo Xingu, ao norte da TIX,

² Menezes (2000) apresenta o percurso de formação desta terra indígena de maneira muito bem documentada. Esta obra inclui uma curta mas interessante discussão sobre as concepções de “parque nacional” e “parque indígena”, a partir do que se pode refletir sobre a persistente associação, no discurso governamental, dos povos indígenas com a natureza, parte do “patrimônio de reserva natural” do país, ou seja, da sua recusa enquanto cultura plena e autônoma.

onde há o Posto Indígena Diauarum, se estendendo até o limite setentrional, a divisa com o Estado do Pará.

Os povos indígenas que habitam a TIX exibem uma grande diversidade cultural e lingüística e são divididos, na literatura etnológica, em duas categorias: os xinguanos, habitantes da parte meridional do Parque, o Alto Xingu, e os “não-xinguanos”, habitantes de sua parte média e setentrional. Naturalmente que esta designação negativa para os povos que habitam o médio e o baixo Xingu revela que a distinção faz parte de uma perspectiva típica da literatura sobre os povos do Alto Xingu, que por sua vez segue uma dicotomia nativa dos povos do Alto Xingu, e daí sua pertinência. Os xinguanos se consideram constituintes de uma unidade cultural que se contrapõe aos “não-xinguanos”, normalmente vista como desprovida dos atributos essenciais da civilização.

Os povos “não-xinguanos” são: Suyá e Kayapó Metuktire (línguas Jê), Tapayuna, Kayabi e Yudjá (ou Juruna) (línguas Tupi) e Ikpeng³ (Karib). Há uma literatura extensa sobre estes povos (Galvão, 1996; Lea, 1997; Ferreira, 1994), da qual se pode destacar: sobre os Suyá (Seeger, 1981, 1987), sobre os Kayapó (Lea, 1986; Turner, 1966; Verswijver, 1978), sobre os Tapayuna (Nimuendajú, 1948), sobre os Kayabi (Villas Boas, 1989; Travassos, 1984) sobre os Yudjá ou Juruna (Lima, 1995, 1996), sobre os Ikpeng (Menget, 1977, 1993). Todos estes povos “não-xinguanos” estabelecem importantes relações matrimônios e políticas com os xinguanos.

Os povos denominados xinguanos são: Kamayurá e Awetí (línguas tupi), Wauja⁴, Mehináku e Yawalapití (aruak), Kuikúro, Kalapalo, Matipú e Nahukwá (Karib) e Trumai (isolado lingüístico). A primeira descrição dos povos do Alto Xingu foi feita pelo etnólogo alemão Karl von den Steinen, em suas viagens de 1884 e 1887 (1940 [1894], 1942 [1886])⁵. Desde então, as sociedades xinguanas têm sido bastante estudadas, havendo hoje um significativo conjunto de trabalhos sobre elas. Pode-se destacar aqui estudos sobre os Kamayurá, Galvão (1950, 1953), Agostinho (1974), Samain (1980) e Menezes Bastos (1990, 1999a); Yawalapiti, Viveiros de Castro (1977, 1987, 2002a); Mehináku, Gregor (1982) e Fénelon Costa (1988); Kuikúro, Carneiro (1957) e Franchetto (1986); Trumai, Monod-Becquelin (1975) e Murphy & Quain (1966); Kalapalo, Basso (1973); Matipú, Picchi (1978) e Veras (2000); Nahukwá, Galvão (1996); Aweti, Hieatt (2001) e Zarur (1975). Finalmente, da literatura sobre os Wauja que será de maior utilidade para esta tese, pode-se destacar Ireland (1991, 2001), Mello (1999) e Barcelos Neto (1999).

³ Também conhecidos como Txicão, designação que lhes foi dada pelos Kamayurá (ver Menget, 1977).

⁴ Também conhecidos por Waurá ou Uaurá. Eles se autodenominam Wauja.

⁵ Sobre a contribuição de Von den Steinen para a etnologia brasileira, ver Coelho (1993).

A literatura xingwana é uma das mais extensas na Etnologia das terras baixas da América do Sul (TBAS), juntamente com aquela sobre os povos do noroeste amazônico, os Jê e os Guarani. Pode-se dizer que a região é relativamente bem coberta de etnografias sobre cada um de seus povos. O que todos estes estudos mostram é que há na região um sistema sócio-cultural muito peculiar, prevalente em todo os grupos do Alto Xingu, que gira em torno de relações de convivência e reciprocidade social e do compartilhamento de filosofias e práticas mítico-rituais. Ao mesmo tempo, o sistema xingvano inscreve a disputa política local, os embates com a administração da Terra Indígena e com a FUNAI e com outros braços da sociedade envolvente, e o ritmo das mudanças culturais.

O sistema sócio-cultural xingvano abriga sociedades falantes de diferentes línguas e, portanto, supõe um multilingüismo originário que, no entanto, não é acompanhado de poliglotismo, como é o caso notável do sistema sócio-cultural da região do noroeste amazônico (ver Sorensen, 1967)⁶. Apesar desta diferença quanto ao poliglotismo, nestas duas regiões a língua funciona como forte marcador de identidade do grupo local. No noroeste amazônico isto é tão acentuado que não é consistente se falar de etnias ou grupos étnicos⁷, pois o que caracteriza um grupo como tal é sua língua, ou melhor, a língua dos homens deste grupo. É que, pelas regras da exogamia lingüística praticada na região, *ego* recebe por linha paterna a língua que será seu marcador de identidade fundamental, mas geralmente aprende uma outra língua pela via materna, já que todas as mulheres casadas provêm de outros grupos de língua. O poliglotismo se dá, portanto, já na célula elementar do parentesco, diferentemente do que ocorre entre os grupos xingvanos, pois, alí, devido à endogamia preferencial, *ego* recebe sua língua por linha bilateral. O núcleo familiar xingvano fala uma única língua, embora haja um certo poliglotismo “mascarado” no caso dos casamentos intertribais, prevalecendo aqui a língua da aldeia onde habita a família⁸.

Embora no Alto Xingu não haja propriamente uma língua franca, a língua portuguesa, usualmente considerada como uma língua de contato (Emmerich, 1984), hoje faz parte do cenário xingvano cada vez mais intensamente, principalmente entre os homens. Aprender o português se tornou uma necessidade, já que os xingvanos estão cada

⁶ A comparação entre o Alto Xingu e o noroeste amazônico, ou Alto Rio Negro, é uma das frentes comparativas mais férteis na Etnologia das TBAS, e procurarei dar minha contribuição a este debate com base em minha pesquisa em 1996 nesta última região (Piedade 1997).

⁷ Jackson utiliza o conceito de “grupo de língua” (*language group*) (1983).

⁸ Com poliglotismo “mascarado” quero dizer que neste caso há a compreensão da outra língua, mas não é travada uma conversação aberta (bilingüismo passivo, cf. Emmerich, 1984). Um exemplo é o chefe Wauja Atm., cuja esposa é Trumai. Suas conversas públicas são sempre em língua wauja, mas ela me contou que ele entende trumai. Esta contenção para afirmar o poliglotismo ocorre também nas escutas de rádio-amador, onde as várias línguas da TIX são ouvidas. Apesar de dizerem que não entendem, muitas vezes os Wauja escutam e comentam conversações de rádio em outras línguas. Há também o caso da aldeia Yawalapití, onde se fala também kamayurá e kuikúro (Viveiros de Castro, 1977; Franchetto, 2001).

vez mais realizando viagens e negócios nas cidades em torno da TIX e em outros estados. Mais do que uma necessidade comum, me parece que o conhecimento da língua portuguesa confere prestígio perante a comunidade xinguana, pois possibilita uma relação mais equivalente entre os xinguanos e os *kajaopa* (termo da língua wauja para os caríbas, os “brancos”), e este tipo de relação é o que os povos xinguanos almejam. O desejo de aprender português e matemática sustenta a rede de escolas que existe na região, cujo programa prevê a formação de professores nativos⁹. Entre os jovens xinguanos, é cada vez maior o interesse pela língua portuguesa (ver Franchetto, 2001:149-51), mas isto não quer dizer que o aprendizado da língua nativa esteja diminuindo. Na aldeia Wauja, todas as crianças falam somente wauja, embora haja grande interesse na língua portuguesa e no mundo do *kajaopa* em geral, principalmente a partir da adolescência. Este interesse é inclusivo, é um desejo de conhecimento e incorporação de técnicas, uma estratégia de futuro¹⁰, a língua local continuando forte como marcador de identidade do grupo. Cada grupo xinguano faz questão de falar somente sua própria língua, mantendo a diferença através desta endogamia lingüística (Franchetto, *op.cit.*). A comunicação aberta entre os grupos xinguanos funciona como uma rede que não se restringe à língua local ou ao uso restrito do português: utiliza-se outros canais além do canal verbal. Isto fica evidente no conjunto de ritos intertribais que constitui o cerimonial xinguano, particularmente com a música, em sua plenitude comunicativa (Menezes Bastos, 1999a).

Os etnólogos xinguanistas desenvolveram diferentes teorias para dar conta deste cenário de complexidade e mudanças. Pode-se dividi-las em duas correntes: algumas enfatizam a homogeneidade cultural, enquanto outras enfocam as contradições da idéia de homogeneidade e o caráter político da construção das identidades locais. As duas concepções têm uma dimensão de validade mútua, pois não é difícil notar a homogeneidade cultural no Alto Xingu quando se amplia o olhar para as terras baixas da América do Sul, e ao mesmo tempo esta esfera de significação e produção mais geral esconde as particularidades e divergências internas, e mesmo sob o teto de um único etnônimo.

⁹ Está em andamento na TIX um programa de educação indígena com a participação das prefeituras locais e da O.N.G. Instituto Socioambiental. No entanto, há muita controvérsia no Alto Xingu quanto a este programa, ele não é plenamente aceito por alguns grupos xinguanos. No caso Wauja, a escola funciona muito precariamente, sendo que os líderes manifestaram que preferiam que os cursos fossem ministrados por professores *kajaopa*. Esta é uma questão sensível, já que conhecer a língua portuguesa confere poder, um poder que seria alocado por uma nova classe social, os professores nativos. O problema da educação indígena, portanto, está na arena da política xinguana.

¹⁰ Estratégia de futuro pelo fato de que, no discurso nativo, o conhecimento do português constituir uma ferramenta essencial para a concretização dos projetos de comércio e intercâmbio com o mundo *kajaopa*.

Compreender o Alto Xingu como uma grande e única “civilização” integrada é uma concepção já antiga, mas sempre atual, inaugurada em fins do século XIX por Steinen (1940 [1894], 1942 [1886]). Nesta linha de pensamento, pelas lentes do paradigma culturalista dos anos 50, Galvão designa a região como uma área cultural distinta, a “área do uluri”¹¹, explicando as razões para a uniformidade através da idéia de “compressão cultural” (1953). Autores como Dole (1993) e Carneiro (1957), Agostinho (1974,1993) e Villas Boas e Villas Boas (1975), entre outros, assumem este modelo da uniformidade. Esta compreensão é sempre atual porque está sempre presente na mídia e nas informações difundidas na sociedade nacional e internacional em geral. Ao mesmo tempo, a idéia de um Alto Xingu uno e autêntico interessa especialmente aos próprios povos xinguanos, que trabalham na difusão desta imagem de uma igualdade e união originárias. Há legitimidade nesta teoria, na medida em que não está apenas nos discursos dos etnólogos e no dos nativos voltados para a sociedade envolvente, mas é coerente com as tematizações do discurso nativo sobre si mesmo. Ou seja, para os xinguanos, eles constituem uma unidade cultural, notadamente a única que possui os atributos essenciais da civilização enquanto tal.

No caso dos Wauja, o termo para designar esta homogeneidade específica é *putakanau*, palavra formada por *putaka(pai)* = “emprestar”+ *nau*= “gente” (coletivo de *iyãu*), ou seja, “gente-que-empresta” (mesmo termo entre os Mehináku, cf. Gregor 1982). Ireland traduz *putakanau* livremente por “gente que vive em aldeia”, entendendo-se aldeias circulares xinguanas (2001: 273-5), e apresenta esta categoria como um conceito contrastivo de identidade, pois se opõe a *muteitsi*, “índios selvagens”. De fato, os Wauja consideram *muteitsi* o que chamam de “índios bravos”, gente violenta, desprovida de autocontrole e prudência, povos incapazes de coexistir pacificamente, como fazem os xinguanos. Esta construção que os povos xinguanos fazem de si mesmos como pacíficos, exibindo o *éthos* da não-agressão, enquanto constroem os povos não-xinguanos como *muteitsi* agressivos, é um padrão que se construiu num passado remoto (cf. Heckenberger, 1996:210). Esta é uma narrativa que se refere muitas vezes a povos do médio Xingu (Suyá) e do baixo (Kayapó). Categorias nativas como *putakanau* (e os equivalentes nas outras línguas xinguanas, como o *kuge* karib, cf. Franchetto, 1986) refletem o fato que os próprios xinguanos se atribuem um modelo de totalidade homogênea. Entretanto, a literatura xinguanas vem mostrando que este é um modelo ideal e, na realidade, a diferença impera mesmo no seio de cada grupo. Neste sentido, a compreensão do Alto Xingu como área cultural deve dar espaço à idéia de sistema sócio-cultural ou sócio-político.

¹¹ *Uluri* é o cordão perineal utilizado pelas mulheres xinguanas.

Nesta direção, Menget (1977) estudou detalhadamente a entrada dos Ikpeng na TIX, procurando mostrar como o sistema sócio-cultural se abriu para a inclusão deste povo não-xinguano, que tinha um passado muito conflituoso com povos xinguanos, como os Wauja¹². Para Menget, o sistema xinguano lembra o birmanês *gumsa-gumlao*, conforme descrito por Leach (1995), no que se refere ao seu caráter aberto e movente, exibindo capacidade de absorção (ou re-absorção) dinâmica. O princípio constitutivo do sistema é da ordem do parentesco: o operador estrutural básico do sistema xinguano seria a oposição entre cruzados e paralelos, dada a partir da oposição mais geral entre afinidade potencial e consangüinidade, muito penetrante nas TBAS (Fausto e Viveiros de Castro, 1993; Viveiros de Castro, 1995). Como a alternância *gumsa-gumlao*, no sistema xinguano se alternam dois modelos ideais de sociedade, a aliança simétrica (regulamentada) e a aliança forçada.

Menezes Bastos (1993, 1995b, 2001) concebe o sistema social xinguano como pleno de descontinuidade étnica e política, um sistema de organização de diferenças. Isto significa que as unidades étnicas dos grupos locais aparecem aqui mais como virtualidades do sistema sócio-político, portanto de forma menos consistente. O autor mostra que os Kamayurá não constituem uma unidade étnica homogênea, mas o resultado da união (tensa) de grupos tupi que chegaram à região no final do século XVIII e que foram chamados pelos aruak de canibais, conforme o etnônimo atribuído *kamayula*, “cadáver-sobre-o-girau” (ver Menezes Bastos 1995b). Essas diferenças de ordem étnica e histórica estão na base da formação das facções internas de todos os grupos xinguanos, como é o caso dos Wauja. Privilegiando, portanto, mais o universo faccional que o étnico, Menezes Bastos reafirma o caráter flexível e movente do sistema xinguano, disposto a incorporar certos elementos “de fora”, como é o caso histórico dos povos tupi (em relação ao modelo anterior, aruak-karib), ou o ritual intertribal *yawari*, que hoje é um dos maiores símbolos da xinguinidade e que os xinguanos reconhecem como de origem Trumai e tupi (Menezes Bastos, 1990). Este autor nota que o sistema é aberto também para “fora”, como mostra o caso da saída dos Bakairí da região, no início do século XX (Menezes Bastos, 1995b)¹³.

Este enfoque das culturas xinguanas que enfatiza o fundo político na construção das diferenças entre os grupos xinguanos me parece consistente com a realidade que observei nesta área. Minha interpretação da musicalidade Wauja reforça esta perspectiva, particularmente quanto ao universo das “flautas sagradas”, como se verá adiante. E creio

¹² Ver a discussão sobre “guerra primitiva” e seu sentido de vingança e de manter uma posição vantajosa, cf. Menget (*op.cit.*: 103). Para este autor, aliás, a guerra e a belicosidade estão no fulcro do sistema xinguano.

¹³ Talvez a saída dos Panará (Krenakarore) tenha relação com este caráter do sistema xinguano de incorporar/expelir, embora este grupo tenha ficado no baixo Xingu.

que muitas destas considerações são igualmente válidas para o caso da região do noroeste amazônico, geralmente descrita como área cultural homogênea, uma “única civilização” (Brüzzzi, 1977). Nesta área, também, a idéia de uma homogeneidade cultural não é explicativa frente ao caráter complexo do sistema regional de identidades e diferenças (ver Oliveira, 1992).

Cerimonial Xinguano: ritual e política

No Alto Xingu, o sistema de organização das diferenças torna-se especialmente notável nos momentos de comunicação intertribal: ritual, trocas, feitiçaria, xamanismo, casamento e parentesco¹⁴, bem como na articulação política, propriamente, e na disputa por prestígio. Os grupos locais, as línguas, as especialidades tecnológicas, enfim, as características e as práticas específicas de cada unidade xinguana, bem como o cerimonial, os mitos e ritos, o xamanismo e as outras instituições supralocais parecem obedecer a uma lógica que tem como ponto de fuga a dimensão da política e do poder.

De fato, se a comunicação e a política são tão centrais e permeiam todas as esferas da vida social xinguana, alguns autores têm mostrado que a dimensão estética e artística do sistema xinguano é igualmente crucial, notadamente no âmbito do cerimonial intertribal (Menezes Bastos, 2001; Mello 1999:32-38). O cerimonial é o espaço por excelência onde se expressam as particularidades do sistema: através do cerimonial, se articulam diferenças culturais constantemente negociadas. Se o cerimonial xinguano é uma expressão aberta da hierarquia social do sistema (cf. Heckenberger, 1996:201-8), ele resulta na afirmação da solidariedade intertribal e na perpetuação do sistema de paz xinguano (Gregor, 2000). Menget mostra que é a própria estrutura do sistema social que reforça os elementos de particularização local (1993:36), ou seja, é a “organização e a codificação dos traços culturais pertinentes em oposições distintivas que permite o equilíbrio dinâmico do sistema” (*op.cit.*: 49). Há, portanto, uma identidade entre os grupos locais dentro do sistema xinguano, formada em parte pelo parentesco e parentela (Gregor, 1982:296-9), mas

¹⁴ A literatura sobre o parentesco xinguano constitui um corpo significativo de estudos, dos quais se pode destacar Basso (1973), Dole (1969), Galvão (1953), Gregor (1982), Hieatt (1992, 1995), Menezes Bastos (1990), Oberg (1953) e Viveiros de Castro (1977). Além das particularidades locais da esfera do parentesco, como a questão do dravidianato (ver Basso, *op.cit.*, Dole, *op.cit.* e Hieatt, 1995), a oposição cruzados/paralelos parece ser um operador estrutural fundamental do sistema xinguano (Menget, 1977).

construída principalmente através dos grandes rituais intertribais, na base dos quais se encontra um extenso conjunto de mitos¹⁵.

Compreender os grupos xinguanos em termos de igualdade ou diferença parece ser algo puramente descritivo (Menezes Bastos, 1999a), podendo sempre ser encontrado um exemplo que contradiga as explicações sustentadas nestes termos, isto porque o cerne do sistema xinguno parece estar no nível das relações políticas e instituições supralocais, como o ritual e o xamanismo. O cerimonial xinguno, que inclui o conjunto dos grandes rituais realizados na região (como o *kwarÿp*, o *yawari* e o *iamurikumã*)¹⁶, funciona como um código comunicativo pan-xinguno, expressão máxima da rede de comunicação existente no Alto Xingu. Explica-se aqui a ausência de políglotismo e de língua franca no Alto Xingu: a interação comunicativa entre os povos xinguanos não se dá preferencialmente no nível verbal mas, sobretudo, na linguagem ritual que entra em ação no cerimonial. Nas palavras de Franchetto, “as ‘festas’ costuram a sociedade xinguna, um circuito cerimonial que veicula alianças e metaboliza conflitos, absorvendo ritualmente a alteridade” (2001:149). Esta visão do cerimonial como sustentáculo do sistema social, do ritual intertribal como “linguagem franca da xinguanidade” (Menezes Bastos, 1999a), leva a música ao cerne do sistema xinguno, pois os rituais xinguanos são, por excelência, “rituais musicais” (Basso, 1985:243-61). Há, portanto, uma necessidade de se compreender o sistema social xinguno através de sua musicalidade, ou seja, através do sistema musical respectivo. Na gramática do sistema musical Wauja, por exemplo, estão codificados os tópicos que fundam a identidade Wauja e a xinguanidade, na medida em que este sistema musical também tem sua dimensão supralocal.

Música xinguna

A dimensão musical como um caráter fundamental do sistema social não é uma configuração que se restringe ao Alto Xingu, ao contrário, é uma constante no cenário das TBAS. Da mesma forma que há muita variedade nos sistemas sociais amazônicos, há uma vasta diversidade de tradições musicais na região, sendo que o quadro geral das etnografias sobre este tema apresenta um conjunto significativo de estudos, dentre os quais se pode destacar Avery (1977), Aytai (1985), Beudet (1983, 1997), Coelho (2003), Cunha (1999),

¹⁵ Há diversas obras tratando da mitologia xinguna, como Agostinho (1970), Laraia (1967), Mello (1999) e Villas Boas (1975), entre outras. Nelas se encontram diferentes versões dos mitos fundamentais da cultura xinguna, como o das filhas de *kuwamutq* (em kamayurá, *mavutsinim*), generalizados no Alto Xingu.

¹⁶ *Kwarÿp* e *yawari* são as denominações Kamayurá para estes ritos. Em Wauja, a palavra para o primeiro é *kaumai* e para o segundo é *yawari* mesmo. O termo *iamurikumã* é uma palavra aruák.

Ermel (1988), Estival (1994), Fuks (1989), Hill (1993), Mello (1999), Menezes Bastos (1990, 1999a), Montardo (2002), Olsen (1996), Piedade (1997), Seeger (1987), Silva (1997), Smith (1977), Travassos (1984) e Werlang (2001). Os diversos sistemas musicais apresentados nestes estudos evidenciam o nexo entre a música e a socialidade e o papel crucial da musicalidade em todos estes grupos. Uma das perspectivas teóricas destes estudos envolve a investigação e análise do plano de expressão da música, ou seja, das ordens fonológica e sintático-gramatical, ali buscando nexos sócio-culturais que configuram seu conteúdo e que se encontram codificados. Para chegar às estruturas musicais é necessário lançar mão das técnicas de transcrição e análise musicológicas, envolvendo o uso de partituras. No caso da música xinguana, esta perspectiva tem sido empregada com muito rendimento na obra de Menezes Bastos (especialmente 1990), e esta será a avenida que tomarei para o estudo da música das flautas sagradas dos Wauja.

Conforme Menezes Bastos (1999a), a música funciona como eixo central no estabelecimento da conexão da mito-cosmologia (pensamento de expressão viso-verbal) com as artes do corpo: a dança, a plumária e a ornamentação (pensamento de expressão do e no corpo). Entende-se aqui a música como o código -portanto portadora de sentido- que, por excelência, estabelece esta ponte entre mito e rito. Para este autor, inspirado na filosofia Kamayurá, a música é o elemento pivô na cadeia intersemiótica que vai do mito (pensamento) ao rito (dança, pintura corporal e outras artes visuais), funcionando como uma “máquina de transformar verbo em corpo” (*op.cit*:53). A esta configuração o autor chama de “estrutura mito-música-dança”, evidenciando um papel pivotal da música que é muito inspirador para ser pensado em outros cenários etnográficos amazônicos¹⁷. Há uma intersemiose entre mito e ritual, a música sendo um veículo com seus códigos próprios na efetivação da comunicação. Este papel da música como conjuntor de via intersemiótica e comunicativa entre esferas como mito e rito aparece também na atividade xamânica, na qual os cantos xamânicos testemunham a comunicabilidade do pajé com o mundo sobrenatural, configurando um sistema simbólico extremamente penetrante em muitas sociedades das TBAS¹⁸.

Fundo estrutural para o estabelecimento destas conjunções, a música é, em termos analíticos, inseparável do conceito de cultura ele próprio, estando desta forma profundamente vinculada a outras dimensões analíticas, como organização social, parentesco, cosmologia, a música não podendo ser compreendida fora de seu enredamento

¹⁷ Ver as conceituações similares, embora um pouco diferentes, de Basso (1985) e Smith (1977).

¹⁸ Sobre música e xamanismo, ver Travassos (1984), Hill (1992,1993), Woodward (1991), Menezes Bastos (1984), Luna (1992).

com estes domínios. Inversamente, descobertas no nível das estruturas musicais podem retroagir fortemente no estudo das outras esferas da cultura: se a música é tão importante para estas sociedades, como compreendê-las plenamente sem incluir uma análise do mundo sonoro-musical? Este é o impacto que esta perspectiva antropológica da música traz ao campo da etnologia, pois, a partir de sua especificidade, são construídos modelos conceituais que integram elementos musicais, sociológicos e cosmológicos, nos quais categorias analíticas e teorias são revisitadas sob o ângulo da música.

A música é absolutamente central no ritual xinguano, que é um momento de concentração estética e ativação dos signos mais caros à cultura xinguana. A cosmologia se encontra artística e esteticamente codificada no rito, refletindo uma visão musical do cosmos (Basso, 1985). Entendo que o ritual xinguano é, por excelência, musical, no sentido de que segue um roteiro musical, pois a correta execução das músicas e canções é o ponto condutor que funciona como uma espécie de eixo que coordena as atividades rituais como um todo. A exegese Wauja aponta para a noção de que há uma audiência dos entes espirituais *apapaatai* nos rituais, que estão observando diretamente e julgando a acuidade e a beleza da apresentação da música¹⁹. Pode-se dizer que a música no rito conduz os homens em uma espécie de viagem no tempo, na direção da re-experimentação do passado mítico e do início do mundo, possibilitando uma renovação do contrato cósmico entre humanos e espíritos. Esta visão condiz com a exegese nativa: de fato, os Wauja realizam todos os seus rituais envolvendo os *apapaatai*. Como afirmou Mello, não há música Wauja que não seja música de *apapaatai* (Mello, 1999). Creio que o mesmo papel central destes entes sobrenaturais pode ser encontrado em todos os grupos xinguanos, e de fato ele se faz presente no cerimonial.

Em termos gerais, pode-se dividir os rituais xinguanos em 5 grupos:

1. Os grandes rituais intertribais, como *kaumai* (*kwarɨp* em kamayurá), *yawari*, *iamurikumã* e *kawoká* (*yaku'i* em kamayurá, *kagutu* em kuikúro: o ritual das flautas sagradas). Diferentemente dos primeiros, estes dois últimos têm versões intratribais e não são sazonais. Ou seja, *kaumai* e *yawari* ocorrem preferencialmente todo ano, no auge da estação seca, em julho ou agosto, enquanto *iamurikumã* e *kawoká* não ocorrem todo ano, seu ciclo sendo mais extenso.

¹⁹ O papel destes entes espirituais chamados de *apapaatai* (“bichos”) é determinante na vida dos Wauja em todas as suas dimensões. Em todos os grupos xinguanos há espíritos equivalentes aos *apapaatai*, como os *mama'ẽ* entre os Kamayurá, e os *itséke* entre os Kuikúro.

2. Os ritos de iniciação, que também são intertribais: *pohoká* (furação de orelha, iniciação masculina) e *kajatapá* (iniciação feminina, colocação de cordão perineal *sapalakú*, também conhecido como *uluri*).
3. Os rituais sazonais, intratribais, como a festa do pequi.
4. As chamadas “festas de *apapaatai*”, rituais intratribais ligados à cura de doentes e ao pagamento de tributos aos *apapaatai*²⁰. Por exemplo, a festa do *kukuhō* (um inseto que é *uleiiekehō* “dono-da-mandioca”). Esta categoria inclui ritos que têm versões intertribais, como a festa com os clarinetes *tākuwara* e o *kagapa* (mais conhecido na literatura pelo termo kamayurá *tawarawanã*). Nestas versões intertribais, o grupo visitante traz seus instrumentos e toca na aldeia do anfitrião, mas os grupos não tocam juntos, cada um se apresenta separadamente.
5. Os rituais xamânicos, como as sessões individuais de cura, ou o xamanismo coletivo *pukai*.

Esta classificação²¹ se baseia em Mello (1999) e em exegeses nativas, apontando para (1) e (2) como rituais essencialmente intertribais, pertinentes ao cerimonial xinguano, sendo que mesmo na versão intratribal de *iamurikumã* há o lugar do grupo convidado. Enquanto (4) e (5) se associam pelo nexo entre música, doença e mundo dos *apapaatai*, a festa do pequi (3) aparece à parte destas categorias porque é um ritual com um lastro sazonal, diretamente vinculado ao início do período chuvoso, quando os frutos de pequi estão maduros. Para os Wauja, todos estes rituais são cobertos pelo conceito de *naakai*, traduzido pelos nativos por “cultura” ou “costume”. O lexema *aaka* remete a crença ou obediência, quando se diz *nakaakapai* se quer dizer “eu acredito” ou “eu obedeço”: *na* (1^a. pessoa) + *k* (não especificado) + *aaka* (“crença/obediência”) + *pai* (sufixo estativo). De modo que *naakai* (“ritual”) contempla significados que apontam para a afirmação (crente e obediente) do modelo prototípico, dado pelo mito, *aunaaki*: *au* “largo/amplo” + *naaki* “crença/costume”. O mito é o modelo, a ampla obediência e crença na veracidade do passado conforme é contado pelos mais velhos²².

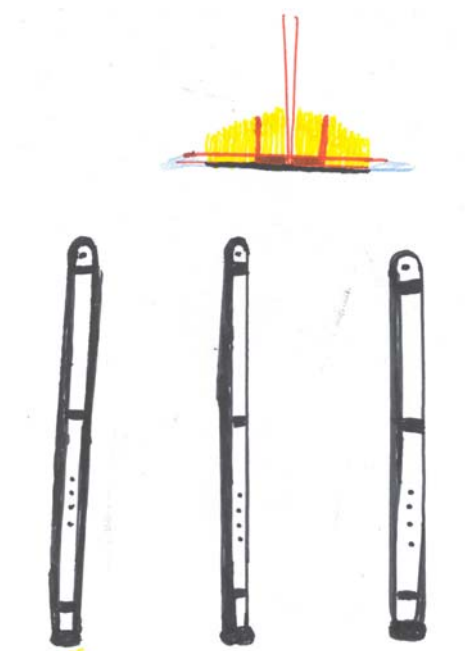
²⁰ Explicarei mais adiante o que estou entendendo por pagamento de tributos.

²¹ Lembro que falta à classificação aqui apresentada um item que constituiria as canções infantis, que mães e pais cantam para as crianças.

²² Neste sentido, *naakai* equivale ao termo kamayurá *torÿp*, “festa” (“em direção ao modelo”), cf. Menezes Bastos (1999a).

Embora a maioria destes repertórios se componha de música vocal, a música instrumental permeia muitos destes rituais. Na festa do pequi, por exemplo, há uma importante sessão com uso do zunidor *matapu*²³. No *kaumai*, o amplo repertório de canções incorpora peças instrumentais das flautas duplas *watana*²⁴, que também são utilizadas na iniciação masculina. Mello notou que o uso da *watana* é restrito a estes dois rituais e, de forma muito interessante, interpretou este fato relacionando às flautas duplas as passagens fundamentais da vida masculina (menino→homem, vivo→morto) (*op.cit*:149). Há também a festa do *apapaatai* chamado *tākuwara*, na qual os clarinetes homônimos são utilizados²⁵.

Flautas Sagradas Xinguanas



**flautas *kawoká* e diadema *tunuai*
desenho de Kam.**

No centro da cosmologia xinguanas estão as chamadas “flautas sagradas”, presente em todos os grupos locais (*kawoká* para os Wauja e Mehináku, *yaku’i* para os Kamayurá, *kagutu* para os Kuikúru e Kalapalo). Sua centralidade se expressa especialmente pela existência da “casa das flautas”, onde devem ser guardados estes instrumentos, casa que é também referida como “casa dos homens”, e que é localizada sempre no centro das aldeias

²³ Em kamayurá, *uriwuri*.

²⁴ Mais conhecidas pelo nome kamayurá *uru’a*.

²⁵ As características da música dos clarinetes xinguanos colocam este repertório no universo da música amazônica para clarinetes do tipo *toré* (ver Beaudet, 1983).

xinguanas, espaço exclusivamente masculino. A casa das flautas Wauja e Mehináku se chama *kuwakuhó*, em Kuikúro *kwakúto*, em Kamayurá *tapỳy*.

As flautas sagradas consistem em um conjunto de três idênticos aerofones tipo flauta, quase sempre executados em trio²⁶. Quando as flautas sagradas são tocadas, tanto dentro da casa dos homens quanto no pátio da aldeia, as mulheres se fecham em suas casas, pois se uma mulher vir os instrumentos, é penalizada com o estupro coletivo por parte de todos os homens da aldeia.

Como está acima exposto, há um ritual intertribal de flautas sagradas e também há um ritual de âmbito intratribal. Os rituais intratribais de flautas sagradas são ligados à cura de uma pessoa doente de forma semelhante às outras festas de *apapaatai*. De fato, *kawoká* é um *apapaatai*, um ente sobrenatural perigoso, aliás, considerado o mais perigoso.

A centralidade das flautas sagradas no sistema sócio-cultural xinguanano está expressa também na mitologia e na cosmologia. Faz parte do corpo mitológico xinguanano a história de que as flautas sagradas pertenceram às mulheres, tendo sido recuperadas pelos homens. Há, portanto, um nexos aqui que aponta para as relações de gênero, que vai de encontro com a importância capital da esfera da sexualidade e das relações amorosas na vida xinguanana (cf. Mello, 1999). O universo das flautas sagradas é onipresente no Alto Xingu, englobando o perigoso mundo sobrenatural e a esfera fundamental das relações de gênero, nexos constitutivos do cerimonial xinguanano e do sistema social.

As flautas sagradas xinguanas não representam um fenômeno isolado, que se dá unicamente no Alto Xingu. Trata-se aqui de uma versão xinguanana do chamado “complexo das flautas sagradas”, que tem uma abrangência notável nas TBAS (ver Chaumeil, 1997), bem como existe em outras partes do mundo, especialmente na Melanésia²⁷. Devido aos impressionantes paralelos no complexo das flautas sagradas tal como aparece na Amazônia e na Melanésia, estas duas regiões têm sido objeto de estudos comparativos há muito tempo (ver Gregor e Tuzin, 2001).

A música executada com as flautas sagradas xinguanas é extremamente apreciada pelos xinguanos, inclusive pelas mulheres, que na verdade constituem uma audiência essencial para os rituais com flautas. Como em todas as regiões onde há o complexo das flautas sagradas, as mulheres não podem ver os instrumentos, se trancando em suas casas quando há ritual, mas o fato é que estar na aldeia para ouvir a música é uma prescrição

²⁶ Há algumas ocasiões em que há a execução de flauta solo.

²⁷ Adoto a frase “complexo das flautas sagradas” apenas para me referir a este fenômeno cultural pelos termos já consagrados na literatura. Estas três palavras, “complexo”, “flautas” e “sagradas” são muito imprecisas, e mesmo incorretas, por exemplo pelo fato de que nem sempre se trata de flautas, havendo também outros aerofones, como do tipo trompete.

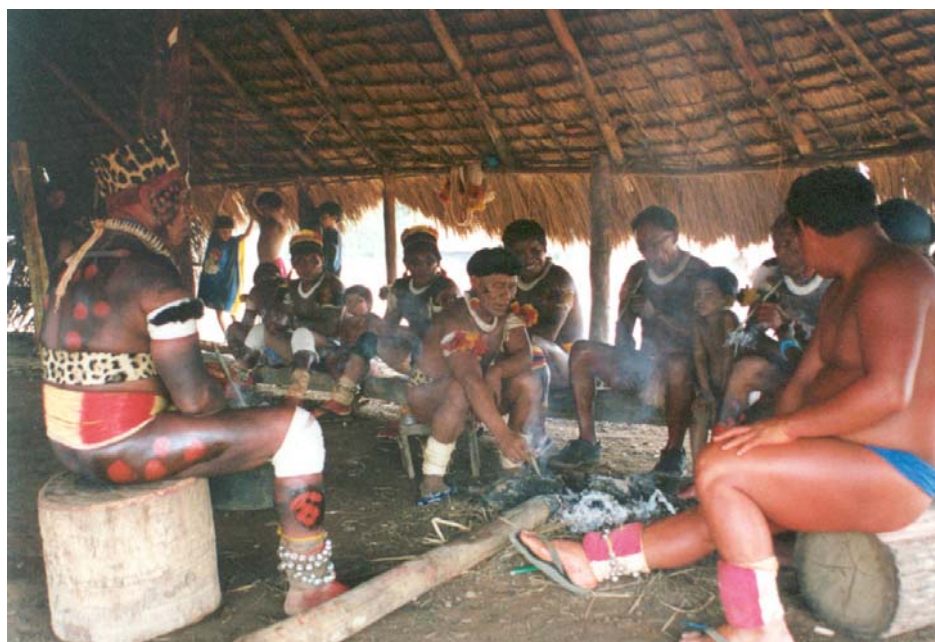
cultural (ver Piedade, 1997, 1999a). As mulheres xinguanas possuem um repertório de cantos *iamurikumã* baseado nas melodias das flautas sagradas, podendo-se dizer que o ritual das flautas sagradas e o de *iamurikumã* mantêm uma relação dialógica (cf. Mello, *op.cit*). A estruturação musical da música de flautas sagrada dos Wauja denota uma atenção especial à esfera motívica²⁸, constituindo o núcleo mais significativo do *kawoká*. Muitas das melodias do repertório das flautas sagradas são tratadas como valiosas, secretas e perigosas, e os flautistas não podem cometer erros na sua execução, sob o risco de serem acometidos de infortúnios, doenças e morte. A investigação da música das flautas *kawoká* revela como todos estes aspectos são relevantes e como a musicalidade xingwana é um ponto crucial na cosmologia e no sistema social. Mas antes de apresentar estas músicas, tratarei de apresentar os Wauja.



kuwakuho, “casa dos homens”, “casa das flautas”

²⁸ Trata-se do nível das pequenas unidades melódicas chamadas de motivos musicais, conforme se verá mais detalhadamente à frente.

Os Wauja



homens Wauja no interior da *kuwakuho*

Os Wauja são um dos seis povos de língua aruak-maipure centrais, juntamente com os Mehináku e os Yawalapiti -também xinguanos-, os Paresí, os Enawene-nawe/Salumã e os Saraveca da Bolívia. Pesquisas arqueológicas e lingüísticas postulam que estes grupos aruak centrais tenham origem sub-andina (Agostinho, 1993; Urban, 1992; Heckenberger, 1996), tendo chegado à região dos formadores do rio Xingu há cerca de 800 anos.

Para ter uma visão melhor dos Wauja, é interessante trazer algumas informações históricas sobre a formação do Alto Xingu. Heckenberger sugere também que estas levas de povos aruak provêm de um processo de expansão que estava em curso na própria região andina, entre o Peru e a Bolívia, tendo dali seguido para as terras baixas através de um corredor meridional até a região do Alto Xingu, onde os proto-xinguanos aruak-maipure formaram aldeias com populações densas (Heckenberger 1996, 2001). Este quadro da dispersão dos povos de língua aruak nas TBAS parece formar uma espécie de ferradura cuja parte central se localiza nos altiplanos entre Bolívia e Peru. Um dos braços da ferradura cobre a região do Acre e sobe para o noroeste amazônico em direção ao mar do Caribe, enquanto o outro braço corre a leste, passando pela chapada dos Paresís e pelo rio Xingu, apontando para a foz do rio Amazonas (ver Urban, 1992:95). Notei que esta grande ferradura curiosamente coincide com aquela que encontrei no mapa da dispersão das sociedades que possuem flautas sagradas (cf. Chaumeil, 1997:102-3). Haveria uma ligação

histórica entre os aruak e complexo das flautas sagradas? Retomarei esta questão mais adiante.

Com a chegada dos grupos Karib, por volta de 1400, forma-se o sistema cultural chamado de modelo aruak-karib, que vai se modificar no final do século XVIII, quando levas de povos tupi pró-Kamayurá e pró-Aweti adentraram a região dos formadores do Xingu a partir do norte (ver Menezes Bastos, 1987, 2001)²⁹. A partir do final do século XVIII, ocorrem períodos de grande belicosidade em toda a área xinguna. Devido a estes conflitos, os Wauja saíram da região do Morená/Ipavu e os Kamayurá ali se instalaram. Segundo Menezes Bastos, esta saída dos Wauja de seu território tradicional não foi uma doação ou algo parecido -como a literatura até então dizia-, mas deveu-se ao pavor que eles tinham dos pró-Kamayurá (os povos tupi *Apyap*, *Arupaci* e outros), pois estes tinham “o hábito do canibalismo e um devastador poder xamânico” (1995b: 237). De fato, o discurso dos Wauja coloca a guerra e a violência de guerra como um comportamento não-xinguno, *muteitsi* (“índio não-xinguno”)³⁰ e o canibalismo é visto como intolerável, uma violência selvagem, contrária à civilidade *putakanau* (“xinguno”). Os Wauja atualmente, apesar da proximidade com os Kamayurá, não mantêm relação amistosa com este grupo, ao contrário, desaprovam muitas de suas decisões, principalmente no que concerne à ética xinguna³¹. Como parte da etiqueta local, esta desaprovação somente se torna explícita no âmbito de práticas rituais, como as canções *kapojai*³².

Ao longo do século XIX até os anos 50 houve muitos conflitos e guerras na região, particularmente com os Ikpeng e os Suyá, com muitos roubos de mulheres e alianças guerreiras, ao mesmo tempo em que catastróficas epidemias causaram baixas demográficas impressionantes (ver Agostinho, 1972; para o caso dos Wauja, ver Ireland 2001)³³. A

²⁹ Este autor utiliza o prefixo “pró” no sentido de povos que virão constituir o grupo que terá o etnônimo em questão.

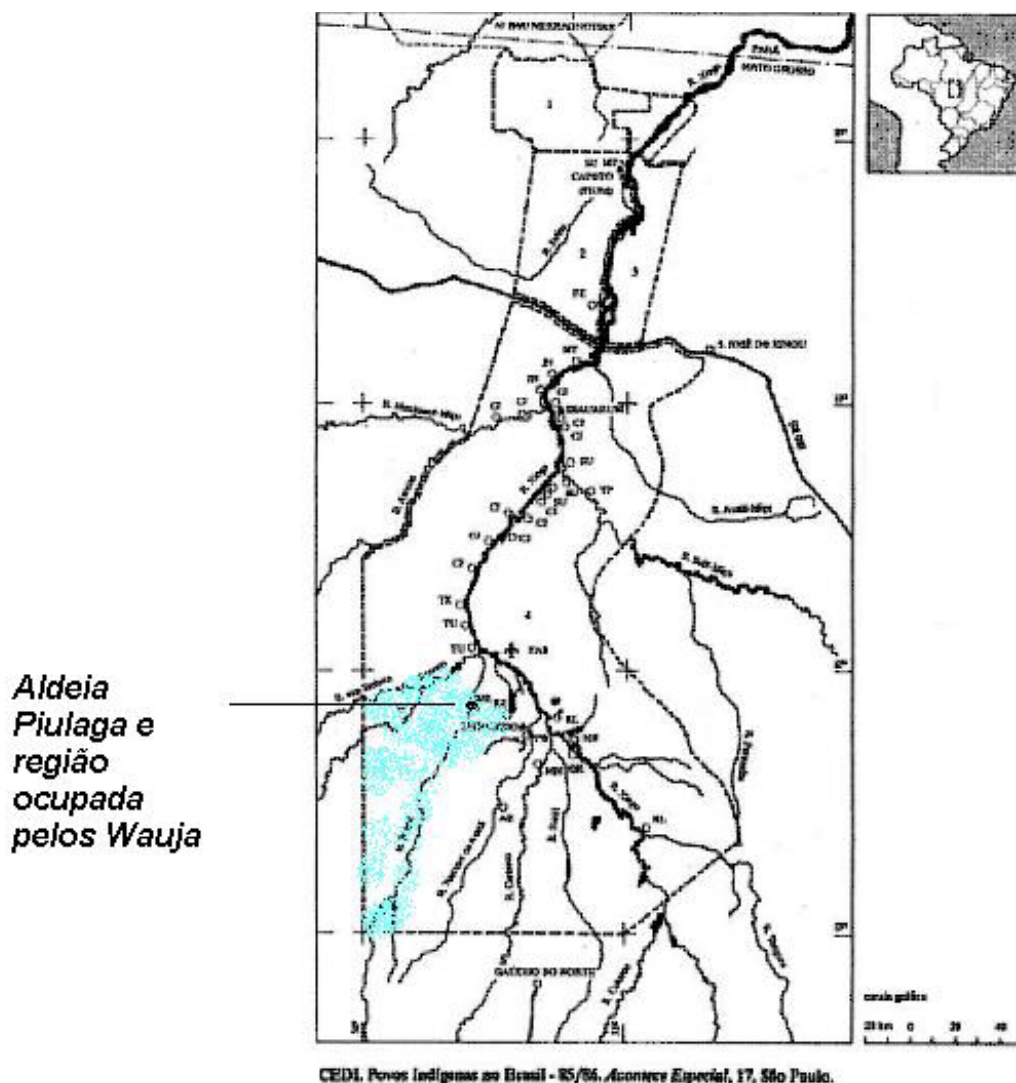
³⁰ Pode-se dizer que a palavra *muteitsi* ela mesma significa “guerra”, pois ir à guerra é *iya muteitsixei*, “ir-guerra-tópico”.

³¹ A acusação de falta de civilidade entre os xingunos é sistêmica: entre todos os grupos, uns acusam os outros de falta de etiqueta.

³² No *kapojai*, qualquer indivíduo ou pequeno grupo de indivíduos pode criar sua canção, seguindo moldes poético-musicais específicos, e apresentá-la de casa em casa, perfazendo o circuito completo das casas várias vezes. As letras destas canções podem tratar de confissões amorosas, declarações de insatisfação no casamento, críticas, fatos históricos, enfim, um grande leque de assuntos dos quais normalmente não se fala e que se abrem na oportunidade. Observei uma série de críticas aos Kamayurá em um *kapojai* no qual várias canções respondiam dura e ironicamente a ameaças dos Kamayurá de que indivíduos Wauja seriam assassinados por serem suspeitos de feitiçaria. Estas canções também reprovavam enfaticamente uma recente execução por acusação de feitiçaria, ocorrida entre os Kamayurá.

³³ Note-se que, no discurso nativo, as epidemias estão reacionadas ao contato com o mundo branco, conforme se pode perceber pelo relato de Tup. : “*tsariwa* é homem que deu machado, facão. O pessoal quis matar porque ele fotografou as mulheres. Flechas erraram. Ele estava no *wakunapu* (“porto, local de banho”), voltou, chegou em casa e foi embora. Logo depois, apareceu doença, mancas no corpo, variola né? Morreu muito Wauja. Pouco depois, sarampo.”

entrada dos Ikpeng na TIX, mais tarde, foi uma negociação complicada que se deu sob pressão *kajaopa*, também devido a estes conflitos históricos com os Wauja e outros xinguanos (ver Menget, 1977). Com as primeiras expedições alemãs à região, inicia-se a fase de contato com a sociedade envolvente, a partir de missões de pesquisa e da chegada de missionários americanos, época que Heckenberger chama de Período Histórico xinguanos (Heckenberger, 2001).



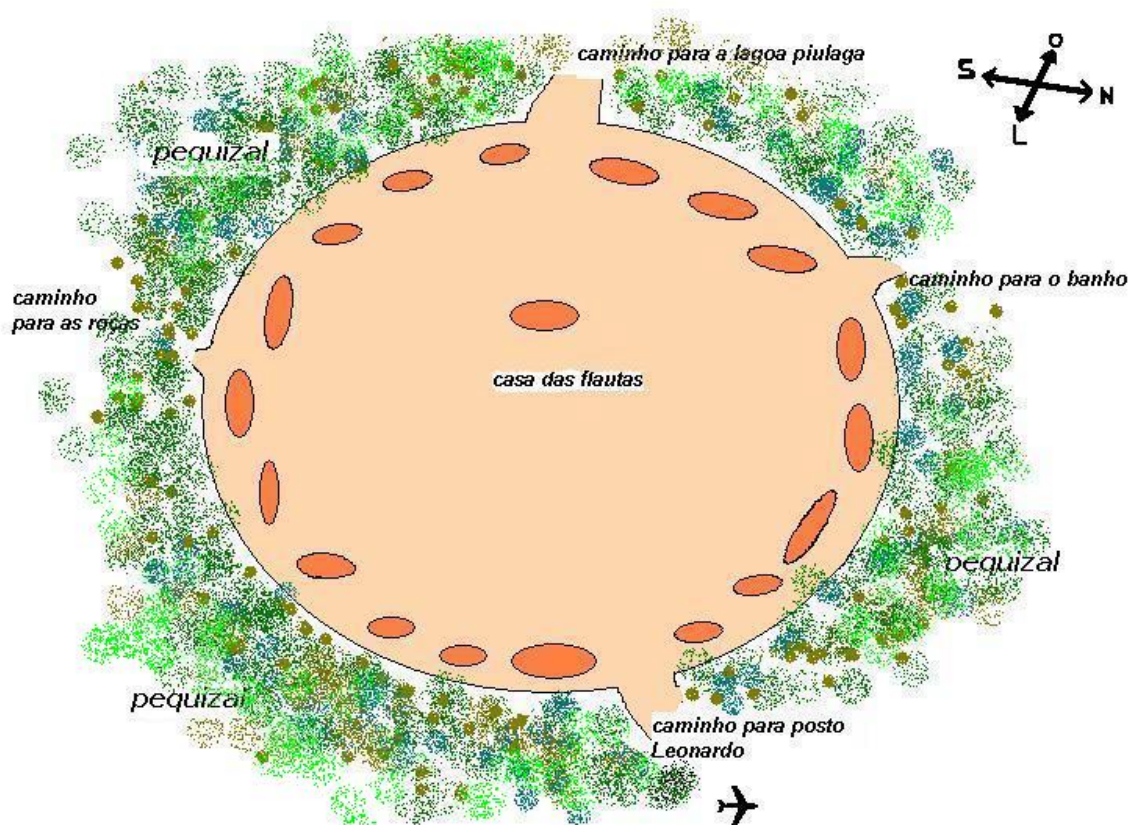
Nas últimas cinco décadas, observa-se nas sociedades xinguanas uma busca de manutenção dos padrões sócio-culturais do modelo aruak-karib, ou seja, há uma pressão em direção a este modelo prototípico (ver Heckenberger, 1996). Um exemplo deste processo é o congelamento da belicosidade (no ritual e na feitiçaria) e o desenvolvimento de um *éthos* pacífico e instâncias diplomáticas, no que o Estado brasileiro teve participação notável com a instauração da *pax xinguensis* na área (ver Menezes Bastos, 1987, 1995b)³⁴.

³⁴ Este autor sugere que o estabelecimento da *pax xinguensis* envolveu não apenas os grupos xinguanos mas também aqueles denominados “não-xinguanos”.

Os xinguanos são vistos como pacíficos e cultivam eles mesmos esta qualidade, que consideram parte do caráter do *putakanau*. No entanto, traços duradouros da importância da guerra podem ser vistos em rituais intertribais como o *yawari* e o *kaumai*: nas lutas *kaapi*, conhecidas como *huka-huka*, e no lançamento de dardos no *yawari*, bem como nas letras das canções e nos esquemas coreográficos destes rituais. Este espírito belicoso permanece extremamente atuante, tendo migrado também para a feitiçaria (cf. Menezes Bastos 1984, 1987). O cerimonial é a grande encenação da guerra e do poder, a dramatização coletiva da permanência da tradição, a máquina que põe em ação a xinguanidade, controla a belicosidade e constitui o sistema sócio-cultural. O sistema xinguanos resulta de um processo histórico longo e conflituoso, que já vinha se consolidando antes do contato mais massivo com a sociedade envolvente e da formação do Parque.

Os Wauja foram contatados pelos *kajaopa* pela primeira vez em 1947, pela expedição comandada por Eduardo Galvão. Esta data representa apenas o primeiro encontro “oficial” entre Wauja e brancos, já que a literatura oral dos povos xinguanos descreve encontros sangrentos no passado remoto (Basso, 1993,1995; Menezes Bastos, 1995b; Franchetto, 1992,1993). Os Wauja sempre habitaram a região sudoeste da TIX, havendo descrições do início do século XX, de Karl von den Steinen (1940 [1894], 1942 [1886]), embora ele afirme que não os tenha encontrado pessoalmente em suas viagens pelo Xingu. A primeira grande epidemia que se abateu sobre os Wauja ocorreu no mesmo período das viagens de Steinen, e presume-se que seja uma decorrência de sua passagem na região (Ireland, 2001). Naquele período, viviam na aldeia *Tsariwapohó*, que ficava cerca de dois dias rio Batovi acima, local constantemente referido nas narrativas dos Wauja sobre este período do passado, quando mantinham relações amistosas com os extintos Kustenau e com os Bakairí, que deixaram a região (ver Picchi, 2000)³⁵.

³⁵ A extinção dos Kustenau é vista no discurso Wauja como resultado de fenômenos sobrenaturais e de feitiçaria, conforme me falou Kaj: “os *kutanapu* (Kustenau) moravam lá (para oeste), na aldeia *uetsíulu*. Entre os *kutanapu* havia muitos feiticeiros. Os *kutanapu* tiveram aviso do final do mundo por causa de uma doença, o *apapaatai atujuá* (um *apapaatai* que se manifesta como redemoinho de vento) apareceu para eles, caiu do céu. O pessoal estava no *enekutaku* (centro da aldeia), de repente fez barulho, todo mundo olhou e viu a máscara de *atujuá* caindo, como um jaburú. “O que é isto?”, se perguntaram, e viram que era *atujuá*, grande. Pegaram o poder do feitiço, muito grande, e começaram a usar. Muita gente morreu, poucos sobreviveram, 5 pessoas, pois perceberam e fugiram da aldeia e foram viver entre os Wauja. Um deles era o pai de *Malakuiawatipá*, que foi o pai do chefe Iut. Outro grupo que se separou dos *kutanapu* foi o *pejekupohó* (“povo-companheiro”), mas onça de duas cabeças *ianumakapi* (*ianumaka*, “onça”+*pi* – linear) apareceu entre eles e quase todos morreram, o resto também se juntou aos Wauja.” Ver uma narrativa similar em Barcelos Neto (1999:53-54).



Sua aldeia principal atualmente fica próxima à lagoa *Piulaga*, à margem do rio Batovi, e cerca de 30 quilômetros a oeste do Posto Leonardo, sendo habitada por aproximadamente 320 indivíduos. A estruturação da aldeia, chamada igualmente *Piulaga*, é semelhante às das outras aldeias xinguanas, havendo 17 casas em formação circular, circundando um grande pátio de terra batida, em cuja parte central, ligeiramente a oeste, há uma casa das flautas. A aldeia é circundada por uma rede de trilhas que levam de uma casa a outra, por trás. Estas trilhas levam aos “banheiros” e se ligam às trilhas que levam até os pomares de pequi ou mangaba e às roças de mandioca. Há três vias principais: a estrada que liga a aldeia Wauja ao posto Leonardo passando pela aldeia Kamayurá, de cerca de 30 quilômetros, muito utilizada pelo trator ou pela D-20 dos Wauja, e pela Toyota da FUNASA³⁶, bem como pelos Wauja a pé ou de bicicleta. Para quem vai do Posto à aldeia, a reta dos últimos quilômetros da estrada foi alargada e se transformou numa pista de pouso de avião. Outra estrada importante é a que liga a aldeia ao local de banho, de cerca de 800 metros, um pequeno banhado de água corrente e fria, utilizado muito freqüentemente, já que cada indivíduo Wauja toma pelos menos três banhos por dia. A outra estrada

³⁶ Fundação Nacional de Saúde, órgão do Ministério da Saúde. A partir de agosto de 1999, com a Política Nacional de Atenção à Saúde dos Povos Indígenas, a FUNASA passou a atender as populações indígenas no Brasil.

importante tem cerca de 1.500 metros, liga a aldeia à lagoa *Piulaga*, local de pesca, e daí ao rio Batovi.

Há uma outra pequena aldeia Wauja chamada *Ulupuene*, construída para defender o território Wauja, no Alto Batovi, próxima de uma área incorporada à TIX em 1990, onde há constantes invasões de fazendeiros vizinhos -na verdade, não se trata de uma aldeia propriamente, mas de um posto de vigilância avançado. A família que ali vive passa períodos na cidade de Canarana, no que são substituídos no posto de vigilância por parentes, de forma que os Wauja sempre procuram manter pessoas vivendo ali.

Os Wauja freqüentemente se deslocam ao local que chamam de *Stênio*, uma fazenda que se situa no rio von den Steinen, que faz limite com a TIX a noroeste do Alto Xingu. Nesta fazenda, os Wauja realizam vários trabalhos temporários, atendendo turistas que visitam a fazenda. Segundo me foi relatado, foi construída uma casa indígena na fazenda, onde os Wauja produzem e vendem artesanato; eles também são encarregados de conduzir os turistas de barco até locais onde foram instaladas grandes redes submersas que represam os peixes para tornar a pesca mais fácil para os turistas. Localizada próxima à fazenda, dentro dos limites da TIX, está a pequena aldeia chamada *Aruák*.

A colonização destes espaços fora da aldeia *Piulaga* obedece a uma lógica política de caráter faccional, pois as famílias que habitam e se revezam no *Ulupuene* fazem parte do grupo do atual chefe, enquanto aqueles que têm acesso a *Aruák* são do grupo de “oposição”. Na *Piulaga*, este último grupo se concentra nas casas a oeste, enquanto o primeiro está nas casas ao leste. Esta bipartição faccional é fundamental na arena política Wauja, que é repleta de disputas e acusações de feitiçaria, como comentarei mais abaixo.

A literatura sobre os Wauja conta com artigos publicados desde os anos 50, versando sobre temas como mitologia, cultura material, ritual e política: Lima (1950), Schultz (1965), Schultz & Chiara (1971, 1976). As primeiras pesquisas mais sistemáticas foram realizadas pela etnóloga Vera Penteadó Coelho (1981, 1983, 1986, 1988, 1991/92a, 1991/92b) e pela arqueóloga Nobue Myazaki (1964, 1965, 1981; Myazaki, Barracco e Santos, 1978). No final dos anos 70 e início dos 80, a antropóloga norte-americana Emilienne M. Ireland viveu entre os Wauja por dois anos, realizando pesquisa de campo para sua tese de doutorado. A tese infelizmente não foi concluída, mas a autora elaborou vários artigos sobre este grupo (Ireland, 1985, 1988, 1991, 1993, 2001). As primeiras monografias sobre os Wauja foram as dissertações de mestrado de Aristóteles Barcelos Neto (1999), que enfoca cosmologia e artes visuais, e Mello (1999), sobre cosmologia, mitologia e música.



***kamalupg* – grandes panelas de cerâmica Wauja**

Os Wauja são estudados do ponto de vista lingüístico desde o início dos anos 60 pela missionária do S.I.L. Joan Richards, que já publicou vários artigos sobre sua língua (Richards, 1973, 1977, 1979, 1988, 1991). Apesar de já haver estes trabalhos, infelizmente ainda não foi publicado nenhuma gramática ou léxico da língua wauja³⁷. A Sra. Richards, ou melhor, “Joana”, como é chamada pelos Wauja, iniciou seu trabalho em uma época na qual lhe era permitido viver na aldeia, mas teve de deixar o TIX por volta de 1974, quando o trabalho missionário foi proibido naquele território. Desde então, prossegue trabalhando na cidade de Canarana, onde construiu uma casa especialmente para os Wauja. Esporadicamente, alguns de seus informantes passam temporadas nesta casa, trabalhando diariamente com a lingüista na casa onde ela vive, próximo da casa Wauja. Como a Sra. Richards está concluindo seu trabalho e deve se aposentar, os Wauja pretendem comprar a casa e ali manter um lugar para ficar nesta cidade quando necessário.

De fato, os Wauja viajam freqüentemente para tentar vender suas valiosas panelas e outros artesanatos, buscando inserção no mundo da economia *kajaopa*³⁸. Com a intenção de se organizar melhor nesta empreitada, em 1999 os Wauja criaram a associação indígena *Tulukai* (“dança”), objetivando conseguir contratos mais estáveis para a venda de artesanato e a realização de apresentações de dança e música (ver Mello, 2000). O presidente da associação fala fluentemente o português, pois viveu na cidade desde criança, tendo conseguido concluir o segundo grau. Tendo voltado a viver na aldeia Wauja no final dos anos 90, após 10 anos vivendo em Brasília e Goiânia, o presidente da *Tulukai* tem muitos planos para os Wauja, mas o jogo político do faccionalismo local dificulta ações em

³⁷ A Sra. Joan Richards muito gentilmente cedeu uma cópia de um léxico que está preparando para o S.I.L., que serviu de importante material para esta tese.

³⁸ Sobre o envolvimento dos Wauja com o dinheiro, ver Mello (2000).

nome do conjunto da comunidade: há sempre muita suspeita de que alguém esteja se beneficiando mais do que outros.

Os índios Wauja que vão viver em Canarana ou outra cidade são uma minoria. Em Canarana buscam emprego em instituições, como o Distrito Sanitário³⁹, e vaga para estudar nas escolas. A vida na cidade é muito difícil para os Wauja, a adaptação é muito dolorosa e a saudade da aldeia e da língua acaba levando-os de volta. Conforme pude constatar, a maioria dos jovens tem vontade de continuar vivendo na aldeia, de ali constituir sua casa e família. Mesmo com este projeto, o desejo mais evidente é de mobilidade, tanto no ir e vir das cidades quanto dentro da TIX. A maioria dos jovens deseja ter seu próprio barco, com motor de popa, e sua motocicleta. A comunicação também é um anseio destes jovens, e todos enfatizaram a necessidade da eletricidade para poderem assistir TV e para expandir o sistema de rádio-amador que há na aldeia, através de telefones, celulares ou fixos via satélite.



Logo que cheguei na aldeia Wauja, notei um conflito entre os jovens e a geração mais velha relacionado ao suposto desinteresse dos primeiros pela “tradição”⁴⁰. Muitos senhores vieram reclamar que os

jovens não fazem nada direito, que não querem mais passar pela reclusão, que não aprendem bem as danças e cantos, que só querem ficar atrás de coisas de *kajaopa* como futebol, televisão e gravadores. Como já disse no Toque de Abertura, quando cheguei, em 2001, estava ocorrendo a fase final do *kaumai* na aldeia, e ouvi muitos comentários a respeito dos lutadores de *kapti*⁴¹, de que não há vencedor, sempre empate, por que eles não treinam mais todo final de tarde, como antigamente, porque só querem saber de futebol.

³⁹ O Distrito Sanitário Especial Indígena do Xingu (DSEI/Xingu) é um órgão da Fundação Nacional de Saúde (FUNASA) que atua em convênio com a Escola Paulista de Medicina (UNIFESP). Alguns índios conseguem emprego ali, exercendo funções como recepcionista, motorista, e outras.

⁴⁰ *Naakai*, conforme já expliquei. As queixas dos mais velhos se fundam em um temor de que se perca de vista este passado *waujaiajj*, “verdadeiramente Wauja”.

⁴¹ A luta conhecida na literatura como *huka-huka*.

Um senhor apontou a arena onde as lutas estavam sendo realizadas e disse *aitsa kamalajo, kapi paraguai, aitsa awojopai*, “não é verdadeiro, luta *paraguai*, não é bom”. Aqui eu ouvi pela primeira vez esta gíria nativa, *paraguai*, que pude ouvir outras centenas de vezes depois. O sentido nativo de *paraguai* é de falso, incompleto, fajuto, incorreto, ruim, e certamente veio do contato com os comerciantes de Canarana e outras cidades na região, repletas de lojas de bugigangas do tipo “tudo por R\$ 1,99”, que os xinguanos freqüentam. A associação entre a qualidade de produtos *kajaopa* e a qualidade dos bens da tradição já foi notada por Mello, quando os Wauja reclamaram, em uma apresentação em São José do rio Preto, que receberam de presente roupas de segunda mão enquanto ofereceram um espetáculo de primeira mão, “legítimo” (Mello, 2000). Na perspectiva dos seniores Wauja, aquelas lutas eram *paraguai*, bem como o fato dos troncos do *kaumai* não terem sido jogados no rio após a cerimônia, tendo ficado espalhados pela aldeia, alguns servindo de banco. A tensão original/*paraguai* pontua muitos momentos das reuniões diárias dos homens nos finais de tarde, no centro da aldeia, sendo um nexos importante para se compreender os Wauja.



futebol e ritual do pequi – dupla com flautas *iapjaetekana*

A reclamação dos seniores⁴² quanto ao futebol é uma questão interessante. Há um total desinteresse deles por este esporte, enquanto que se trata de uma verdadeira paixão das crianças e jovens, principalmente homens. Praticamente todas as tardes há algum futebol na aldeia, e aos domingos há jogos com juizes, técnicos, uniforme, chuteira, muitas

⁴² Estou considerando seniores homens com mais de 50 anos. Trata-se do grupo de maior força política na aldeia Wauja, que mais delibera e decide sobre questões cotidianas. Pessoas desta classe de idade são chamados de *autupajō* (homem maduro) e *aripi* (mulher madura). Os mais idosos são chamados *autupajōmōna* e *aripixelumōna*, portanto há a inclusão do sufixo *mōna* (“corpo” e “peso”). As outras classes de idade são: *iamukutai*, crianças de ambos os sexos, os pré-adolescentes *mapohokātō* (menino) e *māiyumekēto* (menina), os reclusos *ataiwekehō* (homem) e *paiyakuwalutai* (menina), os ex-reclusos *iamukutopá* (moço) e *iamukutopalu* (moça), os jovens casados *iumatapojumōna* (homem) e *ianunumōna* (mulher) -meus dados confirmam a classificação feita por Mello (C.P.). Veja-se que o sufixo *topá*, presente na categoria dos ex-reclusos, está também na palavra *kawokatopá*, o flautista principal do trio de flautas *kawoká*. A palavra significa “pedra”, e seu sentido aponta para a idéia de “principal” e “beleza máxima”, indicando aqueles que vão à frente e/ou no centro nas coreografias dos rituais intertribais, jovens ex-reclusos paramentados com cocares, protótipos da beleza humana.

vezes pequenos torneios com a presença de times visitantes de outros xinguanos. Houve um domingo no qual estava ocorrendo um ritual de *kagapa*⁴³, no qual cantores se posicionam no pátio, próximo à casa das flautas, e vários homens e mulheres são convocados a dançar em torno dos cantores. No meio do *kagapa* chegou um caminhão com um time Kamayurá, já uniformizado, pronto para o jogo. O ritual foi interrompido, os dançarinos jovens foram tirar os paramentos de dança e vestir o uniforme, e o jogo transcorreu, em 2 tempos de 45 minutos com intervalo. Os seniores, paramentados para o *kagapa*, assistiram ao jogo, sem manifestar nenhum tipo de interesse, porém sem reclamar também. Horas depois, o caminhão Kamayurá se foi, e mais uma sessão de *kagapa* foi realizada.

O futebol e a luta *kapi* tem muito em comum: em ambos há embate físico, envolvendo uma disputa entre dois blocos. Tanto no *kapi* quanto no futebol, a estética é parte essencial, e as braçadeiras e a pintura corporal têm como contrapartida as meias, joelheiras e camisetas. Ambas as atividades requerem aprendizado prático das gerações mais jovens, e se no *kapi* lutadores experientes ensinavam os juniores, no futebol há torneios infantis e juvenis. E tanto no *kapi* quanto no futebol há espaço para a participação das mulheres: nas lutas do final do rito de *iamurikumã* e nos torneios de futebol feminino, embora muitos homens não aprovem o futebol feminino. Apesar destas similaridades, os Wauja não interpretam o futebol em termos de marcialidade, como sugerem as seguintes designações: os atacantes são *homaiekehe* (“dono-da-velocidade”), os defensores são *mapu*, nome dado à cerca para represar e pescar, o juiz é *watanawekehe* (“dono-do-aerofone”, em referência ao seu apito), o técnico é *ietulagaonamula* (*ietula*, “bola, coisas redondas, mangaba”; *ietulaga*, “jogo de bola, futebol”, *onamula*, “chefe”). Note-se que *wekehe* (o mesmo que *iekehe*) é o sufixo indicador de exclusividade e hierarquia (“dono-de”). Para falar de um jogo dos Wauja “contra os Kamayurá”, por exemplo, eles dizem *kamayurá itsenu*. Esta palavra quer dizer literalmente “junto”, o que não sugere a idéia de confrontação. O gosto pelo futebol tem raízes antigas: os Wauja dizem havia um jogo de bola antigo chamado *ietulaga*, no qual utilizavam uma bola feita de mangaba (fruta que é chamada *ietula*). Outro aspecto deste gosto é que o futebol aponta para as maravilhas do mundo do *kajaopa*, ao mesmo tempo para a identidade nacional. Assisti à final da copa do mundo de 2002 no Alto Xingu, e nunca tinha visto tanta manifestação de orgulho e apego à nação brasileira entre povos indígenas.

⁴³ Trata-se de um ritual de *apapaatai*, para pagar tributo da aliança entre o ex-doente e o *apapaatai* intitulado *kagapa*. Em kamayurá se chama *tawarawanã*.

Em junho de 2002, 50 indivíduos Wauja estiveram em visita na aldeia *Pakuera*, dos índios Bakairí, no município de Paranatinga⁴⁴. A programação do encontro previa jogo de futebol, sessão de troca de artesanatos, apresentação de repertórios musicais e, além disso, os Wauja tinham expectativa de dançar forró⁴⁵ e coletar conchas de caramujo, artigo raro no Xingu. Neste encontro de apenas dias na aldeia *Pakuera*, houve dois jogos de futebol, que contaram com uma audiência atenta. Ao contrário dos Wauja, os seniores Bakairí apreciam o esporte. Os jovens Wauja comentaram nesta viagem que os Bakairí são índios *paraguai*, mas isto não foi relacionado ao fato destes índios possuírem os objetos de desejo dos jovens Wauja, como luz elétrica, televisões e motocicletas. O fato de que tiveram que pagar pelo peixe foi chocante na ótica Wauja, pois o oferecimento de peixe para convidados é uma das máximas da etiqueta xingwana. Já os seniores que foram a *Pakuera*, bem como aqueles que ficaram na *Piulaga* e que puderam assistir aos vídeos da viagem, comentaram que os Bakairí eram verdadeiros *putakanau*, mas que se tornaram *paraguai* porque foram se interessando mais pelas coisas *kajaopa* do que pela *naakai*, a “cultura original”, exatamente como estavam fazendo os jovens Wauja. No seu pessimismo tragicômico típico, previram que a cultura ia acabar mesmo, e que daqui a alguns anos, na aldeia Wauja, haverá mercadinho e venda de peixes, como em *Pakuera*, e que ninguém mais vai trocar nada, só vender.

O contato com o mundo *kajaopa* e as transformações culturais são temáticas permanentemente em discussão entre os Wauja. Seu âmbito, na verdade, é xingvano, dado o interesse geral destes pelos *kajaopa* e as preocupações expressadas nos discursos dos grandes líderes locais. O sistema xingvano, de fronteiras abertas e moventes, é também mutante em seu interior mesmo, pois ali simultaneamente acolhe e repele o mundo *kajaopa*, esta sua mutabilidade interna não se explicitando somente em relação ao mundo *kajaopa*.

Uma das transformações no teatro da política pública xingwana é a natureza da chefia. Há hoje grandes chefes seniores no Xingu, como Tak. (Kamayurá) e Ari. (Yawalapiti), mas não parece haver nomes promissores entre os mais jovens para atingir esta envergadura. Esta aparente mutação na formação dos homens eminentes acompanha a

⁴⁴ Como já mencionei no Toque de Abertura, os Wauja e os Bakairí que viviam no Alto Xingu mantinham um contato estreito, ambos eram vizinhos na região do rio Batovi. Em 1920, atraídos pela criação de um Posto Indígena na região de Paranatinga, os Bakairí xingvanos saíram da região e se instalaram definitivamente em Paranatinga, onde foi criada a Terra Indígena Bakairí (ver Barros, 1992).

⁴⁵ O que os Wauja chamam de forró é o chamado “lambadão matogrossense”, cuja música lembra a lambada do Norte, mas a dança é diferente: o casal dança agarradinho, porém os dançarinos permanecem estirados, hirtos, sem o chacoalhar de quadris que há na lambada tradicional. Forma-se um círculo de pares que dançam em sentido anti-horário, cada par muito próximo do outro, espremidos como se estivessem em um pequeno quarto.

já antiga valorização do conhecimento do mundo do branco. Os indivíduos de maior valor são aqueles que conseguem manter sua imagem e discurso de *putakanau* e ao mesmo tempo gozar de um conhecimento do mundo *kajaopa* que lhes permita negociar e obter resultados concretos, sem com isto acumular bens pessoais, o que desqualificaria o chefe perante a comunidade (Galvão, 1953), traço comum na chefia amazônica em geral (Clastres, 1982).

