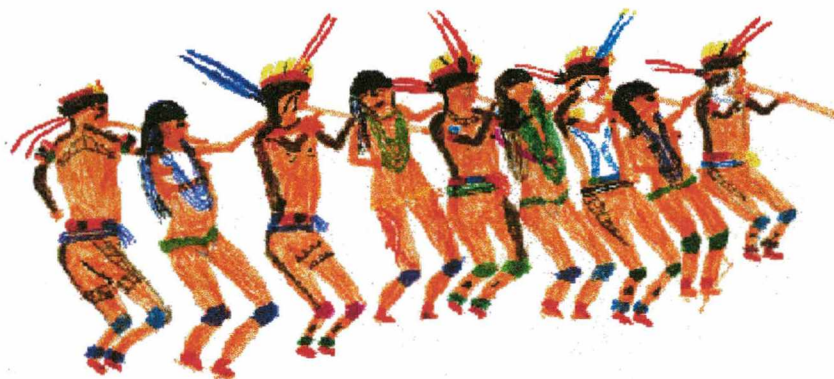


Universidade Federal de Santa Catarina

MÚSICA E MITO
ENTRE OS WAUJA DO ALTO XINGU



Maria Ignez Cruz Mello
Orientador: Prof. Dr. Rafael José de Menezes Bastos

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação
em Antropologia Social como requisito parcial para a
obtenção do grau de mestre em Antropologia

Florianópolis
1999

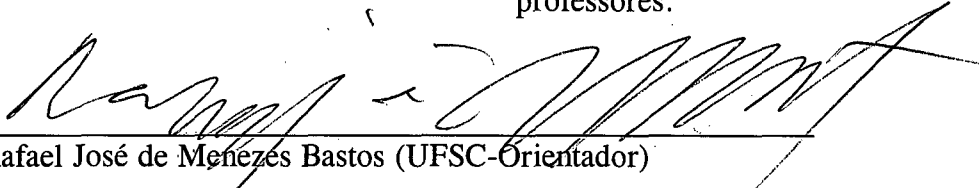
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ANTROPOLOGIA SOCIAL

“MÚSICA E MITO ENTRE OS WAUJA DO ALTO XINGU”

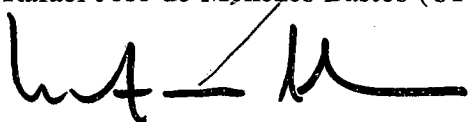
Maria Ignez Cruz Mello

Orientador: Dr. Rafael José de Menezes Bastos

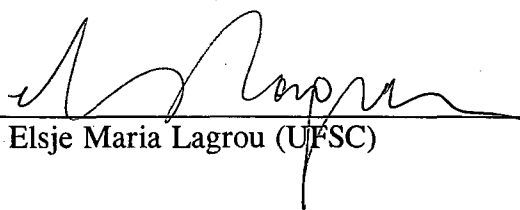
Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social da Universidade Federal de Santa Catarina, como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre em Antropologia Social, aprovada pela Banca composta pelos seguintes professores:



Dr. Rafael José de Menezes Bastos (UFSC-Orientador)



Dr. Márcio Silva (USP)



Dra. Elsjé Maria Lagrou (UFSC)

Florianópolis, 05 de novembro de 1999.

*Para Acácio Piedade, companheiro
de tantos sonhos e realizações,
e para Júlia, nossa filha e minha
maior motivação para
redescobrir o mundo a cada
dia.*

AGRADECIMENTOS

Ao CNPQ, pela imprescindível bolsa de estudos.

Ao Centro de Apoio ao Desenvolvimento Científico e Tecnológico do Governo do Estado da Bahia (CADCT/SEPLANTEC), que financiou o projeto para a formação da coleção etnográfica entre os Wauja, do qual participei, viabilizando com isto, minha viagem a campo; aos coordenadores deste projeto, Ana Maria Gantois, diretora do Museu de Arqueologia e Etnologia da Universidade Federal da Bahia (MAE/UFBA), Pedro Agostinho e Rafael José de Menezes Bastos pela confiança em mim depositada; a Aristóteles Barcelos Neto, idealizador do projeto, meu colega de mestrado e de execução do projeto em campo, cujo companheirismo foi fundamental. Esta coleção faz parte do acervo do MAE, e se intitula *Coleção Wauja Aristóteles Barcelos e Maria Ignez Mello*.

À FUNAI, especialmente aos funcionários da ADR-Xingu e do setor de Estudos e Pesquisa pelos contatos feitos entre eu e os Wauja; como também ao setor de transportes pela providencial carona até o Parque Indígena do Xingu.

A todos os professores do Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social da Universidade Federal de Santa Catarina, não só pela riqueza da formação antropológica que me proporcionaram, mas também pela forma franca e afetuosa com que sempre me trataram.

Aos meus colegas, Jandira Dias, Luciana Hartmann, Laura Perez, Miguel Naveira, Joseline Trindade, Nicolau Steibel, Karin Véras, Tânia Welter, além de Aristóteles, companheiros de discussões e descobertas.

A todos os meus colegas do Núcleo de Pesquisa “Arte, Cosmologia e Filosofia na América do Sul e Caribe” (MUSA/UFSC), em especial a Elsje Maria Lagrou, por suas agudas observações, e a Deise Lucy Montardo e Kari Veras pelos constantes diálogos etnológicos.

A Rafael José de Menezes Bastos, meu orientador e amigo. Seu entusiasmo com a etnologia, sua competência acadêmica e disponibilidade para orientar-me a qualquer hora foram fundamentais para o desfecho deste trabalho. Suas qualidades intelectuais, éticas e afetivas mantiveram-me constantemente estimulada a superar todas as dificuldades que inevitavelmente ocorrem durante a realização de qualquer projeto.

Durante minhas viagens de campo, pude contar com a amizade e carinho de várias pessoas; Ediana Brasil e Regina, em Brasília; a Família Nakano, em Belo Horizonte (MG);

minha irmã Maria Thereza e sua família, em São José do Rio Preto (SP); o casal Lolita e Aruca, agentes de saúde do Parque Indígena do Xingu por sua recepção no posto Leonardo.

A Jennifer Souza Stuart, pelas indicações e informações que me forneceu de suas idas à aldeia Wauja.

Ao pessoal do ISA de São Paulo, especialmente a Bimba, pela cartilha wauja que me forneceu e que me foi tão útil.

A Anthony Seeger pela sugestão do Alto Xingu como área de pesquisa.

À minha amiga Márcia Mathias, pelo carinho, apoio e opiniões durante toda a execução desta dissertação.

A meus sogros, que, em todas as nossas “viagens”, estiveram nos dando força moral, emocional e financeira, indispensáveis para podermos seguir com nossos sonhos.

À minha mãe, que sempre me apoiou em todos os meus projetos.

Especialmente a meu companheiro Acácio Tadeu Piedade, cuja participação neste trabalho é marcante. Seus passos na antropologia serviram-me de guia, facilitando em muito meu percurso acadêmico. Suas opiniões e suas leituras críticas, forneceram-me uma segurança que foi decisiva durante toda esta jornada. Sua participação durante as transcrições musicais que fazem parte deste trabalho também foi providencial. E por fim, sem seu carinho e apoio, cuidando de nossa filha enquanto estive em campo, não teria sido possível realizar este trabalho.

Acima de tudo, devo agradecer a meus anfitriões - todos os Wauja - que sempre foram amáveis e gentis. Com uma atenção especial quero agradecer a Atamai e sua família que aguentaram nossa bisbilhotice mais de perto, por terem nos acolhido em sua casa; a Aruta e Kaomo meus principais informantes músicos, tão afetuosos e pacientes; a Yutá por sua curta, mas valorosa participação; a Itsautaku e Kalupuku, por estarem sempre disponíveis a me passar seus mais caros conhecimentos; e finalmente a Yanahim e Tupanumaká, cuja amizade e trabalho de tradução e de intérprete foram fundamentais para que eu pudesse levantar todos os dados que apresentarei a seguir.

SUMÁRIO

Convenções Alfabético-fonéticas 7

Listas:

- foto, desenhos 8
 - quadros, tabelas e relatórios 9
 - mitos 9
 - transcrições musicais 10
- Resumo / Abstract 11

INTRODUÇÃO

1. Apresentação geral 12
2. Etnologia amazônica 14

I - O TRABALHO DE CAMPO

1. A arte, a política e o Alto Xingu 29
2. O trabalho de campo e a aldeia 39
3. Encontros interétnicos: a aldeia e o planeta 55

II - OS MITOS

1. Apresentação dos mitos 64
2. Sobre a categoria *apapaatai* 66
3. Teodisséia xinguana 75

III - A MÚSICA WAUJA

1. Sobre categorias sonoras/musicais 88
2. Classificação dos Instrumentos Musicais 98
 3. A música Wauja 113
- Etnografia do ritual *Ewejo/Sapukuyawá* 114
- Classificação do Repertório Musical 138

IV - COMENTÁRIOS FINAIS

1. Conclusões gerais sobre a música Wauja 182
2. As relações de gênero vistas através da música 183

BIBLIOGRAFIA 188

ANEXOS

1. Dados biográficos 199
2. Mitos e Relatos citados 204

CONVENÇÕES ALFABÉTICO-FONÉTICAS¹

Oclusivas

/p/ , /t/ , /k/

Africadas

/ts/

Fricativas

/s/ , /h/

Nasais

/m/ , /n/ , /ñ/

Semivocóides

/w/ , /y/ , /g/

Lateral

/l/

Vibrante

/r/

Vogais orais

/i/ , /e/ , /a/

/o/ - (alta central não arredondada)

/u/

Vogais nasais

/ĩ / , / ē / , / ã / , /ũ / .

¹ Como não há um sistema de escrita fonêmica da língua Wauja ainda padronizado, baseio-me em dados da análise fonêmica de Richards (1973) e nos dados da apostila recém elaborada pelo ISA juntamente com o Prof. Angel Mori da UNICAMP. Esta apostila parece ser um primeiro passo para um levantamento lexical desta língua, porém foi elaborada com o intuito de servir como material para as aulas de alfabetização na aldeia e não consta nenhum quadro de convenções alfabético-fonéticas na mesma. A única pessoa na aldeia que parece estar familiarizada com a escrita proposta pelo Prof. Mori é Yanahim, que atualmente não trabalha mais como monitor de ensino, mas sim como monitor de saúde. Alguns jovens aprenderam a escrever em sua língua com a missionária Joan Richards, em Canarana, porém a escrita proposta por cada um dos linguistas diverge um pouco. As convenções apresentadas são provisórias e deverão ser revistas.

LISTA DE FOTOS:

- os créditos das fotos são de Maria Ignez C. Mello -

Fotos 1, 2, 3	Kaomo fazendo uma flauta <i>Kawokatāi</i>	101
Foto 4	<i>Kuluta</i>	102
Foto 5	<i>Watana</i>	104
Foto 6	<i>Tankwara</i>	105
Foto 7	<i>Laptauana</i>	106
Foto 8	<i>Yapjatekana</i>	107
Foto 9	<i>Matapu</i>	108
Foto 10	<i>Uaum</i> de pequi	109
Foto 11	<i>Uaum</i> de cabaça	109
Foto 12	<i>Tōká</i>	110
Foto 13, 14	Cantores entrando e cantando nas casas em ritual de <i>Ewejo</i>	120
Foto 15,	Mulheres chegando para participar de <i>Ewejo</i>	121
Foto 16, 17	Parada para comer em ritual de <i>Ewejo</i>	121
Foto 18, 19	Abertura de <i>Sapukuyawá</i> - música de <i>Yia</i> , “camaleão”	123
Foto 20, 21	Preparação das roupas de <i>Sapukuyawá</i>	124
Foto 22, 23	Dia da Festa: dança de <i>Ewejo</i>	127
Foto 24,25	Dia da Festa: dança de <i>Sapukuyawá</i>	127
Foto 26, 27	Entrega do “pagamento” ao “dono” da Festa	128
Foto 28	Crianças (meninas) esperando para dançar em Festa de <i>Wakure</i>	151
Foto 29, 30	Pintura corporal de jovens moças	151
Foto 31, 32, 33	Pintura corporal masculina	152

LISTA DE DESENHOS

• Mapas e croquis:

Mapa da região	31
Croquis da aldeia	47
Croquis da movimentação em Festa de <i>Ewejo</i>	118

• Intrumentos Musicais e Festas:

Festa de <i>Tankwara</i>	(autor: Kaomo)	(capa)
<i>Kawoká</i>	(autor: Kaomo)	99
<i>Kawokatāi</i>		100
<i>Talapi</i>	(autor: Aruta)	103
palheta <i>talapi</i>		103
bocal <i>watana</i>		104
<i>Mutukutāi</i>	(autor: Aruta)	105
<i>Yapjatekana</i>		107
<i>Pulu-pulu</i>	(autor: Kaomo)	111
<i>Laptauana</i>	(autor: Aulahu)	206
Festa de <i>Watana</i>	(autor: Kaomo)	207

LISTA DE QUADROS, TABELAS E RELATÓRIOS

• Quadro de moradores da aldeia	48
• Genealogias por residência	51
• Genealogia da “Teodisséia Xinguana”	86
• Listagem das categorias sonoro-musicais Wauja	91
• Relatório da Festa de <i>Sapukuyawá</i> e <i>Ewejo</i>	118
• Quadro resumido das sessões de <i>Sapukuyawá</i> e <i>Ewejo</i> - com indicações músico-coreográficas	129
• Quadro sintético de 3 versões do mito de <i>Iamurikuma/Kapulu</i>	159

LISTA DOS MITOS - AUNAKIS :

<i>Aunaki</i> da luz	67
Gênese	76
As filhas de Kwamutã	77
O nascimento de Kamo e Kejo	83
<i>Iamurikuma</i>	154
<i>Kapulu</i>	156
Mulher que sabia músicas de flauta	160
<i>Mapapoho</i> , o “povo abelha” - donos de <i>kawoká</i>	162
Os perigos da menstruação	204
<i>Laptauana I</i>	205
<i>Laptauana II</i>	206
<i>Kaluaná</i>	207
<i>Kamaluha</i>	210
<i>Mapulawá</i>	211
<i>Pohoká</i> - a furação de orelha	214

LISTA DAS TRANSCRIÇÕES MUSICAIS

• Ritual de <i>Sapukuyawá</i> e <i>Ewejo</i> :	
<i>Sapukuyawá</i> 1, <i>Sapukuyawá</i> 2	131
<i>Sapukuyawá</i> 4	133
<i>Sapukuyawá</i> 5	134
<i>Sapukuyawá</i> 14	135
<i>Ewejo</i>	136
• Música de criança	140
• Festa do pequi	
<i>Matapu</i>	143
<i>Kiririu</i>	145
• <i>Kapulu</i>	165
• Música Feminina	
<i>Iamurikuma</i> 1 e 2	168
<i>Iamurikuma</i> 3	169
<i>Iamurikuma</i> 4	170
<i>Kawokakuma</i> 1	171
<i>Kawokakuma</i> 2	172
<i>Kawokakuma</i> 3	173
<i>Kawokakuma</i> 4	174
<i>Kawokakuma</i> 5	175
• Música de Flautas:	
<i>Kawokatāi</i>	177
<i>Kawoká</i>	178
<i>Kuluta</i>	179
• Quadros motivicos e escalares:	
Quadro das duas escalas de <i>Yia</i>	132
Música feminina - quadro motivico e escalar	176
Música de Flauta - quadro escalar	181
Quadro de comparação motivica - <i>Kapulu/ kuluta</i>	181
Quadro de comparação motivica - <i>Iamurikuma/ Kawokatāi</i>	181

RESUMO / ABSTRACT

Esta dissertação é uma etnografia da música dos índios Wauja, um grupo da família lingüística Aruak habitante do Parque Indígena do Xingu. A partir de dados obtidos em pesquisa de campo, este trabalho busca analisar o sistema musical Wauja de forma entrelaçada à mitologia, encontrando uma ressonância particular no campo das relações de gênero. Após desenvolver alguns ensaios, que versam a respeito da arte, do contato e das genealogias míticas, são apresentadas classificações de instrumentos, de categorias sonoro-musicais e de repertórios musicais Wauja. Com base em análises de mitos e de transcrições musicais, nesta dissertação é postulada uma raiz comum para um conjunto de canções ligadas ao ritual feminino conhecido como *Iamurikuma* e para a música instrumental masculina do complexo das flautas *kawoká*.

This dissertation is an ethnography of the music of the Wauja Indians, an aruak group from Upper Xingu region. Based on fieldwork data, this dissertation starts analysing the Wauja musical system linked to native mythology, particularly resonating the gender relations. After presenting essays on art, change, and mythical genealogy, it provides classifications of instruments, sound categories, and musical repertoires. The analysis of myths and musical transcriptions leads to the postulation of a common root to a set of female songs related to *Iamurikuma* ritual, and to the sacred flute male music of *kawoka* complex.

INTRODUÇÃO

1. APRESENTAÇÃO

Esta dissertação é o resultado de um percurso acadêmico que compreende vários anos de aprendizado e treinamento musical e, mais recentemente, de estudos na área dos Estudos Culturais e da Antropologia. É sobre este percurso que me deterei brevemente, no sentido de esclarecer ao leitor um pouco sobre minhas motivações e escolhas, que, segundo penso, acabaram por refletir-se no presente trabalho.