O cenário da chefia dupla entre os Wauja⁴⁶ inspira estas considerações. A chefia dupla é um sistema razoavelmente recente, pois antes do contato, quando a população Wauja era bem maior que a atual, havia apenas um grande chefe e um grupo de chefes auxiliares, os *ianamula ipalukaka* (Ireland, 2001). Atualmente há o chefe Wauja como tal, Iut., herdeiro da tradição de homens eminentes xinguanos, *amunau* (“cacique”), filho de Mal. e sua esposa Un.. No entanto, há um outro chefe, e este é quem realmente lidera, seu meio-irmão Atm., também filho do falecido chefe Mal. com Kan., irmã de Un., uma senhora ainda viva.

O chefe Iut., de fato, é um típico *amunau* como era seu pai, conhece bem os mitos, comanda as danças, toca flauta como *kawokatópá* (“mestre de flautas”) e nas ocasiões apropriadas veste roupa completa de chefe, com cinturão e chapéu de pele de onça e o precioso colar de dentes de onça. No entanto, nas decisões políticas em geral, seu papel é passivo, isto tanto na aldeia Wauja quanto na arena política xinguanas. Nas reuniões cotidianas dos homens, o chefe Iut. serve mais para fazer coro aos discursos do chefe Atm., que tem uma oratória muito eficaz, incluindo muitos silêncios povoados de poder (Ireland, 1993). Estes dois seniores e outro irmão constituem um grupo faccional que está no poder desde a morte do chefe Mal., quando se constituiu um vazio na chefia Wauja devido à morte de seu sucessor mais indicado, Iak.

No entanto, quando há rituais, o *amunau* se faz presente e atuante, enquanto que o chefe Atm. mostra seu desconhecimento da tradição. É que ele esteve ligado ao mundo *kajaopa* por muitos anos, vivendo próximo aos irmãos Villas Boas durante a adolescência. O cacique Atm. conhece bem a estrutura da FUNAI e faz as honras a visitantes como um verdadeiro chefe. É importante notar que Atm. é aceito como chefe pelos Wauja, mas ele é desqualificado no discurso nativo por vários motivos, entre estes o de não ser um conhecedor das tradições rituais, o que inclui saber tocar as flautas sagradas *kawoká*.

Enfim, não desponta nenhum líder jovem na aldeia Wauja. Os meninos fogem da reclusão pubertária com medo de morrer, pois de fato houve duas mortes recentemente

⁴⁶ Entre os Kamayurá a chefia também é dupla: há o chefe político (*morerekwat*) e o chefe ritual *tawayiat*, respectivamente “chefe da gente” e “chefe da terra” (ver Menezes Bastos, 1990).

(uma delas relatada em Mello, 1999)⁴⁷. Mas outro motivo para não se tornar proeminente é o medo de ser acusado de feitiçaria. No passado, filhos de chefe, candidatos naturais à sucessão desta posição, foram acusados (ver Ireland, 1993). A morte do grande Iak., que era o virtual substituto de Mal., foi dita ser causada por sarampo e, no entanto, bem pode ter sido causada por ação de algum feiticeiro⁴⁸. Atualmente, somente o jovem filho do principal pajé da aldeia parece não ter medo de se expor e de se contrapor publicamente ao chefe Atm. Jovem brilhante, conhecedor das artes médicas *kajaopa*, tem formação de agente indígena de Saúde. Seu pai e as irmãs dele constituem uma segunda facção Wauja, que reclamam o poder. Segundo os membros desta facção, não era o chefe Mal. que deveria ser empossado, já que ele era filho de Kustenau e não *Waujaiajo* (“verdadeiro Wauja”). O verdadeiro herdeiro era Tip., que sofreu um “golpe” e não se tornou chefe⁴⁹. Esta facção é constituída pelos descendentes de Tip., especialmente na casa de Kat., irmã do pajé mais importante entre os Wauja, Its. Há anos que o filho mais velho do cacique Iut. vem sendo acusado de feitiçaria por esta facção, especialmente por Kat. O acusado alega inocência e recusa-se a deixar a aldeia *Piulaga*. Recentemente, um rapaz esteve muito doente e quase morreu, e houve muita pressão contra a facção de Iut. e Atm., porque o filho do cacique foi acusado de feiticeiro. O pai, desgastado com a situação, mudou-se com sua esposa para a aldeia *Mehinaku*, aparentemente para passar uma temporada. Atm. também saiu da aldeia, tendo ido para a aldeia *Ulupuene*, no rio Batovi. Estes incidentes são muito sensíveis, revelam uma situação muito delicada, mas que não é nenhuma novidade na história deste grupo, na qual tantos feiticeiros foram executados desde o final do século XIX (Ireland, *op.cit.*).

Desta forma tendo descrito o cenário xinguano e apresentados os Wauja, pretendo, no próximo capítulo, tratar destes entes tão perigosos e importantes que são os *apapaatai*, discutir o xamanismo, a cosmologia e a filosofia Wauja, bem como adentrar a importância do sexo e do namoro na socialidade nativa, através da descrição do ritual do Pequi.

⁴⁷ Ver Verani (1990).

⁴⁸ Quando iniciei minha investigação sobre este fato, Atm. ficou furioso comigo, de modo que desisti.

⁴⁹ A facção de oposição a Atm. refere-se à ascensão de Mal. como uma espécie de “golpe de estado”, uma ruptura em relação à sucessão “natural” da chefia. Julgo, no entanto, que este é um *tropos* ancestral do discurso político Wauja.

II. TEMA A

Neste capítulo, tentarei apresentar aspectos da cosmologia Wauja e uma etnografia da festa do pequi. Começarei tratando de categorias nativas fundamentais para minha interpretação, como *apapaatai*, *monapitsi*, *upaapitsi* e *potalapitsi*, através das quais esboçarei um quadro do cosmos Wauja segundo a idéia de uma desigualdade entre humanos e *apapaatai*. Neste caminho, definirei o que entendo por extensão existencial a partir de uma investigação sobre a visão e proibições visuais e tratarei de questões da audição e do xamanismo. Na etnografia da “festa do pequi”, discutirei a temática do sexo sob a perspectiva dos homens Wauja, e procurarei ressaltar os nexos entre este ritual e o universo das flautas *kawoká*.

Apapaatai⁵⁰

fig. 1



O cosmos Wauja é povoado de entes usualmente invisíveis que têm um papel determinante na vida dos humanos: os *apapaatai*. Mas o que é *apapaatai*? E de que chamá-los: deuses, espíritos, demônios, monstros, divindades, entes sobrenaturais? Os *apapaatai* não são espectros, fantasmas, almas, não são partes imateriais dos corpos humanos. Seriam entes dotados de um excesso existencial, “híper-seres” (Franchetto, 1996), ou “seres monstruosos” (Basso, 1985)? E para o etnólogo dualista, estes entes habitam o cosmos ou a mente dos Wauja? O que é, para os Wauja, a

natureza, e o que é o mundo dos *apapaatai*?

Se *apapaatai* são entes sobrenaturais, o que é sobrenatural? A natureza é, para eles, o mundo dos fenômenos imediatamente constatáveis-visíveis? Se assim fosse, o mundo dos *apapaatai*, que não é parte desta realidade usualmente perceptível, não faria parte da natureza. No entanto, a cosmologia Wauja apresenta o mundo dos *apapaatai* como estruturante da própria natureza

fig. 2



⁵⁰ As seis figuras apresentadas são desenhos de um dos pajés *iakapá*, Ka. Pela ordem, representam os seguintes *apapaatai*: fig. 1 *atujuá*; fig. 2 *kukuhó*; fig. 3 *apasa*; fig. 4 *sapukuiawá*; fig. 5 *ewejo*; fig. 6 *apasa*, este último foi desenhado pelo pajé Ajk.

imediate. Dualismo? Idealismo? Ideologia de pajés? Vamos adentrar este território de dúvidas, com a certeza de que não podemos fazer muita coisa para respondê-las, mas tão somente lançar hipóteses.

A princípio essencialmente perigosos e maléficos, os *apapaatai* exibem também várias características benéficas e confiáveis nas suas relações com os humanos. Quando domesticados pelo pajé, atuam como protetores do ex-doente contra outros *apapaatai*. Esta ambigüidade se relaciona ao domínio de um poder vital e ao controle da vontade suprema.

Em todos os grupos xinguanos há nexos semelhantes com entes como os *apapaatai*. Menezes Bastos traduz *mama'ẽ* por “aquilo inesgotável de essência extrema” (1999a:61). O lexema carrega o sentido de excesso, extremo, de forma semelhante à interpretação de Franchetto dos *itséke* Kuikúro (Franchetto, 1996:46).



fig. 3

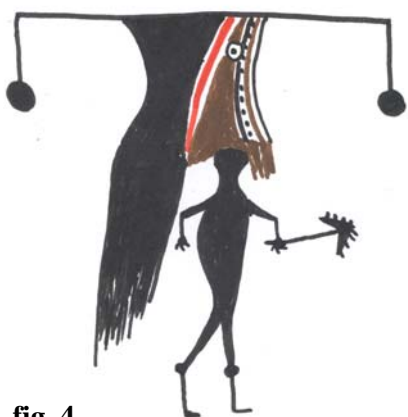


fig. 4

Qual o sentido desse excesso? Talvez se relacione com o fato dos *apapaatai* viverem em um mundo de exílio, pois foram obrigados a deixar o mundo onde viviam, e seu caráter excedente pode se relacionar com a vontade de vingança, de causar mal aos humanos. Os *apapaatai* são exilados vingativos.

Conforme a cosmogonia Wauja⁵¹, o que hoje é este mundo visível, acolhedor, reino dos fenômenos materiais, este mundo onde vivem os humanos, há muito tempo era o mundo dos *ierupoho*. Os Wauja eram pobres entes que viviam no escuro do cupinzeiro, em um mundo escuro, sem fogo, sem água, bebiam a própria urina, nada viam. O demiurgo *kamo* (“sol”) trouxe a luz para o mundo, e então os Wauja puderam sair do cupinzeiro e colonizar este mundo onde



fig. 5

⁵¹ Ver Mello (1999) e Barcelos Neto (1999).

hoje estão. Mas o mundo já era habitado por entes que não suportam a luz, e os *ierupoho* tiveram que fugir da luz, deixando seu mundo, daí a alteridade predadora e vingativa. Para esconder-se da luz, os *ierupoho* transportaram-se para detrás de suas máscaras, transformando-se em *apapaatai*⁵². O mundo dos *apapaatai* é, portanto, um lugar de exílio deste mundo visível dos humanos, mas o discurso xamânico afirma que ele não é um lugar diferente daqui, e nem é um outro lugar. Os *apapaatai* apenas aparentam não-estar imediatamente presentes neste mundo, mas os pajés visionários garantem: o mundo deles é aqui mesmo, logo ali é sua aldeia. Dizem que lá é escuro, que não enxergam direito. Desta forma, não há propriamente uma sobrenatureza, o que há é este mundo aqui, que é o que sempre houve, do qual os *apapaatai* eram senhores, mas a luz acabou com esta era e abriu as condições para os humanos evoluírem. E o que é a luz, senão a visibilidade humana ela mesma? Luz seria o poder-ver? E o poder-ver, seria o poder lançar o olhar que envolve o visto, ou o poder trazer para si a forma? O que é ver?⁵³ A luz que iluminou o mundo é, ao mesmo tempo, o fogo que cozinha e assa os alimentos: no mito cosmogônico do surgimento da luz, os pré-Wauja tinham que assar seus peixes debaixo do braço, através do calor das axilas. O surgimento da luz pode ser lido à luz dos mitos ameríndios de origem do fogo de cozinha, portanto como um mito que trata essencialmente do advento da cultura (Lévi-Strauss, 1991). O que propiciou a emergência da cultura deslanchou a invisibilidade dos espíritos.



fig. 6

Gostaria de pontuar que, no discurso nativo, particularmente naquele dos *iakapá*, os pajés visionários⁵⁴, é neste mundo, aqui mesmo, que vivem os *apapaatai* e, portanto, é necessário elaborar uma visão não-dualista da realidade para se falar do mundo dos *apapaatai*, para além da ruptura entre natureza e sobrenatureza. Não estou pretendendo fazê-lo, mas tão somente me aproximar mais da fenomenologia nativa.

Aqui entra a questão do xamanismo de forma fertilizadora. Ora, o pajé é aquele indivíduo que pode ver, cheirar e ouvir estes seres, visitar seu mundo, suas aldeias e, assim, comprovar sua efetividade junto ao demais humanos. Diante deste “privilégio” dos pajés, impõe-se a questão: será que as filosofias ameríndias exibem um dualismo decorrente de

⁵² Ver o *aunaaki* (“história-mito”) da luz, em Mello, 1999.

⁵³ Mais à frente desenvolverei estas questões.

⁵⁴ Pajés visionários são aqueles que podem conhecer visualmente o mundo dos *apapaatai*. O termo foi usado por Barcelos Neto (1999).

uma ideologia xamânica (cf. Viveiros de Castro, 2002b)? Ou será o pajé uma peça englobada por uma cosmovisão na qual seu lugar é, de fato, especial pois media diferentes domínios existenciais, mas não é constitutivo do sistema? Talvez o pajé seja visto pelos nativos e se entenda, ele mesmo, mais como um testemunho de como as coisas “verdadeiramente são”, qual um filósofo platônico capaz de perceber o mundo fora da caverna⁵⁵, ou uma espécie de jornalista do além, ou ainda embaixador-antropólogo, qual um teórico da Grécia antiga⁵⁶.

Uma noção capital da cosmologia Wauja é a palavra *kawoká*, o nome do *apapaatai* considerado o mais poderoso e perigoso (*kawokapai*, “perigoso”). O mais temido, o único que, ao invés de se esconder atrás de uma máscara, criou as flautas homônimas e ali se abrigou. As flautas “sagradas” *kawoká*, instrumentos musicais que os Wauja devem manter guardados na casa do homens, no centro da aldeia, a *kuwakuho*. Não há representação visual deste *apapaatai*, mas sim o conjunto de flautas ele mesmo e, sobretudo a música *kawoká*. Mas de que forma os sons das flautas significam *kawoká*? Qual a relação entre a capacidade visionária dos pajés e o conhecimento musical do repertório *kawoká*?

Com estas indagações, inicio este capítulo que tratará destes tópicos e de outros, como a questão da socialidade e da sexualidade Wauja, notadamente através da etnografia da festa do pequi. Gostaria de reunir estas temáticas aparentemente divergentes, cosmologia e erotismo, pensamento e sexo, a primeira normalmente remetida à esfera da reflexão racional e a segunda da experiência prática. É necessário um esforço na direção da dissolução do dualismo cosmologia-sexologia para se aproximar com um pouco de fidelidade do que pensam e fazem os Wauja: eles, a meu ver, superam a dualidade cartesiana mente/corpo.

Pessoa

A pessoa Wauja tem dois constituintes principais: o corpo, *monapitsi* “corpo-referência”, e alma, *upaapitsi*, “alma-referência”. Quando a pessoa morre, sua *upaapitsi* se transforma em *ywuejoku* (“alma de morto”). O termo *monapitsi* expressa o corpo físico mesmo, o corpo em sua materialidade (*mona-pitsi*- “corpo”- referência”). Há um sentido forte de “peso” no vocábulo *mona*, como expressa a frase *numonapai* (*nu-mona-pai* – 1ª pessoa- “corpo/peso” – sufixo verbal; “eu estou pesado”). O vocábulo *mona* é muito

⁵⁵ Refiro-me aqui à alegoria da caverna, de Platão.

⁵⁶ Refiro-me à palavra *theóros*, raiz etimológica de “teoria” e “teatro”, que designava um representante do Estado em missões no exterior (cf. Corominas, 1954).

importante na cosmologia Wauja⁵⁷, na distinção entre seres do mundo material e do mundo dos *apapaatai*. Uma tradução aproximada para este termo seria “corpo/peso”. Mais do que expressar uma dimensão “visível-enfraquecida” (cf. Barcelos Neto, 1999), trata-se de um verdadeiro conceito nativo para matéria⁵⁸. Já o termo *upaa* me parece claramente uma derivação de *upawa* (“outro”), os dois termos indicando um único princípio: a diferença. O afixo *pitsi* é um termo que coloca sempre a referência ao mesmo, ao próprio. *Upaapitsi*, ou *upawapitsi*, seria o “outro do mesmo”, a alma é a alteridade do sujeito. Há, portanto, uma oposição importante dada na linguagem entre *mona* e *upawa*. Consciência, alma, espírito, parte imaterial da pessoa viva que é um outro de si próprio, um “tu” que é “eu”, enfim, é nesta direção que podemos nos aproximar do significado de *upaapitsi*. Com a transfiguração cósmica que é a morte, o *upaapitsi* se transforma em *yuwejo-ku*, e vai estar junto aos *yuwejo-kupoho*, “espírito do morto” – “povo”, ou “aldeia dos mortos”.

A dualidade *upaapitsi/monapitsi* seria uma espécie de dualismo do tipo mente/corpo? Não precisamente, porque o pensar não tem relação de oposição com a alma, enquanto constituinte imaterial do corpo, e nem com o corpo ele mesmo. O que é pensar em wauja? Na expressão *nukãitsixu*, “eu penso” ou “no meu pensamento”, a palavra *kãitsixu* é constituída pelos fonemas *kãi* “som” e *tsixu* “ventre, abdômen”, formando literalmente a idéia de “som do ventre”. Isto inspira dizer que o pensamento, para os Wauja, tem uma realidade sonora, o ventre sendo sua fonte. Será que é por isso que é possível ouvir os pensamentos dos outros, algo que os *apapaatai* fazem tão bem? A pergunta *katsa umapai pixãisixu?*, “o que estás pensando?”, literalmente é “o que fala teu som do ventre?”. Aqui temos o uso do verbo *umapai* (“falar”), que sugere que o pensamento “fala”, se externa sonoramente. E onde é a mente Wauja? O local onde se processam os pensamentos é a região do ventre? Há uma indicação de que a área da lembrança é também a região abdominal, apontada pelo termo *tsixutsa* (*tsa* é afixo causativo), literalmente “causar pelo ventre”, que significa “lembrar”. Eu me lembro, *nutsixutsa*, literalmente diz “causa do meu ventre”, ou talvez “meu ventre me causa lembrança”. Portanto, quando se diz *monapitsi*, “corpo”, não estamos falando de algo que se opõe a mente.

⁵⁷ Não apenas na cosmologia, mas também, por exemplo, na esfera do parentesco, na diferença entre filha, *nitsupalu*, e enteada, *nitsupalumona*.

⁵⁸ Dizer “conceito nativo” não é algo claro, dada a necessidade de um conceito de conceito que contemple a epistemologia Wauja (ver Viveiros de Castro, 2002c). Importa aqui que há uma racionalidade nativa que entende o caráter da matéria enquanto peso e volume. Podemos nos dar por satisfeitos com esta solução da filosofia indígena, nós, ocidentais, que nem temos uma definição científica unívoca do que seja matéria.

Qualquer corpo ou objeto pode ter uma sombra, que é seu reflexo escuro de contraluz, *iakula*, “sombra”. A sombra não é parte do corpo, é seu índice, um traço seu. Mas este traço, ele mesmo, pode ter alma. É o caso da *onjuaiiamawato*, a “alma do olho” (*onjutai* – “olho”+*iima*, ?,+ *wato*, “junto a”). A “alma do olho” é a imagem que aparece na retina, no canto do olho, quando se leva os olhos bem para o lado, se pode ver. Esta é uma imagem de uma pessoa, principalmente a namorada do olhador, cuja imagem ali aparece como um espelho, uma sombra. A imagem ela mesma pode significar que um *apapaatai* pegou a alma daquela pessoa vista, a namorada. Esta sombra é uma visão da alma de outra pessoa⁵⁹.

Potalapitsi

Traço, sombra, índice, como os Wauja concebem a representação? *Potalapitsi* é uma noção-chave na teoria semiótica nativa: é a palavra wauja para desenho ou fotografia, ou qualquer imagem que tenha o sentido semiótico de ícone, ou seja, uma representação por semelhança (ver Gregor, 1982 e Barcelos Neto, 2001). Cópia, réplica, *potalapitsi* foi traduzido também por “imagem figurativa” (Barcelos Neto, 1999). Com todos estes significados agregados, pode-se pensar que o que ocorre com um *potalapitsi* aparece como uma espécie de operação de mímese em relação a um original, que o produto desta mímese já não é o original ele mesmo, mas sim um reflexo dele, um traço que o evoca. Este significado está dado pelo uso nativo da idéia de *potala*, mas não se refere somente à dimensão visual. Por exemplo, a idéia de “ensaiar” uma música é comum entre os Wauja, e a palavra utilizada para isso é *apotalatuapai* (*a-potala-tua-pai*, “cópia-fazer-ação”), bem como de “medir” ou “pesar”, *apotalata*. A palavra *potalapitsi*, quando empregada em referência ao mundo dos *apapaatai* parece ter implicações profundas, apontando para uma teoria nativa da representação que revela que a imagem é tomada como se fosse uma parte do original, uma sua extensão. Creio que esta idéia de extensão está relacionada a uma concepção de visão/visibilidade que está por trás das proibições visuais.

Os Wauja dizem que as máscaras (*paakai*) são os rostos (*paaka*) dos *apapaatai*; são, portanto, *potalapitsi*, e nisto não diferem das flautas *kawoká*. Ao mesmo tempo, as máscaras são roupas (*onã*) que os *apapaatai* podem vestir. Estas roupas podem ser

⁵⁹ A idéia de “alma do olho” existe em outros grupos amazônicos, e, no entanto, nem sempre tem o mesmo caráter ontológico. Entre os Kaxinawa, por exemplo, o *yuxin* do olho se encontra na pupila e pode deixar o corpo (Lagrou, 1998). Já a alma do olho Wauja é uma espécie de projeção na retina, pois é verbalizada como sendo um traço que aparece numa espécie de líquido ou água, uma sombra que atinge o olho.

produzidas pelos Wauja, que são justamente as máscaras, *paakai*, mas também se encontram no mundo humano, na floresta, e se apresentam como visíveis para os humanos na forma de certos animais, como o jacaré (*iaká*). Por isso, ver um jacaré no rio pode significar ver um *apapaataimona*, ou seja, um corpo de animal, ou um *apapaataionã*, uma roupa de *apapaatai*, o que é muito diferente, pois neste último caso, dentro do jacaré, na verdade, está um *apapaatai* perigoso. Como no mito do *iakakumã*⁶⁰, dentro da roupa do jacaré há uma *apapaatai* com forma humana – a teoria do multinaturalismo a entenderia como sua humanidade preservada (Viveiros de Castro, 2002b). *Paakai* se refere à máscara enquanto objeto que cobre o rosto (*paaka*) em sua materialidade física. O termo não inclui necessariamente que a máscara, ela mesma, esteja investida de algum poder sobrenatural ou significado cósmico. Já as máscaras de *apapaatai*, *onã*, são mais do que *paakai*, pois envolvem um ente que se torna manifesto através dela: o termo *onã* pode ser bem traduzido por “envoltório” ou “envelope”. Falando sobre indumentárias Bakairí, Steinen afirmou que as máscaras rituais são chamadas de *éti*, “casa”, e que os Bakairí chamavam sua camisa de “casa-das-costas”, sua calça de “casa-das-pernas” (1940 [1894]:90). As máscaras eram usadas somente dentro da casa das flautas, e as mulheres não podiam ver. É interessante imaginar “casa” como metáfora para máscaras: e onde habita o *apapaatai*, notadamente no ritual? A idéia e o simbolismo da casa é muito importante no pensamento indígena, a idéia de habitar, abarcar um espaço que é delimitado, mas que é uma abertura para um mundo somente ali existente. A casa das flautas, ou casa dos homens, é um exemplo disso, a *kuwakuho*, espaço das flautas sagradas, máscaras, *apapaatai*, administrado por homens.

Mas o que são *apapaataimona* e qual sua diferença mais fundamental em relação aos *apapaatai*? Penteadó definiu *apapaataimona* como animais de pelo, mas esta definição é problemática pois há *apapaatai* de pelo (onça) e *apapaataimona* sem pelo (alguns pássaros e peixes). Esta autora aventou a hipótese de que os *apapaatai* são os animais que são impróprios para consumo, e que a outra classe são os comestíveis, *kupato* e *kuhupojato*, respectivamente, “peixes” e “pássaros” (Penteadó, 1991/1992). No entanto, diversos *kupato* são *apapaatai* (por exemplo, *matapu*, o zunidor), o mesmo ocorrendo com *kuhupojato* (como *kumesi*, “beija-flor”). Mas como entender os *apapaataimona*, como o jacaré que não é *iakakumã*? Um elemento muito importante na distinção entre *apapaataimona* e *apapaatai* é o sufixo “-*kumã*”, que serve justamente nesta diferenciação.

⁶⁰ Ver Mello (1999).

Uma anta no mato é *teme*, uma *temekumã* é um *apapaatai*, uma “anta extrema”⁶¹. Mas ainda não há uma resposta para a questão: em que consiste este caráter extremo, excessivo? Uma possibilidade é compreender os *apapaataimona* enquanto extensões existenciais de *apapaatai* efetivos. Desta forma, mesmo não sendo *apapaatai* eles mesmos, não podem ser mortos devido ao extremo perigo de ferir a extensão do *apapaatai*: sua vingança pode ser mortal. A idéia de extensão existencial visa cobrir o sentido de *apapaatai* na ontologia Wauja, conforme os nativos expressam em suas exegeses, que tantas vezes parecem contraditórias.

Extensão existencial

O que estou chamando de extensão existencial é um princípio de imanência, pois há a presença da causa (*apapaatai*) na ação (extensão: representação ou *apapaataimona*). Os *apapaatai* existem em si próprios e em suas extensões existenciais. Eles estão sempre ligados às imagens que dele são produzidas, sua reprodução é sua extensão. Se uma máscara é produzida, o *apapaatai* “sabe”, se um desenho dele é feito, o *apapaatai* “sabe”. É necessário dar água à flauta e tratar da máscara que estão no Museu da Bahia, porque senão o *apapaatai* “fica bravo”⁶². E por que ficaria? A razão deste conhecimento de cada ocorrência que é produzida é que não se trata de uma representação de sua imagem que lhe é exterior, nem da criação de uma figura que magicamente ganha vida própria na reprodução, mas é que o *potalapitsi* se torna parte da estrutura existencial do *apapaatai*, é como seu novo braço que surge. Cuidar corretamente desta sua extensão existencial é importante para manter o *apapaatai* contente, para não enfurecê-lo, o que pode ser muito perigoso. Esta é uma capacidade embutida na representação, a de se apresentar como parte do próprio referente, como o *apapaatai* ele mesmo ali presente, fato que é amplamente expresso na exegese nativa.

O que esta concepção de extensão existencial nos diz a respeito de fotografias? Quando perguntei aos Wauja porque não poderia tirar fotos das flautas *kawoká* as respostas foram que alguma mulher poderia ver a fotografia das flautas e/ou ver o tocador, o que é proibido. Outro motivo é que *kawoká* não gosta, o *apapaatai* vai ficar bravo e causar doença ao dono das flautas. É necessário analisar cada uma destas duas proposições. No

⁶¹ Conforme o exemplo de Menezes Bastos para a etimologia do sufixo “-*tuwiap*”, que os Kamayurá usam para indicar a forma naturalizada do *mama’ẽ* (1999a: 95).

⁶² Refiro-me aqui ao que me foi dito por um Wauja acerca de peças que compõem a Coleção Etnográfica Aristóteles Barcelos e Maria Ignez Mello, que pertence ao acervo do MAE/UFBA.

primeiro caso, se trata da concepção do que é visão, o que é ver, e creio que estamos aqui na ordem da ontologia, conforme mostrarei adiante. Ao mesmo tempo, estamos no campo da política, pois se trata de manter o controle e o poder na questão da diferença de gênero. Já o segundo caso remete à ordem cosmológica, se trata da filosofia nativa com um sentido mais ontológico do que representacional. Desta forma, uma proibição como esta se reveste de camadas de significado que se superpõem. No caso de imagens de humanos, fotos e desenhos de pessoas são *potalapitsi* de humanos vivos, os troncos do *kaumai* são *potalapitsi* de humanos mortos, portanto de *yuwejo-ku*. Este é o caso da efigie do *yawari* (*ta'angap* em Kamayurá). Não poder ver a imagem de um humano morto é explicável pelo fato de que a visão desta imagem é a visão de uma extensão existencial do morto, que através desta extensão ainda se encontra estando ali, como que vivificado pelo olhar. Fotografias de pessoas que já morreram não são apreciadas: a existência destas fotografias pode atrapalhar o *yuwejo-ku* em seu caminho para a aldeia dos mortos, pois há um “pedaço” seu que insiste neste mundo, naquela foto. Estou tratando aqui de aspectos visuais, embora haja também restrições sonoras: não é bom ouvir a voz da pessoa morta, congelada em gravações, pelos mesmos motivos de ver fotos. O nome do morto nem deve ser pronunciado⁶³.

Mas como ocorre este fato notável de que ver uma foto provoca alguma ação sobre o referente da imagem fotografada? Volto à necessidade de se entender o que significa ver na cosmologia Wauja. Creio que este significado está operando não apenas neste caso, na teoria nativa da representação e da imagem, mas também na invisibilidade metafísica do mundo “aqui mesmo” dos *apapaatai*, e também na proibição das mulheres verem as flautas *kawoká*. Mas para se aproximar destas temáticas, é necessário entender o xamanismo Wauja, especialmente os *iakapá*, pajés visionários.

O xamanismo Wauja é uma cosmologia compartilhada, como é o caso na maioria das sociedades indígenas das TBAS. De fato, poder-se-ia dizer que a cosmologia Wauja é uma cosmologia xamânica, tal como exposto nas teorias do perspectivismo ameríndio (Lima, 1996; Viveiros de Castro, 2002b), que dispõe o xamanismo no cerne da visão de mundo, o discurso xamânico, por ser testemunhal, sendo aquilo que torna legítima a crença. É possível, no entanto, compreender o pensamento cosmológico igualmente

⁶³ Evita-se falar sobre o morto. Após sua morte, seu nome somente poderá ser dito se receber o sufixo *-tūpá*, “falecido”, *-tūpalu*, “falecida”. O sistema de nomenclatura Wauja inclui a doação do nome para os netos, e o recebimento de um novo nome. Uma pessoa muda de nome várias vezes na vida, especialmente após os grandes rituais intertribais, ocasião mais propícia para a breve cerimônia de troca de nome. Os nomes de uma pessoa vão se acumulando, mas seu nome principal é aquele que recebeu por último. É a própria pessoa que escolhe o novo nome. O sistema de evitação de nomes segue o modelo xinguano (aliás amazônico) da evitação entre afins: não se diz o nome do sogro e da sogra, dos cunhados e cunhadas, genros e noras.

enquanto expressão de inquietações existenciais sobre a natureza do mundo e da vida, resultando que a cosmologia, em termos categoriais, não possa estar logicamente de alguma forma subordinada ao empirismo xamânico. De qualquer maneira, o xamanismo entre os Wauja é uma instituição extremamente viva e operante, tipicamente xinguana em seus traços fundamentais (Menezes Bastos, 1984). Como em toda a região, as visões dos pajés não contam com o uso de alucinógenos, prática tão comum no xamanismo amazônico em geral (Langdon, 1992, 1996a). No entanto, é possível que, no passado, tenha havido uso de substâncias entorpecentes/narcóticas na cura xamânica xinguana (como o veneno de cobra, cf. Steinen, 1940 [1894]:443-5). Mas o modelo xamanístico xinguano, conforme tem sido verificado etnograficamente ao longo do século XX (Basso, 1973; Dole, 1964; Menezes Bastos, 1984; Munzel, 1971; Murphy & Quain, 1966; Oberg, 1953), emprega principalmente o tabaco como substância indutora de transe⁶⁴. No universo xamânico xinguano, além da visão, os outros sentidos estão envolvidos: o cheiro é um aspecto fundamental aqui, já que os *apapaatai* são muito sensíveis para os cheiros humanos, especialmente o cheiro de sexo. A audição é um sentido fundamental: há uma musicalidade que envolve o xamanismo, notadamente no papel crucial das rezas e canções xamânicas e no uso do chocalho de pajé, a música constituindo um elemento essencial no exercício da cura xamânica. Este nexo entre música e xamanismo é generalizado nas TBAS (ver Luna, 1992; Hill, 1992, 1993; Menezes Bastos, 1984; Montardo, 2002; Travassos, 1984; Woodward, 1991). Parte deste sistema toca o problema da invisibilidade do sopro musical (que move as flautas e outros aerofones) em relação à visibilidade do sopro xamânico, pois este é revelado pela fumaça do tabaco (ver Beudet, 1997; Menezes Bastos & Piedade, 1999). O jogo estrutural entre visão, música e doença é uma chave para a compreensão da cosmologia Wauja, interconectado e operante nas estruturas musicais elas mesmas, no jogo motivico, no caráter perigoso de certos repertórios musicais.

Doença

A doença, enquanto feitiço, é o perigo máximo para a vida dos Wauja, e por isso mesmo é uma temática muito presente no discurso nativo. Conforme os Wauja, há dois tipos de doença: as doenças “de branco” e as doenças “de índio”. As primeiras são compreendidas como males do corpo causados pelo contato com os *kajaqpa*, conforme a

⁶⁴ Usa-se também pimenta para este fim (Menezes Bastos, C.P.). Na iniciação xamânica, os iniciantes passam acentuada privação alimentar, que ajuda na indução de visões, e tomam chás de ervas especiais, chamado (*akukuto*), que parece ser uma infusão muito forte, pois há casos de falecimento após sua ingestão.

visão difundida pelos agentes de saúde locais. As segundas, no entanto, são causadas por feitiço, seja de *apapaatai* ou de humanos feiticeiros. Há aqui uma correlação com doença “física” e doença “espiritual”⁶⁵.

A ação predadora do *apapaatai* sobre os humanos é sempre por feitiço, dado a partir do lançamento de uma “flecha”, *apapaatai onukula*, “arma de *apapaatai*” no interior do corpo da pessoa, tornando-a *kaukitsupá*, “doente”. O doente é aquele que carrega em seu corpo uma extensão de *apapaatai*, tornando-se assim uma espécie de presa: o doente é um cativo, a doença é um cativo. A cura efetuada pelo pajé acaba com a existência do *apapaatai* no corpo do doente, lhe arrancando para fora o feitiço. A partir daí, o doente passa a pagar tributos para este *apapaatai* através da promoção de festas e do oferecimento de alimentos. Esta tributação é uma característica da economia política cosmológica Wauja, que revela a profunda desigualdade cósmica entre humanos e *apapaatai*: há uma dependência do ex-doente em relação ao *apapaatai* assinalada neste pagamento. A saúde Wauja é duplamente tributada: os honorários dos pajés são altos, e somam-se a eles os custos do ritual, ou seja, o pagamento de tributos ao *apapaatai*. Mas não há outro caminho para o ex-doente, ele tem que arcar com estes custos, já que os resultados são muito eficientes e necessários não apenas para ele, mas para toda a sociedade⁶⁶. Com o correto pagamento das prestações, o predador se transforma em protetor, um *apapaatai* aliado, que protege seu ex-cativo dos outros *apapaatai* perigosos, que estão sempre rondando os Wauja. Se a doença é um cativo, a cura é uma reversão: com ela, o cativo cativa seu algoz.

Na cosmologia Wauja, esta relação entre humanos e *apapaatai* é extremamente importante, é nesse nível que se justifica toda uma série de rituais e ciclos de pagamento de tributos, que envolvem a necessidade da produção de alimentos, e daí a realização de grandes pescarias e colheita nas roças de mandioca, como uma rede alimentar cósmica (Århem, 1996) na qual os humanos não se encontram no topo, mas sim os *apapaatai*. O motor inicial do ciclo é a ação predadora do *apapaatai* e, portanto, é pertinente trazer para a interpretação deste contexto as idéias sobre predação e troca desenvolvidas na etnologia das TBAS (ver Århem, 1981; Fausto, 2001). Na hierarquia cósmica, os humanos são presas potenciais, encontram-se em situação de dependência em relação aos exilados e vingativos *apapaatai*⁶⁷.

⁶⁵ De forma semelhante ao que pensam os Kamayurá (cf. Menezes Bastos, 1999a: 98).

⁶⁶ Mello (1999) mostra como a cura de um indivíduo é necessária para a manutenção da saúde de toda a comunidade, já que “o bem-estar coletivo depende do bem-estar individual e vice-versa” (*op.cit.* 73). O correto pagamento de tributos, portanto, garante que o cosmos se mantenha em equilíbrio.

⁶⁷ Vingança e exílio forçado em função do advento mítico da luz, conforme já mencionei antes.

Mas ficar doente não é apenas uma situação físico-cosmológica: a doença tem relação com sair da disposição psico-social adequada, há uma dimensão ética que é fundamental na doença (Mello, 1999). Sair da disposição adequada pode ser um comportamento (portanto na dimensão da socialidade) ou um pensamento (na dimensão psicológica). Um comportamento propiciador de doenças é comer um alimento considerado perigoso na circunstância em que é comido. Por exemplo: uma pessoa que se tornou pai recentemente, a quem os Wauja chamam de *haukenejo*, não deve comer certos tipos de peixe senão causará doença ao nenê. O mau comportamento paterno causa uma fragilidade no corpo do nenê, o *apapaatai* percebe este desequilíbrio e joga feitiço na criança, visando roubar-lhe a alma. É interessante refletir aqui sobre o significado de “comer”, *ãixa*. O alimento, como o feitiço, é um corpo que entra no corpo. O que é capaz de entrar no corpo? Alimentos e outros objetos materiais (espinho, ferrão, etc.), odores (como o cheiro da menstruação) e feitiços. Pelo que me consta, com exceção dos alimentos e da penetração sexual, a entrada de objetos no corpo dos Wauja é vista como uma intrusão dolorosa e indesejável. Os alimentos constituem uma classe especial nesta classificação, a única que adentra o corpo sem causar males⁶⁸. No caso da penetração sexual, o pênis que adentra o corpo feminino coloca a alimentação e o sexo em equivalência, aliás, já consagrada na linguagem pelo verbo *ainxa*, “comer” e também “transar”⁶⁹. Já o veneno, *yuku’wa*, é um material cosmologicamente notável, pois conforme a mitologia Wauja, pode transformar alimento em feitiço, um feitiço humano, e de fato mortal. Um exemplo está no mito das flautas sagradas, os *mapapoho* beberam mingau (comida), mas ele estava envenenado e somente sobreviveram através de um ato sexual secreto com a esposa do envenenador. O sêmen, *gaki*, que também é um material que pode se inserido no corpo das mulheres, tem um estatuto que o coloca próximo do alimento⁷⁰. Assim, no caso dos comportamentos que podem causar doenças, o cumprimento da regra é a saúde do corpo e da sociedade, descumpri-la significa tornar vulnerável o corpo físico para a ação predadora dos *apapaatai*.

Um exemplo de pensamento que pode causar doenças: desejar algo que sabidamente não se pode conseguir naquele momento. Trata-se de um desvio do

⁶⁸ Para os Barasana e Taiwano do noroeste amazônico, todos os alimentos para humanos constituem perigos potenciais, que precisam ser aplacados através de rezas (T. Langdon, 1975:250). Entre os animais, os mais perigosos são os que lembram os humanos, considerados portadores de almas de ex-humanos, mais difíceis de benzer (*op.cit.*, p.252). Justamente os macacos, aqueles que mais se assemelham aos humanos, são uma carne apreciada e permitida entre os Wauja.

⁶⁹ Trata-se do uso do termo no mundo masculino. Os homens demonstram um sentido ativo neste ponto, dizendo *ainxapai tenejunau*, “comer mulheres”.

⁷⁰ O sêmen pode ser entendido como anti-alimento (Lévi-Strauss, 1991), na medida que se considera a ejaculação como “vômito”, conforme a exegese nativa.

pensamento correto, um deslize moral que é percebido pelo *apapaatai* (cf. Mello 1999). Este “perceber o pensamento” tem o sentido literal de ouvir, *eteme*, e lembre-se aqui da realidade sonora do pensamento, *kãitsixu*, “som do ventre”. Este ato de pensar tem uma conotação ética, pois para ter saúde é necessário “pensar corretamente”. Pensar e agir de modo correto, eis algo saudável.

Quando a doença é “de branco”, a cura vem da medicação. No entanto, o que propicia que a doença “de branco” se instale no corpo? O contato direto com o mundo *kajaopa*: ir à cidade, comer a comida do “branco”, se expor ao “feitiço do branco”⁷¹. Tudo isto pode resultar em uma doença “de branco” que “abre caminho” para a ação predadora dos *apapaatai*, conforme ilustra o depoimento de um jovem Wauja, Ian., formado como agente de saúde e filho do pajé Its.:

“Nossos pais falam ‘não pode tocar muito nos seus filhos’, assim, pegar no colo, quando está pequenininho, senão ele vai se acostumar, sentir como a mãe, que se alimenta do corpo. Eu acredito muito, quando você come alguma coisa, mais fácil criança adoecer quando a mãe comer, muito difícil só quando gripe abrir caminho é quando o pai que come, come alguma coisa, fez coisa pesada para a criança, vai esperar, só quando a gripe abrir caminho, aquilo que os pais fizeram vai cair tudo em cima. Por exemplo, esse aqui comeu peixe cachorra, que fica no fundo da água, aquele lá fez buraco, enterrou lixo, por aí, enterrou em cima da criança, aquele lá comeu carne que a gente nunca come, aquele lá comeu mutum, aquele lá matou não sei o que lá, aquele lá do sexo deles entre o pai e a mãe, aquele lá... Mas tem o gripe aqui. Se gripe, porque o organismo da criança não está bem preparado para alguma coisa, se ficar esfriando, não cuidar, esse daqui vai cair tudo em cima, vai fechar, vai colocar tudo no corpo. Se (o pai) quebrou castanha de pequi muito, vai causar ferida na garganta (do nenê), então esse daqui vai ficar essa parte (garganta), se comeu mel vai ficar no nariz, se comeu não sei o que lá vai ficar na barriga, se comeu não sei o que lá vai causar infecção urinária, cada parte vai ficar em um lugar onde vai causar. Se comeu peixe gorduroso, vai causar diarreia, vai ficar no intestino. Se comeu cascudo, cascudo que causa taquipnéia como pneumonia, vai ficar no pulmão. Tudo que a gente come causa doença da cidade. Igual o feitiço. Apesar que o pessoal fala que o pessoal da cidade não conhece feitiço, claro que conhece. O feitiço causa pneumonia, abcesso abdominal, não sei o que lá. Não é que eu estudei para fazer, mas eu entendo”.⁷²

Tudo que um pai come, e não deveria, causa “doença da cidade” no nenê”, “igual feitiço”, isto porque *apapaatai* controla o que os humanos comem, controla o bom

⁷¹ Ver o caso de um famoso pajé Kamayurá que ficou doente por feitiço e, ao mesmo tempo, por ter tomado guaraná com pastel na cidade (Menezes Bastos, 1984: 155).

⁷² Depoimento de Ian. em português.

comportamento comensal, as regras, exige a temperança humana⁷³. Alimentação e doença são fenômenos igualmente originários na cosmologia, apontando para o caráter unificado de saúde e moralidade.

As doenças “de índio” só podem ser curadas por pajé. Primeiramente, é necessário o diagnóstico. No caso de uma doença simples, entendida como de pouco risco e causadora de pouca dor, o diagnóstico e tratamento podem ser feitos por um pajé fumador *iatamá*. O diagnóstico se baseia na leitura do corpo através da ciência médica nativa, uma série de causas possíveis para dores específicas em partes específicas do corpo. Lembre-se que esta leitura inclui informações sobre o comportamento do doente. O tratamento neste caso é à base de sessões de fumação e reza, muitas vezes com utilização de remédios do mato. A fitoterapia se baseia no conhecimento dos *iatamá* ditos “raizeiros”, conhecedores das virtudes terapêuticas das plantas.

No caso de doenças mais sérias, entendidas como feitiço, o pajé visionário *iakapá* realiza o diagnóstico por meio do transe xamânico induzido por tabaco, no qual o *iakapá* pode ver o *apapaatai* ou o humano feiticeiro causador da doença, pode ver o feitiço no corpo do doente. Este objeto imaterial, que é lançado qual flecha, é uma mini-roupa do *apapaatai*, *onã* (*onai*, “máscara”, *(t)ã*, “pequeno”) ⁷⁴. Portanto o *apapaataionukula*, sua “arma”, é sua imagem, sua representação, sua *potalapitsi*, extensão existencial do ente que é aquele *apapaatai*. O *apapaatai* “é” no corpo do doente. Este fenômeno ontológico tem ressonâncias ônticas simultâneas, e daí que pode ser tomado erroneamente por uma doença “de branco”. Ian. novamente explica:

“O homem que morreu de tumor na cabeça porque enfeitiçaram também, na perna com feitiço de peixe elétrico. Todo esse daí, quem pode descobrir é o pajé, “ah, fulano morreu de feitiçaria tal”. Já que eu entendo caraíba, coisa da cidade, como pneumonia, tumor cerebral, derrame cerebral, derrame pulmonar, eu já entendo como que o pessoal causa. O cara morreu de peixe elétrico. Pegaram onde peixe elétrico dormia, a gente chama de rede do peixe elétrico, eles pegaram e enfeitiçaram. Ele sentia choque todo no corpo. Ele não tinha movimento, porque quando você leva choque, claro que você vai ficar fraco. Até que levou à morte, aí meu pai diagnosticou que enfeitiçaram com aquele feitiço e eu diagnostiquei como tumor cerebral que matava movimento dele, que não estava mais conseguindo andar. Cada doença que causa para nós eu juntava, da cidade e daqui. Já expliquei muito para os médicos. Mesma coisa quando a criança está bem, só com taquipnéia, não tem febre, não

⁷³ Para os Wauja, comer a doença de branco (no discurso equivalente ao feitiço do branco) abre caminho para o feitiço *putakanau* ou *apapaatai*. Já para os Kamayurá, “pegar” qualquer doença, inclusive de branco, só é possível devido à ação prévia de um feiticeiro (Menezes Bastos, C.P.).

⁷⁴ Corporificações de *apapaatai*, *iyain* (cf. Barcelos Neto, 1999:56).

tem nada, é coisa de pajé (*iatamá*), tem que passar no pajé e depois passar no médico, fica mais fácil para mim. Já salvamos muito essas coisas. Criança que precisou ir para a U.T.I., pulmão não estava nada, já estava morta já, aí a mãe não deixou ir, eu concordei com a mãe, deixamos lá, melhorou. Todas estas doenças curam também. Se criança está com pneumonia, se não precisou entrar com amoxicilina e cefalexina como antibiótico que a gente dá para criança, o pajé pode salvar ele também, que a gente sabe que causou pneumonia para aquele lá e pajé vai fazendo juntamente com raizeiro.”

Morte

E o que é morrer para os Wauja? Existe uma morte por causas naturais? Será que doença “de branco” e a “de índio”, haveria morte por “causas naturais” e por feitiço? Há um século, Karl von den Steinen refletia sobre a frase “todos os homens devem morrer” e afirmou que, para o ponto de vista dos índios do Brasil Central, ela quer dizer “todos os homens devem ser assassinados”, pois tanto doença quanto morte têm sempre como causa algum malefício: “se houvesse só homens bons, não haveria enfermidade, nem existiria a morte” (1940 [1984]:447-8). Creio que o ilustre etnólogo estava certo ao relacionar doença e morte com moralidade. A morte de um doente é consequência última de um ato moral. No caso de pessoas de idade muito avançada, que já não conseguem seguir o modo correto de ser Wauja (juntar sua lenha, buscar sua água, etc.), os Wauja parecem considerar que não se trata mais de uma pessoa propriamente, podendo ser executados⁷⁵. Morte e doença (na plenitude de seu sentido) são categorias muito próximas, cobertas pelo lexema *akama* (“morrer”, “estar doente”). O morto, *kamai*, é acometido da morte, resultado de uma doença para a qual não há cura: a finitude⁷⁶. O morto é, portanto, uma vítima da finitude⁷⁷.

O momento da morte é um evento cósmico no qual a alma *upaapitsi*, “outro-referência”, se transforma em alma de morto, *yuwejo-ku*, literalmente “coração-dentro”. Esta transformação cósmica de *upaapitsi* em *ywuejo-ku* pode ser compreendida comparativamente àquela dos entes primordiais *ierupoho* em *apapaatai*, causada pelo advento da luz-fogo. Nesta direção, pode-se supor que os *ierupoho* estão para os *apapaatai* como os vivos estão para os mortos, e que a grande transformação da luz produziu uma

⁷⁵ Este é um ponto delicado que eu pretendo tocar com mais atenção em outro momento.

⁷⁶ Lembro que Lévi-Strauss analisou a importância da finitude nas filosofias ameríndias, conforme sua expressão nos mitos da origem da vida breve (Lévi-Strauss, 1991). A dimensão sonora é aqui elemento fundamental para a compreensão do mito, conforme notei no estudo do panorama sonoro dos mitos (ver Piedade, 2001).

⁷⁷ Em muitos grupos, morrer é abandonar o mundo dos vivos, um ato de traição que causa revolta nos sobreviventes (como se pode ver no *yawari* Kamayurá, cf. Menezes Bastos, 1990). Os Siona da Amazônia colombiana afirmam que morrer é perder-se para sempre, não retornar do outro lado (Langdon, 2003).

espécie de morte, já que houve a impossibilidade de continuar vivendo naquele mundo. O humano morto, para os Wauja, não é um inimigo, como entre os Guayaki (Clastres, 1995), e nem a alteridade em seu grau máximo, como entre os Krahó (Carneiro da Cunha, 1978), esta sendo os *apapaatai* propriamente. Apesar da natureza predatória dos *apapaatai*, a morte neste caso não deve ser entendida em homologia à caça no plano social (Descola,



1992). O morto não é uma vítima dos *apapaatai*, é uma vítima da finitude humana: a morte exhibe um caráter existencial fundamental e inexorável que é a necessidade da transformação. Este imperativo é tal que os próprios *apapaatai* são finitos, eles também nascem e morrem.

O espírito deve ir para a *ywuejokupoho*, “aldeia dos mortos”, e para tanto pega um caminho, *iakunapu*, onde há uma árvore de *ietula* (“mangaba”), chamado *pietulaga*. Neste caminho, enfrenta muitos perigos causados pelos *apapaatai*, mas é protegido pelos seus *apapaatai* aliados. Estes aliados, no entanto, somente o acompanham até a árvore de *ietula*, e a partir dali o *ywuejo-ku* sobe uma escada, *mapi’ya*, e segue sozinho. O pajé *iakapá* Ajk., há cerca de dez anos atrás, desmaiou no centro da aldeia e passou algumas horas inconsciente. Os pajés que o atenderam disseram que ele estava morrendo, mas ele acabou despertando. Contando-me sobre este episódio, ele me relatou o seguinte:

“Eu quase morri, uma hora da tarde senti dor e moleza, daí morri, morri mesmo, não mexia mais, só tinha um coração que estava batendo bem na minha garganta. Tentei ver, não consegui. Fui embora, no meu sonho tinha um caminho reto, lá tinha um tipo de escada, vai subindo até tem uma árvore enorme, e você fica lá, embaixo. Aí depois veio *ywuejo-ku* veio me buscar. *Apapaatai* que está com você fica esperando lá embaixo da árvore. Aí você vai embora na escada até chegar na aldeia deles. A aldeia deles não é como a nossa, é tipo a casa dos brancos, alvenaria, tem muita gente lá, só que eles não vão olhar para você. Se olhar para você abaixa ou vira a cabeça. Não vão ficar curioso te olhando. Aí eles vão trazer muita comida para você, comida tipo sopa, tudo azul, beiju tudo azul. Só que *apapaatai* que está com você, que está lá, que toma conta deles, não vai deixar você comer aquela comida deles. Se você comer a comida deles, você não vai voltar mais. Se você comer, você fica lá, você morre aqui. O *apapaatai* que está lá, que toma conta dos *ywuejo-ku*, os mortos, eles não vão deixar você comer beiju azul, não vão deixar, aí os outros *apapaatai* vieram conversar, o seus *apapaatai* amigos ficaram lá

na árvore esperando, até que no dia que eu consegui voltar, começou uma hora, voltei ao amanhecer, fiquei bom, acordei.”

O mundo dos mortos pode ser visitado pelos *iakapá*, ou nos sonhos, mas invertendo o mito de Orfeu, se os mortos olharem para os *upaapitsi* humanos, estes se transformarão em *ywuejo-ku* e nunca mais poderão voltar ao mundo dos vivos, ou seja, morrerão⁷⁸. E compartilhar a comida do *ywuejo-ku* causa o mesmo efeito: comer e não-ser-visto são ações homólogas aqui. Note-se que, conforme este *iakapá*, os mortos têm seus próprios *apapaatai*, “tomam conta” deles, e zelam para que o visitante não coma a comida azul. Cumprida a perigosa etiqueta na visita ao mundo dos mortos, revela-se um mundo sem doenças e repleto de festas:

“*Apapaatai* fica com sua alma que é a sombra, aquele que fica no seu olho que vai embora para o *ywuejo-ku*. Quando nós nascemos, quando cresce, quinze anos daqui para a frente, aí nós morremos, aí alma dele chamamos de *ywuejo-ku*, *ywuejo-ku* vai embora para o mundo, aí depois daquele não vai ficar mais doente, vai ficar toda vida bom, sem doença sem nada, vai ficar no mundo, muito alegre, muito feliz, muita festa. Eu vi, eu quase morri e fui na aldeia das pessoas mortas. As almas dos mortos moram nas aldeias deles. Eu fui lá, no meu sonho.” (relato de Ajk.)

Interessante que os mortos vivem em casas de alvenaria, tomam sopa, enfim, são como *kajaopa*. Os *kajaopa* são bichos perigosos e sábios, como *apapaatai* e *ywuejo-ku*, poderosos pajés como os *carai*, que sabem o caminho para a “terra sem mal” (Clastres, 1978).

No caminho que a alma do morto percorre até a aldeia dos mortos, *yuwejokupoho*, há uma aldeia que se chama *tamalaipoho*, “acidente-pau-povo”, que é para onde vão as almas das pessoas que morreram em acidentes. Veja-se o desenho feito pelo pajé *iakapá* Ajk. representando o caminho, a árvore com os *apapaatai* aliados embaixo, e a aldeia dos mortos. Morrer por acidente é um fato cosmológico que altera o destino *post-mortem*, confere à alma um estatuto diferente. O que os Wauja chamam de “acidente” significa, por exemplo, quando uma árvore cai na cabeça de uma pessoa, matando-a. Ou seja, *tamalai* é entendido como um acidente mortal que não pode ser “curado”: um tipo de feitiço fatal e que não é passível de tratamento ou cura. Porém, ele pode ser evitado se houver uma interpretação correta dos sonhos, conforme tratarei adiante.

⁷⁸ No mito de *iamurikumã*, as pessoas não devem olhar para as mulheres transformadas: se olharem, começarão a dançar e cantar, indo embora com as *iamurikumã* (Mello, C.P.). A conexão entre ver e morrer é um nexos fundamental do sistema de proibições visuais.

Cura

Para entender o significado de cura para os Wauja, é necessário compreender uma de suas palavras mais usuais: *awojopai*, que significa “bom”, “certo”, “legal”, “bonito”, “justo”, *awojō* significa “bom, correto, certo”, *pai* é afixo estativo. Derivam deste lexema palavras como *awojō-pitsi* (*pitsi* é afixo de referência), “sentimento de gosto, apreço”, como em *awojō nipitsi* (“eu gosto disto”, “eu acho isto bom”, “é bonito para mim”). A palavra para curar é *awojojata*, literalmente “boa-casca”, pois curar é tornar bom, certo, belo. Revela-se na etimologia o que é verificável no discurso e na filosofia Wauja: o nexo profundo entre saúde, ética e estética⁷⁹.

Tive um corte profundo na mão esquerda com uma faca. Um rapaz me perguntou se eu não queria que ele “rezasse” no meu ferimento. Ele me disse que era *ejejekiekeho*, “dono-de-sopro”. Combinado o pagamento, uma camiseta, ele acendeu um cigarro de tabaco comum e tomou minha mão esquerda e soprou fumaça sobre o ferimento. Com muita tranquilidade, ele realizava sopros rítmicos esfumaçados sobre a ferida e pronunciava palavras em volume tão baixo que pude ouvir pouco. O sopro é em volume muito baixo, quase assoviado, as notas eram cantadas tanto na inspiração quanto na expiração, dando muita continuidade à melodia. O intervalo predominante era a quarta justa, e estimo que o ritmo exibía uma pulsação de cerca de 100 pulsos por minuto, sem muita variabilidade rítmica, somente a nota-pulso e sua subdivisão binária. Acabado o cigarro, ele me disse que no dia seguinte iria soprar novamente. No dia seguinte, no horário da reunião dos homens, a sessão de defumação cantada se repetiu aparentemente igual. Perguntei-lhe inocentemente *kamanō pejekepei?*, “porque você sopra?”, e ele respondeu *maka akama pitsala*, “para tua ferida morrer”. Há relatos de que este tipo de processo deixa a ferida “mole” (ver Fénelon Costa, 1988). Isto tudo sugere que mesmo uma ferida não é encarada simplesmente como distúrbio interno do corpo, mas como um agente externo que assalta o corpo que ali se insere e que precisa ser morto. Do ponto de vista da causalidade mecânica, que aqui é o olhar médico, a faca de fato causou o corte da pele que levou à formação da ferida. Mas será que, após feita a ferida, a faca ainda existe na ferida como sua causa? Na filosofia Wauja, acidentes como esse têm um fundamento em algum tipo de prática incorreta, em última instância, um desvio da moralidade e do costume, que tira o caráter certo e belo (*awojopai*) de um ato, causando uma ferida que precisa morrer para que se restabeleça a certeza e a beleza do corpo. O rapaz dono-do-sopro, portanto,

⁷⁹ Lembro aqui do tratamento pioneiro de Leach a esta conexão entre ética e estética (1995).

diligentemente procurava re-embelezar meu dedo, recolocá-lo na correta disposição, numa terapia estética e ética⁸⁰. Muitos homens aprendem a se tornar *ejejekiekehō*, podendo atuar nestes casos de ferimentos leves, pequenos erros morais.

Os pajés

Uma das distinções fundamentais do xamanismo Wauja é a que se faz entre as três especialidades de pajé: *iatamá*, *iakapá* e *pukaiiekehō*. Ser *iatamá* é a condição básica de fumador eleito por *apapaatai*; *iakapá* é um *iatamá* que escolheu se desenvolver nas artes xamânicas e se tornou pajé visionário; e *pukaiiekehō* é um *iatamá* que aprendeu os cantos do *pukai*.

O *iatamá* é o pajé fumador, que pode realizar sessões de tratamento através de canto-reza e fumo, e que compõe o corpo de fumadores do *pukai*, o ritual de xamanismo coletivo. Um *iatamá* não escolhe ser *iatamá*, mas se torna pajé por ação de um *apapaatai*, que chega à pessoa através da doença ou do sonho. Literalmente, me explicaram que *apapaatai* “faz” o *iatamá* (*apapaatai otumawiu*, “apapaatai trabalhou”), o *apapaatai* realiza a construção da pessoa que é escolhida por ele para ser *iatamá*.

Já o *iakapá* passa por longo e árduo período de treinamento no qual atinge a capacidade de poder ver o mundo dos *apapaatai* através de seu transe induzido por tabaco. É o pajé visionário (cf. Barcelos Neto, 1999), mas não somente isso, pois é igualmente um escutador, o único que pode conduzir sessões de cura que são sessões de ver-e-ouvir (Menezes Bastos, 1984). Capaz de diagnosticar a doença, descobrir se é causada por feitiço *apapaatai* ou humano, e também ver e ouvir qual *apapaatai* ou qual humano é o causador. O *iakapá* tem um caráter de médico legista, aquele que encontra o feitiço, nota sua forma, sua natureza, como foi fabricado; é também de oráculo policial, pois é o único que pode identificar um feiticeiro humano, *ixanawekehō*, “dono-do-feitiço”, provar que ele é o responsável por uma doença, sendo que a prova maior é seu testemunho ocular. Há um voto de fé no *iakapá*, sua jurisprudência é validada socialmente, a menos que ele mesmo seja acusado de feitiçaria, o que não é um fato incomum dado o peso que os *iakapá* têm na arena política.

O *iakapá* procede à cura dos doentes, pois pode enfrentar o *apapaatai*, ouvi-lo, falar com ele, amansá-lo, negociar a alma do doente, pedir para deixar o doente, arrancar o objeto imaterial que é o feitiço, que se encontra dentro do corpo do doente. Este contato

⁸⁰ Ver Gebhart-Sayer (1986).

direto com o *apapaatai* necessita ser agressivo, assustador, e ao mesmo tempo respeitoso, com o típico respeito a um afim potencial⁸¹. O *iakapá* encontra no corpo a exata localização do feitiço, pois pode vê-lo. Ele pode segurá-lo com suas mãos, pode materializá-lo, e depois de lançar muita fumaça de tabaco sobre ele e cantar sua reza, segura o feitiço e o arranca para fora do corpo, e para isso precisa fazer força. Após retirar o feitiço, o *iakapá* o prende em uma das mãos, que deve ser mantida bem fechada, pois é muito perigoso deixar o feitiço escapar. Segundo a exegese nativa, o feitiço é muito quente, outra dificuldade para a operação. Com a outra mão, o *iakapá* fuma seu cigarro, e sopra fumaça dentro da mão que contém o *apapaataionukula* (“arma de *apapaatai*”)⁸² várias vezes, sempre rezando-cantando muito baixinho.

Depois disso, esfrega uma mão na outra, e atira o feitiço invisível para um canto, do qual é recolhido por um *apapaatai* aliado. Também jogam ou esfregam o feitiço nos esteios da casa. Por convite de um grande *iakapá*, estando eu com um problema de obstrução nasal, submeti-me a uma sessão de cura na qual o *iakapá* procedeu como descrito acima, puxando algo invisível (para mim) para fora de meu rosto, esfregando e soprando fumaça, sendo que depois me mostrou essa coisa, embora eu não o tenha pedido. Solicitando muito cuidado de minha parte, abriu suas mãos e me mostrou, de longe, uma massa escura, parecida com cera de abelha esfregada, de cerca de quatro centímetros, cilíndrica devido à fricção, grossa como um lápis. Após mostrar-me, fechou sua mão voltou a soprar fumaça naquilo e, de repente, abriu a mão, vazia, como que lançando ao ar algo invisível. Iniciou o processo novamente, e retirou mais uma vez uma coisa parecida, repetindo a mágica⁸³. Este grande *iakapá* não quis me dizer a causa do meu mal, mas sim que seria necessário realizar várias sessões como essa para retirar o feitiço completamente, o que infelizmente não foi possível. O *iakapá* é alguém que um dia ficou doente e foi curado, mas que ainda mantém em seu corpo o *apapaataionukula*, pois aquela doença não era uma doença comum, mas sim consequência da escolha do *apapaatai* para fazer daquele doente um *iakapá*. Todo *iakapá*, portanto, carrega dentro do seu corpo uma extensão existencial do *apapaatai* aliado.

⁸¹ O perigoso *apapaatai* é um aliado em potencial, daí a semelhança com um relacionamento de afinidade. O mesmo tratamento se dá entre os Kamayurá (Menezes Bastos, 1984: 159).

⁸² A arma do *apapaatai* é referida como sendo semelhante a uma flecha.

⁸³ Enquanto os feitiços de *apapaatai* são invisíveis antes da manipulação do pajé, os humanos são visíveis, constituindo-se de objetos (esporão de arraia e chumbo, no caso relatado em Menezes Bastos 1984: 153).

Pukai

Pukai é a forma mais radical do xamanismo Wauja⁸⁴. Trata-se do xamanismo coletivo por excelência, envolvendo uma reunião de forças dos vários pajés para resolver uma situação de emergência, quando se julga que a alma do doente (*upaapitsi*) não está em seu corpo (*monapitsi*), mas foi roubada por um ou um grupo de *apapaatai*. Portanto, somente ocorre um *pukai* em situações onde a doença está causando perigo de morte iminente no paciente, seu objetivo sendo o resgate da alma, evitando com que ela se transforme em espírito de mortos (*ywuejo-ku*). Os donos de *pukai*, o *pukaiiekehō* (“*pukai*”+“*do*”), são aqueles *iatamá* que sabem cantar os cantos que podem salvar o doente grave, e portanto são donos-dos-cantos de *pukai*. Apesar do Wauja se referirem ao *pukai* como um conhecimento exclusivo, que nenhum outro xinguano conhece, é muito semelhante ao *payemeramaraka* Kamayurá, conforme a descrição de Menezes Bastos (1984). É muito comum no cenário xinguano este discurso quanto aos outros *putakanau*, e nem sempre há uma congruência entre os ritos, que variam de grupo para grupo. No entanto, de acordo com este mesmo autor (Menezes Bastos, *op.cit.*), este ritual é, do ponto de vista musical, de origem aruak, o que de alguma forma sustenta a alegação dos Wauja.

Os *pukaiiekehō* devem ser *iatamá*, pajés-fumadores, mas não necessariamente pajés-visionários *iakapá*. Na aldeia Wauja há três cantores-donos de *pukai*, meu sogro Km., Art. e Its., este último sendo também *iakapá*, o que lhe confere prestígio.

A explicação geral da cura no *pukai* é que estes pajés cantores saem para um local pré-conhecido, seja ele uma plantação ou outro local, andando e cantando o *pukai*, e assim retornando à aldeia trazendo a alma do doente para colocá-la de novo no corpo. Não pude saber se, como no caso do *payemeramaraka*, há entre os Wauja a produção de uma imagem, *ta'angap* em kamayurá, que representa a alma, para trazer a alma para o corpo do doente⁸⁵. Uma vez restabelecida a integridade alma-corpo, pode ser realizada a tarefa do *iakapá*, que é sugar a doença para fora do corpo do doente através do sopro-reza-canto e da fumaça do tabaco.

O aprendizado de *pukai* se dá “quando a lua menstrua”, ou seja, no eclipse. Nestas ocasiões, os cantores *pukai* se reúnem com seus discípulos no centro da aldeia⁸⁶. Apesar

⁸⁴ O lexema *pukai* está associado à idéia de fervura: *apukupai uno*, “a água está fervendo”.

⁸⁵ Ver Menezes Bastos (1984).

⁸⁶ Conforme a exegese nativa, quando há eclipse lunar, ninguém dorme na aldeia Wauja, há rituais de flautas *kawoká* e de *iamurikumã*, inclusive há um repertório intitulado “reza da flecha”, que seriam os gritos de guerra Wauja. Além disso, é a única ocasião em que o trompete *laptawana* é tocada (*ñūmiatotō* em

deste treinamento noturno, o *pukai* é realizado durante o dia, envolvendo um esforço coletivo de toda a aldeia. As portas das casas são fechadas, pois não se pode ver os pajés nem os cantores. A explicação para esta proibição é que a visão tiraria a força dos *iatamá*, força esta que se chama *ialau*, algo como “energia positiva”⁸⁷. Este caráter de proibição visual coloca o *pukai* em relação ao complexo das flautas sagradas, e traz o tema do visível e do invisível em geral, bem como o problema da invisibilidade do mundo dos *apapaatai*.

O cantor de *pukai* tem a grande responsabilidade de não errar os cantos, pois há risco de morte neste caso⁸⁸. Os cantos devem seguir uma absoluta correção e, no entanto, admite-se variabilidade, dependendo de como o *pukaiiekeho* aprendeu sua arte. Respondendo como se tornou *pukaiiekeho*, meu sogro me contou:

“Kalutapojutūpa⁸⁹ irmão meu, quando ele morreu, tinha que fazer *pukai*. Eu não queria fazer, aí depois ele morreu, aí fiz e depois continuei a treinar, treinar. Quando a lua menstrua, a gente vai treinar, quando tem eclipse, lá no meio vai treinar. Quando tem paciente, vão fazer *pukai*. Aquele lá (*iakapá* Its.), Kamayurá que ensinou ele. Eu e este aqui (Art.) aprendemos com Kalutapojutūpa, por isso que é diferente.”

Observei parcialmente o *pukai* de uma criança de três meses que parecia estar muito mal, tossia muito e estava muito fraca. Seu pai, então, encomendou um *pukai*. Como o avô paterno da menina era um dos três *pukaiiekeho*, o pai não precisou pagar pelo seu serviço, apenas os outros dois, que foram pagos com panelas ou outros bens. Uma vez combinado o *pukai*, todos os *iatamá* se reuniram no final da manhã no *kuwakuho*, fizeram fogo e acenderam seus charutos, e ali começaram a fumar. Este grupo era composto dos três *pukaiiekeho* e mais cerca de sete *iatamá*. Neste momento, as portas das casas ainda estavam abertas, não havia proibição alguma. Eu estava voltando do banho e fui alertado que haveria *pukai* mais tarde, e que eu teria que ficar na casa. Aproveitei o início da

kamayurá). Nesta noite, os Wauja tomam chás de ervas especiais, para evitar ter filhos gêmeos, ou da criança nascer pelos pés. No dia seguinte, os *iatamá* vão de casa em casa rezar, e depois é feito *huluki*, troca. Na noite seguinte há festas de *apapaatai* como *pulupulu* e *nukatapitsuhūhū*. Na eclipse solar, todos os Wauja devem passar arranhadeira.

⁸⁷ As explicações sobre este poder dos pajés revelam sua fragilidade, pois pode ser exaurido se atingido pela simples visão dos não-pajés. Esta situação ambígua de poder/fragilidade tem relação com o estado especial de delicadeza em que se encontram os pajés, susceptíveis à poluição que vem da proximidade com mulheres grávidas ou menstruadas (Langdon, 2003:12).

⁸⁸ De forma semelhante aos cantos sagrados Kanupá. Este termo se refere a uma feitiçaria permitida, cf. a descrição de Menezes Bastos do ritual de *Yawari* entre os Kamayurá (1990), na qual há o envio do cheiro de fornicações findas ao inimigo, com isto sinalizando sua derrota.

⁸⁹ *Tūpa* é sufixo respeitoso e significa "falecido". Kalutapojutūpa, o falecido Kalutapaju, é outro nome de Malakuiawátūpa, o falecido chefe Mal.

cerimônia e fui à *kuwakuho*, enquanto ainda se podia ficar lá. Observei que os *iatamá* estavam em silêncio. De repente, por volta do meio dia, todos se levantaram e andaram, em uma grande fila, um atrás do outro, até a casa da doente. Um ou outro levou seu banquinho. Ao entrarem na casa, as tradicionais tosses foram o cumprimento dos *iatamá* ao *apapaatai*. Cada *iatamá* realizou algumas poucas dessas tosses estilizadas, entre a tosse propriamente e as palavras “*hé hé hé*“, e sentaram-se em banquinhos em volta da rede onde se encontrava a menina doente no colo de sua mãe. Eu entrei também, mas não pude ficar junto a eles porque o chefe *Atm.*, que é *iatamá*, não deixou, embora os outros *iatamá* não parecessem se importar com minha presença. Tive que me retirar, mas escutei toda a sessão de trás da casa, junto com o pai da criança, no entanto sem gravar os cantos em respeito ao pedido de *Atm.* O canto foi realizado por *Its.*, que é *pukaiiekeho* e também *iakapá*. Durou mais de duas horas, e depois os pajés saíram em fila para a *kuwakuho*, lá fumaram um pouco e daí dispersaram. No dia seguinte, todas as portas se fecharam por volta do meio-dia e fui obrigado a ficar na casa. Foi neste dia que os *pukaiiekeho* foram buscar a alma da menina em uma plantação de mandioca, a cerca de um quilometro e meio da aldeia. Somente depois de terminado o *pukai* me foi permitido sair da casa. A menina se recuperou, e em duas semanas estava curada.

Na outra ocasião em que houve *pukai* enquanto eu estava na aldeia, igualmente não pude observar, e nem chegar perto. Era o caso de um irmão de *Atm.* que vivia entre os *Yawalapití*, que estava se sentindo muito mal há semanas. Os médicos tentaram em vão que ele fosse fazer tratamento em *Canarana*, mas ele se recusou e quis se tratar na sua aldeia de origem. Chegou com o braço esquerdo muito inchado, já escuro, reclamando de dores fortes no peito, e não conseguia sair da rede. Ficou hospedado na casa de sua irmã, que era dona de *kawoká*. Talvez isto explique porque houve performance de *kawoká* como parte do *pukai*. O tratamento seguia a rotina, e todos os dias, por volta das nove horas da manhã, os *iatamá* entravam na casa do doente e saíam às onze horas. Um dia, me disseram que iriam sair ao meio-dia, e de fato assim foi. Por duas vezes, as portas das casas foram fechadas e os *iatamá* fumaram no centro e na casa do doente. Me informaram que os três *pukaiiekeho* saíram da aldeia em direção a uma roça de mandioca, ao norte, e voltaram em seguida. Não se podia olhar nada. Percebi que cantavam enquanto caminhavam em direção à casa do doente, mas ouvi muito mal pois dentro das casas fechadas a rotina cotidiana não muda, as crianças continuam fazendo muita algazarra. Quando as portas se abriram, os *iatamá* estavam na casa do doente, de onde saíram após cerca de uma hora, em fila, em direção à casa dos homens, onde se reuniram brevemente e dispersaram. Neste dia, ao cair

da noite, ouvi flautas *kawoká* soando, e corri para o centro. De lá uma comitiva de *iatamá* se encaminhava para a casa do doente, com o trio de flautas marchando à frente. Ali estavam os *iatamá* (exceto Atm.), os flautistas, todos usando um adereço na cabeça, uma tira de bambu dobrada e amarrada por trás. Juntaram-se curiosos que não usavam o adereço, incluindo eu mesmo.



Quando chegaram à casa do doente, Atm. os recebeu na porta um a um, e cada um entrou e falou com o doente à rede, dizendo-lhe seu parentesco e perguntando-lhe se doía, por exemplo “Está doente meu tio? Dói o braço, meu tio?”. Após estas perguntas e as respostas afirmativas do doente, o *iatamá* tragava seu cigarro e soprava fumaça no braço, e ficava ao lado, enquanto outro se apresentava. Após todos *iatamá* assim fazerem, saiu o cortejo novamente até o centro da aldeia, de onde o mestre de flautas, o *kawokatopá*, fez o toque final e a cerimônia acabou. Nos dias seguintes, estiveram no mato para buscar sua alma. Quando o visitei, reparei que o braço do homem não me pareceu diferente, mas seu estado geral melhorou muito, e ele foi embora satisfeito, uma semana depois de ter chegado.

Os donos-de-*pukai*, guardiões destes cantos tão poderosos que recuperam almas, não podem ser vistos em ação, de forma semelhante ao que ocorre com as cerimônias com flautas *kawoká*. Mas, como neste último caso, haveria uma distinção de gênero no xamanismo *pukai*? Embora atualmente não haja, pode haver mulheres *iatamá*, e mesmo *pukaiiekeho*. E de fato, conforme o discurso nativo, antigamente havia uma, e ela sabia cantar muito bem. A pajelança feminina era igual à dos homens, guardada a restrição de que quando a mulher pajé menstruava, não podia fumar ou cantar, pois um paciente seu que estivesse passando mal poderia morrer. Fumar menstruada seria perigoso também para a pajé, devido à perigosa interação entre sangue e fumaça em seu corpo. Atualmente há mulheres Wauja que se interessaram pela pajelança, mas nenhuma seguiu a formação, segundo alguns homens, por medo. As irmãs do principal pajé já fumaram e podem ser consideradas *iatamá*, mas têm medo de assumir suas obrigações como tal, não querendo se reunir com os pajés. Não seguem seu irmão pajé quando este as chama para uma missão. Contaram-me que ele foi quem deu fumo para sua irmã Kats., que “ela fumou bastante até morrer”, mas não seguiu a formação completa para *iakapá*. Outra irmã e *iatamá* não

assumida é dona de *kawoká* e esposa de um outro *iakapá*, e ela também fumou até “morrer” e não seguiu a carreira. O mesmo ocorreu ainda com outra mulher na aldeia Wauja. A justificativa dada pelos homens em geral é a de que essas mulheres não são pajés somente porque têm medo. Aparentemente, portanto, o sistema não é restritivo na questão de gênero, mas é necessário realizar pesquisas sobre o tema⁹⁰.

Feitiçaria

Os pajés *iakapá*, que podem ver e ouvir *apapaatai*, têm, como já foi dito, a capacidade de detalhar se o feitiço é de *apapaatai* ou de humano, e neste último caso, de encontrar onde se encontra o feitiço, bem como de identificar o feitiçeiro. Por isto, o papel de *iakapá* é, talvez, aquele de maior poderio na arena política, tomando-se aqui a dimensão política como domínio por excelência do xamanismo e da feitiçaria (cf. Menezes Bastos, 1984). Feitiçeiros são humanos, praticam sua arte secretamente, tentando se comportar como homens comuns. O bem agir é *awojopai*, “bom-certo-bonito”, e basta agir estranhamente para que se levantem desconfianças na comunidade. Uma das formas de mal agir é demonstrar muita contrariedade quanto às decisões políticas, é necessário ter cautela na oposição.

A feitiçaria humana é um tema bastante grave e tratado de forma extremamente cuidadosa. A palavra para feitiço é *ixana*, e feitiçeiro é *ixanaweheko*, o “dono-do-feitiço”. O ato de enfeitiçar é descrito como o lançamento, qual uma flecha, de um feitiço na pessoa-alvo, bem como a produção de um material composto por objetos que, de alguma forma, mantiveram uma relação de contato com a pessoa enfeitiçada. Enquanto a força do pajé, chamada *ialau*, entendida como uma “energia”, é moralmente boa, a força do feitiçeiro, entendida como predação, se chama *inxianá*, sendo sempre maléfica. Apesar das doenças causadas por feitiço de *apapaatai* serem temidas e perigosas, aquelas causadas por feitiço humano são consideradas mais nefastas. Alguns *iakapá* me afirmaram que as doenças causadas por *apapaatai* podem ser curadas, enquanto os feitiços humanos geralmente não podem. Transcrevo abaixo um excerto de uma entrevista que me foi concedida por um jovem *iakapá* Wauja, que me contava como, durante seu período de aprendizado, ele tratava dos feitiços humanos ainda de forma irresponsável:

⁹⁰ Na aldeia Kamayurá, a filha do chefe Tak. é pajé *iatamá*.

“Aí eu fui, aí eu vi uma cabaça assim cheio de, chamamos de *onaakamona*⁹¹, cabelos de gente, várias coisas que usava, aí o feiticeiro guarda, quando ele quiser fazer o feitiço com você aí ele pega a sua, seu cabelo aí faz feitiço, você fica doente. Aí a criança foi lá quando não tinha mais ninguém em casa, todo mundo ficou sabendo que tinha feitiço lá, aí foram procuraram, e acharam cabaça, *mutukutã*, cheio de coisa dentro, aí criança quebrou tudo, espalharam tudo. É isso, porque eu contava feitiço dos outros, eu não escondia, porque eu não sabia se era perigoso”.

Conforme me contou este pajé, o feitiço, quando encontrado, deve ser imediatamente “esfriado”, já que está quente, e por isso é dolorido de se pegar⁹². É muito perigoso tocar nestes objetos enfeitados. Quando estão sendo preparados, secretamente, à base de cozimento, a potência maléfica que se instala ali naquela panela é extremamente perigosa, se tocada pode matar imediatamente. Um rapaz, me segredando porque achava que fulano era feiticeiro, relatou que estava bisbilhotando a casa daquele homem, quando viu a panela com o feitiço em um fogo de chão, e o fogo se acendeu por si só.

Através do transe xamânico, o *iakapá* vê como foi fabricado o *onaakamona*, vê quem o fabricou, pode enxergar as roupas de feiticeiro, que são capas de invisibilidade que estes malfeitores utilizam para não serem vistos, e também para poder voar, daí que podem percorrer rapidamente grandes distâncias. Para dar um exemplo de um caso de transe xamânico, neste caso salientando sua implicação ética e política, relato um caso que pude acompanhar no qual não há um doente, propriamente, mas sim um mau comportamento, e neste caso, por parte das mulheres Wauja.

Um caso de Transe

Naquela noite escura, por volta das 20 horas, tudo estava calmo. No final da tarde, *iamurikumã* havia cantado, e eu estava na rede, descansando. De repente, ouvi os gritos típicos de pajé em transe: secos e curtos golpes de expiração, em constante repetição, quase como uma tosse ritmada. Saí da casa, e no breu da lua nova vi um vulto passando correndo, o pajé em transe, em direção da estrada de chegada na aldeia, e atrás dele ia outro vulto, de mulher. Um acontecimento corriqueiro na aldeia Wauja, um pajé em transe passar correndo, ninguém se preocupa muito com isso. Perguntei a meu cunhado que chegava à casa quem era este pajé, e ele me disse que era o jovem Ajk. Depois de voltar correndo da

⁹¹ Note-se que a palavra *onaakamona* é composta pelas raízes *naakai* (“costume, tradição”) e *mōna* (“corpo”, “peso”).

⁹² Este nexos sendo congruente com a descrição Kamayurá (Menezes Bastos, 1984).

estrada para a aldeia, o pajé passou pelo menos 30 minutos arfando no centro da aldeia, e foi para sua casa. Fui até lá, e quando olhei para dentro de sua casa, vi que havia várias pessoas ali, não apenas sua família, sua mãe (que o havia seguido correndo atrás, com medo que ele se machucasse, o que não é comum), mas também parentes de outras casas, como o mestre de flautas. Normalmente, quando um pajé em transe entra em alguma casa, junta-se uma pequena multidão para assistir o show da cura, geralmente crianças. Mas desta vez não havia doentes, nem crianças.

Sentado ao chão, o pajé arfava e fumava mais tabaco ao mesmo tempo. Entre uma expiração e outra, com dificuldade dizia algumas palavras, em resposta às perguntas que lhe eram feitas pelos presentes, especialmente o mestre de flautas. O *iakapá* Ulp. estava presente, mas ficou em silêncio, sentado em um banquinho em frente a um pequeno fogo, fumando, olhando o chão, longínquo, absorto e concentrado, na posição meditativa típica. Ele preparava os cigarros e os entregava ao pajé em transe. Aos poucos, os golpes de expiração foram ficando mais fracos, e Ajk. pôde falar um pouco mais. Explicou que foi dormir cedo e que apareceu, em seu sonho, *kawokawekehō* (“dono-de-*kawoka*”) e lhe falou: “olha pra nós!”. Então ele olhou, viu o *apapaatai* e imediatamente entrou em transe. Outro *apapaatai* estava ali presente, e disse, referindo-se ao *kawoká*: “ele não está bem”. Por que? O dono-de-*kawoka* estava preto, tinha uma pequena flauta na barriga. Por que? Porque as mulheres não estavam respondendo a ele, ele estava chateado, as mulheres estavam passando *epitsitsi*⁹³ nos homens. Assim Ajk. contava seu transe, desde o começo. Contou que dois *apapaatai* levantaram e foram na frente e outros dois atrás, levando Ajk. ao meio da aldeia para conversar. Os *apapaatai* estavam com medo de que outro *apapaatai* pudesse atacar o pajé em transe, por isso havia dois atrás e dois na frente, para protegê-lo. No centro da aldeia havia muitos *apapaatai* mulheres dona-de-pequi, e estavam muito bravas. Todos os *apapaatai* foram conversar. Quando *apapaatai* está bravo, vai falar com os pajés para revelar o que está acontecendo. Os *apapaatai* conversaram entre si “as mulheres estão estragando nosso *epitsitsi*! Se continuar esta brincadeira, se atacarem alguém de nós, as pessoas, crianças, nós podemos pegar! Não pode continuar mais”. Disseram a Ajk. para avisar o pessoal para parar com isto. Em seguida, os *apapaatai* aliados levaram Ajk. para a pista de pouso. Ele contou que viu uma fumaça saindo da terra, com certeza era feitiço enterrado. Ele estava sendo levado para lá, na pista em construção, por causa de um feitiço de *apapaatai*, e Ajk. o viu, tinha forma de cerâmica. Ajk. contou

⁹³ Trata-se de “urucum de mulher”, material de pintura feminina por excelência. O material respectivo masculino também é à base de urucum, mas o ponto de cozimento é diferente, dando uma outra consistência.

que foi um *apapaatai* que o chamou para ver, e este *apapaatai* lhe disse que estava com medo porque derrubaram sua casa, e o feitiço poderia pegar em algum humano Wauja que passasse por ali despercebido. Ajk. utilizou o termo *apapaataionukula* para se referir ao feitiço de *apapaatai* que estava sob a árvore de pequi que havia sido derrubada. Ajk. contou que ia pegar o feitiço, mas seus *apapaatai* protetores não o deixaram mexer porque era muito perigoso. Então Ajk. voltou para casa e fumou, e ali se encontrava, o *iakapá* Ulp. já havia soprado fumaça nele, para passar o efeito do transe. Ajk. contava a história ainda arfando, exibindo sofrimento, dizendo que seu corpo estava adormecido. Ulp. realizou uma reza defumadora na cabeça e no peito de Ajk. As pessoas conversavam baixinho, o fogo crepitava, e a respiração de Ajk. foi voltando a um ritmo normal, enquanto meu sogro comentava que o feitiço devia estar no buraco onde estava uma árvore de pequi que fora arrancada para a construção da pista de pouso. Recuperado, Ajk. contou que os *apapaatai* tiraram o feitiço dali e colocaram em outro lugar, perto, em um buraco de árvore, onde há água. Isto deve ter resfriado e anulado o perigoso feitiço. Ajk. comentou, ainda, que durante este transe, viu quatro feiticeiros de outra aldeia rondando a aldeia *piulaga*. Cada um deles tinha uma máscara própria, ele viu as máscaras encostadas no mato. Ajk. os viu claramente, sentados atrás da casa de Wah., de onde ficaram assistindo as mulheres cantando *iamurikumã* à noite. No dia seguinte, pedi a Ajk. para desenhar o que tinha visto.



a conversa dos *ananaatai*



feitiço de *ananaatai* enterrado

o feitiço

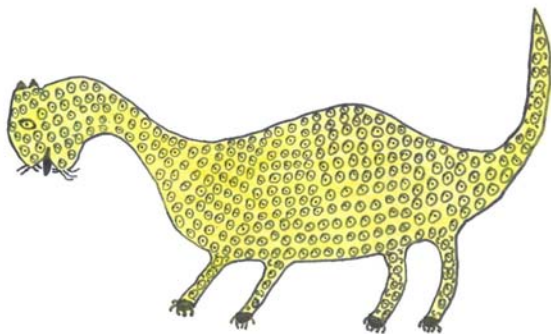


roupa de feitiçeiro

dono-de-kawoká



apapaatai protetor



É interessante notar a especificidade deste tipo de transe não induzido por tabaco. O *iakapá* entrou no mundo dos *apapaatai* quando estava dormindo, em uma condição próxima do sonho, em wauja, *iseiyapũ*. No sonho, o sonhador está colocado em uma disposição tal que é possível para ele a abertura do mundo dos *apapaatai*, e estes, sob forma humana ou com suas máscaras monstruosas, podem aparecer ao sonhador para lhe fazer alguma comunicação, expressar sua ira, ou tocar ou cantar uma música. Pode ocorrer que um *apapaatai* apareça no sonho disfarçado de uma pessoa conhecida, falando como se fosse essa pessoa, mas na verdade quem fala é seu *apapaatai* aliado.

Sonho

Os sonhos são um material etnográfico muito relevante na interpretação das culturas indígenas (Tedlock, 1987; Langdon, 2003). Nestas sociedades, geralmente o sonho não é visto como ilusão, nem como produto da mente. Aliás, nas filosofias indígenas é inexato falar em “mente” no sentido usual da filosofia da mente (ver Lycan, 1996). Para os Wauja, o sonho não se dá “na mente”, é uma experiência física, conectada à cosmologia e à mitologia (Kracke, 1985, 1990). Diferentemente da teoria freudiana, que supõe que o sonho tem um caráter regressivo, os Wauja consideram os sonhos prenunciatórios. O significado de um sonho é interpretado conforme um cânone compartilhado, muitas vezes predizendo um acontecimento que é oposto ao sonho (por exemplo, pessoas alegres prenunciam tristeza). O sonho tem relação também com a doença e a ética nativa, esta regulada pela regra de não dever pensar o que não se pode atingir (Mello, 1999). Se ter saudades dos filhos distantes pode chamar a atenção de um *apapaatai* e causar doenças no pensador, sonhar com esta mesma saudade é igualmente perigoso, pois indica perigo futuro para os entes sonhados, uma possível morte na família. O sonho, aqui, é equivalente a um pensamento que não pode ser controlado, pois qual é a consciência que guia a experiência do sonho? Seu nome é *upaapitsi*, a alma, o “outro do mesmo”, uma forma de consciência que habita o corpo desperto e que se desprende dele no sonho ou no seu roubo pelos *apapaatai*. No sonho, a pessoa experimenta a entrada no mundo dos *apapaatai*. Veja-se o que diz o jovem Ian.

“Sonho, para nós, é um aviso, um alarme, para você se alertar, ficar de olho nalguma coisa. Por exemplo, se você está aqui na rede e vendo um grupo de pessoas dançando naquela casa, está avisando você que naquela casa uma pessoa vai morrer. Dança representa o grupo de choro, que vai lá chorar. Por exemplo, se você brincar você mesmo sair da casa...porque nossa alma sai do corpo e vai para lá, por isso que a gente morre”

Os Wauja chamam de *mapitsai* uma visão que se tem, no sonho ou no transe, e que prenuncia a morte de alguém por acidente. O sonho dispõe o sonhador humano de forma que para ele o futuro se abre, se torna co-presente no sonho, e por isso, como o transe, o sonho é abertura do mundo e do futuro. Mas o futuro aberto pelo sonho está transfigurado, é uma alegoria que precisa ser interpretada. Ian. explica:

“Por exemplo, eu acredito, se você gravar muito bem seu sonho, e vai contando, daqui há cinco meses você pode ver que avisou no seu sonho e que já está realizando. Só que não vai mostrar realmente o que você sonhou, vai diferenciar. Por exemplo, eu sonhei muitas vezes lá no Leonardo, pessoal fazendo a festa, toyota cheia indo para Iawalapití. Gritando, muita alegria. Não demorou dois anos e aconteceu, o pessoal pegou toyota e foi chorando. Eu lembrei quando morreu (um senhor Iawalapití). Meu sonho já realizou, eu sonhei o pessoal ficava alegre, alegria aqui na aldeia é o choro, para nós. E o pessoal está chorando também.”.

O sonho “diferencia”, opera uma inversão do sentido: a festa e a alegria são premonições de luto e tristeza. Este tipo de metáfora faz parte de um cânone do significado das imagens dos sonhos (Basso, 1987b)⁹⁴, que funciona não a partir de um modelo fixo, mas a partir de uma interpretação dos eventos do mundo, portanto, em vinculação aos acontecimentos⁹⁵.

Depois de desperto, o sonhador pode lembrar-se ou não, e conforme alguns informantes, a maioria das pessoas não se lembra. De fato, a memória cósmica é um dom privilegiado, típico de pajés e mestres de música. Meu sogro Kam., que é *kawokatopá*, “mestre de flautas”, me disse enfaticamente que qualquer um pode escutar música de *apapaatai* no sonho, pois de fato eles tocam para os Wauja, mas somente os mestres de música conseguem lembrar da música, somente eles a trazem para este mundo, podem reproduzi-la aqui. Se o caráter estrutural da forma narrativa do sonho possibilita que ele

⁹⁴ Para Basso (1987b), a interpretação nativa canônica do imaginário dos sonhos se baseia na indexicalidade, como, por exemplo, sonhar com um incêndio prenuncia febre, a contigüidade sendo dada pela alta temperatura (Kracke, 1990 *apud* Langdon, 2003).

⁹⁵ Como entre os Pirahã (Gonçalves, 2002).

seja memorizado (Kracke, 1985), é o caráter estrutural do sistema motivico⁹⁶ que possibilita a memorização das músicas que os *apapaatai* tocam nos sonhos.

O *iakapá* Its., conhecedor dos signos oníricos, afirmou que às vezes o sonho “não é muito verdade”, e por isso, quando um *apapaatai* conta alguma coisa para um pajé, este usa um “remédio especial” para saber se é verdade. Os sonhos prenunciam a morte, por isso Its. afirmou que “a gente morre por causa do sonho”. Há certos momentos da vida que estes sonhos anunciadores ocorrem: durante a gravidez, um sonho mau significa que a criança vai morrer logo; na primeira infância, um sonho longo, bem comprido, significa que a pessoa vai viver muito; na menarca, uma menina que sonha com o sol nascendo ou com amendoim viverá bastante (“amendoim não morre”); um menino em reclusão, se sonha com água batendo na altura do pé, que é como um rio raso, viverá pouco, e se bater no joelho ou acima, viverá mais; o pai de um recém-nascido precisa sonhar “bem”, não pode ter pesadelo, senão a criança morrerá; e quando a filha menstrua pela primeira vez, os pais não comem nada, para “pegarem” um sonho bom. Estes são alguns exemplos do cânone Wauja: Its. afirmou que “todo mundo sabe”. Alguns sonhos requerem uma interpretação mais sofisticada, feita em geral pelo *iakapá*.

Outro aspecto do sonho é sua visibilidade: o sonho é uma experiência com uma dimensão visível na qual o mundo dos *apapaatai* se abre. Não lembrar com clareza destas imagens do sonho não é somente uma limitação dos humanos, mas um tipo de impedimento visual próximo da impossibilidade natural de ver o mundo dos *apapaatai* na vigília. É necessário se pensar qual a natureza deste ver e não-poder-ver. O que é visão quando se enfoca a proibição visual no *pukai* e no complexo das flautas sagradas *kawoká*? Nos dois casos, é necessário iluminar o aspecto ontológico do conceito de visão.

Visão

A visão é entendida normalmente como um processo que se dá no interior da pessoa, ou seja, “ver” como uma chegada de imagens do mundo exterior nos olhos da pessoa. As cosmologias indígenas podem inverter este processo, tornando a visão um processo intrusivo no objeto, um olhar que é lançado até ele, como uma espécie de feixe de luz que, saindo dos olhos de uma pessoa, o atinge⁹⁷. Estas duas concepções de visão

⁹⁶ Sistema motivico é a parte do sistema musical nativo referente aos motivos musicais e sua concatenação, um aspecto da gramática da música que será desenvolvido adiante.

⁹⁷ A moderna física de partículas parece trazer um pouco destas duas concepções: ver é receber um feixe de fótons na retina e, no entanto, esse feixe concretamente já colidiu com a partícula em vista. Ver aparece como receber imagem, mas o processo envolve uma intrusão na trajetória ou no estado geral do que é visto.

servem para compreender a exegese nativa acima, mas vem a questão: os pajés *pukaiiekehe*, donos-de-*pukai*, perdem a força por que ela se esvai com a imagem, ou porque é assaltada pelo olhar que lhe atinge? Parece-me que um pouco destas duas acepções de visão, como processo interno mental ou como lançamento do olhar, está presente quando se busca uma compreensão da visibilidade na cosmologia Wauja. O verbo wauja *unupa*, “ver”, tem um pouco destes dois sentidos, mas creio que há um sentido que não remete apenas ao visual, mas sim ao nível ontológico. Aqui, “ver” não é ser tanto atingido pela visão do objeto e nem tanto atingi-lo com o olhar, mas é abrir o ente no mundo no qual se vê. Ver é o estar co-presente ao ente aberto e revelado pela visão. Portanto, ver implica não somente em receber a imagem ou lançar o olhar, mas também possibilitar o estar-no-mundo junto ao que se vê. Quando não se pode ver algo, a co-presença é inibida pela não-visão, o que não se vê não está aberto, embora ali esteja. É como dizer “se não vejo o que há lá, não estou lá” ou “se não vejo o que há lá, o que está lá não está junto a mim, não pertence ao mundo que me circunda”. Os Wauja me disseram muitas vezes, *apapaatai unupapai aitsu*, “o *apapaatai* está nos olhando”. Muitas vezes, como recurso heurístico, explicaram *itsapai deusi*, “como o deus” (de vocês), apontando para o céu. Considero esta comparação um recurso didático brilhante, para ensinar um branco tão ignorante um pouco do que seja *apapaatai*. Para os Wauja, o *kajaopa* crê que seu deus está lá em cima, no céu, e de lá nos observa. Mas o discurso nativo sobre os *apapaatai* mostra que o *apapaatai* não está em algum ponto do espaço de onde nos tornamos visíveis para ele, mas sim que ele está aqui mesmo, co-presente aos humanos, nosso mundo ocupa o mesmo espaço do mundo dele.

Não significa pensar uma concomitância de mundos, uma co-incidência de patamares duros, distantes, atravessados somente pelos pajés visionários, mas muito mais um cosmos “unificado”, uma única realidade, que é produzida a cada momento pelas interações e transformações entre humanos e *apapaatai*, por ações no mundo.

Os *apapaatai* podem nos ver em nosso mundo e, no entanto, humanos não vêem *apapaatai* porque o mundo deles não está aberto para nós. Somente o *iakapá* (pajé visionário) pode abrir voluntariamente este mundo através de seu transe. Pessoas muito doentes podem ver *apapaatai*, bem como pessoas sonhando, ainda que muitas vezes não possam se dar conta nem lembrar deste contato. Os *apapaatai* podem se deixar ver por

humanos que andam inadvertidamente no mato, próximo dos locais onde habitam, o que é uma situação de muito perigo⁹⁸.

Eis uma diferença ontológica fundamental entre humanos e *apapaatai*, que revela uma desigualdade cósmica: o poder dos *apapaatai* está neste compartilhar o mundo humano, ter o mundo humano aberto para eles, enquanto a desvantagem dos humanos é não poder abrir o mundo do *apapaatai* para si, este permanecendo velado, oculto⁹⁹. Os *apapaatai* têm um poder visionário transcendental, a capacidade de abarcar ao seu próprio mundo o mundo dos humanos. A visão tem um caráter ontológico importante, da mesma forma que a audição e seu nexos fundamental com a espacialidade. É muito importante que se ressalte esta desigualdade cósmica na compreensão do pensamento e da socialidade Wauja: trata-se de uma hierarquia fundamental que justifica todos os cuidados dos Wauja para com os *apapaatai* e está na base da filosofia moral nativa.

A proibição visual do *pukai* tem um caráter semelhante àquela das flautas sagradas *kawoká*: o problema de ver/não-ver não trata somente de receber ou não receber imagens, lançar ou não o olhar: há aqui a impossibilidade de abertura da co-presença, o fechamento da partilha do mundo do *apapaatai*, reproduzindo a desigualdade cósmica acima referida. A questão da visibilidade no *pukai* faz parte, portanto, de um complexo de proibições visuais operantes na cosmologia nativa. Penso que todas estas proibições visuais têm um mesmo sentido: o permanecer velado, não abrir o mundo no qual o ente se faz presente, não permitir que o ente ocultado venha ao encontro. Isto porque o não-poder-ver uma flauta *kawoká*, pajés *pukai* fumando e cantando, os *apapaatai* tal qual são, o não-poder-ver todas estas coisas é algo de natureza semelhante.

A mesma concepção ontológica da visão é o que está operante na regra de que mulheres não podem ver as flautas *kawoká*, nem os tocadores de flauta *kawoká* em ação, o zunidor *matapu*, o trocano *pulupulu*. De forma similar, os homens não podem ver uma mulher parindo, devido ao perigo que é o sangue. Está em operação a mesma concepção de visão no fato dos reclusos pubertários não poderem ser vistos pela maioria das pessoas, e mesmo por isto ficam reclusos. E também no fato de que um indivíduo Wauja não pode ver

⁹⁸Encontrar um *apapaatai* no mato é uma situação que exige alguma estratégia para escapar da morte, conforme se pode notar na exegese de Tup. a seguir: “no mato *iapojeneju*, se você anda no mato pensando namorada, pensando Mig (sic: minha esposa), ela vai aparecer para você, você está sozinho, ela vai aparecer e vai gritar, o grito dela parece de mulher, rindo parece mulher, aí vai lá te pegar, só que muito forte, aí você pode ficar arrepiado, anestesiado e você morre, se ela chegar perto de você você morre, então quando ouve ela gritando, você faz alguma coisa, você enrola folha, você cuspe lá dentro e bota no chão e vai embora. Aquele cuspe é que vai conversar com ela, né, vai conversar com ela parece gente verdadeira, aí ela para, quando você vai embora”.

⁹⁹A assimetria transcendental aqui não seria algo de natureza sociológica, como a negação de troca recíproca (Descola, 1992), mas uma disposição de caráter ontológico.

quem está por trás das máscaras de *apapaatai*. O não-poder-ver *apapaatai* é algo da mesma ordem. Não é que os humanos sejam proibidos de ver *apapaatai*, da mesma forma que as mulheres o são com relação às flautas, mas sim que “ver”, em ambos estes casos, é um mesmo conceito que projeta um mundo possível, um mundo que “o exprime” (Viveiros de Castro, 2002c). Esta idéia de ver e não-poder-ver não deve ser colocada em igualdade com aspectos ônticos da visão, como o não-poder-ver o que há dentro de uma caixa trancada, ou o rosto de uma pessoa distante. Trata-se de “não-poder-veres” diferentes, não apenas por causa da proibição, que é uma norma negativa, mas bem poderia ser positiva sem que a natureza do ver, *unupa*, fosse outra.

Som e Espacialidade

Após compreender o aspecto ontológico da visão e a fundante desigualdade cósmica do mundo Wauja, importa agora tratar de aspectos do mundo sonoro Wauja, no sentido de compreender suas categorias ligadas à audição. No discurso musical ocidental, se diz que uma melodia sobe e desce, e utiliza-se um eixo vertical para expressar as alturas musicais. Ao mesmo tempo, os músicos formados na epistemologia da música ocidental sabem o que é onda e frequência sonora, e que estes fenômenos físicos são o fundamento das alturas musicais, e que isto nada tem a ver com verticalidade. E, no entanto, os nexos verticais perduram, pois esta forma de conectar frequências sonoras e verticalidade constitui uma categoria importante da musicalidade ocidental que tem uma raiz profunda, remontando à Grécia antiga, uma categoria que foi construída historicamente pelo cruzamento de domínios sensoriais segundo uma lógica de ordem metafórica (Cox, 1999). Como este mesmo autor comenta, lembrando os Kaluli da Nova Guiné (Feld, 1982), tal categoria não é universal: nexos entre o mundo sonoro e o mundo visual são construídos culturalmente.

No cenário etnográfico do Alto Xingu, Menezes Bastos tem se dedicado a esta temática, particularmente com o estudo do sistema auditivo Kamayurá enquanto esquema para a monitoração do mundo, a audição sendo vista como um canal sensitivo pivotal, tradutor do visual no táctil (1999b)¹⁰⁰. Minha exploração deste tema aqui vai nesta direção, pois os Wauja também possuem uma audição de mundo que explora o espaço. Tentarei salientar que os nexos entre a audibilidade e a espacialidade têm a ver com o fato de que

¹⁰⁰ Este autor, estudando a musicalidade dos Kamayurá, acredita que eles possuem ouvido absoluto (Menezes Bastos, 1990). Creio que os Wauja também o têm, já que cantam uma mesma canção gravada várias vezes, às vezes com meses de intervalo, na mesma altura.

ouvir é um fenômeno que se dá na espacialidade, de que há um vínculo ontológico entre o som e o espaço que lhe é originário. Com isto, não pretendo remeter a uma ontologia universalista, mas a uma ontologia local que ecoa correlações universalmente postuláveis. Acredito que os seres humanos estabelecem uma relação originária com o som que é fundamentalmente espacial, mesmo quando se trata da escuta dos sons da música ou de uma língua, e que esta relação originária nunca é perdida, embora seus termos sejam construídos e sistematizados culturalmente. Estou pensando a percepção da espacialidade como primordialmente sonora, pois o espaço aberto pelo som não é experimentável em termos visuais, ou seja, uma característica do espaço é que ele é essencialmente audível: não se pode ver o espaço¹⁰¹.

O verbo wauja *eteme*, traduzido como “ouvir”, tem o significado de “entender”, principalmente em referência a algo que foi dito em uma conversação¹⁰². Um Wauja diz *aitsa netemepei kajaopagatakoja*, “não entendo a língua do branco”, ou *petemepei natu?* “você está me ouvindo?”¹⁰³. Talvez a melhor tradução para *eteme* seja “escutar”, no sentido da escuta como um entendimento sonoro e linguágico do outro. Mas, se posso escutar o outro, é porque já o compreendo, porque ele faz parte do meu mundo, está junto a mim. Ou seja, se estou escutando-entendendo, é porque o som já se me atingiu e já foi compreendido enquanto som de algo em algum lugar. Estou seguindo as idéias de Heidegger, que afirma que há um fenômeno ontológico mais originário que a escuta, que ele chama de o “ouvir”. O ouvir tem seu fundamento em uma atitude desde sempre compreensiva: ouve-se porque se está no mundo, ouve-se um ente sonoro do mundo porque ele já é compreendido (Heidegger, 2002 [1927])¹⁰⁴. Creio que este significado ontológico de ouvir está presente no verbo wauja *katulünaku*, que significa “ouvir”, literalmente “ter-ouvido-em”. O afixo *naku* refere-se sempre a uma posição externa no espaço, “em”, “no”, “dentro”, aponta para uma localização. A palavra indica que o ouvido,

¹⁰¹ O espaço não é visível, o que se vê são os entes dos quais se está junto, os entes que se abrem para a visão.

¹⁰² Ver Mello (1999). Ocorre o mesmo em kamayurá (1990). O verbo francês *entendre* estabelece a mesma correlação (fato estudado por Schaeffer, 1993).

¹⁰³ A compreensibilidade de *eteme* inclui uma dimensão olfativa: *neteme p̄yāla*, “sinto o teu cheiro”.

¹⁰⁴ O leitor pode notar que o que aqui está sendo dito sobre audição, bem como o que foi dito no Tema [A](#) sobre visão, espacialidade e extensão existencial, revela a influência do pensamento de Heidegger, principalmente de *Ser e Tempo* (2000 [1927]). De fato, acho que a fenomenologia é uma ferramenta interessante para a etnografia (ver Jackson, 1996), e creio que a ontologia heideggeriana, particularmente a analítica existencial do *Dasein* (Divisão I de *Ser e Tempo*), ilumina de forma produtiva alguns aspectos da cosmologia e da ontologia Wauja. Meu uso do pensamento heideggeriano não é uma tentativa de aplicar a filosofia ocidental na filosofia Wauja, mas sim, ao contrário, de “levar a sério o que os nativos dizem” e verificar os efeitos que a filosofia nativa produz em nosso pensamento (Viveiros de Castro, 2002c: 129). Isto está próximo do que Rorty diz sobre fazer uma leitura de Heidegger do tipo “caixa de ferramentas” (Rorty, 1994), deslocando este pensamento na filosofia nativa e debatendo-o como crítica à tradição (Okrent, 1988; Dreyfus, 1991).

tulū, está disposto espacialmente junto ao som que se ouve. De forma semelhante, como já afirmei anteriormente, o verbo *unupa*, “ver”, carrega um sentido ontológico de abrir o ente no mundo circundante, de possibilitar o estar-no-mundo do ente visto. Na Grécia pré-socrática, o experimento acusmático de Pitágoras já trabalhou estas categorias ontológicas: não se trata apenas de não ver o mestre, mas especialmente de ouvir sua voz na espacialidade¹⁰⁵.

Em busca de um ouvido mais “objetivo” para ouvir a chamada “música concreta” (ver Menezes, 1996), Pierre Schaeffer acreditava que se poderia ouvir unicamente as qualidades sonoras de um objeto sonoro, sem focalizar a fonte ou o ambiente sonoro de onde provém: é o que chamou de “escuta reduzida” (Schaeffer, 1993). Para ouvir a música concreta desta forma, o ouvido teria que contrariar seu próprio sentido existencial, teria que fazer um esforço para se esquecer do espaço. Ademais, um esforço para ignorar que já há uma compreensão quando se ouve: não é possível simplesmente ouvir um som, o que se ouve é uma motocicleta passando, uma criança chorando, o farfalhar de folhas ao vento (nas palavras de Heidegger, *op.cit.* §34). O ouvido humano sempre já se detém “junto ao que está à mão dentro do mundo, e não junto a sensações” (*op.cit.*). A escuta reduzida de Schaeffer pretende-se um ouvir que não apenas supera a espacialidade, mas também abstrai os significados que os sons possam portar. Ora, o som nunca se desvencilha de sua fonte na espacialidade, e o contexto do som é o mundo no qual ele pode se abrir para o ouvinte. Schaeffer foi importante para a música ocidental, mas os pesquisadores das chamadas “paisagens sonoras”, herdeiros do mestre, deixaram de lado a escuta reduzida e ao contrário, amplificaram o mundo auditivo ao tomar os eventos sonoros em seu contexto na espacialidade¹⁰⁶.

Uma das questões que surgem aqui é sobre o silêncio. Se o som se reporta à espacialidade, como ouvir o silêncio, qual é seu nexos? Ocorre que o silêncio total não existe enquanto experiência possível. Não pode haver silêncio, pois onde há um ouvido que busca o silêncio há vida, e vida produz som. No final dos anos 40, John Cage entrou em uma câmara anecóica na Universidade de Harvard, com esperança de ouvir o silêncio, mas ouviu um som contínuo muito agudo e outro muito grave. O primeiro provinha do sistema

¹⁰⁵ Estes aspectos já foram trabalhados por Mello (1999). Os acusmáticos eram os seguidores da doutrina mística de Pitágoras, que falava a seus discípulos, absolutamente silentes, por detrás de uma cortina, para que eles tivessem uma maior concentração.

¹⁰⁶ Para um panorama dos estudos de paisagens sonoras e da ecologia acústica, ver Truax (2001) e Schafer (2001).

nervoso em funcionamento, o segundo era o sangue circulando (Cage, 1985)¹⁰⁷. O sons que Cage ouviu, provindos do interior de seu corpo, apontavam para uma espacialidade tão próxima que se encontrava oculta.

O senso comum reafirma de forma consistente o sentido ontológico do som e da audição, desde o exemplo acima mencionado da relação entre as melodias e a verticalidade, e também nas experiências de Thomas Alva Edison chamadas de *tone tests*¹⁰⁸. O próprio fonógrafo se insere aqui como máquina para o registro espacial, espelhando a vontade humana de trazer o longe para perto, ou melhor, de abrir um mundo que não é meu (do Outro) ou não é mais meu (do passado)¹⁰⁹.

O próprio corpo humano já se encontra equipado de forma a conectar, em um mesmo órgão, a percepção do som e do corpo no espaço. O equilíbrio é o posicionamento correto do corpo no espaço de forma a encontrar uma disposição tal que o corpo se estabiliza espacialmente, é um constante monitoramento do posicionamento do corpo no espaço, em termos de sua verticalidade e horizontalidade¹¹⁰. O equilíbrio (uma espécie de monitoramento da situação espacial do corpo) é regulado pelo ouvido. Além disso, a audição é sempre direcional: nunca ouvimos um som sem localizá-lo, ouvimos um som a partir da localização de sua fonte. Pode-se dizer que “ouvimos um local”. Esta tem sido uma constatação no âmbito da Psicoacústica, onde diversos estudos mostram o funcionamento do ouvido e os mecanismos mono e bi-aurais do ouvido humano (Gilkey e Anderson, 1997; Blauert, 1997). Os mecanismos interaurais de tempo e de intensidade estão permanentemente ativos, são eles que possibilitam a leitura espacial que se dá, na maioria das vezes, através do sistema de leitura biaural comparativa. Se cenários acústicos reais podem ser reproduzidos por tecnologia, é porque “ouvir é estar” que o cenário acústico virtual se abre como um mundo tão impressionante diante de nós. As percepções acústicas virtuais são tomadas como reais, verdadeiras, e o mundo sonoro que se abre é como que “palpável”. Todos estes argumentos apontam para o fenômeno da audição como algo que se reporta primordialmente à espacialidade. Creio que este nexos é importante para

¹⁰⁷ Cage acreditou que os sons do mundo podem ser ouvidos como música, e compôs a famosa peça para piano *4'33''*, na qual o pianista não toca uma nota sequer: a música está nos sons do ambiente.

¹⁰⁸ Entre 1915 e 1925, Edison realizou uma grande campanha nacional para divulgação do New Edison Phonograph. Em muitos palcos dos EUA, um cantor cantava um solo e subitamente parava, o fonógrafo continuando a música através da reprodução de sua voz gravada. O teste consistia em verificar se o público, de olhos fechados, ou tendo a luz apagada, podia sentir qualquer diferença, reconhecendo o momento da transição (Freire, 2002).

¹⁰⁹ Ver uma discussão antropológica sobre fonografia em Menezes Bastos (1990).

¹¹⁰ Quando o corpo sai de seu eixo vertical, desloca-se uma substância gelatinosa que se encontra no interior do vestíbulo, parte do ouvido interno, encurvando os cílios das paredes do vestíbulo, que por sua vez informam as fibras nervosas adjacentes para qual direção a cabeça está pendendo, para que então o cérebro possa manter o equilíbrio do corpo.

se pensar a forma como os Wauja interagem com o mundo sonoro. Acredito que na audição de mundo Wauja encontra-se sinais de preservação desta noção: notadamente pelo uso da categoria *katulūnaku*, que parece expressar que o ouvido é que vai à fonte sonora, de modo semelhante do olhar é lançando ao ente visto.

Diante destes aspectos da audição do mundo Wauja, percebe-se o alcance da figura do mestre de flautas (*kawokatópá*): mais do que um mestre de música, ele parece mais um pajé musical. Ele é aquele que conhece todo o repertório musical *kawoká*, sabe construir flautas sagradas (flautas *kawoká*, *kuluta* e *kawokatāi*), toca virtuosamente seu instrumento e ensina outros flautistas tanto o acompanhamento *kawokamōnawatu* quanto os cantos do *kawokatópá*, conhece toda a etiqueta do ritual¹¹¹. Além de todos estes conhecimentos, tem a capacidade especial de memorizar as músicas que os *apapaatai* tocam. A percepção musical apurada é um dos aspectos principais em um mestre de flautas: ouvir uma peça e memorizá-la, podendo reproduzi-la depois, é uma capacidade analítica saliente dos mestres¹¹². O mestre de flautas é, a seu modo, um pajé. Pois assim como os pajés *iakapá* são os únicos que podem abrir o mundo dos *apapaatai* na sua visão, o *kawokatópá* é o único que pode reproduzi-lo musicalmente: esta capacidade aproxima o mestre de flautas do mundo do xamanismo. Os mestres de flauta são pajés “clariaudientes”, em contraposição aos pajés *iakapá*, que são clarevidentes¹¹³.

No período em que estive na aldeia Wauja, observei que muitos flautistas são pajés fumadores *iatamá*, e o mestre Kam. é *iatamá* e dono-de-*pukai*, *pukaiiekehō*. Nas performances que acompanhei, os pajés *iakapá* não tocaram flautas *kawoká*, mas isto não quer dizer que eles nunca toquem: é possível que isto seja uma coincidência, pois há pajés visionários flautistas no Xingu como, por exemplo, Sap., sobre quem falarei abaixo¹¹⁴. O maior pajé *iakapá* Wauja, o sênior Its., que também é dono-de-*kawoká*, mostrou que conhece o repertório cantando algumas peças “pela boca”, *nukanatqa* (“pela minha boca”), e afirmou que não toca mais desde que ficou doente (Mello, c.p.). É possível que os donos-de-*kawoká*, que já foram doentes deste *apapaatai*, uma vez curados, mantendo sua aliança

¹¹¹ O *kawokatópá* deve saber previamente todo o procedimento para o ritual com segurança (para o bem da saúde dos Wauja). Na performance musical, esta segurança funciona como ajuda para os flautistas acompanhante que não conhecem ou não se lembram bem dos temas, que podem realizar bem o acompanhamento prestando atenção no flautista mestre, principalmente olhando seus dedos.

¹¹² Memorizar envolve análise. O ouvido analisa a música, encaixa partes correspondentes, isola motivos homólogos, entre outros procedimentos associativos (ver Snyder, 2001). No caso da música de flautas *kawoká*, me parece que o ouvido varre as seções da peça e concentra-se nos motivos-de-tema.

¹¹³ A idéia de “clariaudiência” (Schafer, 2001) aponta para a capacidade excepcional de ouvir claramente a dimensão sonora dos *apapaatai*.

¹¹⁴ O falecido chefe Mal. era flautista, conforme me contaram. Não sei se ele era dono-de-*kawoká*.

com *kawoká* à base do pagamento de tributos (execução das flautas, oferecimento de comida, etc.), não possam mais tocar as flautas eles mesmos.

Além de Kam. e os outros flautistas Wauja que observei na aldeia, pude constatar a agudeza do ouvido musical do mestre Kamayurá Sap. em minha casa, onde lhe mostrei o CD *Musiques du Haut Xingu* (Schiano, 1992). Fiquei impressionado com a rapidez e acuidade de seu ouvido, que reconhecia de imediato o repertório em questão e o grupo que o executava, confirmando os dados do *booklet* do CD, e ainda indicando por vezes a pessoa que estava tocando ou cantando. Ele afirmou, em português, que sua cabeça é um gravador¹¹⁵.

A idéia do “gravador mental”, além de remeter à área da percepção e psicologia cognitiva da música e à questão da habilidade musical (ver Sloboda, 1994), suscita também pensar sobre propriedade intelectual das músicas: as novas peças *kawoká* são trazidas do sonho, mas o sonho não é uma produção da mente do indivíduo, é uma vivência (Graham, 1994), uma experiência na qual se pode ouvir a música que é tocada pelos *apapaatai*. As peças são como doações, presentes dos *apapaatai* aos sonhadores, são dirigidas para eles. Se o sonhador será capaz de memorizar e reproduzir, não é da alçada do *apapaatai*, mas, aí sim, do indivíduo. Uma nova peça não é afirmada como sendo criada pelo flautista, mas como lembrada¹¹⁶. Entretanto, na esfera do coletivo, a noção de propriedade intelectual-artística das músicas se torna muito sensível. Há certas peças que nunca são tocadas na presença de “estrangeiros”, e o repertório que é utilizado na grande festa intertribal de flautas exclui estas peças mais internalizadas, consideradas mais valiosas. Daí que a gravação (eletrônica) deste repertório se torna um perigo, pois para um mestre xinguno basta ouvir uma vez que ele rapidamente “grava” a peça no ouvido, “roubando-a” para o seu grupo. Este repertório, um conjunto de peças que podem ser tocadas dentro das tradicionais suítes do *kawoká*, é *top secret*: não pode ser ouvido por estas cabeças gravadoras de outros *putakanau* (xinguanos).

Mais do que um problema de direitos autorais ou propriedade de bem imaterial¹¹⁷, creio que há aqui um nexos com as cosmologias xinguanas. O ouvido musical xinguno

¹¹⁵ Dizer, como fazem os flautistas xinguanos, que a cabeça escuta e memoriza, funcionando como um gravador, lembra o Deputado Juruna, que andava sempre com um gravador mini-cassete em mãos, não exatamente para poder gravar as palavras (mentiras) dos brancos. Isto ele podia fazer com seu próprio gravador mental. Mas para reproduzir a voz que denuncia a mentira, como uma evidência científica. Caci que Juruna fazia, nos anos 80, o que se continua fazendo hoje através de laboratórios sofisticados: mostrar que a voz de alguém realmente falou aquela coisa – constatar o que os Wauja chamam de *pitsana*.

¹¹⁶ Meu sogro falava *nutsixutsapai apapaatai naapa nisêpũ*, “eu me lembro da canção do *apapaatai* no meu sonho” (literalmente: eu+abdômen+causa+estativo *apapaatai*+canto eu+sonho).

¹¹⁷ O problema da propriedade intelectual é extremamente importante no mundo atual, onde a lógica do liberalismo econômico predomina. Há enormes impasses nesta arena que impõem sérios riscos aos saberes

pode realizar uma espécie de predação, pois o objeto em questão, as peças de *kawoká*, constitui algo muito sensivelmente ligado ao mundo dos *apapaatai*. A música de *kawoká* tem um papel importante na economia política cósmica que sustenta a vida cotidiana, especialmente este repertório “sagrado”. Kam. recomendou-me muito enfaticamente para nunca mostrar minhas gravações para xinguanos não-Wauja. A ênfase neste discurso, e o modo como outros homens Wauja trataram desta mesma questão, me fez pensar que talvez, para além de um “roubo”, possa haver aqui um perigo ligado ao universo da feitiçaria. Este é o sentido do *kanupá*, que aponta para a feitiçaria: músicas que são atiradas contra o inimigo, qual feitiço (ver Menezes Bastos, 1990; Monod-Bequelin, 1975)¹¹⁸. Aqui também ouvir, “gravar na cabeça”, “roubar” uma peça pode ser entendido como tomar um objeto precioso da vítima em potencial, que poderá ser lançado de volta contra ela. Desta forma, na filosofia Wauja, a categoria “ouvir” tem um caráter ontológico com a espacialidade, aparece conectada ao mundo do xamanismo e da feitiçaria, seu nexos cosmológico sendo indissociável de seu aspecto sensorial.

Sexo e Cosmologia

Tendo, desta forma, discorrido sobre conceitos cosmológicos fundamentais para a compreensão da cosmologia e do xamanismo Wauja, e tentado explicitar as concepções nativas para ver e ouvir, passo para a etnografia da festa do pequi. Abre-se aqui um tópico que é absolutamente central no pensamento Wauja: o sexo. Gostaria de mostrar como uma etnografia desta sociedade não pode separar sexo e pensamento, erotismo e filosofia. Para adentrar nesta dimensão do mundo Wauja, apresento uma fala do *iakapá* Ulp. que retrata o mundo dos *apapaatai*.¹¹⁹

“*Apapaatai* fica velho, sim, cê vê velho. Ele cura doente, o velho. Cê vê o *apapaatai* velho, bem velhinho, ele é *iatamá*, ele ajuda os outros *apapaatai*. Quando *apapaatai* fica doente, ele grita, ele sofre muito. Aí o velho vai lá e faz o *pukai* pra ele, entre eles, os *apapaatai*, busca a alma dele. Você está junto, você assistindo, no seu sonho, você vê, aparece tudo tipo de *apapaatai* pra você. Ele fica doente, depois ele fala `eu estou

indígenas, como por exemplo, o registro de propriedade do urucum, feito por uma empresa britânica de cosméticos. No caso da chamada propriedade imaterial, na qual se encaixam os rituais e as músicas, não é diferente. Há uma vasta literatura sobre esta temática, e como não cabe desenvolver uma reflexão aqui, remeto o leitor a Piedade (1997 -anexo “Etnografia e *Copyright*: um momento delicado”), Bauman (1991), Feld (1996), Frith (1993), Seeger (1991, 1992, 1996), McCann (2002).

¹¹⁸ Menezes Bastos comenta que, no ritual *Yawari*, uma canção *kanupá* aponta para o envio do odor das relações sexuais para o adversário ritual, no sentido de enfeitiçá-lo e causar seu insucesso (1990:155, 337).

¹¹⁹ As narrativas que seguem foram traduzidas por Tup.

de alta, estou bem, estou melhor`, aí os outros *apapaatai* param de fazer pajelança. Ele ri, você vê *apapaatai* beber, ele fica doente, igual nós aqui, igual à vida daqui, o *apapaatai* morre também, ele chora, igual nós. Você pergunta se *apapaatai* gosta de namorar. Não, eles não gostam de mulher. Eles têm mulheres no meio que são *apapaatai*, que chama *iamurikumã*, mas eles não mexem com as mulheres, entre eles mesmo, eles não mexem. No seu sonho você vê mulher e homem, aí eles não mexem, não ficam paquerando, ficam só olhando as mulheres. Eles não têm ciúme, não têm. Também, eles não mexem com outras mulheres. Aí, *apapaatai*, quando você vai ter visão, *apapaatai* começa a pegar você, vai ter aquele corre-corre, você fica correndo, vai ter visão, aí o *apapaatai* que está com você, você não vai mais chegar perto mais da mulher que transou com o marido dela, você não vai estar perto dela, mulher grávida, mulher menstruada, você não vai estar perto. Por que? Porque *apapaatai* não gosta, não gosta de cheiro, não gosta mesmo. Se alguém chegar perto de você que tem cheiro de relações sexuais, você não vai agüentar, vai vomitar. Por que você está vomitando? Porque *apapaatai* está vomitando e você também vai vomitar. É isso, *apapaatai* não gosta. Parece por isso eles não namoram, não têm ciúme.”

O *éthos* dos *apapaatai* lembra os Wauja em tudo, exceto pelo fato dos *apapaatai* não gostarem de sexo. E esta distinção é muito significativa, pois o sexo, com seus odores e prazeres, é coisa de humanos. Descrevo abaixo uma situação, um tanto cômica, que me desviou para a crueza da afirmação de que “o sexo é o que importa”.

Certa noite, eu e Maria Ignez estávamos mostrando gravações de música indígena na reunião dos homens. Tocamos para eles CDs de música Assuriní e Arara. Todos estavam muito compenetrados, ouvindo e tentando enxergar fotografias dos encartes no escuro da tardinha. O fogo crepitava e o CD-player inundava a escuridão da aldeia de música, e eu me sentia bem, achava que mostrar aquelas gravações não apenas me ajudaria na minha relação com eles, mas também acreditava que estava propiciando novos conhecimentos. Todos estavam tão sérios que parecia que fruíam cada som. De repente, Atm. levantou-se com uma expressão alegre e veio falar-me em português: “você sabe porque o pessoal estava falando do seu *teté*?”. Meu *teté* (“irmão mais velho”) estava ali, sentado no chão. Atm. sorriu e continuou: “é que ele faz muito tempo não consegue mais transar, seu pau não levanta”. Então, todos os homens ali abriram sorrisos, riram baixinho e falaram ao meu *teté*. Este homem, que estava sentado ao chão, levantou seu rosto para mim e disse *kamalajo*, “é verdade”, com uma expressão nem um pouco envergonhada, como que dizendo “fazer o quê?”. Enquanto as *tâkuwara* Arara soavam, o clima da reunião era de gozação, mas uma gozação leve e silenciosa, que não humilha, apenas faz rir¹²⁰.

¹²⁰ Um riso mais estético do que ético (ver Beaudet, 1996).

Este fato aponta para uma máxima da filosofia Wauja: o sexo é a coisa mais importante da vida. A temática do sexo e da sexualidade invade de forma insistente e importante a observação participante. Muitos etnólogos já perceberam isto e abordaram o mundo da sexualidade e do erotismo com consistência (Franchetto, 1996; Gregor, 1982, 1985; Menezes Bastos, 1990). Em sua dissertação de mestrado, Maria Ignez analisou rituais nos quais estavam em jogo espíritos perigosos, doenças, e cujas letras das canções tratavam de sexo, de vagina, de pênis, de ciúme (Mello, 1999)¹²¹. Entre os Wauja, a comunicabilidade com o mundo dos espíritos envolve o ritual que trata de sexo. A compreensão do mundo dos *apapaatai* envolve, portanto, uma abertura do etnógrafo para a questão do sexo, pois este é um tema sempre aberto no mundo Wauja, especialmente em situações rituais.

Entre os homens, fala-se sem barreiras sobre questões e problemas sexuais, sempre com espírito de gozação. Na primeira vez que me despi, junto aos homens após uma pescaria, um Wauja veio depressa verificar o tamanho de meu pênis. Muitos reclamavam que achavam seus pênis pequenos e me perguntavam o que *kajaopa* tem para fazer o pênis ficar grande: remédio, operação? Para mim, a princípio, pareceu-me que esta problemática do tamanho do pênis era uma influência *kajaopa*, pois na minha visão do mundo Wauja não cabia este tipo de preocupação. Mas fui percebendo que na verdade o pênis era um tópico muito importante entre os homens, e seu tamanho grande é uma espécie de sinal de autoridade. A palavra para pênis ereto é *kiyatapai* (muito próximo de *iyatapai*, “quente”) ou *peietepei* (literalmente “bravo”). Assim, o pênis é como um guerreiro, deve ser forte, e se for grande, terá mais autoridade. Mas não me pareceu que o tamanho do pênis fosse relacionado ao desejo das mulheres, ou ao prazer, como é o caso no mundo *kajaopa*. Mesmo aquele que achava que seu pênis era pequeno falava com prazer de como transava com sua mulher ou amante. Presumo então que, para os homens, o tamanho do pênis é uma questão concernente ao mundo masculino apenas, sem relação com o desejo feminino. Não quero com isso apontar para algum tipo de desejo masculino pelo pênis, ou homossexualismo, pelo contrário, o pênis é um assunto de homens heterossexuais. O pênis fica bravo, tem boca, se alimenta (de mulher, ou melhor, de vagina) e vomita (sêmen).

Outro problema, várias vezes mencionado, sempre em tom de gozação, é o pênis que não fica ereto, que “brocha”. Para este problema, os Wauja conhecem um “remédio do

¹²¹ Esta surpresa é digna de atenção: a reza trata de sexo. Seria um espanto para um religioso ortodoxo uma missa cujo padre pregasse formas de obter mais prazer sexual, de intensificar o orgasmo: na Idade Média isto seria uma heresia. Para a religiosidade ocidental oficial, o sexo deve ficar do lado do profano e os espíritos do lado do sagrado, mas a dicotomia sagrado/profano não é operante nas sociedades indígenas.

tatu”, que um Wauja chamou de “viagra de índio”, e que, pelas descrições, é uma pasta de aplicação local que provoca o entumescimento do pênis (há um episódio do mito das filhas de *kuwamutã* no qual ele é referido, ver Mello 1999). O pior xingamento não era “pinto pequeno” mas sim “sem prepúcio”, *halatejo*, considerado algo extremamente feio, inclusive pelas mulheres. Um exemplo dado: um homem velho vai se banhar, levanta o prepúcio para lavar a glândula, e se esquece de baixá-lo no caminho de volta. Este homem é vítima de muita gozação, escárnio, as mulheres acham horrível mostrar a glândula. Vários homens me fofocaram que fulano é *halateju*, e por isso sempre está de calção, e quando está sem calção usa cinto peniano.

Igualitarismo/Dominação

Gregor (1982, 1985) realizou uma pesquisa intensa entre os homens Mehináku, e suas obras trazem um panorama bastante detalhado do mundo masculino, notadamente sobre sexualidade. No entanto, meus dados não sustentam suas idéias quanto ao suposto medo dos homens em relação às mulheres, não apontam para conceitos como inveja da fertilidade, ou mesmo menstruação masculina, e portanto não sugerem uma interpretação no sentido de uma incompletude ou fragilidade masculina originária¹²². Nos símbolos do mundo masculino há referências a todos estes aspectos, porém não me parece que sejam tão centrais na socialidade Wauja. O discurso nativo masculino não sugere a interpretação de que o mundo masculino seja de alguma forma subordinado ao feminino, ou espelhado neste, de tal forma que haja um temor fundante, uma inveja originária das capacidades reprodutivas ou outras funções biológicas femininas. Pelo menos, não de forma que mereça estar em primeiro plano na análise, pois para isso haveria necessidade de um enraizamento nas teorias freudianas, principalmente naquela da inveja.

¹²² Gregor (1982, 1985) sustenta suas hipóteses na teoria de que, em sociedades com regime alimentar de baixo valor protéico, as crianças mamariam por mais tempo, causando uma maior proximidade física entre filhos e mães. Supostamente, tal proximidade entre mãe e filho teria conseqüências psicológicas duradouras: por isso os meninos precisariam passar por rituais pubertários intensos que serviriam para “arrancá-los” do mundo feminino. E tal libertação, na verdade, nunca se completaria, pois homens adultos sofreriam de uma identificação incompleta com o papel masculino. Nesta perspectiva, a casa dos homens seria uma instituição como que paliativa, expressando a dramatização das diferenças e reforçando a identidade masculina. Tal fundamentação eco-psicológica é suscetível de várias críticas, primeiro porque os padrões de nutrição levados em conta (aqueles da U. S. Food and Drug Administration) não podem ser tomados de imediato como universalmente válidos: o próprio Alto Xingu depõe contra este modelo, pois se trata de povos bastante saudáveis do ponto de vista médico, apesar de, por exemplo, não ingerirem verduras. Além disso, muitas sociedades prolongam a amamentação (em relação ao padrão euro-americano) mesmo havendo muita oferta de proteína. Pode-se também criticar o freudismo da hipótese e afirmar que talvez justamente devido à longa experiência junto à mãe que os homens xinguanos adultos possuem uma sólida base emocional que constitui sua identidade masculina.

Talvez não seja suficiente ficar com a hipótese de que há um inconsciente masculino frágil, que na verdade tem medo. Tomando-se uma idéia de medo em um sentido mais profundo, existencial, apontando para a angústia frente ao desconhecido –em última instância, a morte-, cabe a pergunta: ora, quem não tem este medo? Mulheres e homens o têm igualmente, trata-se de uma característica do modo de ser dos humanos, resultante das inquietações existenciais da condição humana enquanto ser-para-a-morte¹²³. Na festa do pequi, as temáticas da morte e da tristeza se tornaram salientes, como comentarei no final deste capítulo. Minha experiência entre os Wauja me convenceu de que estas inquietações estão presentes em sua visão de mundo. Muitas vezes me assustei ao ouvi-los dizer que “querem morrer mesmo”. Ouvi um jovem pai dizer, sem demonstrar nenhum sentimento, que seu filho de 3 anos, um saudável e belo menino, “vai morrer logo”. Outras vezes, reparei uma espécie de tédio existencial nos homens sentados à sombra da *kuwakuho*, quando parece não haver assunto nem o que fazer. Perguntava-lhes, nestas ocasiões, porque ficavam assim silenciosos, parecendo tristes, e a resposta era que “Wauja é assim mesmo”, *itsapai Wauja*. Mais do que não ter nada para fazer, trata-se de uma experiência do nada. Não estou querendo dizer que há um desencanto ou um nihilismo nietzscheano na filosofia Wauja, mas apenas interpretar este seu tédio como medo, *moja*, uma disposição ontológica operante no mundo Wauja, principalmente na sua relação com os *apapaatai*. Um medo essencial dos homens pelas mulheres, portanto, não é uma interpretação consistente.

Mas não há dúvida que um há temor dos homens em relação às mulheres, expresso basicamente pelo sangue menstrual. Os homens têm medo de serem mal vistos pelas mulheres, de não arrumar namoradas, de ser mal falados, o que pode levar à acusação de feitiçaria e à morte. Mas as mulheres também têm medo dos homens, o que é expresso claramente pelo medo de ver as flautas e sofrer o estupro coletivo, um medo tão grande que é algo que chama a atenção¹²⁴. Estes medos mútuos são tão importantes quanto os outros sentimentos essenciais do *páthos* Wauja, como o ciúme, inveja, saudade, orgulho, raiva. Talvez seja improdutivo reverter a visão da dominação masculina para uma dominação simbólica ou psicológica feminina, como que virando a moeda de lado mas mantendo sua fragilidade. Para o etnólogo na aldeia Wauja, é difícil tomar uma decisão sobre qual gênero domina o outro porque fica claro que homens e mulheres têm diferentes perspectivas para o mundo, e que esta duplicidade faz parte da socialidade nativa. Parece-me que os homens Wauja exibem uma clara satisfação e conforto em seu mundo masculino, e o que pode

¹²³ *Sein zum Tode* (Heidegger, 2002 [1927]).

¹²⁴ Ver esta questão bem desenvolvida em Mello (1999).

observar entre os Wauja estaria mais próximo da idéia de igualitarismo do que da de dominação¹²⁵.

No entanto, acho igualmente insatisfatório concluir que as relações de gênero entre os Wauja são igualitárias, pois um esquema sócio-político considerado igualitário do ponto de vista do gênero é tão igualitário quanto outro esquema semelhante. Parece-me que o conceito de igualitarismo sexual é postulado de forma prospectiva ou utópica, é como uma agenda política, uma meta particular do mundo ocidental. Supor que pode haver algum tipo de igualdade no mundo social é algo que ignora a necessidade da desigualdade fundamental que se dá no nível ontológico da formação da diferença ela mesma (ver Gadamer, 2001)¹²⁶. A formulação do igualitarismo recebe críticas muito convincentes de Dumont (1997) e de Hérítier (1997a)¹²⁷. Do ponto de vista etnográfico, a própria apreensão do igualitarismo requereria uma posição de neutralidade de gênero por parte do observador, o que não é possível; por isto, não há como avaliar a predominância de um ou outro gênero sexual sem se posicionar de antemão.

Mas fica a questão de como descrever a socialidade Wauja do ponto de vista das relações de gênero. Estamos claramente colocados no campo da moralidade, pois, no fundo, as noções de igualitarismo e dominação se fundamentam em critérios de justiça social e liberdade. Resta checar se tais critérios são êmicos. Afirmar uma ou outra posição é um julgamento que não me parece interessante fazer, a não ser que seja conclamado para tal e, neste caso, tenho dúvidas se qualquer etnólogo tomaria uma decisão que, de alguma forma, prejudicasse os povos indígenas. Mas não estou pretendendo escapar da questão do gênero e sua complexidade: minha solução é dizer que somente posso ter certeza que, na perspectiva dos homens, é bom ser homem. Ao realizar esta etnografia conscientemente fundada na perspectiva androcêntrica, acredito que um homem Wauja diria, se alguém insistisse nesta questão, que se há uma dominação, provavelmente deve ser masculina.

O ponto principal, para mim, é que esta pergunta não é a mais importante na perspectiva dos homens Wauja e, portanto, nem deveria sê-lo para o etnólogo: o que é realmente importante para eles é o sexo. Ou seja, é o mundo das relações sexuais, dos

¹²⁵ A temática da dominação e do igualitarismo sexual na etnologia das TBAS, que se origina nos anos 70, na esteira da antropologia feminista (Murphy, 1970; C. Hugh-Jones, 1979), tem sido mais investigada recentemente (ver Franchetto, 1996; Gonçalves, 2000; Lasmar, 1996; McCallum, 2001; Mello, 1999; Overing, 1986; Lagrou, 2000; entre outros).

¹²⁶ Os estudos de gênero enfocam diversas sociedades com dominação masculina (Ortner e Whitehead, 1981; Rosaldo e Lamphere, 1974). Na etnologia, o interesse da perspectiva do gênero está em deslocá-la para o nível mais abstrato da confecção da diferença na socialidade, do gênero enquanto “instância englobada por uma sócio-cosmologia” (Gonçalves, 2000), das relações de gênero em suas conexões mítico-rituais (Mello e Piedade, 2000).

¹²⁷ Esta autora mostra como a questão do gênero está imbricada no parentesco (Hérítier, 1997b). A este respeito, ver também Silva (1998).

amantes, da causação de ciúmes, isto é o que importa aos homens mais do que qualquer outra coisa: a vagina, sua beleza, seu odor, seu fedor, o pênis, a ereção, as posições de transar, a conquista, o segredo, o bom humor, a ironia, a provocação, o prazer¹²⁸. Certa vez, perguntei a um nativo como tinha sido sua estadia na cidade, e ele me respondeu que não havia passado fome, que havia comida, mas que “macarrão, arroz, comida é bom, mas o mais importante é buceta”. Isto falado com a seriedade atroz que faz pensar: o que é o sexo para estas pessoas?

Para os homens Wauja, a importância do sexo é considerada universal, mesmo em sua negatividade no mundo dos *apapaatai* (que não gostam de sexo), esta importância extrapolando o ato sexual em si e estando relacionada a qualquer atividade ordinária. Os peixes sentem o cheiro do sexo dos humanos: assim me foi explicado o motivo do meu fracasso em algumas pescarias, seguido da recomendação de não transar na noite anterior à pescaria, pois os peixes sentem o cheiro da transa e fogem. Quanto ao discurso das mulheres, deixarei que seja convenientemente analisado pela perspectiva feminina, pois o que as mulheres Wauja falaram para mim foi marcado pelo jogo de provocações do qual tomei parte com o objetivo de centrar-me no discurso dos homens¹²⁹. Passo agora para uma descrição da festa do pequi, após a qual retomarei os pontos acima discutidos.



dançarino de *kagapa*

¹²⁸ Espero que fique claro que estou tratando do mundo dos homens sem querer excluir a pertinência e a centralidade destas noções também no mundo feminino.

¹²⁹ Como esta investigação está sendo feita por Maria Ignez, optei por apresentar aqui a perspectiva das vozes masculinas.

A festa do pequi



**apapaatai donos-de-pequi
desenho do pajé Ajk.**

A festa do pequi é uma festa sazonal que ocorre no início do período de chuvas, geralmente entre setembro e novembro. Há descrições desta festa em Penteado (1991-92) e Gregor (1985), e informações gerais sobre ela em Schutz (1964) e Mello (1999). Entre outubro e novembro de 2001, pude observá-la

integralmente. A importância da descrição desta festa para este trabalho é múltipla: o mundo e a visão de mundo do homens, proibição visual para mulheres, uso do zunidor, presença de seres do mundo sobrenatural, competição e agressividade, sexo e música.

A festa do pequi envolve simultaneamente a polarização dos Wauja em homens e mulheres (entram em jogo brincadeiras com os nomes dos namorados, muita jocosidade, xingamentos, lutas, causação de ciúmes), a presença sobrenatural dos animais que se alimentam de pequi (*akãiekehe*, “donos de pequi”, referidos através de breves ritos, em geral envolvendo a desordem e a violência) e a colheita e o processamento do fruto do pequi. É neste tripé que se sustenta o rito, sexo, *apapaatai* e alimento. Passo à descrição da festa do pequi ocorrida no ano de 2001.

Quando os pequis estão caindo, em meados de outubro, todos os Wauja sabem que vai acontecer a festa do *akãi* (“pequi”). Na véspera da festa, muitos homens partiram de manhã para cortar a árvore para fazer zunidores, voltando com pedaços grossos de madeira já cortados, de cerca de 50 cm de comprimento. Trata-se de uma madeira dura, parecida com jatobá. Cada homem tinha os seus dois, três ou quatro pedaços, e trabalhava seus tocos dando-lhes a forma achatada de tábuas, e desta forma foram deixados dentro da *kuwakuho* em pontos marcados. O trabalho com estes pedaços é feito com facão. Enquanto o zunidor não está pronto, as mulheres evitam olhar para a *kuwakuho*, já antecipando a proibição visual em relação ao zunidor. A estrutura do ritual é basicamente tripartite, constituindo de uma abertura, um conjunto de episódios e um encerramento.

A festa teve início no dia 13 de outubro de 2001, quando, o chefe Iut. foi ao centro da aldeia chamar *matapu*, por volta das 14 horas. Como muitos outros pronunciamentos que são feitos no centro da aldeia, *enekutaku*, o chamamento foi falado em volume alto e tom agudo, cada frase terminando com um *glissando* lento e descendente. Desde o final da

manhã, alguns homens já estavam na *kuwakuho* talhando seus pedaços de madeira. Outros se paramentavam para girar seus zunidores antigos, que foram trazidos à *kuwakuho*.

1. *Matapu/kuri*



pares de *matapu* em frente à *kuwakuho*

A abertura da festa do pequi se deu com o uso do zunidor (*matapu*) e, ao mesmo tempo, com os cantos coletivos masculinos de *kuri* (pássaro baitaca). *Matapu* é o nome genérico para zunidor, instrumento associado à família dos instrumentos sagrados, que as mulheres não devem ver. É também o nome de um *apapaatai*, dito peixe. O ritual do zunidor *matapu* é sempre a abertura da festa do Pequi, não há descrições do uso do zunidor fora deste contexto. A festa de *matapu* está sempre conectada às canções de *kuri*,

cujos temas principais são a criação de ciúme nas mulheres através do elogio da amante.

Enquanto o canto de abertura do chefe estava sendo feito, um par de homens se deslocou até a lagoa Piulaga, lá giraram seus zunidores, e vieram caminhando lentamente da lagoa até a aldeia, parando para girar algumas vezes. Às portas da aldeia, pararam e giraram mais detidamente, dirigindo-se então para a *kuwakuho*, onde vários homens já se encontravam se pintando e preparando seus *matapu*. Estes dois eram *waká* (“convidadores”), que foram convidar os *kupatepoho* (“povo peixe”), que são os *apapaatai* peixes, para a festa do pequi. Segundo me informaram, durante o *matapu*, os *apapaatai* peixe ao mesmo tempo estão presentes na aldeia e estão na lagoa, onde realizam também a mesma festa do pequi, simultaneamente aos humanos. Ou seja, na aldeia são criadas extensões existenciais destes seres, através do uso dos zunidores. Neste período, os homens não devem ir pescar, pois a visão da festa dos *kupatepoho* causa a morte.

Os zunidores são de variados tamanhos e recebem diferentes nomes, todos nomes de peixe: *puixa* (“matrinchá”), *wapi* (“peixe-cachorra”), *siaitsapa* (“tucunaré”), *ataapula*, *iwūsi*, *iusixētsi*, *alapaiakumã*, *iapojo*. O zunidor menor, chamado de *aripe*, “mulher

madura”, é o *onaateju*¹³⁰. Cada peixe é representado tanto pelos desenhos que são feitos em ambos os lados, utilizando-se óleo de pequi, carvão e resina. O formato do *matapu* também varia conforme o peixe, podendo ser mais comprido ou curto, mais grosso ou fino.



homem indo girar seu *matapu*

Enquanto os zunidores estavam sendo tocados, todas as portas das casas estavam fechadas, pois as mulheres não devem ver *matapu*. Esta proibição visual incita que se coloque este instrumento na família dos instrumentos sagrados. De fato, entre os Kamayurá, o zunidor faz parte do *kindred* das flautas sagradas (ver Menezes Bastos, 1999a), mas não obtive nenhuma evidência empírica entre os Wauja de que *matapu* e *kawoká* são aparentados como entre os Kamayurá. No entanto, a conexão entre zunidor/pequi e flautas sagradas está dada na homologia entre o mito Wauja da origem do pequi e a mitologia do complexo das flautas sagradas -para o primeiro caso, ver Mello (1999), e para o segundo, ver Piedade (1997). Em ambos os mitos, há um fogo transformador que queima o herói e faz surgir, de suas cinzas, uma árvore fundamental: no caso do Pequi, a morte e incineração de *iakakumã* e o aparecimento da árvore do pequi; no caso do mito do Jurupari, das cinzas do demiurgo queimado nasceu a palmeira da paxiúba, de cuja madeira são feitos os instrumentos sagrados (ver Piedade, 1997). Além disso, em ambos os mitos o zunidor foi utilizado pelos homens para assustar as mulheres e assim recuperar seus poderes: no mito do pequi, as mulheres ficavam dançando em torno à árvore do pequi, causando ciúmes nos homens, que então as assustaram com o som do zunidor,

¹³⁰ Os Kamayurá têm também um zunidor “cobra” (Menezes bastos, C.P.).

fazendo-as correr de volta para a aldeia; no mito do Jurupari, bem como sua versão Wauja, as mulheres tomaram os instrumentos sagrados dos homens, e estes os recuperaram através do susto provocado pelo som do zunidor. Os zunidores *matapu*, portanto, têm um nexos importante com o mundo de *kawoká*.

Os zunidores são tocados sempre em pares. Gregor afirma que os Mehináku chamam dois parceiros de zunidor de “marido” e “mulher” (1985:121), o que parece apontar para um fenômeno muito comum nos duetos instrumentais amazônicos¹³¹.