Estudei dez anos de piano no Conservatório Dramático e Musical de São Paulo, período em que sonhava em ser compositora de “música erudita”. Com esta motivação fui para a UNICAMP estudar “Composição e Regência”, sonhando agora com novas possibilidades de estudos em “música contemporânea”, o que soava para mim muito mais ‘avançado’ na época. Após concluído o bacharelado, partimos, eu e meu companheiro, para a Alemanha, com a intenção de prosseguir estes estudos. Após alguns choques culturais e financeiros, pareceu-me, no entanto, totalmente descabida a idéia de me tornar uma compositora “contemporânea/avançada” ou “erudita/retrógada”, tudo isso começando a soar distante e estranho. Passei então a me voltar para a música popular brasileira, o que curiosamente só foi acontecer na Alemanha. Depois de três anos, de volta a São Paulo, lecionei música e trabalhei como produtora cultural durante algum tempo, já com uma filha crescendo em um ambiente sem as mínimas condições de lazer e de qualidade de vida. Resolvemos nos mudar para Florianópolis. A princípio a idéia era continuar a lecionar e aproveitar o tempo livre (que não existia em São Paulo) para estudar alguma coisa que fugisse um pouco das notas musicais, que caminhasse do “som” em direção ao “sentido”, se é que existe este caminho. Cursei então uma especialização em Estudos Culturais, o que significou a porta de entrada para a Antropologia². Nesta especialização, meu interesse no pensamento sobre a música e sobre as relações entre música e sociedade levou-me a refletir sobre outras realidades musicais fora do âmbito ocidental, desta música européia a que estava tão acostumada. Percebi que para ter uma experiência nesta direção, teria que trabalhar muito para relativizar meu ouvido ocidental, tão acostumado a certas ‘complexidades’ que parecia mesmo ‘surdo’ diante da diferença, tudo o mais parecendo demasiadamente ‘simples’ ou ‘primitivo’.

Não queria me manter 'prisioneira' deste ouvido tão adestrado - projeto que nem mesmo Lévi-Strauss conseguiu realizar, pois sempre foi acusado de ter ouvidos estritamente para a música ocidental. O passo seguinte, para a Antropologia foi fácil e quase inevitável: meu companheiro iniciou seus estudos nesta área, tendo concluído sua tese sobre a música dos Tukano do Alto Rio Negro (Piedade, 1997) sob a orientação do Prof. Dr. Rafael de Menezes Bastos; este último, por sua vez, sempre demonstrou grande entusiasmo com a etnologia e principalmente com a antropologia da música ligada às pesquisas da etnologia amazônica. Foram estas duas as grandes influências para a escolha de meu objeto de estudo, que até então recaía sobre os estudos de Música Popular (Mello, 1996b) mas que começava aos poucos a ampliar seu horizonte. Meu ingresso na Antropologia se deu portanto há aproximadamente dois anos e meio, período em que vivi intensamente várias experiências, tanto intelectuais quanto humanas. A escolha do Alto-Xingu como área de pesquisa se deu em parte por uma sugestão de Anthony Seeger, que em uma rápida passagem por Florianópolis falou-nos sobre a necessidade de novos estudos na região que incentivassem pesquisas comparativas, o que parece ter reacendido o interesse de meu orientador na área. Logo depois disso, foi aprovado um projeto, inicialmente desenvolvido por meu colega de mestrado Aristóteles Barcelos Neto para a formação de uma coleção etnográfica no Alto-Xingu, projeto este ligado ao Museu de Arqueologia e Etnologia da Universidade Federal da Bahia -MAE/UFBA. A oportunidade de fazer parte desta equipe foi bastante estimulante para mim; desenvolver dois projetos simultaneamente - a pesquisa sobre a música de um povo indígena e a coleção etnográfica para o Museu - parecia um desafio atraente. Um dos objetivos deste texto é passar ao leitor um pouco da experiência acadêmica que tive durante o curso, assim como aquela que foi o trabalho de campo junto aos Wauja.

Esta dissertação está dividida em três capítulos principais, antecidos por uma introdução que corresponde a um rápido panorama da área de estudos em que este trabalho se insere. O primeiro capítulo apresenta a região do Alto Xingu sob o prisma das relações entre arte e política. Em seguida apresento a aldeia e alguns dos dados que obtive em meu trabalho de campo, fornecendo um censo da aldeia e uma genealogia por residência. No final deste bloco, tratarei de algumas questões referentes ao contato dos Wauja com o mundo dos brancos. No segundo capítulo apresento os mitos Wauja, e reúno algumas cosmogonias na constituição de uma "teodisséia" xingwana. O terceiro capítulo é dedicado ao estudo da música

² Concluí este curso com a monografia intitulada *Música Popular Brasileira e Estudos Culturais* (1996a).

Wauja, começando por um levantamento de algumas categorias operantes no universo sonoro-musical local e seguindo com uma classificação dos instrumentos musicais Wauja. A próxima parte trata da música propriamente, o que é feito em três momentos: uma etnografia de um ritual, uma classificação do repertório musical e uma análise de alguns repertórios, em particular uma música vocal feminina e uma instrumental masculina. O quarto e último bloco reúne alguns comentários finais resultantes das temáticas e hipóteses levantadas, que apontam para conexões entre a música, os mitos e as relações de gênero.

2. ETNOLOGIA AMAZÔNICA

Vários esforços somaram-se até os dias de hoje para que tivéssemos uma visão mais clara da complexidade que envolve a problemática indígena das terras baixas da América do Sul³. Questões relativas à lingüística, ecologia, política, arte, entre outras, são levantadas a todo momento com o intuito de desvendar enigmas que muitas vezes nos parecem insolúveis, mas que, no entanto, após cuidadosos cruzamentos efetuados entre as diversas áreas de estudo, começam a delinear um quadro mais consistente, tanto de um ponto de vista histórico quanto da vida atual destes povos. Pode-se, assim como Viveiros de Castro (1996), afirmar que todo este conhecimento acumulado deve operar uma “nova síntese” em favor de uma apreensão dialética das relações entre sociedade e natureza.

Uma importante abordagem dos estudos americanistas é oferecida pela **lingüística**. Rodrigues (1986) chama a atenção para o fato de que o número de línguas indígenas faladas atualmente, estimadas em aproximadamente 170, representa menos da metade do total das que existiam na época da invasão européia⁴. Este autor apresenta especificidades fonéticas, fonológicas, morfológicas, sintáticas e semânticas destas línguas, como forma de exemplificar que elas diferem não somente das européias e das demais línguas do planeta como também são bastante diferentes entre si, e que é improdutivo caracterizar as línguas indígenas em termos de maior ou menor complexidade em oposição às línguas européias. Há uma certa dificuldade em se delimitar até que ponto duas línguas são diferentes entre si ou dialetos de uma mesma

³ A área a que convencionou-se chamar de “terras baixas da América do Sul” na antropologia sul-americana, exclui especificamente as sociedades do planalto andino (Seeger, 1980: 13).

⁴ A este respeito, Teixeira (1995:295) apresenta um cálculo que mostra que a perda de línguas faladas na Amazônia hoje, em relação ao período anterior à chegada dos europeus, é da ordem de 85%.

língua, como também é difícil de se estabelecer origens comuns à medida que recuamos muito no tempo, pois as línguas são realidades mutáveis e em se tratando das que não possuem registro escrito, como é o caso das línguas indígenas, esta dificuldade cresce muito. Ao estabelecer os critérios para seu dicionário, Fabre (1994), assim como Rodrigues, adota como base a *classificação genética*, que parte do princípio de que em muitos casos podemos imaginar hipóteses acerca de uma origem comum de várias línguas cujas semelhanças não poderiam ser melhor explicadas de outra maneira. Fabre, porém, ressalta a impossibilidade de se designar um ancestral comum para todas as línguas, e critica os trabalhos que buscam correlações entre língua, origem genética e cultura, como os do geneticista Cavalli-Sforza, feitos em colaboração com Greenberg. O autor também discorda das fontes utilizadas por Greenberg e outros, como Loukotka e Tovar & Larruecea de Tovar, e reforça a necessidade de se recorrer à literatura antropológica, cujas fontes etnológicas teriam que aparecer no texto no mesmo pé de igualdade que os estudos propriamente lingüísticos.

Paralelamente aos estudos lingüísticos, no sentido de se obter uma compreensão maior dos povos indígenas, provenientes de novas **pesquisas arqueológicas** na Amazônia, Roosevelt (1992, 1994) apresenta recentes descobertas que mostram que as sociedades indígenas, já há mil anos antes da chegada dos europeus, eram muito populosas, desenvolvidas e complexas, pelo menos nas várzeas amazônicas⁵. Embora as sociedades complexas andinas tenham se desenvolvido muito antes que as amazônicas, está claro que o surgimento da cerâmica na Amazônia antecedeu o da cerâmica andina, da qual difere muito.

Juntando-se às descobertas lingüísticas e arqueológicas, o campo da **pesquisa histórica** na Amazônia tem revelado muitos avanços no sentido da etnohistória tanto de grupos quanto de regiões, envolvendo o impacto do contato. Os povos indígenas eram vistos como sociedades “sem história”, que tinham um papel passivo no seu devir. Novos estudos têm mostrado que estas sociedades têm uma atuação efetiva e criativa na construção de sua própria história (ver Viveiros de Castro e Carneiro de Cunha, 1993; Carneiro da Cunha, 1992). As cosmologias nativas e os mitos se apresentam como modos de consciência reveladores de fenômenos históricos, verdadeiros documentos na pesquisa etnohistórica (Hill, 1988).

⁵ Já no período pré-histórico tardio (que culmina nos séculos V a XV), a densidade da população nativa atingiu uma magnitude não reconhecida anteriormente a estas pesquisas, podendo-se falar de agrupamentos em escala urbana. Além disso, tais sociedades estavam organizadas como verdadeiros cacicados amazônicos. Estes cacicados seriam caracteristicamente belicosos e expansionistas, com chefia considerada de origem divina e com um desenvolvimento tecnológico que envolvia obras de terraplanagem, canais, diques, poços, açudes, estradas, represas para pesca, viveiros de tartarugas e sambaquis.

Com a perspectiva da Amazônia como um grande laboratório, Balée (1993) examina a relação entre certas sociedades indígenas e a biodiversidade local, refletindo uma preocupação com a **ecologia e ambientalismo**. Sabe-se hoje que ao menos 12% da terra firme da Amazônia brasileira é uma floresta antropogênica, ou seja, de uma origem biocultural que não teria existido sem a interferência do homem, e que ao menos 24% das plantas perenes semeadas pelos índios (incluindo árvores) foram domesticadas somente na Amazônia. Balée pesquisou as espécies da flora amazônica em 8 lotes de 1 hectare, mapeando uma área indígena na região chamado pré-Amazônia, no estado do Maranhão. Comparou o resultado com aqueles obtidos pelo mesmo procedimento em áreas absolutamente virgens, distantes da ação humana. A conclusão foi que enquanto nas últimas haviam seis espécies comestíveis em cada trinta espécies ecologicamente importantes, nas áreas lavradas pelos índios haviam catorze. Estas áreas constituem verdadeiros pomares, onde a biodiversidade é quase igual, senão maior, que nos setores intocados. Balée critica a visão de que as sociedades humanas sempre reduzem a diversidade biológica e ecológica, e afirma que as sociedades indígenas possuem um complexo agro-florestal que não apenas mantêm, mas que pode ter contribuído para o aumento da biodiversidade amazônica.

Os estudos mais recentes a respeito da **etnologia** das terras baixas da América do Sul apontam para a marginalização imposta pela comunidade internacional com relação à antropologia amazônica. Como lembram Descola e Taylor (1993), desde os primórdios da colonização da América do Sul havia um clima intelectual pouco propício a reflexão sobre diferença cultural, pois para os conquistadores, homens da renascença e da reforma, os índios da Amazônia não se adequavam às categorias sociológicas e morais da época por uma aparente falta de organização estatal e de culto religioso⁶. No século XIX, passaram de *selvagens* para *primitivos*, e o surgimento dos nacionalismos suscitou um movimento violento de integração das florestas à nação, movimento pouco favorável ao nascimento de um olhar etnológico sobre as sociedades indígenas

Pode-se dizer que até meados dos anos 70, foram adotados, na etnologia das terras baixas, modelos originários dos estudos africanos e melanésios, marcados pelo difusionismo e determinismo geográfico, como está implícito no *Handbook of South American Indians* (Viveiros de Castro, 1996:180-182). O trabalho de Darcy Ribeiro (1979) pode ser inscrito nesta tradição, sendo que atualmente seu modelo de “integração nacional” das sociedades indígenas

pode ser considerado ultrapassado, visto que estas sociedades não estão se acabando, como ele previa, ao contrário, a população indígena do Brasil está aumentando pela primeira vez desde a chegada dos europeus e muitas tradições indígenas estão sendo retomadas, num quadro onde há uma rica sociodiversidade (Ricardo, 1995). A reviravolta da etnologia, que começou com Lévi-Strauss a partir dos anos setenta continuando até hoje, configurou um novo americanismo, como mostram Viveiros de Castro e Carneiro da Cunha (1993)⁷.

Várias pesquisas foram implementadas ao longo deste período no sentido de buscar novos paradigmas que pudessem dar conta da complexidade e diversidade das sociedades em questão. Carneiro da Cunha (1993) mostra que a imagem tradicionalmente apresentada pela antropologia a respeito das culturas Jê, de pouco serviu para uma compreensão comparativa destes povos⁸. Eles foram designados como nômades. Pensava-se os Jê sempre em oposição aos já conhecidos Tupis, que eram mais “civilizados”, de bela fala⁹. Eram então chamados de “Tapuias” (não-tupis). A partir do séc. XVII os holandeses, em busca de aliados, intensificaram o contato com os Jê, e no séc. XIX estes índios passaram a ter notoriedade devido aos estudos de Von Martius, naturalista alemão que deu o nome Jê (do coletivo *yé* - a gente) à língua desses grupos. Carneiro da Cunha relaciona enfim, quatro características principais dos Jê que serviriam mais adequadamente como instrumentos de análise, a saber: a complexidade de seu discurso sociológico, a distinção que fazem entre princípio cultural e princípio natural, a diversidade de suas instituições e a mentalidade dualista¹⁰.

Outros campos de estudo, dentro da antropologia de um modo geral, e na etnologia das terras baixas em particular, apresentaram a partir dos anos setenta um novo impulso, como é o

⁶ Para uma abordagem mais centrada neste período em toda a América ver Todorov (1996)

⁷ Um outro ponto a se somar à discussão refere-se às críticas recebidas pelo americanismo tropical, acusado de contaminar a realidade etnográfica pelos modelos estruturalistas levi-straussianos adotados pelos pesquisadores. A isto, Descola e Taylor (1993) rebatem afirmando que a profusão de dualismo e oposições binárias nos estudos amazônicos se deve antes de mais nada a uma tendência estruturalista dos próprios índios.

⁸ Imagem baseada na ausência de elementos por parte destes grupos, como por exemplo, ignorância da agricultura, ausência de cerâmica, de tabaco, de cerveja, etc.. Esta visão firmou-se a partir dos estudos de Nimuendaju nos anos 30 e 40, dos quais Lowie se utilizou para formular a teoria da “anomalia Jê”, que se refere à ausência dos elementos acima mencionados, configurando uma sociedade “simples” e, ao mesmo tempo, possuidora de um elaborado sistema de organização social. Isto viria a ser tratado como um “mistério” destas sociedades. Para Maybury-Lewis (1979, 1989), o estabelecimento deste “mistério” decorre de uma visão evolucionista que acredita que a cada nível de aquisição tecnológica deve corresponder um nível de sofisticação sociológica (à la Morgan).

⁹ Diferentemente dos Jê, considerados antropófagos selvagens que falavam uma língua truncada.

¹⁰ Uma ampla variedade de formas de estruturas de metades decorrente do dualismo Jê-Bororo: exogâmico/agâmico, matri/patrilinear. Há outras formas de metade baseadas em critérios de não-descendência - nomes pessoais, adoção ritual -, e em critérios de idade. Turner (1979) define uma estrutura de metade como um

caso dos estudos das **relações de gênero**. Durante esta e a próxima décadas, novas etnografias surgem, influenciadas por estudos produzidos pela antropologia feminista¹¹, abordando questões relativas às relações de gênero que pareciam chaves para uma compreensão dos povos estudados. A idéia de que há uma universalidade da assimetria sexual, ou seja, de que há uma tendência universal de se estabelecer uma ordenação hierárquica entre os gêneros sexuais¹², foi uma tônica deste período e baseou-se na distinção analítica entre os domínios público/privado¹³. Ao mesmo tempo que o “antagonismo sexual”¹⁴ é tematizado pela antropologia feminista, também reconhecem-no como uma das características mais típicas das sociedades amazônicas. Exemplos disso podem ser encontrados em trabalhos etnográficos como os dos casais Robert e Yolanda Murphy (1974) entre os Mundurucú e os de Christine e Stephen Hugh-Jones (1979,1979) entre os Tukano¹⁵. Em alguns trabalhos a ênfase é dada a aspectos psicanalíticos -como a hipótese da inveja masculina levantada por S. Hugh-Jones, ou os problemas edipianos enfrentados pelos Mundurucú como observados pelos Murphy e por Gregor (1985) entre os Mehináku, em outros, a teoria levi-straussiana da “escassez de mulheres” se faz presente e aponta para a manipulação feminina do excedente de sua sexualidade, como apresentada por Chernela (1984) entre os Shanaranaua. Há ainda interpretações como as de Jackson (1990) sobre o caráter disjuntivo da mulher entre os Tukano, a mulher simbolizando, segundo a autora, a alteridade social e a negação dos interesses coletivos. Novos estudos somam-se a estes, porém, com uma visão menos centrada no “antagonismo” e mais na “complementaridade” dos sexos, como Overing (1986) que, analisando um mito Piaroa (grupo indígena da Venezuela), identifica vários princípios de

construto normativo para o qual se encaminham todos os membros de uma categoria específica (por exemplo, todos os homens, ou todos os adultos, etc.) numa sociedade, dirigindo-se para um ou outro de dois agrupamentos.

¹¹ Três coletâneas marcam este período: *A Mulher, a Cultura e a Sociedade* (Rosaldo e Lamphere, 1979), *Towards an Anthropology of Women* (Reiter, 1975) e *Sexual Meanings* (Ortner e Whitehead, 1981).

¹² Rubin desenvolve o conceito de “sistemas de sexo/gênero” com o qual procura mostrar que o aspecto biológico/anatômico não se justifica como única motivação da hierarquia sexual. Afirmando que o gênero sexual é uma construção social, Rubin (1975) entende que a assimetria entre os sexos decorre das diferenças de *status* entre dádiva e doador, envolvendo portanto os sistemas de parentesco.

¹³ Outros binômios também foram incorporados à discussão, como cultura/natureza, ação transformadora/objeto, estrutura/agência, todos relacionando-se respectivamente a gênero masculino/gênero feminino.

¹⁴ Lasmár, em uma revisão bibliográfica a respeito dos estudos de gênero na Amazônia, sugere que “o antagonismo sexual amazônico pode ser definido como um complexo ideológico sustentado por uma série de mitos e rituais correlatos, que tematizam as relações entre homens e mulheres e enfatizam as diferenças em termos de poder e status, definindo os sexos como grupos antagonicos dentro da mesma sociedade” (1996:57)

¹⁵ Nestas duas sociedades, bem como na Nova Guiné (Hogbin,1996), toda mitologia se relaciona a este tema, apresentando como símbolos de poder os “instrumentos musicais sagrados”, ou “flautas sagradas”, no caso xinguanu. Tanto na mitologia quanto no ritual, é a posse desses instrumentos que confere controle e poder aos homens, de modo que às mulheres cabe uma posição de ouvintes (necessárias) neste complexo.

igualdade entre as personagens míticas, assim como também observa que há um relativo equilíbrio entre homens e mulheres no plano prático das relações sociais deste grupo¹⁶. Este também é o caso de Piedade (1997) que, em sua pesquisa etnomusicológica entre os Ye'pâ-Masa (grupo Tukano), analisa os cantos masculinos e femininos¹⁷ chegando ao que ele considerou como

“o cerne do problema do antagonismo sexual no mundo ritual-musical Ye'pâ-Masa: a ação masculina é estruturada, fixa, enquanto a feminina é histórica, móvel, e neste sentido, os mitos parecem ser mais dos homens, e o fluir do tempo mais das mulheres. Pode-se inferir daqui que o equilíbrio dos gêneros e papéis sexuais no mundo ritual-musical Ye'pâ-Masa corresponde à dinâmica entre estrutura e agência” (:131).

De forma semelhante, Bueno da Silva, através do estudo da música, chegou à explicitação da atividade transformadora da mulher Kulina, equacionando mulher à cultura e homem à natureza, o que inverte a tradicional equação (1997: 138).

Com o propósito de questionar a visão ocidental sobre a natureza das construções de gênero que identificam sexualidade masculina como *locus* de poder e fazer-se uma transposição disso para outras culturas, McCallum em um texto sobre ritual e sexualidade no Alto Xingu, analisa o mito das flautas sagradas e o do Iamurikuma (ou “mulheres monstruosas”, como apresenta Basso, 1985) e detecta o *status* de “sexualidade ambígua” instaurado nas *performances* dos rituais homônimos, afirmando que “*the sexuality of the performers is abnormal when they perform*”, sendo que esta sexualidade “*manifests itself in a potential for excessive violence*” (1984:100). Conclui que o “estupro coletivo ritual”, como idéia ou evento propriamente, pode ser muitas coisas, menos a manifestação de um suposto desejo universal masculino de sobrepor-se e humilhar mulheres (*op.cit.*:110).

Uma alternativa para a superação do impasse entre hierarquia (dominação masculina) e simetria (igualdade sexual) também é apontada por Silva (1998) em um breve artigo em que analisa os rituais de iniciação masculina e feminina entre os Enawene-Nawe, povo aruak da Amazônia meridional. Este autor equaciona as relações de gênero com relações de consanguinidade e afinidade, a que chamou de relações de “espécie”, e demonstra como estes ~~dois níveis~~ - gênero e espécie - estão imbricados um no outro. Esta dupla articulação

¹⁶ Ao analisar o mesmo mito, Segato (1998), no entanto, chega a conclusão oposta, identificando no mito um personagem que seria o portador da norma, o agente regulador encarnado pelo princípio masculino.

¹⁷ Importante lembrar que entre os grupos Tukano vigora a regra da exogamia lingüística, sendo as mulheres sempre provenientes de outros grupos, falantes de uma outra língua.

corresponde tanto a princípios de organização da sociedade dos vivos quanto a princípios de organização do universo. Isto se dá na medida em que, no esquema cosmológico nativo, ao mundo celeste correspondem arquétipos de “consangüinidade” cuja tematização ocorre em rituais que enfatizam as relações de “espécie” através da inversão da oposição de gênero. Já ao mundo subterrâneo correspondem arquétipos ligados à “afinidade”, cuja tematização se dá em rituais que focalizam a relação dos humanos com os espíritos subterrâneos, focalizando as relações de gênero através da neutralização da oposição de “espécie”. O “mundo humano”, por sua vez, é a arena onde se combinam estes dois princípios. Segundo Silva, “os parâmetros do gênero e da espécie recortam não apenas a esfera doméstica do parentesco, mas correspondem propriamente a categorias, princípios organizadores do universo social e do cosmos” (*op.cit.*:171-172).

Os estudos sobre ornamentação corporal, música, dança, artes verbais (narrativas, discursos), escultura, pintura e cultura material das sociedades das terras baixas mostram como há uma forte qualidade na região que se pode chamar de **artisticidade**. O conceito de artisticidade que vem sendo definido a partir dos estudos recentes desta etnologia regional tenta dar conta do “estado geral de pensar e sentir o mundo, com suas coisas e seres, que é assim caracterizado como penetrantemente artístico, constantemente em busca de beleza” (Menezes Bastos, 1999b).

Os estudos que de alguma forma envolveram a questão da estética e da artisticidade ameríndia representaram uma saída para o impasse com o qual os antropólogos se deparavam ao tentar compreender estas sociedades utilizando modelos criados a partir de outras realidades sócio-culturais, como a africana ou melanésia. O estudo de Viveiros de Castro sobre os Yawalapíti (1977) chama a atenção sobre a importância da fabricação dos corpos, sobre a sistemática manipulação dos corpos através da vida dos indivíduos no sentido de integrá-los na sociedade. É na retomada da noção de pessoa, “com referência especial à corporalidade enquanto idioma simbólico focal” (Seeger *et al.*,1987) que se apoiam vários estudos de antropologia estética na etnologia. Vidal e Silva (1992) mostram que os estudos sobre a comunicação visual estética fornecem, portanto, uma singular fonte de informações sobre as “relações entre grupos, entre indivíduos, com o sobrenatural, com o meio ambiente (...) sobre *status*, processo, atitudes e comportamentos” (:283). Segundo as autoras, a concepção antropológica de cultura como sistema simbólico aponta para o seu caráter dinâmico. Este dinamismo é o produto de uma tensão provocada pela articulação entre

tradição e inovação. Para elas, “recriar a tradição, introduzindo novos sentidos e novos símbolos são alguns dos processos que dão à cultura sua vitalidade e força” (:290). Neste contexto também se insere a recém-defendida dissertação de mestrado de Barcelos Neto (1999), que apresenta relações entre as artes visuais e a cosmologia Wauja¹⁸.

Lagrou (1995), em uma resenha de um texto de Gow de mesmo título, bem como em sua tese de doutorado (1998) sobre a cosmogonia e cosmologia Kaxinawa, entrelaça os dois campos de estudo acima mencionados, gênero e arte, e nos mostra que a relação entre o *dami* (o agente masculino do poder transformacional, da mutabilidade corporal, que dá forma ao bebê ainda no ventre da mãe através do sêmem) e o *kene* (o conhecimento criativo das mulheres expressado nos desenhos de estilo altamente padronizado) é justamente um entrelaçamento dos poderes criativos masculinos e femininos envolvidos no fluxo vital da criação dos corpos. É o desenho das mulheres que serve de guia aos homens enquanto estes cantam para saber o caminho na viagem com a *ayahuasca*. Para Lagrou, as artes do *dami* e do *kene* são caminhos mediadores entre os lados visíveis e invisíveis da realidade, “ambos mostram como o mundo humano se liga de maneira particular, elaborada por sua cultura, ao mundo não-humano” (1995:14). Da mesma forma, Gebhart-Sayer, ao estudar os sistemas de crenças dos Shipibo-Conibo, aborda a relação entre percepção sensorial, a apreensão das formas estéticas e a terapêutica envolvida no xamanismo mostrando como estes fenômeno se entrelaçam. A cura está ligada ao uso de mecanismos sinestésicos, como a correspondência entre cantos xamânicos que correspondem a visões luminosas. Como diz o xamã Shipibo-Conibo, “*mi canción es resultado de la imagen del diseño*” (1986:196), explicitando-se assim, a consciência sinestésica do xamã.

Estes estudos de antropologia estética vieram dar um novo fôlego à etnologia amazônica, ao que se deve incluir os estudos da **antropologia da música** - como parte da etnoestética em geral. A etnomusicologia ou antropologia da música¹⁹ das terras baixas tem avançado bastante nos últimos vinte anos, e isto se deu em parte pelo reconhecimento de que a música é um elemento que ocupa uma posição central para os povos amazônicos, pois ela está

¹⁸ Infelizmente não poderei dialogar aqui com esta dissertação, pois foi recentemente defendida, justamente no momento em que o presente texto já estava praticamente concluído. Porém vale ressaltar que além do levantamento e análise do grafismo, das imagens e dos padrões estéticos-formais Wauja, esta dissertação também possui uma introdução que apresenta um consistente levantamento da arqueologia e da bibliografia sobre a região do Alto Xingu.

¹⁹ A estes dois nomes pode-se ainda somar etno-musicologia (com hífen) ou antropologia musical, apontando cada termo para abordagens específicas, mas que, para efeito de simplificação chamarei aqui de antropologia da música.

relacionanda à cosmologia, ao xamanismo e às relações de gênero, desempenhando em todos estes campos um papel comunicativo e transformador. Este desenvolvimento da disciplina nas terras baixas também reflete o avanço ocorrido nos últimos anos nos estudos da antropologia da música em escala planetária²⁰. As etnografias que abordam a temática da música dos povos amazônicos formam atualmente um significativo corpo de estudo, abrindo assim um espaço para possíveis estudos comparativos e, quem sabe, para uma síntese da música das terras baixas da América do Sul. Vou tratar desta literatura abaixo, mas antes farei um percurso por alguns estudos feitos em outras áreas geográficas. Não pretendo aqui fazer uma ampla revisão destas etnografias e textos teóricos, mas apenas apontar alguns autores que, segundo penso, exercem importante influência para o presente da antropologia da música da Amazônia.

A começar por Merriam (1964), que pode ser considerado o primeiro grande teórico da área, que buscou definir o campo epistemológico da etnomusicologia passando por algumas conclusões que ele próprio tratou de modificar no decorrer dos anos. Ao relacionar as diferenças entre as humanidades e as ciências sociais - situando a primeira como sendo mais subjetiva, comunicadora de emoções, produtora de algo visualmente ou auditivamente tangível, ligada à criatividade e a segunda como sendo mais objetiva, comunicadora de conhecimentos, o *locus* de estudo dos modos de interação humana, de caráter mais especulativo - Merriam encontra na etnomusicologia a possibilidade de estabelecimento de uma junção destas duas áreas. Assim, para ele, os objetivos e abordagens da etnomusicologia deveriam ser de cunho mais científico enquanto que os objetos de estudo deveriam ser humanísticos; ou seja, a etnomusicologia deve se preocupar com os processos de criação, a acumulação e comunicação do conhecimento sobre música. Ao colocar a etnomusicologia como ponte entre as ciências humanas e as humanidades, Merriam apresenta o que passou-se a chamar de “dilema musicológico”, dilema que revela a música como portadora de dois planos distintos, o dos sons e o dos comportamentos, e cria uma célebre definição para a disciplina -

²⁰ A partir da tradição dos *Cultural Studies* britânicos, a antropologia da música tem tomado extensivamente como objeto de estudo a música popular ocidental (sobre Estudos Culturais e música, ver Mello, 1996a). Middleton, um dos principais teóricos desta área, estabelece o campo acadêmico dos estudos de música popular a partir de uma releitura do próprio conceito de popular e de uma reavaliação das idéias de Adorno sobre esta temática (Middleton, 1990). Este estudo inaugura um novo discurso sobre música popular, já distante dos modelos narrativos modernistas que haviam sido construídos a partir dos fins do séc. XVIII e que desvalorizam a cultura popular explicitando divisões como *highbrow* e *lowbrow* (Hamm, 1995). Com a música popular claramente colocada como objeto de estudo acadêmico, o rock passou a ser um dos gêneros mais estudados (ver Frith, 1988 e Cohen, 1991), e até o heavy metal, gênero discriminado mesmo entre músicos, foi objeto de uma investigação excelente (Walser, 1993). Têm surgido vários estudos sobre músicas populares do continente africano, do Caribe,

“o estudo da música na cultura”. No entanto, esta definição apresenta uma cisão entre música e cultura, como se a primeira fosse um sub-grupo da segunda, e isto levou-o a modificar esta definição anos mais tarde para “o estudo da música como cultura” (1977).

Um outro autor fundamental é Nettl, que atualmente é o grande *senior* da etnomusicologia norte-americana. Em seu estudo clássico sobre teoria e método em etnomusicologia, Nettl (1964) fornece bases para a abordagem de vários pontos problemáticos na pesquisa etnomusicológica, como o problema da transcrição, da busca do centro-tonal, da compreensão de escalas, forma, estilos, enfim, os diversos aspectos da análise da música “na cultura”. Um tópico particularmente importante levantado por Nettl é a questão da mudança cultural. Sobre este ponto, este autor tem uma perspectiva de reconstrução histórica, divergindo de Merriam e seu método de observação a-histórica da música.

Blacking estudou os Venda da África do Sul, enfocando mais detalhadamente a habilidade musical de seus membros inserida no contexto de suas experiências culturais e sociais (1995 [1967]). Para este autor, um sistema musical não é algo autônomo em relação à cultura: a música é “som humanamente organizado”, sendo a tarefa do etnomusicólogo “procurar as relações entre padrões de organização humana e padrões de som produzido como resultado de interação organizada” (1973:32).

Já a tese central de Keil (1979), ao estudar os Tiv, povo da Nigéria de língua Bantu, é que há uma espécie de estética ou ideologia da expressão que se encontra imersa na linguagem, e portanto seu estudo focaliza a terminologia musical. Com isso, Keil pretende remover algumas distorções de nosso próprio vocabulário e revelar questões interessantes que possam abrir as portas da comunicação e levar aos modos problemáticos da tradução semântica, definições de conceitos e estética.

Feld, por sua vez, realizou um estudo etnográfico entre os Kaluli da Nova Guiné (1982). Este autor trata o som como um sistema simbólico. Para tanto, ele inicia seu estudo analisando o “mito do garoto que se torna um pássaro *muni*”, por acreditar que neste mito estão preservadas as relações entre os sentimentos e as expressões, e que a idéia de “tornar-se pássaro” constitui a base metafórica para a estética Kaluli. O material analisado por Feld compreende um conjunto de canções, uma taxonomia ornitológica, o choro ritual e as formas poéticas, modalidades expressivas que, relacionadas ao mito central, mostram-se constituídas

por códigos de performance que comunicam sentimentos profundos dos Kaluli e recodificam seus princípios míticos. No embasamento teórico de sua pesquisa, o autor pretendeu cruzar métodos analíticos aparentemente inconciliáveis: o estruturalismo, onde o antropólogo é visto como um tradutor, um decodificador; a hermenêutica, que enfatiza o papel de intérprete e experimentador do antropólogo; e por último, a etnografia da comunicação, que serviria de elo entre estas abordagens conflitantes.

Roseman também realiza uma outra aproximação entre áreas aparentemente distintas, a etnomusicologia e a etnomedicina, ao estudar os Temiar da Malásia (1991). A autora nos mostra que o poder das *performances* de cura emerge de concepções compartilhadas pelo grupo e que guiam a composição musical Temiar, assim como a *performance* como um todo. Nestas cerimônias de cura há uma lógica por meio da qual configurações estéticas tomam parte em um padrão de realidade compreensivo, tornando-se assim as *performances* terapeuticamente efetivas (: 184).