Voltando à descrição do ritual, ao mesmo tempo em que os *matapu* eram girados de par em par, Its.e Ka., afirmando estarem representando o papel de *atu* (“vovô”), fizeram os chamamentos rituais dos donos-de *matapu*, pedindo *kawokala*¹³². Ao final do *matapu*, a comida doada foi paga com zunidores, conforme a lógica da reciprocidade *kawokala*. Uma hora depois deste chamamento, os *matapu* pararam de girar, e pessoas saíram das casas levando *ulepe*, *wakula* e *akãiya* ao centro da aldeia¹³³.



homens entoando os cantos de *kuri* dentro da *kuwakuho*

Após se alimentarem, alguns homens entraram na *kuwakuho* e cantaram os cantos de *kuri*, cujas letras são xingamentos aos namorados das mulheres. Esta fase durou três dias. No quarto dia do *kuri-matapu*, os homens passaram a elogiar suas namoradas ou as mulheres de outras aldeias, e no último dia eles pararam de provocar,

“porque senão esposa fica triste e não dança”.

Neste dia, ao escurecer, alguns jovens ficaram no centro da aldeia gritando provocações contra as mulheres. Uma destas cinco noites de *kuri-matapu*, adolescentes gritaram muito, batendo nas paredes externas das casas violentamente, ouvi-se até um tiro

¹³¹ Gregor afirma que o zunidor-marido é maior, faz um som mais grave e é girado em primeiro lugar (*op.cit.*), o que aponta para o sistema de alternância do tipo das flautas do noroeste amazônico (Piedade, 1997), onde o instrumento “macho-chefe” comanda as mudanças na performance musical.

¹³² Donos-de-*matapu*, *matapuwekeho*, na lógica da economia política cósmica Wauja, são os humanos que ficaram doentes do *apapaatai* chamado *matapu*, e que, depois de curados, precisam pagar tributos para este *apapaatai* toda vez que há festa de *matapu*. Pelo que pude entender, este pagamento se chama *kawokala*, a comida para o *apapaatai*, que é comida pelos humanos investidos na representação, os chamados *kawokalamona*. Há nestes lexemas a raiz *kawoká*.

¹³³ *Ulepe* é o beijú, *wakula* é o pirão nativo de peixe e *akãiya* é o delicioso mingau de pequi.

de espingarda. Na casa em que estava hospedado, entrou um grupo de rapazes exaltados, gritando impróprios contra as mulheres, levantando muita poeira e balançaram rudemente as redes das mulheres da casa. Toda esta agressividade juvenil não foi bem vista pelos mais velhos, que disseram que “antigamente não era assim”¹³⁴.

Após alguns dias da abertura, tiveram início os episódios, que consistem em pequenos ritos, cada um levando apenas algumas horas, o resto do dia voltando-se à normalidade¹³⁵. Pode haver um episódio a cada dia, ou entre os episódios podem ocorrer intervalos de vários dias, sendo que a decisão de realizar ou não determinado episódio é tomada nas reuniões de homens ao cair da tarde. Os episódios são de dois tipos: o assalto dos *apapaatai* donos-de-pequi na aldeia (geralmente em cada uma das casas), e as disputas entre homens e mulheres. No primeiro caso, uma grande quantidade de homens se retira da aldeia bem cedo e, em algum recanto, se preparam com folhas e adereços, conforme o *apapaatai*, para tomar a aldeia de assalto, entrando em cada casa e causando confusão. No segundo caso, há brincadeiras do tipo “agarre se puder”, corridas, tudo com muita provocação, muitos insultos. O único episódio que difere destes casos é *hohogá*, no qual os homens tocam as flautas-de-pã, *iapejatokana*. Aqui estão os episódios observados por mim em 2001:

Corrida do final do *matapu/kuri*:

A corrida foi feita ao final da tarde, após os cantos de *kuri*, no pátio em frente à *kuwakuho*, no sentido transversal. Juntou-se uma multidão de um lado, homens separados de mulheres. Do grupo dos homens, saiu um homem e corria, de braços abertos, qual pássaro voando, vinte ou trinta metros e voltou em direção ao grupo de mulheres. Deste grupo, duas mulheres avançaram e ficaram de prontidão, como se as duas fossem apostar corrida. O homem se aproximou delas e, subitamente, elas se lançaram para cima dele. Neste instante, o homem deve virar-se e sair correndo, sem se deixar tocar pelas duas mulheres.

¹³⁴ Embora os seniores tenham afirmado que quando eram jovens, havia mais moderação nestas exhibições, a frase “antigamente não era assim”, *paatuwawapai sekuiya*, é um *tropos* do discurso nativo. “Antigamente” se refere não ao passado, mas princípio, é para lá que aponta o conceito de *naakai*, “tradição”. O princípio do tempo cosmológico aparece constantemente como ameaçado pela desordem que acontece no tempo cronológico. Este tipo de tratamento do tempo presente em relação ao tempo do princípio está presente em várias culturas (ver Leach, 1974).

¹³⁵ Uma razoável “normalidade”, pois apesar das pessoas estarem envolvidas com as tarefas comuns e com o ritmo de vida cotidiano, há uma atmosfera de provocação entre homens e mulheres. Esta “normalidade” se estende nos dias entre os episódios, onde pode ocorrer que um homem seja perseguido por um grupo de mulheres irritadas que, se o pegarem, dão-lhe muitos tapas e arranhões.

O difícil aqui é que o homem tem que se aproximar das mulheres correndo, sabendo que elas vão, de repente, sair correndo para cima dele, e o homem deve ter muito reflexo e capacidade de aceleração. Muitos homens foram pegos, e acabaram levando alguns safanões e puxões de cabelo, mas voltavam ao grupo muito sorridentes. O grande problema era saber em que momento as mulheres iriam se precipitar para cima. Não havia uma marcação espacial, uma linha no chão ou coisa parecida. Era simplesmente incerto quando elas partiriam, mas acaba que isto se dava sempre quando o homem chegava a cerca de três metros delas. Esta corrida tem uma estrutura interessante, pois o elemento pássaro-masculino como que se atira ao predador feminino, mas deve vencer a inércia do movimento que o leva e desviar do bote, por um triz. É uma espécie de enganação, “olhe como você pode me pegar, mas não pega!”.

2. *Watapa* (“pomba”)



***watapa*: provocações entre homens e mulheres**

para ficarem bem escorregadiços, e as mulheres passaram cinza nas mãos, para conseguir agarrá-los. Eles saíram um de cada vez, gritando *uu uu*, como pombos, e quando chegaram onde as mulheres estavam, elas já os esperaram quase qual um muro, e eles deviam atravessá-lo para chegar ao outro lado. Não houve corrida, mas muita

Esta brincadeira¹³⁶ foi realizada no pátio, cerca de 7 horas da manhã, em frente à *kuwakuho*, no mesmo sentido transversal da corrida final de *kuri*. Dois corredores se posicionaram na transversal, um de frente para o outro, a cerca de 40 metros. Bem no meio, entre eles, um grupo de mulheres se

preparou para agarrá-los quando passarem por ali. Os homens se lambuzaram de óleo de pequi e carvão,



***watapa*: mulheres batendo em um homem**

¹³⁶ A palavra “brincadeira”, usada por um nativo para designar estes episódios, é largamente empregada para ritos semelhantes, geralmente envolvendo jocosidade e relações de gênero (por exemplo, entre os Katukina do Acre, ver Lima, 1994). A palavra Kamayurá para este tipo de “brincadeira” é a mesma para “guerra” (cf. Menezes Bastos, C.P.).

disputa, as mulheres agarraram os cabelos, arranharam, os homens não deviam ter nada com o que pudessem ser segurados, estando completamente nus.

Nesta brincadeira a situação era mais complicada para os homens-pomba, pois não havia escapatória, cedo ou tarde as mulheres conseguiam agarrá-los, e aí eles apanhavam e eram humilhanamente atirados fora da área do jogo, uma linha imaginária perto da *kuwakuho*. A compensação era que as agarrações escorregadiças das mulheres causavam prazer, e o interessante era manter este prazer ao máximo, de preferência irritando bastante as mulheres. Ao passar por elas, eles tentavam enfiar as mãos entre suas pernas e tocar em suas vaginas.

3. *Awaulu* (“raposa”)



assalto dos *awaulu*

Formava-se uma roda e as raposas faziam muita algazarra, atirando os frutos ao chão até arreventá-los, gritando e cantando uma canção solo em falsete agudíssimo. A canção era um xingamento contra as mulheres, que ficaram irritadas e, como no

Já antes de amanhecer, os homens começaram a sair da aldeia pela estrada até uma localidade no mato, há cerca de 500 metros da aldeia, onde amarraram ramos de folhas de pequizeiro cobrindo todo o corpo. O grupo inteiro, muitos homens adultos e meninos, entrou na aldeia gritando muito, imitando raposa, e assaltaram as casas, uma a uma. Em cada casa acontecia a mesma coisa: eles entravam na casa, ficando logo à porta, onde os donos da casa haviam deixado de antemão alguns frutos de pequi ao chão.



***awaulu* comendo pequi nas casas**

episódio *kiririu*, “grilo”, descrito por Gregor (1985:123-4), jogaram água suja nos *awaulu*, afastando-os da casa. O grupo se dirigia a outra casa, e ficava, no chão, a sujeira das frutas esmigalhadas e a água suja..

4. *Ukalu* (“tatu”)

Esta brincadeira consistia em um grupo de homens prendendo-se pelas mãos através de um pedaço de pano, o primeiro dos quais se agarrava a uma corda presa a um mastro que era fincado nas portas das casas especialmente para o *ukalu*. Casa a casa da aldeia, o *ukalu* acontecia da mesma forma. O primeiro homem da fila, que era o filho do chefe Iut., gritava “*ukalutapa, ukalupata!*”. Esta palavra se aproxima da forma como os Mehináku intitulam este episódio: *alukaka* (cf. Gregor, 1985:127). A corrente de homens como que de mãos dadas, ficava se movimentando em um vai-e-vem, insultando as mulheres, enquanto uma agrupamento de mulheres ia se formando. O papel delas era arrancar os homens da fileira, um a um, começando pelo da ponta. Para isso, podiam fazer de tudo, jogar terra, arranhar, dar tapas, e sempre o homem acabava soltando, no que acabava apanhando mais até fugir. Note na fotografia abaixo que um dos homens vestiu um vestido, com o intuito de irritar as mulheres.



provoações de *ukalu*

5. *Hohogá*

Trata-se da visitação casa-a-casa de um grupo de homens tocando duetos de flautas-de-pã *iapojatekana*. Antes de iniciarem a música, houve uma pequena cerimônia na qual dois *waká* “convidadores”, fingiram estar chegando na aldeia, tendo sido recebidos formalmente no centro. Após fazerem as honras aos recém-chegados, sentaram-se em um banquinho e conversaram, os flautistas começaram a tocar seus duetos, cada um ao lado de seu par, formando um grupo que caminhou lentamente de casa em casa, criando uma massa sonora ambulante. Dentro de cada casa, eles paravam de tocar e alguns homens iam balançar as redes de mulheres, o que significava que estas deveriam retribuir fornecendo-lhes mingau mais tarde.

A música dos *hohogá* é um tecido sonoro denso formado por duetos independentes. Cada dueto emprega a técnica de alternância, e as flautas devem ser afinadas dentro do dueto. Havia muitos instrumentos com diferentes afinações, e como foram cerca de sete pares de flautistas, o resultado foi uma textura aparentemente caótica de sons agudos. Um dos flautistas me revelou que “antigamente não era assim”, que hoje está um pouco *paraguai* porque o pessoal não sabe mais tocar. A sessão de *hohogá* levou dois dias e foi repetida no último dia da festa do pequi, encerrando todo o ritual.



pares de *iapojatekana*

6. *Alua* (“morcego”)



rapazes pendurando-se como *alua*, “morcego”

Um dia, ainda bem cedo, a aldeia foi tomada por um grupo de jovens que corriam, um atrás do outro, gritando qual morcegos. Eles entraram em todas as casas, uma a uma. Ao entrarem, penduravam-se no teto e ali faziam buracos na palha e muita algazarra. As mulheres

tentavam afugentá-los os morcegos, e algumas fizeram uma pequena fogueira embaixo do local onde os morcegos se penduravam e jogaram pimenta seca sobre as brasas. De fato, tratava-se de uma verdadeira bomba de gás lacrimogêneo, e os morcegos pulavam para fora da casa, gritando, em seguida correndo invadir para outra casa.

7. *Nupenupehũ*



rapazes mostrando seu *nupenupehũ*, uma vagina de madeira

Este episódio ocorreu após o ritual *mapulawá*, que será descrito em seguida. Tratou-se aqui de um verdadeiro pega-pega para tentar tomar as vaginas de madeira, entalhadas pelos homens, e os pênis de barro, moldados pelas mulheres. Este jogo teve a participação dos jovens, os seniores mantiveram-se à distância, sem demonstrar muito interesse. Alguns homens haviam preparado vaginas de madeira na véspera e, ao final da tarde, se dirigiram ao pátio chamando as mulheres. Ao mesmo tempo em que mostravam as vaginas de madeira, comentavam às mulheres que ali estavam detalhes sobre aquela vagina, dizendo que ela era muito feia, que era igual àquelas das mulheres Wauja. Dois ou três grupos se

formaram, em torno dos homens com os objetos de madeira. Nestes grupos, as mulheres faziam uma roda em torno do homem que estava com o objeto nas mãos, e ficavam ouvindo as provocações dele, e respondiam, argumentando que aquilo não era verdade. Assim a discussão corria até que elas atacavam subitamente, tentando arrancar-lhe a vagina de madeira. Seguiam-se batalhas cheias de arranhões, cócegas, empurrões, tapas, enfim, verdadeiras lutas de unhas e dentes, e no final ou o homem conseguia escapar com o objeto, tomando distância do grupo e reiniciando as provocações em seguida, ou então as mulheres venciam, exibindo o troféu, e atirando-o para fora da área do jogo. As mulheres também apresentaram ícones de pênis, feitos de barro, e fizeram o mesmo que os homens, xingando seus pênis, os homens partindo para cima delas procurando agarrar o objeto.

Existem mais destes episódios na festa de pequi, nem sempre os Wauja realizam todos. Mello (1999) descreve a explanação nativa de um episódio intitulado *kiririu* (“grilo”), que foi observado por Penteadó (1991-92), a qual observou também um episódio intitulado *iyã* (“minhoca”). Gregor (1985) observou outros episódios entre os Mehináku, como *yupei* (“tamanduá”), *yu-yu-tu* (“abelha”) e *hopa* (“escorpião”).

8. *Mapulawá*



coreografia dos cantos de *mapulawá*



Diferentemente destes episódios, que têm um caráter lúdico e divertido, o ritual de encerramento da festa do pequi, o *mapulawá*, conta com a participação dos seniores Wauja. O *mapulawá* dura três dias e meio, havendo muitos cantos coletivos masculinos e troca de presentes. Altamente prezado pelos nativos (*kakaiapai mapulawá*, “*mapulawá* é caro”), o *mapulawá* é referido como a parte principal da festa, aquela que é mais dentro da “tradição” *naakai*. Esta festa envolve a

temática dos pássaros, especialmente *kumesi* (“beija-flor”), que também é dono de pequi, e as canções tratam diretamente do mito de origem do pequi (será tratado adiante). Diferentemente do que afirma Penteadó (1991-1992), os nativos enfatizaram que a palavra *mapulawá* nada tem a ver com o órgão genital feminino.

O ritual se iniciou com a convocação do chefe Iut., logo de manhã, que estava paramentado de *kumesixuma*, *apapaatai* beija-flor, utilizando brincos de pena de arara e segurando nas mãos folhas de pequizeiro, juntamente com seu irmão igualmente paramentado. Após os chamamentos, foi servida uma refeição no centro. Depois de comerem, os Wauja começaram a entoar os cantos de *mapulawá*. Estes cantos constituem a *mapulawaonaapa*, “música de *mapulawá*”, que deve ser entoada dentro das casas. A primeira delas foi a de Its., seguindo à esquerda por mais oito casas. As mulheres se juntaram aos homens na dança circular que ocorreu dentro das casas, os dois cantores ficando em linha perto da porta de entrada, paralelamente à parede frontal da casa, e ali ficando também as mulheres cantoras de *mapulawá*. Estes dois cantores, Iut. e seu irmão, e o grupo de cerca de cinco mulheres, entoaram os cantos, as mulheres sempre uma quinta justa acima dos homens.

Depois do circuito de casas, o cortejo se encerrou no centro da aldeia, já ao final da tarde. De madrugada houve cantoria de casa em casa, e de manhã os homens foram à *kuwakuho* preparar passarinhos de madeira, colocando-os em feixes que foram fincados no chão no pátio. De madrugada, novamente cantos de casa em casa, e no dia seguinte repetiu-se o circuito com a dança circular. No terceiro e último dia houve uma grande dança, de casa em casa, os seniores levando os feixes de passarinhos na mão, e depois no pátio, juntando-se com as mulheres, de forma parecida ao que ocorreu no cortejo (mulheres em linha, cantando em intervalo de 5^a).

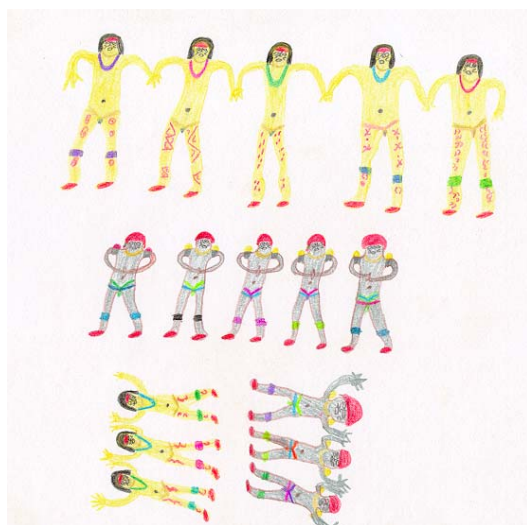
Comentário à Festa do Pequi¹³⁷



Como ficou evidente, a festa do pequi envolve fortemente a temática das relações de gênero, mas é complicado afirmar que este é o fulcro do ritual. Com certeza, a conotação sexual do ritual se impõe de forma explícita, mas talvez não seja o caso colocar as relações de

¹³⁷ Os desenhos a seguir são do pajé Ajk. e ilustram a festa de *mapulawá*.

gênero em primeiro plano. A questão é se a ênfase na sexualidade resulta de um *western bias* (Overing, 1986), ou se que a festa do pequi é um “ritual de gênero”, ou como chamou Gregor, uma “guerra de gênero” (1985:119-130). Ou ainda, um culto de fertilidade marcado (*marked-fertility cult*, ver Hill, 2001). Supondo que se trata realmente de um ritual centrado nas relações de gênero, pode-se perguntar porque está ali tão fortemente presente o mundo sobrenatural dos *apapaatai* “donos-de-pequi”. Gregor escreve que o ritual serve para “alimentar os espíritos do pequi” (1985:120): trata-se de chamar os *apapaatai* de sua casa, no mato e no rio, para a aldeia e ali agradá-los e alimentá-los, e por fim, de mandá-los de volta para casa. A alimentação se dá através do oferecimento de mingau de pequi e peixe aos homens e mulheres que estão tocando e cantando durante a festa, empossados da participação existencial dos *apapaatai*: a alimentação dos *apapaatai* “donos-de-pequi” se dá através da alimentação dos corpos dos Wauja. Estes corpos humanos que, em sua finitude e fragilidade perante o peso da sobrenatureza, entregam-se ao exercício da causação de ciúme e à comensalidade, engendrando a beleza das músicas de *apapaatai*. Estes últimos, ali presentes em sua extensão existencial, são a audiência da festa, e os Wauja procuram lhes mostrar qualidades, como presteza e confiabilidade. Portanto, pode-se enfatizar, paralelamente ao caráter explícito da temática do sexo, o ritual como ato de economia política cósmica, movido pela necessidade humana de afirmar a justeza de seu mundo, centrando-se na fertilidade anual do pequi, maravilha apreciada por humanos e bichos. A festa do pequi não parece ser um carnaval, no sentido de um ritual onde se coloca a carnalidade em primeiro plano, e nem mesmo um ritual alegre, festivo. Para mim, este ritual encena um mito fundante da socialidade Wauja que trata de coisas graves como a traição, o ciúme, a vingança, o exílio, a morte, a saudade e a tristeza. Estes *éthoi*



fundamentais do ritual do pequi revelam uma ligação com o universo das flautas *kawoká*, como comentarei a seguir.

Os Wauja deixam claro, em seu discurso, que o cerne da festa do pequi é o *mapulawá*. Esta parte da festa está profundamente ligada ao mito de origem do pequi, e portanto, apresento aqui um resumo da história¹³⁸:

Um homem chamado *Irixulakumã* tinha

¹³⁸ Para uma versão deste mito, contada por Iat., ver Mello (1999). Há também um filme de Emilienne Ireland, intitulado *Storyteller*, onde se pode ver a performance de Aru. narrando este mito.

duas esposas irmãs, mas com o tempo foi se casando com mais mulheres, até que chegou a ter dez esposas. As duas primeiras esposas estavam descontentes, pois seu marido já não dava tanta atenção para elas, e resolveram arrumar um novo namorado. Nesta época, *Irixulakumã* fez uma roça grande, uma plantação de cabaça, mas havia uma paca que estava causando estragos nesta roça, de modo que *Irixulakumã* tentou matá-la de madrugada. Mas a paca pediu para não ser flechada e contou para o homem que suas mulheres estavam lhe traindo, estavam namorando o jacaré. A paca mostrou a *Irixulakumã* o lugar onde aquilo estava acontecendo, na beira do rio, e eles ficaram escondidos ali. No começo da manhã, as duas irmãs esposas de *Irixulakumã*, aquelas que eram as primeiras, vieram até ali com cuias cheias de mingau, e falaram “*iakakumã*, venha namorar!”. O jacaré saiu da água e tirou sua roupa, dentro havia um homem muito bonito, e ele se fartou com o mingau e transou com as duas mulheres, primeiro a mais velha, depois a mais nova e, após gozar, dormiu um pouco no colo desta última. *Irixulakumã* quis flechar o homem, mas a paca lhe advertiu para não fazer isso, pois *iakakumã* iria escapar. Depois de acordar, *iakakumã* vestiu sua roupa (roupa de *apapaatai*), entrou no rio e foi embora. Em outro dia, aconteceu a mesma coisa, só que *Irixulakumã* estava escondido no mato com outros homens de sua aldeia, e quando *iakakumã* dormiu, eles o flecharam muito, bateram nele e rasgaram sua roupa. *Iakakumã* tentou escapar, mas acabou morrendo. Os homens levaram o corpo e a roupa de *iakakumã* para longe dali, e lá queimaram tudo. *Irixulakumã* ficou muito triste com suas esposas, e foi embora da aldeia. As mulheres ficaram tristes porque seu namorado havia morrido. Passado um ano, elas foram ao local onde ele havia sido queimado, e lá havia uma árvore de pequi e outra de mangaba, e havia pequi maduro no chão. As mulheres pegaram, acharam o cheiro gostoso, e resolveram morar ali. Elas chamaram todos para morarem lá. As mulheres construíram os zunidores *matapu*, fizeram a festa do *kuri*, foram fazendo todos os cantos, *alua*, *iupe*, *ukalu*. Quando estava acabando o pequi, elas fizeram *mapulawá*. *Irixulakumã* foi convidado a participar, mas não quis porque estava triste, disse que não queria comer pequi porque era “pinto do jacaré” que tinha transado com as mulheres. As mulheres gritavam “uh-uh-uh”, chamando *Irixulakumã*, mas ele não respondeu. Por isso há o pássaro *makaná* (um tipo de gralha), que vive perto do rio e grita “uh-uh-uh”. É o canto triste do chefe que foi embora.

Uma primeira homologia entre o pequi e as flautas sagradas é dada por esta queima da personagem central do mito (que é de origem sobrenatural) e o nascimento de uma árvore altamente significativa para a cultura. No mito do jurupari, o herói é igualmente queimado, e das suas cinzas nasce a palmeira de paxiúba, uma árvore muito importante nas

cosmologias do noroeste amazônico, de cuja madeira são feitos os instrumentos jurupari (Hugh-Jones, 1979; Piedade, 1997)¹³⁹.

Outro ponto importante é que foram as mulheres que construíam os zunidores, elas que os tocaram pela primeira vez. A observação do ritual deixa claro que os zunidores são instrumentos dos homens, as mulheres nem devem vê-los. Portanto, como no caso das flautas *kawoká*, os homens se apropriaram do instrumento. Este mesmo zunidor *matapu*, de origem feminina, foi usado pelos homens para assustar as mulheres e roubar as flautas sagradas¹⁴⁰.

Outro ponto é que as letras das canções *mapulawá* são falas das mulheres que namoraram *iakakumã*, e tratam de sentimentos como saudades do namorado, tristeza por estarem abandonadas, ciúmes do marido *Irixulakumã*, que arrumou outras esposas, enfim, giram em torno de temáticas fundantes da socialidade Wauja. No último capítulo desta tese, mostrarei como as letras das canções conhecidas como *kawokakumã* apontam para estas mesmas temáticas. Estas canções fazem parte do ritual de *iamurikumã*, consistindo em um repertório especificamente ligado à música das flautas *kawoká*.

A saliência da questão do gênero na festa do pequi deve ser tomada nesta perspectiva que se abre para a cosmologia nativa. Os *apapaatai*, com todo perigo que representam para os humanos, estão presentes neste universo, tanto quanto o medo e o sexo.



¹³⁹ No próximo capítulo tratarei do complexo das flautas sagradas e sua abrangência na Amazônia, de maneira que ficará mais claro que o paralelo do Alto Xingu com o noroeste amazônico é interessante neste ponto.

¹⁴⁰ Ver a versão Mehináku em Gregor (1985). No filme *Mehinacu*, deste mesmo autor, há uma performance muito interessante de um flautista mostrando como foi este episódio do roubo das flautas.

III. TOQUE CENTRAL

Neste capítulo realizarei uma reflexão sobre a casa dos homens e o “complexo das flautas sagradas”, enfocando especialmente o Alto Xingu e os Wauja. Em seguida, analisarei com mais detalhes o universo das flautas *kawoká*.

Casa dos Homens

A instituição chamada “casa dos homens” (em inglês *men's house*) é muito conhecida na etnologia desde o século XIX. Trata-se de uma instituição social com forte sentido religioso, político e militar, abrigada num espaço exclusivo para os homens, como uma espécie de clube masculino proibido às mulheres. Casas dos homens têm sido observadas em uma grande variedade de culturas tradicionais do mundo, especialmente na Oceania e nas Américas. Organizações semelhantes podem ser encontradas em sociedades não-tribais, como é o exemplo dos tradicionais cafés das sociedades muçulmanas, onde homens se reúnem para conversar, fumar, jogar e ouvir música¹⁴¹. Muitas vezes, a casa dos homens é onde devem viver os garotos iniciantes, adultos solteiros, ou mesmo homens casados, bem como é o local apropriado para a realização de negócios, recepção e hospedagem de visitantes homens. Sob estas várias roupagens, o fenômeno da casa dos homens mantém, em várias regiões do mundo, suas características essenciais de constituir uma aliança de homens em um espaço físico dedicado às suas atividades, as mulheres sendo proibidas de participação e mesmo de entrar neste espaço¹⁴².

No século XIX, várias obras de interesse foram escritas sobre esse tema, marcadas pelas condições teóricas do evolucionismo. Um dos primeiros estudos que enfocou a casa dos homens é o do etnólogo alemão Heinrich Schurtz (1902), que aborda as alianças de homens (*Männerbünde*) em várias culturas do mundo, destacando a importância da casa de homens especialmente para o caso dos ritos pubertários de iniciação masculina¹⁴³. Em 1908, o Prof. Hutton Webster publicou a obra *Primitive Secret Societies*, na qual classifica

¹⁴¹ Pode-se dizer que organizações como o Rotary Club, ou mesmo a Maçonaria, bem como muitas sociedades secretas em geral, constituem alianças de homens (ver Blazek, 1999).

¹⁴² Entre muitos exemplos, pode-se mencionar os Iatmul da Nova Guiné (Bateson, 1958), os Fayu da Indonésia (Taylor, 1994), a casa *faluw* dos Yap da Micronésia (Suchida, 2001), os Malekula da Melanésia (Clausen, 1960), a casa *nuhue* dos Kogi do norte da Colômbia (Reichel-Dolmatoff, 1990) e a casa dos homens dos Selknam da Terra do fogo (Hornbostel, 1948). Em Formosa, a casa dos homens dos Tsou (povo austronésio) era usada também para treinamento militar (Hiroshi, 2000).

¹⁴³ Para evitar falta de clareza, não empregarei mais o termo “aliança de homens”. E em vez de “sociedade de homens” ou “fraternidade”, optei por “comunidade de homens”.

o fenômeno das casas dos homens como um tipo de sociedade secreta (Webster, 1908). O interesse pela casa dos homens como fato etnográfico relevante se deu em torno desta sua acepção enquanto comunidade secreta de homens, secreta não porque ela é oculta, já que é pública, mas porque o que ali é realizado é segredo dos homens¹⁴⁴. A temática das comunidades de homens inclui os ritos de iniciação masculina, pesquisados por antropólogos já há longa data (Van Gennep, 1978 [1908]; Frazer, 1922), pois se trata da reprodução da solidariedade masculina. Em muitas sociedades tribais com casa dos homens, há igualmente uma reclusão pubertária muito destacada, na qual o noviço é mantido isolado, sem tomar sol, sem contato com o solo ou outros interditos¹⁴⁵. A reclusão e a iniciação são fundamentais para a manutenção da sociedade, pois a reprodução dos homens é a própria reprodução da casa. Na literatura em questão, falou-se em “culto dos homens” (*men's cult*), e em religião, pois as casas dos homens sempre aparecem como instituições do pensamento “primitivo” carregadas de um simbolismo que remete ao mundo dos espíritos. Reflexões sobre as sociedades com casa de homens ou outras comunidades de homens estiveram presentes nos debates desta época sobre os estágios iniciais das sociedades humanas, notadamente em temáticas como a promiscuidade primitiva e o matriarcado (Bachhofen, 1987 [1861]), bem como a origem do Estado e da propriedade (Marx e Engels, 1989 [1884]).

O sentido das casas dos homens, a partir destas idéias férteis do século XIX, aponta para o agrupamento, em caráter obrigatório¹⁴⁶, de uma parcela da sociedade, envolvendo características como ritos iniciatórios, produção de guerreiros, ligação com o mundo dos espíritos e divulgação de segredos a seus membros. O que ressalta aqui é o critério único do agrupamento social, que segue uma distinção especificamente de gênero, e por isso as sociedades com casas de homens têm, em seu cerne, a questão do gênero como um dos pilares fundamentais da sociabilidade.

Nas obras de von den Steinen sobre suas viagens à região do Xingu, em todas as suas descrições das aldeias locais ele se refere ora a “casa dos homens” ora a “casa das flautas”, e algumas vezes a “rancho das festas” (Steinen, 1940 [1894], 1942 [1886])¹⁴⁷.

¹⁴⁴ Há muitas sociedades secretas masculinas entre os povos indígenas norte-americanos. Para os Kwakuitl, ver Boas (2001[1895]), e para os Crow, ver Lowie (1983[1935]).

¹⁴⁵ Em alguns casos, há uma aproximação com a condição feminina de iniciação, a primeira menstruação, realizada simbolicamente através de sangramento, como é o caso dos Masai da África, que praticam a circuncisão na iniciação masculina (ver a autobiografia de Saitoti, 1988).

¹⁴⁶ É forçoso para um homem participar da comunidade de homens, daí os ritos de iniciação terem um sentido de tirar o menino do mundo das mulheres.

¹⁴⁷ Estes termos estão na tradução ao português: infelizmente não tive acesso ao original. Na sua primeira viagem à região, Steinen mencionou as flautas sagradas Bakairí, “*meni*”, e fez uma pequena descrição do ritual de flautas, “*tötödidlté*” (1942 [1886]:206-7), onde conta que ouviu um dueto que tocou no pátio, diante

Esta confusão persistiu na literatura etnológica, estes termos sendo usados quase que como sinônimos. Mas haveria uma diferença entre casa dos homens e casa das flautas? A pergunta fica assim melhor formulada: qual a relação entre a casa dos homens e o complexo das flautas sagradas? Pode haver o complexo das flautas sagradas sem que haja uma casa dos homens, e vice-versa? Trata-se de instituições idênticas, distintas, correlatas? Longe de querer responder, procurarei refletir sobre estas perguntas e apresentar uma sugestão.

Casa dos Homens e Complexo das Flautas Sagradas

Acima apresentei um breve esclarecimento sobre a casa dos homens, com base em uma pequena parcela de uma imensa bibliografia existente a respeito. Resumindo, a casa dos homens é uma instituição social que tem por características a comunidade de todos os homens adultos de um povo, envolvendo ritos de iniciação masculina, produção de guerreiros, divulgação de segredos dos homens, relação com seres sobrenaturais, reforçando laços de fraternidade e solidariedade masculina e criando uma oposição em relação às mulheres, que são ostensivamente excluídas da comunidade de homens. A existência da casa dos homens se torna evidente quando há uma edificação cujo acesso é restrito aos membros da comunidade de homens, um espaço que é também chamado de casa dos homens. Portanto, a casa dos homens, enquanto instituição social, é quase sempre acompanhada da edificação conhecida como casa dos homens, sede das reuniões da comunidade de homens. Entretanto, trata-se de duas categorias etnográficas diferentes,

da “casa dos homens”, e que havia outro duo tocando simultaneamente diante de outra casa em frente. Estes últimos tocaram dando a volta na aldeia para a esquerda, até voltarem ao ponto de partida, sempre gritando "uh - uh". Ainda nesta viagem, Steinen afirmou que não havia casa dos homens em uma aldeia Suiá, mas apenas um "barracão aberto" no centro, sendo que viu uma mulher entrando ali (*op.cit.*: 245). Em sua segunda viagem, três anos depois, Steinen esteve em uma pequena aldeia Bakairi do rio Kurisevu, e ali ficou hospedado em uma casa em ruínas que era uma “casa de flautas” *kxato-éti*. Descreve que havia duas flautas penduradas na parede, dentro de um estojo de folhas de buriti. As mulheres podiam entrar na casa, mas, antigamente, quando aquela casa servia de casa de festas, não podiam (1940 [1894]:84). Nas outras aldeias Bakairi que visitou, as “casas das flautas” eram grandes e de “boa aparência”, em uma havia trajes de dança pendurados (*op.cit.*:118), e em outra, máscaras grandes (*op.cit.*:123), sendo que em ambas as mulheres não podiam entrar. À frente desta última havia um trocano, que os nativos chamavam de “árvore-morcego” (*op.cit.*:123 - sobre o idiofone trocano, ver Drumond, 1946). Steinen conta que na aldeia Nahukwá, a “casa do centro” era grande e caprichosamente construída, mas estava vazia. Ali, o viajante observou uma dança dentro da casa com dois cantores sentados e dezesseis homens dançando em semicírculo em frente a eles, todos com chocalhos nas mãos (*op.cit.*:130). Na aldeia Mehináku, Steinen descreve a “casa dos homens” de duas portas, dentro da qual havia vinte máscaras penduradas, mantos de palha e “varinha zunidora” (*op.cit.*:135). Na sua descrição das máscaras xinguanas, Steinen enfatiza a centralidade da “casa das flautas” nos ritos com máscaras: “o ponto de convergência é sempre a casa das flautas” (*op.cit.*:381). Entre os Bororo do rio São Lourenço, Steinen observou o “ranchão” chamado *baíto*, no pátio da aldeia, onde moços solteiros trabalhavam e dormiam, onde se fazia festas e outras atividades de trabalho (*op.cit.*:579). É possível que não se tratasse de uma casa de homens no sentido estrito, pois as mulheres podiam entrar livremente.

cobertas na literatura pelo mesmo termo, embora usualmente haja uma denominação nativa para a edificação. Nem toda sociedade com comunidade de homens tem um espaço exclusivo como uma casa dos homens, como é o caso dos Tukano do noroeste amazônico, que, ademais, possuem o complexo das flautas sagradas¹⁴⁸. Veja-se o quadro:

casa dos homens	complexo das flautas sagradas
	pode conter todos estes elementos da casa dos homens, ou somente alguns deles e mais todos ou alguns destes abaixo:
sentido mais geral de comunidade de homens	
segredo	tabus
clube; espaço de convivência; jogos; música; comércio	espaço de convivência e de ritual; guarda de instrumentos musicais e máscaras
“patriarcado”	mitologia sobre “matriarcado”
dominação masculina	interdições visuais e prescrições auditivas; provocação de medo; punição exemplar
	mundo sonoro: sons terríveis do zunidor; comunicabilidade do trocano; audiência feminina
troféu	
guerra; iniciação ou formação do guerreiro	iniciação masculina com instrumentos musicais rituais

O quadro acima, de caráter exploratório, sugere que o complexo das flautas sagradas é uma variação de uma instituição mais geral, que é a casa dos homens, marcada especificamente pela existência de instrumentos musicais e pela sua proibição visual/prescrição auditiva em relação às mulheres. Creio que há transformações possíveis neste modelo, sendo que uma sociedade que tem as flautas sagradas pode não ter uma edificação de casa dos homens (como o caso Tukano mencionado acima) ou vice-versa, como os Bororo, que possuem casa dos homens, mas não flautas sagradas.

Complexo das flautas sagradas

O complexo das flautas sagradas envolve a existência de instrumentos musicais, em sua maioria aerofônicos, considerados de uso exclusivo dos homens adultos, que não

¹⁴⁸ S. Hugh-Jones (1993) aproxima a organização social Barasana à idéia de “sociedades de casas” (Lévi-Strauss, 1981b, 1986). A “casa” aqui é uma instituição que pode conciliar noções da esfera do parentesco (patrilinearidade, matrilinearidade, filiação, residência, etc.) que, sob outra perspectiva, parecem princípios antagônicos (ver Hugh-Jones e Carsten, 1995). Creio que este debate tem rendimento para se pensar as casas dos homens na Amazônia e, particularmente no Alto Xingu, podendo iluminar questões relevantes da esfera política, especialmente no que tange ao faccionalismo.

podem ser vistos por mulheres. As flautas sagradas são associadas a espíritos poderosos e perigosos, e estão presentes em ritos de iniciação masculina e outros rituais, particularmente na Amazônia e na Melanésia. Neste complexo, há referências mitológicas a um passado longínquo no qual os instrumentos pertenceram às mulheres, tendo sido tomados delas pelos homens desde então. A literatura sobre o complexo das flautas sagradas enfatiza o simbolismo sexual nele presente e questões de gênero, como antagonismo sexual, dominação masculina e “matriarcado”¹⁴⁹.

Os instrumentos sagrados formam muitas vezes uma larga família de instrumentos, que pode incluir outros tipos de aerofones, como o zunidor. Performances destes aerofones foram observados em várias regiões do mundo, especialmente na Nova Guiné e nas terras baixas da América do Sul (TBAS)¹⁵⁰.

Um dos instrumentos musicais mais antigos da humanidade desde o período paleolítico, o zunidor é também um dos mais amplamente distribuídos no mundo, e pelo menos até o final do século XIX, podia ser encontrado em centenas de sociedades da Oceania, Índia, África ocidental, Europa e Américas. Desde o século XIX, vários etnógrafos e estudiosos destacaram o uso do zunidor em muitas sociedades, muitas vezes mais do que qualquer outro instrumento musical (por exemplo, Lang, 1884). Por sua ligação com os mistérios gregos¹⁵¹, por seu uso em rituais de iniciação, por serem segredos dos homens, pelos tabus impostos às mulheres, pela punição com morte se uma mulher quebrar a regra, e mesmo, eu diria, pelo impacto de seu som forte e impressionante, o zunidor foi mencionado em um número enorme de estudos, geralmente vindo associado ao “matriarcado” e à passagem deste para o “patriarcado”.

A conexão entre zunidor e espíritos poderosos inspirou especial interesse de Sir James Frazer. No capítulo 67 do Ramo de Ouro (*The External Soul in Folk-Custom*) há uma seção sobre rituais “de morte e ressurreição” (seção 4) onde Frazer apresenta várias descrições do uso do zunidor na iniciação masculina em povos da Austrália e da Nova Guiné (Frazer, 1922). Os exemplos mostram que, quando os noviços são admitidos na sociedade adulta, lhes é revelado o segredo que todos os não iniciados nunca podem saber: o som aterrorizador que se ouve no ritual não é a voz do poderoso espírito, como crêem as mulheres, e sim é produzido por homens iniciados através do zunidor. Frazer enfatiza o

¹⁴⁹ Sobre a questão do “matriarcado”, ver Bamberger (1974).

¹⁵⁰ As comparações entre Amazônia e Melanésia, relativas ao universo da música, datam pelo menos de 1927 (Métraux, 1927).

¹⁵¹ Na antiguidade grega, o chamado *rhombos* era usado em cultos de Mistério, como o de Dionísio e o de Cibele, sendo que eram girados por homens cobertos com tinta ou fezes (Oliver e Johnson, 2003; West, 1994:122).

aspecto ressurreicional dos jovens nestes rituais de iniciação, pois nas sociedades da Nova Guiné descritas, as mulheres acreditam que o poderoso espírito engole os noviços, matando-os, e os vomita com vida, agora transformados em iniciados.

A partir dos anos 60 do século XX, surgem alguns estudos que retomam o zunidor como objeto de estudo, desta vez destacando-o no campo das relações de gênero e na temática da dominação masculina. Nestes estudos, devido ao fato de estar sempre associado ao mundo masculino e devido à regra universal de que as mulheres são proibidas de vê-lo, o zunidor foi muitas vezes considerado um símbolo fálico (Jones, 1964; van Baal, 1966; Dundes, 1976). Esta interpretação e suas variações permanecem fortes até hoje, pois se encaixaram bem no notável desenvolvimento dos estudos de relações de gênero, em geral como exemplo da dominação masculina. No caso de Papua, alguns autores crêem que havia um antigo “culto de zunidores” que foi suplantado historicamente pelo complexo das flautas sagradas da Melanésia, englobando o zunidor e o trocano como instrumentos do complexo (Hays, 1986:436).

O primeiro estudo dedicado especificamente ao uso do zunidor entre os povos indígenas sul-americanos foi o artigo clássico de Zerries (1953), que reúne muitos dados etnográficos disponíveis até aquele momento. Este autor enfatiza o uso do zunidor tanto em ritos funerários, especialmente entre os Bororo, quanto em ritos de iniciação masculina. Quando trata do noroeste amazônico e dos ritos de Jurupari, Zerries depara-se com ausência de referência na literatura quanto ao uso do zunidor.

De fato, é notável a ausência deste instrumento em uma região onde o complexo das flautas sagradas é tão alastrado. O açoite utilizado no ritual do Jurupari deve ser tratado como um instrumento musical por sua participação na sonoridade do ritual, podendo ser classificado como aerofone livre (Piedade, 1997), classificação semelhante à do zunidor. Seria adequado aproximar estes dois instrumentos no sentido de sua participação no complexo das flautas sagradas? Certamente, ao menos do ponto de vista das mitologias. No Alto Xingu, o zunidor é o instrumento utilizado pelos homens para recuperar as flautas sagradas que as mulheres lhes haviam roubado: seu som monstruoso assustou-as¹⁵². Este significado está presente quando, na festa do pequi, os zunidores Wauja são girados. Entre os Tukano, o mito correspondente narra um acontecimento similar, e o instrumento

¹⁵² Ver este mito, em sua versão Mehináku, em Gregor (1985). Os Mehináku chamam este mito de *teneju auta kauka iyeyaka*, o que Gregor traduz por “as mulheres encontram a fala do *kauka*”. Os Wauja contam o mesmo mito e, embora não tenham um título específico, eles também dizem “a fala do *kawoká*”, *kawokagatakaja*. Trata-se de uma categoria nativa para a música do *kawoká* tomada como uma “fala”, ou seja, um discurso, o que sustenta minha interpretação dos temas musicais como enunciados (veja mais adiante).

utilizado foi um aerofone chamado *simiômi*, “nuvem de tempestade”, que tem um som igualmente assustador (Piedade, 1997). Trata-se, assim, de transformações de um mesmo fenômeno.

Após um sobrevôo na literatura de várias regiões etnográficas sul-americanas, Zerries afirma que o “centro de gravidade” do zunidor na América do Sul se encontra na “área cultural” do Brasil oriental, notadamente na região Bororo. Apesar de seu interesse, este texto essencialmente difusionista esbarra em uma série de imprecisões etnográficas que ofuscam seus resultados, como a ligação do uso do zunidor a um “culto agrário de fertilidade”¹⁵³.

Aytai dedicou um artigo sobre o tema (1989), a partir de um conjunto de zunidores Wauja, patrimônio do Museu Paulista, tratando exclusivamente da exploração das características acústicas do instrumento, como o sentido do giro da placa, o papel da torção da corda, o efeito Doppler, etc.

O zunidor está, portanto, ligado ao complexo das flautas sagradas, mas isto não implica que onde há zunidores deve haver flautas. Isto se pode ver no caso dos Bororo, desde sua descrição por Steinen (1940 [1894]:497), os quais usam o zunidor durante o ritual mortuário, possuem casa dos homens, e no entanto não possuem flautas sagradas. Trata-se de uma transformação do complexo, sem dúvida, que se coloca nesta sociedade justamente no que ela tem de mais elaborado e sofisticado em termos de ritual, que é o caso do ritual mortuário.

O tambor de fenda, mais conhecido na literatura como trocano (ver Drummond, 1946), igualmente pode ser considerado um instrumento musical pertencente ao complexo das flautas sagradas, levando-se em conta seu papel nos ritos, conforme está descrito na literatura sobre o *garamut* da Nova Guiné (Fischer, 1986; Gourlay, 1985; Yamada, 1997) e os dados sobre o *pulupulu* Wauja (Mello, 1999), principalmente a descrição de Lima (1950:7).

Diversas etnografias sobre sociedades das terras altas de Papua-Nova Guiné têm mostrado, pelo menos desde os anos 50, que há ali um grande número de sociedades com casas dos homens e rituais de iniciação masculina envolvendo flautas sagradas (ver Herdt, 1982). Em geral, há um forte interesse etnográfico pela relação do complexo das flautas sagradas com o antagonismo sexual, bem como pelo simbolismo sexual envolvendo as

¹⁵³ Mais recentemente, Hill rediscute o tema da dominação masculina e da iniciação masculina na Amazônia e Melanésia como cultos de fertilidade marcados ou não-marcados (ver Hill, 2001).

flautas e os rituais com flautas (Gourlay, 1975; Herdt, 1981; Hogbin, 1970)¹⁵⁴. Este simbolismo é tão saliente que, em alguns casos, os ritos de iniciação masculina envolvem sangramento do pênis e a felação, as flautas aparecendo aqui como símbolos fálicos (notadamente entre os Sambia, cf. Herdt, 1981, 1982).

Na área do rio Sepik, é generalizado o uso de flautas transversais de bambu e zunidores sagrados na iniciação masculina, geralmente envolvendo a aceitação dos iniciantes na casa dos homens e o esforço em agradar os espíritos através da música (Fischer, 1986; Yamada, 1997). Em geral, na cerimônia de iniciação os noviços são levados para dentro da casa dos homens, enquanto mulheres e crianças são mantidas em um local separado. Os instrumentos, geralmente duetos de flautas transversais de bambu e alguns zunidores, são então tocados em um recinto cercado, fora da casa dos homens, sendo que os iniciados informam os noviços que se trata de sons de espíritos. A música das flautas sagradas de alguns grupos das terras altas da Nova Guiné foi gravada por Johnson (1999)¹⁵⁵, e nesta gravação se pode ouvir estes duetos: as flautas sagradas são tocadas em pares chamados “macho” e “fêmea”, geralmente os flautistas estando um de frente para o outro, tocando melodias no estilo alternante (Hays, 1986:437). Estas flautas têm um papel completamente distinto de outros instrumentos, como a flauta nasal ou o arco de boca, usados para, entre outras coisas, atrair mulheres (ver Fischer, 1986). As flautas sagradas são tomadas como representações de espíritos perigosos, muitas vezes entendidos como espíritos femininos que são “esposas” dos zunidores, e que são extremamente hostis em relação às mulheres humanas (cf. Herdt, 1982:75, 89).

Um aspecto fundamental aqui é o segredo dos homens, a “misticificação” (cf. Bateson, 1958:156), a ilusão inculcada pelos homens de que a música das flautas é um índice da presença dos espíritos poderosos. Crianças e mulheres são informadas de que o som das flautas é, de fato, a voz dos espíritos perigosos que nunca podem ser vistos, pois a visão destes espíritos causa a morte¹⁵⁶. Ao final dos ritos de iniciação masculina, é revelado

¹⁵⁴ Como ocorre na Amazônia, em Papua-Nova Guiné as mulheres são excluídas do extenso universo ritual envolvendo as flautas sagradas, fato que reforça as interpretações na direção do antagonismo sexual (para o caso do noroeste amazônico, ver Langdon, 1982). No entanto, sob outra perspectiva, há um equilíbrio dinâmico na participação masculina e feminina em certos nos rituais (ver Piedade, 2000), já que os homens, por sua vez, também podem ser excluídos dos rituais de mulheres. Também no caso dos estilos femininos de dança e acompanhamento das canções Tambaran de Papua-Nova Guiné (Reigle, 2002:222-3) e, no Alto Xingu, no ritual de *iamurikumã* (Mello, 1999).

¹⁵⁵ A escuta das flautas *kanengara* dos Madang mostra que o som destes instrumentos é sobrecarregado de harmônicos, lembra o som das flautas japurutú do noroeste amazônico (ver Piedade, 1997), inclusive porque também são tocadas sempre duas flautas em estilo alternante, havendo igualmente um tom de diferença na altura melódica das flautas (ver anotações sobre o CD em Johnson, 1996 – ver também Yamada, 1997)

¹⁵⁶ Entre inúmeros outros exemplos, ver os Arapesh (Mead, 1988) e os Gimi das terras altas orientais da Nova Guiné (Gillison, 1995).

aos noviços o segredo dos homens: são apenas homens que tocam as flautas¹⁵⁷. A revelação tem o preço da ameaça: aquele que desrespeitar o engodo e revelar este segredo às mulheres será assassinado. A revelação para os noviços do segredo desta “mistificação”, ou melhor, deste logro (no sentido do termo inglês *deception*), pode ser compreendida como um mecanismo de reforço das responsabilidades coletivas dos homens e da solidariedade masculina (Keesing, 1982). Ou seja, a função do segredo pode ser vista como sendo, essencialmente, a diferenciação social (Gregor e Tuzin, 2001:317). Ou ainda, neste caso há o antagonismo sexual porque há o “culto dos homens”. Encontra-se aqui um argumento que dita que a sociedade é como é porque há ritos que sustentam a socialidade: uma espécie de funcionalismo do ritual. Ora, ao invés de entender que o ritual leva a sociedade ao estado em que se encontra, é interessante pensar que o ritual, à luz do passado mítico, recria a sociedade, que está em permanente busca de reparação de seus conflitos inerentes e transformando-se rumo ao futuro (Turner, 1974).

Em suma, o sistema simbólico destes ritos tem, como temática central, a música das flautas sagradas e as relações de gênero, sendo que a execução dos instrumentos aponta para uma aproximação entre os flautistas e a condição feminina, notadamente a capacidade de reprodução (fertilidade) e o estado de menstruação (Hogbin, 1970; Herdt, 1982)¹⁵⁸. Também nesta região, o trocano (que não é um aerofone, mas idiofone tipo tambor de fenda, sendo um tronco de madeira escavado internamente, entalhado, e percutido) e o zunidor fazem parte desta família de instrumentos sagrados (ver Fischer, 1986; Gourlay, 1975; Yamada, 1997). E, de forma semelhante às flautas sagradas sul-americanas, muitos povos de Papua Nova Guiné (notadamente na região nordeste) contam a história de que estes instrumentos pertenceram inicialmente às mulheres, tendo sido roubados pelos homens através do uso do zunidor, e então os homens proibiram as mulheres de vê-los (Zemp, 1980:90-1). Os paralelos transcontinentais impressionantes que existem entre Amazônia e Melanésia, no entanto, servem aqui mais como pano de fundo, pois o foco deste trabalho estará centrado não na “Melazonia” (Gregor e Tuzin, 2001), mas especificamente na região do alto Xingu.

¹⁵⁷ Mead compara esta descoberta dos meninos Arapesh à revelação de que não existe Papai Noel (Mead, 1988:91).

¹⁵⁸ Para Hays, o complexo das flautas sagradas em Papua-Nova Guiné tem como cerne simbólico a fertilidade humana e o crescimento, especialmente a transformação de meninos em homens e guerreiros, ou mesmo o crescimento dos porcos (1986:448). Para Gregor e Tuzin, o fundamento do culto é o complexo de Édipo (Gregor e Tuzin, 2001:331).

Flautas sagradas na Amazônia e povos aruak

Há, na literatura dos viajantes, menção ao que se pode chamar de flautas sagradas na região do rio Negro já em 1815 (Humboldt, 1815 *apud* Zerries, 1953:286). A dispersão destes ritos nas terras baixas da América do Sul forma um quadro geral amplo, abrangendo sociedades com falas de diferentes troncos e famílias lingüísticas, habitando o noroeste amazônico, o Brasil central e o médio Orinoco (ver Chaumeil, 1997:102-3). Acredita-se, no entanto, a julgar inclusive pelas pistas dadas pelo discurso nativo, que este sistema tenha origem aruak (ver Chaumeil, *op.cit.*:99; Piedade, 1997:149-152).

Anteriormente, chamei a atenção para a base aruak de uma parte da música dos povos Tukano no noroeste amazônico, notadamente a das flautas e trompetes sagrados Jurupari (Piedade, 1999:97, nota 14). Baseando-me na teoria dos três estratos de Nimuendajú e em dados obtidos em trabalho de campo, levantei a hipótese de que os povos de língua Tukano que chegaram do oeste e entraram em contato com os povos aruak que já habitavam a região do noroeste amazônico, absorveram parte de sua cultura. Pode-se postular daí que o complexo Jurupari tenha uma origem aruak, tendo sido incorporado pelos povos Tukano na medida em que se fixavam na região. Um outro dado que reforçaria esta hipótese é que entre os Tukano ocidentais não se verifica a ocorrência de flautas sagradas. Entre os Siona e os Sekoya, há muita similaridade nos sistemas de iniciação masculina, principalmente nos aspectos simbólicos e no uso da *ayahuasca*, bem como na questão de gênero (Langdon, 1982). Um destes pontos convergentes se refere ao mito de que no passado eram os homens que menstruavam, e que a menstruação feminina se deu porque os homens jogaram sangue menstrual nas mulheres. Vê-se que o mito Tukano oriental da posse anterior das flautas pelas mulheres (típico do complexo das flautas sagradas) inverte este mito da menstruação masculina (as flautas eram das mulheres / a menstruação era dos homens). No entanto, entre os Tukano ocidentais não há flautas sagradas, e pode-se dizer que também não há casa dos homens (e sim a casa do *iajé*)¹⁵⁹, o que parece apontar para o fato de que somente os grupos que migraram para leste, que hoje constituem os Tukano orientais (incluindo os Kubeo, usualmente considerados Tukano "centrais") adotaram a prática das flautas, provavelmente pelo contato com as sociedades

¹⁵⁹ *Iajé* é o termo nativo para o cipó alucinógeno *ayahuasca*. É importante ressaltar que pode haver uma relação de transformação estrutural entre a casa do *iajé* e a casa dos homens que mereceria ser investigada.

aruak que lá já estavam¹⁶⁰. O próprio mito do Jurupari revela estas origens (Reichel-Dolmatoff, 1996).

A hipótese aqui é pensar que este fundo aruak do complexo das flautas sagradas pode valer para mais regiões das terras baixas da América do Sul e terras semi-altas da periferia amazônica. Esta idéia é sugerida pela comparação dos mapas da dispersão destes instrumentos na América do Sul e da distribuição do povos de língua aruak: a sobreposição destes mapas reforça em ambos uma espécie de arco ou ferradura nas periferias e cabeceiras da bacia amazônica, desde o alto/médio Orinoco, passando pelo noroeste e oeste amazônico, pelo Acre até a Chapada dos Parecís e o Alto Xingu.

Mas vejamos dois pontos: nem todas as sociedades aruak têm flautas sagradas: há muitos exemplos na região do Acre (Amuesha, Piro, Ashaninca-Campa, Kulina, e outros); nem todas as sociedades com flautas são de língua aruak: por exemplo, os povos de língua Tukano (Yepa-masa, Desana, Barasana, etc.), Tupi (Kamayurá, Mundurukú, Omágua, Kokama), Karib (Kalapalo, Kuikuro, Matipu, Nahukwa, Karijona), Mura, Nambikwara, Piaroa.

Quanto ao segundo ponto, pode-se apresentar como hipótese explicativa a adoção do complexo causada pelo esforço de articulação regional, o que pode conferir com o caso Tukano e do Alto Xingu. O primeiro ponto, dos aruak sem flautas, é que se torna mais difícil de compreender sob a perspectiva de uma hipótese de uma base aruak para o complexo das flautas sagradas. É digno de atenção, portanto, o fato da suposta ausência de sociedades de língua aruak com flautas no Acre e adjacências. Não apenas devido ao fato desta região estar no centro da ferradura aruak, mas também porque justamente esta área centro-norte do Peru pode ser o possível local de dispersão dos povos aruak/maipure (cf. Urban, 1992)¹⁶¹. No entanto, há nesta área vários grupos não-aruak com flautas, como Yagua (Chaumeil, 1983), Omagua, Kokama, Tikuna (Cf. Chaumeil, 1997). Há uma interessante citação da obra *Beiträge der Völk Kunde Brasiliens*, de P. Ehrenreich, publicada em 1891, que indicaria a presença de flautas sagradas na região do Acre

¹⁶⁰ A natureza desta adoção/incorporação de rituais pode ser entendida como uma compatibilização de sistemas simbólicos, forçada pela necessidade de articulação regional. Entretanto, com isto não quero dizer que possa haver um momento anterior no qual haja sociedades que, a partir de um certo momento (comércio, troca, migração), permitam a fertilização de sua cosmologia por outra, produzindo a incorporação de instituições. Ao contrário, uma sociedade e sua cosmologia estão sempre em transformação por si sós, e as mútuas convergências e compatibilidades já estão dadas quando, por exercício especulativo, imaginamos o momento da migração e da articulação em um novo cenário.

¹⁶¹ Não tenho intenção de adotar uma fórmula difusionista para compreender as flautas sagradas amazônicas. Lowie achava que os cultos de homens se originaram em um único centro, daí se dispersando pelo mundo (Lowie, 1920 apud Gregor e Tuzin, 2001:1), e não pretendo aqui reproduzir este pensamento no âmbito amazônico, mas somente estudar aspectos da difusão deste complexo e apontar alguns nexos que podem ser interessantes em termos etnográficos.

(Ehrenreich, 1981 *apud* Zerries, 1953:283-4). O autor trata dos índios “Ipurina” do rio Purus, apresentando uma descrição dos *zaubertrompeten*, “trompetes mágicos”, que confere com os instrumentos Jurupari do noroeste amazônico, uma das diferenças sendo que os flautistas em performance são chamados de “*wildschweine*”, “porcos selvagens”. A transformação dos humanos em porcos é um tema muito sobressalente na mitologia regional (Saez, 2001), e sua relação com o complexo das flautas sagradas é uma hipótese de interesse. De fato, Eriksson aludiu a esta relação (2000), entendendo que o complexo das flautas sagradas se encontra na região, mas só que transformado. Outra possibilidade nesta direção é compreender o “arco musical” (ver Silva, 1997) dentro de uma transformação do complexo que ocupa ali a posição estrutural das flautas sagradas (Saez, C.P.).

Apesar da ausência de evidências que comprovem a existência do complexo das flautas sagradas na região do Acre e a suposta ligação deste complexo com os povos de língua aruak, é tentador lançar aqui uma segunda hipótese, especificamente para o caso do Alto Xingu: o complexo das flautas sagradas e a casa dos homens, como instituições distintas, ali se encontram. Trata-se de uma idéia absolutamente exploratória, que supõe que o complexo seria uma instituição historicamente mais ligada às sociedades aruak¹⁶², língua dos primeiros colonizadores da região, e que a casa dos homens poderia ter uma relação originária com os tupi. Visto sob esta hipótese, o Alto Xingu seria um exemplo amazônico de ocorrência de uma culminância entre o complexo aruak (com ou sem casa) e a casa tupi. Há referências muito antigas da casa dos homens entre os Tupinambá, embora não haja indícios de flautas sagradas (Fernandes, 1970:69). A julgar pelas evidências arqueológicas, a casa dos homens é uma instituição xinguaná há muito tempo (Heckenberger, 1996, 2001), mas talvez a chegada dos povos tupi tenha reforçado esta instituição, transformando-a no fenômeno central que tem hoje nas sociedades do Alto Xingu. Isto porque, em outras regiões da TBAS, nem sempre a casa dos homens é no centro da aldeia, o mesmo ocorrendo com a casa das flautas, quando não é a mesma edificação. Um exemplo disto é o caso Paresí, de fala aruak, que têm uma pequena casa das flautas que não é uma casa dos homens. Informações sobre a existência de casa dos homens entre os Paresí datam de 1723 (Steinen, 1940 [1894]:541). Observa-se hoje que somente algumas famílias podem possuir flautas sagradas, já que elas são transmitidas por linhagens e se relacionam a ancestrais (Gonçalves, C. P.)¹⁶³.

¹⁶² Para uma visão dos povos aruak em uma perspectiva comparativa, ver Hill e Santos-Granero (2002).

¹⁶³ Entre os Bakairí, as máscaras rituais pertencem às mulheres, aos homens cabendo sua manutenção e utilização nos rituais, as mulheres sabendo os cantos das máscaras. As máscaras são passadas de geração em

A influência da cultura aruak entre os povos xinguanos foi notada por Steinen, quando se referiu a uma dança Bakairí chamada *aluá*, dança do morcego, que os (ex-xinguanos) Bakairí cantavam, mas não entendiam o sentido (1940 [1894]:386)¹⁶⁴. A presença aruak nas cosmologias xinguanas foi observada por Franchetto (2001).

Kawoká: flautas sagradas Wauja

Os Wauja possuem vários aerofones: as flautas duplas *watana* (usadas tipicamente no *kaumai*, ou *kwarúp*), as flautas-de-pã *iapojatekana* (conforme mencionei na descrição da festa do Pequi), os clarinetes *talapi* e *tankuwara*, o trompete *laptawana*, o zunidor *matapu*, as flautas *kawoká*, *kuluta* e *kawokatãi* e a cabaça *mutukutãi*.¹⁶⁵

Os instrumentos que fazem parte do complexo das flautas sagradas entre os Wauja são: as flautas *kawoká*, cerne do sistema; as flautas *kuluta*, que reproduzem as flautas *kawoká*, mas são feitas com uma madeira mais leve e tubos mais curtos, de modo que são mais fáceis de tocar; a flauta *kawokatãi*, uma espécie de miniatura da flauta *kawoká*, considerada boa para aprender o repertório, mas igualmente utilizada em rituais de cura (ver Coelho, 1988); os zunidores *matapu*, utilizados na festa do Pequi; a flauta globular de cabaça *mutukutãi*. Faz parte do complexo um instrumento tipo idiofone (percussão): o trocano *pulupulu*.¹⁶⁶

Na aldeia Wauja há, atualmente, cinco conjuntos de flautas *kawoká*: dois chamados *mutukutãi*¹⁶⁷, um chamado *kajutukalunau*, “gente-sapo”, um chamado *pejú*, e um chamado *ianumakanau*, “gente-onça”. Os donos destes conjuntos são, respectivamente, Man. (esposa do pajé Ulp.), Kul. (irmã dos chefes Iut. e Atm.), o pajé Its, Uit. (pai do flautista Tar.) e Itsk. irmão do pajé Ulp.). Entre os cinco donos de *kawoká* na aldeia Wauja, há, portanto, duas mulheres. Estes nomes estão relacionados aos *apapaatai* que causaram a doença em seus donos. Cada conjunto tem um dono, uma pessoa que ficou doente por causa do *apapaatai kawoká*. Após o diagnóstico do pajé *iakapá* sobre o *apapaatai* que estava causando a doença, o *iakapá* realiza a cura por meio da fumaça, retirando o feitiço de *apapaatai* do corpo do doente, e um parente afim do doente é eleito seu *kawokalamona*

geração pelo lado feminino de uma família (cf. Picchi, 2000). Chamo a atenção para a ligação entre as flautas sagradas e máscaras rituais, que muitas vezes ocupam posições equivalentes no sistema simbólico.

¹⁶⁴ Observei esta dança entre os Bakairí em 2001.

¹⁶⁵ Para uma descrição mais detalhada destes e dos outros instrumentos Wauja, ver Mello (1999).

¹⁶⁶ Entre os Kamayurá, os instrumentos deste complexo guardam uma relação de parentesco, como mostra Menezes Bastos (1999a :223-32).

¹⁶⁷ Nome de um *apapaatai* e também de um instrumento musical: trompete globular de cabaça. Também chamado de *opunujuto*.

(“corpo de *kawokala*”)¹⁶⁸, devendo fazer uma breve representação teatral no papel do *apapaatai*¹⁶⁹. Além disso, o *kawokalamona* fica incumbido de confeccionar máscaras de *apapaatai* para o doente, por ocasião das festas. Se o *apapaatai* for *kawoká*, o mestre de flautas da aldeia é contratado para produzir um conjunto de flautas para o ex-doente. Quando o conjunto estiver pronto, há uma execução ritual na qual ele é oficialmente entregue. O *kawokalamona* deve tocar flauta no final da tarde, do centro da aldeia até a casa do dono-da-flauta, como flautista principal, *kawokatopá*, isto sempre que este conjunto for tocado nesta situação.

Pesquisando *kawoká*

A pesquisa das flautas *kawoká* foi feita em quatro situações básicas. Primeiramente, nos encontros agendados com o mestre de flautas, nos quais ele me respondia perguntas e tocava peças. No momento em que se iniciou um ritual de *kawoká*, passei para a observação direta e gravação do ritual, esta sendo a segunda situação. Após o ritual, estive várias vezes com o mestre para lhe mostrar as gravações que eu havia feito e ouvir suas explicações sobre as peças tocadas. E, por último lugar, tive aulas de flauta *kawoká*, nas quais pude tocar com o mestre e aprender várias músicas diretamente no instrumento.

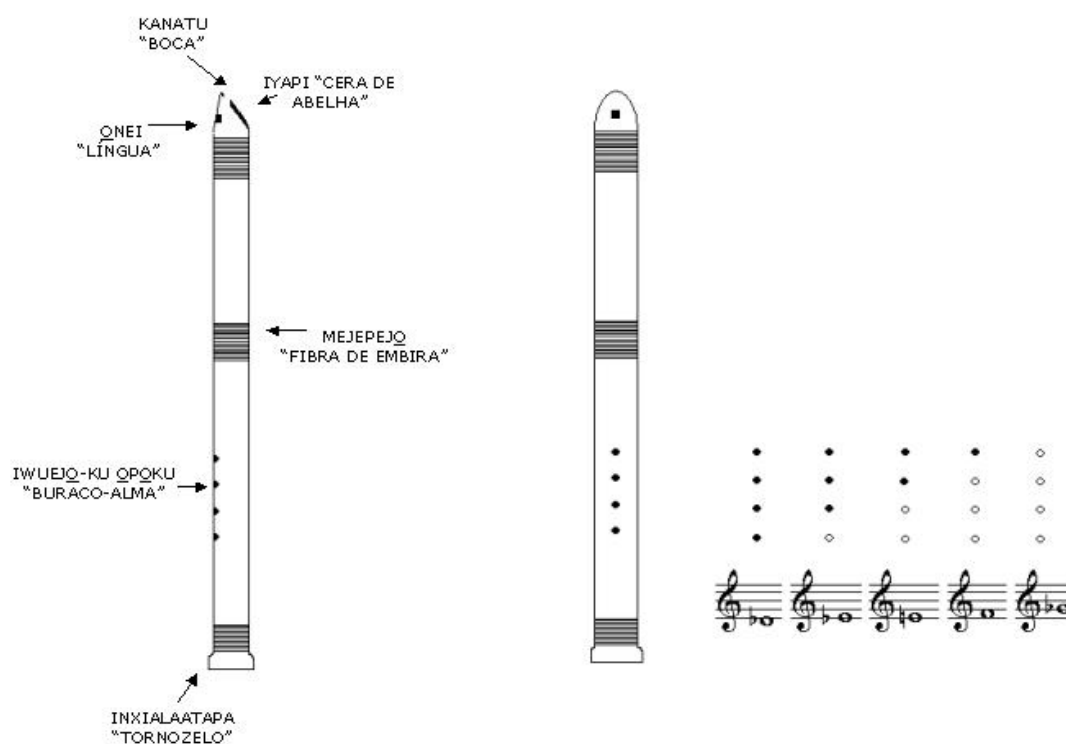
Meu primeiro encontro com *kawoká* se deu no dia 31/8/2001, quando fui à casa de meu sogro Kam. para nosso primeiro encontro. Considerado pelos Wauja o mestre e maior especialista em flautas *kawoká*, Kam. recebeu-me bem e disse que poderia me ensinar “tudo” sobre *kawoká*. Em retribuição, gostaria de uma bicicleta nova. Julgo que esta predisposição a me aceitar como aluno neste assunto tão sensível deveu-se à sua afeição por minha companheira Maria Ignez, que ele já havia adotado como filha desde sua primeira estadia na aldeia, 1998. Kam., meu sogro, afirmou que iria me mostrar as flautas, me ensinar a tocar e me deixar gravar porque ele gostava de sua filha. Com certeza, em outras circunstâncias teria sido muito dificultoso este trabalho, dada à extrema contenção que os Wauja têm para falar sobre *kawoká*. Esta cautela se relaciona imediatamente ao perigo imanente do universo dos *apapaatai*, pois *kawoká* é um ser extremamente poderoso e causador de doenças. O meu sogro conhece extremamente bem todo esse universo: ele é

¹⁶⁸ A palavra *kawokala* é uma transformação de *kawoká*, e quer dizer algo como “contrato com *apapaatai*”, indicando que a pessoa é “dona” de um ou vários *apapaatai*, e por isto participa e promove festas destes *apapaatai* pagando tributos (comida, performance musical, etc.).

¹⁶⁹ Infelizmente não pude observar esta performance teatral, pois não ocorreu no período em que lá estava. As descrições que pude obter sugerem uma dança individual, como o *kawokalamona* investido da máscara do *apapaatai* em questão. Imagino que, no caso do *apapaatai kawoká*, cuja máscara é a flauta, deve haver uma execução de flautas.

a única pessoa na aldeia que sabe construir flautas, ofício que está ensinando a Tal., seu filho. Kam. é considerado o melhor *kawokatopá*, o “mestre de *kawoká*”, aquele que toca no meio do trio, que conhece bem a enorme quantidade de melodias, que conduz a performance, que é responsável pelo seu sucesso. Além disso, é pajé *iatamá* e é um dos três cantores *pukaiiekeho*, “donos-de-*pukai*”.

Logo neste primeiro dia, meu sogro me levou para o mato atrás do *mehêhê*¹⁷⁰ onde havia levantado um cercadinho de lona plástica cobrindo o lado que dava para a aldeia. Ele havia preparado o *set* para minhas entrevistas, com dois banquinhos, uma panelinha com água e, principalmente, um conjunto de três flautas *kawoká* que ali estavam. O mestre pegou uma destas flautas e começou a trabalhar nela, soprando, molhando, ajustando.



Desenho de flauta *kawoká*, com os nomes das partes. As notas correspondem a orifício fechado (círculo em preto) e orifício aberto (círculo em branco). Não será exibida fotografia das flautas *kawoká* em respeito à proibição visual.

Trabalhava a flauta com esmero, de uma forma que observei várias vezes daí em diante, nos rituais com flautas. O cuidado com as flautas por parte do mestre mostra como ele se mantém ligado fisicamente a estes objetos na forma de uma constante atenção. Como construtor destes instrumentos, o mestre conhece profundamente cada um deles, lembrando-se inclusive da localização da árvore que foi derrubada para sua construção.

¹⁷⁰ “Forma de casa de marimbondo”, edificação-apêndice em algumas casas que é utilizada como cozinha.

O uso de água é muito importante na manutenção física dos instrumentos: água é levada a escorrer por dentro da flauta. Esta água serve para umedecer o *iyapi* ("cera de abelha") que funciona como cola das duas lâminas côncavas de madeira que constituem o instrumento. O mestre delicadamente passava água com as mãos por cima em algumas partes desta junção, e também no bocal, e utilizava os dedos para apertar a cera, ajustando o formato. No entanto, quando lhe perguntei porque passava água no instrumento, Kam. respondeu que é porque a flauta tem sede¹⁷¹.

Outro instrumento de manutenção é uma pequena palheta chamada *ulawa*¹⁷²: com ela o mestre pode modelar a cera que constitui o orifício superior da flauta, responsável por sua afinação. Enfiando esta pequena palheta, que é feita justamente para caber neste orifício, o mestre alcançava a *onēi* ("língua") da flauta, o duto de cera que molda o canal de passagem do ar, atingível pelo *ulawa* em toda sua extensão, e o mestre podia assim apertar um pouco uma das paredes internas, o que imediatamente incha as adjacentes, no que o mestre as aperta. Após alguns minutos, o mestre interrompia este ajuste da cera, colocava a *ulawa* atrás da sua orelha e soprava a flauta, e em seguida voltava ao trabalho com a *ulawa*, até que o som da flauta é dado por satisfatório, *awojpai*.