Após esta breve incursão a alguns autores-chave da etnomusicologia, na qual procurei, longe de fazer uma revisão exaustiva, apenas levantar alguns pontos teóricos relevantes para o meu trabalho, voltemos agora para o caso específico das terras baixas da América do Sul. Observa-se que as pesquisas na área de antropologia da música junto a estas sociedades indígenas foram durante muito tempo negligenciadas, seguindo de perto o descrédito com que a sociedade brasileira sempre tratou a cultura indígena. Esta foi associada quase que exclusivamente a uma “natureza” distante, sem praticamente nenhuma participação na formação de “nossa cultura”. Nossa “riqueza” cultural deveria ser creditada ao encontro de negros e brancos, associados à cultura, em oposição aos índios “naturais”. Este quadro, no entanto, tem se modificado nos últimos vinte anos, com trabalhos pioneiros como os de Aytai (1985), Menezes Bastos (1978, 1990), Beudet (1983, 1993, 1997), Fucks (1989), Travassos (1984), Seeger (1987a) e Hill (1992,1993) que abordaram, respectivamente, a música entre os Xavante, os Kamayurá, os Waiãpi (Beudet pesquisou no lado da Guiana Francesa e Fucks no lado brasileiro), os Kayabi, os Suyá e os Wakuénai. Trabalhos mais recentes também merecem ser lembrados por representarem uma retomada desta linha de pesquisa nos quadros universitários brasileiros: Bueno da Silva (1997), sobre a música Kulina (comunidade do Alto Purús); Piedade (1997) sobre a música Ye’pâ-masa (grupo da família Tukano do Alto Rio Negro); Montardo, sobre a música Guarani, e Werlang, sobre a música Marubo, ambas em andamento. Não vou me deter aqui em cada um destes textos - que serão referidos ao longo da

dissertação - mas sim a três autores cujos trabalhos têm implicação mais direta na presente etnografia por serem da mesma área geográfica. Para concluir esta incursão no campo da antropologia da música amazônica, portanto, vou comentar alguns textos de Seeger (1980,1987a,1988), uma obra de Basso (1985) e, mais detidamente, duas etnografias de Menezes Bastos (1978,1990).

Seeger afirma que nas sociedades indígenas devota-se muito mais tempo ao fazer musical do que a questões relativas à sobrevivência, o que deixa claro que a música ocupa uma parte central na vida destes grupos (1988:24). Para o autor, este fato deveria refletir-se no campo da pesquisa etnológica, e creio que isto está ocorrendo nos últimos anos, em vista do crescente interesse pela antropologia da música. Seeger nos sugere que “uma importante característica comunicativa da música é sua habilidade em atravessar distâncias sociais, psicológicas e espaciais” e que a “ênfase lingüística de nossa própria sociedade pode não ser universal” (1980: 103). Em sua etnografia da música dos Suyá²¹ (1987a), Seeger enfoca a continuidade entre fala e música através do estudo da arte verbal Suyá. São apresentados quatro gêneros vocais: “instruções” (*sarén*) - utilizado para instruir crianças ou jovens a agirem de determinada forma, gênero próximo do que chamamos de narrativas míticas, contadas pelos mais velhos; “fala” (*kapérni*) - refere-se a todo tipo de fala, porém existem diferenças como “fala de todo dia” ou “fala irritada”, e outras; “invocações” (*sangére*) - é uma forma privada de fala, executada por adultos sobre pacientes com a finalidade de cura através do uso de um intrincado sistema de metáforas que são cantadas e sopradas para dentro do corpo do paciente; e, por fim, as “canções” (*ngére*), gênero que possui a forma textual mais fixa, apresentando uma grande complexidade de alterações (como prolongamentos de sílabas), pelo fato das frases musicais terem, aqui, precedência sobre o texto. Note-se que a separação que eventualmente fazemos no Ocidente entre música e fala é consequência do privilégio dado às relações harmônico/melódicas como definidoras do que seja música ou não.

Um dos mitos descritos por Seeger é o mito central da Cerimônia do Rato, que pertence ao gênero “instrução” (*sarén*). Neste caso, o autor ressalta a importância da *performance*, lembrando as diferenças que encontrou entre a versão da velha índia Iawekedi e outras versões de homens ou pessoas mais jovens. O foco de sua análise portanto é na *performance*, ou seja, no tom vocal, timbre, alterações fonéticas, tempo, glissandos, etc. Em sua conclusão, Seeger lembra que a separação das várias disciplinas que tratam de música e

fala têm tido um efeito desastroso no desenvolvimento de reflexões sobre estas formas expressivas. Assim, a lingüística, os estudos de literatura oral e a etnomusicologia em geral não reconhecem as interrelações entre os gêneros verbais e musicais, criando um formalismo seco, que reifica ora o texto, ora a *performance* ou a melodia, sem dar conta da riqueza e uso das formas de arte verbal.

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

Os estudos de Menezes Bastos serão particularmente citados ao longo deste trabalho por dois motivos: primeiro, por representarem uma ampla perspectiva etnográfica de um grupo indígena xinguano, os Kamayurá, vizinhos mais próximos dos Wauja, com quem estes compartilham diversas práticas rituais. Neste sentido, a presente dissertação procura, além de trazer uma etnografia da cultura Wauja, esboçar um quadro comparativo para as músicas das sociedades altoxinguanas. O segundo motivo é que este autor tem uma contribuição muito importante no campo da antropologia da música no Brasil, particularmente nos estudos de música popular e de música indígena. Para não cansar o leitor, utilizarei a abreviatura MB nas referências a este autor.

²¹ Os Suyá são um grupo de língua Jê e habitam atualmente o baixo Xingu, dentro do Parque Indígena do Xingu.

A etnografia da música Kamayurá começa com o estudo daquilo que o autor chama de “meta-sistema de cobertura verbal do sistema musical dos Kamayurá”, ou seja, as categorias de classificação e nomenclatura das coisas musicais (MB,1978). Seu objetivo é estabelecer a especificidade Kamayurá, com relação ao contexto xinguano, em termos de um modelo de vigência nativa e analítica. Este meta-sistema, de natureza verbal-cognitiva (sendo que todo sistema cognitivo subentende classificação e conceitualização) é a ferramenta que o autor se utiliza para se aproximar do “sistema de conhecimento musical instalado na afetividade e na psicomotricidade” dos Kamayurá. MB aponta três grandes estruturas composicionais como sendo bastante pertinentes para a análise da música ameríndia das terras baixas como um todo. Tais estruturas são as seguintes: Estrutura núcleo/periferia, onde no centro da formação músico-coreográfica está o “mestre de música” junto com seus ajudantes, aprendizes e outros adultos maduros de prestígio e na periferia ficam os adultos jovens, adolescentes e crianças, idealmente, o canto do “mestre” deve ser replicado *ipsis litteris* pelos outros membros do núcleo, enquanto que na periferia seus integrantes emitem onomatopéias músico-lingüísticas (imitações de vozes de animais); Estrutura seqüencial (de suite) onde as canções rituais são organizadas em blocos (cantos) havendo entre os cantos, vinhetas que funcionam como marcadores de canções e blocos; e, por último, a Estrutura mito-música-dança, onde entende-se que o mito narra, explana sobre as coisas e eventos em representação, a dança revela os comportamentos característicos, e a música realiza a transformação de uma coisa em outra pela ambiência que produz²².

Na sua etnografia do ritual do *Yawari* entre os Kamayurá, MB avança no sentido de incorporar à descrição e análise do ritual, um aprofundamento no nível expressivo da música Kamayurá, em busca da teoria musical nativa (1990). O autor não usa exemplos musicais como meras ilustrações, mas sim como ferramentas que possibilitam conectar a ordem musical com a ordem cultural, a música despontando como sistema representacional pleno. Acima de tudo, esta tese de doutorado mostra que a organização da música neste ritual segue uma estrutura (seqüencial) bastante complexa, onde grandes conjuntos de canções, muito parecidas

²² MB vê o discurso cerimonial como estruturado sobre estes três pontos: o mito, a música, e a dança em conjunção com a arte plumária e a pintura corporal. A música neste contexto representa o **pivot** entre o mito e a dança, é a forma de se ir da cognição à motricidade passando pelo sentimento, segundo a estrutura mito-música-dança já referida acima (*op.cit*:45). Assim posto, o autor mostra que a comunicação humana se estabelece através de diferentes canais e meios e não somente pela comunicação verbal, que foi durante muito tempo supervalorizada pela ciência em geral e pela antropologia em particular, o que demonstra uma atitude de alto teor etnocêntrico ocidental.

entre si para um ouvinte desatento, são ordenados por operações de inclusão, exclusão, substituição e resseriação de canções e componentes motivicos. Diversas contribuições destas duas obras de MB serão utilizadas ao longo desta dissertação.

Assim apresentado um panorama geral dos estudos sobre etnologia amazônica, bem como um quadro do cenário da antropologia da música nas terras baixas, pretendo agora apresentar ao leitor a região em que vivem os Wauja, o alto Xingu, que é uma área já muito conhecida na etnologia brasileira, sobre a qual há uma vasta literatura, que no entanto não inclui uma etnografia sistemática dos Wauja²³. Em seguida, farei uma descrição de meu trabalho de campo na aldeia. A parte final desta seção provem de um trabalho de campo fora da aldeia: acompanhei os Wauja em algumas apresentações em duas cidades. A partir das observações efetuadas nestas viagens, farei uma reflexão sobre música, cultura e contato.

²³ Além do já mencionado recente trabalho de Barcelos Neto (1999), os textos sobre os Wauja são: Schultz (1965), Coelho (1981, 1988, 1991-2); Ireland (1988, 1991, 1993, 1996), Lima (1950), Schultz & Chiara (1976), Myazaki (1965, 1981).

I - O TRABALHO DE CAMPO

1. A ARTE, A POLÍTICA E O ALTO XINGU

Pretendo aqui, refletir sobre algumas questões envolvendo as relações inter e intratribais nas sociedades indígenas habitantes do Parque Indígena do Xingu, mais especificamente dos habitantes do sul do Parque, região conhecida como Alto Xingu. Apresentarei o cenário do Alto Xingu e farei comentários sobre algumas questões que foram levantadas pelas observações de campo, bem como pelas etnografias xinguanas, questões ligadas ao xamanismo, à feitiçaria, à arte, à comunicação, às disputas políticas e aos processos de socialização.

O ALTO XINGU²⁴

Os povos indígenas habitantes da área dos formadores do rio Xingu, parte sul do Parque Indígena do Xingu²⁵, são: os Wauja²⁶, os Mehináku e os Yawalapiti - grupos de língua Aruak -, os Kamayurá e Awetí - falantes de Tupi -, os Kuikúro, Kalapálo, Matipúhy e Nahukwá - pertencentes à família lingüística Karib - e os Trumái - falantes de uma língua isolada. Os alto-xinguanos são, hoje, cerca de 2 mil pessoas²⁷. Como se vê, há uma grande diversidade lingüística na área, sendo que cada grupo fala quase somente sua própria língua, além do português, que é falado por alguns índios e que também é a língua de comunicação com o mundo do branco²⁸. No entanto, este “etnocentrismo lingüístico” não impede que ocorra uma forte articulação entre estes grupos. Creio ser importante ressaltar que utilizo aqui o termo “articulação” onde outros autores, como Galvão (1979) ou os irmãos Villa-Boas (1975:19) usariam “integração”. Com isto, pretendo me alinhar às idéias de MB, que percebe o sistema xinguanos como uma organização de diferenças, havendo uma compatibilidade comunicacional destas diferenças. Para este autor, os modelos explicativos deste sistema

²⁴ Esta é uma área já bastante descrita, começando por relatos de viajantes alemães, como von den Steinen (1940, 1942) e Schmidt (1942), passando por etnografias importantes como Agostinho (1974), Galvão (1979), Menget (1977), Viveiros de Castro (1977), Menezes Bastos (1978,1990), Seeger (1981), Gregor (1982, 1985), Basso (1985,1987a), Franchetto (1986), Heckenberger (1996).

²⁵ Este Parque foi criado em 1961 pelo Governo Federal e tem área de aproximadamente trinta mil quilômetros.

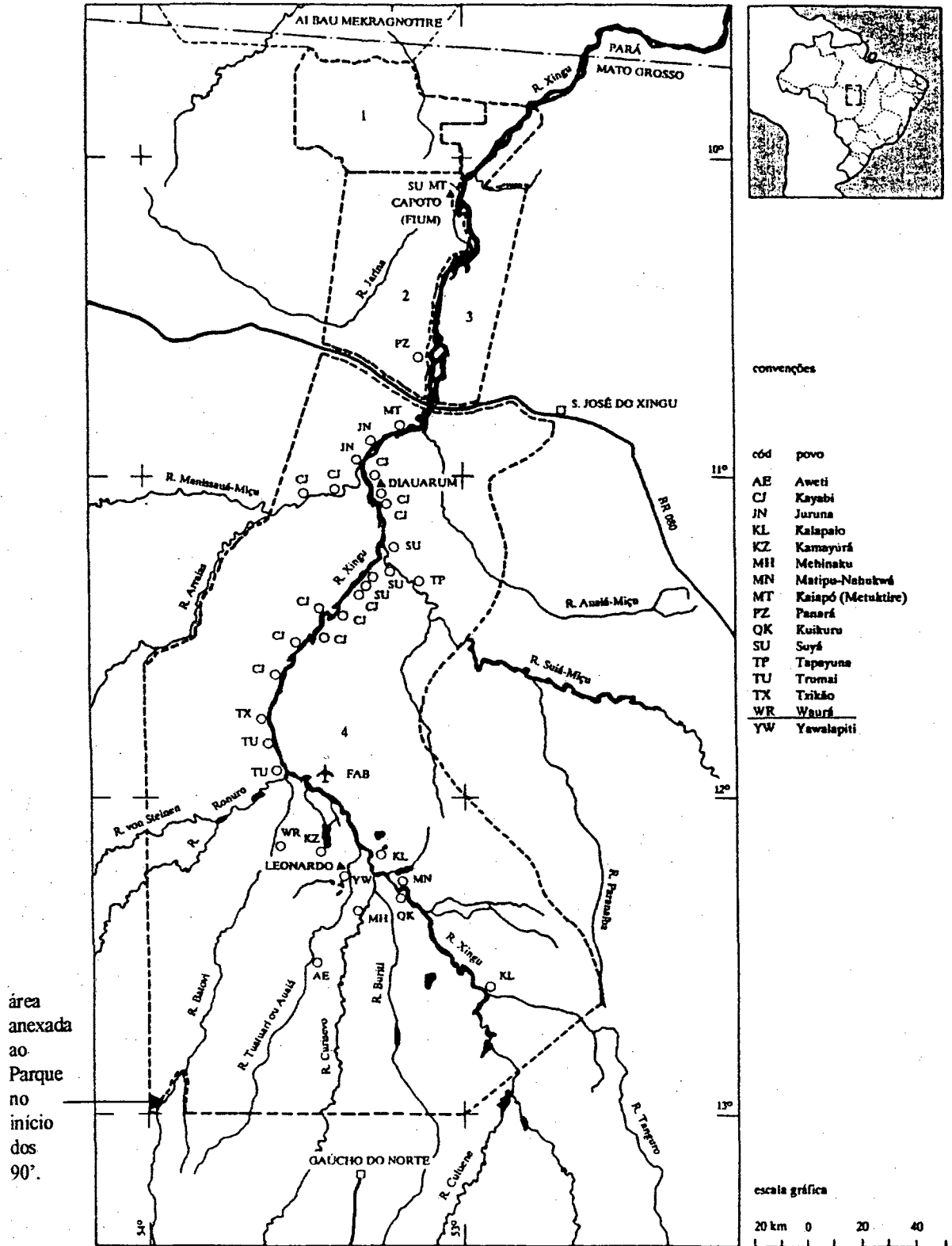
²⁶ Segundo Ireland, “os Wauja são comumente referidos como ‘Aurá’ ou ‘Waurá’. Estes nomes são incorretos, resultam de uma pronúncia errada. Os Wauja querem ser conhecidos pelo seu nome verdadeiro...” (1991, nota1). De fato, os índios me falaram a mesma coisa, e portanto vou me alinhar a Ireland e utilizar “Wauja”.

²⁷ Segundo fontes do Instituto Socioambiental, ISA. Ver mais informações no *site* do ISA: <http://www.isa.org.br>.

deveriam ter como pontos básicos as noções de aceitabilidade e representatividade comunicatória, o que permitiria uma abordagem da música (ou da cultura) de determinado grupo não como sendo música xinguana, mas sim “uma sua sub-tradição, varietalmente representativa” (1988:50). Ou seja, por trás da aparente homogeneidade cultural das sociedades altoxinguanas há diferenças significativas e importantes de serem levantadas. Estes grupos formam uma rede de relações que constitui a *sociedade xinguana*, na qual se observa um sistema cultural compartilhado, cuja rede intertribal de casamentos, cerimônias e comércio antecede ao contato com os brancos (MB,1988). Outros grupos indígenas habitam o Parque do Xingu ao norte, sem, no entanto, fazerem parte desta *sociedade*. São eles os Juruna e Kayabí - de língua Tupi, os Txukahamãe, Suyá, e Panará - falantes de línguas Jê- e os Txikão - de língua Karib. Todos estes povos representam, sob o ponto de vista dos povos do sul do parque, seu primeiro marcador de alteridade com o mundo exterior: “nós” os índios *mansos*, em oposição a “eles”, os *bravos*. Os comentários que se seguem, referem-se exclusivamente aos habitantes do sul do Parque, principalmente aos Kamayurá e Wauja, baseando-me em meus dados de campo, e em trabalhos de MB (1978, 1985, 1988, 1995b).

²⁸ Parece ser uma questão de honra não falar a língua do outro: mesmo que se entenda, segue-se falando a própria língua. No entanto, verifica-se um discreto polilingüismo na região.

Mapa do Parque Indígena do Xingu



COMENTÁRIOS

Há no alto Xingu uma forte disputa por poder e influência política, tanto nas relações intertribais quanto nas relações com a sociedade nacional envolvente. De fato, os povos do Xingu eram guerreiros antes da construção do Parque mas, em função do traçado deste, grupos como os Txicão foram deslocados para dentro, outros saíram mesmo antes do projeto do Parque existir, como é o caso dos Bakairí, grupo de língua Karib, que já na primeira metade deste século saiu da região do rio Batovi e instalou-se próximo a Paranatinga em busca da assistência do SPI (Serviço de Proteção ao Índio). Os Wauja se referem a eles como muito musicais e conhecedores do repertório de *tankwaras* (conjunto de clarinetas) do qual tratarei adiante. Muitos destes grupos foram inimigos até recentemente. Ouvi relatos de como eram as investidas dos Txicão às aldeias dos Wauja por parte de um narrador que presenciou muitos fatos. Eram relatos muito assustadores, sobre incêndios noturnos, armadilhas no mato, roubo de mulheres, mortes. Creio que estas investidas dos Txicão a aldeia Wauja ocorreram até fins dos anos 40. Os Suyá também foram considerados inimigos perigosos até recentemente. A possibilidade destes povos passarem a conviver dentro de um espaço que apesar de grande, é limitado, deveu-se a um verdadeiro pacto social que foi negociado com as lideranças locais e com os irmãos Villas-Boas, idealizadores do Parque. Com esta *pax xinguensis*²⁹, foi oficializada uma série de regras que já eram incipientes na área, como a prescrição alimentar de não comer animais de pêlo³⁰ e principalmente, deixou de existir a guerra propriamente dita, e a guerra simbólica, presente no complexo do xamanismo/feiticeira, se instaurou de forma vigorosa em rituais como o *Yawari*³¹ e nas artes marciais xinguanas, como a luta corporal conhecida como *huka-huka*³². Nestas práticas, evidenciam-se a disputa e a busca por prestígio político. A violência codificada aparece claramente na luta e na malhação simbólica do inimigo, no ritual do *Yawari*. Há uma contínua preparação para se exercer esta violência simbólica, que se confunde com a própria reprodução social. Neste caso, podemos tomar a

²⁹ Termo usado por MB para se referir ao que seria um conjunto de políticas e de ações de governo, implementado pelo Estado com base numa ordem pré-estabelecida pelos índios, onde a diplomacia Yawalapití, o xamanismo Kamayurá e o circuito ritual prototípico Karib-Aruak desempenharam papéis marcantes (1995b:253).

³⁰ A dieta básica do xinguano é composta de peixe e mandioca, às vezes também caçam algumas aves, tracajás e macaco. Os Wauja, bem como os demais alto-xinguanos de modo geral, afirmam que antigamente só os velhos e doentes podiam comer macaco, porém hoje em dia todo mundo come. Este discurso de que “antigamente era diferente” parece, em muitas situações, querer mais justificar uma prática corrente de algo que se encontra em discrepância com a regra vigente, do que propriamente tentar esclarecer as mudanças ocorridas no tempo.

³¹ Ritual intertribal xinguano que homenageia algum guerreiro morto e celebra a queima de seu arco. Este ritual, em sua versão Kamayurá, foi densamente estudado por MB (1990) e também por Galvão (1979a)

reclusão pubertária como um dos exemplo de como as instituições de socialização operam de forma a introjetar o *habitus*³³ nos indivíduos: os adolescentes xinguanos de ambos os sexos passam de um a três anos reclusos em um compartimento da casa, muitas vezes improvisado por um cobertor ou uma esteira, sendo isto o que separa o recluso do restante da casa. Apenas seus pais ou avós freqüentam seu espaço, levando-lhe comida, companhia³⁴ e ensinando-lhe a fazer objetos, a tocar instrumentos, a ser um “índio de verdade”, através da adoção de uma postura recatada, e da escarificação da pele, a fim de ganhar força física, que lhe será útil na luta e na vida.

De fato, o campo político é, por excelência, aquele que permeia e penetra todos os outros campos, do artístico ao xamânico. Os grupos xinguanos disputam entre si o poder, em termos de dominação tanto simbólica quanto efetiva do Parque. Há, por sua vez, no interior de cada grupo facções políticas que refletem esta disputa. Este faccionalismo muitas vezes explica as desavenças entre líderes e pessoas proeminentes e justifica as acusações de feitiçaria.

Os Kamayurá se apresentam hoje, juntamente com os Yawalapití, em posição política bastante influente no Alto-Xingu. Isto se dá, em parte, por eles terem sido dos primeiros povos a estabelecerem um contato mais estreito com os brancos e por serem objeto de estudo de muitos antropólogos, e, em parte, por apresentarem distintividade notável em domínios como o xamanismo e a música. A prática xamânica xinguanas inclui rituais elaborados que envolvem o uso de tabaco, pimenta e água e, sobretudo em momentos de crise, a música. A etnografia da região mostra como estes campos são penetrados pela dimensão política, devendo ser encarados portanto, em seu aspecto político. São amplamente reconhecidos no mundo xinguanos os “grandes mestres de música”³⁵ e os “grandes pajés” Kamayurá, que, apesar de

³² *Huka-huka* é um termo que foi utilizado pelos brancos para se referir a esta “arte marcial”, sendo uma onomatopéia do som que os lutadores emitem no início do combate. Em wauja se chama *Kapi*.

³³ Me acercarei nesta seção de alguns conceitos utilizados por Bourdieu (1983), não na intenção de transpor idéias que foram concebidas para um contexto que pretendeu dar conta de questões relativas às sociedades de classe, mas com o intuito de utilizá-los em seu aspecto mais generalizável. Neste sentido, o *habitus* seria tudo aquilo que é adquirido pela aprendizagem do indivíduo, sua educação primeira, tornando-se um elemento que acaba por organizar todas as suas ações. É um sistema de disposições duráveis que direciona o gosto, as vontades, as preferências, a partir da interiorização de normas e valores. Os indivíduos internalizam as representações objetivas da sociedade de forma subjetiva, sendo este processo, portanto, ao mesmo tempo individual e coletivo.

³⁴ No período em que estive em campo, observei que também é muito freqüente a companhia de um rádio de pilha ou de um toca fita para o recluso.

³⁵ Os Wauja afirmam que os Kamayurá não possuem mais cantores que dominem o repertório ritual, porém, creio que esta afirmação decorre do fato de que, num passado recente, um dos principais cantores Kamayurá, filho de mãe Wauja, ter sido assassinado em função de acusações de feitiçaria.

sua condição “intrusiva” na região³⁶, desempenham papel tão significativo nestes domínios fundamentais, domínios que são, por excelência, foco do processo de mudança-conservação que se desenvolve no alto Xingu (ver MB, 1985:140). Isto mostra que sistemas culturais como arte e religião, campos considerados no mundo ocidental como essencialmente metafísicos, estão no cerne dos processos sócio-culturais nas sociedades xinguanas. O poder no xamanismo xinguanos está ligado à *performance* do xamã, pois é através de suas *performances*, sempre impressionantes, que ele obtêm muito prestígio. A eficácia simbólica da *performance* confere poder político ao xamã, que passa a gozar deste prestígio não apenas dentro de seu grupo, mas em todo o Xingu. Xamãs e mestres de música necessitam deste prestígio para continuarem a exercer suas funções, e lançam mão de estratégias³⁷ para garanti-lo, estratégias que se dão principalmente na *performance*, que busca conformidade com o padrão do gosto local, que por sua vez é informado pelo *habitus*.

Um exemplo disto é o ritual *Payameramaraka*, “música da comunidade dos pajés”, dos índios Kamayurá. Observado por MB em 1981 e descrito em (1985), este ritual ocorre no sentido de curar a alma de alguém que está enfermo (no caso desta descrição específica trata-se de um pajé), havendo também paralelamente procedimentos fitofarmacológicos de aplicação tópica. O ritual foi realizado por pajés de várias tribos, sendo que o pajé que se encontrava doente saiu duplamente fortalecido de sua crise, pois adquiriu mais poder e legitimidade ao envolver toda a comunidade de pajés à sua volta, tendo sido ele ao mesmo tempo paciente e agente de tal crise. O autor aponta para o fato da política ser o domínio por excelência do xamanismo e da feitiçaria. Este campo político tem uma abrangência intra e intertribal e ainda alcança domínios externos ao mundo xinguanos, na medida que o prestígio de alguns xamãs ultrapassa as fronteiras locais, tornando tais personagens conhecidos nacional e internacionalmente³⁸.

A dimensão política parece ser a mais importante segundo o discurso dos índios, que não se envolvem em análises positivistas que procurem dar conta da “existência” ou não dos

³⁶ Sua história no Alto Xingu é de aproximadamente 200 anos, enquanto outros, como os Wauja, estão lá há no mínimo 800 anos (de acordo com pesquisas arqueológicas: ver Agostinho, 1993 e Heckenberger, 1996). A história dos Kamayurá é feita de migrações, guerras, fugas e perseguições, apontando para duas direções de origem; Tapajós-Xingu - ligada a fuga devido a perseguição para apresamento - e Xingu-Araguaia - desterrados pela ganância por terras para pasto dos “caraibas” (MB, 1995).

³⁷ Seguindo Bourdieu, é o *habitus* que informa a prática, ou seja, ele está na base de toda ação, ele encadeia as ações de um sujeito, ações que são vistas como estratégias. A idéia de estratégia, então, está ligada à produção e reprodução social de um grupo, condição para sua perpetuação no espaço social.

apapaatae -“espíritos” em wauja e em kamayurá são chamados de *māma'e*³⁹, que são objetos da prática xamânica - ou em dúvidas se os pajés ou feiticeiros merecem ou não credibilidade: “os xinguanos preferem, muito mais politicamente, atuar no controle das forças ‘desse mundo’ que atuam na direção do ‘outro’ ” (*op.cit.*:169). Ou seja, o que é avaliado é a dimensão da eficácia simbólica destas práticas. No caso do xamanismo, a *performance* é o foco qualitativo principal, aquilo que implica diretamente no poder político do pajé, o que dá representatividade ao agente.

O mesmo jogo de prestígio que envolve o xamanismo se dá no campo da música: note-se a importância do *apaiekehiyajo*, “mestre de música” em wauja (*maraka'yp* em kamayurá), como especialista que concentra conhecimento e riqueza musical, valores de alta capitalização econômica e de prestígio⁴⁰. As implicações deste capital simbólico alcançam o faccionalismo das sociedades do alto Xingu, como nos mostra MB (1990) em um episódio envolvendo o mestre de música Kamayurá e seu ajudante durante o ciclo ritual do *Yawari*. No decorrer de toda a *performance* do ciclo ritual, foram observadas desavenças entre as concepções estéticas de ambos, que discutiam sobre a pertinência da ordem das canções, sobre o andamento (mais lento ou mais rápido) no qual deveriam ser executadas as canções, sobre questões referentes ao texto, enfim, não pareciam estar em acordo sobre nada. As diferenças conceituais no ritual também se relacionam com diferentes posições faccionais anteriormente assumidas pelo mestre e seu ajudante⁴¹. O clima de animosidade entre eles foi se tornando insuportável no decorrer do *Yawari*, o que contribuiu para que o ajudante fosse, posteriormente, acusado de feitiçaria e exemplarmente executado.

No alto Xingu, acusações de feitiçaria podem levar à execução do suspeito, o que depende do equilíbrio de forças. Isto é tão freqüente na área que causou, num passado próximo, a quase extinção de alguns grupos, devido ao número elevado de execuções⁴². Pessoas se tornam suspeitas de feitiçaria quando seu comportamento se torna demasiadamente

³⁸ Como é o caso de Sapain, xamã que fez pajelança para o antropólogo Darcy Ribeiro e para o zoólogo Augusto Rusky.

³⁹ Apesar de podermos fazer uma tradução de um termo pelo outro, como me foi também traduzido na aldeia pelos próprios Wauja, acredito que existam especificidades nos sistemas de classificação cosmológico de cada um destes grupos.

⁴⁰ Entre os Wauja, os músicos são considerados especialmente em função da inteligência e memória que lhes é atribuída, pois tais atributos são, segundo eles, condição fundamental para o exercício da música.

⁴¹ Ver MB, 1990:117.

⁴² Os Kustenau, por exemplo, foram extintos na primeira metade deste século, provavelmente por terem sido acometidos de um surto de sarampo. Porém, os wauja ao interpretarem o mito de Atujuá, espírito agourento que

crítico em relação a pessoas e facções, quando parece se voltar contra o grupo, rondando as fronteiras da sociedade⁴³. Isto faz com que o suspeito se oponha às práticas normais do cotidiano, como participar das atividades tribais na hora certa. Esta questão se liga, portanto, ao desvio da conformidade com a ordem social, o que faz lembrar a importância do princípio de organização da sucessão temporal como força integradora, da forma como apresentado por Bourdieu (1979). Para este autor,

“a ordem social é, antes de mais nada, um ritmo, um *tempo*. Conformar-se com a ordem social é principalmente respeitar os ritmos, acompanhar a medida, não andar fora do tempo (...). Adotar ritmos desusados e itinerários próprios, significa já excluir-se do grupo (...). Agir contra o tempo (...), é transgredir o imperativo que impõe que a gente se conforme a uma ordem social que se confunde com a ordem do mundo” (*op.cit.*:47-48).

As práticas rituais envolvidas na organização social estão preenchidas por formalidades, por um alto grau de formalização, o que nos remete à importância da codificação. As regras podem aparecer explicitamente como um trabalho de codificação realizado através da formalização que visa a construção de um sistema coerente, dotado de regras. Sobre este ponto, Bourdieu afirma que

“quanto mais perigosa for a situação, mais a prática tenderá a ser codificada. O grau de codificação varia de acordo com o grau de risco (...). Quanto mais a situação for carregada de violência em potencial, mais haverá necessidade de *adotar certas formalidades*, mais a conduta livremente confiada às improvisações do *habitus* cederá lugar à conduta expressamente regulada por um *ritual* metodicamente instituído e mesmo codificado” (1990:98).

A instituição da feitiçaria xinguana aponta para práticas que não estão em conformidade com o ritmo social da normalidade, práticas que escapam às regras do *habitus*, que se dão por trás, no lado oculto da política, lado considerado como uma dimensão maligna e execrável. Escapando à codificação, ou melhor dizendo, criando uma codificação paralela à da norma aceita, a feitiçaria se mantém no extremo oposto do xamanismo, mantendo também em seu cerne o desejo pelo poder, no entanto, o poder de causar a morte. Assim como o xamanismo, a feitiçaria também se inscreve no plano das estratégias de poder.

teria sobrevoado a aldeia antes das mortes ocorrerem, remetem esta extinção à feitiçaria generalizada que teria se instalado entre todos os habitantes da aldeia, inclusive crianças. Esta interpretação está em Ireland (1988).

Já o campo “artístico” - que envolve as práticas xamânicas, a pintura corporal, a arte plumária, a música e a dança- parece ser o escolhido pelos xinguanos para se projetarem interna e externamente⁴⁴. A preponderância em domínios como o xamanismo e a música nos faz pensar na importância que esta última exerce dentro da cadeia intersemiótica do ritual xinguanos. Ao abordar os sistemas de comunicação intertribal xinguanos - o matrimonial, o comercial e o cerimonial - MB (1978) aponta para o fato de não haver uma “língua franca” entre estes povos⁴⁵, e que o papel desta seria desempenhado pelo *cerimonial xinguanos* - língua por excelência da xinguanidade, onde a música desempenha um papel central no diálogo entre estes grupos. O fazer artístico deve ser pensado em termos de escolhas estéticas feitas a partir do posicionamento do sujeito, de acordo com seu papel no grupo e a época em que vive. Com o propósito de comunicar idéias ou sentimentos, a arte contribui para o sistema de reprodução e transformação social. Mesmo que o artista exerça um papel de contestação em relação às forças sociais dominantes - como no caso das desavenças entre o ‘cantor ajudante’ e o ‘mestre de música’ Kamayurá - não podemos esquecer que as escolhas estéticas deste desviante, bem como as escolhas de seu público potencial, se dão a partir de um repertório de possibilidades objetivado socialmente, e que a própria contestação da ordem vigente, de certa forma, legitima o campo das significações da sociedade a que pertence. Os campos necessitam destes movimentos contestatórios, que acabam por lhes reafirmar e legitimar.

Portanto, falar de arte no alto Xingu é falar de política⁴⁶, já que a artisticidade nativa é uma construção do *habitus* local, envolvendo estratégias específicas, que se ligam diretamente

⁴³ Para uma descrição detalhada sobre execuções de feiticeiros, ver MB,1990:296-297. Sobre feitiçaria Yawalapiti, ver Viveiros de Castro, 1977. Sobre a questão de execuções de feiticeiros entre os Wauja há também uma comunicação de Ireland (1996).

⁴⁴ Pode-se observar que isto se dá especialmente com os Kamayurá, que possuem associações ligadas a ONGs nacionais e internacionais que promovem viagens, apresentações (rituais) e cursos (de xamanismo) dos membros associados, como foi o caso mais recente de uma comitiva Kamayurá participando de um evento em Marrocos nos meses de setembro/outubro de 1998. Os Wauja também parecem ter se dado conta de sua “artisticidade”, pois são reconhecidamente os melhores ceramistas da região, assim como também são mencionados pela literatura e por outros índios do Parque, como sendo dos grupos mais preservados culturalmente, melhores conhecedores de uma série de rituais que têm origem Aruak, que por sua vez é a origem da maioria dos rituais da região. Esta tomada de consciência levou-os a também fundar uma associação que será tema de análise mais adiante.

⁴⁵ Observa-se na região a utilização do português entre os diferentes grupos, que deve ser considerado, no entanto, como “língua de contato” e não como “língua franca”.