Este mesmo procedimento foi feito antes dos rituais de flauta, e em seus intervalos grandes. Nos rituais, o mestre cuidava das três flautas, o que podia levar horas antes de cada performance, e mais alguns minutos nas grandes pausas, o mestre sempre tendo uma paciência absolutamente dedicada e concentrada. Sentado no seu banquinho baixo tipicamente xinguano, o mestre não parece se cansar com esta atividade, mesmo tendo que esticar seu corpo para soprar a flauta, pois tocá-la sentado nestes banquinhos obriga o flautista a ficar numa posição bastante incômoda¹⁷³.

Muitas vezes, observei o mestre preparando as flautas no mato, nos encontros para tocar *kawoká* e conversar, e o mestre, segurando a boca da flauta com os dedos dos pés, retorcidos como uma concha que abriga o "tornozelo" da flauta, olhava o vazio enquanto soprava, e pequenas abelhas pousavam em seu corpo. Estes insetos, atraídos talvez pelo

¹⁷¹ Não é propriamente a flauta que é dita ter sede, mas o *apapaatai*, e molhar a flauta é como lhe dar água. No discurso do mestre, razão prática e razão simbólica explicam, com complementaridade, a necessidade de água: o umedecimento da cera e a satisfação do *apapaatai* não são fatos distintos.

¹⁷² O mestre me mostrou a baixa palmeira chamada *ulawa*, de onde é extraída esta palheta.

¹⁷³ Naturalmente, incômoda para mim. A corporalidade Wauja tem uma configuração tal que lhes permite ficar tranqüilamente por muitas horas em posições que, para qualquer não-índio, seriam penosas. Creio que quando se fala em construção de corpos, na Etnologia, não se trata apenas de suas qualidades simbólicas ou espirituais, mas também do corpo físico em sua modelagem muscular e óssea (ver os conceitos de *livelihood* e *skill* de Ingold, 2000). Creio que a dualidade mente/corpo não é válida do ponto de vista da ontologia nativa, e por isso o corpo, em sua bruteza material, já é uma unidade co-habitada pelo pensamento.

odor doce da cera umedecida, chegavam a passear pelos dedos molhados do mestre enquanto tocava e mesmo a entrar dentro da flauta pelo buraco do "tornozelo".

Mitos

Não há somente uma história (*aunaki*) para a pergunta “de onde veio esta flauta *kawoká*?”. A origem destes instrumentos tão centrais na cosmologia Wauja é contada de múltiplas formas. Veja-se abaixo a explicação de Kam. sobre como os homens “pegaram” as flautas, que pertenciam ao *apapaatai* feminino chamado *iapojeneju*.

“*Kawoká* era de *iapojeneju*. Você sabe que é? No mato tem, se você anda no mato pensando namorada, ela vai aparecer para você. Você está sozinho, ela vai aparecer e vai gritar, o grito dela parece de mulher, rindo parece mulher, aí vai lá te pegar, só que muito forte, aí você pode ficar arrepiado, anestésiar, e você morre. Se ela chegar perto de você morre, então quando ouve ela gritando, você faz alguma coisa, você enrola folha, você cospe lá dentro e bota no chão e vai embora. Aquele cuspe é que vai conversar com ela, né, vai conversar com ela, parece gente verdadeira, aí ela pára, quando você vai embora. É isso, chamamos de *iapojeneju*, há muitos anos ela tinha essa flauta, ela que fez essa música, aí nosso bisavô viu que ela estava tocando essa música, flauta, aí os homens falaram para ela “olha, esta *kawoká* não combina com você, não combina porque você é mulher, esse *kawoká* vai servir para nós, vai combinar com nós, porque nós somos homens”, aí tomaram dela. Aí os homens falaram “agora você vai para casa, fechar a porta, não olhe mais *kawoká*, se você olhar nós vamos te estuprar, transar com você”. *Iapojeneju* falou "tudo bem", e foi embora para casa, aí se trancou, aí deixou para os homens a flauta dela, por isso ficou para os homens e as mulheres não vêem *kawoká*”.¹⁷⁴

O discurso nativo, principalmente dos flautistas, sempre enfatiza este vínculo entre *kawoká* e *iapojeneju*. Mais adiante neste capítulo, há um desenho que mostra como este *apapaatai* feminino se faz presente quando as flautas são tocadas. Outro mito importante, contado em resposta à pergunta sobre a origem das flautas *kawoká*, é a história do *mapapoho* ("gente-abelha"). Assim o chefe Iut. contou-me:

“Teve o sol (*kamo*), ele falou para os *mapapoho*. Era muitos anos, todo mundo fala que eles começaram o mundo, muitos anos, abelha era gente, o sol falou para eles “olha, vocês poderiam tocar a flauta?”, chama *ieju*, né. “Vocês poderiam fazer a festa do *kawoká*?”, aí as abelhas começaram a tocar *kawoká* até tarde, aí pararam para escolher convidador para convidar outra aldeia para vir tocar o *kawoká*, que se chama *ieju*.

¹⁷⁴ Esta narrativa e a seguinte foram traduzidas diretamente da língua wauja em colaboração com Tup.

Escolheram convidador, *waká*, escolheram cinco convidados, outro foi convidar o pessoal do *munupoho* (“gente-cupim”), outro foi convidar o *awapunutoiekene*, foi convidar o pessoal do *mulukupiyu*, outro foi convidar *masixapoho*, mora no *tsariwapoho*, os *apapaatai*. Aí foram embora, chegaram à noite, os chefes das aldeias foram cumprimentar eles, aí voltaram, porque toda vez que tem festa de *kawoká* eles não chegam de dia para as mulheres não ver, chegam à noite. Então chagavam à noite, o chefe ia cumprimentar, e voltaram para a aldeia deles lá no Morená, foram embora para lá, os convidados. Aí o pessoal foi atrás, até chegar naquela aldeia, Morená, o pessoal foi, chegaram à noite e começaram a dançar, dançando, dançando, os convidados começaram a dançar, tocando *kawoká*, aí começou a festa. Aí terminou, aí duas ou três pessoas chamaram para sentar, chamaram o pessoal, uma pessoa, pediram para sentar, amarraram bracelete, *wananai*, brinco, *kawoká*, colares, cinto, tudo. Aí começou a tocar música, sentado, chama *aluakũ*, nome da pessoa. Aí ele começou tocar uma música que ninguém sabe, só uma pessoa sabe tocar. Essa música chama *kulatoju*, que é música sagrada. Depois daquela ele falou, eles pediram “olha, agora já terminou a música, não vou tocar mais, vou voltar para meu acompanhamento, eu não sei muita coisa, o que eu sei é isso que eu estou tocando”. Aí dono da festa falou “não, isso não me importa, o importante é que você tocou, tocou muito bem” e trouxe comida, *wakula* (moqueca de peixe), peixe, mingau, deu tudo para ele, e foi embora. Aí outro grupo veio, chegou, vai dançando, mesma coisa, vai lá na casa, volta para o *enekutaku* (“centro da aldeia”), termina a dança aí eles começam a dançar, aí o dono pede para tocar a música do *kulatoju*, aí termina. Aí despede e fala “olha, já terminei, é isso que eu sei”, aí dono fala “não tem importância, pelo menos eu quero isso mesmo” e fala, dá comida. Aí outro grupo chega, aí canta, tocam *kawoká*, aí pára. Isso é à noite, cada grupo tocando, *munupoho*, *mulukupiyu*, *awapunuto*. *Aluakũ* é nome da música especial, que não dá para você copiar do outro. Nome da música é *kulatoju*. Dono da festa é morador, eu acho que é *mapapoho*. Aí, outro grupo veio, dança, aí para no *enekutaku*, começa tocar *kulatoju*, música do *aluakũ*, aí volta para o acampamento, leva peixe para lá, come. À noite eles começam a tocar *kawoká*, até amanhecer. Aí, cedo eles começam a pintar, depois os convidados vieram no *enekutaku* e começaram a tocar *kawoká*, pararam, cada grupo tem seu chefe, aí ficaram lá atrás de seu chefe, aí começaram a lutar. Aí dono da festa chama os campeões *kapiiekehō* (lutadores de *huka huka*) para lutar com os convidados. Aí começa a luta. Pára a luta, e sol falou “vamos parar um pouco”. Começou a lutar, luta terminou. Depois da luta, todos os convidados começaram a dançar, tocar música *kawoká*. Todos os *apapaatai*, *mapapoho* começaram a ficar doidos, *apokapai* (“enlouquecer/transformar-se”), muita alegria, aí o sol, o sol falou “pôxa, eu vou preparar veneno para eles”, e começou a preparar veneno, chamamos *iukuá*. Preparou o veneno em uma panela e chamou os tocadores de *kawoká* “ô vocês, vem cá, vem tomar mingau, vocês devem estar com sede, vocês estão muito alegres”. Aí começaram a tomar o mingau, tomando e tomando, cada um tomou, todo mundo. O único que não aceitou tomar foi um peixe chamado *tupato*. Aí todo mundo ficou doente, vomitando, doente, o *tupato*, olhando para eles de lado, aí o sol foi lá tentar colocar veneno na boca dele, não aceitou. Por isso, peixe que

chama *tupato*, parece com a arraia, tem a boca torta, porque o sol falou “você vai ficar assim mesmo”. Então, tem um homem chamado *ajou* (“vespa”), nome do *apapaatai*, estava todo pintado, aí parece que o *tupato* falou, alguém falou para ele, “olha, vai transar com a mulher do *Kamo*”, então o *ajou* falou “está bom, eu vou lá, salvar vocês”. Daí deu volta atrás da casa, entrou na casa, a mulher dele estava deitada, aí começou a transar com a mulher do sol, aí todo mundo começou a melhorar um pouco. Aí outro chegou, acho que irmão dele, e transou com a mulher, transaram. Aí a pintura dele ficou toda nas costas da mulher, aí ele percebeu que o pessoal estava melhorando. Aí *kamo* (“sol”) pensou “ué, o que estará acontecendo, não está morrendo, todo mundo está ficando bom!”, aí voltou para casa, aí viu toda a pintura do *ajou* no corpo da mulher dele, e começou a bater, ficou com ciúme, bateu na mulher. Aí o pessoal que estava envenenado começou a gritar batendo palma porque eles ficaram bons, começaram a tocar muito *kawoká*, aí todo mundo foi no rio para lavar toda a pintura dele. Quando voltaram do banho, começaram a tocar de novo, aí os tocadores de *kawoká* foram lá no dono despedir, aí dono falou “desculpe não ter muita comida, não ter muito mingau para vocês, vocês não comeram muito, não ficaram satisfeitos, desculpe”, o dono da festa falou “desculpe, espero que vocês voltem outro dia”, falando, conversando com sua flauta, aí outro grupo veio, despede, vai embora, outro grupo veio, despede, vai embora, tudo assim. Aí os convidados foram embora para as suas aldeias, aí os moradores daquela aldeia, os *mapapoho*, começaram a pintar de novo, para começar a dar as coisas para o dono da festa. No final da festa eles dão presentes para aquele dono da festa, dá panela, arco, flecha, cocar, o que eles tiverem que tem valor, dá tudo para ele, para pagar a comida. O tempo todo eles recebendo comida, então chega um momento que eles dão presentes, dão pagamento para o dono. Assim surgiu a *kawoká*, isto foi criado pelo sol, lá no Morená, lá tem muito *mapa*, (“abelha”) se você quiser você acha, por isso, assim começou a *kawoká*”.

Trata-se de uma narrativa que exhibe muitos aspectos importantes do *éthos* Wauja, marcado pelo ciúme, inveja, engano, traição, morte e sexo. Há aqui detalhes importantes para a compreensão do sentido de *kawoká*, que tentarei explorar mais adiante.

O conjunto de flautas que o mestre me mostrou em nossos encontros estava destinado a ser entregue ao seu encomendador, o pajé *iakapá* Ulp., cuja esposa é dona de *kawoká*¹⁷⁵. Mais tarde vim a saber que ele se destinava a substituir o antigo, da mesma dona, que havia sido levado para São Paulo para venda. Adiante, comentarei este caso.

Nestes encontros com meu sogro, ele tocou várias peças curtas em uma das flautas novas. A princípio, não sabia como estas peças se relacionavam, pois eu perguntava o nome da música tocada e ele dizia, por exemplo, *sapalá*¹⁷⁶, e a peça seguinte ele dizia *opawa sapalá* (“outra *sapalá*”). Aos poucos fui me dando conta da natureza deste *opawa*,

¹⁷⁵ Mulheres podem ser donas-de-flauta, mesmo sem poder vê-las.

¹⁷⁶ Pássaro da família do bem-te-vi.

pois havia sempre várias peças curtas para cada nome geral do tipo *sapalá* ou *mututute*. Eu perguntava quantas músicas *sapalá* existiam e ele me dizia que “dentro” do *sapalá* havia muitas músicas, *kiyakã onaapa sapalánaku*, “muita-música-sapalá-dentro”. O mesmo ocorria com outras músicas, chamadas *mututute*, *ielatujata*, todas tinham “muita música dentro”. Estas pistas foram importantes na compreensão da ordenação destas músicas em suítes constituídas por um dado número de peças internas¹⁷⁷. Tornou-se claro que termos como *sapalá* indicam um conjunto de peças que fazem parte da suíte *sapalá*, o mesmo ocorrendo com outras suítes, que têm nomes como *mututute*, *periyajata*, *katũpitsana*, entre outros.

As peças que o mestre me tocou, e a maioria daquelas que ouvi daí em diante, são de curta duração, entre um e dois minutos. Nesta situação de entrevista, o mestre tocou várias delas, explicando que se tratava de *sapalá* de outra suíte, e a palavra *opawa* indicava outra peça desta mesma suíte. Não havia necessidade de tocar a suíte inteira, o mestre tocava qualquer peça dela. Inclusive, em outras entrevistas, eu mesmo sugeriria uma suíte. Nas entrevistas no mato, o mestre tocava sempre sentado no banquinho, situação que ele chamava de *patakakipitsana*, “música-sentado”. Mais tarde, percebi que nesta forma de tocar *kawoká* sentado, *patakakipitsana*, há uma maior flexibilidade, uma menor preocupação com o rigor, como mostrarei mais adiante.

Kam. explicou-me que aprende músicas novas nos sonhos. Música de *kawoká* é música de *apapaatai*, eles compõem as peças e as tocam para os humanos, em um tipo de doação¹⁷⁸. Meu sogro afirmou que os *apapaatai* tocam e cantam para várias pessoas nos seus sonhos, mas a particularidade que o distingue é a capacidade de memorizar sonhos. Assim, ele pode, ao acordar, rememorar o sonho e a melodia, tocá-la e ensiná-la aos outros. Eventualmente, o mestre pode ouvir também a música de flautas no mato, ou mesmo no fundo de um rio ou lagoa, tocadas pelos *apapaatai* peixes. Em sua viagem cósmica, o pajé pode ver e ouvir os *apapaatai* tocando suas flautas, e também pode ouvi-la em situações cotidianas, ao passar em lugares como uma lagoa profunda¹⁷⁹.

¹⁷⁷ Mais adiante explicarei o uso do termo “suíte”.

¹⁷⁸ Há sonhos nos quais o *apapaatai* toca intencionalmente a música para o sonhador: é uma música dirigida a ele, que ele pode “pegar” ou não. A idéia de “pegar” a música do sonho (memorizá-la) se aproxima da forma “neste mundo” como os xinguanos flautistas podem “pegar” uma peça, através de uma audição absolutamente pontual, ou seja, focalizando e memorizando seus elementos principais, o restante se inferido pela *gestalt* da música *kawoká*.

¹⁷⁹ O pajé *iakapá* tem acesso ao mundo dos *apapaatai* e a experiência de ter este mundo aberto transforma sua percepção da realidade. Assim, os *iakapá* relatam visões de coisas que não podemos ver, audições de sons que não conseguimos ouvir, o mesmo com cheiros, etc. Menezes Bastos descreveu como um pajé Kamayurá chamou sua atenção para o som das flautas *yaku’i* (equivalentes a *kawoká*) ao estarem passando de canoa em uma lagoa, afirmando que eram os peixes que tocavam no fundo da lagoa. Apesar do esforço em ouvi-los, tais sons eram absolutamente inaudíveis para o etnólogo (Menezes Bastos, C. P.).

Três situações de performance

Observei três tipos de situações nas performances de *kawoká*:

1- Dentro da *kuwakuho*.

Nestas situações, devido ao fato da casa dos homens “estar sem parede”, foi criado um pequeno quarto em sua extremidade ao sul, utilizando-se folhas secas de palmeiras entre as estacas da casa, por fora, e lona plástica por dentro, de modo que o quartinho ficou completamente fechado, o acesso sendo por dentro da casa¹⁸⁰. As flautas são tocadas no interior deste quarto, ficando desta forma invisíveis para quem olha a casa dos homens. As portas de todas as casas ficaram fechadas, mas algumas mulheres passam pelo pátio, indo buscar água sem, no entanto, olhar em direção à *kuwakuho*.

2- Entre a *kuwakuho* e a casa do dono-de-*kawoká*: centro-casa-centro

Esta situação sempre ocorre em dias quando as flautas são tocadas de dia, havendo uma pausa entre o final da situação (1) e a presente performance, que se dá por volta das 19 horas, em meio à reunião diária dos homens. O trio se posiciona de frente para a casa do dono do conjunto de flautas utilizado e inicia a música da mesma forma que em (1), mas, no momento em que normalmente iniciaria a dança, o trio caminha vigorosamente em direção à casa do dono, sem parar a performance. Ao chegar cerca de dois metros da porta de entrada da casa, o grupo continua a tocar parado, apenas batendo os pés, sempre de frente à porta. Há, então uma pausa de poucos minutos, sem que ninguém saia de sua posição, e o grupo recomeça a performance na mesma posição em que parou, e no momento em que começaria a dança, dá meia-volta e caminha de volta ao *enekutaku* (“centro da aldeia”), pelo mesmo percurso. Ao chegar ali, vira-se de frente à casa do dono

¹⁸⁰ Os Wauja afirmaram que a *kuwakuho* está assim sem parede porque está velha, precisa ser destruída para que se construa uma nova, mas estranhei esta explicação, pois eles poderiam cobrir facilmente as laterais da casa, mesmo sendo ela velha. Parece-me que, na verdade, não há intenção de ter uma casa dos homens fechada. De fato, soube, um ano após minha saída da aldeia, que a velha casa fora derrubada e uma nova construída no mesmo lugar, e que esta também não tem paredes, somente o pequeno quarto foi fechado por fora. Lembro que, quando da distribuição dos presentes que trouxe, os homens ficaram dentro da casa e as mulheres do lado de fora. No entanto, muitas mulheres se aproximaram bastante da *kuwakuho*, a ponto de sentar-se à sua sombra. Em outro momento, durante a festa do pequi e o *iamurikumã*, em perseguição aos homens para bater neles e arranhá-los, algumas mulheres atravessaram a casa dos homens, sem muitas conseqüências. Em outra ocasião, quando houve uma preparação comunitária de óleo de pequi, os frutos foram cozidos dentro da casa dos homens por uma mulher. Estes fatos estariam apontando para um abrandamento nos tabus? Não creio, no que tange às flautas sagradas. No discurso nativo, é um fato incontestável que, se uma mulher vir as flautas *kawoká*, mesmo que inadvertidamente, será vítima do estupro coletivo.

e finaliza a performance. Imediatamente, o flautista mestre dá, sozinho, o toque de encerramento, e assim se desfaz o grupo. As flautas são guardadas no *kuwakuho*, e em geral ainda há homens conversando e fumando, e os tocadores se juntam a eles antes de todos entrarem para suas casas. Observei duas situações deste tipo: até a casa de Its. e até a casa de Ulp., cuja esposa é dona de *kawoká*. Nesta última situação, juntou-se ao trio um senhor Wauja tocando a flauta globular de cabaça chamada *mutukutã*¹⁸¹. A situação centro-casa-centro é um tipo de conclusão de um ciclo diurno de flautas, e o sentido desta performance reflete a ligação especial que se estabelece entre a casa onde habita o dono-de-*kawoká* e o *apapaatai*.

3- No pátio, em frente à *kuwakuho*:

Esta situação ocorre necessariamente na escuridão da madrugada. A dança realizada é a mesma que aquela de (1). Sempre que observei, o trio se posicionou da mesma forma, iniciando de frente para leste, não estando aqui vigente o nexo direcional de (2). Uma pequena fogueira é acesa no mesmo local onde os homens fazem sua fogueira para a reunião diária, e serve para aquecer e iluminar. O trio se coloca ao lado deste fogo. Às vezes, alguns homens vão ao *enekutaku* assistir à performance e conversar, e se aquecem junto à fogueira. Nas pausas longas, os flautistas se juntam a estes. Quando se aproxima a alvorada, jovens vão banhar-se e depois assistem às últimas peças, formando uma pequena audiência. Por fim, ao soar do toque de encerramento, os instrumentos são guardados de volta no *kuwakuho* e o grupo se dispersa.

Em (1) e (3), a dança executada pelos flautistas de *kawoká* tem sempre as mesmas características, não importando qual suíte está sendo tocada. Os músicos formam sua configuração básica, de pé um ao lado do outro, de costas para o fundo da casa e de frente para a parede interna (em 1), ou de costas para o *kuwakuho* e de frente para o leste (em 2). Como sempre, o *kawokatopá* (mestre) fica no meio dos dois *kawokamonawatu* (acompanhadores). Nesta configuração, com as flautas penduradas no pescoço, o mestre dá o início da peça tocando seu toque inicial, no que é imediatamente seguido pelos dois acompanhantes. Quando o *kawokatopá* começa a bater seu pé direito no chão, os outros dois imediatamente fazem o mesmo, e assim começa a dança: ligeiramente curvados para a frente, o músicos dão três ou quatro passos para a frente, um passo parados fazendo a meia-volta, e voltam, com mais três ou quatro passos, em seguida dando um passo fazendo meia-

¹⁸¹ *Mutukutã* é o nome de um *apapaatai* associado a *kawoká*, que “vem atrás de *kawoká*”. É dito que após ser tocada a música “sagrada” *kanupá*, deve-se tocar a peça chamada *pejuia*, na situação centro-casa-centro, sendo que atrás do trio segue o *mutukutã*, o que se chama *kawoká opunujuto*.

volta em sentido anti-horário, retornando assim à posição inicial. O dorso e os braços ficam bastante estirados, já que a flauta exige uma postura de máxima distensão entre os lábios e as pontas dos dedos utilizados (indicadores e médios), e por isso homens com braços curtos têm extrema dificuldade de tocar flauta. Quando o flautista-mestre inicia o toque final de uma peça, imediatamente os três músicos param de dançar, ficando estáticos onde quer que estejam, os acompanhantes tocando o mesmo toque final juntamente com o mestre, sempre com um típico atraso¹⁸². Segue-se uma curta pausa, na qual há pouco ou nenhum movimento, e a peça seguinte é iniciada a partir da posição final da peça anterior.

Outras situações em que as flautas podem ser tocadas, embora menos freqüentemente, são rituais de cura, pescas coletivas e mutirões para abertura de roça ou trilha. Quando os Wauja foram abrir a estrada que liga a aldeia Piulaga ao banho, o trio de flautas de Ulp. foi tocado ao longo da trilha que era alargada¹⁸³. Conforme já descrevi anteriormente quando tratei do xamanismo, observei uma execução do centro até a casa onde se encontrava uma pessoa doente, os flautistas entrando nesta casa e ali parando de tocar. O doente foi cumprimentado pelos músicos, que voltaram tocando ao centro da aldeia.

Quem toca *kawoká*

Como já disse, na aldeia Wauja há, atualmente, cinco conjuntos de flautas *kawoká*. Veja abaixo o nome dos trios e de seus donos:

<i>mutukutã</i>	Man. (esposa do pajé Ulp.)
<i>mutukutã</i>	Kul. (irmã dos chefes Iut. e Atm.)
<i>kajutukalunau</i>	o pajé <i>iakapá</i> Its.
<i>pejú</i>	Uit. (pai do flautista Tar.)
<i>ianumakanau</i>	Itsk. (irmão do pajé Ulp.)

¹⁸² Ou seja, um atraso convencional, nem um pouco ocasional: como diz Keil, trata-se de uma “discrepância participativa” (1994b, 1995). Isto ficará mais claro adiante.

¹⁸³ Ulp. disse-me que decidiu vender o conjunto de flautas de sua esposa, que foi utilizado nesta ocasião, para comprar um barco de 8 metros. De fato, este conjunto está na cidade de São Paulo, na casa de um “alemão chamado Heinrich”, aguardando um comprador, o preço sendo de 2 mil reais. Assim que o trio foi levado da aldeia, Ulp. encomendou um novo conjunto de flautas para o mestre Kam., e este novo conjunto foi entregue oficialmente em um ritual de *kawoká* que pude observar. Naturalmente, há um pagamento por este serviço. No entanto, Tup., irmão de Ulp., me contou que, na verdade, na ocasião da abertura da estrada, Ulp. não recebeu os devidos alimentos por esta performance, e isto o deixou tão descontente que decidiu vender o conjunto de flautas. Perguntei se não havia problema neste tipo de venda, e fui informado que as flautas devem ser cuidadas, com água e performances, caso contrário o *apapaatai* se zangará e poderá causar doenças aos novos donos do conjunto.

Note-se que há duas mulheres entre os cinco donos-de-*kawoká*, Man. e Kul. Até onde pude averiguar, a posse de um conjunto de flautas implica que o dono não pode tocar flauta, mesmo que tenha sido flautista (é o caso de Its.).

É possível que haja um sentido especial para o que significa ser dono-de-*kawoká*, para além de ter sido cativo do *apapaatai* mais poderoso do cosmos Wauja. Imagino que, espelhando a centralidade do *apapaatai kawoká* no cosmos Wauja, ter *kawoká* como aliado deve propiciar uma posição destacada na economia política cósmica e, conseqüentemente na socialidade Wauja. Retomarei isto logo abaixo.

No período da pesquisa, somente dois trios foram tocados: *kajutukalu*, cujo dono é o pajé *iakapá* Its., e *mutukutãi*, cujo dono é Man., esposa do pajé *iakapá* Ulp. Abaixo estão indicados os nomes dos flautistas, o conjunto tocado e a situação de performance: “casa” indica performances dentro da casa dos homens, “pátio” indica performances dançadas no centro da aldeia, e “centro-casa-centro” indica as performances de ida e volta entre o centro da aldeia e a casa do dono do conjunto de flautas.

conjunto	situação	<i>kawokamonawatu</i>	<i>kawokatopá</i>	<i>kawokamonawatu</i>
<i>kajutukalunau</i>	casa e pátio	Tar.	Kam.	Iat.
idem	casa	Tar.	Kam.	Tal.
idem	casa e pátio	Atk.	Kam.	Tal.
idem	casa	Kam.	Iut.	Iat.
idem	casa	Kam.	Iut.	Wah.
<i>mutukutãi</i>	casa	Tar.	Kam.	Iat.
<i>kajutukalunau</i>	casa	Atk.	Iut.	Wah.
<i>kajutukalunau</i>	centro-casa-centro	Kam.	Atk.	Apa.
<i>mutukutãi</i> aqui Atn. tocou o trompete globular <i>mutukutãi</i>	centro-casa-centro	Atk.	Kam.	Iat.

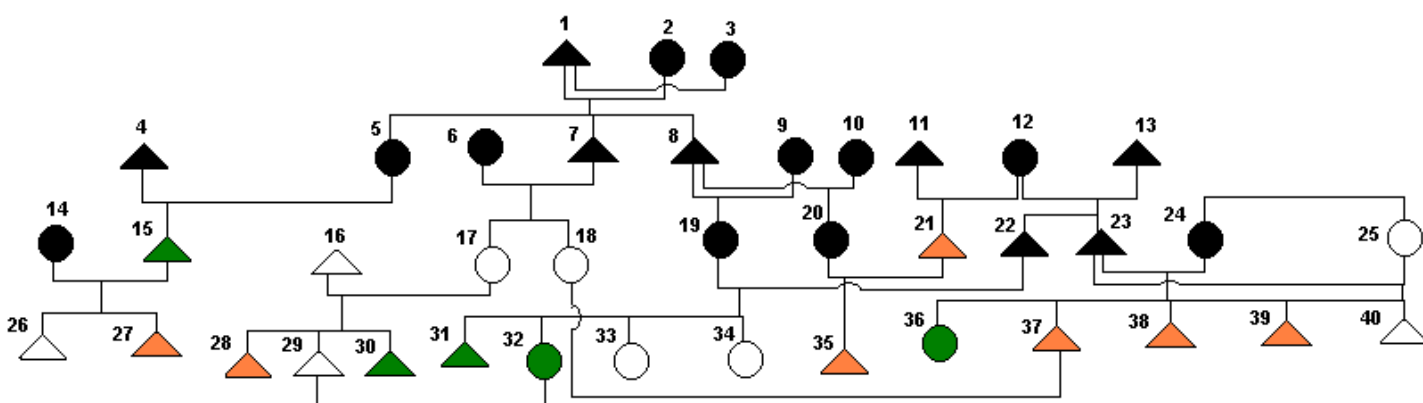
Na situação de tocar entre o centro da aldeia e a casa do dono de *kawoká*, o flautista principal deve ser aquele que representou teatralmente o *apapaatai* na cerimônia de cura do ex-doente, ou seja, o *kawokalamona*. Já comentei sobre esta personagem e a idéia de *kawokala*, conceito fundante da economia política cósmica Wauja. Lembro que o *kawokalamona* é uma pessoa que fica responsável por algumas atribuições, tais como confeccionar máscaras para o doente e, no caso do *apapaatai kawoká*, tocar a flauta principal justamente nesta situação.

Da relação de parentesco entre os flautistas, tomando o *kawokatopá* como *ego*, pude observar que os *monawatu* são parentes consangüíneos, por vezes um deles sendo afim. Kam., como principal *kawokatopá* Wauja, é pai de Tal. e tio paterno de Iat. e Atk., seus

três parceiros mais frequentes. Já Tar., que também tocou várias vezes no trio, é casado com Ses., filha de Iut., que é irmão de Iat. e Atk., cujo tio paterno é o *kawokatópá* Kam, e portanto a relação entre Kam. e Tar. é de afinidade. Daí que postulo que o trio de flautas deve ser constituído por um mestre de flautas e dois acompanhantes consangüíneos, sendo que eventualmente um deles pode ser um parente afim. Não observei nenhum trio com dois parentes afins do flautista mestre.

Retornando à questão de uma suposta vantagem em ser dono-de-*kawoká*, a partir de anotações sobre o parentesco Wauja¹⁸⁴, creio que pode haver uma relação não ocasional entre os flautistas de *kawoká*, os pajés *iakapá* e os donos-de-*kawoká*. Veja-se o quadro da página seguinte.

Genealogia dos flautistas e dos “donos-de-*kawoká*”



legenda:

- pessoas falecidas
- donos-de-*kawoká*
- flautistas

Nº	Nome	Informações sobre a pessoa
1	Alp.	
2	Mah.	
3	?	
4	Mar.	
5	Isk.	
6	Akt.	
8	Tip.	antigo chefe, cabeça da facção que reivindica a chefia atual
9	Alw.	
10	Akãi.	

¹⁸⁴ Utilizo aqui dados de pesquisa de minha companheira Maria Ignez, e agradeço por suas investigações a respeito desta hipótese e por ter feito o esquema da genealogia dos flautistas abaixo.

11	Iamu.	pai de meu informante principal, Kam.
12	Iaku.	mãe de Kam.
13	Iakui.	1º casamento de iaku., homem kustenau
14	Autuk.	
15	Uit.	dono de <i>kawoká</i>
16	Art.	
17	Iula.	
18	Ulu.	esposa do atual chefe
19	Tsap.	
20	Kay.	
21	Kam.	meu sogro, principal flautista
22	Kara.	
23	Mal.	chefe anterior, flautista e <i>iakapá</i>
24	Un.	
25	Kan.	mulher mais velha da aldeia
26	Marik.	
27	Tar.	flautista acompanhante
28	Wah.	flautista acompanhante
29	Ulp.	<i>iakapá</i>
30	Itsk.	dono de <i>kawoká</i>
31	Its.	<i>iakapá</i> e dono de <i>kawoká</i>
32	Man.	dona de <i>kawoká</i> e possível xamã
33	Kal.	cantora principal
34	Kats.	cantora e possível xamã
35	Tal.	flautista
36	Kul.	dona de <i>kawoká</i>
37	Iut.	flautista e atual chefe
38	Iat.	flautista e condutor de vários rituais
39	Atk.	flautista e cantor
40	Atm.	chefe Wauja

Todas estas pessoas configuram uma pequena parcela da aldeia (em um universo de 320, trata-se aqui de vinte e uma pessoas vivas), e estão envolvidas em laços de parentesco e aliança que têm relação com o faccionalismo. Por exemplo, os flautistas de *kawoká* constituem um grupo de consangüíneos que coincide com a facção que está no poder atualmente: os irmãos Iut.(o chefe), Iat., Atk., o *kawokatopá* Kam., que é pai classificatório destes três irmãos e pai biológico de Tal. A facção que se opõe à chefia atual, e que tem como antepassado comum Tip., que dizem ser o último grande chefe *Waujaiajo* (“verdadeiramente Wauja”), tem em Its. uma figura-chave. Como pajé *iakapá*, Its. legitima aqueles doentes que podem ser donos-de-*kawoká*. Não apenas ele, mas também os outros três *iakapá* da aldeia: Ajk., filho de sua irmã Kats., Ulp., casado com sua irmã Man. (dona-de-*kawoká*), e Ka., casado com Kul. (dona-de-*kawoká*). Como se pode ver, os quatro *iakapá* Wauja mantêm uma posição muito próxima dos donos-de-*kawoká*. Finalmente, para

ser dono-de-*kawoká*, é necessário ter algum prestígio junto a este grupo dos flautistas. Há apenas cinco donos-de-*kawoká* em toda a aldeia Wauja, enquanto que é muito maior o número de donos-de-*kukuhó* ou donos-de-*sapukuiawá*. Para pagar suas festas, estes donos de outros *apapaatai* fazem festas de máscaras “comunitárias”, ou seja, dividem seus custos. Já para fazer uma festa de *kawoká* não há este recurso, é muito mais caro e perigoso.

O Ritual Intertribal de Flautas

Como o *iamurikumã*, o ritual de *kawoká* também tem sua versão intertribal. Durante minha estadia, não ocorreu esta grande festa, de modo que somente posso apresentar exegeses nativas. Como parte da etiqueta dos rituais intertribais xinguanos, um par de convidados *waká* é enviado a outras duas aldeias *putakanau*, a partir do que os convidados preparam seus conjuntos de flautas para levar à aldeia-sede da festa. Esta, por sua vez, deve reformar a casa dos homens e preparar os alimentos que serão servidos. O rito segue bem o esquema de outros como o *kaumai* ou o *yawari*, os convidados chegando ao final da tarde, e ficando acampados no mato ao redor da aldeia. À noite, as flautas são tocadas tanto no pátio da aldeia quanto em cada acampamento, sendo que o dono da festa deve providenciar o envio de alimento para os acampamentos. No dia seguinte, os grupos adentram a aldeia, de dia, as flautas sendo tocadas, todas as portas das casas estando fechadas. Cada trio entra na aldeia tocando, indo até a casa do dono da festa e voltando ao centro da aldeia, ali parando de tocar. Quando todos os convidados estão no pátio, o dono da festa vai ao centro levanto braçadeiras e outros paramentos, e pergunta quem toca música sagrada *kanupá*¹⁸⁵. Um dos flautistas convidados responde que sabe, e então o chefe coloca os paramentos nele, braçadeira, cocar, após o que o flautista toca, sozinho, peças deste repertório dito “sagrado”. Conforme fui informado, se houver muito peixe, o flautista tocará muitas peças, se for pouco, tocará pouco. Há um repertório *kanupá* que é conhecido por todos os flautistas, enquanto que algumas peças são mantidas em segredo, pertencentes que são ao grupo em particular. Ao tocar *kanupá*, se o flautista cometer um erro, o que seria imediatamente percebido por todos já que o repertório tocado nesta ocasião é comum, ele deve terminar a peça e pingar pimenta no olho, para não ficar doente. Após esta execução dos *kanupá*, trios de flauta são tocados no pátio durante a noite inteira, até o amanhecer. Execuções simultâneas de dois ou mais trios não são incomuns, sendo

¹⁸⁵ Lembro que este termo se refere a um tipo de música muito “cara”, *kakaiapai*, que aponta para o universo da feitiçaria (ver Menezes Bastos, 1990; Monod-Bequelin, 1975).

que julgo que cada trio deve atuar como uma unidade independente¹⁸⁶. Na manhã seguinte, os conjuntos já tendo retornado cada um ao seu acampamento, há uma sessão de luta *huka-huka*, com a particularidade de que deve ser uma luta silenciosa, diferentemente do que ocorre nos outros rituais intertribais. Após a luta, os convidados entregam presentes aos donos da festa, e vão embora, tudo isto em silêncio. Após a saída do último convidado, mulheres e crianças ainda não saem das casas, as portas das casas ficam fechadas, abrindo-se somente na manhã seguinte¹⁸⁷.

Repertório *kawoká*: suítes e peças

Para falar do repertório musical *kawoká*, gostaria de explicar o sentido do termo musical “suíte”, tal como é geralmente utilizado. Na tradição musical européia, desde o período chamado barroco (de cerca de 1650 a 1750), o termo “suíte” se refere a um conjunto de peças instrumentais compostas para serem tocadas de uma só vez, estando na mesma tonalidade e sendo baseadas em formas ou estilos de dança¹⁸⁸.

Esta definição serve aqui em vários pontos: na música para flautas *kawoká* há conjuntos de peças que constituem uma unidade formal nomeada, ligada a um *apapaatai* em particular, a um momento particular do dia ou da noite no qual deve ser executada. Em todas as peças da suíte há elementos em comum, notadamente no nível dos motivos, frases e temas musicais, conferindo à suíte um aspecto de totalidade musical do ponto de vista do sistema tonal-motívico¹⁸⁹. Diferentemente da suíte barroca, cada peça de uma suíte *kawoká* não exhibe características intrínsecas, tais como deve ter uma *allemande*, que tem sempre um caráter grave, ou uma *courante*, que deve ser mais leve e rápida. Cada peça *kawoká* tem um mesmo caráter dado pela suíte como um todo, sua particularidade se dando no nível do motívico e semântico.

¹⁸⁶ Acompanhei uma performance de dois conjuntos de *kawoká* tocados dentro do quartinho na casa dos homens. Ao que parece, cada trio segue seu repertório como se o outro não ali estivesse, muitas vezes os dois conjuntos tendo tocado simultaneamente, o que cria uma sonoridade geral muito densa, que é apreciada pelos homens. Devido à textura desta “zoada” e pelo fato de cada trio constituir uma unidade independente, esta performance me lembrou o jurupari Tukano (Piedade, 1997). Imagino que o ritual intertribal de flautas acentuaria esta semelhança. Esta simultaneidade também ocorre com diferentes grupos de cantoras no final do *iamurikumã*.

¹⁸⁷ Lembro que se trata de uma descrição nativa, estes detalhes não foram observados por mim.

¹⁸⁸ Durante o barroco, desenvolveu-se a chamada suíte barroca, que é formada basicamente por quatro peças, *allemande*, *courante*, *sarabande* e *giga*, podendo ser incluídas outras danças, geralmente entre a *sarabande* e a *giga*, como *bourée*, *gavotte*, *minuet*, *chaconne* e *passacaglia* (Bukofzer, 1947).

¹⁸⁹ Nisto, a suíte barroca é diferente, pois os temas melódicos não são proeminentes, apenas constituem uma apresentação bem marcada do ritmo característico de cada dança (Morris, 1976).

Há, portanto, estes conjuntos de peças, agrupadas sob um único nome e que a análise musical revela que são coerentes tematicamente. Chamo de suíte a este conjunto de unidade musicais curtas que formam uma unidade musical nomeada¹⁹⁰. O fato é que as várias suítes *kawoká* são constituídas de um número específico de peças musicais de cerca de dois minutos, que chamarei aqui de peças. As peças de uma suíte são tocadas sucessivamente, em uma ordenação previamente definida, sendo separadas por uma curta pausa. Algumas destas suítes estão, por sua vez, agregadas a unidades maiores, que chamo de subgêneros, que se relacionam aos períodos do dia. A totalidade da música de flautas *kawoká* é considerada aqui um gênero musical, no sentido de uma totalidade musical que exibe estabilidade do ponto de vista temático, estilístico e composicional¹⁹¹.

Há uma ordenação correta das suítes do repertório *kawoká* que remonta aos seus criadores originais, os *mapapoho*, o “povo-abelha”¹⁹². Esta ordenação fixa “original” regulamenta: quais as suítes que devem ser tocadas de manhã, à tarde ou à noite, e em que ordem; e em cada suíte, qual o número correto de peças e qual a ordem de sua execução; e ainda, em cada peça, qual é o primeiro tema, qual é o segundo, qual é o jogo motivico (que motivo deve sair, entrar, ser variado, etc)¹⁹³. Segundo meus informantes, atualmente se pode ser mais flexível em relação à ordenação primordial, podendo-se tocar, por exemplo, a suíte *mututute*, originariamente matinal, à tarde ou à noite¹⁹⁴. Este é o caso da performance que vou descrever adiante, na qual *mututute* é tocada de madrugada. No entanto, segundo vários depoimentos dos Wauja, a ordem interna das peças dentro da suíte é algo muito importante de ser cumprida à risca, pois um erro (como pular uma peça, trocar a ordem correta, ou realizar incorretamente o jogo motivico) pode desagradar o *apapaatai* e isto é perigoso.

Há, portanto, alterações possíveis no modelo no que tange ao período do dia correto para a execução de determinada suíte, mas aparentemente isto ocorre somente entre os repertórios matutinos e vespertinos, já que à noite o que se toca mesmo é *kisowagakipitsana* (“música do escurecer”)¹⁹⁵ ou *muiyakakipitsana* (“música da noite”),

¹⁹⁰ Inspirado pelas formulações de Menezes Bastos (1990, 1999a).

¹⁹¹ Este entendimento de um gênero musical se inspira em Bakhtin (1986,1999). Para um aprofundamento nesta definição de gênero musical, ver Piedade (1997, 1999c, 2003). Retomarei esta perspectiva adiante.

¹⁹² Importante frisar que o sufixo *poho* tem o sentido duplo de “povo” e “aldeia”. Assim, *iwuejokupoho* quer dizer “aldeia das almas dos mortos”, e *mapapoho* quer dizer “povo-abelha”. Neste último sentido, outros sufixos funcionam como sinônimos: *-iyâu* e *-nau* (“gente”).

¹⁹³ Como se verá adiante, creio que na música de *kawoká* está presente o tipo de organização que Menezes Bastos chama de “estrutura seqüencial” (1990, 1997, 1999a).

¹⁹⁴ Aqui novamente a narrativa do tipo “antigamente era assim”, um *tropos* recorrente e filosoficamente importante, que vai na direção de uma entropia cosmológica, constantemente deformando a ordenação do princípio.

¹⁹⁵ Ver adiante o significado de *pitsana*.

onde se encontram os repertórios de bichos, como peixes e insetos. Há as suítes que classifiquei como “livres”, pois fui informado de que não possuem vínculo com nenhum sub-gênero e podem ser executadas em qualquer período do dia ou da noite.

Uma constatação impressionante é que as exegeses acerca de cada uma destas peças apontam muitas vezes para a esfera do namoro, do sexo, do ciúme, indo ao encontro do que Mello concluiu acerca do significado das canções Wauja (1999). Por exemplo, a música do gavião, *tejuíáonaapa*, segundo os exegetas, "diz" para o namorado da esposa do tocador de flauta que este está sabendo que o outro está namorando sua esposa naquele momento, e que deve se levantar da rede e ir embora. Ou as suítes *periyajata - ainxawakai* (“casca de tucano - sexo¹⁹⁶”), que são chamamentos para um dos tocadores de *kawoká* que saiu e foi namorar, e está demorando a voltar¹⁹⁷. Abaixo estão os nomes dos subgêneros *kawoká*, das suítes que os constituem e o número de peças constituintes de cada música.

Subgêneros matutinos:

1. *Mututute* (palavra de origem mehináku: *mutu*, “armadilha para pegar peixe” + *tute* (*juto*, “velha, furada”)

enukupirato (um pássaro não identificado)
sakaluotana “asa de papagaio”
aparatu (nome de pessoa)
ulisixetoa “farinha de mandioca”
*tuluá*¹⁹⁸
apalawala
ianãipitsana
araputi
meijejatau “camundongo”

2. *Maiyuwatápi* (origem mehináku: *maiyuá*, “lagartixa” + *tapi*, armadilha para pegar peixe)

omapulato

Subgêneros vespertinos:

Yekené pitsana (“música da tarde”)

Uialalákatapi (*uialalaka*, “pavãozinho-do-pará” + *tapi*)

arihúti
ialanapo

¹⁹⁶ *Ainxawakai* significa “ter relação sexual”.

¹⁹⁷ Trata-se de uma impossibilidade: um flautista não pode ter relações sexuais no período em que está tocando, pois devido ao cheiro do sexo, impregnado em seu corpo, isto seria extremamente perigoso. Muitas vezes, os significados das canções se referem a fatos ocorridos no passado, mas não de forma literal. Por exemplo, esta canção pode estar lembrando um fato passado, como por exemplo, um flautista que foi para sua casa em um intervalo de ritual e demorou a retornar ao *enekutaku*, e do qual falou-se, à guisa de gozação, que foi transar com a esposa. O significado das músicas, inclusive quando se trata de canção (quando há letra) não aponta necessariamente para a literalidade, para uma ocorrência real ou possível. No Toque Final retomarei esta questão.

¹⁹⁸ As palavras nativas sem glosa estão assim porque eu não as obtive.

peluututu
Periyajata (*periya*, “araçari, um pequeno tucano” + *jata*, “casca”)
kaputaria
apolata
ainxawakai “ter relação sexual”
opamukalatipitsi

Subgêneros noturnos:

Kisowagakipitsana "música do escurecer" ou *muiyakaki* "noite"
kohopojatowatanapitsana “música dos pássaros (genérico)”
tejuiaonaapa “canto do gavião”
kurionaapa “canto da baitaca”
kumesionaapa “canto do beija-flor”
araukumaonaapa “canto da galinha”
makukuonaapa “canto do macuco”
tuputuonaapa “canto dos peixes (genérico)”
iapotapaonaapa
iusitionaapa “canto do peixe-cachorra”
awiriparionaapa
aupawakáonaapa
pisuluonaapa “canto do grilo”
mohojepéonaapa
tukupalaonaapa “canto do peixe comprido (não identificado)”
pokojoonaapa “canto da cotia”
molajoonaapa “canto do jacú”
jululukatoonaapa (um pássaro)
makuialuonaapa “canto da barata”

Pequenas suítes ou peças livres:

1. *Katūpitsana* "música triste"
2. *Ielatujata* "casca de carangueijo"
3. *Mepiyawakapotowō* "dois dedos"
4. *Sapalá* (“bem-te-vi” e outros pássaros da família *tyrannidae*)
apolata
ahomãitsatakenehenei
weeketepe “grande”
5. *Patokuwá*
6. *Iapojenejuonaapa* "canto de *iapojeneju*”

Andamentos: *malakipitsana* (“música lenta”) e *kewekepitsana* (“música rápida”)

Ensaio: *papakakipitsana* (“música de tocar sentado”)



trio de kawoká com iapojeneju. desenho de Kam.

Há uma importante distinção entre *onaapa*, *pitsana*, e *watanapitsana*. A primeira palavra vem da raiz *apai*, “canto”, e quer dizer música no sentido de canção. Desta forma, por exemplo, *iapojenejuonaapa* quer dizer “canto de

iapojeneju”, que é o nome de um

importante *apapaatai* feminino, dona de *kawoká*, como já apresentei anteriormente. A palavra *iapojenejuonaapa* não implica que o canto seja produzido pelo *apapaatai*, que tenha sido tocado por ele no sonho de alguém, e sim que a música é uma extensão existencial do *apapaatai*, tanto quanto sua imagem. Este caso é especial, pois *iapojeneju* sempre está junto aos flautistas quando estão tocando, não importa qual suíte, conforme mostra o desenho de Kam. Acima, onde aparece colocando a mão no ombro do *kawokatopá* durante a performance, pois “é assim que acontece”. Ou seja, nas performances de *kawoká*, o *apapaatai iapojeneju* faz-se presente dançando atrás do *kawokatopá*, com a mão em seu ombro.

O palavra *onaapa* é geralmente precedida por um predicado, “canto de”, sendo que este “de” não significa necessariamente “que é produzido por” mas sim “que é uma extensão de”. Já o termo *pitsana* quer dizer, ao mesmo tempo, música e timbre. Trata-se de um conceito de música que cobre mais a qualidade sonora do som. Os Wauja explicam o sentido de *pitsana* assim: quando se escuta o som da voz de uma pessoa pode-se reconhecer que se trata daquela pessoa, mesmo sem vê-la. Isto é *pitsana* da voz daquela pessoa. Portanto, o termo “timbre” cobre perfeitamente este sentido de apreciação das qualidades acústicas de um som. Ao mesmo tempo, o termo *pitsana* aparece em nomes de sub-gêneros, como *ieikenepitsana* e *kisowagakipitsana*, e nas suítes livres *katûpitsana*, *patakakipitsana* e *malakipitsana*. O sentido do termo aqui aponta para a música no sentido de qualidade sonora típica do predicado em questão, por exemplo, o “som musical da tarde”. Convém distinguir *pitsana* e *kâi*, “som”, este último significando um evento sonoro

qualquer, como um ruído. *Pitsana* é uma propriedade de *kãi*, mas não o inverso. *Pitsana* é timbre, o som da voz, o som típico de uma pessoa ou instrumento musical, aquilo que a teoria musical ocidental entende por “cor” do som, e ao mesmo tempo é música no sentido acima referido de “som musical de...”. Para cobrir estes dois aspectos se poderia utilizar a glosa “música-timbre”.

Watanapitsana é “música-timbre tocado-soprado”, pois *watana*, além de ser o nome das flautas duplas (*uru'a* em língua kamayurá), é o termo usado para designar qualquer aerofone genérico do tipo flauta. Assim, *kohopojatowatanapitsana* quer dizer “música-timbre dos pássaros”, a música que é a voz e imagem acústica destes animais. O termo *watanapitsana* se refere sempre à música instrumental, que é sempre aerofônica. Este caráter aerofônico da música instrumental é um fato muito importante: todo instrumento aqui é soprado (com exceção do zunidor *matapu*, que ainda assim é um aerofone). Desta característica do som instrumental, dele ser essencialmente soprado pela boca, surge a idéia de que o canto dos pássaros é um som instrumental, pois é *watanapitsana*, é uma “música-timbre” soprada. Ou melhor, a voz dos pássaros, que são perigosos *apapaatai*, é um sopro musical. O cumprimento respeitoso dos humanos aos *apapaatai* é um tipo de sopro “tossido”, ou tosse soprada, ao passo que muitas canções de *apapaatai* se utilizam repetidamente da sílaba *ho* e *hé*. Tudo isso indica que o sopro é uma forma acústica da linguagem *apapaatai*. Ao mesmo tempo, as peças desta suíte *kohopojatowatanapitsana* são chamadas de cantos, como *tejuiaónaapa* ("canto do gavião").

Assim está apresentado o cenário das flautas *kawoká* entre os Wauja. Espero estar mostrando, até aqui, como a interpretação do universo *kawoká* envolve múltiplos aspectos da cosmologia e da socialidade nativa: a noção de *apapaatai* e extensão existencial, o perigo das doenças e o sistema xamânico, as relações de gênero, a mitologia, a esfera política, enfim, todos os aspectos discutidos convergem na etnografia da música que os Wauja tocam nas suas flautas *kawoká*. Agora, vamos focar o ritual das flautas e a análise musical, em direção ao pensamento musical e à filosofia Wauja.

IV. TEMA **B**

Neste capítulo, será desenvolvida a etnografia de um ritual de flautas *kawoká*. Assisti a dois rituais de flautas durante o trabalho de campo. Optei por analisar este ritual abaixo porque ele foi mais curto: começou da tarde do dia 24 de setembro de 2001 e durou até o amanhecer do dia seguinte, com várias interrupções. A outra performance de *kawoká* que acompanhei foi mais longa, tendo se iniciado em 19 de outubro às 19:51 e se estendido até próximo das 20 horas do dia 24 de outubro. Minhas análises deste segundo ritual, bem como meus encontros com Kam, forneceram a base para a interpretação que se segue.

Desde minha primeira impressão, acreditei que a etnografia deste ritual deveria contemplar a apresentação de todas as músicas que foram tocadas. O ritual de *kawoká*, como os rituais de máscara, é parte central na economia política cósmica: ele reafirma o contrato entre humanos e *apapaatai*. Com estes ritos, que dramatizam a condição humana na desigualdade cósmica, a beleza da música, das máscaras, dos cantos, das danças, das pinturas corporais e ornamentações cativa o *apapaatai*, que fica satisfeito, fica sabendo que seus ex-doentes sabem cuidar dele, que o alimentam bem, dançam bem, tocam bem suas composições (a música é dos *apapaatai*). Este é o sentido cosmológico do ritual de *apapaatai* Wauja e, no caso de *kawoká*, especialmente, há muito perigo e dificuldade nisto tudo, pois se trata do *apapaatai* mais poderoso e furioso, de um ritual muito caro e, com certeza, de uma música muito sofisticada, que necessita ser tocada com muita precisão, na ordem correta, no tempo correto, do início ao fim. Para compreender todos estes aspectos, achei necessário que a etnografia deste ritual, que é, por excelência, musical (Basso, 1985), abrangesse todas as suas peças. Por isto, neste capítulo o leitor terá à mão o conjunto completo de transcrições musicais de todas as músicas executadas.

No dia 24, das 13:45 às 16:25, foram tocadas as suítes *patokuwa* (8 peças), *ielatujata* (12) e *uialalaka* (2), isto dentro da casa dos homens, *kuwakuho*¹⁹⁹. Esta foi a primeira sessão do ritual. Após a última peça da suíte *uialalaka*, houve uma interrupção até as 19 horas, quando foi tocada *maiyuwatápi* no pátio, da *kuwakuho* até a casa do dono-da-flauta, ida e volta (2 peças). Houve uma grande interrupção, e às 2 horas da madrugada, já no dia 25, os flautistas se reuniram em frente à *kuwakuho* e tocaram as suítes *mututute* (23 peças) e *kisowagakipitsana* (25 peças). Às 5:41 soou o toque de encerramento do ritual. Ao todo, são 72 peças, cada uma durando de 1 a dois minutos, com exceção das 2 peças

¹⁹⁹ Neste mesmo dia estava ocorrendo o ritual de clarinetes *tákuwara*. Entre os Wauja, performances simultâneas de rituais são comuns. Cada ritual tem sua razão própria, é um acontecimento independente, mas há espaços de diálogo, como é o caso das provocações mútuas na festa do pequi e no *iamurikumã*.

mayiuwatápi, que são mais longas. Este é o universo que, daqui para a frente, será analisado.

Descrição de um ritual de *kawoká*

Uma melodia longínqua, mas penetrante, ecoou na madrugada fria de 24 de setembro de 2001, por volta das 4:30 horas, na aldeia Piulaga²⁰⁰. A princípio, pensei que era uma flauta *kawoká*, mas parecia mais agudo; talvez uma *kuluta*? O som absolutamente caloroso, nítido, envolvente, levantou-me da rede e fez-me sair da casa em sua busca. Estava escuro, mas notei uma pequena luminosidade no centro da aldeia, e dali vinha aquela melodia. Cheguei no *enekutaku* e lá estava o mestre, sozinho, tocando uma peça na flauta *kawokatãi* ao lado de uma pequena fogueira, no local onde se costumam reunir os homens, a leste do *kuwakuho*. Eu já conhecia bem o som da *kawokatãi*, mas aquele que ouvi era muito mais.

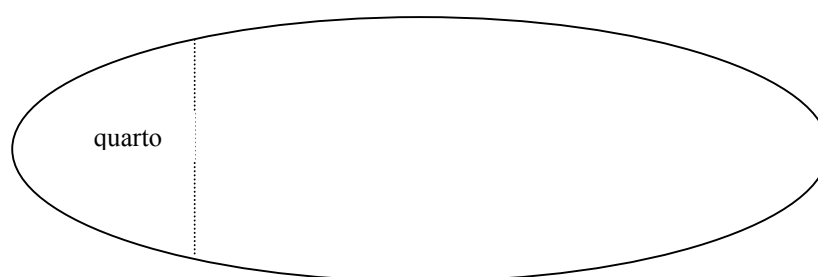
Pela primeira vez, pude realmente ouvir a *kawokatãi*, o som no seu lugar originário, projetando-se calorosamente, atravessando o sapé das casas, penetrando em todas as casas e para além da aldeia e do mundo. A doçura da flauta era tão aconchegante que tornava amigável a noite fria, como uma fogueira que aquece²⁰¹. Aos poucos foram chegando alguns homens, e a claridade da aurora começava a querer aparecer quando o mestre parou definitivamente de tocar e se retirou para casa. Vários homens já estavam no local, em torno do fogo que crepitava, alguns fumando, rindo, conversado baixinho, quando o barulho imenso do motor do trator cortou este agradável ambiente sonoro. O trator chegou no centro, e os homens partiram na carreta: foram colher sapé para cobrir a casa nova de Its. A carreta foi cheia, havia pelo menos quinze homens, ainda estava escuro. O frio cortante da manhã não os incomodava, e os homens riam e conversavam enquanto chacoalhavam duramente. O trator levou-os até a beira da lagoa Piulaga, enevoadada a esta hora, e o grupo de homens partiu em 4 canoas. Desapareceram na névoa, e eu voltei para a aldeia. Ninguém fora das casas, o frio me convidou para a rede.

²⁰⁰ O dia, para os Wauja, começa ao entardecer. O mesmo se dá entre os Kamayurá (Menezes Bastos, 1990).

²⁰¹ Imaginei que alguns instrumentos têm um lugar próprio no mundo, ou ainda, um mundo próprio para o qual são projetados. Um órgão tem seu mundo-catedral, um violino seu mundo-sala-de-concerto, e as flautas *kawoká* seu mundo-*enekutaku*, “centro da aldeia”. Tocar estes instrumentos em outras condições espaço-temporais, como um estúdio, lhes rouba algo de essencial, que está colado em seu projeto. Em outras palavras, o mundo-projeto é o contexto, em toda sua plenitude física e cultural, e a audição de instrumentos ou músicas fora-de-contexto sofre esta “perda da aura”, característica do que Schafer chamou de *schizophonia* (Schafer 2001; ver também Feld, 1997). Mais adiante desenvolverei esta idéia, estendendo-a para os gêneros musicais.

Por que tocou o mestre, sozinho, naquela madrugada? Uma razão múltipla se apresenta como resposta: ele chamava os homens para o trabalho e abria a sessão de *kawoká* que se iniciaria mais tarde, como fui informado no trator. Abrir a sessão significa proclamar aos entes do mundo Wauja que haverá música de *kawoká*. E cada ente, informado disto, reage e posiciona-se conforme sua perspectiva: os flautistas preparam-se para, mais tarde, se apresentar; os *apapaatai* aguardam a música para lhes satisfazer, e também a comida e o tabaco que lhes será ofertado através das bocas dos flautistas. O chamamento para o trabalho está relacionado a tudo isso também, pois estava sendo coberta a casa de Its., que era dono de *kawoká*. Além disso, as mulheres já ficam sabendo que no dia seguinte não vão poder sair no pátio.

De manhã, por volta das 9 horas, notei que o mestre estava trabalhando: estava preparado um quarto na casa dos homens, sozinho, para a performance de *kawoká*²⁰². Ele trazia grandes folhas de palmeira secas, catadas no mato, e as atravessava entre uma estaca e outra do canto meridional da casa dos homens, de forma a tapar visualmente o canto. Depois de fechada esta parede, ele tratou de criar uma parede interna utilizando lonas plásticas, de maneira que se formou um quarto totalmente fechado, acessível somente por dentro, empurrando-se a parte lateral das lonas. Quem passasse por fora da casa nada veria, a não ser que se detivesse a espreitar pela palha, o que nenhuma mulher ou menina ousaria fazer. O formato do quarto ficou sendo de meia-lua. Foi sempre neste pequeno espaço que ocorreram as performances diurnas de *kawoká*. A parede interna media 3,5 metros, e o comprimento na parte mais larga era de 2,5 metros.



Kuwakuho* preparada para *kawoká

Depois de constituído o quarto, o mestre buscou 2 conjuntos de flautas, empacotados em lona de plástico preto, que ele guardava em um canto escuro de sua

²⁰² Uso o anglicismo “performance” de modo genérico, sem referência ao conceito antropológico de performance (Langdon, 1996b; Turner, 1987). Portanto, uso ora “execução”, ora “performance”, as duas palavras sendo empregadas como sinônimos.

cozinha. Ele me explicou que o lugar correto para depositar os instrumentos é o interior da *kuwakuho*, mas como esta casa não estava completa, com paredes, os instrumentos estavam excepcionalmente sob sua guarda. Dentro do quarto, desempacotou as flautas e iniciou o preparo dos instrumentos, um a um. Sozinho, sentado em seu banquinho, ele cuidadosamente assoprava cada uma das flautas, fazia a água correr por dentro delas e as afinava com sua lâmina de bambu, enfiando-a no duto de cera de abelha até atingir sua conformação perfeita. Fazia isto várias vezes, com uma paciência infinita, sem demonstrar nenhum tipo de cansaço. Ele preparou o conjunto de flautas de Man., esposa de Ulp., que se chama *mutukutã* (nome de um *apapaatai* e de um aerofone globular de cabaça), e o outro conjunto, pertencente a Its., chamado *kajutukalunau* (“povo-sapo”).



clarinetes tākuwara

Enquanto o mestre preparava as flautas no interior do quarto, sozinho, iniciava-se os preparativos para uma performance de clarinetes *tākuwara*. As clarinetas de Its. foram trazidas, e foram colocadas estendidas no chão do *kuwakuho*, seu bocal apoiado em um tronco.



Alguns homens passaram toda a manhã nesta casa preparando os clarinetes, afinando-os, e ensaiando as peças por solfejo²⁰³, e ao mesmo tempo se pintando. Os instrumentos pertenciam a Its. e seriam

²⁰³ Assim como ocorre na música de *kawoká*, há uma versão vocal das peças de clarinetes *tākuwara*. Este tipo de solfejo tem sido observado em outras músicas instrumentais amazônicas -p.ex. os casos dos clarinetes Waiãpi (Beudet, 1997) e das flautas japurutú do noroeste amazônico (Piedade, 1997). Menezes Bastos tratou do solfejo Kamayurá para a música de flautas *uru'a* e *awirare*, comentando que as sílabas empregadas, como “tã” e “ti”, são os nomes das notas (1999a). Para este autor, os Kamayurá têm ouvido absoluto, pois cantar uma nota falando outro nome seria como chamar “verde” de “amarelo”. Entre os Wauja, o solfejo *tākuwara* e *kawoká* levam a estas mesmas conclusões. O solfejo *kawoká* tem como notas “né”, “ri”, “hm” e “ti”. É possível que tais solfejos acompanhem sempre as músicas instrumentais indígenas que exibem uma ênfase no nível motivico-frasal, pois funcionam como modelos sintéticos para memorização e ensaio.

tocados devido aos trabalhos de cobertura da casa. Às 12:09 horas, sol a pino, 5 homens inteiramente pintados e paramentados partiram da *kuwakuho*, já tocando os clarinetes, para iniciar o circuito de casas dançando e tocando *tākuwara*. A primeira casa foi a de Its., que é dono-de-*tākuwara*, e dali seguiram em sentido horário, e no total foram seis rodadas pela aldeia.

Alimentos oriundos da casa de Its. foram servidos ao longo do dia, na *kuwakuho*, sendo que os músicos e outros homens que ali estavam, incluindo eu mesmo, também se alimentaram: *wakula* (pasta de peixe cozido, polvilho e pimenta) e beijú.

Às 13:45 hs os flautistas executam a primeira suíte, *patokuwá*, com oito peças, sendo que as seis primeiras foram tocadas como *patakakipitsana*, ou seja, os músicos tocaram sentados, estando de costas para a extremidade da *kuwakuho*. Ao lado direito do grupo, uma pequena fogueira, e à frente, uma esteira estendida no chão para beiju e um pote com pimenta. Uma pequena panela de alumínio ao lado do mestre servia de pote de água para molhar as flautas, em quase todos os intervalos entre as peças. A forma de molhar as flautas é a seguinte: levar o bocal (*kanato*, “boca”) até o pote d’água, submergi-lo com o orifício voltado para baixo, e sem demora levantá-la e colocá-la em posição inclinada, de modo que a água atravessasse o canal interno do instrumento e escorra pelos orifícios dos dedos e de sua extremidade inferior (*inxialāatapa*, “tornozelo”). Como já foi dito, o mestre contou que a flauta-*apapaatai* tem sede, bebe a água.

Como em qualquer peça *kawoká*, o mestre toca a melodia principal, ele “canta”, *apakapai*, enquanto os acompanhantes tocam notas longas em uníssono, *itsenupaiú*²⁰⁴. Ou seja, no centro do trio, o flautista mestre toca a melodia, e nas duas extremidades, os acompanhantes, em uníssono, tocam notas longas que variam conforme uma regra constante. Mais adiante apresentarei com detalhes esta regra, mas já posso adiantar que se trata de uma espécie de eco do canto principal.

Quando se toca sentado, no *patakakipitsana*, “música de tocar sentado”, não há a pulsação de chocalho preso ao tornozelo do flautista principal, que marca o final da repetição do primeiro tema e que segue até o final da peça. Outra diferença é que os músicos não precisam estar paramentados, bem como se pode tocar sem preocupação com relação à ordem das peças. Enfim, ao que parece, *patakakipitsana* é um tipo de ensaio, não valendo as normas da performance oficial. Durante estas primeiras seis peças, o mestre ajustou o melhor possível o som do trio. Insatisfeito com o som da flauta que tocava, trocou-a por uma das flautas do conjunto da esposa de Ulp. As flautas de Its. eram mais

²⁰⁴ A palavra *apakapai* tem como raiz o lexema *apai*, “canto”; *itsenupaiú* é composto por *itsenu* (“junto”) + *pai* (estativo) + *ú* (?).

velhas e estavam bem preparadas, mas havia um problema com a flauta que o mestre estava tocando, e ele preferiu fazer a troca, pois as flautas da esposa de Ulp. eram novas, ainda nem haviam sido entregues à sua dona.

Após a sexta peça, os músicos colocaram cuidadosamente as flautas no chão, lado a lado, a parte superior da flauta apoiada em um banquinho, e fizeram uma pausa de cerca de 30 minutos. Conversando reservadamente e fumando, lentamente foram colocando suas braçadeiras, tornozeleiras, e o mestre colocou seu chocalho no tornozelo direito. Os três pegaram as flautas, passaram a correia de palha pelo pescoço, ajustando bem a altura do instrumento, e assim, já com a configuração da dança, os três flautistas ali ficaram, em pé, lado a lado, sem movimentação, por alguns minutos. Às 14:35 hs., o mestre deu um toque de abertura-encerramento, e imediatamente após isso o toque inicial de *patokuwá*, seguido de duas peças.

Ao final do *patokuwá*, às 14:41, o toque de abertura-encerramento foi ouvido. Imediatamente após o toque, sem que nenhum dos flautistas tivesse saído de sua posição, o mestre deu início à suíte *ielatujata*. Entre as doze peças desta suíte que foram tocadas, as conversas entre os flautistas foram extremamente reservadas e curtas, quase inaudíveis. Neste dia foi impossível ouvir ou gravar o que diziam, pois muitos homens conversavam no *kuwakuho*, fora do quarto, meninos riam e, além disso, estava havendo *tãkuwara*, e os clarinetes soavam constantemente ao fundo.

Foram doze peças, e a suíte *ielatujata* encerrou. Depois de um minuto, às 16:22, iniciou-se *uialalaka*, que foram duas peças mais rápidas. Ao mesmo tempo, alguns homens já gritavam *popopopo*, provocando as mulheres²⁰⁵. Ao final da *uialalaka*, às 16:26, os flautistas deitaram seus instrumentos e fez-se uma grande pausa, muitos homens voltando para suas casas.

Quando escureceu, portanto no início de um novo dia, os homens se encontravam conversando e fumando na roda diária, e as portas de todas as casas já estavam fechadas. Às 19 horas, os flautistas realizaram uma curta performance ao ar livre, iniciando ao lado da *kuwakuho*, voltados para a casa de Its.. Tocaram andando rapidamente até a porta desta casa, que se encontrava fechada, ali fizeram uma pausa, e rapidamente retornaram ao centro, onde a sessão foi encerrada. Estas duas peças faziam parte da suíte *maiyywatápi*. Logo que a segunda peça acabou, às 19:05 hs, o *kawokatopá* fez um toque de abertura-

²⁰⁵ Embora a festa do pequi ainda não tivesse começado, estava ocorrendo um ritual de *iamurikumã* interno, ligado à queima do pilão ritual *ana*, e alguns homens jovens começavam a gritar ironicamente *aitsa awojopai iamurikumã!* “, *iamurikumã* não é bom”, isto sempre no centro da aldeia. O grito *popopopo* tem o sentido de uma ofensa às mulheres, e é seguido de um impropério do tipo “Amalu faz beiju ruim”, e outros muito mais picantes.

encerramento e as flautas foram recolocadas no quarto. Assim que acabou esta segunda sessão, os flautistas foram guardar as flautas no interior da casa dos homens, e eu sentei-me para fumar um cigarro com o grupo grande de homens que ali se encontrava reunido, já bem escuro²⁰⁶.

Às 2 horas da madrugada, cortando o silêncio da noite, ecoou o toque de abertura: iniciava-se a terceira e última sessão do ritual. Pulei da rede, peguei os aparelhos e agasalho, pois estava frio, tabaco e isqueiro, e fui para o centro. Lá havia um fogo aceso, e ao lado dele tocavam três flautistas, voltados para o nascente, todos nus como estavam de dia. Esperei uma pausa e perguntei se podia gravar. Com a permissão deles, gravei integralmente as duas longas suítes que tocaram, *mututute* e *kisowagakipitsana*.

Por volta das cinco horas, alguns homens foram se banhar, e se escutava seus gritos tradicionais, que ecoavam longínquos pela floresta fria. Alguns chegaram ao centro, enrolados em cobertores, ou de camiseta, para assistir o *kawoká*. Às 5:41, a fria manhã começando a despontar, o mestre fez o toque final, igual ao acima referido, e as flautas foram guardadas. O mestre enrolou as três flautas e as levou para sua casa, sinal que não haveria mais sessões. Em alguns minutos, tudo voltou à normalidade, as mulheres circularam pelo pátio como de costume, a caminho da roça, ou voltando dela para casa, ou indo e voltando do banho. Fui me banhar e descansar.

* * *

Esta é uma descrição sumária do ritual, no qual foram tocadas 72 peças, perfazendo um total de 2 horas e 18 minutos de música. Conforme as situações de performance, pode-se dividir o ritual em 3 fases:

- a primeira, das 13:45 às 16:26, quando foram tocadas as suítes *patokuwá* (8 peças), *ielatujata* (12 peças) e *uialalaka* (2 peças). Os flautistas estavam no interior da *kuwakuho* (“casa dos homens”), dentro do quarto criado para a ocasião. Esta fase pode ser subdividida em 2: a primeira é *papatakipistana*, constituída pelas primeiras 6 peças da suíte *patokuwá*, funcionando como um aquecimento ou ensaio geral; a segunda sucede a primeira, começando com a sétima peça de *patokuwá*, o trio já se posicionando de pé, realizando a dança, na configuração que se manteve até o final desta fase e durante a fase da madrugada.

²⁰⁶ Foi nesta ocasião que ocorreu uma primeira conversa sobre o pagamento da “taxa de ingresso” na área, conforme comentei na introdução desta tese.

- a segunda, das 19:00 às 19:05, quando foram tocadas 2 peças da suíte *mayuwatápi*, no pátio da aldeia, uma na ida do centro até a casa do dono da flauta, outra na volta.

- a terceira fase foi das 2 hs. da madrugada até as 5: 41, quando foram tocadas 2 suítes: *mututute* (23 peças) e *kisowagakipitsana* (25). Os flautistas tocaram no pátio da aldeia, em frente à *kuwakuho*.

Comentários preliminares

A razão do ritual de flautas *kawoká* era um tipo de pagamento cuja explicação é a seguinte: It., que é dono-de-*kawoká*, havia contratado um mutirão de homens para ajudá-lo a cobrir sua casa de sapé. Neste caso, o seu conjunto de flautas deve ser tocado para que o *apapaatai* receba sua comida e tabaco, e desta forma seja devidamente cuidado e não fique bravo com a troca de sapé da casa. Sempre há uma ligação entre a casa onde habita o dono-de-*kawoká* e o *apapaatai*, evidente nas execuções no pátio nas quais o trio se desloca até a porta da casa e volta ao centro da aldeia. Neste caso, o dono da flauta não apenas habita a casa, mas é o dono da casa, o patriarca proprietário da casa. Há aqui uma ligação entre a casa em si e o *apapaatai*: mexer muito com a casa pode desagradar o *apapaatai* cuja extensão existencial ali habita junto ao seu dono.

É importante que o ritual seja analisado em sua integralidade, no sentido de uma descrição densa dos eventos musicais e para que não se perca de vista os vários nexos que estão em jogo tanto no seu nível micro-estrutural quanto no macro. Para mim, a abordagem de uma única suíte, ou mesmo uma única peça, pinçada do conjunto do ritual, teria um rendimento explicativo baixo, pois perderia o nível do jogo motivico e das relações no nível macro-estrutural, que para a música *kawoká* são fundamentais. A busca da compreensão deste ritual deve ser guiada pela apreciação nativa dos elementos envolvidos, e o recorte na direção do sistema motivico-frasal segue esta pista, já que o discurso nativo ali focaliza o cerne deste gênero musical, apontando para a necessidade de um exame minucioso das peças que tem seu primeiro passo na transcrição.

Trata-se, portanto, de um conjunto extenso para apresentar e analisar, e por isso foi necessário realizar um estudo prévio no sentido de desenvolver um procedimento de apresentação das transcrições. A análise etnomusicológica molda-se às características de seu objeto e, portanto, toma diferentes rumos se o caso for, por exemplo, uma única canção

“mito-música” Marubo (Werlang, 2001), um conjunto de 7 cantos *yawari* Kamayurá, cada um composto de várias canções (Menezes Bastos, 1990), ou, no presente caso, um extenso conjunto de peças de música instrumental. Cada trabalho justifica a pertinência da abrangência do material etnográfico através do recorte das implicações que se pretende salientar.

Segue-se agora uma nota sobre as transcrições onde há uma descrição do processo analítico e explicações de como devem ser lidas as partituras. Em seguida, apresento as transcrições de todas as peças deste ritual, na ordem em que foram executadas.

Nota sobre as transcrições

As transcrições aqui apresentadas são fortemente analíticas, resultam elas mesmas de um processo de depuração que levou ao seu formato sintético. Estas transcrições sintéticas deixam de lado um grande conjunto de acontecimentos musicais, como as linhas dos flautistas acompanhantes, oscilações microtonais, variações timbrísticas, uso de harmônicos, etc. Esta decupagem resulta de progressiva abstração dos níveis de análise em direção ao nível motivico da flauta principal, considerado aqui esfera privilegiada de investigação. Lembro que este percurso foi tomado seguindo as pistas do discurso nativo, e a notação musical é uma ferramenta chave para se chegar ao código musical. A notação musical foi desenvolvida com uma intenção prescritiva e não descritiva (Seeger, 1958): uma transcrição não é a música, da mesma forma que os mapas não são os territórios²⁰⁷.

A princípio, realizei transcrições integrais de várias peças da música de *kawoká*. Ou seja, incluí nelas todos os eventos musicais possíveis, uma linha separada para cada uma das três flautas, linha de ritmo, todas as notas do início ao fim de cada peça. Após análise, verifiquei que havia frases musicais que se repetiam ao longo de cada peça, enquanto outras eram sempre diferentes. As frases que se repetiam eram as mesmas em todas as peças de uma mesma suíte, e as frases diferentes eram únicas. Esta verificação foi de encontro ao que eu havia aprendido, na prática, nas aulas de flauta, onde eu conseguia decorar estas frases-padrão, tendo mais dificuldade com as frases únicas. Lembrando-me de que justamente estas frases únicas de cada peça constituíam o que meu mestre indicava

²⁰⁷ A antropologia da música, em sua fase inicial, empregou critérios eurocêtricos para analisar músicas tradicionais, resultando sempre que tais músicas exibiam carências e nunca apareciam como sofisticadas (ver Merriam, 1964; Nettl, 1964; Nettl e Bohlman, 1991). No entanto, no atual estado desta disciplina, aqueles que, inadvertidamente, criticam uma possível centralidade do nível motivico em uma música não-ocidental, alegando que se trata de um uso etnocêntrico das categorias analíticas da música européia, podem estar caindo na armadilha de um etnocentrismo às avessas: julgar que somente a tradição européia pode ter este nível desenvolvido.

como mais valioso e importante de se saber tocar perfeitamente, concluí que este jogo de frases-padrão e frases únicas era próprio da constituição das peças, e mais tarde confirmei que todas as peças obedeciam a este jogo e às suas regras. Assim, todas as peças *kawoká* que conheço se iniciam com a execução de frases-padrão típicas da suíte, e somente após isto são tocadas as primeiras frases únicas, e então, volta-se às frases padrão, após o que são apresentadas novas frases únicas, a peça terminando sempre com frases-padrão, conforme mostrarei a seguir.

O que estou chamando até aqui de frase-padrão é o que chamarei de motivo-de-toque e as frases únicas serão chamadas de motivos-de-tema. A relação entre tema e toque é fundamental: o primeiro é o momento onde os motivos principais serão executados, os motivos-de-tema, enquanto o segundo funciona como os momentos intermediários entre os temas (isto será mais bem explicado adiante). Toda peça *kawoká* é constituída de motivos-de-toque e de motivos-de-tema, os primeiros sendo os mesmos para todas as peças de uma suíte, os segundos sendo sempre diferentes a cada peça. Os motivos-de-tema somente são tocados pelo flautista “do meio”, o *kawokatópá*, o flautista-mestre: eles despontam a partir do acompanhamento dos outros dois flautistas. Já os motivos-de-toque são tocados pelos três flautistas simultaneamente.

Motivos-de-tema/motivos-de-toque

Os motivos-de-tema são considerados pelos nativos como os elementos mais importantes, únicos. Esta noção vem fortemente de encontro às afirmações do discurso nativo: este é o sentido da afirmação de que é o flautista *kawokatópá* que “canta”, este canto sendo precisamente indicado como o momento da execução dos motivos-de-tema e suas variações, na sua ordem apropriada em cada peça. Este é coração de cada peça, o coração da música de *kawoká*, aquilo que é a riqueza de uma peça. São estes motivos-de-tema que os *apapaatai* doam aos humanos em sonhos ou situações especiais, são eles que devem ser memorizados e executados na sua forma e ordem perfeita, pois errar é um perigo para a saúde humana.

Meu sogro me pediu para não mostrar as gravações que fiz para um xinguanos que não fosse Wauja, dizendo que os muitos flautistas xinguanos são capazes de “gravar” a música na cabeça e, assim, roubá-las. Fiquei pensando que é extremamente difícil memorizar a totalidade dos eventos musicais de uma única peça, e que o ouvido nativo é analítico para a música de *kawoká*, conhecendo a estrutura formal das peças, já ouve

selecionando o que interessa memorizar e o que não. Pois é justamente este coração mais íntimo da peça, o motivos-de-tema, que não pode ser exposto, pois ele é aquilo que é mais “caro”, *kakaiapai*, mais secreto. Quando eu mostrava minhas gravações para meu sogro, ele ouvia os primeiros sons da peça e já dizia qual era a suíte. Claro, bastava ouvir os primeiros motivos-de-toque, que são típicos da suíte em todas as suas peças. Estes motivos-de-toque são largamente conhecidos pelos flautistas, sejam mestres ou acompanhantes, e igualmente, alguns motivos-de-tema são muito populares. Conforme a exegese nativa, nas grandes festas intertribais de *kawoká*, o repertório executado é uma espécie de “domínio público”, ou seja, suítes com peças que contêm motivos-de-tema já conhecidos pelos xinguanos. Já aquelas peças que são de exclusividade de um grupo local não são tocadas nesta ocasião, pois são segredos que não podem ser roubados, somente podem ser executadas no âmbito da festa intratribal, sem a presença de outros xinguanos que não sejam do grupo local. Este é o sentido das peças que meu sogro sublinhava que eram *kakaiapai* (“caras”), e daquelas que são consideradas *kanupá*.²⁰⁸ As peças *kanupá*, além deste caráter de exclusividade, raridade, unicidade, são sempre extremamente perigosas, não se pode errar, pois isto acarretaria infortúnio, doença e morte. Pode-se presumir aqui uma equação proporcional que coloca, de um lado, o público, intertribal, aquilo que é mais xinguanos, menos secreto, como sendo mais repetitivo e menos perigoso; de outro lado, o privado, intratribal, exclusivo, secreto, mais inventivo (diferente) e perigoso. Os motivos-de-tema representam o poder da criação da diferença e da mudança. Os motivos-de-toque são assinaturas da suíte, marcando-a como pertencente a aquele grupo. Os motivos-de-tema, assinaturas da peça, constituem a “diferença” a partir de uma base repetida, se apresentam como seqüência interna de cada peça, despontando a partir do fundo homogêneo e dialogando com este e entre si, no estilo de um jogo de microestruturas formais envolvendo operações formais e princípios variacionais.



exemplos de motivos-de-tema

²⁰⁸ Consideradas “sagradas”. O termo se refere a um tipo de feitiçaria permitida (ver Menezes Bastos, 1990; Monod-Bequelin, 1975), pois é dirigida ao outro, ou seja, não é como a feitiçaria interna *ixana*. Tratarei deste ponto mais adiante.



exemplos de motivos-de-toque

Os motivos-de-toque constituem as frases e conjuntos de frases que chamo de toque e os motivos-de-tema constituem as frases e conjuntos de frases que chamo de tema. Há quatro tipos de toque: toque de abertura ou de encerramento, toque inicial, toque central e toque final. Há dois tipos de tema, o primeiro e o segundo, representados por **A** e **B**.

Toque de abertura e encerramento

O toque de abertura ou encerramento é executado pelo *kawokatópá* sozinho, e serve para abrir uma sessão, marcar o final de uma suíte e o início de outra, e para encerrar a sessão²⁰⁹. O toque de abertura (TA) marca o início do sopro da *kawoká*. Algumas vezes, no meio da madrugada, ecoava este toque: o mestre estava abrindo uma sessão de *kawoká*, um anúncio sonoro de que as flautas seriam tocadas, e de fato, no dia seguinte havia ritual de flautas. Com este toque se abre um mundo, o *apapaatai kawoká* se faz presente. O toque de abertura não apenas inaugura o espaço para a sessão inteira de *kawoká*, mas também o fecha, sendo, portanto, também um toque de encerramento (TE). As curtas sessões do cair da noite, quando os flautistas tocam em frente ao *kuwakuho*, dançando e caminhando com a flauta até a porta da casa do dono e voltando ao centro, o toque de encerramento é a última melodia que se ouve.



exemplo de toque de abertura e encerramento

Toque inicial

Já o toque inicial (TI) é tocado no início de cada peça, sendo sempre o mesmo para todas as peças de uma suíte. Portanto ele é composto de uma ordenação estável de motivos-

²⁰⁹ Um tipo de marcador como o que Menezes Bastos chamou de vinheta (1990).

de-toque. O exemplo abaixo mostra um TI típico. O mestre inicia a frase, e os outros dois flautistas, que estavam em prontidão, seguem-no imediatamente, executando a mesma frase.

TI (toque inicial)

geralmente 1 1 2 1

exemplo de toque inicial

Toque central

Estou chamando de toque central (TC) uma sucessão de motivos-de-toque que é executada sempre em alguns trechos internos da peça, após a apresentação dos motivos-de-tema. O TC é tocado pelos três flautistas em uníssono (os três tocam as mesmas frases simultaneamente). Estou representando os motivos-de-toque sempre por números, de modo que se pode representar um TC através de uma seqüência numérica.

exemplo de tema A com toque central (TC)

Toque Final

O toque final (TF) é utilizado unicamente para encerrar as peças. Ele sempre surge após um TC, e é o *kawokatorpá* que o inicia, os outros dois flautistas imediatamente o seguindo. Nos TFs, os três flautistas tocam esta mesma frase com uma defasagem temporal curta, quase que em estilo alternante. O exemplo abaixo mostra um TF.

TF (toque final)

exemplo de toque final

Toque central com imitação

Em algumas suítes há um motivo-de-toque especial, constituído de 2 notas, que é tocado separadamente pelos três flautistas da seguinte forma: o flautista mestre o toca primeiro, sendo imediatamente seguido do flautista à sua direita, que por sua vez é imediatamente sucedido pelo da esquerda. Este é o único momento em todo o gênero *kawoká* onde os dois flautistas *monawatu* tocam em momentos diferentes. Este motivo-de-toque tem um caráter imitativo, e por isso será representado pela letra i.



exemplo de toque central (TC) com imitação (i)

Temas [A] e [B]

Os temas [A] e [B], constituídos por motivos-de-tema aparecem sempre após um TC. No TC, os três flautistas estão tocando em uníssono. Então, o *kawokatopá* inicia um tema, executando sozinho os motivos-de-tema, enquanto os flautistas acompanhantes *kawokamonawatu* passam para a linha melódica de acompanhamento, constituída por notas longas que se guiam pelas notas do tema. Logo a seguir, vou explicar melhor este sistema de acompanhamento muito especial, que configura uma espécie de chão plano sobre o qual os motivos-de-tema podem ser enunciados em seu máximo brilho. Os motivos-de-tema serão representados por letras minúsculas podendo, portanto, ser representados por uma seqüência alfabética. Importante lembrar que estas letras têm uma validade apenas naquela peça, ou seja, o que é “a” em uma peça é diferente do que é “a” em outra. Os motivos-de-tema que constituem os temas [A] e [B] podem ser variados segundo princípios que esclarecerei mais adiante, e um motivo-de-tema variado será representado pela letra adicionada de uma pequena vírgula sobrescrita, como uma apóstrofe (a', a'', etc.).



exemplo de tema

Esquema das peças

Assim esclarecido o que é TA, TE, TI, TC, TF, \boxed{A} e \boxed{B} , pode-se resumir que a sucessão de trechos da forma geral de uma peça *kawoká* ao seguinte esquema:

1. TI (toque inicial, músicos de pé sem dançar).
2. tema \boxed{A}
3. TC (toque central da suíte e início da dança no final deste).
4. repetição do tema \boxed{A}
5. TC (repetição do item 3)
6. tema \boxed{B}
7. TC (inteiro ou somente uma parte)
8. repetição de \boxed{B}
9. TC (inteiro ou somente uma parte)
10. TF (final a dança).

Resumo: TI + \boxed{A} + TC + \boxed{A} + TC + \boxed{B} + TC + \boxed{B} + TC + TF

Este é um esquema geral, sujeito a algumas variações que serão discutidas mais adiante. É importante verificar que, de algum modo, há sempre um retorno para \boxed{A} depois da exposição de \boxed{B} , pois ocorre que \boxed{A} se encontra contido em \boxed{B} , como se poderá ver nas transcrições. Após o TF, terminada uma peça, há uma pausa curta, de 30 segundos a 2 minutos, os instrumentistas ficando na posição de execução, em pé, mantendo o instrumento pendurado no pescoço, podendo chegar até uma panelinha que contém água e fazê-la escorrer por dentro da flauta, ou conversar muito rápida e restritamente, sempre em volume muito baixo, geralmente acerca de algum ajuste musical ou sobre os motivos da peça seguinte. Logo em seguida, o mestre dá o TI, toque inicial típico da suíte, no que é imediatamente seguido pelos acompanhantes, e assim inicia-se a outra peça. Após a última peça de uma suíte, o *kawokatopá* toca o TE (toque de encerramento) sozinho, após o que os três instrumentistas guardam seus instrumentos para a próxima sessão. Os instrumentos são colocados no chão, um ao lado do outro, apoiados na parte do bocal em algum tronco ou banquinho.

O acompanhamento do *kawokatopá*

Outro aspecto analítico das transcrições é a exclusão do pentagrama das flautas dos acompanhantes, *kawokamonawatu*. A técnica de acompanhamento apresentou muita estabilidade em todas as suítes, ou seja, não há uma identidade entre uma suíte específica e a técnica de acompanhamento, ela é sempre a mesma. As transcrições mostraram aquilo que o discurso nativo colocava nos seguintes termos: o flautista mestre “canta” (*apakapai*) e os outros sopram (*ejekepei*). Ou seja, os flautistas acompanhantes não executam motivos-de-tema. Quando tive aulas de flauta com meu sogro, a partir de um certo dia ele me falou *pikiyejepei ejekepei kawoká*, “você sabe soprar *kawoká*”. Imediatamente, passou a me ensinar a parte do *kawokatopá*, enquanto ele fazia o acompanhamento. À medida que eu aprendia uma peça inteira, ele me dizia *pikiyejepei apakapai kawoká*, “você sabe cantar *kawoká*”. O acompanhamento é uma ambiente que acolhe o cerne da música, que são os motivos-de-tema.

Nos toques de abertura/encerramento não há acompanhamento, pois o *kawokatopá* toca sozinho. Nos toques iniciais de suíte, o *kawokatopá* dá o início da peça e os dois *kawokamonawatu* imediatamente o seguem com os mesmos motivos-de-tema até o início de A, quando se inicia o acompanhamento de notas prolongadas. Em suítes como *patokuwá* e *ielatujata* há o motivo-de-toque que chamei de “i”, de imitação (já mencionado acima). Veja-se o exemplo abaixo, um trecho da primeira peça da suíte *Ielatujata*, desde o toque de abertura-encerramento até o início da dança, onde começaria a repetição de A.

The musical score consists of four systems. The first system features two staves: 'k.tupa' (flute) and 'k.monawatu' (accompaniment). The flute part begins with a melodic line labeled 'TA' and 'TI'. The second system shows the flute playing a melodic line with a section marked 'A' and the accompaniment playing a rhythmic pattern labeled 'repete 3x'. The third system shows the flute playing a melodic line and the accompaniment playing a rhythmic pattern. The fourth system shows the flute playing a melodic line and the accompaniment playing a rhythmic pattern, with a final measure marked 'D'.

No primeiro sistema, o flautista principal, *kawokatopá*, toca o tema de abertura (TA), começando em seguida o toque inicial (TI), no que é seguido pelos dois acompanhantes, que tocam conforme o pentagrama *k.monawatu*. No segundo sistema, segue-se o toque inicial e tem início o tema A. No final deste sistema, os acompanhantes iniciam o acompanhamento de notas longas, seguindo a nota longa mi, tocada pelo flautista principal. O ataque desta nota a ser prolongada se dá com atraso em relação ao *tpá*, e este atraso é sistemático, é sempre o mesmo para todas as notas longas do tema. O retorno ao motivo-de-toque se dá no quarto sistema, também ocorrendo com um atraso, seguindo-se daí a imitação (i). Para mostrar claramente como esta imitação ocorre, abri um terceiro pentagrama (reduzido), que corresponde à parte do *kawokamonawatu* que fica à esquerda do mestre, o último a executar o motivo de imitação, que neste caso é a nota mi natural. Ainda neste sistema, a linha abaixo (U.) corresponde ao chocalho de tornozelo, *uaiũ*, marcando o início da dança (D). É importante frisar que o atraso típico do flautistas acompanhantes em relação ao principal não decorre de uma expectativa, ou seja, não é o caso dizer que os *monawatu* estão aguardando qual nota o mestre dará, para em seguida

reproduzi-la. Não se trata de entender a textura polifônica da música de flautas *kawoká* como uma heterofonia que segue uma “estética da descoordenação” (Salivas, 2002), trata-se muito mais de um estilo de acompanhamento próximo à idéia de vozes “ao mesmo tempo em sincronia e fora de fase” (Feld, 1994:119). Muitos flautistas que observei como *kawokamonawatu* conhecem também a parte musical do *tupá*, e de fato, pude observar vários *kawokatopá* além de Kam. Portanto, os acompanhantes sabem perfeitamente qual é a nota, quando e como deverá ser tocada, é um conhecimento musical compartilhado, repleto de “discrepâncias participativas” (Keil, 1994b, 1995).

Este pequeno exemplo serve para mostrar como funciona o acompanhamento, que apresenta características similares em todas as suítes que pude ouvir. Como se pode notar, a técnica de acompanhamento não é em estilo alternante, é muito mais um tipo de prolongamento de certas notas a partir de sua enunciação no início dos motivos-de-tema. Este prolongamento produz um efeito de eco, ou melhor, de reverberação, ou ainda, de microfonia, quando uma nota atinge uma frequência na qual fica reverberando, enquanto as notas subseqüentes vão aparecendo sem este impacto. Esta projeção de uma nota inicial do motivo cria o campo no qual o motivo segue adiante.

Para tentar compreender esta técnica, lembro que o flautista principal canta no centro, os acompanhantes o guardam de lado. Esta estrutura de posicionamento do conjunto do trio de flautas *kawoká* está de acordo com o que Menezes Bastos chamou de “estrutura centro-periferia” (1997, 1999a), ou seja, no trio *kawoká*, o centro é a camada de máxima significância, o cerne do sentido, e ele é resguardado por uma cobertura lateral, uma ambiente que o acolhe. Este me parece o sentido da técnica de prolongamento de notas do acompanhamento *kawoká*, o sentido da textura musical que estas flautas “atrasadas” em relação ao canto, que parecem estar em outro andamento, muitíssimo mais lento.

Conceitos: do gênero à célula

À guisa de esclarecimento e recapitulação, esclareço o uso de alguns conceitos do estudo da música das flautas *kawoká*.

Gênero: Música de *kawoká*, a totalidade do repertório.²¹⁰

²¹⁰ Mello (1999) afirmou que o gênero musical de flautas e o gênero musical vocal feminino de *iamurikumã* formam um super-gênero. Uma outra possibilidade é a de se olhar para estas duas unidades como um único

Sub-gênero: reunião de suítes em um grupo por período do dia/noite (*ieikenepitsana*, “música da tarde”, etc.)²¹¹.

Suíte: conjunto nomeado de peças executadas em conjunto, com uma ordenação pré-determinada, unidade marcada por um andamento único, unidade temática, jogo motivico, toques típicos (por exemplo: *mututute*, *sapalá*, etc.).

Peça: unidade de música sem pausa interna, formalmente constituída por toques e temas. Importante sublinhar que, dentro de uma suíte, pode haver sub-grupos de peças, ou seja, um número pequeno (3 ou 4) de peças que formam um sub-grupo nomeado. Por exemplo, na suíte *mututute* há um sub-grupo de três peças interrelacionadas motivicamente chamadas de *ulusixetoq*²¹².

Toque: frases melódicas típicas de uma suíte, constituídas por uma sucessão fixa de motivos-de-toque, e que são repetidas em todas suas peças, havendo os seguintes toques: inicial (TI), central (TC) e final (TF). São representados por números.

Tema: cada peça de uma suíte é construída formalmente por dois temas, **A** e **B**, que são frases ou períodos musicais constituídos por uma sucessão de motivos-de-tema.

Motivo: pequenas frases ou motivos musicais que funcionam como uma unidade de enunciação, que constituem os elementos básicos para a construção dos temas e dos toques. Os motivos-de-tema são representados por letras minúsculas, enquanto os motivos-de-toque o são por números. Os motivos podem ser variados, e uma variação de motivo é representada pela letra ou número seguido de uma vírgula em sobrescrito.

Célula: Alguns motivos têm uma extensão tal que podem ser fragmentados em partes menores chamadas células. Estas células podem ser repetidas ou excluídas do motivo, criando uma sua variação. Uma célula é uma parte interna de um motivo que é repetida isoladamente após a enunciação do motivo, o que faz com que a célula se transforme em motivo.

Há vários pontos a discutir nestes conceitos, o que pretendo fazer mais adiante²¹³.

Agora, passo para a apresentação das transcrições musicais do ritual de flautas *kawoká* em sua totalidade.

gênero musical passível de realização por diferentes perspectivas de gênero (*gender*). Tenho trabalhado com uma definição para gênero musical inspirada nos “gêneros de fala” (ver Piedade, 1997, 1999c, 2003).

²¹¹ Estes sub-gêneros são como gêneros tematizados na cronologia. Os gêneros, executados em momentos específicos do dia e da noite, obedecem a uma espécie de “isotopia”, conforme definido por Menezes Bastos (1990).

²¹² Julguei que estes sub-grupos ocasionais não constituem uma categoria analítica estável o suficiente para aparecer destacada aqui.

²¹³ De imediato, digo que as noções de “tema”, “toque”, “frase”, “motivo” e “célula” serão mais bem explicitadas no decorrer da análise. Evidentemente, todas elas têm uma pertinência sintática: trata-se de

P1

a gravação começa aqui
final da primeira exposição de A

(caput...)

TC 1311311 i 121 aba TC 311311 i 112 e

e l a l a l TC 311311 i 1121

B A TC e l e l b' e l f a l f a l c'' 311311 i 1 TF

P2 (sub-grupo P2-4) (TC = b11bb11iii1121)

Tl A TC A TC B a b c b' d e

B A TC A TC B B A TC A TC f g TF

P3

Tl A TC A TC B a b c d e

b A TC B A TC f g TF

P4

TI | A=TC | A=TC | B |

bb111 i 111121 | bb'11 i 1121 |

c d e f f

A=TC | B | A=TC | TF ||

b'11bb11 i 1121 | cdeffb'11bb11 i 111 |

P5

TI | A | TC | B | A | TC | TF ||

311311iii1121 |

a a b a c a

A | TC | B | A | TC | TF ||

aabaca | 311311iii1121 | d | d | a | e | aabaca

d d b' d c' d | aaeacbaca | TC | TF ||

P6

TI | A | TC | A | TC | B |

1311311iii1121 | a1a'b | 1311311iii1121 |

a l a' b c

A | TC | B | A | TC | TF ||

a1a'b | 311311iii1121 | c'c'dd' | a1a'b | 311311iii1121 |

c' d d'

P7

P8

Comentários a *patokuwá*

O jogo motivico instaura uma troca de elementos e posições de elementos. Em P3 temos \boxed{A} = abc e \boxed{B} = defg. Na última aparição de \boxed{A} , o terceiro e último motivo-de-tema é trocado pelo de \boxed{B} , e assim abc se transforma em abg. Este tipo de troca de finalizações aponta para uma espécie de “vitória” de \boxed{B} sobre \boxed{A} , pois \boxed{B} englobou \boxed{A} de tal forma que lhe fertilizou com seu motivo de fechamento, colocando a sua marca no interior da própria proposição inicial.

O contraste entre \boxed{A} e \boxed{B} não se dá no âmbito da forma, pois muitas vezes o aspecto formal dos temas é similar. Por exemplo, em P5, ambos os temas têm forma ternária com os seguintes motivos-de-tema:

\boxed{A} = aab aca

\boxed{B} = ddb' dc'd

Este padrão é interessante e recorrente: a dupla exposição de uma idéia inicial é seguida de uma idéia diferente, e esta estrutura ternária se reapresenta novamente através

da exposição da proposição inicial seguida de uma terceira idéia, fechando a estrutura com a retomada da idéia inicial. Pode-se representar essa estrutura de várias formas:

AAB ACA

ou

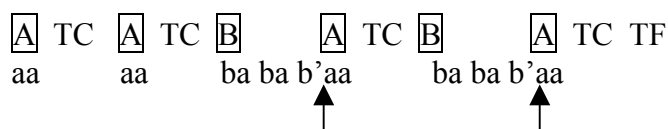
= ≠ = ≠ =.

Ainda em P5, a reexposição de \boxed{A} apresenta uma aumentação (alargamento dos valores rítmicos) deste esquema ternário, através da inclusão do bloco de motivos-de-tema aae. Verifica-se uma duplicação da primeira parte do esquema AAB ACA, transformando-o em AAD AAB ACA.

Em P6, no nível motivico, a' é uma aumentação de a (em \boxed{A}), o mesmo processo ocorrendo em \boxed{B} : c' é aumentação de c. Nesta peça, os dois temas apresentam uma operação de contínua diferenciação, proposição + variação por aumentação + novo motivo (diferença), o que pode ser resumido por: a a'b.

De P1 a P6 as peças tocadas foram um tipo de ensaio, *patakakipistana*, ou seja, os músicos estão sentados. Após P6, uma pausa para preparação, soa o toque de abertura (TA), e se inicia P7. Embora agora se inicie a dança e a marcação com chocalho, não há variação de pulso em relação às seis primeiras peças, ficando em $\downarrow = 55-58$ ²¹⁴.

Em P7, os temas são binários, e ocorre que a última parte de \boxed{B} coincide com a articulação de \boxed{A} , sendo que o primeiro motivo-de-tema de \boxed{A} funciona como intersecção. Veja o esquema abaixo, as flechas indicando o motivo de intersecção:



²¹⁴ Nas transcrições, a linha de marcação de tempo do chocalho não foi colocada por medida de clareza visual. Nestes comentários, indico apenas a figura musical referente à pulsação do chocalho e o número de batidas por minuto. A pulsação é a marcação dos pés direitos dos músicos, que ganha o reforço sonoro do chocalho de tornozelo direito do *kawokatópá*, *uaii*. Na primeira exposição de \boxed{A} , o pulso acentuado coincide com o início do tema, mas muitas vezes, especialmente nos temas ternários, já na primeira repetição de \boxed{A} , o pulso forte vai para o contratempo. Notei que, para os nativos, tal mudança é irrelevante, pois o que importa é a pulsação, esta sim sempre firme e binária – pé direito forte, pé esquerdo fraco. Como ocorre em muitos outros repertórios musicais indígenas, a métrica da marcação rítmica acompanha estritamente a métrica melódica, podendo inverter os acentos sem problemas, pois bater os pés (ou o bastão de bambú) ritmicamente serve para demarcar unidades do recorte temporal, pontuando o andamento da música, e não para marcar seus aspectos sintáticos. Se, nas rítmicas indígenas, há sempre uma pulsação dual dos pés, o direito sendo forte e o esquerdo fraco, talvez se trate de uma “vantagem biológica do lado direito” ou de uma “disposição congênita para a assimetria” que aponta para aspectos “religiosos” (cf. Hertz, 1980 [1910]), ou esta dualidade revela muito mais para o significado catabático das danças ameríndias (ver Veras, 2000).

Chamo este tipo de superposição de elipse. Este fenômeno, muito recorrente na música de *kawoká*, é um tipo de superposição importante²¹⁵. A elipse mostra como o tema [A] é englobado por [B], e ao mesmo tempo como a proposição inicial recupera sua integralidade em [B]. Trata-se de um *tropos* importante na poética musical porque configura uma espécie de engano ao ouvido, que tende a ouvir a omissão de um elemento da frase.

Suíte Ielatujata (II-12)

escala



clave



TA (toque de abertura)



TI (toque inicial)



geralmente 1 1 2 1

TC (toque central) geralmente 3 1 1 4 3 1 1 i 1 2 1



TF (toque final)



²¹⁵ Há este tipo de movimento em outras músicas. Na fraseologia clássica, é o que Riemman chamou de *verschränkung*, “cruzamento”, observável na música de vários compositores, como Mozart (Riemman, 1967 [1895]).

I4

TI A 3 1 1 a b TC 3 1 1 4 3 1 1 i i 1 1 1 1 1 1 1 1 D A a b 3 1 1 a b TC 4 3 1 1 i i 1 1 1 1 2 1

B 3 1 1 a' a b 3 1 1 A a b TC 3 1 1 4 3 1 1 TF ||

(Musical notation with slurs and fingerings: a, b, a', a, b)

I5

TI A 3 1 1 4 3 1 1 i i i 1 1 1 1 2 1 TC D

B a' a b a b' A TC 3 1 1 4 3 1 1 i i 1 1 2 1 B A TC a' a c a' a b a b' 3 1 1 4 3 1 1 i i 1 1 2 1 TF ||

(Musical notation with slurs and fingerings: a, b, a, b')

I6

TI A 4 b 3 1 1 4 3 1 1 i i 1 1 2 1 TC D

B c 4' c 4' A TC a 4' b 3 1 1 4 3 1 TF ||

(Musical notation with slurs and fingerings: a, 4, a, 4', b, c, 4'', c')

I7

I8

I9

I 10

TI **A** $\overbrace{3114311ii111121}^{TC}$ $\overbrace{aa'a''}^{A}$ $\overbrace{3114311ii111121}^{TC}$

a l a' a''

B b c d d' l a c

d'' l a a'' 114311 TF

I 11

TI **A** $\overbrace{4311ii11111121}^{TC}$ $\overbrace{aa'aa'43114311iii1121}^{A}$ $\overbrace{43114311iii1121}^{TC}$

a l a' l a l a'

B a b a c 4 d a $\overbrace{43114311iii1121}^{TC}$ $\overbrace{babac4daa43114311}^{B}$ $\overbrace{43114311}^{A}$ $\overbrace{43114311}^{TC}$ TF

I 12

TI **A** $\overbrace{aba'a'l'a'l}^{A}$ $\overbrace{311iii111121}^{TC}$ $\overbrace{aba'a'a'l}^{A}$

a b a' a' l 4

a a'a'l'a'l $\overbrace{43144311iii1121}^{TC}$ **B** a'' b' c c'

A $\overbrace{aba'a'l'a'l}^{TC}$ $\overbrace{4311iii1121}^{TC}$ **B** $\overbrace{a''b'cc'l}^{A}$ $\overbrace{aba'a'l'a'l}^{TC}$ $\overbrace{43114311}^{TC}$ TF

Comentários a *ielatujata*

O pulso em *ielatujata* continua composto (ou seja, sub-divisível por três), e o andamento gira em torno de $\downarrow = 27-28$. Nesta suíte não há a nota mi^b , por isto a clave foi armada diferentemente. Esta nota corresponde ao segundo orifício da flauta, ou seja, o flautista levanta apenas o dedo médio da mão direita. O fato desta nota não fazer parte desta suíte é significativo, uma marca da suíte. Adiciona-se a esta característica o uso de uma variação microtonal no motivo-de-toque 4, indicada no esquema abaixo por uma flecha. Esta nota mi é ali sutilmente baixada através da aproximação do indicador da mão direita no segundo orifício, justamente aquele do mi^b , de maneira a cobrir uma pequena parcela do orifício. Há outros usos de variação microtonal na música de *kawoká*, como em Mu7, mas se trata de um procedimento pouco freqüente no repertório, pois, em geral, os orifícios estão inteiramente tapados ou abertos²¹⁶.

Nesta suíte há vários exemplos de um tipo de variação que chamei de reiteração. Ocorre reiteração quando uma célula final de um motivo é repetida logo após a apresentação deste, reiterando, portanto, sua parte final. Isto faz com que esta célula que se desprende do motivo se torne ela mesma um novo motivo, variação do primeiro. É no nível das frases que a ação da reiteração se torna mais clara. Trata-se aqui igualmente da repetição da parte final da estrutura da frase, formada por um motivo, e algumas de suas configurações são: ab b, abc bc, abc c, aa a, aab ab. Por exemplo, em I3 \boxed{A} é $aa' aa' a'$, o último a' sendo uma reiteração de aa' .

Estes são alguns dos muitos exemplos de reiteração que ocorrem em todo o repertório *kawoká*. Mas creio, a partir da escuta, que este princípio é extensivo ao repertório vocal da música xinguana em geral. Reiteração é semelhante ao que Riemann, no século XIX, chamou de *anschlußmotiv*, “motivo anexado” (Riemann, 1967 [1895])²¹⁷,

²¹⁶ Reforço aqui a idéia de que as indicações das alturas musicais em todas as transcrições são sistematicamente aproximativas, o re^b sendo sempre mais baixo e o mi^b mais alto. Tocadas estas melodias ao piano, perder-se-ia esta importante e característica “desafinação” da música de *kawoká*. O sistema temperado foi criado no século XVIII em função dos problemas de afinação entre instrumentos de sons fixos e instrumentos que utilizavam a escala “natural” (Candé, 1961): trata-se da virada para um sistema simétrico que representou uma revolução “epistemológica musical” (Abdounur, 1999). O temperamento artificialmente divide a oitava em intervalos iguais e estabelece a equivalência das oitavas, quase sempre não sendo perfeitamente adequado para as transcrições das músicas tradicionais, e também de certas músicas ocidentais, como no caso da música barroca (Harnoncourt, 1982).

²¹⁷ Hugo Riemann foi um importante musicólogo cuja teoria harmônica marcou a escola da chamada harmonia funcional. A fraseologia deste autor é interessante para a música de *kawoká* na medida em que ele enfatiza o papel dos motivos na estrutura das frases, embora conte com princípios de acentuação que somente entram em jogo na música erudita ocidental (Riemann, 1967 [1895]). É importante ressaltar que faço a referência a Riemann e a outros musicólogos nesta tese porque minha leitura destes autores, que têm como objeto principal a música ocidental, revelou que suas contribuições têm um rendimento transcultural.

mas a natureza do motivo é especial, pois é a parte final do motivo anterior. É como um eco, uma confirmação sintética da proposição, um recurso poético, já que produto de um jogo no nível sintático da frase musical.

Nesta suíte há também um tipo de relação entre os temas que é muito presente em todo o repertório *kawoká*. Trata-se de quando \boxed{B} configura-se como uma espécie de variação do tipo transposição em relação a \boxed{A} . Em outros termos, \boxed{B} apresenta motivos-de-tema que são transposições do motivos-de-tema de \boxed{A} , sempre um grau mais alto. Desta forma, os motivos-de-toque de \boxed{A} atingem a região mais aguda, chegando à nota sol^b. Isto ocorre em I2, I3, I4 e I8.

Em I1, há um exemplo do uso de variação por aumentação (alargamento na estrutura rítmica do motivo) e do comentário (novo motivo com a mesma terminação do anterior, ou seja, com a mesma célula de finalização). Estas operações se encontram em \boxed{B} , que é constituído por: motivo b + repetição de b + b' (variação b por aumentação) + c (comentário de b') + c' (inversão de b). Este último motivo, por sua vez, está próximo do motivo a, a proposição inicial, e de fato, é uma variação de a que o sucede (a'') na recapitulação de \boxed{A} . Esta é uma construção temática interessante, na qual o primeiro motivo de \boxed{B} é sucessivamente variado até que, por fim, se aproxima do motivo inicial da peça, ou seja, é uma seqüência que transforma \boxed{B} em \boxed{A} .

A variação por transposição pode se dar dentro de um mesmo tema, e pode ser para um grau abaixo na escala, como é o caso de \boxed{A} em I3: a + a' (variação por transposição inferior). O motivo-de-tema de \boxed{B} é a'' (variação de a por transposição superior). Nesta peça há muita elaboração formal a partir de um único motivo, e a forma exhibe um contorno que pode ser visualizado assim:

\boxed{A}	\boxed{A}	\boxed{B}	\boxed{A}	\boxed{B}	\boxed{A}	\boxed{A}
		a''		a''		
a	a	a	a	a	a	a
a'	a'a'	a'	a'a'	a'	a'a'	a'

Na peça I4, \boxed{A} é ab ab, e \boxed{B} é a'ab a'ab ab. Ocorre aqui que o motivo a'ab de \boxed{B} é a repetição de ab de \boxed{A} antecedida por a', uma variação tipo transposição de a. Trata-se de um caso de inclusão que vem a transformar a idéia inicial no início de sua enunciação, transfigurando \boxed{A} em \boxed{B} . A mesma operação ocorre em I5, na exposição de \boxed{A} após \boxed{B} .

Muitas vezes os motivos-de-tema são separados por motivos-de-toque, que são indicados por números. Alguns motivos-de-toque se engendram de tal forma entre os motivos-de-tema que também são transformados por variação, como é o caso de I6, onde o motivo-de-toque 4 é variado duas vezes, se transformando em 4' e 4''.

Alguns temas têm forma binária, do tipo ab, ou ternária, do tipo abc, ou mesmo quinqüenária, como é o caso de I9, onde \boxed{A} é ababa e \boxed{B} é a'b''a'ba.

É comum uma variação de motivo do tipo diminuição, que é o contrário da aumentação: há um encurtamento de valores rítmicos do motivo. No \boxed{A} de I11, a' é uma variação deste tipo: passa-se de 2 semicolcheias e uma semínima pontuada para 2 colcheias e uma colcheia, diminuindo três vezes o valor da última nota do motivo a. Note-se ainda nesta peça que, no final do segundo \boxed{B} há uma elipse, ou seja, o motivo a pertence tanto a \boxed{B} enquanto finalização quanto a \boxed{A} enquanto motivo inicial.

Suíte uialalakakipitsana

(U1-2)

escala

clave

TI (toque inicial)

TC (toque central)

TF (toque final)

U 1

U 2

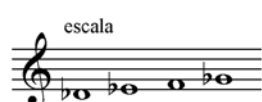
Comentários a *uialalakakipitsana*

Esta breve suíte de duas peças, com andamento $\text{♩} = 61$, foi tocada no final da primeira sessão do ritual de *kawoká*. A escala²¹⁸ é a mesma de *ielatujata*, não havendo mi^b , o toque inicial e o toque central são semelhantes, e o pulso é simples. Nas duas peças, os toques centrais são mais curtos, havendo menos motivos-de-toque que nas suítes precedentes. U1 tem um **A** quaternário, na forma dos motivos $\text{aaa}'\text{a}''$, enquanto que **B** é ternário: $\text{bb}'\text{a} \text{bb}'\text{a} \text{b}''\text{aa}'$. Há duas operações de variação simultâneas em b'' : exclusão da célula inicial do motivo b e duplicação da célula seguinte.

Em U2, na segunda exposição de **B**, ocorre uma exclusão dos motivos cc' , que são os motivos iniciais do tema. Esta operação é rara, acontecendo um tipo de decapitação do tema **B**. Acéfalo, este tema conduz ao último toque central e ao toque final da suíte. Imediatamente após este toque, o *kawokatopá* tocou o toque de encerramento, e a primeira sessão acabou.

Suíte *maiyuwatápi*

(Ma1-2)



²¹⁸ Entendo as escalas *kawoká* como um repertório de sons que mantêm uma relação hierárquica com o centro tonal, que em toda a música *kawoká* pode ser considerado a nota ré^b . Tratarei do sistema tonal mais adiante.

Ma 1

TC 111111111111 [A] a b b TC [A] a b a b b c TC [B] d e f

caminhando até a casa (ida)

[B] d e f e e f [A] a b b b c TF

parados (em frente à casa)

Detailed description: The first system of Ma 1 consists of two staves. The first staff begins with a treble clef and a key signature of one flat. It starts with a 'TC' (Tactical Cue) and a series of eleven vertical lines. This is followed by a box labeled 'A' containing a melodic phrase with notes 'a' and 'b'. This phrase is repeated, with a 'b b' interval between the two repetitions. This is followed by a 'TC' and another box 'A' containing a phrase with notes 'a b a b b c', also repeated with a 'TC' before. The system ends with a box 'B' containing notes 'd e f'. The second system starts with a box 'B' containing notes 'd e f e e f', followed by a box 'A' with notes 'a b', then notes 'b b c' with a 'TF' (Tactical Cue) and a double bar line.

Ma 2

11111 [A] a b c d l a a [B] (dança) a' l

parados (em frente à casa)

[A] e b e f 11 a b c d TC [A] a b c d TC [B] a' e b e f TF TE

caminhando até o centro (volta)

4 vezes (no centro da aldeia)

Detailed description: The first system of Ma 2 starts with a treble clef and one flat. It begins with five vertical lines, followed by a box 'A' with notes 'a b c d l'. This is repeated with an 'a a' interval between repetitions. This is followed by a box 'B' with notes '(dança) a' l'. The second system starts with a box 'A' with notes 'e b e f', followed by two vertical lines and a box 'A' with notes 'a b c d'. This is repeated with a 'TC' (Tactical Cue) before. This is followed by another box 'A' with notes 'a b c d', a 'TC', and a box 'B' with notes 'a' e b e f'. The system ends with 'TF TE' and a double bar line. A bracket below the second system indicates that the 'a b c d' phrase is repeated '4 vezes' (4 times) '(no centro da aldeia)'.

Comentários a *maiyuwatápi*

No início de um novo dia Wauja, ao final da tarde, foi tocada a suíte *mayuwatápi* no pátio, na situação centro-casa-centro. Nesta situação, se trata sempre de duas peças, uma para ir do centro à casa do dono-da-flauta, e outra para voltar. O pulso está por volta de $\downarrow = 58$, lembrando que os músicos tocam andando em um passo vigoroso. Como se pode ver, há somente um motivo-de-toque, ele mesmo configurando o toque central. Os músicos começaram a caminhar antes da execução de [A] e chegaram à casa, executaram o último [A] e o toque final. O passo é veloz, o mais rápido que se poderia, tocando estas flautas pesadas e compridas. A pausa em frente à casa foi absolutamente silenciosa, e durou menos de dois minutos. Na volta, o procedimento foi diferente, pois foram tocados os dois temas ainda em frente à casa, e somente no toque central após a reexposição de [A] depois de [B] é que os músicos se viraram e iniciaram a caminhada ao centro. No caminho, [A] e [B] foram executados quatro vezes, a última delas já no centro, onde os músicos se voltaram para a casa do dono, na mesma posição do início, e ali sou o toque final. Mais uma vez, imediatamente após este, o mestre tocou o toque de encerramento. Já estava escuro, a fogueira dos homens já estava se apagando, alguns homens ainda proseavam em torno dela. As flautas foram guardadas no interior da casa dos homens, e todos se retiraram para suas casas, cujas portas foram abertas.

Suíte mututute

(M 1-23)

escala

clave

TI (toque inicial)

TC (toque central) e motivos de toque geralmente 5 6 5 7 7

TF (toque final)

M 1

A gravação inicia com a peça já em andamento, em meio à primeira exposição de A.

... c b' a b' TC 1 2 3 4 4 3 5 6 5 7 7 A

a b c b'

TC 1 2 3 4 4 3 5 6 5 7 B A B A TC 1 2 3 4 4 TF

a b' d e

M 2

TI A TC A TC B

a b 12344356577 abab 1234435657 c c'

D

d e d' e A TC B A TC 1234 : TF ||

M 3

TI A a b c e TC A TC

12344356577 ababcd 1234435657

B TC B TC A TC

4435 ec 4435 ababcd 14 : TF ||

M 4

TI A a 3 b a' TC A TC

56577 a3ba3ba3a' 5657

D

B A B A TC B A B A TC

a3 cc' a3c'a3a' 5657 cc' a3b' cc' a3c'a3a' 5657! TF ||

M 5

M 6

M 7

M 8

M 9

M 10

M 11

TI A

3c 3 5 6 5 7 A TC B

a b c d d' c'

c 3c TC a A TC c c' c 3c TC A TC B TC a b' c c' c 3c TC TF

b'

M 12

TI A

a b 3 c ab3c b3c TC A TC D

ab3c b3c 5 6 5 7 7 ab3c ab3c b3c 6 5 6 5 7 7

B

d e 3 f de3f e3 A TF

ab3c ab3c ab3c b3c

M 13

TI A

a b c a-3 TC A TC

5 6 5 7 7 a3 a3 b3 c3 5 6 5 7 7

B

d a' 3 e a' 3 bc TF

M 14

M 15

M 16

M 17

TI A 3 6 5 7 TC

a b b' a' b b' a' b'' b''

B A TC 3 6 5 7

c d a'' b b' a' b b' b'

B A TC 3 5 B A TC

c d a'' b b' c' a' b b' b'

e

TF

M 18

TI A 5 6 5 7 7 TC A 5 6 5 7 7 TC

a a b b'

B A B

b' b' 5 a b b' c'

c c a' c' e

A TC B A B A TC

a b b' c b' b' 5 c a' c' a b b' e c' a b b' 5 6'

TF

M 19

TI A 3 5 6 5 7 7 TC A 3 5 6 5 7 7 TC B

a a b c d

B A TC

c a a' f a b c 3 5 6

TF

M 20

TI A 3 a 3 6 3 3 a 3 6 3 5 6 5 7 7 A a 3 a 6 3 a 3 6 3 5 6 5 7 B 3 a 3

b 3 a 3 6 3 3 a 3 6 3 B d e 3 a 3 6 3 TF

a a' b

d c (=a+a)

M 21

TI A 3 3 a b a b 3 3 b b 5 6 5 7 7 A a b 3 3 a b a b 3 3 b b 5 6 5 7 B c

a b c

A a b 3 3 c a b a b a b 3 3 b b TF

M 22

TI A 3 3 b b 3 5 6 5 7 B a b 3 d

a b c d

A b a b 3 3 d b a b 3 3 b b TF

M 23

Comentários a *mututute*

Às 2 horas da madrugada, souo o TA e iniciou-se a suíte *mututute*, que tem 23 peças. Esta suíte tem uma pulsação simples e um toque central longo, com um andamento semelhante ao *maiyuwatápi* ($\text{♩} = 60$).

Um dos princípios de variação é a fusão de motivos, e é isto que ocorre em Mu1, onde tema $b' = b+a$. Na fusão, o primeiro motivo é dominante, o que explica que $b+a=b'$ e não $=a'$. Ou seja, um motivo é tomado integralmente para finalizar o outro. Ainda nesta peça, a é omitido na reexposição de \boxed{A} , o que mostra como, em algumas peças, os motivos iniciais (geralmente quando são curtos, como é o caso aqui) são objetos de manipulação. E isto ocorre particularmente em Mu1, pois a é similar ao motivo-de-toque 1, o que lhe dá um caráter ambíguo, quase que de uma continuidade do toque. Algo semelhante ocorre em Mu3, onde o motivo c é similar ao motivo a de Mu1, aqui se apresentando como reiteração de b , e também em Mu6.

Em muitas peças ocorre uma troca de motivos finais dos temas, como é o caso de Mu4, onde \boxed{A} é $ab ab aa'$ e \boxed{B} é $cc'ab'cc'$ e a última exposição de \boxed{A} é $ac'aa'$. O padrão é $AB CD \Rightarrow AB CB$, ou seja, uma transformação da estrutura formal de um tema binário que omite sua parte última substituindo-a pela terminação de seu primeiro par. Nesta peça, funciona como se \boxed{B} estivesse alterando \boxed{A} de modo a deixar nele sua marca. Ainda nesta peça, a' é reiteração de b e, ao mesmo tempo, uma diminuição de a (acrescida de célula de motivo-de-toque).

Na peça Mu5 ocorre algo incomum: não há uma recapitulação de \boxed{A} , por outro lado havendo uma maior intensidade no jogo motivico em \boxed{B} , onde o motivo a' é a única sombra de \boxed{A} que ali resta. O tema \boxed{B} assim vai:

cd da' c'd'd d d a' c''eda'

Este tema [B] está dividido em três frases que se iniciam com c, c' e c'', sendo que c' é uma aumentação de c e c'' diminui c', retornando ao contorno de c, mas alterando-lhe uma das notas finais. Lembrando que d é reiteração de c e que d' é uma aumentação de d, note-se que o motivo d é a idéia central de [B], aparecendo 2 vezes na primeira frase, quatro vezes na segunda e apenas uma vez na terceira.

Já vimos temas binários, do tipo ab e ternários, do tipo abc ou aaa. Em Mu7, temos um exemplo de tema [A] quinário: ababaa', sendo que a' é reiteração de a com diminuição rítmica. O tema [B], no entanto, é binário, a''b a''b'. Esta proporção 5x2 ocorre em outras peças *kawoká*, e igualmente seu inverso, 2x5. Note-se ainda em Mu7 a variação microtonal em a, elevando a nota fá através de um pequeno movimento do dedo indicador da mão esquerda, no sentido de semi-abrir o orifício.

A inclusão de células no motivo pode ser anterior a ele, como ocorre Mu8 com o motivo a', o qual é a antecedido pela nota mi^b. O motivo a é variado novamente após [B], através de sua duplicação, transformando-se em a''. Da segunda vez que a'' aparece, ele funciona como motivo inicial de [A], logo, trata-se de uma elipse.

Em várias peças, o jogo motivico em [B] é de tal maneira elaborado que surge uma nova seção após a repetição de [B] e antes de [A]. É o que chamo de seção recondutora, pois ele funciona como uma anti-cadência: quando a repetição de [B] está se encaminhando para o final, ela se interpõe, quebrando a enunciação conclusiva e repondo o jogo motivico, daí que reconduz a trama da peça. Veja-se a morfologia de Mu9:

A	A	B	B	seção recondutora	A
ababb'	ababb'	cc'd	cc'd	<u>d'b' d'b'</u>	ababb'

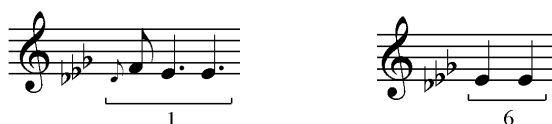
A seção recondutora é constituída por uma nova combinação de motivos, ou por motivos novos ou variações novas. Neste caso, d' é uma variação que omite a célula inicial de d. (omissão, portanto) e b' é uma reiteração de b (que já havia aparecido em [A]).

As peças Mu7-9 formam o sub-grupo *enukupirato*, e o que há em comum entre estas três peças em especial é o jogo que produzem com a seguinte célula, constantemente trabalhada nestas três peças:



A peça Mu10 tem muita similaridade motívica com Mu5, mas há muitas diferenças na estrutura formal: em Mu10 há uma seção recondutora (ab'bb'b) que parece uma transformação de **A** em **B**. Isto porque **A** é ternário, enquanto **B** é quinário, e a seção recondutora é um jogo dos motivos de **A**, só que em um molde quinário.

Já comentei que alguns motivos-de-toque funcionam como motivos-de-tema em algumas peças. A suíte *mututute* tem um toque central longo, mas me parece que sua marca principal, seu traço mais saliente, são os motivos-de-toque 6 e 1:



Estes dois motivos-de-toque permeiam o jogo motívico no *mututute*, são partes importantes da assinatura da suíte. Veja-se, por exemplo, o motivo acima apresentado como marca do sub-grupo *enukupirato*. Ele pode ser encarado como uma transformação de 1 por meio de diminuição ou compressão rítmica. E em Mu11, o motivo c é quase idêntico a 6. Nesta última peça também há seção recondutora, que se apresenta ao final do segundo **B**: ab'cc'cc.

Em Mu12, **A** é abc abc bc, onde o último bc é reiteração de abc. Há uma duplicação de abc, portanto uma duplicação da ordem da frase, sendo que na última exposição de **A** há uma nova duplicação, triplicando a frase: abc abc abc bc. A operação de triplicação strictu sensu pode ser ouvida em outras peças do repertório *kawoká*, embora no presente ritual ela tenha sido raramente empregada. O nome desta peça, *sakaluotana*, significa “asa de papagaio”.

O nome do sub-grupo Mu13-14 é *aparatu*, e pode-se notar aqui que os motivos a destas peças são aparentados, o a de Mu14 sendo uma variação rítmica do de Mu13.



a de Mu13



a de Mu14

Note-se ainda, na repetição de **B** em Mu14, que há uma notável exclusão de a'. Este tipo de alteração no final de **B** é parte importante no jogo motívico. Em Mu16, no último

[A] há uma troca de motivo inicial: ababc se transforma em fbabc, sendo que f tem a mesma terminação de a e uma parte inicial semelhante a d, que é o seguinte:



Este motivo tem uma estrutura duplicada, trata-se de duas vezes sol^b fá mi^b. Em todo o repertório *kawoká* há destes motivos duplicados, a duplicação é um princípio de variação motivica e frásica semelhante à fusão de motivos, só que neste caso se trata de um único motivo que é duplicado. A diferença entre duplicação e simples repetição é que a segunda não é uma fusão, os motivos podem vir separados por uma articulação ou motivo-de-toque. Veja em Mu16 um caso de repetição adicionada: o tema [A] é ababc, uma repetição de ab seguida da inclusão de um motivo novo.

O jogo motivico até aqui descrito penetra em todas as peças do repertório de *kawoká*, mas, em algumas peças, apresenta transformações radicalmente diferentes, como Mu17, a primeira das três que compõem o sub-grupo *ulusixetqa*, “massa de mandioca”. Note-se que após a segunda repetição de [A] surge um motivo inteiramente novo, e, com notas bem mais longas do que se vinha tocando até aqui. Outro momento que acontece esta surpresa é nas peças K11-12, bem mais lentas que as que as precedem, como comentarei adiante. Creio que o contraste causado por uma peça lenta que repentinamente é tocada no decorrer de uma suíte que seguia, até aquele momento, em um andamento mais rápido, aponta para uma significação especial. No caso de K11-12, trata-se de peças consideradas *kanupá*, “sagradas”, que os nativos consideram *kakaiapai*, “caro”. E ainda, consideram sua execução algo extremamente perigoso²¹⁹.

Para concluir meus comentários a *mututute*, chamo a atenção para o diálogo interno entre as peças Mu21, Mu22 e Mu23. Estabelece-se ali um jogo motivico que faz com que Mu22 apareça como uma redução de Mu21 (através da omissão de motivos), e que Mu23 apareça como uma compressão de Mu21. Isto pode ser notado já pela audição comparativa, e há a explicação técnica para este efeito. Veja-se o quadro abaixo:

²¹⁹ Já tratei da idéia de *kanupá* como uma espécie de feitiçaria permitida. “Sagrado” é o termo em português que os Wauja usam neste caso. Em wauja, dizem que *kanupá* é *kakaiapai* (“precioso”) e *waujaiajo* (“verdadeiramente Wauja”). Aqui há o perigo de cometer erros musicais, o que pode causar doenças e morte.

	A	A	B	A
Mu21	ab abab bb	ab abab bb	cab cab	ab ab bb bb
Mu22	ab bb		cab dbab db---	ab bb
Mu23	ab abab bb	ab abab bb	cdb cdb	abab e ab bb

Destaco aqui que em Mu22 há uma exclusão generalizada de motivos, sendo que há uma elipse antes da recapitulação de A, indicada por uma linha pontilhada (**ab** pertence tanto à conclusão de db **ab**, quanto ao início de **ab** bb. A compressão em Mu23 se dá no nível motivico, pois o motivo inicial a aparece reduzido ao ritmo de b. Note-se ainda o motivo e que aparece ao final: trata-se de um novo motivo, tal como em Mu17, só que aqui, ao invés de notas longas, trata-se de curtas.

Suíte kisowagakipitsana

(K 1-25)



TA (toque de abertura) = TE (toque de encerramento)



TI (toque inicial)



TC (toque central) geralmente 3 4 3 3 1 2 3 3 1 2 3



TF (toque final)



K 1

A
B
A B A
 a a b c b c a a d d c e c e c b c b c a a | TF ||

K 2

A B A B A
 aa bcbcaa bcbcaa ddc bcbcaa ddc bcbcaa | TF ||

K 3

A B A
 a a b c b c a a b c b c a a d' e' d' e' d'' c d' e' d' e' d'' c b c b c a a | TF ||

K 4

A B A
 a a l a l a l a l b a l c 3 4 a' a' l a l b a l c 3 4 | TF ||

K 5

TI A

a a b a c

TC A TC B A TC

3 4 3 3 1 2 3 aabacc' 3 4 3 3 1 2 3 dadacc' 3 4 TF

c' d a

K 6

TI A a b a b'' a'

a b a b' b'' a'

A TC B A TC B A

ababab'ab''a' 4 3 3 1 2 3 3 1 2 3 abacabab'ab''a' 4 3 3 1 2 3 3 1 2 3 acabacab'ab'ab''a' 4 TF

a b a b' b'' a'

a c

K 7

TI A a b a b' a'

a b a b' a'

B A TC B A

a abab'aba' 4 3 3 1 2 3 3 1 2 3 acac'de abab'aba' 4 TF

c c' d e

K 8

K 9

K 10

K11

kawokatupá

kawokamonawatu

Percussion

T

K12

K 13

TI A a b c

d TC A TC B A TC TF

331233123 aabc2d 3433123 aea abc 1234

D

K 14

TI A a b a b c' b c b

c' b TC A TC B d e a e'

331233123 ababa'bc'bc'bc'b 3431233123

D

B A deae'cb ab ab a' b' c' b' c b' c' b' 34 TF

K 15

TI A a b' c c' b b

a b' c c b d b d' b 34331233123 a b' c c b e b' a a b' c c b a b' c c d b d' b 34 TF

D

B A B A e b'' a

K 16

TI A TC A TC B

4 3 3 1 2 3 3 1 2 3 a b c 4 3 3 1 2 3 3 1 2 3 ³ d e

a b c d e

³ d e c e' f A TC B A TC

a b c 4 3 3 1 2 3 3 1 2 3 d e d e' f a b c 4' TF ||

d e e' f

K 17

TI A a 3 a a 3 TC A TC B A

3 4 3 3 1 2 3 3 1 2 3 a a 3 a a 3 a' 3 4 3 3 1 2 3 a b a a 3 a a 3 a'

a a' b

TC B A TC

3 4 3 3 1 2 3 b a b a' a 3 a a 3 a' 3 4' TF ||

K 18

TI A TC B A TC

a a 3 a' 3 4 3 3 1 2 3 3 1 2 3 a a a a b a a ³ 3 4' TF ||

b c d a' a'

K 19

TI A 3 A TC A TC
 a b c D 3 4 3 3 1 2 3 3 1 2 3 a 3 b 3 a 3 b 3 c 3 4 3 3 1 2 3

B A TC B A TC TF
 d 3 d 3 a 3 b 3 a 3 b 3 c 3 4 3 3 1 2 3 d 3 d 3 a 3 b 3 a 3 b 3 c 3 4

K 20

TI A 3 a 3 TC A TC
 a a' a'' D 3 3 1 2 3 3 1 2 3 a 3 a 3 a' a'' 3 4 3 3 1 2

B A TC TF
 b c d e a 3 a 3 a' a'' 3 4

K 21

TI A TC A TC B bcde
 D 3 3 1 2 3 3 1 2 3 a 3 a 3 a' a'' 3 4 3 1 2 3 b c d e

A TC TF
 f g h f 3 a 3 a' a'' 3 4

K 22

TI A TC 3 4 3 3 1 2 3 A TC 3 4 3 3 1 2 3
a a b
D

B A a a a TC 4 3 3 1 2 3 B c c d A a a TC 3 4 TF
c c d

K 23

TI A TC 3 4 3 3 1 2 3 3 1 2 3 A TC a a b 3 4 3 3 1 2 3
a a b

B A a a b TC 3 4 TF
c d 2 e

K 24

TI A TC 3 4 3 3 1 2 3 3 1 2 3 A a a b
a a b
D

TC 3 4 3 3 1 2 3 B A a a b B d A a a b TC 3 4 TF
c d e

K 25

The musical score for K 25 is presented on three staves. The first staff begins with a treble clef and a key signature of one flat. It contains a sequence of notes with brackets underneath labeled 'a', 'b', 'c', and 'd'. Above the staff, a box labeled 'A' is positioned at the start, and three more boxes labeled 'A' are placed above the notes 'cd', 'abcdcd', and 'abcdcd' respectively. The second staff continues the sequence with notes and brackets labeled 'e' and 'f'. Above the staff, boxes labeled 'A' and 'B' are placed above the notes 'ab abcdcd ab' and 'cecdcd' respectively. The third staff contains notes and brackets labeled 'g', 'h', and 'i'. Above the staff, boxes labeled 'A', 'A', 'B', and 'A' are placed above the notes 'cdcdab', 'ghghi', 'acdcdab', and 'eecedcdf' respectively. The piece concludes with a double bar line and the letters 'TF'.

Comentários a *kisowagakipitsana*

Após Mu23, houve uma pausa de quase 40 minutos, na qual os músicos fumaram tabaco e conversaram próximos à fogueira. Nesta hora, mais de 3 e meia da madrugada, estava muito frio e só estávamos nós quatro no pátio escuro (eu e os três flautistas, Kam., Tal. e Tar.). Às 3:50, os músicos se levantaram dos bancos, pegaram as flautas e o mestre tocou o toque de abertura, dando início à primeira peça da última suíte do ritual, em um andamento parecido com a anterior: $\text{♩} = 58$.

K1-3 constituem o sub-grupo *awiripari*, e em termos musicológicos, distinguem-se das demais principalmente porque nelas não há motivos-de-toque. É curioso que K25, a última peça, chamada *tupatuonaapa*, “canto da arraia”, igualmente não tenha motivos-de-toque. Assim se abre e se fecha esta suíte, de forma diferente das demais, marcada na sua abertura e finalização por peças divergentes daquelas de seu corpo interno. Além disso, a suíte *kisowagakipitsana* possui, no seu centro, duas peças que, conforme o discurso nativo, são como jóias preciosas e perigosas: são peças *kanupá*, as já mencionadas K11-12. Em todas as peças da suíte, no entanto, há um intenso jogo motivico, especialmente em torno do cromatismo das notas mi e fá que, em **B**, é transposto para fá e sol^b.

Há o que se pode chamar de uma reiteração da reiteração em K4: na frase abc do tema **A**, b é reiteração de a e c é reiteração de b. Este efeito reiterativo progressivo tem um caráter de segmentação em direção à célula de finalização, que aparece reforçada. Na

repetição de \boxed{A} , este movimento é mantido, só que com uma inclusão do motivo-base antes do último c: abac.

No sub-grupo *aupawaká*, K6-7, há um intenso cromatismo no jogo motivico. O motivo a (nos temas \boxed{A} de ambas as peças) tem um caráter de antecedente de b, que parece ser uma interrogação plana que é imediatamente respondida por um motivo cromaticamente movimentado. Este é o aspecto musicológico característico deste sub-grupo, mas também chamo a atenção para o motivo recondutor²²⁰ e, nos finais do \boxed{B} em K7.

Segue-se o sub-grupo *iusíti*, “peixe-cachorra”, onde se destaca o jogo cromático das notas mi e fá em \boxed{A} , que é transposto, em \boxed{B} , para fá e sol^b. Note-se que \boxed{A} de K10 é igual ao de K8, o mesmo ocorrendo com \boxed{B} , exceto pela ausência da compressão que se vê em K8: a’’ e a’’’ são variações de a por compressão da célula inicial, fazendo com que o pulso fique acéfalo e o motivo se “esprema” após ele. Em K9 se encontra outro motivo recondutor: trata-se de b’, que reconduz o jogo para a região mais aguda.

E chegamos ao sub-grupo *makuku*, K11-12, onde se pode ouvir uma grande distinção: tudo aqui é diferente, os acompanhantes somente tocam em \boxed{A} , realizando um acompanhamento mais simplificado, tão diferente que resolvi anotar na transcrição em K11. E no \boxed{B} , o flautista mestre toca um solo, pela primeira vez em todo o ritual, com exceção dos toques de abertura e encerramento. Um solo, no meio da peça, por duas vezes, ao longo de todo o \boxed{B} . Ouve-se ali somente a flauta principal e o chocalho, pulsando muito mais lentamente ($\text{♩}=24$): há espaços sonoros onde se ouve sons da madrugada, como um galo. Outra particularidade é que ambas as peças não apresentam toque de iniciação nem toque central. Na verdade, \boxed{A} , idêntico nas duas peças, funciona como um grande toque para o solo em \boxed{B} , que, em K12, é bem mais elaborado que em K11. O motivo d, inicial de \boxed{B} , é o mesmo nas duas peças. A maior elaboração de \boxed{B} em K12 envolve variações como e’ (aumentação de e), e’’ (diminuição de e’), e’’’ (exclusão da pausa interna de e), f (motivo novo), f’ (aumentação de f), g’ (fusão de g e sua reiteração), enfim, há um jogo motivico bastante elaborado nestas duas peças. Lembro-me de meu sogro, ouvindo a gravação destas peças e levantando o cenho, logo no primeiro segundo de K11, dizendo *kakaiapai katiuhã*, “isto é muito precioso”.

Uma característica importante da musicalidade *kawoká* pode ser destacada na peça *iapotapa*, “arraia”, K13: no tema \boxed{A} , composto pelos motivos-de-tema aabcd, há uma

²²⁰ O motivo recondutor tem o mesmo caráter que a seção recondutora, funcionando como uma quebra da enunciação conclusiva.

crescente compressão do início dos motivos que leva a um destaque do final. É como o fechamento do fole aberto de uma sanfona, feito de um lado apenas, o outro ficando firme. É um tipo de compressão dirigida, um princípio variacional do nível temático que chamo de fechamento, porque o motivo vai se fechando sobre sua terminação.

Por vezes, interpretei uma variação de motivo antes da aparição do motivo, o que parece paradoxal. Isto ocorre porque o primeiro motivo (variação) ocupa uma “posição de variação”, ou seja, uma posição que, na totalidade da peça, é sempre investida como espaço de variação. É o que ocorre em K14 com o motivo c’. Aqui há motivos duplos, ab ab a’b, sendo que b sempre se repete, e a variação que ocorre entre a e a’ (de duas para uma semínima) é homóloga àquela entre c e c’.

O motivo b’ de K15 é o mesmo que b de K14 e c de K13, e nestas três peças funciona como um motivo complementar, que finaliza a frase. Em K15 há um exemplo da estrutura 5+5+4 em \boxed{A} (ab’ccb ab’ccb dbd’b), e 3 em \boxed{B} (eb’’a). Neste aspecto, o de K16 é similar.

Na peça K17, que inicia o sub-grupo *pisulu*, “namorada”, K17-18, escuta-se claramente a reiteração a’ e o um cromatismo descendente tanto em \boxed{A} quanto em \boxed{B} . Destaco uma elipse no retorno a \boxed{A} , que é o motivo a. A peça K18, apesar de fazer parte do *pisulu*, dialoga muito mais com K17: ambas têm o mesmo a. Algo parecido ocorre no sub-grupo seguinte K19-21, intitulado *tejuia*, “gavião”. Em K20, a’ é uma duplicação de uma célula interna de a, de tal forma que a finalização do motivo fica mais saliente. Trata-se, portanto, de um tipo de fechamento, sendo que a’’ é uma variação sobre a’ de exclusão de sua célula inicial e aumentação de sua finalização. Mais uma vez, estamos diante da persistente operação que, de algum modo, deforma o início (por compressão, diminuição, exclusão, etc.) e dá saliência ao final, que ainda pode ser variado por aumentação, duplicação ou reiteração. Penso que esta estrutura de fechamento é penetrante no domínio musical, e para além dele. Ainda com relação ao *tejuia*, note que de K21 é idêntico ao de K20 (aaa’a’), o maior diferencial desta peça sendo os motivos novos fghf, que constituem uma espécie de seção recondutora.

As quatro últimas peças do ritual K22, *mohojepé*, K23, *tuutai*, K24, *tukupala* (“um tipo de peixe elétrico”) e K25, *tupatuonaapa*, “canto do *tupatu*”, uma espécie de arraia, mantêm um diálogo no jogo motivico: K22 e K23 possuem em comum a nota mi acentuada no início das frases de \boxed{A} , havendo nestas duas peças proposições sobre as possibilidades de se ir de mi^b para mi, isto em \boxed{A} , e de mi para fá em \boxed{B} . K24 apresenta

proposições semelhantes. Note-se que o motivo novo d de K22 é constituído pela fusão de células: a primeira célula de a funde-se à segunda de c.

Como eu já disse, a última peça, K25, difere das demais por vários motivos. Primeiro por que ela foi tocada na situação centro-casa-centro, ou seja, os flautistas caminharam até a casa do dono-da-flauta, que era o pajé *iakapá* Its., e voltaram ao centro, desta vez sem fazer uma pausa (como em *maiyuwatápi*). Esta peça foi tocada às 5:48 horas, portanto o dia já começava a clarear. Todas as portas das casas estavam fechadas, esta performance já era esperada. K25 não tem toque inicial, nem toque central. Há uma frase de seis motivos em A, abcbcb, que se repete cinco vezes, sendo que os motivos ab se desprendem do grupo, fazendo com que, após B, A se reduza à finalização cdc. Há uma seção nova nesta peça, ghghi, cujas notas finais reforçam o motivo a.

Terminada esta peça, o *kawokatopá* tocou o toque de encerramento e as flautas foram guardadas na *kuwakuho*, “casa dos homens”, imediatamente as portas das casas se abriram e mulheres e crianças saíram para tomar banho. O ritual chegava ao fim.

Sobre a análise musical

A análise musical, como a análise de qualquer outra coisa, não é um procedimento unívoco: há diversas metodologias, vários elementos analisáveis e diferentes sistemas musicais. No presente estudo, seguindo diversas pistas do discurso nativo, fui levado a focalizar o nível motivico, em busca daquilo que é constitutivo desta música, que está indicado pelo discurso e pelo ouvido musical nativo, enfim, que está fortemente presente na musicalidade Wauja: a beleza e a ordem da *kawokaonaapa*, “o canto do *kawoká*”, a música do *apapaatai* chamado *kawoká*. Quando investiguei a música dos trompetes sagrados dos Tukano do noroeste amazônico não optei por este tipo de análise porque não havia, no discurso nativo, nenhuma sinalização de que isto seria produtivo: me pareceu que a centralidade daquele gênero musical estava muito mais no nível do timbre do que no plano sintático (Piedade, 1997, 1999a, 1999b). As categorias analíticas que estou empregando aqui para dar conta da musicalidade Wauja seguem uma perspectiva fundamentalmente antropológica, sendo diretamente apoiadas pelo modelo musicológico de Menezes Bastos para o *yawari*, que considero de pertinência xinguana, senão amazônica (1990).

A focalização da frase musical e dos motivos melódicos como unidades analíticas remonta ao século XVIII, quando aparecem tratados que empregam a analogia entre

música e linguagem: a chamada teoria da retórica musical (ver Bülow, 2001). Um exemplo é o manual de composição de Koch (1984 [1782]), no qual são delineados importantes princípios de extensão melódica, como inclusão, compressão, multiplicação, que são empregados visando a simetria e o equilíbrio, conforme a estética barroca (Bukofzer, 1947). Seguindo este enfoque na sintaxe da música, musicólogos dos séculos XIX e XX elaboraram sistemas analíticos diversos, como Antoine Reicha, Momigny, A.B. Marx e Otto Riemann (ver Bent, 1987), em uma tradição que levou a teorias mais recentes, como Baroni (1983), Lidov (1975) e Lerdahl e Jackendorff (1983).