⁴⁶ Um dado interessante de ser mencionado é que, no começo de minha pesquisa de campo, meu tradutor, Tupanumaká, declarou-me que a comunidade só havia autorizado nosso ingresso na área pelo fato de nossas pesquisas serem sobre arte, música, desenho, pintura, e não sobre política, organização social e, principalmente, biologia e saberes botânicos. No entanto, no decorrer da pesquisa, parece-me que as lideranças foram se desgostando com nossos questionamentos sobre cosmologia, parentesco, feitiçaria, e outros temas “indesejáveis”.

ao interesse de obtenção e manutenção do poder através de disputas que envolvem todo o capital simbólico disponível. Um exemplo disto são os próprios rituais, onde a música é foco de contínuas avaliações que envolvem *performance* e prestígio, como no caso acima citado das desavenças entre mestre e ajudante de música Kamayurá. Um outro exemplo ainda pode ser dado, como o caso das mulheres Wauja, detentoras do capital simbólico representado pelo domínio da técnica de fabricação da cerâmica que, através dele, conseguem obter mais prestígio no Xingu do que as mulheres de qualquer outro grupo local⁴⁷. Isto reafirma a idéia de que a arte é o campo, por excelência, das disputas políticas, das distinções em termos de poder numa esfera intra e intertribal, assim como também é a arte o emblema da distintividade xinguana no mundo exterior.

A partir de então, muitas informações passaram a ser mais estreitamente monitoradas e até mesmo censuradas por Atamai, o chefe político.

⁴⁷ Um exemplo do prestígio interno que este capital simbólico imprime é o caso de uma de minhas informantes, considerada uma das melhores ceramistas da aldeia. Apesar dela ter marido, referem-se à casa em que ela mora como sendo ela “a dona” da casa, e não seu marido, como é de costume.

2. O TRABALHO DE CAMPO E A ALDEIA

Depois dos tramites legais que se deve observar para uma pesquisa antropológica em área indígena no Brasil - aprovação de projeto em quatro instâncias (Departamento de Antropologia, CNPQ, comunidade a ser pesquisada, e Funai), obtenção de verba para pesquisa, exames médicos e atestados de não possuir doenças infecto-contagiosas e de sanidade mental - eu estava apta a realizar meu trabalho de campo junto aos Wauja. Cheguei em Brasília dia 18 de março procurando conhecer um pouco da Funai, e, contrariando minhas expectativas, fui bem recepcionada, tanto na Administração regional do Xingu - que diferentemente das administrações regionais de outras áreas indígenas, se localiza na sede da Funai em Brasília - quanto no setor de apoio à pesquisa - que é o responsável por analisar os projetos e estabelecer contato com as comunidades para esclarecimentos sobre os projetos encaminhados - e principalmente no setor de transporte, que acabou nos fornecendo⁴⁸ uma carona de avião bastante providencial até o Posto Leonardo, já dentro do Parque Indígena do Xingu, local que serve como ambulatório, recepção, posto de vigilância, aeroporto e outras funções que não pude perceber em minha curta estadia ali.

Sáimos de Brasília dia 30 de março de 1998 às 7:00 hs. da manhã num Cessna pilotado por um funcionário da Funai que ali presta serviços há dezessete anos e parecia muito descontente com seu salário. O piloto me deu várias recomendações do tipo: não se envolver emocionalmente com os índios, não transar com nenhum índio senão tem que transar com todos, cuidar das minhas coisas para não ser roubada, tomar cuidado com *fulano* que é alcoólatra e mau caráter, comer tudo que me oferecerem pra não passar fome, em resumo, foi bastante didático e atencioso. Chegamos no Posto Leonardo às 11:00 hs. A primeira pessoa que vi ao descer do avião, curiosamente, viria a ser meu principal informante no campo. Ele se chama Aruta (ver biografia dos informantes no anexo), tem aproximadamente 70 anos e estava no Posto com sua mulher e nora acompanhando a neta e o marido da neta que estavam com furúnculos e precisavam de tratamento. Fiquei apavorada ao descarregar a bagagem do avião,

⁴⁸ Como já foi falado nos agradecimentos, participou também desta viagem de pesquisa na aldeia dos Wauja Aristóteles Barcelos Neto (1999), colega do mestrado do PPGAS, com quem executei a tarefa de coletar e etnografar duzentas e sessenta e duas peças para o Museu de Arqueologia e Etnologia da Universidade Federal da Bahia. Esta Coleção representou a possibilidade concreta da realização de minha pesquisa sobre a música, na medida em que todas as despesas com deslocamento, pagamentos aos índios, presentes e outras, foram custeadas pelo governo da Bahia, isto sem contar a oportunidade que tive de acompanhar a fabricação de instrumentos musicais e de me aproximar de forma mais direta deste universo material.

pois estava toda espalhada para não sobrecarregar um lado ou outro da nave. Na operação de juntar tudo novamente em minha caixa, vários curiosos se aproximavam pedindo pra ficar com isto ou aquilo. Tratei de juntar tudo o mais rápido possível e distribuir alguns pacotes de tabaco a fim de aplacar um pouco os desejos do pessoal. As pessoas estavam na verdade mais curiosas a nosso respeito do que desejosas de obter algo. O trator que nos levaria até a aldeia chegou no fim da tarde e sua carreta estava quebrada, levando até a tarde do dia seguinte para ser consertada. À noite vi TV com o pessoal que estava no Posto, parentes do chefe do posto, doentes, os enfermeiros (Lolita e Aruka, casal muito atencioso e especialmente carinhosos com os Wauja, pois haviam residido entre estes por dois anos), aproximadamente quinze pessoas das quais acredito que três falavam português. Todos muito quietos e concentrados na novela das oito. Continuava apreensiva com as histórias de roubo. O que eu poderia fazer se o equipamento de gravação sumisse? São as neuroses iniciais.

Partimos todos, meu colega, a família Wauja e eu às 16 hs. do dia 31 de março em uma viagem alucinante de trator. Foram três horas de pura aventura. O tratorista parecia ter pressa em chegar antes do anoitecer e o caminho era repleto de buracos, troncos caídos, riachos sem pontes, enfim, tive a sensação de estar pulando junto com malas e sacos em uma cama elástica por três infinitas horas. Finalmente chegamos, já no entardecer. Rapidamente veio a noite e era muita informação pra processar no lusco-fusco. Estavam todos nos esperando no centro da aldeia, só consegui ver que havia muitas crianças, muitas mais do que eu imaginava que houvesse lá. Reconheci logo Atamai (ver biografia no anexo) do vídeo “Xingu” de W. Novaes (série produzida pela TV Manchete em 1983 e que rendeu como pagamento para a comunidade o referido trator). Seguiram-se muitos cumprimentos, apresentações, justificativas deles pelo fato da aldeia estar em construção. Fomos fumar lá no centro da aldeia e conversar um pouco, estranharam o fato de eu, sendo mulher, fumar e o outro pesquisador, sendo homem, não fumar. Coisas de branco..

Atamai falou pra deixarmos a entrega de presentes pro dia seguinte. Explicaram que a aldeia estava de luto, pois havia morrido há alguns meses um jovem recluso, portanto eles não poderiam fazer festa⁴⁹. Isto representava uma mudança de perspectiva em meu trabalho. Como

⁴⁹ Esta informação parece contradizer o que há na literatura da região sobre a questão do luto e rituais ligados a ele (Agostinho, 1974; Menget, 1977; MB,1978). Havia um “algo a mais” neste caso específico, e eles não queriam que soubéssemos. Do pouco que fiquei sabendo, foi dada uma quantidade excessiva de ervas para o jovem recluso, ervas que costumam ser dadas durante este período aos jovens, com o intuito de fortalecer o corpo. Porém, quando a dose, ou a concentração química da planta, está acima do normal (o que depende, dentre

estudar o “cerimonial xinguano” (objetivo primeiro de meu projeto de pesquisa) se ele não irá ocorrer? Na verdade, não fiquei muito preocupada, pois havia me preparado psicologicamente para trabalhar com o que fosse apresentado, e seria impossível que eu não ouvisse uma só musiquinha durante o tempo em que iria ficar ali. Ainda que isso ocorresse, seria muito curioso um grupo ficar sem fazer música por tanto tempo, o que não deixaria de ser objeto de pesquisa. Logo, aquele que viria a ser meu “tradutor oficial”, Tupanumaká (ver biografia no anexo), se ofereceu a nos levar para um banho na lagoa que fica a uns dois quilômetros da aldeia.

Já era noite e me lembrei das minhas coisas: aparelhagem, presentes, será que vão detonar tudo? Percebi que eu não teria o menor controle da situação e que o melhor a fazer seria relaxar e confiar na sorte. De certa forma, foi isto o que tive, muita sorte. Não só meus anfitriões se mostraram muito amáveis, como também ótimos zeladores de nossas coisas, o que, afinal, me deixava muito constrangida. A questão do espaço ocupado por nós, nossos objetos pessoais e os objetos da Coleção que adquirimos durante nossa estadia, me pareceu bem relevante. As pessoas em geral têm poucas posses: alguns colares, facas, armas, cintos, brincos, uma rede, mas nada que ultrapasse algumas poucas sacolas. Se lembrarmos do que disse Mauss (1974) no *Ensaio sobre a dádiva*, que as coisas são veículos de relação, e de que a dádiva recíproca realiza a relação, pode-se imaginar a disparidade e a desproporção que aquele acúmulo de coisas que carregávamos representava em nossas relações inaugurais. Acredito, pelas histórias contadas sobre a institucionalização do roubo entre os grupos do Xingu (ver Seeger, 1993), que foi bastante difícil para Atamai conseguir que nada de nossas coisas pessoais sumissem, assim como também das peças que fomos adquirindo para a Coleção ao longo dos dois meses que moramos em sua casa.

Muitas questões estavam envolvidas com nossa estadia na aldeia. A comunidade havia exigido uma “taxa de entrada” de R\$1.500,00 de cada pesquisador (do que todavia não dispúnhamos, pois havíamos comprado os imprescindíveis presentes para levar) e esta foi cobrada logo no dia seguinte à nossa chegada. Procuramos argumentar que, através da venda de peças para a Coleção do Museu, a comunidade iria receber uma quantia muito superior a esta, o que na verdade ocorreu, ficando na aldeia aproximadamente R\$15.000,00 referente ao pagamento das duzentas e sessenta e duas peças da Coleção.

outros fatores, da época do ano), os efeitos podem ser desastrosos. Há uma explicação sobre esta doença entre os Mehinaku em Gregor (1985: 148). Ver o estudo de antropologia médica sobre este assunto: Verani, 1990.

Ao final da pesquisa, Tupanumaká me pediu que entendesse que muitas discussões e problemas que tivemos decorreram do fato dos Wauja não estarem preparados para realizar o tipo de empreitada que propusemos, pois eles estavam muito ocupados em construir a aldeia nova, o que demandava muito tempo e energia⁵⁰. Além disso, o fato de se tratar de uma quantia que eles julgavam alta, porém nunca suficiente, acabou por levantar questões referentes à honestidade das lideranças. Fatos antigos foram lembrados, fatos que, a princípio, eu desconhecia, e que fizeram com que o “clima” muitas vezes ficasse pesado sem que eu pudesse entender o motivo. Pude observar também que outros problemas surgiram, como por exemplo, o perigo que representaria o fato do dinheiro se concentrar nas mãos desta ou daquela facção. No entanto, creio que o problema central não está na disputa entre facções, mas sim num outro nível: trata-se do confronto entre o desejo e a necessidade da comunidade de adquirir bens comuns - como um barco grande com motor, peças de reposição para o trator, uma placa solar mais potente, baterias novas para o radio amador - com a inexperiência no trabalho coletivo remunerado. O dinheiro está fora das relações pessoais entre eles⁵¹, seus bens não são coletivos, excetuando o radio e o trator⁵² tudo o mais é de propriedade individual. Normalmente cada casa produz seu artesanato que, ao ser vendido, levanta um dinheiro que reverte exclusivamente em benefício desta casa. Isto significa que propor uma transação econômica em outros moldes acarretaria em mudanças significativas das relações existentes. A venda de artesanato não é em si uma novidade, mas uma venda coletiva, onde cada indivíduo deva, idealmente, contribuir com algo, em prol de um bem comum, parece uma empreitada de difícil realização, e, em vários momentos, Atamai se mostrou preocupado com o rumo que este projeto estaria tomando dentro de sua comunidade. O fato de se levar uma proposta desse tipo, que carrega implicitamente um possível rompimento com a regra de reciprocidade por parte de muitas pessoas, provoca extrema tensão. Este rompimento se dá quando nem todos

⁵⁰ Quando chegamos, fomos direto para a aldeia nova, onde havia umas seis casas prontas e as demais em fases distintas de construção. O restante do pessoal ainda vivia na aldeia velha, mas quando fomos embora todos já estavam morando na aldeia nova. As casas, depois de aproximadamente seis anos, ficam em condições precárias, repletas de insetos como baratas, percevejos, etc... o que torna o local muito insalubre. Me disseram que nas casas velhas é comum entrarem baratinhas nos ouvidos das pessoas enquanto dormem. No entanto, um outro motivo também pode estar relacionado a isto é o fato do centro da aldeia servir de cemitério para seus habitantes, e depois de alguns anos o local ficar demasiadamente associado aos mortos ali sepultados (ver MB1978).

⁵¹ Pelo menos até meus últimos contatos com eles, durante as duas Feiras em que foram vender seu artesanato, o dinheiro não tinha grande penetração nas relações entre os indivíduos, apesar deles parecerem bem preocupados em saldar rapidamente as dívidas de uns com os outros; tudo continuava sendo na base da troca. Ver parte seguinte, sobre a Aldeia e o Planeta.

concordam em colaborar no envio de artesanato, ou quando, comparadas as doações de uma casa com as doações de outra, fica clara uma desproporção na quantidade ou na qualidade do artesanato doado.

Os fatos acima revelam o problema teórico da dicotomia entre a valorização da autonomia pessoal e a manutenção do coletivo, que já foi estudado por Goldman (1979) entre os Cubeo do noroeste amazônico, e por Overing (1991) entre os Piaroa da Guiana. À exemplo destes dois povos indígenas, os Wauja demonstraram sempre uma aversão por ordens e comandos, nenhuma pessoa sentia-se no direito de obrigar ou coagir outro a realizar algo. A força de um líder estaria, portanto estreitamente relacionada à sua capacidade de convencimento através do discurso, não qualquer discurso, mas uma fala ritualizada, dirigida a todos os membros de sua comunidade, com o intuito de mobilizá-los em torno de suas propostas, buscando o máximo de adesões possíveis. Isto se dá em várias ocasiões em que há necessidade de uma mobilização coletiva, como por exemplo, uma pesca coletiva em função de alguma festa, a construção da casa de alguma família, a abertura de uma estrada, mas de forma alguma este chefe sentir-se-ia no direito de obrigar alguém em especial a cooperar. Para nós, ocidentais acostumados a ver como incompatível a realização da individualidade frente às imposições do coletivo, parece desconcertante a maneira como estes grupos lidam com esta questão.

“o índio, que vê o social como meio de cercear relações de subordinação, entende a relação entre a liberdade e a comunidade sob luz diferente e mais positiva, em que, somente por meio da autonomia pessoal, o social pode ser obtido. Sob este ângulo, não é dada prioridade ao social sobre o individual, nem vice-versa. Em contraste, uma concepção moderna de moralidade traz consigo a noção do indivíduo moral *fora* da sociedade; uma tal ênfase nesta desarticulação seria totalmente estranha ao individualismo indígena.” (Overing, 1991:12)

Yutá, o “chefe interno” dos Wauja (ver biografia no anexo), não se ocupou diretamente da Coleção, pois questões ligadas ao mundo dos brancos pertencem a uma “outra chefia” que é desempenhada por Atamai, irmão de Yutá⁵³. Este, por sua vez, em função de problemas de

⁵² Estes bens coletivos foram, bem ou mal, mantidos durante algum tempo pela Funai, mas hoje, este órgão está falido, em vista dos cortes que vêm sendo efetuados pelo Governo Federal em seu orçamento e não tem mais custeado quase nada, nem mesmo o combustível necessário para a fiscalização das fronteiras tem sido fornecido.

⁵³ O “chefe interno” é responsável pela vida ritual da aldeia, o que envolve conhecer profundamente a mitologia, a música, a dança, etc., igualmente no contexto intertribal, enquanto a “outra chefia” é encarregada das relações com os brancos.

saúde, tem tentado transferir suas funções para Tupanumaká que, pelo fato de ter vivido muitos anos fora de sua aldeia, tem pouca experiência e pouca ascendência sobre os membros da comunidade.