Princípios de variação

Após esta análise do nível motivico das 72 peças deste ritual, tentarei aqui reunir algumas operações que constituem o jogo dos motivos no canto do *kawoká*. Aqui segue uma teoria em direção aos princípios variacionais da música de *kawoká*²²¹. Alguns destes princípios operam no nível motivico, no nível das células, portanto, enquanto outros aparecem mais no nível da frase, da relação entre motivos nas frases. Há igualmente uma relação entre os temas que envolve operações de diferenciação e variação que são fundamentais. Estas operações constituem os modos que os Wauja aplicam para criar diferenças a partir da idéia, daí sua pertinência para além dos âmbitos motivico, frasal, temático, e mesmo musical: acredito que se trata de formas nativas de pensamento sobre a natureza da diferença, e portanto, vejo estes princípios como parte de uma filosofia.

Do material que se expôs aqui, seguem abaixo os princípios que verifiquei:

aumentação: variação rítmica de alongamento da duração de uma ou várias notas de um motivo.

diminuição: variação rítmica de encurtamento da duração de uma ou várias notas de um motivo

transposição: mantendo a estrutura do motivo, ele é transposto em altura um grau acima na escala (transposição superior) ou abaixo (transposição inferior).

inversão: mudança do contorno melódico fazendo com que o motivo descendente se torne ascendente, ou vice-versa.

fusão: dois motivos ou células diferentes se agregam, formando um único -motivo.

exclusão de uma nota ou de uma célula motivica.

²²¹ O estudo dos princípios de variação na música ocidental é um tema fundamental na análise musical (Cook, 1996; ver Bent, 1987) e nos tratados de composição (por exemplo, Schoenberg, 1999).

inclusão de uma nota ou célula motívica, em geral ao final do motivo, muitas vezes tendo o caráter de repetição da última célula do motivo.

duplicação: um tipo de fusão na qual um motivo se agrega a uma repetição dele mesmo.

triplicação: o mesmo que duplicação, mas com duas repetições.

compressão: um tipo de exclusão ou redução do motivo que deforma sua estrutura rítmico-melódica em uma versão mais curta e densa.

reiteração: uma célula de um motivo é repetida logo após o final deste, constituindo-se assim um novo motivo, variação do primeiro.

reiteração da reiteração: uma dupla reiteração.

fechamento: compressão da parte inicial do motivo e manutenção da sua parte final, que com isto ganha saliência.

comentário: um novo motivo com a mesma finalização do anterior

elipse: um motivo de intersecção entre duas frases, funcionando simultaneamente como finalização da primeira e início da segunda.

Estas operações estão em jogo constantemente, agindo em vários níveis da música *kawoká*, seja no seu segmento motívico, frasal ou formal. Quero enfatizar que creio que se trata de soluções do pensamento indígena para a confecção da diferença, daí sua pertinência em outras esferas da cosmologia nativa. Por exemplo, os princípios de exclusão e inclusão motívica parecem ocorrer na música xinguana em geral, estando atuantes no nível de segmentação analítica que toma a canção como unidade, como foi notado nas análises dos cantos *yawari* feita por Menezes Bastos (1990). Neste nível, ocorrem as operações de inclusão, exclusão, substituição e resseriação de canções no plano sintagmático do sistema cancional. Outro exemplo é a reiteração, um princípio que toma a porção final de um enunciado como uma unidade, repetindo-a após o motivo principal, criando uma espécie de confirmação sintética da proposição inicial. Observei reiterações em várias peças de *kawoká*, e também em outros repertórios instrumentais, como música para flautas *watana*, e também vocais, como *kagapa*, *iamurikumã*, *kaumai* e outros, não apenas entre os Wauja, mas também entre outros grupos xinguanos. Enfim, creio que esta operação seja prevalente na musicalidade xinguana em geral. Se realmente tiver esta dimensão, a reiteração, além de um fenômeno musical, pode se manifestar como princípio estético, ou ainda mais amplamente, um princípio cosmológico, ou seja, uma orientação na

visão de como constituir a diferença no mundo, um “outro” que é um corte da extremidade do “mesmo”.²²²

Sobre [A] e [B]

Os motivos-de-tema se constroem dialogicamente, ou seja, sempre há contrastes entre eles e especialmente entre eles e os motivos-de-toque. A marca fundamental de uma peça é o tema [A], que constitui a primeira idéia da peça, e que sempre é repetida, como que para reafirmar sua unicidade²²³. O tema [B] surge como conseqüente da proposição inicial [A], e uma das marcas regulares deste contraste é a enunciação da nota mais aguda, a nota sol^b, que nunca aparece no antecedente. Portanto, [B] é sempre um tema que responde a [A], sua identidade é contrastiva.

Quase sempre após [B] há uma reexposição de [A], seja integral ou parcial, de tal forma que esta reaparição de [A] é contida em [B]. Em outras palavras, não se trata de uma reexposição sempre clara, preparada, evidente, mas sim da articulação de alguns motivos-de-tema de [A] “dentro” de [B]. Este caráter englobante de [B] tem um sentido de recapitulação da proposta inicial, ainda que através de reminescências, breves motivos, pois raramente há uma recuperação total de [A]. Este englobamento de [A], portanto, tem um caráter de superação ou dominação da proposição inicial: [B], que é a diferença que se estabelece a partir da idéia primeira, engloba, domina, fragmenta e somente deixa reminescências da proposição a que veio se contrapor. Todas as peças da música *kawoká* perfilam esta destinação da idéia. Há nelas um esquema dialético de articulação da diferença: a síntese seria a própria antítese, que engloba e evoca a tese como reminescência.

Toque/tema

Outro aspecto a destacar é a própria diferença entre toque e tema, entre motivo-de-toque e motivo-de-tema: aqui está outro aspecto que acredito fazer parte da musicalidade

²²² Como princípios cosmológicos, estes fenômenos podem ter ressonância em outras dimensões estéticas, como no caso do grafismo indígena. A importância de princípios como a reiteração pode ser constatada em outras músicas diferentes, como mostra o estudo de Ruwet sobre a duplicação na música de Debussy (Ruwet, 1972: 70-99).

²²³ Lembrando os antigos princípios da retórica musical do século XVIII, trata-se de algo como *propositio* e *confirmatio* (Bent, 1987). Uma teoria da retórica musical tem rendimento interessante no caso das músicas instrumentais, como a música de *kawoká*.

xinguana em geral. Em todos os repertórios há esta dicotomia entre o conjunto de frases musicais que é repetido sempre (ainda que não da mesma forma) e o conjunto que é novo a cada música. O primeiro funciona como assinatura que denota o vínculo da peça (parte) com um repertório (todo), ao mesmo tempo em que constitui um campo (no sentido de “chão”, metáfora já antiga na musicalidade ocidental) sobre o qual brota a assinatura da idéia, sobre o qual o novo é forjado, constituído de partículas comuns. Trata-se de algo mais profundo que a relação estrofe/refrão, comum na canção (Tatit, 1996), mas de uma estrutura da ordem da possibilidade e da criatividade.

Ornamentação

Ornamentação é o embelezamento de uma melodia através da afetação de algumas de suas notas no que tange ao seu ataque ou ao seu prolongamento. Um exemplo comum é o trinado. Na musicologia européia, a ornamentação melódica é uma técnica sistematizada pelo menos desde o século XVI, com os manuais de embelezamento orientados para o executante. Os procedimentos ornamentativos visam a correta execução de uma melodia, e as regras variam muito conforme a estética musical do gênero ou estilo musical²²⁴. Na música de *kawoká*, o que estou chamando de ornamentação se refere ao ataque de certas notas, que são precedidos por apojaturas simples ou compostas. A natureza destas breves, porém marcantes alterações no ataque das notas não é temática, ou seja, a ornamentação é variável e opcional, podendo não ser realizada sem que com isso a estrutura motivica seja afetada. Isto significa que a ornamentação *kawoká* funciona como um embelezamento, o que não implica em um caráter superficial²²⁵, apenas indica que sua omissão não representa um erro no sentido do perigo. Acho que a ornamentação está no nível do estilo, seja individual ou de grupo²²⁶.

Repetição

²²⁴ Ao longo dos séculos XVII e XVIII, no período do barroco, ocorre um marcante desenvolvimento da ornamentação, que passa a ser um elemento importante na universalidade da musicalidade do barroco (ver Dolmetsch, 1946; Neumann, 1983).

²²⁵ Como muitos musicólogos antigos pensaram, tais como Arnold Schering (1877-1941), que achava necessário um *Dekolorieren*, “desembelezamento”, para se chegar à *Melodiekerne*, “célula melódica” (ver Bent, 1987).

²²⁶ Baseio-me na comparação que pude estabelecer entre a música de *kawoká* entre os Wauja e a música de *kawokatã* Kamayurá que ouvi de Sp., esta última muito mais ornamentada que todo o conjunto que ouvi na aldeia Piulaga.

Quanto à repetição, aqui em sua acepção mais comum, ou seja, de duplicação, noto que estruturas duplicadas são muito comuns em toda a música xinguana, como no repertório da música vocal do *kaumai*, onde dois cantores duplicam seus cantos, ou nos “cantos de *apapaatai*”, cujas vozes só podem ser reproduzidas por duas pessoas em estilo alternante (os gritos de *apapaatai*). A duplicação de um enunciado, ou seja, sua repetição integral imediata, constitui uma operação que é fundadora da música e da musicalidade tanto quanto da poética (Ruwet, 1972).

Nota conclusiva

Neste capítulo apresentei o ritual de flautas *kawoká* que observei entre os Wauja, e tentei mostrar, com a análise do nível motivico destas peças, que há nesta música um pensamento sobre a repetição, a variação e a diferença. Utilizo a noção de “jogo” para falar do jogo dos motivos que se estabelece neste repertório, mas com isto não pretendo apontar para um aspecto de permeabilidade ou indeterminação, mas sim para o caráter regulamentar do jogo, para o sentido das regras do jogo. No próximo capítulo, comentarei tudo o que foi analisado até aqui, procurando aprofundar os pontos que considero mais importantes na compreensão da musicalidade, da cosmologia e da filosofia Wauja.

V. TOQUE FINAL

Pretendo aqui discutir os resultados do capítulo anterior, iniciando por retomar algumas reflexões sobre noções como pensamento musical, gênero, sistema tonal e motivico, ritmo, métrica e contraponto, sempre à luz da musicalidade Wauja. Chego aqui à questão do significado na música de *kawoká*, onde procuro argumentar que o cerne deste gênero musical está no jogo motivico, aqui interpretado em uma concepção de poética musical.

Pensamento musical

Na literatura musicológica, o termo “pensamento musical” é geralmente entendido como o conjunto das formas de expressão musical de uma cultura ou de um período histórico específico, incluindo as reflexões ali produzidas sobre a música e a sociedade. Nesta acepção, o pensamento musical está imbricado em um contexto histórico-cultural: uma musico-logia em sentido amplo (Menezes Bastos, 1995a, 1999a)²²⁷. Acredito que esta noção de “pensamento musical” é uma categoria analítica de muito rendimento na antropologia, mas, nesta etnografia da música Wauja, estou empregando este termo em um sentido um pouco mais restrito, e por isto preciso explicitá-lo. Estou chamando de pensamento musical Wauja o conjunto das operações que entram em jogo na música, operações da ordem da invenção de proposições sistemáticas que se manifestam na forma de idéias musicais. Estou utilizando o termo “proposição” no sentido de uma narrato-logia musical: trata-se de uma idéia inicial no discurso musical, um antecedente que pede um conseqüente. Esta visão do que é um pensamento musical é bastante comum na área da composição musical. Stravinsky, por exemplo, afirma que a música é um fenômeno especulativo, sendo que há, na base da idéia musical, “uma espécie de sentimento preliminar, uma vontade que inicialmente caminha no terreno abstrato com a intenção de dar forma a algo concreto” (Stravinsky, 1996:34). A despeito do universalismo das idéias

²²⁷ Um exemplo é o “pensamento musical no iluminismo francês”, que envolve a teoria musical de Rameau, a filosofia cartesiana, as idéias de Rousseau e dos enciclopedistas, enfim, os ideais iluministas na França do século XVIII (Christensen, 1994 e Cowart, 1991). Ou o “pensamento musical moderno”, que se refere à modernidade musical na Europa ocidental, e que tem em seu cerne o dualismo harmônico, sendo um pensamento profundamente marcado pelos discursos do final do século XIX sobre ciências naturais, especialmente na Alemanha (Rehding, 2003 e Ferguson, 1938). Ambos estes pensamentos musicais fazem parte do chamado “pensamento musical ocidental”, que se expressa nas várias musicalidades do ocidente. Outros exemplos: o pensamento musical na Índia antiga, que tem uma fundação sólida na filosofia e na religiosidade indiana do período (Rowell, 1998), ou o pensamento musical grego e seu nexa com a mitologia e filosofia da Grécia clássica (Lippman, 1964).

deste compositor, suas palavras iluminam o que estou chamando de pensamento musical, principalmente se este sentimento e esta vontade forem encarados em seu nexos sócio-cultural. É neste sentido que falo de “idéia musical”: uma manifestação da criatividade musical, moldada, sobretudo, conforme premissas culturalmente anteriores, pois a idéia é parte de um sistema musical, e é a partir dele que ela se torna possível. Compreendo o pensamento musical Wauja enquanto expressão do pensamento nativo sobre a natureza da semelhança e da diferença, sobre os possíveis contornos do tempo e do espaço, sobre o mundo, enfim; daí que este pensamento musical se dá no âmbito da cosmologia e da filosofia Wauja.

Kawokaonaapa: gênero musical

O pensamento musical Wauja se expressa na música de *kawoká*, mas não se restringe a ela. Há outras músicas, ou melhor, outros gêneros musicais na música Wauja, como por exemplo, a música instrumental alternante das flautas *watana*, ou os cantos do *kaumai*. Tenho refletido sobre o que é um gênero musical inspirando-me naquilo que Bakhtin chamou de “gêneros de fala” (Piedade, 1997, 1999c, 2003), porque acho que este conceito contempla a flexibilidade e o caráter dialógico das músicas. Um gênero musical, sob esta perspectiva, é um conjunto de enunciados musicais que tem certa estabilidade em termos de temática, de estilos e de estruturas composicionais. Os gêneros musicais interagem e se transformam através de processos densos e tensos, carregados de conteúdo sócio-político-cultural, de fricção de musicalidades (Piedade, 1999c, 2003). É interessante pensar o caso da tensão entre a musicalidade Wauja e a musicalidade *kajaopa*, conforme pude observar na aldeia. Os jovens Wauja, sob as críticas dos mais velhos, ouvem muita música sertaneja, música eletrônica, lambadão matogrossense, música romântica, enfim, uma variedade de repertórios que remetem ao mundo *kajaopa*. Como observa Mello (2004), apesar deste apego às músicas *kajaopa*, há um “núcleo duro” da musicalidade Wauja que não se deixa transformar, pelo menos até o momento presente. Diferentemente do caso Guarani, os Wauja não criaram experiências musicais híbridas (ver Coelho, 2004), talvez porque a música *kajaopa* seja pensada mais como um produto da esfera do consumo e do entretenimento (Mello, 2004). Por outro lado, há uma musicalidade *putakanau* (“xinguana”) que sustenta o cerimonial xinguano: a musicalidade xinguana é um repositório de práticas musicais que é compartilhado, ou melhor, trocado, pois o *putakanau* é, por excelência, a “gente que troca” (isto da perspectiva Wauja - ver capítulo 1). Mesmo

no interior da musicalidade *putakanau* há fricção. Já comentei que a música de *kuruta'i* Kamayurá é muito mais ornamentada que seu correspondente Wauja, o *kawokatãi*. Esta característica faz parte do empenho dos xinguanos pela manutenção da diferença, como ocorre no caso da diversidade lingüística e a insistência em não compreender (“fingimento”) a língua do outro. O máximo da fricção de musicalidades está na questão do *kanupá*, a música “sagrada” e exclusiva, que não pode ser tocada para o outro, nem “trocada”, mas que pode ser enviada, no sentido de seu nexos com a feitiçaria (ainda tratarei disso adiante).

No nível macroscópico da diversidade musical, o cenário dos gêneros musicais é um campo movediço, de fronteiras confusas, mutantes, em permanente transformação, no qual os discursos e as gramáticas musicais interagem de forma imbricada às questões do poder e da identidade, da hegemonia e da dominação, do local e do global. Por isto, a teoria bakhtiniana do discurso, que mostra como conteúdos ideológicos se ancoram no uso da linguagem, é muito inspiradora para se pensar a música (Bakhtin, 1999). Estou empregando aqui termos como “enunciado” neste sentido, como produto de um discurso musical que tem um fundo sócio-cultural, e não como uma proposição neutra em um sistema estrutural fechado em si mesmo. No entanto, no nível interno de um gênero musical, nos segmentos do enunciado musical, aspectos da teoria semiológica e da lingüística estrutural têm mostrado muito rendimento, de tal forma que faço uso simultâneo de terminologias que podem parecer opostas, mas que aqui se complementam²²⁸.

Sistema musical

O sistema musical nativo resulta do pensamento musical posto em ação, funcionando como uma teia de possibilidades para o discurso musical nativo. Dependendo da proposição inicial, o sistema abre restritos caminhos para o encadeamento e a finalização. Esta rede de enunciados musicais virtuais aponta para as múltiplas formas que uma idéia musical pode assumir²²⁹: uma vez enunciada a idéia, abre-se uma malha de possibilidades para sua sucessão através de operações de repetição, variação e diferenciação. Esta rede está interconectada a outros sistemas da cultura: ela está em

²²⁸ Tal uso não é necessariamente contraditório na interpretação antropológica da música, como mostra Feld em seu estudo sobre a música Kaluli (1982): neste verdadeiro clássico da antropologia da música, a hermenêutica de Geertz, o estruturalismo de Lévi-Strauss e a etnografia da comunicação de Dell Hymes convivem em diferentes níveis de análise.

²²⁹ O que Deleuze diz sobre a multiplicidade da idéia é inspirador aqui: “a idéia é uma multiplicidade (...) é o “tema complexo”, uma multiplicidade interna, ou seja, um sistema de ligação múltipla não localizável entre elementos diferenciais, que se encarna em relações reais e termos atuais” (1968:237).

comunicação com malhas de significado de outras esferas sócio-culturais. O sistema musical é, portanto, inter-semiótico (Menezes Bastos, 1999a; semiótico aqui no sentido de Geertz, 1998)²³⁰. A significação musical se apóia fortemente neste caráter intersemiótico do sistema musical: o pensamento musical, posto em ação, já une de antemão o som ao sentido, pois a idéia musical tem um caráter expressivo: está ligada a uma vontade, a um “sentimento preliminar” (cf. Stravinsky, *op.cit.*), a um universo de sentido, àquilo que alguns autores chamam de “tópico” (Agawu, 1991; Ratner, 1980)²³¹. Ou seja, os significados já vêm embutidos nos enunciados quando estes aparecem, daí a plenitude semântica da música e a relevância da investigação do discurso musical como um sistema comunicativo, sistema que, em sua constituição, já se encontra imbricado a outras esferas do pensamento. O significado musical, portanto, é pertinente ao mundo do pensamento, ou seja, da cultura: como afirma Menezes Bastos, “não é musical, no sentido de que não reside no terreno da expressão” (1990:517). Daí a pertinência e a relevância de encarar sua tradutibilidade²³².

Buscar as estruturas da música, portanto, não significa desconsiderar as múltiplas significações que estão postas na performance musical: no caso da música, o por estrutura e acontecimento não tem muito rendimento analítico. Talvez porque, no campo da musicologia ocidental, desde cedo se estudou performance de forma conjunta com a análise de estruturas²³³. Ou talvez porque “a estrutura comporta um registro de acontecimentos ideais, isto é, toda uma história que lhe é anterior” (Deleuze, 1974), e eu acrescentaria, uma cultura que lhe é contemporânea. O sistema musical não é possível sem a performance musical, e vice-versa: a estrutura se encontra em contexto desde sua constituição, não escapa à lógica do sentido que orienta a ação. Estrutura (sistema) musical e performance musical parecem ser uma o registro (índice) da outra.

²³⁰ O sistema musical é sempre nativo, já que é um construto cultural. Tomando as palavras de Geertz, o sistema musical resulta de um saber local, é uma “forma de pensamento, um idioma a ser interpretado” (Geertz, 1998).

²³¹ Ver também as perspectivas de Cano (2000) e Hatten (1994).

²³² Adoto aqui estes aspectos da perspectiva de Menezes Bastos para a significação musical (1990). Em sua tese de doutorado (*op.cit.*), este autor mapeia como esta temática foi trabalhada por uma vertente mais psicológica e psicanalítica (Imberty, 1979; Francès, 1984) e pela via semiológica (Nattiez, 1975; ver Eco, 1997), que contrastam com as idéias acima expostas sobre a tradutibilidade intersemiótica da música.

²³³ Sobre este ponto, ver Piedade (1997: 30, nota 8), onde comento a dicotomia entre a teoria da linguagem e a teoria do discurso, dualidade originada na lingüística e que é fundamental nas ciências sociais (ver Urban, 1991). Argumento ali que a preocupação com a performance na musicologia ocidental remonta aos estudos sobre a teoria da retórica musical do século XVIII, tendo se consolidado nos estudos da musicologia histórica do séc. XIX (Bülow, 2001; Cano, 2000; Kerman, 1987). Esta musicologia empenhou-se na construção da partitura crítico-interpretativa, que nada mais era do que o registro (trans-criação) da performance de acordo com o modelo nativo (Menezes Bastos, 1995a). Os estudos da performance musical, desde então, não se distanciaram de preocupações mais formais ou estruturais, como aquela de Schenker (1974).

No campo da música erudita euro-americana, houve muito debate sobre os limites entre a estruturação e o acaso, que acho interessante mencionar aqui. Uma consequência da escola dodecafônica²³⁴ foi uma progressiva estruturação de todos os parâmetros nas obras musicais, levando ao que se chamou de serialismo total ou integral, praticado a partir dos anos 40 por compositores como Messiaen, Boulez e Babbitt, entre outros. John Cage teve o *insight* genial de que a peça musical mais estruturada possível soava efetivamente caótica, ou seja, que o nível de complexidade e estruturação na composição musical era inversamente proporcional à percepção de ordem pelo ouvido humano. Assim, passou a utilizar o acaso em suas composições, consolidando o movimento da música aleatória, que teve uma importância fundamental na vanguarda musical do século XX²³⁵. Ou seja, ordem absoluta e ação caótica têm o mesmo aspecto musical para o ouvido humano, sugerindo que o acaso é uma ordem tão complexa quanto a estrutura. Para além de indagar se há uma intencionalidade transcendental no acaso, o fato que importa aqui é que esta revelação, confirmada no campo dos experimentos musicais, reforça o ímpeto de buscar na performance sua estrutura inerente.

Assim, a compreensão de um ritual musical que tem em sua fundação as flautas *kawoká* não poderia ser plenamente alcançada sem uma imersão no código através do qual a lógica do sentido musical opera. E o fato desta ser uma música instrumental redobra esta necessidade. Isto porque, no caso das músicas vocais indígenas, a letra das canções dá importantes pistas para o significado, particularmente em conexão com a mitologia: nas canções rituais, a letra, enquanto narrativa oral, é como uma estenografia do mito (Menezes Bastos, 1990). Em alguns grupos amazônicos, esta interconexão é tal que mito e música são ontologicamente interligados, como é o caso da mito-música Marubo (cf. Werlang, 2002). Nas músicas instrumentais, esta conexão originária entre música e mito nunca é perdida: a peça instrumental é uma mito-música na medida em que a linguagem da mito-música ali é sua própria gramática. Em outras palavras, o mito está dito no jogo das estruturas musicais, tanto quanto a visão de mundo que o funda: a cosmologia se expõe na plenitude mito-musicológica da música instrumental. A seu modo, a música instrumental “canta sua letra”, ou melhor, pronuncia as estruturas sintáticas do discurso musical.

Sistema Tonal Wauja

²³⁴ Refiro-me à escola vienense, cujo mestre foi Schoenberg e os discípulos mais conhecidos Berg e Webern.

²³⁵ Para uma visão geral da música aleatória e de outros movimentos na música moderna do ocidente, ver Barraud (1975), Griffiths (1997) e Paz (1976).

É necessário tocar em uma questão importante, que é a tonalidade, pois sistemas musicais como o dos Wauja são eminentemente tonais. São tonais não porque há uma relação do tipo dominante-tônica, tão prevalente na música ocidental, mas porque estão organizados segundo uma lógica hierárquica que envolve um eixo principal, chamado centro tonal, e as tensões que giram em torno deste²³⁶. O sistema musical Wauja é tonal, ou melhor, como diz Menezes Bastos (1990), tonal-motívico, pois o sistema tonal se encontra em diálogo com o sistema motívico, constituindo o plano expressivo da música. Entretanto, a noção de tonalidade envolve a idéia de hierarquia e de tensão, mas não necessariamente associada a uma teoria da expectativa que afirma que o sentido da música está no jogo entre a tensão da expectativa e o relaxamento da satisfação do desejo criado pela tensão (este é o modelo de Meyer, 1956). Uma tensão musical não tem relação direta com uma tensão tonal, porque a tensão tonal está no plano fonológico e a tensão musical-psicológica, no semântico (Menezes Bastos, 1990). Essa analogia entre o processo afetivo na música e na vida é demasiado centrada na visão ocidental daquilo que seja uma tensão, basicamente como algo que não se encontra em seu devido lugar de repouso, criando um magnetismo incômodo²³⁷.

Em culturas diferentes da ocidental, o que se ouve como tensão, como desprendimento do centro tonal, nem sempre é tomado como tenso no sentido deste magnetismo incômodo. Daí a importância de se trabalhar com as categorias tonais nativas. Na musicalidade Wauja, a idéia de *apai* (“canto”) aponta para a tensão musical, mas não para uma tensão emocional. Segundo o discurso nativo, o flautista *kawokatopá* “canta”, este seu canto sendo um desprendimento da sucessão de motivos-de-toque. O canto cria tensão porque, para enunciar a idéia, desponta do campo dos motivos-de-toque, onde não há canto, mas “sopro” (*ejeke*). A tensão musical que assim se cria na região dos temas é decorrente da lógica do pensamento musical Wauja, assim como na relação entre **A** e **B** há uma tensão mútua e uma hierarquia formal que faz com que **B** englobe **A**. O sistema tonal da música de *kawoká* está na base do jogo dos motivos, pois o campo em que células, motivos, frases e temas jogam é um terreno tensional e hierárquico.

A mudança de **A** para **B** pode ser vista com propriedade não como uma mera transposição, mas como modulação. Ou seja, ao invés de funcionar como o escorregar de

²³⁶ O que a musicologia ocidental chama de “música modal” é também tonal sob este ponto de vista. Já a música dodecafônica dissolve por completo a tonalidade.

²³⁷ Para Menezes Bastos (1990), nos sistemas tonais não faz sentido a oposição entre tensão e relaxamento, pois o que há é tensão/tensão, como a etimologia da palavra “tom” indica (“tensão”). Nesta perspectiva, longe de oferecer relaxamento, o centro tonal é o lugar que acumula todas as tensões parciais de uma tonalidade. Para uma outra crítica ao modelo de Meyer, ver Keil (1994a).

uma grade um grau acima, trata-se de uma transformação desta grade tal que ela se apresenta sob outra luz, uma nova tonalidade, uma diferente intensidade. A modulação é um recurso expressivo importante na música, e tem uma relação fundamental com o processo temático (Réti, 1951). O tema, a proposição inicial, é algo que se distingue de imediato, que somente existe para ser reconhecido nesta distinção em relação ao contexto de onde surge. Um exemplo é o tema nas fugas da música do período barroco, chamado de “sujeito”, que, após sua primeira exposição, reaparece em diferentes momentos e texturas, sempre iluminado por suas próprias qualidades que se adaptam sutilmente para permanecerem reconhecíveis. E na forma sonata, o segundo tema é sempre contrastante em relação ao primeiro, sendo que na recapitulação final, através da modulação, ambos os temas se apresentam como que fundidos, revelando sua síntese. Estes aspectos da música ocidental ilustram bem o que ocorre entre os dois temas da música *kawoká*, sujeitos muito próximos (por isto, distantes), que se apresentam de modo englobante e sintetizante²³⁸.

Sistema Motívico Wauja

Na abordagem do sistema motívico *kawoká*, o motivo é tomado como o segmento mínimo do estrato sintático musical²³⁹. No entanto, a minimalidade do motivo não depende necessariamente de sua dimensão, ou seja, dependendo da peça, ele pode ser curto (duas notas) ou mais longo. Esta é talvez uma característica estrutural do gênero *kawoká*. Ocorre que este repertório é constituído por uma grande quantidade de peças pequenas, as quais estão submetidas à lógica interna da suíte. Esta lógica é dia-lógica, no sentido de que ela se faz a partir do diálogo entre suas peças internas. Como procurei mostrar, não há um modelo unívoco para motivo, se trata de uma categoria que se constitui a partir do jogo de cada peça. Na análise, portanto, há uma variabilidade quanto ao estrato a ser tomado como mínimo, e por isso há motivos-de-tema ora curtíssimos, ora mais longos. Em algumas peças, o motivo passa por um processo de variação que o segmenta, e por isso utilizei o conceito de “célula” como segmento do motivo. No entanto, esta segmentação somente ocorre porque a célula arrancada do motivo imediatamente se apresenta, ela mesma, como motivo (um dos casos é a variação, que chamei de reiteração). Portanto, a unidade mínima, o motivo, é um estrato de dimensões variadas, que se constitui ao longo da peça: trata-se de uma categoria relacional. O motivo é *moto*, “movimento”, que irrompe a idéia, única, do

²³⁸ A respeito da forma sonata, ver Rosen (1988).

²³⁹ Adoto o modelo de Menezes Bastos (1990) que, por sua vez, apóia-se em Lidov (1975).

fundo contínuo que são as assinaturas de suíte. A idéia musical somente se constitui em sua integralidade no nível da frase.

É, portanto, no nível da fraseologia que a concatenação motívica se torna significativa²⁴⁰. A frase musical, nesta perspectiva, é um conjunto de motivos que exhibe completude dentro da quadratura formal da música de *kawoká*, que, como espero ter mostrado, é bastante estável. A dimensão frásica é absolutamente crucial, pois entendo que uma frase não é apenas o resultado de um conjunto de motivos, mas ela constitui a orientação segundo a qual se move o sistema motívico: a frase é um enunciado, uma unidade de sentido que é pronunciada. O motivo somente se faz motivo em função da frase, do enunciado. Lembro aqui que uso a analogia frase-enunciado inspirado nas idéias de Bakhtin sobre o mundo da fala (1986)²⁴¹. Para este autor, a linguagem é realizada na forma de enunciados concretos individuais (orais ou escritos) por participantes nas várias áreas da atividade humana. Estes enunciados podem ser tomados, portanto, como as unidades significativas no universo da fala. Estou compreendendo os motivos-de-tema, o que é coberto pela categoria nativa *apai*, “canto”, como um enunciado musical no sentido da articulação de uma proposição cujos termos são idéias musicais.

Ritmo e Métrica

O jogo motívico é posto em ação através de uma rítmica enquanto atualização do sistema musical no tempo. Aqui os termos são dados pela subdivisão da pulsação em unidades proporcionais menores (e seu estiramento para unidades maiores que o pulso), e também todos os aspectos da métrica, que envolvem a acentuação forte ou fraca dos tempos. A rítmica é fundamental porque a música reflete um modo de experimentar (e pensar) o tempo, pontuando-o com diferentes intensidades expressivas.

²⁴⁰ A idéia de concatenação aponta para linearidade, e aqui minha análise da música de *kawoká* se aproxima do que Réti entende por “processo temático” (1951), com exceção do caráter de crescimento e evolução que este autor lhe impõe. A música de *kawoká* é variacional, e não desenvolvimental. Variação e desenvolvimento são processos distintos: o primeiro trata de manter a similaridade na diferença, o segundo de forjar a diferença da similaridade. Não se aplica na música de *kawoká* a idéia de crescimento orgânico, a não ser, possivelmente, no âmbito das peças em sua ordenação dentro da suíte.

²⁴¹ A analogia entre frase musical e frase lingüística reflete aquela entre música e linguagem, que é uma das pedras fundamentais da musicologia e do pensamento musical ocidental. Desde a retórica musical, nos séculos XVII e XVIII, senão antes, a música é compreendida como uma linguagem. De fato, as reflexões sobre a linguagem musical antecederam a própria ciência lingüística. Na França do século XVIII, Rameau antecipou, com seu tratado de harmonia, a análise estrutural que, mais tarde, iria marcar o advento da lingüística estrutural. E o músico e filósofo Chabanon, nesta mesma época, antecipou toda a teoria saussuriana com seus comentários sobre o significado musical (cf. Lévi-Strauss, 1997).

No caso da métrica, que é a ordenação temporal dos pulsos fortes e fracos, a análise das peças *kawoká* mostrou que o primeiro tempo do tema é sempre acentuado, forte, seja o motivo binário ou ternário. Na prática nativa, é do que se pode falar com certo grau de certeza: nas aulas de flauta, quando eu tocava junto com meu mestre, ele sempre levantava e baixava a flauta na entrada do tema, principalmente no primeiro tempo do tema B. Com sua performance, tentava me orientar na métrica nativa, revelando que ali havia uma importante marcação, um acento forte. As batidas do pé reforçavam esta impressão, mas note-se que há uma diferença importante entre pulso, ritmo e métrica, que cabe rever aqui. O pulso é a pulsação isocrônica, regular, que há na grande maioria das músicas. A métrica é o pulso ordenado em unidades acentuadas como fortes ou fracas, formando um padrão que se repete ao longo de uma música²⁴². Pela métrica são constituídas as unidades temporais que, na teoria musical ocidental, são chamadas de compassos. Já o ritmo é o elemento puramente formal que se realiza através da métrica (Stravinsky, 1996:35). O ritmo e a métrica exigem uma decisão quanto às formas de inflexão temporal: sub-divisão, pulsação, simetria, equivalência, repetição e quadratura (a correta versificação). Como na poesia, na música o tempo é objeto de uma manipulação estética: recorte, repetição, recombinação, todas as operações musicais trabalham o tempo, transformando-o a partir de um pensamento musical. Assim, na organização temporal das seqüências musicais, está uma filosofia nativa do tempo e do controle temporal.

Um dos aspectos essenciais desta filosofia é a seqüencialidade, tal como aponta Menezes Bastos naquilo que chamou de “estrutura seqüencial” (1990, 1997, 1999a). Estrutura seqüencial é a organização do ritual musical em unidades (como as canções) que são objeto de um jogo organizacional no tempo. As operações de resseriação, exclusão e inclusão de canções, que sempre vêm a modificar a seqüência principal, são semelhantes ao que ocorre no nível motivico da música de *kawoká*, como procurei mostrar. Retomarei ainda este ponto, buscando seu nexos no plano da ontologia nativa, e procurarei mostrar algumas implicações simbólicas da temporalidade e do controle temporal na música.

Contraponto *kawoká*: *organum* às avessas

A relação entre o canto do flautista principal e o acompanhamento que os flautistas *kwokamonawatu* realizam enquanto o canto está sendo enunciado suscita uma reflexão.

²⁴² O conceito de métrica em música é homólogo à idéia de versificação ou metro na poesia (ver Tomachevski, 1978). Sobre as implicações da idéia de métrica no pensamento musical, ver Kramer (1988) e London (1990).

Trata-se aqui dos momentos onde os motivos-de-tema são executados, portanto, em A e B. Há uma relação entre a voz em uníssono dos flautistas acompanhantes, que fazem notas longas, e a voz do *kawokatopá*, com seu canto articulado ritmicamente, que é semelhante ao que ocorreu na música ocidental por vários séculos, porém de forma invertida. Para mostrar esta relação é necessário um pouco de história da música ocidental.

No século VI, o Papa Gregório I sistematizou o canto da igreja católica, o chamado “canto gregoriano” ou “cantochoão”, que teve uma difusão notável em todo o ocidente. No cantochoão globalizado, o texto litúrgico cantado é embelezado por meio de melismas, variações melódicas que se estendem sobre uma sílaba do texto²⁴³. Por volta do século X, surge o termo *organum*, referente a uma forma de composição a duas vozes, uma delas a *vox principalis*, baseada em uma melodia gregoriana tradicional, a outra a *vox organalis*, que tinha um papel secundário, servindo para contrapontear a primeira. Com o passar dos séculos, a *vox principalis* se transformou no *cantus firmus*, o “símbolo musical do verbo divino em sua mais absoluta essência” (Leuchter, 1946). Entretanto, malgrado esta sua importância, o *cantus firmus* foi ficando cada vez menos inteligível frente às contra-melodias, cada vez mais elaboradas²⁴⁴. No século XII, o *cantus firmus* passou a ser chamado *tenor* (do latim *tenere*, no sentido de “sustentar”), uma espécie de voz protagonista que funciona como base sobre a qual “se tecem floreios musicais” (Stehman, 1979). Nos motetos²⁴⁵ desta época, as vozes secundárias, cada vez mais independentes, funcionavam como uma espécie de comentário do ambiente espiritual do *cantus firmus* (Leuchter, *op.cit.*:44). Em algumas missas e motetos, ao invés do cantochoão gregoriano em latim, passou-se a usar melodias populares, por exemplo, melodias dos trovadores (Bennet, 1986; Davis e Mehunin, 1981:61). Por fim, na polifonia renascentista, pleno de vozes floreadas e independentes, o cantochoão foi abandonado, pois as vozes tinham a si próprias como referência. O advento da imitação é o sinal definitivo desta nova focalização da musicalidade ocidental.

²⁴³ A contradição entre a apresentação clara do texto litúrgico e estas ornamentações que se estendem sem consideração com a inteligibilidade da palavra, é o que causou a divisão de vozes, uma passando a recitar o texto e a outra ornando-o melodicamente (cf. Carpeaux, sd). A partir de um certo momento da história da música ocidental, o texto desaparece, restando tão somente sua ornamentação: trata-se da destruição do cantochoão, que nele próprio estava programada.

²⁴⁴ Pode-se ouvir um *cantus firmus* de notas muito longas e o contraponto de outras vozes bem mais movidas e bordadas nas composições de Léonin e de Pérotin, compositores que viveram no período conhecido como *Ars Antiqua* (circa 1100-1300 AD). Nesta estética musical, era mais importante que as vozes combinassem bem com o *tenor* do que entre si (Davis e Mehunin, 1981).

²⁴⁵ Forma de composição do período *Ars Nova* (circa 1300-1450 AD), cuja textura polifônica característica e o uso de textos não-litúrgicos, muitas vezes em diferentes línguas, criava um ambiente musical caloroso, distante da austeridade gregoriana (cf. Stehman, 1979).

Todo este *intermezzo* foi necessário para explicar uma percepção que tive da música de *kawoká*. As melodias de longas notas produzidas pelos flautistas *monawatu* (os acompanhantes) configuram uma espécie de *cantus firmus*, enquanto o canto do *kawokatopá* (o flautista mestre) funciona como um contraponto florido²⁴⁶. Só que, neste caso, o contraponto é que é a *vox principalis*, enquanto o *cantus firmus* é uma voz duplicada (dois flautistas em uníssono) e secundária. Não se trata apenas de uma curiosidade, ou de comparar dois universos tão absolutamente distantes, mas de notar uma característica saliente do contraponto indígena: a configuração que movimenta a música de *kawoká* é a irrupção do canto como voz “de frente” a partir de uma “voz de fundo” que, constituída por uma série de notas longas em uníssono, se constrói como homogênea. Há aqui uma espécie de jogo estereoscópico de figura e fundo, ao mesmo tempo em que há uma imagem do próprio canto na voz de fundo. Sim, porque as notas do acompanhamento surgem a partir do canto principal: quando este se eleva do ré^b para o mi^b, os flautistas *monawatu* acompanham este movimento, só que congelam suas vozes nesta nova nota, enquanto o flautista principal “floreia” os motivos-de-toque.

A voz de acompanhamento, o sopro, é uma espécie de duplo do canto da voz principal, uma transformação da idéia que se dá simultaneamente a ela, derretendo seu caráter descontínuo, projetando-a na continuidade. No pensamento musical cristão, isto seria como tornar a palavra de Deus, em seu caráter grave, frontal, longo, estendido e contínuo, um mero eco de fundo das agitadas palavras do homem²⁴⁷.

Lembrando o que disse Lévi-Strauss sobre o cromático e o diatônico (1991), no pensamento mitológico ameríndio o cromático é o contínuo, a natureza aberta, intata, desprovida das demarcações culturais que o homem lhe imprime no exercício da descoberta e classificação de seus itens. Opõe-se a este cromatismo a ordem diatônica, dos grandes intervalos, que é formada pelos itens categorizados já extraídos do campo contínuo da natureza para formar a cultura. No pensamento musical Wauja, não é o canto que se destaca do fundo homogêneo e contínuo, como no diatonismo ameríndio, mas sim o próprio cromático-contínuo que se detêm junto ao canto, como que preenchendo seus intervalos. No plano frontal está o tema (os motivos-de-tema) e, no plano de fundo, sua

²⁴⁶ Na teoria contrapontística modal, um contraponto florido é o mais elaborado acompanhamento para um *cantus firmus* (ver Fux, 1944; Jeppesen, 1939).

²⁴⁷ Note-se que o cantochão medieval era compreendido como a "palavra de Deus", e não a música de Deus. A verbalidade deste Deus greco-hebraico parece se fundamentar na necessidade de uma clareza, objetividade, frontalidade, gravidade. Já no mundo ameríndio, os *apapaatai* cantam.

projeção na continuidade, como um *cantus firmus* às avessas, seguindo e ecoando as notas (os dedos) do flautista mestre, o *kawokatópá*²⁴⁸.

Significado na música de *kawoká*

Para investigar o significado musical da música de *kawoká* sem o suporte da letra, cabe perguntar: se não há letra “dentro da música”, como dizem os Kamayurá (Menezes Bastos, 1999a), o que há de comunicacional na música instrumental? Ocorre que, mesmo na música vocal, letra e música não se encontram em coerência semântica, não “dizem” necessariamente o mesmo, ao mesmo tempo em que, isoladas, perdem a significação que possuem na canção (cf. Menezes Bastos, 1990; Feld, 1982)²⁴⁹. O que há “dentro da música” de *kawoká* é a elaboração motívica, o jogo que tece o significado desta música instrumental.

Entretanto, uma parcela do repertório *kawoká* recebe letra e vira canção, e eu não poderia ignorar as pistas que estas letras oferecem na compreensão da música de flautas. Portanto, apresento abaixo algumas das letras que obtive, de forma a dar conta de uma esfera de significado na música das flautas *kawoká*, e em seguida passo para a dimensão do jogo motívico.

Durante as sessões de escuta das gravações de flautas *kawoká*, meu sogro algumas vezes se deteve em algumas peças, me contando uma história. Por exemplo, quando ouvimos uma peça do sub-grupo *peluututu*, da suíte *uialalakatapi*, ele me disse: “mulher descobriu a amante do marido, que estava querendo levar seu marido embora, então, xingando a amante, escondeu o marido na sua barriga”. Perguntei a ele se todos os Wauja sabem que estas peças lembram estas histórias, e ele me respondeu que os flautistas e as cantoras de *kawokakumã* sabem²⁵⁰. Fiquei muito curioso com este tipo de exegese que revelava uma camada de significado daquelas peças formalmente tão sofisticadas e, além disso, tão perigosas e cheias de restrições. Será que estes significados das peças se referem ao mundo dos *apapaatai*?

Segundo me foi explicado, apenas uma parcela das suítes pode receber letra posteriormente, criada pelas mulheres para cantar no *kawokakumã*. As suítes *ielatujata* e

²⁴⁸ Para Lévi-Strauss, o pensamento sulamericano expressa uma “espécie de maleficiência original” do cromático (1991:267). Devido a uma necessidade de “autodestruição do contínuo primitivo”, a mitologia destes povos seria “decididamente pessimista por sua inspiração” (*op.cit.*). Pergunto-me se Lévi-Strauss, com estas palavras, estaria querendo apontar um certo nihilismo nestas filosofias.

²⁴⁹ Para um aprofundamento neste ponto, ver Menezes Bastos (1996).

²⁵⁰ Relembrando, *kawokakumã* é um repertório interno do *iamurikumã*, um ritual feminino profundamente conectado ao mundo de *kawoká* (ver Mello, 1999).

periyajata, por exemplo, são *kawokaonaapaiajo*, “verdadeiro canto do *kawoká*”, não podem ser cantadas por mulheres. Já *mututute*, *maiyyuwatápi* e *sapalá* são exemplos de suítes cujas peças podem receber letra. Como se verá abaixo, as letras que as mulheres criam se referem quase sempre a acontecimentos na esfera das relações amorosas: trata-se de curtos poemas sobre fatos ocorridos na vida amorosa da letrista ou de alguma outra mulher. Muitas destas composições são consideradas antigas, de “antigamente”, *sekūiya*, se referem a histórias passadas em outras aldeias que continuam a ser lembradas.

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

Apresento agora os comentários de Iut. sobre algumas peças *mututute* que as mulheres colocaram letra. É importante ressaltar que o chefe Iut. é flautista *kawokatopá* e grande conhecedor deste repertório feminino, e que, além disso, é o *amunau* (“chefe”) que conduz o ritual de *iamurikumã*²⁵¹. Portanto, trata-se da exegese de um conhecedor especialista no universo *kawoká-iamurikumã*. Em sua casa, ao som da criançada brincando e do fogo crepitando, Iut., sentado em seu banco, me cantou estas canções muito calmamente. Entre uma e outra, ele acendia um cigarro e fazia comentários²⁵².

1- *mama aitsupei pojojoká pitsu naatejá naatejá*

“mamãe nós rabiscar você *naatejá*²⁵³

pitsupei pistu peyu pojojoká aitsu

você você subir rabiscar nós”

Exegese: “uma menina está dizendo ao namorado que a mãe dela não quer que ela se case com ele”.

²⁵¹ Quando há *iamurikumã*, um homem (geralmente o chefe) fica conduzindo o grupo de mulheres cantoras pelo pátio, indicando a direção que deve seguir, enfim, coordenando toda a encenação ritual, como um diretor de teatro ou coreógrafo de dança. No caso dos Wauja, este homem é Iut.

²⁵² Tup. me ajudou na tradução da entrevista.

²⁵³ A palavra *naatejá*, uma transformação da palavra *nejó*, “eles/as”, funciona na música de *kawokakumã* como motivo de toque, juntamente com as expressões *eha kuhaha*.

2- *tulupιά ehejepitsu, kawokatopá*

“em *tulupιά* (um lugar) você se esconde, mestre de flautas”

Exegese: “moça gostava do flautista e está dizendo para ele”

3- *petemeneje eukakanatu omahá miyakã Kagapakumã Kagapakumã*

“escute agora eu me falou *Kagapakumã* (nome de pessoa)

uno até peneje *petemeneje eukakanatu omahá miyakã*

quando água baixar, escute agora eu me falou”

Exegese: “uma mulher está falando que seu namorado, *Kagapakumã*, lhe disse que quer muito falar com ela quando começar a estação seca”.

4- *aitsahaiá awĩtsĩxapai otakonapai pakonu otami omagawepeje pakojo uwa*

“não (é) gostoso cheirar mãe sobrinho óleo de copaíba pai tio?

omagawepeje naateja....maka miyepi tulumá omagawepeje awĩtsĩxapai aintakonapai...

óleo de copaíbapara eu cheirar pica-pau óleo de copaíba delicioso cheirar”

Exegese: “esta canção se chama *tulumá*, “pica-pau”, e tem relação com o mito de *tulumá*, o homem que namorou a própria filha. A esposa de *Tulumá* ficou brava por causa de seu namoro com a filha e o expulsou da casa, e ele se transformou em pica-pau (*apapaatai*). Havia outra mulher que gostava dele, mas ele preferiu namorar sua filha, e então esta outra mulher é que canta esta canção para seus parentes”. Me parece que ela expressa seu desejo por *Tulumá* através da metáfora do delicioso cheiro do óleo de copaíba.

5- *jepepei nusixuwiu ulusixetoa omaha myyaká nutukaka nutukaka...eha, kuhaha...*

“tem aí mingau para mim, massa de mandioca? falou meu irmão...”

Exegese: Iut. apenas cantou esta música, não explicou nada. Esta é a letra para a peça Mu17, a primeira de um subgrupo intitulado *ulusixetoa*, “massa de mandioca”.

6- *aitsatsama piyaka natu, nutukaka nutukaka...*

“nem me falou nada, meu irmão

waujawaku katiuhã aistsatsama poma nipitsi nutukaka...

porto antigo dos Wauja este aqui, você nem me falou, meu irmão..

kamaiuto katiuhã aitsatsama poma nipitsi nutukaka, eha, kuhaha

kamaiuto este aqui, nem me falou nada, meu irmão.”

Exegese: “uma mulher está reclamando para o namorado que ele nem falou que o lugar onde estiveram era um antigo porto Wauja, chamado *kamaiuto*”.

7- *nupalá nupalá wapaapai, mutukuia penũpi sũyala openũpi naateja...*

estou com saudade da lagoa *mutukuia*, bonita enevoadada

sũyala openũpi, mutukuia openũpi, naateja...

bonita enevoadada lagoa *mutukuia* bonita...”

Exegese: “é uma canção Kustenau, sobre um casal de namorados que certa vez foi buscar aguapé para fazer sal, junto com um grupo de pessoas, na lagoa chamada *mutukuia*. Eles namoraram em um campo ali perto, de onde se vê a lagoa ao longe. Mais tarde, o homem casou-se com outra moça. Quando voltou para aquele campo, a moça olhou a lagoa e sentiu saudades do antigo namorado. Outras mulheres é que fizeram esta canção”. Iut. comentou que esta lagoa é considerada o lar do *apapaatai* chamado *pejuia mutuku*, e ela geralmente se encontra sob uma névoa. A palavra *openũpi* remete à beleza de uma paisagem, à contemplação do horizonte.

8- *epenũpakuí meheperiye wekene*

etepopakuí kuwanapu wekene, naateja...

nós moramos acima do povo da aldeia *kuwanapu*, rio acima..”

Exegese: “é uma antiga canção Wauja, da aldeia *iutápohō*, “aldeia do veado”, que era o nome antigo da aldeia *tsariwapohō*, a aldeia de *tsariwa*²⁵⁴. Uma mulher tinha dois namorados, mas um foi embora, rio acima, para a aldeia *meheperiye*. Depois, o outro também foi, rio abaixo, na aldeia *kuwanapu*. A mulher ficou só, e fez esta música”.

9- *natutsaia natutsaia petemeneje mulukuhopei meneke*

“você vai ouvir somente a mim como uma coruja mais tarde

oma nipitsi nutukaka, nutukaka...

falou para mim meu irmão, meu irmão...”

Exegese: “Um homem combinou com sua namorada que ela iria ouvi-lo como se fosse uma coruja, que bate nas casas à noite, e daí iria sair pela porta de trás, para encontrá-lo. Outras mulheres ouviram a combinação e, enciumadas, fizeram esta canção”.

²⁵⁴ Para Ireland (2002), *tsariwa* pode ser sido Karl von den Steinen. Sobre o etnólogo alemão entre os Kamayurá, ver Menezes Bastos (1984, 1987).

10- *mapuotapapi, wetsiulupai mapuotapapi...*

“árvore de mapu, na aldeia *wetúlu* há uma árvore de *mapu...*”

Exegese: “*mapu* é árvore grande (não possui nome científico) que tem uma fruta grande como uma jaca, chamada *mapuotapapi*. Um homem namorava uma mulher com seios grandes, e a antiga namorada dele, enciumada, fez esta canção, dizendo que os peitos grandes da menina pareciam frutos de *mapu*”.

11- *meneke meneke pitsuenejo, ieikitsa, ieikitsa, pitsu enejo omaha miyaka, nutukaka..*

“depois, depois, você virá, no futuro, no futuro, você virá , falou meu irmão”

Exegese: “Um homem deixou sua primeira namorada e foi namorar outra. A primeira ficou esperando, e quando descobriu que foi abandonada ficou brava e fez esta canção. Ela está dizendo que um dia ele vai voltar querendo namorar e ela vai se vingar”.

12- *tuluá, tuluá, tuakala eheje natuwii, omaha miyaka nutukaka*

“menina do tuluá, menina do tuluá, quase me escondeu, me falou meu irmão”

Exegese: “Um rapaz bonito tinha muitas namoradas em uma aldeia Wauja, e um dia foi visitar parente em *tuluá*. Lá havia uma menina muito bonita que quis casar-se com ele, e eles ficaram juntos. Uma noite, o rapaz fugiu e voltou para sua aldeia, onde contou que quase se casou com uma moça muito bonita de *tuluá*. As mulheres Wauja não gostaram, queriam que ele se casasse ali, e fizeram esta canção”.

13- (não tenho a letra). Iut. cantou uma canção chamada *ohojata*, “*sapalakú* fedorento”. *Sapalakú* é o cordão perineal feminino (uluri).

Exegese: “um homem repentinamente deixou sua namorada e se casou com uma mulher, mas esta não trocava seu cordão perineal todo dia, e ele ficava fedido. As outras mulheres da aldeia falavam mal dela “ela não troca *sapalakú!*”. O homem deixou sua esposa e tentou voltar para a antiga namorada, mas ela não o quis mais. Foi ela que fez esta canção, dizendo para ele voltar para a mulher do *sapalakú* fedorento”.

14- (não tenho a letra). Iut. cantou uma canção sobre uma mulher que se casou com seu irmão.

Exegese: “Eles estavam namorando e ela gostava muito dele, e eles quiseram se casar. As mulheres achavam isto errado, mas ela dizia “quem vai pescar para mim? eu vou casar mesmo, é a mesma coisa que vocês, que se casam com seus primos, tem homem que se

casa com sua sobrinha, com sua tia, tudo isso é igual, vocês também não se casam corretamente, por que eu não posso casar com meu irmão? Eu vou me casar com ele”.²⁵⁵

A exegese nativa mostra que as peças *kawoká* tratam destas temáticas e destes tipos de fatos do passado profundamente marcado pela dimensão das relações amorosas²⁵⁶. O significado das peças no *kawokakumã* é embutido em peças *kawoká* pelas mulheres e é aceito como válido para a peça instrumental. Daí se explica porque este significado somente surge posteriormente em relação à composição da peça *kawoká*, ligada à percepção e memorização de uma performance musical de *apapaatai* em sonho ou situação sensível. O *kawokatopá* elabora a peça, a partir de sua memória, inserindo-a na suíte adequada; posteriormente, toca-a em público, isto em alguma situação ritual, e uma mulher pode criar um poema que será a letra da peça. Esta mulher, sempre uma cantora especialista *iamurikumã*, vai trabalhar a canção, sendo que o *kawokatopá* está sempre a par deste trabalho, isto até uma ocasião ritual na qual a canção será cantada no *kawokakumã*. Sua execução envolveu a memorização por parte das outras cantoras, e desta forma seu significado é divulgado e fixado²⁵⁷.

Com estes 14 exemplos, pode-se verificar o sentido atribuído a certas peças *kawoká*: assume-se o poema (composição feminina) como testemunho do significado primário da peça instrumental (composição de *apapaatai* interpretada por homens). Pode-se dizer as mulheres pinçam um acontecimento de suas vidas (moralmente exemplar) e depuram-no na sua adaptação poética ao jogo motivico e à estrutura formal das peças instrumentais *kawoká*, investindo a totalidade da peça de uma camada de significado que passa a lhe ser agregada. Desta forma, como mostra a exegese de um alto especialista no assunto, as peças tratam de fatos ligados a namoro e ciúmes, temáticas sempre associadas ao contexto de um acontecimento específico ocorrido em um local específico, em um passado tomado como verdadeiro (tanto quanto o mito).

Alguns outros comentários nativos afirmaram que aquilo que a peça “dizia” (usando o verbo *umapai*, que significa “dizer”) não estava se referindo a uma história, mas

²⁵⁵ Devo esclarecer o significado mais exato das palavras “casar” e “namoro”, nestes comentários de Iut. (originalmente em língua wauja). “Namorada”, *pisulu*, é uma mulher com quem se está tendo encontros amorosos com relações sexuais, *ainxawakai*, podendo ser públicos, como o namoro de jovens solteiros, ou secretos, como o namoro de pessoas casadas com seus amantes. No casamento, o namorado leva sua rede para a casa da namorada, indo, portanto, morar na casa de seu sogro, com isto assumindo seus deveres para com ele e manifestando a intenção de constituir uma família com sua namorada.

²⁵⁶ Histórias de um passado imaginado como real, como nos mitos (aliás, como na História, um passado construído). Histórias do tempo primordial do ócio amoroso (Menezes Bastos, 1990).

²⁵⁷ Creio que nem sempre há uma aceitação pública de uma letra ou mesmo de uma peça nova. Aquelas que perduram são como *hits* que se mantêm na parada, o que as torna mais significativas.

a algo acontecendo naquele momento (da performance). Vejamos alguns exemplos: a peça *mohojepé*, da suíte *kisowagalipitsana* (transcrição K22) “está dizendo para o dono do *kawoká* trazer cinto para os músicos”, referindo-se ao cordão vermelho *watani* que os antigos flautistas usavam; uma outra peça, da suíte “dos dois dedos”, *mepiyawakapotowo*, está “dizendo para a namorada que o tocador está todo preto, está todo preto”; uma peça da suíte *ieikenepitsana* “está xingando uma mulher bem magra”; uma peça do *mututute* chamada *ianãipitsana*, o flautista está “pedindo para pintar o corpo”; na peça *tejuiaá*, da suíte *kisowagakipitsana* (transcrição K19), a explicação é que ela “diz para o amante da esposa do flautista para ele se levantar da rede dela e ir embora, que ele está sabendo que eles estão namorando”. Outro exemplo, já mencionado anteriormente, é a peça *ainxawakai*, “transar”, da suíte *periyajata*, que “está chamando um dos flautistas que foi namorar e está demorando a voltar”. Já comentei que um flautista não pode ter relações sexuais durante o ritual, que isto não poderia ocorrer, e que esta contradição indica que o significado atribuído não é literal, mas pode ser uma transformação metafórica de um fato realmente ocorrido ou possível. Estas histórias nas letras das músicas de *kawoká* podem ter uma relação com a realidade do mesmo tipo que os mitos, ou seja dialética (cf. Lévi-Strauss, 1989b)²⁵⁸. Assim, todos estes casos de significado do tipo “esta música está dizendo”²⁵⁹ têm sua eficiência comunicativa na consciência coletiva da ligação entre aquela peça e o fato que a marca. Como estes últimos exemplos mostram, os homens também agregam suas histórias nas peças *kawoká*, como foi dito das mulheres nos exemplos precedentes.

Todos estes casos de explicações de peças a partir das letras do *kawokakumã* e dos fatos que elas incorporam apontam para um nexos importante entre o sistema musical e o sistema de emoções e sentimentos nativos, o que já foi investigado por Mello (1999). A dimensão das relações de gênero é fundamental na significação da música Wauja: a questão do gênero, bem como o sexo, aponta para a temática “do poder e do controle, da política, do erotismo, do medo e da morte” (*op.cit.*: 147). Homens e mulheres, tocando e cantando uns para os outros, revelam o *éthos* Wauja, os sentimentos fundantes da socialidade, aquilo que Menezes Bastos chamou de “patologia” (Menezes Bastos, 1990). No centro desta, o ciúme, *ukitsapai*, motor necessário da sociedade (Mello, 2002, 2003).

²⁵⁸ Par este autor, “a relação dentre o mito e o real é indiscutível, mas não sob a forma de uma re-presentação. Ela é de natureza dialética e as instituições descritas no mito podem ser o inverso das instituições reais” (Lévi-Strauss, 1989b:182).

²⁵⁹ Em resposta à minha pergunta “meu cunhado, que diz esta música?”, o informante não responde “a música diz...”, mas sim, simplesmente conta a história, finalizando-a com a palavra *umapai*, que significa “dizer”, “está dizendo”, ou “dizem”.

Toda esta dimensão constitui uma importante camada de significação da música de *kawoká*, notadamente verbalizada pelos nativos. Esta rede de significados deve ser posta em articulação com a ordem da gramática musical: as variações, os princípios de repetição e diferenciação, o encaixe das idéias, enfim, aos pontos discutidos no final do capítulo anterior, onde comento a dimensão sintática da música do ritual de *kawoká*.²⁶⁰ Como na análise estrutural de mitos, o significado neste plano gramatical é muito mais uma relação (entre o igual e o diferente) do que algo substancialmente colado ao signo, que possa ser entendido como seu referente²⁶¹.

Afirmei no capítulo anterior que os princípios de variação são soluções do pensamento indígena para a confecção da diferença. Como vimos acima, uma parte do repertório aponta basicamente para um *éthos* ligado às relações amorosas, em particular à saudade e ao ciúme. Ora, como na descrição do mundo dos *apapaatai* e da festa do pequi, não há aqui separação entre a esfera do mundo amoroso (socialidade) e o mundo sobrenatural. O que são reiteração, aumentação, fusão, enfim, os princípios de variação motívica? Operações da ordem do pensamento musical (a musicalidade nativa “fala” através deles), são também princípios estéticos e éticos, tratando da criação da beleza e da reprodução do correto agir. Os Wauja executam as peças *kawoká* para que sejam apreciadas pelos *apapaatai*, na lógica do pagamento de tributo na economia política cósmica, e também pelas mulheres, conforme o esquema do complexo das flautas sagradas. A dimensão estética é evidente na medida em que a beleza cativa os *apapaatai*, e a performance bela e isenta de erros musicais, reforça a aliança e estende o contrato cósmico, sem o qual não poderia haver sociedade. O bem tocar da música é o bom caminho da sociedade.

Este “falar do *kawoká*”, *kawokagatakoja*, com seu jogo motívico, teria ele alguma relação com a forma como os mitos “falam”? Refiro-me ao pensamento de Lévi-Strauss sobre a estrutura dos mitos (1974, 1989b), ou seja, sobre as operações internas que entram em jogo no mito fazendo com que o ele possa ser transposto para uma “partitura de orquestra”, que entretanto necessita ser recomposta em sua verticalidade (Lévi-Strauss, 1974:245-6). Os motivos-de-tema podem ser encarados em correspondência às idéias míticas (os mitemas), que serão trabalhadas através de operações como variação, oposição,

²⁶⁰ Tomando a perspectiva de Ruwet (1972), o que chamei de camada de significado pode ser chamado de sistema significante, e desta forma, pode-se dizer que a canção é um espaço privilegiado onde letra e música, diferentes sistemas significantes, são unificados em uma temporalidade única (*op.cit*:68).

²⁶¹ Sobre a questão da referência, lembrando que o significado musical não é referencial, remeto o leitor para o que Eco chama de “falácia referencial” (1997: 48), afirmando que um sistema semiótico não depende, para seu funcionamento, de um referente no “mundo real”.

permutação e inversão. Já o toque central, que na gramática da música *kawoká* funciona como ponte que liga as seções principais **A** e **B**, produz, na música, um enfraquecimento da oposição entre estas seções, na medida em que as distancia. O motivo-de-tema do tipo elipse é exatamente, em termos musicais, um termo de mediação: ele une o final do motivo anterior, sua matriz, com o início do seguinte. A própria dialética entre os temas **A** e **B** é um exemplo da operação de oposição que permeia o jogo motivico, simultaneamente distanciando e aproximando as idéias musicais. Enfim, pode-se dizer que muitos dos princípios lógicos que constituem o jogo motivico são semelhantes às operações de transformação na estrutura dos mitos. É preciso ter cautela com este paralelo, pois o mito é uma construção lingüística, e o sistema de articulação musical não é exatamente como a dupla articulação da linguagem (ver Meuùs, 2002)²⁶². Entretanto, para além desta contenção, o que este paralelo entre mito e música suscita vai na direção da hipótese de Lévi-Strauss de que “nas formas musicais são reproduzidas, inconscientemente, estruturas míticas” (Lévi-Strauss, 1981a)²⁶³.

Se no nível gramatical-formal da música há uma urdidura de pensamento, este nível analítico não representa uma esfera auto-contida e independente da cultura, como um *niveau neutre* entre a criação e a performance (Nattiez, 1975), mas sim uma esfera onde princípios de pensamento sobre a diferença operam no âmbito da musicalidade, esta entendida como uma espécie de memória musical-cultural, um repositório de sentidos composto de elementos musicais e simbólicos imbricados (Piedade, 1999c, 2003). Assim, o pensamento musical opera na musicalidade. O pensamento sobre a diferença é originário, ele se dá igualmente na cosmologia e mitologia²⁶⁴. Os significados das peças conforme as histórias que se lhe agregam e os princípios formais da musicalidade, dois universos de sentido, juntos (em diálogo), conferem à música *kawoká* a plena significância que lhe é atribuída pelos nativos.

²⁶² Esta é apenas uma das grandes diferenças entre música e linguagem. Como eu disse, o pensamento musical é uma expressão da cosmologia no âmbito da musicalidade. No seu próprio âmbito abstrato, o pensamento só é possível através da linguagem. Com isto, não pretendo soar nominalista, nem adepto da hipótese de Whorf-Sapir (ver Whorf, 1956), que afirmava que a cultura, e não apenas ela, mas o próprio pensamento é construído com molde na linguagem. Minha perspectiva não entende esta determinação da linguagem, e encara mais seu caráter ontológico enquanto modo originário da compreensão (cf. Heidegger, 2000 [1927])

²⁶³ O argumento levistraussiano é que a música (erudita europeia) é herdeira do mito, tendo assumido as estruturas e funções do mito (ver o “Finale”, em Lévi-Strauss, 1976). Note-se que o paralelo acima é bastante contido, e que não estou me referindo às Mitológicas porque o método ali utilizado foi construído para analisar mitos transculturalmente.

²⁶⁴ E nas artes indígenas. Na música, como tento mostrar, mas também nos desenhos, como se pode ver no caso Kaxinawa (Lagrou, 1998) e Yekuana (Guss, 1989). Estes autores mostraram que há nas artes visuais o pensamento sobre a diferença no âmbito da visualidade.

Outro aspecto a considerar é que na música de *kawoká* há um importante nexos com o mundo dos *apapaatai*. Enquanto música de *apapaatai* e para *apapaatai*, a execução das estruturas musicais coloca, lado a lado, o belo e o perigoso. Quanto mais belo, mais correto, *awojopai*, menos perigoso. O erro, a incorreta enunciação do jogo motivico, é perigosa: neste repertório há, sobretudo, ordem, a correta ordenação das suítes²⁶⁵, das peças dentro da suíte, dos temas dentro da peça, das frases dentro dos temas, dos motivos dentro das frases, das células dentro do motivo, enfim, o belo-correto está na ordem em todas os segmentos da música. E o cerne da ordem está na dimensão temática do canto, *apai*, o núcleo para o qual tudo o mais se faz periferia (Menezes Bastos, 1999a), para onde convergem os ouvidos dos flautistas xinguanos e dos *apapaatai*.

Um outro ponto é que, pelo fato destas flautas serem a máscara do *apapaatai kawoká*, tocá-las é como vesti-las, ficar por trás de uma máscara e dançar. Como no caso dos mascarados, a identidade dos flautistas nunca pode ser conhecida pelas mulheres. A música não serve de barreira visual (embora ocupe esta posição simbólica). Após minhas aulas particulares de flauta com Kam., ele diligentemente me pedia para não dizer para as mulheres que eu estava tocando flauta. Se elas perguntassem o que eu estava fazendo, era para dizer que estava só ouvindo história (*aunaki*). E também eu deveria lavar bem o queixo (para tirar a cera de abelha) e o peito (para sair o urucum), senão elas descobririam imediatamente. Como quem veste uma máscara em situação ritual (falo especificamente nos rituais de *apapaatai* e seus correlatos xinguanos), quem toca flauta se encontra em um estado especial, ligado à menstruação (cf. Menezes Bastos, 1999a) e a uma comunhão masculina com o *apapaatai* (como se observa no âmbito da comensalidade no ritual, onde homens e *apapaatai* se co-alimentam). Ou seja, o que a imagem opera, na máscara em situação ritual, corresponde ao papel da música no ritual de flautas. A máscara em situação ritual é um objeto ativado cosmicamente pela potência da presença do *apapaatai*: no caso de *kawoká*, a música é esta presentificação. Como as máscaras, as flautas são extensões existenciais do *kawoká*, sendo que a música das flautas está posicionada como simétrica à imagem da máscara. Assim, a música de *kawoká* é como a imagem do *apapaatai*, *potalapitsi* (“cópia”), uma sua extensão existencial. Não se trata de uma metáfora, mas muito mais de uma metonímia. Parece-me que o som da música de *kawoká* é mais do que o som dos instrumentos: nos termos da semiótica peirceana (Peirce, 1999), trata-se de um índice do *apapaatai*, uma marca concreta de sua existência, um sinal de sua presença invisível, uma onda que envolve, onde habita o *apapaatai*.

²⁶⁵ Na França do século XVII, a suíte era chamada de *ordre* (Zamacois, 1985:151).

Poética Musical

Nesta minha interpretação da música de *kawoká*, gostaria de ressaltar o aspecto que estou chamando de poético. Há muitos estudos antropológicos de canções nativas a partir da sua dimensão poética (por exemplo, Firth e McLean, 1991), mas o que estou chamando de poética musical aqui é algo um pouco diferente: lembrando de que se trata aqui de uma música instrumental, portanto sem poesia. Como na música Kamayurá, o processo de significação musical na música de *kawoká* é basicamente temático²⁶⁶, igualmente caracterizando-se por uma “construção de um espaço-tempo memorial, altamente redundante, onde a repetição é o traço fundamental” (Menezes Bastos, 1990: 519). A construção temática (a idéia musical) e a repetição, em suas várias formas, são os motores do jogo motivico e do processo de significação, operações do pensamento musical que constituem a poética da música *kawoká*. Esta poética musical se aproxima do sentido dado por Jakobson ao termo “poética”, especialmente no que se refere à questão do paralelismo²⁶⁷. Novamente lembro que, já no período do barroco, a idéia de uma poética musical esteve em voga²⁶⁸ e que o que quero dizer com poética recupera esta mesma direção. A questão de fundo é que na poética musical a repetição não é uma redundância (nos termos de uma teoria da informação)²⁶⁹, mas sim um princípio racional originário, presente não apenas nos discursos artísticos, mas também nas filosofias e cosmologias nativas.

Quando se faz uma analogia entre música e linguagem, geralmente a poesia ocupa sempre um lugar especial, talvez porque ambas as artes possuam em comum a possibilidade infinita de evocação de certos elementos por outros (Ruwet, sd). A função poética, que é centralizada na mensagem e que é a função dominante na poesia (cf. Jakobson, 1995), opera de forma correlata na música de *kawoká*, que é centralizada no texto musical. O estabelecimento de relações de equivalência sobre o eixo sintagmático, resultando na repetição regular de unidades equivalentes, princípio constitutivo da linguagem poética, é igualmente constitutivo do jogo motivico: estas relações de equivalência estão na base das operações de repetição e variação musical. Pode-se dizer

²⁶⁶ Conforme mostra Menezes Bastos, seguindo a categoria *ipy*, “tema musical” (Menezes Bastos, 1999a:153).

²⁶⁷ Para uma visão geral da questão do paralelismo em Jakobson, especialmente pelo seu interesse antropológico, ver Fox (1977).

²⁶⁸ Ver o tratado de Burmeister, do início do século XVII (Palisca, 1993).

²⁶⁹ Sobre a importância da repetição na música, ver Ruwet (1972). No caso específico da música erudita de vanguarda, ver Ferraz (1998).

que há, na música de *kawoká*, uma projeção do nível motivico-frásico no plano sintático, ou seja, os motivos e frases são combinados de tal forma que sua repetitividade e variabilidade configuram uma poética. Portanto, o próprio jogo motivico constitui a poética da música de *kawoká*.

Por um lado, o paralelismo envolve o aspecto sônico da linguagem: há aqui um princípio binário de oposição dos níveis de expressão fonêmico, sintático e semântico, por exemplo, nas equivalências sonoras projetadas na seqüência, como as rimas. O paralelismo sonoro envolve a repetição de sintagmas completos da estrutura fônica. Mas, por outro lado, e é o que nos interessa mais aqui, há aquilo que Jakobson chamou de “paralelismo gramatical”, a repetição das estruturas sintáticas. Este autor generalizou este paralelismo gramatical em termos de um paralelismo “canônico” para pensar as variadas formas como este princípio aparece na sintaxe das diversas tradições de arte oral (ver Fox, 1977). Para Jakobson, enquanto a repetição envolve apenas identidade, o paralelismo envolve simultaneamente identidade e diferença (*op.cit*:73), daí seu alcance para além da linguagem: o paralelismo está presente na música, dança e cinema, artes que utilizam a repetição, combinação, justaposição de imagens, sons e gestos como recurso expressivo (Jakobson, 1970).

Estudos antropológicos sobre as artes verbais têm mostrado a importância do paralelismo nas narrativas poéticas (ver Tedlock, 1983; Hymes, 1981; Sherzer e Woodbury, 1987). Para alguns autores, a linguagem é inerentemente poética ela mesma, pois influencia a imaginação de modo a possibilitar a inovação e a reordenação dos itens culturais e lingüísticos (Friedrich, 1986). A linguagem ela mesma não é poética: a poética é um modo da linguagem que a deforma segundo recombinações organizadas culturalmente. Esta interferência na seqüencialidade narrativa da fala da linguagem é tal que extrapola e extravasa a própria linguagem, subsistindo naquilo que se pode chamar de “essência da arte”, no “fundamento da música” e, como afirma Lévi-Strauss, no pensamento mítico (principalmente no sentido da bricolagem, cf. Lévi-Strauss, 1989a).

No âmbito das TBAS, a região do Alto Xingu é privilegiada nesta área, devido aos estudos da arte verbal de dois povos de língua carib: os Kalapalo (Basso, 1985, 1987a, 1995) e os Kuikúro (Franchetto, 1986, 2002)²⁷⁰. Parece-me interessante colocar em diálogo

²⁷⁰ Estou mencionando aqui apenas algumas obras mais especializadas na temática da arte verbal e estudos das narrativas poéticas nativas. Na etnografia xingüana e das TBAS em geral, há muitas obras que, em algum momento, investigam estes aspectos. Dentre elas, o estudo das letras dos cantos do *Yawari* (Menezes Bastos e Menezes Bastos 1995), e dos cantos *maĩ marakã* dos Araweté (Viveiros de Castro, 1986), e muitas outras. Para um estudo nesta temática voltado para as narrativas xamânicas, aliás, trabalhando a reiteração, repetição

estes estudos e as investigações sobre a música indígena, onde o paralelismo gramático-musical é tão imperativo, e tem sido estudado sob a ótica da musicologia (Coelho, 2003; Menezes Bastos, 1990; Piedade, 1997; entre outros).

Lembrando que o que importa aqui é o paralelismo gramatical, pode-se dizer que a poética da música *kawoká* instaura uma relação entre regiões temáticas, que me referi como temas **A** e **B**. E, como já havia dito, em **B** há sempre uma elevação de alturas musicais, uma exploração da região mais aguda das flautas (em termos de performance, a região dos orifícios destapados). Pode-se interpretar a dialética que aqui se instaura a partir das concepções nativas de agudo e grave enquanto longe e perto, levando em conta o estudo de Mello (1999). Esta autora mostra que, diferentemente do nexos ocidental, para o pensamento musical Wauja o som agudo, *magatukupai*, é entendido como distante (longe), enquanto o grave, *autukupai*, é entendido como próximo (perto). Neste sentido, a elevação do canto para a região mais aguda **B** é uma tomada de distância em relação ao **A**. Na poética musical *kawoká*, há um jogo de sair e voltar que, na dimensão espacial, corresponde a ir longe e voltar. Mostrei as formas como **B** engloba **A**, o que pode expressar, a partir das categorias Wauja, um distante que contém o próximo.

Por serem tão salientes e excepcionais na poética da peça, imagino que os motivos novos que aparecem ocasionalmente após **B** tenham o caráter de alusão (uma repetição do tipo citação) a motivos-de-tema de outras peças. Esta é uma hipótese que não pude verificar, mas que é coerente com o dialogismo temático interno das suítes e sub-grupos. Nestes casos, há um processo de referência a uma fonte externa à peça²⁷¹.

O jogo motivico é o paralelismo no plano temático da música de *kawoká*: as reiterações, espécies de rimas reduzidas, são variações que lembram as estruturas micro-paralelísticas nos versos e estrofes, e os temas **A** e **B** são seções maiores que abrigam a enunciação da proposição inicial e o jogo variacional e transformativo dentro de seus limites, remetendo à idéia de “cenas” (cf. Hymes, 1981), e juntamente com o jogo motivico entre as peças dentro da suíte (que seria o bloco), envolvem um macro-paralelismo musical²⁷².

e justaposição de imagens nas narrativas xamânicas, ver Cesarino (2003). Para um estudo sobre a conexão da narratividade poética com o mito, ver Langdon, (1999)

²⁷¹ No universo da improvisação na música popular, especialmente no jazz, este recurso poético é muito valorizado, dada a dificuldade de encaixar a citação no contexto (diferente) da peça em execução.

²⁷² Ver Franchetto (2002) para a utilização do paralelismo nestas categorias analíticas (cena, bloco, e outras) em sua análise de narrativas *kuikúro*.

Som e musicalidade: tempo e disciplina

A poética musical Wauja trata da confecção da diferença, dada fundamentalmente do eixo do tempo e da existência, ou seja, na temporalidade. Os diferentes sistemas musicais do mundo resultam não apenas de poéticas diversas, mas de diferentes formas de perceber a temporalidade. O pensamento musical é uma expressão da cosmologia posta em ação na música, revelando concepções fundantes da filosofia nativa no âmbito da temporalidade. Portanto, o sistema musical tem também um caráter existencial, pois reporta a formas de temporalidade concebendo a finitude.

Neste sentido, a música *kawoká* é um exemplo forte de como a temporalidade nativa instaura possibilidades de recortar e recombinar as estruturas temporais de forma poética. Pode-se dizer que a música pronuncia formas da temporalidade, a partir de uma perspectiva espacial. Quando ouvi as flautas *kawoká* à noite, na aldeia, ouvi o instrumento investido de um máximo de significado, não apenas para mim, mas certamente para os Wauja. Para os flautistas, o *apapaatai* presentificado, ele mesmo é que estava ali falando, a música é sua fala, *kawokagatakoja*, “fala do *kawoká*”. O *apapaatai* se pronuncia pelo jogo dos motivos, entrecortando o tempo de forma poética. Esta qualidade do som musical, entrelaçado originariamente no contexto do panorama sonoro onde foi concebido e construído, aponta para a importância do que foi chamado de “acustemologia” (ver Feld, 1997). Neste sentido, ouvir uma gravação da música (ex-ótica) é como perceber uma filmagem poética do espaço que revela as formas nativas da temporalidade. Trata-se da experiência de “ouvir como o outro ouve o espaço e expressa o tempo”.²⁷³

Para os Wauja, a palavra *kāi* quer dizer “som”, qualquer fenômeno sonoro. Entretanto, quando se trata dos sons musicais, não se fala *kāi*, mas sim *onaapa*, “canção”. O termo *pitsana*, que traduzi por “música-timbre”, e *watanapitsana* “música-timbre aerofônica”, expressam músicas entendidas como imagens acústicas de vozes de animais e outros entes. Lembro que *pitsana* e *watanapitsana* informam que se trata de música instrumental, que é sempre aerofônica, enquanto *onaapa* é usado para música instrumental ou vocal. *Pitsana* e *watanapitsana*, portanto, são categorias internas de *onaapa*, a palavra nativa para música, entendendo-se que, para os Wauja, música é canção: o lexema *onaapa* tem sua raiz no verbo *apai*, “cantar”. Entretanto, o sentido nativo de cantar não aponta

²⁷³ Da mesma forma que na música, uma pintura de uma época do passado foi produzida segundo uma visão de mundo ancorada em um contexto de origem (Baxandall, 1991), e, portanto, feita para ser vista por um olhar que já não existe, que nos é apenas aproximável.

apenas para “entoar canções”, mas para criar um enunciado musical, produzir um discurso musical, pronunciar uma frase musical, uma idéia. Lembro que o cerne da música de *kawoká*, aquilo que a torna música, é o canto do *kawokatopá*, o flautista mestre que canta, *apai*, enquanto que os acompanhantes apenas “sopram”, *ejekepei*. Pronunciar uma idéia não é apenas um fazer sem fundamento ou conseqüências: uma idéia é uma possibilidade, uma antecipação do pensamento²⁷⁴.

O significado da música de *kawoká* está no canto que reporta ao espaço e recorta o tempo, pronunciando a idéia que antecipa o evento, o canto *kakaiapai* (“precioso”). Este *apai* se encontra no centro da configuração espacial tripartite do *kawoká*, em ambos os lados protegido pelo duplo *organum* às avessas. E neste canto, o jogo dos motivos deforma o tempo e instaura a poética musical. Neste jogo se expressa e se impõe a dimensão do poder, a potência de controlar e transformar o tempo, o discurso e a vida. Trata-se aqui da expressão ritual do controle do tempo, social e cultural, essencial na construção da disciplina moral. Em última instância, é no ritual organizado temporalmente através da música (Basso, 1985) que são recriadas as bases da sociabilidade e da própria governabilidade. Os Wauja são uma sociedade de rituais musicais e de exercício da vigilância, onde é penetrante a “gnosilogia da fresta do sapé” (Menezes Bastos, 1990)²⁷⁵. A poética é uma política.

²⁷⁴ Estou pensando aqui simultaneamente no conceito de poesia na Poética de Aristóteles, em Dewey (*Logic II*), para quem idéia, mais do que representação mental, marca uma possibilidade, antecipa o real, e em Attali (1993).

²⁷⁵ Uma pequena observação: no caso da música de *kawoká*, expressões musicais da estrutura de poder não estão unicamente na esfera temporal. Pode-se entender a dialética responsorial dos temas **A** e **B** como uma questão de hierarquia (mais poder). É muito comum a hierarquização nas músicas indígenas envolvendo esquemas responsoriais, como nos estilos alternantes, onde há sempre uma voz “macho” ou “chefe” e a outra “fêmea” ou “repondedor” (no caso da música Tukano, ver Piedade, 1997). Na alternância musical indígena, e nas músicas com caráter responsorial, estão em cena o poder político e as relações de gênero.

Toque de Encerramento

Esta tese é como uma peça de música *kawoká*. De início, o Toque de Abertura abre a sessão, mostrando como se deram as coisas que me levaram aos Wauja e às flautas, encarando as dificuldades e as belezas. Este Toque foi escrito para que o trabalho pudesse ser lido com fidedignidade em relação a todo um caminho que lhe antecedeu e lhe direcionou. O Toque Inicial é a assinatura da suíte xingwana: ali apresentei os Wauja no contexto do sistema xingvano, que acolhe e expelle, onde os “povos-que-emprestam”, os *putakanau*, dramatizam suas semelhanças e diferenças nos grandes rituais musicais. Procurei mostrar como, na aldeia Wauja, há um conflito expresso nas queixas dos seniores contra os jovens “*paraguai*”, um conflito que, talvez, sempre tenha existido, e que está ligado às questões do poder político e seus braços na feitiçaria. E os jovens Wauja, jogando futebol, não abrem mão de seu interesse pelo mundo *kajaopa*, assumindo as transformações do mundo Wauja, que talvez não sejam tão grandes quanto se pode imaginar. No Tema A trabalhei no sentido de aproximar o mundo dos *apapaatai* vingativos da assimetria cósmica que exige dos humanos um estado de constante atenção para não sair do bom agir e bom pensar. O significado de ficar doente, morrer e ser curado; a diferença entre corpo e alma como “mesmo” e “outro do mesmo”, dado pela literalidade das categorias nativas; o sistema xâmanico e seu nexos fundamental com o conceito de visão e o sistema de proibições visuais; o nexos ontológico da noção de ouvir e a espacialidade, levando à comparação do mestre de flautas a um pajé; o sexo das esposas esquecidas que namoraram o jacaré, base mítica para um ritual de gênero e de *apapaatai*; enfim, este Tema foi um longo Tema, repleto de motivos que jogaram um jogo intenso. O Toque Central foi dado dentro da casa dos homens: ali tentei distinguir esta instituição e o complexo das flautas sagradas, pensando estas flautas e casas na Amazônia a partir de uma hipotética ligação com a história dos povos aruak. O mundo das flautas *kawoká* foi descrito aqui: sugeri que os flautistas estão vinculados à facção no poder, e que os donos-de-*kawoká* possuem proximidade sociológica em relação aos pajés *iakapá*, e tentei mostrar que todas estas pessoas constituem uma pequena parcela dos Wauja, que se encontra envolvidas no mundo das flautas *kawoká* e do xamanismo; apresentei as configurações mais gerais do ritual de flautas, as situações de performance e todas as suítes da ordenação original deste gênero musical preparando terreno para o tema que se seguiu. E no tema B houve um mergulho no código musical, propriamente; a descrição do ritual levou à análise de suas setenta e duas peças, revelando o jogo motivico e os princípios de variação. No

Toque Final, senti necessidade de aprofundar os conceitos com os quais estava lidando, explicitando mais claramente o que entendo por pensamento e sistema musical. Estes conceitos estão ancorados na visão da música como uma fala, seguindo a pista das categorias nativas, um canto, *apai*, que é acompanhado por dois sopros, *ejeke*. Neste Toque, apresentei algumas das letras das canções feitas por mulheres sobre temas instrumentais dos *apapaatai*, tocados para elas pelos homens. Isto expõe uma camada de significados na música de *kawoká* que se complementa com o jogo dos motivos em uma poética musical.

Referências

ABDOUNUR, Oscar João. 1999. *Matemática e Música: o pensamento analógico na construção de significados*. São Paulo: Escrituras.

AGAWU, V. Kofi. 1991. *Playing with signs: a Semiotic Interpretation of Classic Music*, Princeton: Princeton University Press.

AGOSTINHO, Pedro. 1970. Estudo preliminar sobre o Mito de Origens Xinguano. Comentário a uma variante Awetĩ. *Universitas*, 6-7: 475-519. Salvador: Ced/Ufba.

-----1972. Informe sobre a situação territorial e demográfica no Alto Xingu. In Georg Grunberg (coord.). *La situación del Indígena en America del Sur*. Montevideo: Tierra Nueva, pp. 355-380.

-----1974. *Kwarip. Mito e Ritual no Alto Xingu*. São Paulo: Epu/Edusp.

-----1993. Testemunhos da Ocupação Pré-Xinguana na Bacia dos Formadores do Xingu. Vera Penteadó Coelho (org.), *Karl von den Steinen: Um Século de Antropologia no Xingu*. São Paulo: EDUSP, pp. 233-287.

ÅRHEM, Kaj. 1981. *Makuna Social Organisation: A Study in Descent, Alliance, and the Formation of Corporate Groups in the North-Western Amazon*, Uppsala Studies in Cultural Anthropology, Stockholm: Almqvist & Wiksell.

-----1996. The Cosmic Food Web: Human-nature relatedness in the Northwest Amazon, *Nature and Society: Anthropological Perspectives*, P. Descola and C. Pálsson, eds.

ATTALI, Jacques. 1993. *Noise: the political economy of music*. Minneapolis: University of Minnesota Press.

AVERY, Thomas L. 1977. Mamaindé Vocal Music, *Ethnomusicology*, XXI, 3:359-377.

AYTAI, Desiderio. 1985. *O Mundo Sonoro Xavante*. São Paulo: Usp.

----- 1989. Da caderneta de campo do antropólogo: aventuras e surpresas com o zunidor. *Publicações do Museu Histórico de Paulínia*, 41, pp. 52-65.

BACHHOFEN, Johann Jakob. 1987 [1861]. *El Matriarcado: Una Investigación sobre la Ginococracia en el Mundo Antiguo según su Naturaleza Religiosa y Jurídica*, Madrid: Akal.

BAKHTIN, M. M. 1986. *Speech Genres and Other Later Essays*. Austin: University of Texas Press.

-----1999. *Marxismo e Filosofia da Linguagem*. São Paulo: Hucitec.

BAMBERGER, Joan. 1974. "The Myth of Matriarchy: Why Men Rule in Primitive Society". In *Woman, Culture, and Society*. Michelle Zimbalist Rosaldo e Louise Lamphere (eds.). Stanford: Stanford University Press, pp. 263-280.

BARCELOS NETO, Aristóteles. 1999. *Arte, Estética e Cosmologia entre os Índios Waurá da Amazônia Meridional*, dissertação de mestrado em antropologia social, PPGAS/UFSC.

BARONI, Mario. 1983. The Concept of Musical Grammar. *Music Analysis*, 2:175-208.

- BARRAUD, Henry. 1975. *Para compreender a música de hoje*. São Paulo: Perspectiva.
- BARROS, Edir Pina de. 1992. *História e Cosmologia na organização social de um povo Karib: os Bakairí*. Tese de doutorado. São Paulo: Usp.
- BASSO, Ellen B. 1973. *The Kalapalo Indians of Central Brazil*. New York, Holt, pp. 74-106.
- 1985. *A musical view of the universe: Kalapalo myth and ritual performances*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press.
- 1987a. *In Favor of Deceit: a study of Tricksters in an Amazonian Society*, Tucson: The University of Arizona Press.
- 1987b. The Implications of a Progressive Theory of Dreaming. In *Dreaming: Anthropological and Psychological Interpretations* (Barbara Tedlock, ed.). New York: Cambridge University Press, pp. 154-170.
- 1995. *The Last Cannibals: a South-American Oral History*. Austin: University of Texas Press.
- BATESON, Gregory. 1958. *Naven: A Survey of the Problems suggested by a Composite Picture of the Culture of a New Guinea Tribe drawn from Three Points of View*, Stanford: Stanford University Press.
- BAXANDALL, Michael. 1991. *O olhar renascente: pintura e experiência social na Itália da Renascença*. Rio de Janeiro: Paz e Terra.
- BEAUDET, Jean-Michel. 1983. *Les Orchestres de clarinettes Tule des Waiãpi du Haut-Oiapok*. Tese de doutorado, Université de Paris X.
- 1996. "Rire. Un exemple d'Amazonie". *L'Homme*, 140 : 81-99.
- 1997. *Souffles d' Amazonie: Les Orchestres "Tule" des Wayãpi*. Nanterre: Société d' Ethnologie, (Collection de la Société Française D' Ethnomusicologie, III).
- BENNET, Roy. 1986. *Uma Breve História da Música*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar.
- BENT, Ian. 1987. *Analysis, The Norton/Grove Handbooks in Music*. New York: W.W. Norton & Co.
- BLAUERT, Jens. 1997. *Spatial Hearing*. Cambridge: Mit Press.
- BLAZEK, Helmut. 1999. *Männerbünde Eine Geschichte von Faszination und Macht*. Berlin: Christopher Links Verlag.
- BOAS, Franz. 2001 [1895]. Social Organization and the Secret Societies of the Kwakiutl Indians. In *Hauptwerke der Ethnologie*, Christian F. Feest und Karl-Heinz Kohl (eds.). Stuttgart: Alfred Kröner Verlag, pp. 47-52.
- BRÜZZI, Alcionínio. 1977. *A Civilização Indígena do Uaupés*, Roma: Ateneo Salesiano.
- BUKOFZER, Manfred F. 1947. *Music in the Baroque Era*. New York: W. W. & Norton.
- BÜLOW, George. 2001. "Rethoric and Music", In *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Stanley Sadie (ed.), Vol 15, pp. 793-803.

- CAGE, John. 1985. *De segunda a um ano*. São Paulo: Hucitec.
- CANDÉ, Roland de. 1961. *Dictionnaire de Musique*. Paris: Éditions du Seuil.
- CANO, Rúben López. 2000. *Música y Retórica en el Barroco*. Cidade do México: Instituto de Investigaciones Filológicas/Unam.
- CARPEAUX, Oto Maria. s/d. *Uma Nova História da Música*. Rio de Janeiro: Edições de Ouro.
- CARNEIRO, Robert. 1957. *Subsistence and Social Structure: an Ecological Study of the Kuikuro Indians*. Tese de doutorado, University of Michigan.
- CARNEIRO DA CUNHA, Manuela. 1978. *Os Mortos e os Outros*. São Paulo: Hucitec.
- CESARINO, Pedro. 2003. *Palavras Torcidas: Metáfora e Personificação nos Cantos Xamanísticos Ameríndios*. Dissertação de mestrado, Ufrj/Museu Nacional.
- CHAUMEIL, J.-P. 1983. *Voir, Savoir, Pouvoir: Le Chamanisme chez les Yagua du Nord-Est Péruvien*. Paris: Éditions de l'École des Hautes Études en Sciences Sociales.
- 1997. "Les os, les flûtes, les morts. Mémoire et Traitement funéraire en Amazonie". *Journal de la Société des Américanistes*, n.83, Pp.83-110.
- CHRISTENSEN, Thomas. 1994. *Rameau and Musical Thought in the Enlightenment*. Cambridge: Cambridge University Press.
- CLASSEN, Constance. 1993. *Worlds of Sense: Exploring the Senses in History and Across Cultures*. London: Routledge.
- CLASTRES, Hélène. 1978. *Terra sem Mal*. São Paulo: Brasiliense.
- CLASTRES, Pierre. 1982. *A Sociedade contra o Estado*, RJ: Francisco Alves.
- 1995. *Crônica dos índios Guayaki*. São Paulo: Editora 34.
- CLAUSEN, Raymond. 1960. Slit-drums and Ritual in Malekula, New Hebrides. In A. Forge and R. Clausen *Three Regions of Melanesian Art*. New York: Museum of Primitive Art. pp.16-22.
- COELHO, Luís Fernando Hering. 2003. *Para uma Antropologia da Música Arara (Caribe): Um Estudo do Sistema das Músicas Vocais*. Dissertação de mestrado. Florianópolis: Ppgas/Ufsc.
- 2004. "Música indígena no mercado: sobre demandas, mensagens e ruídos no (des)encontro intermusical". *Campos: Revista de Antropologia*. No prelo.
- COELHO, Vera Penteadó. 1981. Alguns aspectos da cerâmica dos índios Waurá. *Coleção Museu Paulista, Série Ensaio*, 4: 55-84. São Paulo.
- 1983. "Um eclipse do Sol na aldeia Waurá". *Journal de la Société des Américanistes*, tomo 69, pp. 149-167.
- 1986. *Mythen und Zeichnungen eines Brasilianisches Indianer Stammes*. Leipzig Weimar: Gustav Kiepenheue Verlag.

- 1988. Informações sobre um instrumento musical dos índios Waurá. *Revista do Museu Paulista*, nova série, 33:193-224. São Paulo.
- 1991/92a. A festa do pequi e o zunidor entre os índios Waurá. *Scweizerische Amerikanisten-Gesellschaft*, 55-56: 37-56. Basileia.
- 1991/92b. Figuras antropomorfas nos desenhos dos índios Waurá. *Scweizerische Amerikanisten-Gesellschaft*, 55-56: 57-77. Basileia.
- 1993 (org.). *Karl von den Steinen: Um Século de Antropologia no Xingu*. São Paulo: Edusp.
- COOK, Nicholas. 1996. *A guide to Music Analysis*. New York: W.W. Norton & Co.
- COROMINAS, J. 1954. *Diccionario Crítico Etimológico de la Lengua Castellana*. Madrid, Editorial Gredos.
- COSTA, Anna Maria Ribeiro F M da. 1991. *A Flauta Sagrada. Mito dos índios Nambiquara*. Paulínia: Publicações do Museu Histórico de Paulínia-SP. Vol. 49. Mai/1991.
- COX, Arnie Walter. 1999. *The Metaphoric Logic of Musical Motion and Space*. Tese de doutorado em Música. University of Oregon.
- COWART Georgia (ed.). 1991. *French Musical Thought: 1600-1800*. Rochester: University of Rochester Press.
- CUNHA, Maximiliano W. Carneiro. 1999. *A Música Encantada Pankararu*, dissertação de mestrado em antropologia, Ufpe.
- DAVIS, Curt e MEHUNIN, Yehudi. 1981. *A Música do Homem*. São Paulo: Martins Fontes.
- DELEUZE, G. 1968. *Différence et Répétition*. Paris: Persses Universitaires de France.
- 1974. *A Lógica do Sentido*. São Paulo: Perspectiva.
- DESCOLA, Pierre. 1992. Societies of nature and the nature of society, In A. Kuper, ed. *Conceptualizing Society*. London & New York: Routledge, pp. 107-126.
- DREYFUS, Hubert. 1991. *Being in the World: A Commentary on Heidegger's "Being and Time"*. Cambridge: Cambridge University Press.
- DOLE, Gertrude. 1964. Shamanism and Political Control among the Kuikuro, in *Beiträge zur Völkerkunde Südamerica*, Völkerkundliche Abhandlungen – Band I. Hannover: Münstermann-Druck, pp. 53-62.
- 1969. Generatin Kinship nomenclature as an adaptation to endogamy. *Southwestern Journal of Anthropology*, 25/2:105-123.
- 1993. Homogeneidade e Diversidade no Alto Xingu, vistas a partir dos Cuicuros, In: Vera Penteadó Coelho (org.), *Karl von den Steinen: Um Século de Antropologia no Xingu*. São Paulo: Edusp, pp. 375-404.
- DOLMETSCH, Arnold. 1946. *The Interpretation of the Music of the XVII and XVIII Centuries*. London: Novello & Oxford University Press.

- DRUMOND, Carlos. 1946. *Nota sobre os trocanos*. Etnografia e língua Tupi-guarani, n° 10, Boletim LVIII, Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras, Usp.
- DUNDES, Alan. 1976. 'A Psychoanalytic Study of the Bullroarer.' *Man* 11: 220-38.
- DUMONT, Louis. 1997. *Homo Hierarquicus: o sistema de castas e suas implicações*. São Paulo: Edusp.
- ECO, Umberto. 1997. *Tratado Geral de Semiótica*. São Paulo: Perspectiva.
- EMMERICH, C. 1984. *A língua de contato no alto Xingu: Origem, forma e função*. Tese de doutorado. Ufrj.
- ERIKSSON, Philippe. 2000. "I", "uuu", "'shhh": Gritos, sexos e metamorfoses entre os Matis (Amazônia Brasileira), *Mana*, 6(2):37-64.
- ERMEL, Priscilla Barrak. 1988. *O Sentido Mítico do Som: Ressonâncias Estéticas da Música Tribal dos Índios Cinta-larga*, Tese de Mestrado, São Paulo: Puc.
- ESTIVAL, Jean-Pierre. 1994. *Musiques Instrumentales du Moyen Xingu et de l'Iriri (Brésil): Tule Asurini et Musique Rituelle Arara*, tese de doutorado, Université de Paris x (2 volumes).
- FAUSTO, Carlos. 2001. *Inimigos Fiéis: História, Guerra e Xamanismo na Amazônia*. São Paulo: Edusp.
- FAUSTO, Carlos, e VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo, 1993. La puissance et l'acte. *L'Homme XXXIII* 2.3.4 126-128: 141-170.
- FELD, Steven. 1982. *Sound and Sentiment: Birds, Weeping, Poetics and Song in Kaluli Expression*, Philadelphia: University of Pennsylvania Press.
- 1994. "Aesthetics as Iconicity of Style (uptown title); or, (downtown title) 'Lift-up-over Sounding': Getting into the Kaluli Groove". In *Music Grooves* (Charles Keil and Steven Feld, eds.). Chicago and London: University of Chicago Press, pp. 109-150.
- 1996. "pygmy POP: A Genealogy of Schizophonic Mimesis." *Yearbook for Traditional Music*, 28:1-35.
- 1997. Waterfalls of Songs: An Acoustemology of Place Resounding in Bosavi, Papua New Guinea, In: Steven Feld and Keith H.Basso (eds.), *Senses of Place*. Santa Fe: School of American Research Press, pp. 91-136
- FÉNELON COSTA, Maria Heloísa. 1988. *O Mundo dos Mehináku e suas Representações Visuais*. Brasília: Editora da Unb.
- FERGUSON, Donald N. 1938. *A History of Musical Thought*. New York: F.S. Crofts & Co.
- FERRAZ, Sílvio. 1998. *Música e Repetição: aspectos da diferença na música do século XX*. São Paulo: Educ/Fapesp.

FERREIRA, Mariana Kawall Leal (org.). 1994. *Histórias do Xingu : coletânea de depoimentos dos índios Suyá, Kayabi, Juruna, Trumai, Txucarramãe e Txicão*. São Paulo: Usp-Nhii/Fapesp.

FIRTH, Raymond e MCLEAN, Mervyn. 1991. *Tikopia Songs: Poetic and Musical Art of a Polynesian people os the Solomon Islands*. Cambridge: Cambridge University Press.

FISCHER, Hans. 1986. *Sound-producing Instruments in Oceania*. Boroko, Papua New Guinea: Institute of Papua New Guinea Studies.

FOX, James J. 1977. "Roman Jakobson and the Comparative Study of Parallelism", In Van Schooneveld, C.H. and D. Armstrong (eds) *Roman Jakobson: Echoes of his Scholarship*. Lisse: Peter de Ridder Press, pp.59–90.

FRANCHETTO, Bruna. 1986. *Falar Kuikúro: estudo etnolingüístico de um grupo Karib do Alto Xingu*. Tese de Doutorado em Antropologia Social, Museu Nacional/Universidade Federal do Rio de Janeiro.

-----1992. "O aparecimento dos Caraíba" – Para uma História Kuikúro e Alto–Xinguana. In: Manuela Carneiro da Cunha (org), *História dos Índios no Brasil*. São Paulo: FAPESP/SMC/Companhia das Letras, pp. 339-356.

-----1993. A Celebração da História nos Discursos Cerimoniais Kuikúro. In: Manuela Carneiro da Cunha, Manuela & Viveiros de Castro (orgs.) *Amazônia: Etnologia e História Indígena*. São Paulo: Nhii/Usp: Fapesp, pp. 95-116.

-----1996. Mulheres entre os Kuikúro. *Revista Estudos Feministas*, 4/1:35-54.

-----2001. Línguas e história no Alto Xingu, In: Bruna Franchetto e Michael Heckenberger (orgs.) *Os Povos do Alto Xingu: História e Cultura*. Rio de Janeiro: Editora da Ufrj, pp. 111-156.

-----2002. "L' Autre du même: parallélisme et grammaire dans l'art verbal des récits Kuikuro". *Amerindia: Revue d'ethnolinguistique amérindienne*. Paris, no prelo.

FRAZER, Sir James. 1922. *The Golden Bough*. New York, Macmillan and Co, London. Disponível on-line em <http://www.bartleby.com>

FREIRE, Sérgio. 2002. "O (des-)controle do som na música eletroacústica: algumas idéias e práticas precursoras". *Anais do V Fórum do Centro de Linguagem Musical*. São Paulo: Eca/Usp, pp. 136-146.

FRIEDRICH, P. 1986. *The Language Parallax: Linguistic Relativism and Poetic indeterminacy*. Austin: University of Texas Press.

FRITH, Simon (ed.).1993. *Music and Copyright*, Edinburgh: Edinburgh University Press.

FUKS, Victor. 1989. *Demonstration of multiple relationships between music and culture of the Waiapi Indians of Brazil*, Dissertação de doutorado, Indiana University.

FUX, Johann Joseph. 1944. *Steps to Parnassus: the study of counterpoint*. London: J. M. Dent & Sons.

GADAMER, Hans-Georg. 2001. *Verdade e Método*, 2 vol. Petrópolis: Ed. Vozes.

- GALVÃO, Eduardo. 1950. O uso do propulsor entre as tribos do Alto Xingu. *Revista do Museu Paulista*, nova série, 4: 353-368. São Paulo.
- 1953. Cultura e Sistema de Parentesco das Tribos do Alto Rio Xingu. *Boletim do Museu Nacional*, nova série, Antropologia, n.14. Rio de Janeiro.
- 1996. Diários do Xingu (1947-1967). In Marco Antônio Teixeira Gonçalves (org.). *Diários de campo de Eduardo Galvão: Tenetehara, Kaióia e índios do Xingu*. Rio de Janeiro: Ufrj, p. 249-381.
- GEBHART-SAYER, Angelika. 1986. Una terapia estética: los diseños visionarios del ayahuasca entre los Shipibo-Conibo. *América Indígena*, 46: 189-218.
- GEERTZ, Clifford. 1998. "A arte como um sistema cultural", In (do autor) *Saber Local*. Petrópolis: Vozes, pp. 142-181.
- GILKEY, R.H. and ANDERSON, T.R. (eds.). 1997. *Binaural and Spatial Hearing in Real and Virtual Environments*. New Jersey: Lawrence Erlbaum Associates.
- GILLISON, Gillian. Images of Nature in Gimi Thought, in Carol MacCormack and Marilyn Strathern (eds.) 1995. *Nature, Culture and Gender*, Cambridge University Press, pp. 143-173.
- GONÇALVES, Marco Antonio. 2000. A woman between two men and a man between two women: the production of jealousy and the predation of sociality amongst the Paresi Indians of Mato Grosso (Brazil), In *The anthropology of love and anger in amazonian societies*, J. Overing e A. Passes (eds.). London: Routledge.
- 2002. *O Mundo Inacabado*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar.
- GOURLAY, K. A. 1975. *Sound-Producing Instruments in a Traditional Society: A Study of Esoteric Instruments and Their Role in Male-Female Relationships*, New Guinea Research Bulletin, 60. Port Moresby: Australian National University Press.
- GRAHAM, Laura. 1994. "Dialogic Dreams: Creative selves coming into life in the flow of time". *American Ethnologist*, 21(4): 719-741.
- GREGOR, Thomas. 1982. *Mehináku: O Drama da Vida Diária em uma Aldeia do Alto-Xingu*. São Paulo, Nacional.
- 1985. *Anxious Pleasures: The Sexual Lives of Amazonian People*, Chicago: The University of Chicago Press.
- GREGOR, Thomas e TUZIN, Donald (eds.) 2001. *Gender in Amazonia and Melanesia: an exploration of the comparative method*. Berkeley and Los Angeles: University of California Press.
- GADAMER, Hans-Georg. 2001. *Verdade e Método*, 2 vol. Petrópolis: Ed. Vozes.
- GRIFFITHS, Paul. 1997. *A música moderna*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar.
- GUSS, David. 1989. *To Weave and to Sing: Art, Symbol, and Narratives in the South American Rain Forest*, Berkeley: University of California Press.

- HARNONCOURT, Nikolaus. 1982. *Baroque Music Today: Music as Speech*. Portland: Amadeus Press.
- HATTEN, Robert. 1994. *Musical Meaning in Beethoven: Markedness, Correlation and Interpretation*. Bloomington: Indiana University Press.
- HAYS, Terence E. 1986. Sacred Flutes, Fertility, and Growth in the Papua New Guinea Highlands, *Anthropos*, 81. 1986. pp. 435-453.
- HECKENBERGER, Michael. 1996. *War and Peace in the Shadow of Empire: Sociopolitical Change in the Upper Xingu of Southastern Amazonia, A.D. 1400-2000*. Tese de Doutorado em Arqueologia, Universidade de Pittsburg.
- 2001. Estrutura, história e transformação: a cultura xinguana na *longue durée*, 1000-2000 d.C., In: Bruna Franchetto e Michael Heckenberger (orgs.) *Os Povos do Alto Xingu: História e Cultura*. Rio de Janeiro: Editora da Ufrj, pp.21-62.
- HEIDDEGER, Martin. 2000 [1927]. *Ser e Tempo*, 2 vol. Petrópolis: Vozes.
- HERDT, Gilbert H. 1981. *Guardians of the Flutes: Idioms of Masculinity*. New York: McGraw-Hill.
- 1982 (ed.) *Rituals of Manhood: Male Initiation in Papua, New Guinea*. Berkeley and Los Angeles: University of California Press.
- HERTZ, Robert. 1980 [1910]. A Preeminência da mão direita: um estudo sobre a polaridade religiosa, *Religião e Sociedade*, n.6, Rio de Janeiro: Tempo e Presença.
- HÉRITIER, Françoise. 1997a. *Masculino, Feminino: O Pensamento da Diferença*. Lisboa: Instituto Piaget.
- 1997b. Parentesco. *Enciclopédia Einaudi*, Volume 20 – Parentesco. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda.
- HIEATT, Marcela Stockler Coelho de Souza. 1992. *Faces da Afinidade: Um Estudo do parentesco na Etnografia Xinguana*. Dissertação de mestrado. Rio de Janeiro: Museu Nacional/Ufrj.
- 1995. Da complexidade ao elementar: para uma reconsideração do parentesco xinguano, In: Viveiros de Castro, Eduardo (org.), *Antropologia do Parentesco: estudos ameríndios*. Rio de Janeiro: Editora da Ufrj, pp. 121-206.
- 2001. Virando gente: notas a uma história Aweti, In: *Os Povos do Alto Xingu: História e Cultura*, Bruna Franchetto e Michael Hackenberger, orgs., Rio de Janeiro: Editora da Ufrj, pp. 360-402.
- HILL, Jonathan. 1988 (ed.). *Rethinking History and Myth: Indigenous South American Indians Perspectives on the Past*, org. do autor, Urbana-Chicago: University of Illinois Press.
- 1992. A Musical Aesthetic of Ritual Curing in the Northwest Amazon, In: *The Portals of Power: Shamanism in South America*, E.J. Langdon, org., University of New Mexico Press, pp.209.
- 1993. *Keepers of the Sacred Chants: The Poetics of Ritual Power in na Amazonian Society*, Tucson: University of Arizona Press.
- 2001. The Variety of Fertility Cultism in Amazonia: A Closer Look at Gender Symbolism in Northwestern Amazon, In *Gender in Amazonia and Melanesia: an*

- exploration of the comparative method*, (Thomas Gregor e Donal Tuzin, eds.). Berkeley and Los Angeles: University of California Press, pp. 45-68.
- HILL, Jonathan, e SANTOS-GRANERO, Fernando (eds.). 2002. *Comparative Arawakan Histories: Rethinking Language Family and Culture Area in Amazonia*. Urbana and Chicago: University of Illinois Press.
- HIROSHI, Yuase. 2000. *Segawa's Illustrated Ethnography of Indigenous Formosan People: The Tsou*. Taipei: SMC Publishing Inc.
- HOGBIN, Ian. 1970. *The Island of Mentruating Men: Religion in Wogeo, New Guinea*. Scranton: Chandler Publishing Co.
- HORNBOSTEL, Erich M. Von. 1948. The music of the Fuegians. *Ethnos*. Vol. 13 Nos. 3-4, Julho -1948.
- HUGH-JONES, Christine. 1979. *From the Milk River: Spatial and temporal processes in Northwest Amazonia*. Cambridge: Cambridge University Press.
- HUGH-JONES, Stephen. 1979. *Initiation and Cosmology in Northwest Amazonia*. Cambridge: Cambridge University Press.
- 1993. Clear Descent or Ambiguous Houses? A Re-examination of Tukanoan Social Organisation, *L'Homme*, XXXIII 2.3.4 126-128:95-120.
- HUGH-JONES, Stephen e CARSTEN, Janet. 1995. *About the House: Lévi-Strauss and beyond*. Cambridge: Cambridge University Press.
- HUMBOLDT, Alexander Von. 1815. *Reise in die Aequinoctial-Gegenden des neuen Continents in den Jahren 1799, 1800, 1801, 1802, 1803 und 1804*. Erster Theil. Stuttgart und Tübingen.
- HYMES, Dell H. 1981. *In Vain I Tried To Tell You. Essays in Native American Ethnopoetics*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press.
- INGOLD, Tim. 2000. *Perception of the Environment: Essays in Livelihood, Dwelling and Skill*. London: Routledge.
- IRELAND, Emilienne M. 1985. *Kwahahalu and Sapukuyawa Cerimonial Masks. Description of artifacts collected in the Waurá village Xingu National Park, Mato Grosso, Brazil on April 8, 1983*. Report submitted to the National Museum of Natural History, Smithsonian Institution. Washington.
- 1988. Cerebral Savage: The White Man as Symbol of Cleverness and Savagery in Waurá Myth. In: Hill, Jonathan D. (org.), *Rethinking History and Myth*. Urbana and Chicago, University of Illinois Press, pp.157-173.
- 1991. Neither Warriors nor Victims, The Wauja Peacefully Organize to Defend their Land. *Cultural Survival Quarterly*, 15(1): 54-60.
- 1993. When a Chief Speaks Through his Silence. *PoLAR: Political and Legal Anthropology Review*, 16(2): 18-28.
- 2001. Noções waurá de humanidade e identidade cultural, In: Bruna Franchetto e Michael Heckenberger (orgs.) *Os Povos do Alto Xingu: História e Cultura*. Rio de Janeiro: Editora da UFRJ, pp.249-286.

JACKSON, Jean E. 1983. *The Fish People: Linguistic Exogamy and Tukanoan Identity in Northwest Amazonia*. Cambridge: Cambridge University Press.

JACKSON, Micheal. 1996. *Things as they are: new directions in phenomenological anthropology*. Bloomington: Indiana University Press.

JAKOBSON, Roman. 1970. "Poesia da gramática e gramática da poesia", In, *Linguística, Poética, Cinema* (do autor). São Paulo: Perspectiva, pp 65-79.

-----1995. "Linguística e Poética", In *Linguística e Comunicação* (do autor). São Paulo: Cultrix, pp. 118-162.

JEPPESEN, Knud. 1939. *Counterpoint: the polyphonic vocal style of the sixteenth century*. Englewood Cliffs, NJ: Prentice-Hall.

JOHNSON, Ragnar. 1996. Machine Guns and Tumbling Coconuts. *Resonance Magazine* 5(1):25-26, Seattle, 1996.

JONES, Ernest. 1964. *Essays in Applied Psycho-Analysis*. Vol. 2: Folklore, Anthropology and Religion. New York: International Universities Press.

KEESING, Roger M. 1982. Introduction. In Gilbert H. Herdt (ed.) *Rituals of Manhood: Male Initiation in Papua, New Guinea*. Berkeley and Los Angeles: University of California Press, pp. 1-43

KEIL, Charles. 1994a. Motion and Feeling through music. In Steven Feld e Charles Keil, *Music Grooves*. Chicago and London: University of Chicago Press, pp. 53-76.

----1994b. Participatory Discrepancies and the Power of Music, In: Steven Feld and Charles Keil, *Music Grooves*. Chicago: The University of Chicago Press, pp. 96-108.

----1995. The Theory of Participatory Discrepancies: a Progress Report, *Ethnomusicology*, 39 (1), pp.1-19.

KERMAN, Joseph. 1987. *Musicologia*. São Paulo: Martins Fontes.

KOCH, Heinrich Cristoph. 1984 [1782]. *Introductory Essay on Composition: The mechanical rules of melody*. New Haven: Yale University Press.

KRACKE, Waud. 1985. Mitos nos sonhos: uma contribuição amazônica à teoria psicanalítica do processo primário, *Anuário Antropológico*, 84:47-65.

----1990. El sueño como vehículo del poder shamánico: interpretaciones culturales y significados personales de los sueños entre los Parintintin, In *Antropologia y Experiencias del Sueño*. Quito: ed. Abya Yala.

KRAMER, Jonathan C. 1988. *The Time of Music: New Meanings, New Temporalities, New Listening Strategies*. New York: Schirmer.

LAGROU, E. M. 1998. *Caminhos, Duplos e Corpos. Uma abordagem Perspectivista da identidade e alteridade entre os Kaxinawa*, Tese de Doutorado em Antropologia Social, Usp.

----2000. "Homesickness and the Cashinahua Self: a reflection on the embodied condition of relatedness", In J. Overing e A. Passes (ed.) *The anthropology of Love and Hate*:

emotions, embodiments and the aesthetics of conviviality in native South America. London: Routledge.

LANG, Andrew. 1884. 'The Bull-Roarer: A Study of the Mysteries.' In *Custom and Myth*, do autor. London: Longmans, Green and Company, 29-44.

LANGDON, E. Jean. 1982. Ideology of the Northwest Amazon: Cosmology, Ritual, and Daily Life. *Reviews in Anthropology*, Vol, 9, n. 4, 1982, pp. 349-359.

-----1992 (ed.) *Portals of Power: Shamanism in South America*. University of New Mexico Press.

-----1996a (org.). *Xamanismo no Brasil: Novas Perspectivas*. Florianópolis: Editora da UFSC.

-----1996b. *Performance e preocupações Pós-modernas em Antropologia*. Florianópolis: Antropologia em Primeira Mão, Ppgas/Ufsc.

-----1999. A Fixação da Narrativa: Do Mito para a Poética de Literatura Oral. *Horizontes Antropológicos*. Ano 5, No. 12. Pp. 13-37. Porto Alegre, Ufrgs.

-----2003. Shamanism and Dreaming: Subjectivity and Representations os the Self in Siona Dream Narratives, In Maria Susana Cipolleti (org.) *Los mundos de abajo y los mundos de arriba: individuos y sociedad en las tierras bajas y los Andes. Homenaje a Gerhardt Baer*. Quito: ed. Abya Yala.

LANGDON, Thomas A. 1975. *Food Restrictions in the medical system of the Barasana and Taiwano Indians of the Columbian Northwest Amazon*. Tese de doutorado, Departamento de Antropologia, Tulane University.

LARAIA, Roque de Barros. 1967. O Sol e a Lua na Mitologia Xinguana. *Revista do Museu Paulista*, nova série, 17: 7-36. São Paulo.

LASMAR, Cristiane. 1996. *Antropologia Feminista e Etnologia Amazônica: A questão do Gênero nas Décadas de 70 e 80*. Dissertação de Mestrado PPGAS/Museu Nacional - Ufrj.

LEA, Vanessa. 1986. *Nomes e Nekrets Kayapó: uma concepção de riqueza*. Tese de doutoramento, Rio de Janeiro: Ufrj/Museu Nacional.

-----1997. *Parque Indígena do Xingu: laudo antropológico*. Campinas: Unicamp.

LEACH, Edmund R. 1974. *Repensando a Antropologia*. São Paulo: Perspectiva.

-----1995. *Sistemas Políticos da Alta Birmânia: um estudo da estrutura social Kachin*. São Paulo: Edusp.

LERDAHL, Fred e JACKENDORFF, Ray. 1983. *A Generative Theory of Tonal Music*. Cambridge: M.I.T. Press.

LEUCHTER, Erwin. *Ensayo sobre la Evolución de la Música en Occidente*, Buenos Aires: Ricordi, 1946.

LÉVI-STRAUSS, Claude. 1974. A Estrutura dos mitos, In *Antropologia Estrutural*, (do autor). Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, pp. 237-266.

-----1976. *Mitológicas IV - El Hombre Desnudo*. Madrid: Siglo Veintiuno Editores.

-----1981a. *Mito e Significado*. Lisboa: Edições 70.

-----1981b. A organização social dos Kwakiutl, In *A Via das Máscaras* (do autor). Lisboa: Editorial Presença, pp. 143-167.

- 1986. A Noção de casa, In *Minhas Palavras* (do autor). São Paulo: Brasiliense, pp. 185-7.
- 1989a. *O Pensamento Selvagem*. Campinas: Papyrus.
- 1989b. A gesta de Asdiwal, In *Antropologia Estrutural Dois*, (do autor). Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, pp. 152-205.
- 1991. *O Cru e o Cozido*, São Paulo: Brasiliense.
- 1997. Escutando Rameau, In *Olhar, Escutar, Ler* (do autor), São Paulo: Companhia das Letras, pp. 33-50.

LIDOV, David. 1975. *On Musical Phrase*. Montréal: Université de Montréal.

LIMA, Edilene Coffaci de. 1994. *Katukina : história e organização social de um grupo pano do Alto Juruá*. Dissertação de mestrado em antropologia. São Paulo : USP.

LIMA, Pedro E. 1950. Os índios Waurá. Observações gerais. A cerâmica. *Boletim do Museu Nacional*, Rio de Janeiro, nova série, Antropologia, n° 9.

LIMA, Tânia Stolze. 1995. *A parte do cauim : etnografia juruna*. Teses de doutorado, Rio de Janeiro: Ufrj/Museu Nacional.

-----1996. O dois e seu múltiplo: reflexões sobre o perspectivismo em uma cosmologia tupi. *Mana*, 2(2):21-48.

LIPPMAN, E.A. 1964. *Musical Thought in Ancient Greece*. New York : Columbia University Press.

LONDON, Justin. 1990. *The Interaction Between Meter and Phrase Beginnings and Endings in the Mature Instrumental Music of Haydn and Mozart*. Tese de doutorado, University of Pennsylvania.

LOWIE, Rober H. 1983 [1935]. *The Crow Indians*. Lincoln: University of Nebraska Press.

LUNA, Luis Eduardo. 1992. Icaros: Magic Melodies among the Mestizo Shamans of the Peruvian Amazon, In: *The Portals of Power: Shamanism in South America*, E.J. Langdon, org., University of New Mexico Press, pp.231-253.

LYCAN, William G. 1996. Philosophy of Mind, In Bunnin, N. e Tsui-James, E.P. (eds.) *The Blackwell Companion to Philosophy*. Oxford: Blackwell, pp. 167-197.

McCALLUM, Cecilia. 2001. *How real people are made: gender and sociality in Amazonia*. Oxford: Berg.

McCANN, Anthony. 2002. "Beyond the Commons: The Expansion of the Irish Music Rights Organisation, The Elimination of Uncertainty, and the Politics of Enclosure." Tese de doutorado, Irish World Music Centre, University of Limerick, Irlanda.

MARX, Karl e ENGELS, Friedrich. 1989 [1884]. A origem da família, da propriedade privada e do estado. In Florestan Fernandes (org.) *Marx/Engels: História*. São Paulo: Ática.

MEAD, Margaret. 1988. *Sexo e Temperamento*. São Paulo: Perspectiva.

- MELLO, Maria Ignez C. 1999. *Música e Mito entre os Wauja do Alto Xingu*, dissertação de Mestrado em Antropologia Social. Ppgas/Ufsc.
- 2002. *Ukitsapai - o 'ciúme/inveja' na música e nos rituais Wauja*. Comunicação apresentada no I Encontro Nacional da Associação Brasileira de Etnomusicologia (Abet), Recife.
- 2003. *Música, emoções e relações de gênero no ritual de Iamurikumã*. Comunicação apresentada na Vª Reunião de Antropologia do Mercosul, Florianópolis.
- 2004. *Arte e encontros Interétnicos: a Aldeia Wauja e o Planeta*. Antropologia em Primeira Mão, Ppgas/Ufsc (no prelo).
- MELLO, Maria Ignez C. e PIEDADE, Acácio Tadeu de C. 2000. *Aerofones Masculinos e Cantos Femininos da Amazônia: música, mito e relações de gênero*. Comunicação realizada na XXIIa. Reunião Brasileira de Antropologia, Brasília, Unb.
- MENEZES, Flô (org.). 1996. *Música Eletroacústica: Histórias e Estéticas*. São Paulo: Edusp.
- MENEZES, Maria Lúcia Pires. 2000. *Parque Indígena do Xingu: a construção de um território estatal*. Campinas: Editora da Unicamp.
- MENEZES BASTOS, Rafael J. 1984. O “Payemeramaraka” Kamayurá: Uma Contribuição à Etnografia do Xamanismo no Alto Xingu, *Revista de Antropologia*, 27/28, São Paulo: Usp, pp. 139-177.
- 1987. Exegeses Yawalapití e Kamayurá da criação do Parque Indígena do Xingu e a invenção da saga dos Irmãos Villas Boas. *Revista de Antropologia*, 30-32: 391-425. São Paulo.
- 1990. *A Festa da Jaguatirica : uma partitura crítico 'interpretativa*. Dissertação de Doutorado, Usp.
- 1993. A Saga do *Yawari*: mito, música e história no Alto Xingu. Manuela Carneiro da Cunha & Eduardo Viveiros de Castro (orgs.), *Amazônia: Etnologia e História Indígena*. São Paulo: Nhii-Usp/Fapesp, pp. 117-146.
- 1995a. Esboço de uma Teoria da Música: Para além de uma Antropologia sem Música e de uma Musicologia sem Homem. In: *Anuário Antropológico 93*, Brasília: Tempo Brasileiro.
- 1995b. Indagação sobre os Kamayurá, o Alto Xingu e Outros Nomes e Coisas: Uma Etnologia da Sociedade Xinguará. *Anuário Antropológico/94*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, pp. 227-269.
- 1996. A “Origem do Samba” como Invenção do Brasil (Por que as Canções Têm Música?), *Revista Brasileira de Ciências Sociais*, 31: 156-177.
- 1997. Music in Lowland South America: A Review Essay, *The World of Music*, 39 (2): 143-151.
- 1999a. *A Musicológica Kamayurá: para uma antropologia da comunicação no Alto-Xingu*. Brasília: Fundação Nacional do Índio.
- 1999b. Apùap World Hearing: On the Kamayurá Phono-Auditory System and the Anthropological Concept of Culture. *The World of Music*, v.41, n.1, p.85 – 96.
- 2001. Ritual, História e Política no Alto Xingu: Observações a Partir dos Kamayurá e do Estudo da Festa da Jaguatirica In: *Os Povos do Alto Xingu: História e Cultura*, Bruna Franchetto e Michael Hackenberger, orgs., Rio de Janeiro: Editora da Ufrj, pp. 335-359.

- MENEZES BASTOS, Rafael José e MENEZES BASTOS, Hermenegildo José. 1995. *A Festa da Jaguatirica: Primeiro e Sétimo Cantos -Introdução, Transcrições, Traduções e Comentários*, Antropologia em Primeira Mão, no. 2, Florianópolis, Ppgas/Ufsc.
- MENEZES BASTOS, Rafael José e PIEDADE, Acácio Tadeu de C. 1999. Sopros da Amazônia: sobre as músicas das sociedades tupi-guarani, *Mana*, 5-2, pp. 125-143.
- MENGET, Patrick. 1977. *Au mon des autres : classification des relations sociales chez les Txicão du Haut Xingu (Brésil)*. Tese de doutorado, Paris: Université Paris X.
- 1993. Les Frontières de la Chefferie: Remarques sur le Système Politique du Haut Xingu (Brésil). in: *La Remontée de l'Amazonie; Anthropologie et Histoire des Sociétés Amazoniennes. L'Homme*, 126-128: 59-76.
- MERRIAM, Alan P. 1964. *The Anthropology of Music*, Evanston: Northwestern University Press.
- MÉTRAUX, A. 1927. Le Bâton de rythme: contribution à l'étude de la distribution géographique des éléments de culture d'origine mélanésienne en Amérique du Sud, *Journal de la Société des Américanistes de Paris*, nouvelle série, tome XIX, pp. 117-122.
- MEUÛS, Nicolas. 2002. Musical Articulation. *Music Analysis*, 21/ii. Oxford: Blackwell.
- MEYER, Leonard B. 1956. *Emotion and Meaning in Music*. Chicago: University of Chicago Press.
- MONOD-BECQUELIN, Aurore. 1975. *La Pratique linguistique des Indiens Trumai (Haut Xingu, Mato Grosso, Brésil)*. Paris: Sela.
- MONTARDO, Deise Lucy. 2002. *Através do "Mbaraka": Música e Xamanismo Guarani*. Tese de Doutorado. São Paulo: Usp.
- MORRIS, R. O. 1976. *The structure of music*. London: Oxford University Press.
- MUNZEL, Mark. 1971. *Medizinmannwesen und Geistervorstellung bei den Kamayurá (Alto Xingu, Brasilien)*. Wiesbaden: Franz Steiner Verlag.
- MURPHY, Robert F.; QUAIN, Buell. 1966. *The Trumai indians of Central Brazil*. (Monographs of the American Ethnological Society, 24). Seattle: University of Washington Press.
- MYAZAKI, Nobue. 1964. Breves notas sobre a socialização da criança em duas tribos Aruak. *Völkerkundliche Abhandlungen, Band I. Beiträge zur Völkerkunde Südamerikas. Niedersächsisches Landesmuseum Abteilung für Völkerkunde*, Hanover, pp. 204-222.
- 1965. *The Waura and Mehinaku - Ethnological Study of two Aruak tribes in the Upper Xingu, State Mato Grosso, Brazil*, Tóquio.
- 1981. Mundo Cromático Waurá. *Publicações do Museu de Paulínia*, 16: 1-9, Paulínia.
- MYAZAKI, Nobue, BARRACCO, H. B. e SANTOS, Y. L. 1978. Elementos Simbólicos na Cerâmica, Tortuais e Trançados do Alto Xingu, Estado de Mato Grosso. *Revista do Museu Paulista*, nova série, v. 25. São Paulo.

- NATTIEZ, Jean-Jacques. 1975. *Fondements d'une Sémiologie de la Musique*, Paris: Union Générale d'Editeurs.
- NETTL, Bruno. 1964. *Theory and Method in Ethnomusicology*. London: Free Press.
- NETTL, Bruno e BOHLMAN, Philip V. 1991. *Comparative Musicology and Anthropology of Music*. Chicago: University of Chicago Press.
- NEUMANN, Frederick 1983. *Ornamentation in Baroque and Post-Baroque Music, with Special Emphasis on J.S. Bach*. Princeton: Princeton University Press.
- NIMUENDAJÚ, Curt. 1948. Tribes of the lower and middle Xingu river. In Julian STEWARD (og.). *Handbook of South American Indians*. v. 3. Washington: mithsonian Institut, pp. 213-43.
- OBBERG, Kalervo. 1953. *Indian Tribes of Northern Mato Grosso*. Washington: Smithsonian Institution.
- OKRENT, Mark. 1988. *Heidegger's Pragmatism: Understanding Being, and the Critique of Metaphysics*. Itahaca e Londres: Cornell University Press.
- OLSEN, Dale A. 1996. *Music of the Warao of Venezuela: Song People of the Rain Forest*, Gainesville: University Press of Florida.
- OLIVEIRA, Ana Gita de. 1992. *O mundo transformado: um estudo da "Cultura de Fronteira" no Alto Rio Negro*. Tese de doutorado. Brasília: Unb.
- OLIVER, Paul e JOHNSON, Bruce. 2003. "Bullroarer", *The Continuum Encyclopedia of Popular Music of the World*, eds. John Shepherd, David Horn e Dave Lang, Vol 2. New York: Continuum.
- ORTNER, S. & H. WHITEHEAD (Eds.) 1981. *Sexual Meanings*. Cambridge: Cambridge University Press.
- PALISCA, Claude V. (ed.) 1993. *Musical Poetics, Joachim Burmeister*. Yale University Press.
- PAZ, Juan Carlos. 1976. *Introdução à música de nosso tempo*. São Paulo: Duas Cidades.
- PEIRCE, Charles Sanders. 1999. *Semiótica*. São Paulo: Perspectiva.
- PICCHI, Debra. 1978. *Economic Exchange among the Nafukwá Indians of Central Brazil*. Dissertação de mestrado em antropologia. University of Florida.
- 2000. *The Bakairi Indians of Brazil: Politics, Ecology, and Change*. Illinois: Waveland Press.
- PIEIDADE, Acácio Tadeu de C. 1997. *Música Ye'pâ-masa: Por uma Antropologia da Música no Alto Rio Negro*, dissertação de mestrado em antropologia social, Ufsc.
- 1999a. Flautas e Trompetes Sagrados no Noroeste Amazônico: Sobre Gênero e Música do Jurupari (1999) *Horizontes Antropológicos*, 11, pp. 93-118.

-----1999b. *Um Estudo Comparativo dos Aerofones Sagrados no Noroeste Amazônico e no Alto Xingu*. Comunicação realizada na III Reunión de Antropología del Mercosur, Posadas-Argentina.

-----1999c. Música Instrumental Brasileira: um encontro de musicalidades, Rodrigo Torres (ed.) *Musica Popular en America Latina*, Santiago de Chile: Fondart, 1999, 383-395.

-----2000. Música e Socialidade Tukano, In: Maria Elisabeth Lucas e Rafael José de Menezes Bastos (eds.) *Música, Cultura e Sociedade: Investigações Recentes em Estudos Musicais no Mercosul*. Porto Alegre: Ppgas/Ufrgs, pp:11-26.

-----2001. *Audiomitemas: o panorama sonoro do mito*. Manuscrito não publicado.

-----2003. Brazilian Jazz and friction of musicalities. In E. Taylor Atkins (ed.) *Jazz Planet*. University Press of Mississippi, pp. 41-58.

RATNER, Leonard G. 1980. *Classic Music: Expression, Form, and Style*. New York: Schirmer books.

REHDING, Alexander. 2003. *Hugo Riemann and the Birth of Modern Musical Thought*. Cambridge: Cambridge University Press.

REICHEL-DOLMATOFF, Gerardo. 1990. *The Sacred Mountain of Colombia's Kogi Indians*. E.J. Brill.

-----1996. *Yuruparí: Studies of an Amazonian Foundation Myth*. Harvard University Press.

RÉTI, Rudolph. 1951. *The Thematic Process in Music*. New York: Macmillan.

RICHARDS, Joan. 1973. Dificuldades na análise da possessão nominal na língua waurá. *Série Lingüística*, 1:11-29.

-----1977. Orações em waurá. *Série Lingüística*, 7:141-84.

-----1979. Participant reference in discourse. *Notes on Linguistics*, 10:31-40.

-----1988. A estrutura verbal waurá. *Série Lingüística*, 9(2):197-218.

-----1991. Presentación y gramática d los párrafos en la narrativa waurá. *Revista Latinoamericana de Estudios Etnolingüísticos*, p. 157-182.

RIEMANN, H. 1967 [1895]. *Präludien und Studien: gessammelte Aufsätze zur Ästhetikm Theorie und Geschichte der Musik*. Leipzig.

RORTY, R. 1994. *Contingência Ironia e Solidariedade*. Lisboa: Ed. Presença.

ROSALDO, M. & L. LAMPHERE (Eds.) 1974. *Women, Culture, and Society*. Stanford University Press.

ROSEN, Charles. 1988. *Sonata Forms*. New York: W. W. Norton & Co.

ROWELL, Lewis. 1998. *Music and Musical Thought in Early India*. Chicago Studies in Ethnomusicology. Chicago: University of Chicago Press.

RUWET, Nicolas. 1972, *Language, Musique, Poésie*. Paris: Éditions du Seuil.

-----sd. "Teoria e Método nos Estudos Musicais: algumas notas retrospectivas e preliminares", In Umberto Eco *et alli*, *Semiologia da Música*. Lisboa: Veja Universidade.

- SAEZ, Oscar Calávia. 2001. El rastro de los pecaríes: variaciones míticas, variaciones cosmológicas e identidades étnicas en la etnología Pano. *Journal de La Société Des Americanistes*, v.87, pp.161-176.
- SAITOTI, Tepilit Ole. 1988. *The Worlds of a Maasai Warrior: an Autobiography*. Berkeley: University of California Press.
- SALIVAS, Pierre. 2002. *Musiques jivaro. Une esthétique de l'hétérogène*. Tese de doutorado em Etnomusicologia. Université Vincennes-Saint-Denis,
- SAMAIN, Etienne. 1980. *De um caminho para outro: mitos e aspectos da realidade social nos índios Kamayurá (Alto Xingu)*. Dissertação de Mestrado, Ppgas/Mn/Ufrj.
- SCHAEFFER, Pierre. 1993. *Tratado dos Objetos Musicais*. Brasília: Editora da Unb.
- SCHAFER, Murray. 2001. *A Afinação do Mundo*. São Paulo: Editora Unesp.
- SCHENKER, Heinrich. 1974. *Harmony*. Cambridge: the M.i.t. Press.
- SCHOENBERG, Arnold. 1999. *Fundamentals of Music Composition*. London: Faber & Faber.
- SCHULTZ, Harald. 1965. Lendas Waurá. *Revista do Museu Paulista*, N. S., 17: 7-36, São Paulo.
- SCHULTZ, Harald e CHIARA, Vilma. 1971. Mais Lendas Waurá. *Journal de la Société des Americanistes*, nº 60. Paris.
- 1976. A Pá Semi-Lunar da Mulher Waurá. *Revista do Museu Paulista*, nova série, 17: 37-47. São Paulo.
- SEEGER, Anthony. 1981. *Nature and society in Central Brazil : the Suyá indians of Mato Grosso*. Cambridge : Harvard Univ. Press.
- 1987. *Why Suyá Sing: a musical anthropology of an Amazonian people*. Cambridge: Cambridge University Press.
- 1991. Singing Other People's Songs, *Cultural Survival Quarterly*, Volume 15, nr.3, pp. 36-39.
- 1992. "Ethnomusicology and Music Law." *Ethnomusicology* 36(3):345-359.
- 1996. "Ethnomusicologists, Archives, Professional Organizations, and the Shifting Ethics of Intellectual Property." *Yearbook for Traditional Music* 87-105.
- SEEGER, Charles. 1958. Prescriptive and Descriptive Musical Writing, *Musical Quarterly* 44:184-195.
- SCHURTZ, Heinrich. 1902. *Altersklassen und Männerbünde: Eine Darstellung der Grundformen der Gesellschaft*. Berlin: Druck und Verlag von Georg Reimer.
- SHERZER, J. e WOODBURY, A. C. (eds.). 1987. *Native American Discourse: Poetics and Rhetoric*. Cambridge: Cambridge University Press.
- SILVA, Domingos A. B. 1997. *Música e Pessoaalidade: por uma Antropologia da Música entre os Kulina do Alto Purús*, dissertação de mestrado em Antropologia Social, Ufsc.

- SILVA, Márcio. 1998. "Masculino e Feminino entre os Enawanê-nawe". *Sexta-feira: Antropologia, Arte e Humanidades*, 2, ano II, pp. 162-173.
- SLOBODA, John. 1994. *The Musical Mind: the cognitive psychology of music*. Oxford: Oxford University Press.
- SMITH, Bruce. 1999. *The Acoustic World of Early Modern England*. Chicago: University of Chicago Press.
- SMITH, Richard Chase. 1977. *Deliverance from Chaos for a Song: A Social and a Religious Interpretation of the Ritual Performance of Amuesha Music*, tese de doutorado em antropologia, Cornell University.
- SNYDER, Bob. 2001. *Music and Memory: an introduction*. Cambridge: The MIT Press.
- SORENSEN, A P. 1967. Multilingualism in the Northwestern Amazon, *American Ethnologist*, 69, pp. 670-684.
- STEINEN, Karl von den. 1940 [1894]. Entre os aborígenes do Brasil Central. *Revista do Arquivo Municipal*, n. 34-52, Separata, São Paulo.
- 1942 [1886]. *O Brasil Central*. São Paulo: Cia. Ed. Nacional.
- STRAVINSKY, I. 1996. *Poética Musical em 6 lições*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar.
- SUCHIDA, Mitsuyoshi T. 2001. *Rural Buildings in Yap Island*. Kagoshima University Research Center for the Pacific Islands, Occasional Papers n. 34, pp. 41-67.
- SULLIVAN, Lawrence. 1984. Sacred Music and Sacred Time. *The world of music* Vol. XXVI. No. 3-1984, pp. 33-44.
- TATIT, Luiz. 1996. *O Cancionista: Composição de Canções no Brasil*. São Paulo: Edusp.
- TEDLOCK, Barbara (ed.). 1987. *Dreaming: Anthropological and Psychological Interpretations*. New York: Cambridge University Press.
- TEDLOCK, Dennis. 1983. *The Spoken Word and the Work of Interpretation*, Philadelphia: University of Pennsylvania Press.
- TOMACHEVSKI, B. 1978. Sobre o verso, In, *Teoria da Literatura: formalistas russos*, Dionísio Toledo (org.). Porto Alegre: Globo.
- TRAVASSOS, Elizabeth. 1984. *Xamanismo e Música entre os Kayabi*, tese de Mestrado, Museu Nacional-UFRJ.
- TRUAX, Barry. 2001. *Acoustic Communication*. Westport: Greenwood Press.
- TURNER, Terence. 1966. *Social structure and political organization among the Northern Cayapo*. Tese de Doutorado. Cambridge : Harvard University.

TURNER, Victor .1974. *Dramas, Fields, and Metaphors: Symbolic Action in Human Society*. New York: Cornell University Press.

-----1987. *The Anthropology of Performance*. New York: Performing Arts Journal Publications.

URBAN, Greg. 1991. *A Discourse-centered approach to culture: Native south american myths and rituals*. Austin: University of Texas Press.

-----1992. A História da Cultura Brasileira segundo as Línguas Nativas, In: Manuela Carneiro da Cunha (org.), *História dos Índios no Brasil*, São Paulo: Sec. Mun. de Cultura-Fapesp-Companhia das Letras.

VAN BAAL, J. 1966. *Dema: Description and Analysis of Marind-Anim Culture (South New Guinea)*. The Hague: Martinus Nijhof.

VAN GENNEP, Arnold. 1978 [1908]. *Os Ritos de Passagem*. Petrópolis: Vozes.

VERANI, Cibele Barretto Lins. 1990. *A “Doença da Reclusão” no Alto Xingu: Estudo de um caso de confronto cultural*, dissertação de mestrado em Antropologia Social/Ufrj.

VERAS, Karin Maria. 2000. *A Dança Matipu: Corpos, Movimentos e Comportamentos no Ritual Xinguano*. dissertação de Mestrado em Antropologia Social. Ppgas/Ufsc.

VERSWIJVER, Gustaaf. 1978. *Enquête ethnographique chez les Kayapo Mekragnoti : contribution a l'étude de la dynamique des groupes locaux (scissions et regroupements)*. Paris : École des Hautes Études.

VILLAS BOAS, Orlando. 1989. *Xingu: os Kayabi do rio São Manoel*. Porto Alegre: Kuarup.

VILLAS BOAS, Orlando e VILLAS BOAS, Claudio. 1975. *Xingu: Os Índios , seus Mitos*. São Paulo: Edibolso

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo e CARNEIRO DA CUNHA, Manuela. 1993 (orgs.). *Amazônia: Etnologia e História Indígena*. São Paulo: Núcleo de História Indígena e de Indigenismo da Usp/Fapesp.

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. 1977. *Indivíduo e Sociedade no Alto Xingu: os Yawalapití*. Dissertação de Mestrado, Ppgas/Museu Nacional - Ufrj.

-----1986. *Araweté: os Deuses Canibais*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editores.

-----1987. Alguns Aspectos do Pensamento Yawalapití (Alto Xingu): Classificações e Transformações. João Pacheco de Oliveira (org.) *Sociedades Indígenas e Indigenismo no Brasil*. Rio de Janeiro: Marco Zero, pp. 11–29.

-----1995 (org.). *Antropologia do Parentesco: Estudos Ameríndios*, Rio de Janeiro: editora Ufrj.

-----1999. Etnologia Brasileira, In Sérgio Miceli (org.) *O que ler na Ciência Social Brasileira (1970-1995) – Antropologia (Volume I)*. São Paulo: Ed. Sumaré/Anpocs/Capes.

-----2002a. Esboço de Cosmologia Yawalapití, In *A Inconstância da Alma Selvagem* (do autor). São Paulo: Cosac & Naify, pp. 27-85.

-----2002b. Perspectivismo e Multinaturalismo da América Indígena, In *A Inconstância da Alma Selvagem*. São Paulo: Cosac & Naify, pp. 347-399.

-----2002c. O Nativo Relativo. *Mana*, 8(1):113-148.

WEBSTER, Hutton. 1908. *Primitive Secret Societies: A Study in Early Politics and Religion*. New York: Macmillan.

WERLANG, Guilherme. 2001. *Emerging Peoples: marubo myth-chants*. Tese de Doutorado, University of St. Andrews.

WHORF, Benjamin Lee. 1956. *Language, Mind and Reality: selected writings of Benjamin Lee Whorf*. Ed. J. B. Carroll. New York: Mit Press.

WOODWARD, Hope Draper. 1991. *Ashanica Shamanic Healing Ritual and Song*, tese de mestrado, Austin: University of Texas.

YAMADA, Yoichi. 1997. *Songs of Spirits: an ethnography of sounds in a Papua New Guinea Society*. Boroko, Papua New Guinea: Institute of Papua New Guinea Studies.

ZAMACOIS, Joaquín. 1985. *Curso de Formas Musicales*. Madrid: Editorial Labor.

ZARUR, George. 1975. *Parentesco, ritual e economia no Alto Xingu*. Brasília: Funai.

ZEMP, Hugo *et alii*. 1980. Melanesia, *Grove's Dictionary of Music and Musicians*.

ZERRIES, Otto. 1953. The bull-roarer among South American Indians. *Revista do Museu Paulista*, Nova Série, Volume VII. São Paulo.

Referência filmográfica:

TAYLOR, Paul Michael. 1994. *Lords of the Garden*. Smithsonian Expeditions. Hearst Entertainment, Arts & Entertainment (New York) e Tele-Image (Paris), 55 min.

Referências discográficas:

SHIANO, J.-F., 1992. *Brésil: Musiques du Haut Xingu*. OCORA, HM80 ADD, Paris.

JOHNSON, Ragnar. 1978 *Sacred Flute Music from New Guinea: Madang Volume 1*. Quartz Publications, London, Quartz 001.

-----1979 *Windim Mambu: Sacred Flute Music from New Guinea: Madang, Volume 2*. Quartz Publications, London, Quartz 002.

MOTIVO ANEXO

Partes do dia

<i>kisowagakia iétsipikitsa</i>	amanhecer bem cedo (clarear logo)
<i>kisowagakia</i>	7 horas da manhã (clarear)
<i>kamotojojoka</i>	meio-dia (sol bem reto)
<i>wetsekeneu</i>	após o meio dia
<i>wetsekeiejeneu</i>	entre 13 e 15 horas
<i>kapitsepó</i>	15 horas
<i>ieikene</i>	entre 15 e 17 horas
<i>ataupatewitsa</i>	pôr-do-sol (em cima das árvores)
<i>unupakonepenekei</i>	quase escuro (ainda se vê pessoa longe)
<i>kamo ienepapónakuwiu</i>	noite (o sol foi para casa) início de um novo dia para os Wauja
<i>mutiakia</i>	noite
<i>mutogakiaiwiawiu, mutomonaiwiawiu</i>	noite escura (estrelas foram embora)
<i>iutaputopona</i>	entre 20 e 22 horas
<i>iutapó</i>	entre 22 e 23 horas
<i>muiyakakionapota</i>	entre 1 e 3 horas

Pronomes pessoais

<i>natu</i>	eu
<i>pitsu</i>	você
<i>nejo</i>	ele
<i>aitsu</i>	nós
<i>iitsu</i>	vocês
<i>nejo</i>	eles

Termos de parentesco

pai	<i>papá</i>
mãe	<i>mãmã</i>
irmão	<i>kaká (nutukaká)</i>
irmã	<i>kakálu (nutukakálu)</i>
irmão mais velho	<i>teté</i>
irmã mais velha	<i>teté (nutapóju – mulher falando)</i>
irmão mais novo	<i>niseju (mulher falando)</i>
irmã mais nova	<i>kaampalu (homem falando)</i>
avô	<i>atú</i>
avó	<i>atsí</i>
filho	<i>tsalá (nutsalá)</i>
filha	<i>tsupálu (nutsupálu)</i>

Numerais

1	<i>pawã</i>	6	<i>pawã taputá</i>
2	<i>mepiyawa</i>	7	<i>mepiyawa taputá</i>
3	<i>kamaukúla</i>	8	<i>kamaukúla taputá</i>
4	<i>mepiyawawáka</i>	9	<i>mepiyawawáka taputá</i>
5	<i>pawãwojoku</i>	10	<i>pawãwojoku taputá</i>