Os dias se seguiram em meio a muito trabalho, principalmente em torno desta Coleção, que demandou muito tempo e dedicação. Aos poucos fui descobrindo quem eram os músicos, quem estaria disposto a cantar para mim, quem poderia fazer flautas para o Museu. Um dos principais músicos e fabricante de flautas, Kaomo (ver biografia no anexo) revelou-se um informante importante nesta pesquisa e também uma pessoa muito carinhosa e atenciosa, me chamando sempre de “filha” e me autorizando a chama-lo de “pai”, estando assim selada nossa relação, que infelizmente ficou limitada por questões lingüísticas. Certo dia, porém, não foi possível Kaomo realizar um pedido meu e isto causou um verdadeiro mal estar geral, que vale a pena ser lembrado aqui. Neste dia, pela manhã, fui à casa de Itsautaku, o pajé, que, como sempre, me recebeu efusivamente, querendo agradecer, mostrar tudo, estava especialmente radiante, pois havia acabado de nascer uma nova netinha sua (fato que só vim a saber no dia seguinte). Conversamos sobre várias coisas e num dado momento perguntei-lhe o que era *Kawokakuma*, pois eu sabia o que era *kawoká* (conjunto de flautas sagradas, interdita às mulheres) mas não sabia o que era *Kawokakuma*. No mesmo instante ele se levantou e me conduziu, junto com o outro pesquisador que estava também lá, até o mato atrás de sua casa e nos mostrou um conjunto de três *kawoká* que pertenciam a ele e que ficavam ali guardadas. Ele queria mesmo mostrar as flautas, pois não haveria necessidade de mostrá-las somente para explicar-me que *kawoká* são as flautas e que *kawokakuma* (como vim a saber depois) é a um gênero de música vocal feminino, que mantém correspondência com a música das flautas. Ele sugeriu que eu procurasse Kaomo para que ele, junto com mais dois flautistas, fizessem uma demonstração em reservado (no mato) para mim. Disse ainda que estaria disposto a vender as flautas para o Museu, o que nos deixou bastante surpresos em vista de toda a implicação que há em torno da visibilidade dessas flautas. De qualquer forma, fui procurar Kaomo e fazer-lhe o pedido, o que muito o surpreendeu e, sem me dar uma resposta afirmativa ou negativa, falou que iria conversar com Itsautaku a respeito. De volta à minha casa, comentei com Atamai sobre o pedido que havia feito a Kaomo, o que o deixou profundamente atordoado. Começou a falar que eu não ia “pegar” esta música, que isso não podia, que a flauta não podia sair de lá, enfim, quis dizer que estava tudo errado e que eu estaria passando dos limites. Argumentei que aquilo não tinha sido sugestão minha e que os limites seriam dados por eles, eu não tendo,

pois, a menor intenção de ultrapassá-los. Pouco tempo depois, chegou Kaomo todo esbaforido, conversou rapidamente com Atamai, saiu, voltou... sei que em menos de uma hora Kaomo já havia atravessado da aldeia velha para a nova umas quatro vezes. Resolvi ficar quieta e ver no que ia dar tudo isso. Mais ou menos umas duas horas depois de ter visto as flautas, recebi o veredicto que me manteria distante das *kawoká* até o fim de meu trabalho de campo. Kaomo veio, muito constrangido, me dizer que não poderia tocar; disse muitas coisas, porém neste momento tive que pedir para Maísa, filha de Atamai, traduzir, e ela estava com muita má vontade, não sei se gratuitamente ou porque ela achava muito inconveniente da minha parte querer ver as tais flautas, que, afinal, nenhuma das mulheres tinha visto. A minha condição de mulher não poderia ser em momento algum esquecida ou negligenciada, apesar das muitas concessões que acabaram por me fazer, como por exemplo, uma demonstração de *Kuluta* que Kaomo se prontificou a fazer (creio que foi como um prêmio de consolação por eu não ter podido ouvir a *kawoká*). As *Kulutas* também são interditas às mulheres durante sua execução, porém, sua visibilidade fora da situação ritual não apresenta perigo.

Ainda a respeito de minha condição de *kajaibaenejo*, “mulher branca”, um outro fato merece ser mencionado. Depois de umas quatro semanas que havíamos chegado na aldeia, Atamai adoeceu com conjuntivite. Para ele, esta doença, além das dores e do transtorno que causava, representava algo mais sério, pois ele já havia ficado cego da vista direita por ter contraído glaucoma, e há algum tempo vinha sentindo pioras na vista esquerda em função também do glaucoma. O fato dele não poder mais caçar ou pescar deixava-o em situação bem ruim no dia a dia, mais ou menos como uma criança ou um velho, apesar dele ter por volta de 55 anos. Seu humor ficou profundamente alterado, não tendo quase paciência para conversar, chegando mesmo a me dar informações erradas no intuito de me confundir. Seu estado foi piorando rapidamente, o que o levou a procurar tratamento no Posto Leonardo (não sem antes terem feito muita pajelança). Na manhã em que Atamai partiu para o Posto, comentei com Maísa que estava sentindo um pouco de cólica por estar menstruada. No mesmo instante ela passou a informação para várias mulheres que estavam ali reunidas, que prontamente me perguntaram desde quando eu estava assim, ao que respondi, fazerem algumas poucas horas. Passaram-se dois dias e Atamai voltou um pouco melhor, porém ainda com os dois olhos cheios de pus. Mal pude cumprimentá-lo e vieram buscá-lo para colocar suas coisas em uma outra casa, dizendo-me que não permaneceria em sua própria casa por ter muito mosquitinhos ali. Achei aquilo muito estranho e comecei a ficar preocupada com o que poderia estar por trás

daquela atitude. Me lembrei que ao conversar dias antes no radio-amador com o pessoal do Posto, Atamai enfatizou algumas vezes o horário em que sentira as primeiras físgadas no olho, meio dia do Sábado. Esta foi, curiosamente, a hora em que conversávamos (ou discutíamos) a respeito da impossibilidade de eu vir a gravar, ver ou fotografar as flautas *Kawoka*. Será que estão pensando que enfeiticei o homem? - pensei, apreensiva. Procurei Tupanumaká e perguntei o que ele pensava sobre eu me mudar para outra casa, pois achava que Atamai gostaria de ficar à vontade em sua própria casa para cuidar de sua recuperação, receber o Pajé, sei lá, ficar mais tranqüilo. Ele me respondeu então entre risos um pouco sem graça: “não, é que você está menstruada e não pode ficar junto com doentes. Quando passar, Atamai volta pra casa”. Fiquei um tanto sem graça também, pois a aldeia inteira sabia da minha condição. No entanto, esta foi a deixa para que eu pudesse perguntar sobre os mitos e histórias que tematizam o sangue e a menstruação.

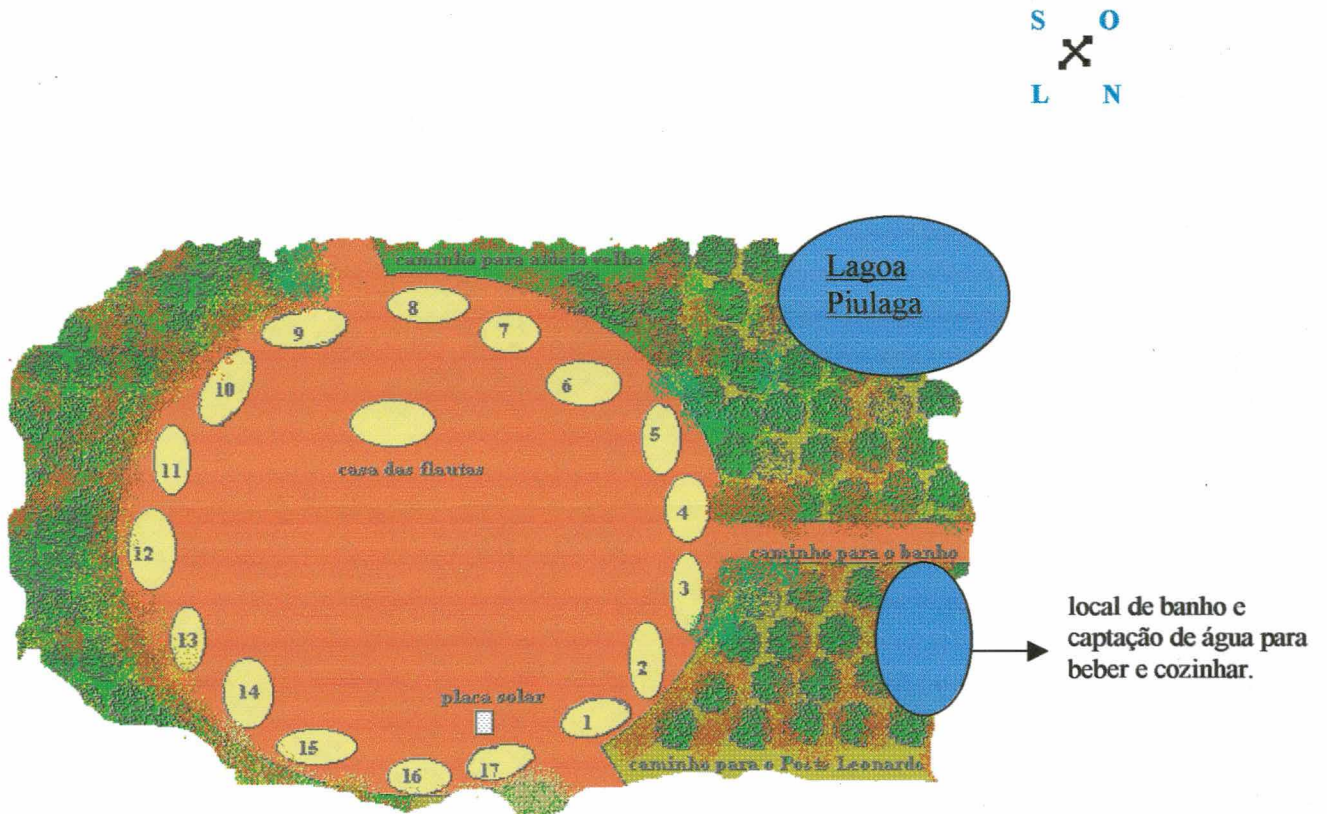
Partimos da aldeia no dia 25 de maio, com o barco abarrotado de peças da coleção-felizmente nenhuma das peças chegou danificada em Salvador. Esta viagem durou doze horas ininterruptas pelos rios Batovi e Kuluene, seguidas de mais cinco horas de caminhão até Canarana. Foram dois meses no Parque, tempo de intenso trabalho, muitas experiências e descobertas.

Apresento a seguir, um esquema da disposição das casas na aldeia, um censo do qual constam idade e sexo dos moradores e, logo a seguir, um quadro das genealogias por residência. Saliento que estes dados foram obtidos com dificuldade pois, ao longo da vida de uma pessoa ocorrem várias mudanças de nome e nem sempre ela é chamada pelo nome mais recente. Um outro elemento que dificulta este tipo de coleta de dados, é a existência de regras que proíbem parentes afins de se tratarem pelo nome, havendo sempre a necessidade de utilizarem recursos do tipo: “o filho do meu sogro” ou “a irmã do cunhado de fulana”⁵⁴. Residiam na aldeia 227 pessoas, apesar de alguns estarem viajando durante toda minha estadia lá. Há também membros desta etnia vivendo em outros lugares, como no posto de vigilância do rio Batovi⁵⁵, em outras aldeias do Parque, em Canarana e algumas cidades vizinhas do entorno do Parque.

⁵⁴ Em vista destas limitações e também do pouco tempo em campo, não obtive uma genealogia da aldeia.

⁵⁵ Local que foi palco de disputas legais entre os Wauja e posseiros abastados (ver Ireland, 1991) porém hoje está definitivamente anexado ao território do Parque. Entretanto, faltam recursos da Funai para a vigilância do Parque e as poucas pessoas que ficam neste tipo de posto (de fronteira) acaba sendo vítima do assédio de fazendeiros vizinhos, que os força a aceitar seus “donativos” como: bebida, dinheiro e objetos de uso diário em troca do silêncio sobre as toneladas de peixe e outros recursos naturais que são retirados pelos intrusos.

Desenho da Aldeia Piulaga⁵⁶ (entre abril e junho de 1998)



⁵⁶ Piulaga é também o nome da lagoa mais próxima, de onde os Wauja saem para a pesca.

LISTAGEM DOS MORADORES DA ALDEIA PIULAGA EM ABRIL DE 1998

CASA 1			CASA 2			CASA 3		
Nome	Sexo	Idade	Nome	Sexo	Idade	Nome	Sexo	Idade
1 Kamo	M	42	1 Atakaho	M	36	1 Peysatapa	M	29
2 Apulátá	F	32	2 Warú*	F	28	2 Apao	F	21
3 Yejoku	F	40	3 Mayahiri	M	16	3 Sinãlun	F	7
4 Lusxioto	M	52	4 Mahuta	F	12	4 Mawanalu	F	4
5 Ulepeye	F	54	5 Lili	F	9	5 Sakalu	M	2
6 Apahu	M	22	6 Arawa	M	7	6 Tamuwã	M	19
7 Waiaku	F	17	7 Kamiwi	F	5	7 Memé	M	14
8 Piratá	M	13	8 Uluwitsai	F	2			
9 Kumépe	F	9						
10 Iyuku	M	4						
11 Yakupe	F	16						
12 Wakupiya	M	18						
13 Kasitalu	F	12						
14 Itseiru	M	2						
15 Kahajaixetu	M	4						

CASA 4			CASA 5			CASA 6		
Nome	Sexo	Idade	Nome	Sexo	Idade	Nome	Sexo	Idade
1 Atapojakuma	M	28	1 Atanaku	M	55	1 Mainahu	M	41
2 Kayanalu*	F	17	2 Tajama	F	54	2 Katsiparu	F	40
3 Yulepi	M	32	3 Makalu	F	39	3 Ajoukuma	M	24
4 Kukuholu	F	25	4 bebê	M	1	4 Tapijukuma	F	19
5 Kusein	M	9	5 Akari	M	26	5 Kojulu	M	3
6 Karepe	M	7	6 Ixulalu	F	20	6 bebê	F	bebê
7 Masalu	F	4	7 Kukunaho	F	6	7 Weletewo	M	8
8 Autukumalu	F	2	8 Asansu	F	3	8 Katia	F	11
9 Atata	M	15	9 Wawai	M	bebê	9 Wiriri	M	9
10 Nesitu	M	12	10 Yamuni	F	15	10Tahukari	M	17

CASA 7**			CASA 8		
Nome	Sexo	Idade	Nome	Sexo	Idade
1 Takapé	M	33	1 Yatuná	M	48
2 Yukalu*	F	29	2 Kamiru	F	45
3 Kayupakumalu	F	15	3 Puiutapa	M	15
4 Siyaixalu	M	8	4 Umpé	M	13
5 Autápa	F	10	5 Davi	M	10
6 Wará	F	5	6 Waluwalu	F	6
7 Luwani	F	3	7 Piyuwa	M	8
			8 Lonpu	M	3
			9 Mili	F	20
			10 Karin	M	25
			11Tanero	F	2
			12Aulahu	M	30
			13Yamakumalu	F	22
			14Ulutapa	F	6
			15Kóho	F	3
			16bebê	F	bebê
			17Kahala	F	17
			18Aumari	M	1

CASA 9			CASA 10			CASA 11		
Nome	Sexo	Idade	Nome	Sexo	Idade	Nome	Sexo	Idade
1 Mayru	M	37	1 Piulakuin	M	31	1 Aluakuma	M	58
2 Hapari	F	34	2 Yamunuwa	F	26	2 Kumutu	F	53
3 Apayupi	M	16	3 Akahun	M	9	3 Yukāsu	F	13
4 Wetsekelu	F	12	4 Turusa	M	7	4 Wahixá	M	34
5 Pipi	F	8	5 Kunhato	F	6	5 Yuruká	F	17
6 Mohojanakulu	F	4	6 Hukujatá	F	3	6 Suwe	F	2
7 bebê	M	bebê	7 bebê	M	bebê	7 Yawaripa	M	40
8 Itsautaku	M	54	8 Wataho	F	57	8 Amarita	F	35
9 Punuti	F	49	9 Kaomo	M	71	9 Alapiakalu	F	17
10Arapawa	M	20	10Talakway	M	31	10Kaianalu	F	15
11Wehe	M	16	11Itsiyākumalu	F	21	11Ojokuma	F	12
12Akutsalu	F	14	12Ayapapa	M	3	12Wixuto	M	9
13Masinta	F	11	13Wakalaixu	F	1	13Amamayato	M	6
14Marcilene	F	9	14Ahonapu	M	39	14Talatapai	M	4
15Karapotã	M	26	15Aluhoju	F	29			
16Yanaku	F	20	16Yuwetete	F	7			
17Kayapu	M	3	17Usixuwi	F	3			
18Mutsuri	F	bebê						
19Yanahin	M	24						
20Hekenpelu	F	19						
21Kamila	F	4						
22Malahopo	F	2						
23Kalupuku	F	35						
24Alice	F	11						
25Mutupe	M	14						
26Eletsi	F	9						
27Muxupa	M	7						
28Atalu	F	4						
29bebê	F	bebê						

CASA 12			CASA 13			CASA 14		
Nome	Sexo	Idade	Nome	Sexo	Idade	Nome	Sexo	Idade
1 Itsakuma	M	38	1 Ulepe	M	36	1 Yutá	M	60
2 Arawiru	F	39	2 Kamanin	F	32	2 Ulsan	F	55
3 Walakaya	F	11	3 Atatari	M	17	3 Yapatiana	M	35
4 Yamukuri	M	3	4 Ukutawana	M	14	4 Wimuixumalu	F	28
5 Pinipini	M	5	5 Ayawawa	F	11	5 Palata	F	12
6 Aupuku	M	15	6 Tehoteho	F	8	6 Elun	F	10
7 Mapuké	M	20	7 Akuri	F	6	7 Ahamaná	F	8
8 Hukai	M	22	8 Tewekai	F	bebê	8 Uiakumalu	F	5
9 Mahi*	F	18	9 Kuwarago	M	80	9 Apalawatuá	M	3
			10Aruta	M	68	10bebê	M	bebê
			11Yulamalu	F	55	11Tuhu	M	30
			12Tupanumaká	M	30	12Apaiupalu	F	25
						13Yuetepulu	M	8
						14Tuxumai	M	5
						15bebê	M	bebê
						16Asalú	M	16
						17Yuma	M	14

CASA 15			CASA 16			CASA 17		
Nome	Sexo	Idade	Nome	Sexo	Idade	Nome	Sexo	Idade
1 Tarukaré	M	38	1 Piauau	M	40	1 Karito	M	40
2 Sesuwaka	F	29	2 Kayuato	F	46	2 Atsule	F	35
3 Yumekeju	F	14	3 Huupa	F	14	3 Alapana	M	10
4 Arunpé	F	12	4 Mayawakai	M	11	4 Matawitsa	F	15
5 Māwixikuia	M	8	5 Weri	M	8	5 Mapa	F	9
6 Atoro	F	2				6 Muyuim	M	4
7 Uwitsapa	M	70				7 Matsipaia	M	bebê
						8 Araku	M	36
						9 Atamai	M	54
						10 Pakairu	F	47
						11 Maisa	F	15
						12 Marcia	F	11
						13 Mayawani	M	7
						14 Yamalui	M	25
						15 Ayanuké	F	24
						16 Auku	M	6
						17 Wixiuma	M	3
						18 Iawajuka	M	bebê
						19 Wajamani	M	29
						20 Katowai	F	19
						21 Kasula	F	3
						22 Iakwanari	M	1
						23 Kauné	F	80

Casa não numerada		
Nome	Sexo	Idade
1 Peye	M	50
2 Pisulu	F	41
3 Tukupe	M	18
4 Umaku	F	14
5 Itsaku	F	10
6 Tato	F	8
7 Meixulun	F	4
8 Ahamakexapi	F	1
9 Pitsá	M	35

- A maioria das idades é aproximada. São estimativas feitas a partir da observação da pesquisadora, dos registros da Escola Paulista de Medicina e dos registros de Yanahin, agente de saúde Wauja.
- Os nomes que estão no nº1, referem-se sempre ao “chefe” da casa.

(*) = mulher grávida

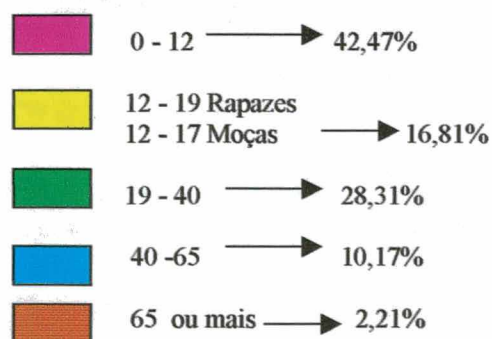
(Casa 7**) = Havia uma área demarcada para a construção desta casa, porém todos viviam ainda na casa 9. Segundo as últimas notícias que tive, esta família havia se mudado para uma área próxima aos Trumais

TOTAL: 227 moradores

111 homens

116 mulheres

Porcentagens por faixa etária:

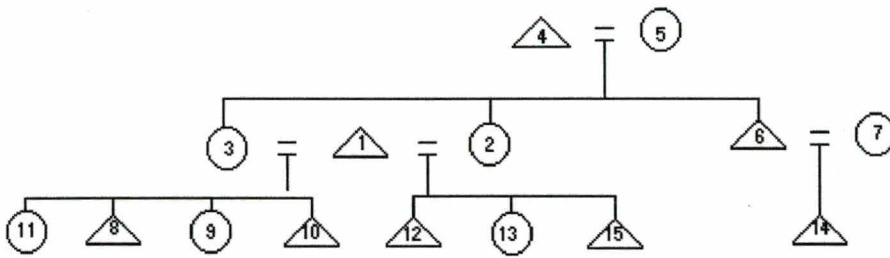


Há uma diferença no limite de idade entre rapazes e moças para a mudança de faixa em função das moças casarem um pouco mais cedo que os rapazes.

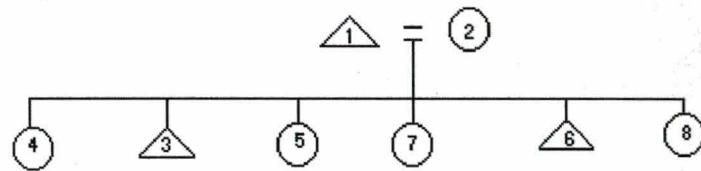
Genealogias por residência

Os números dos gráficos remetem ao censo apresentado acima.

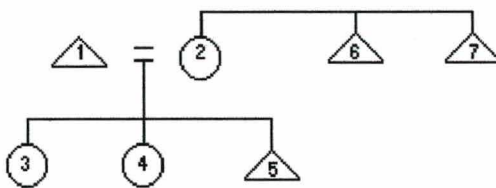
Casa 1



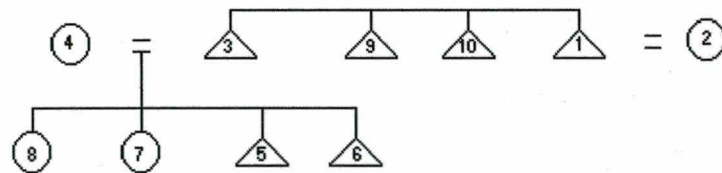
Casa 2



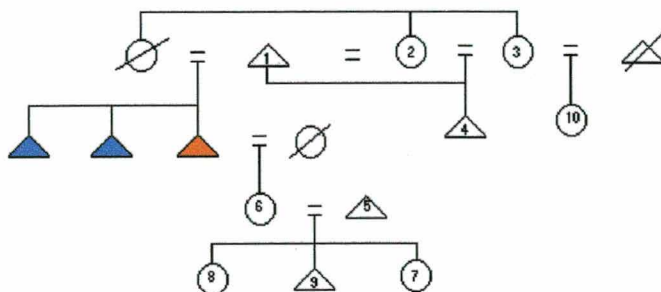
Casa 3



Casa 4



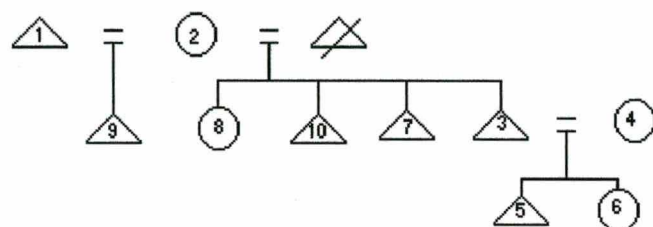
Casa 5



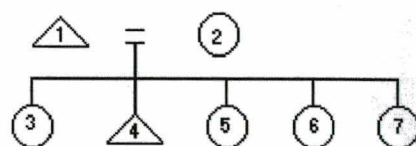
▲ Reside em outra casa

▲ Reside na aldeia Yawalapiti

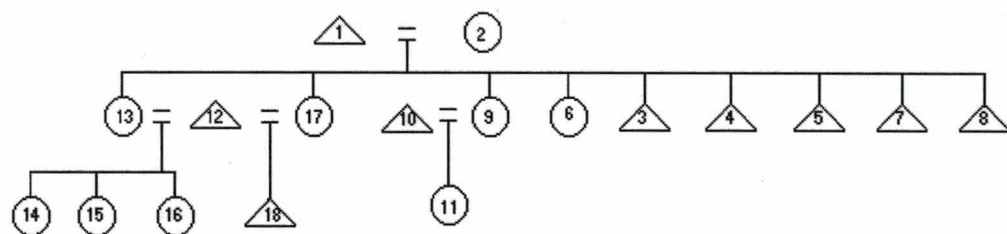
Casa 6



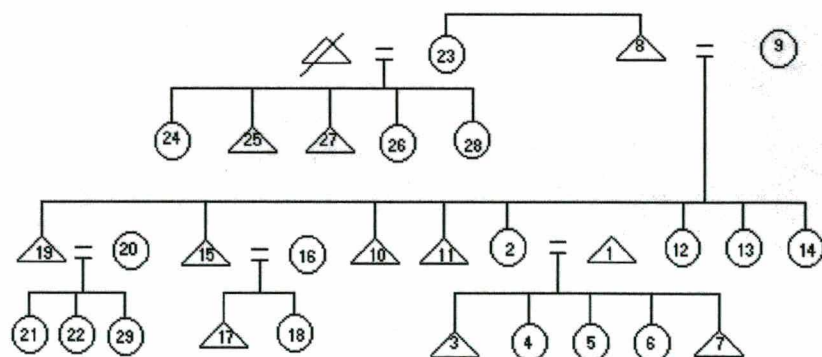
Casa 7



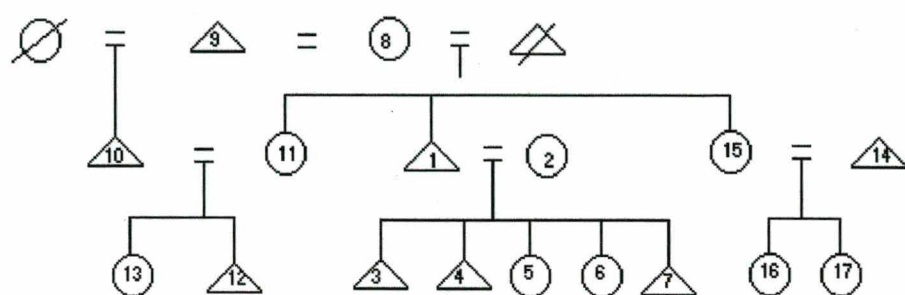
Casa 8



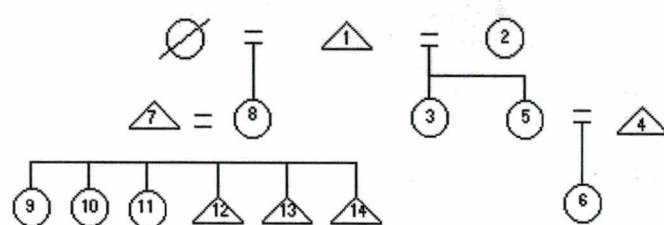
Casa 9



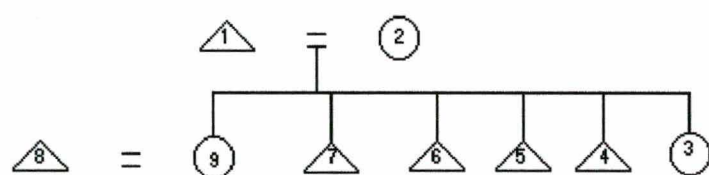
Casa 10



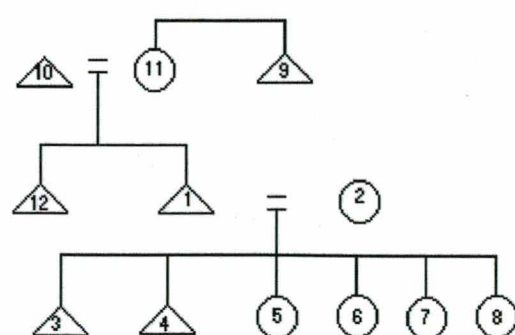
Casa 11



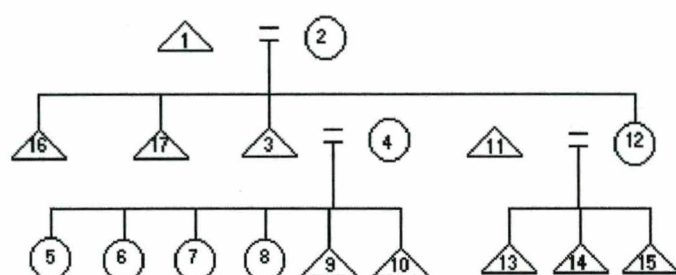
Casa 12



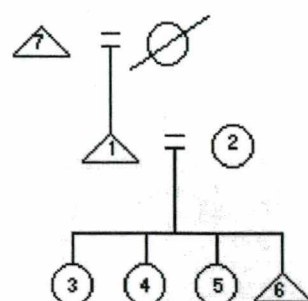
Casa 13



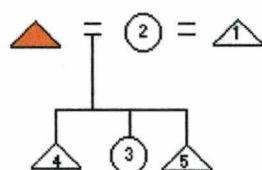
Casa 14



Casa 15

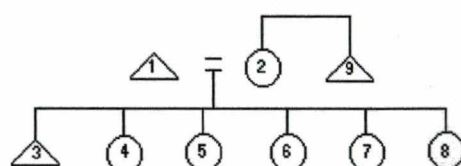


Casa 16

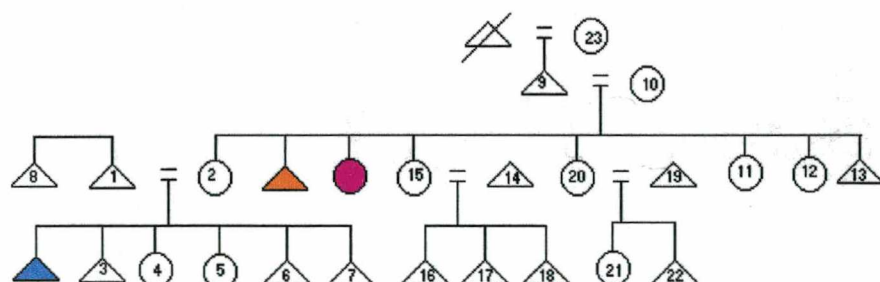


▲ Reside na aldeia Mehináku

Casa não numerada



Casa 17



- ▲ Vive com a família no posto de vigilância do Batovi
- Vive com o marido, Megaron Tzukahamãe em Colider
- ▲ Mora com a tia em Colider

3. ENCONTROS INTERÉTNICOS: A ALDEIA E O PLANETA

As reflexões que se seguem, dizem respeito principalmente a um outro momento de minha pesquisa de campo que se deu fora da aldeia, em duas ocasiões em que os Wauja foram fazer apresentações de música e dança rituais na cidade: em Belo Horizonte - Minas Gerais - e em São José do Rio Preto - São Paulo. Apresentarei algumas questões que surgem a partir das relações que eles estabelecem com os *kajaiba* - os “brancos”, que não são apenas brancos, mas também negros ou japoneses. Apresentarei alguns fatos recentes que pude presenciar, com a intenção de compreender melhor as escolhas encontradas por estes índios para integrarem-se ao contexto mundial atual. Para tanto, alinho-me desde já às idéias apresentadas por Sahlins em seu artigo “O pessimismo sentimental e a experiência etnográfica”, no qual ele nos alerta para que não subestimemos o poder que os povos indígenas têm de integrar culturalmente as forças irresistíveis do sistema mundial (1997: 64).

Desde os primeiros contatos que se tem notícia no final do século passado entre Waujas e *Kajaibas*, as coisas foram bastante desastrosas. Segundo Ireland (1988) houve pelo menos duas grandes epidemias de sarampo: a primeira, no final do século passado na aldeia Tsariwapoho, nome que foi dado para lembrar um estrangeiro que, segundo meus informantes, teria um nome parecido com Tsariwa, e que teria sido o responsável por esta primeira epidemia; e a segunda, no início dos 50’, que representou um enorme decréscimo populacional, 70% dos habitantes que sobreviveram perdeu algum parente próximo, como pais e filhos.

Este quadro de diminuição demográfica, que atingiu todo o Xingu começou a se reverter a partir de então, com a implementação de uma assistência governamental mais efetiva -como campanhas de vacinação e envio de remédios -, e consolidou-se com a criação do Parque Indígena do Xingu no início dos 60. Observa-se mesmo nos últimos 20 anos um acentuado crescimento populacional em todas as aldeias. Para se ter uma idéia, em 1981 havia cerca de 100 pessoas vivendo na aldeia Wauja, e hoje este número subiu para 227.

Apesar da distância geográfica e das dificuldades de acesso de um mundo ao outro, os encontros entre Waujas e *Kajaibas* foram se sucedendo, cada vez de forma mais freqüente. No sentido cidade-aldeia foram passando pesquisadores, compradores de artesanato, agentes de saúde, funcionários da Funai, representantes do Governo. No sentido inverso, aldeia-cidade, foram quase 30 anos em que as lideranças da aldeia passaram envolvidas em uma luta jurídica contra empresários paulistas que se diziam donos das terras que haviam ficado fora do traçado

original do Parque. Felizmente tantas viagens foram recompensadas com a reconquista e reincorporação destas terras ao território Wauja, no início dos anos 90⁵⁷. Todos estes anos de contato e luta os estimulou a mandar para a cidade alguns jovens rapazes, no intuito de aprenderem melhor o português e a matemática, disciplinas instrumentais básicas cujo domínio torna o contato menos desfavorável para eles. Um dos rapazes, Tupanumaká, que há doze anos saiu para estudar em Goiânia e em Brasília, no ano passado voltou a viver na aldeia e levou consigo uma série de idéias para colocar sua comunidade em contato mais estreito com a sociedade envolvente, algumas destas idéias serão objeto deste comentário.

Durante o início dos anos 60, missionários do Summer Institute of Linguistics -SIL- estiveram por lá, mas logo foram postos pra fora pelas lideranças indígenas e proibidos de entrar, o que no entanto, não os afastou totalmente dos Wauja. Desde fins dos anos 70 há uma missionária na cidade mais próxima, Canarana, com uma casa à disposição dos Wauja (inclusive parece-me que ela registrou esta casa em nome da comunidade). Nesta casa se hospedam permanentemente quatro ou cinco rapazes adolescentes (pós-reclusão) para estudar e também para trabalhar nas traduções da missionária (que já tem uma bíblia traduzida em Wauja). Para alguns, ela é tida em muita consideração, pois lhes dá casa, comida e bons conselhos, para outros, como o chefe Atamai, é motivo de chacota, tida como muito incompetente, pois, segundo ele “há tantos anos ela aprende nossa língua e ainda não sabe nada”.

A visão que os Wauja têm sobre a moral dos *kajaiba* não é das melhores. Tanto nos relatos que pude registrar quanto nos de outros pesquisadores, o espanto que demonstram frente às atitudes do mundo ocidental parece o mesmo. Dizem que “os brancos são muito espertos e sabem fazer muitas coisas. Parecem até que não são humanos. Eles tem muita habilidade, mas são muito ignorantes, suas crianças morrem de fome na rua e ninguém faz nada. São violentos com seus filhos e por isso, quando as crianças crescem não sabem ser gente” (Ireland, 1988).

Durante algum tempo, enquanto as relações entre os xinguanos e a sociedade envolvente era monitorada por uma ideologia paternalista imposta pelos irmãos Villas Bôas, negou-se a autonomia e a intencionalidade histórica aos índios, negação que também foi a tônica de muitas antropologias do sistema mundial, como nos lembra Sahlins (*op.cit.*:52). Esta

⁵⁷ Há documentação a respeito na FUNAI - em Brasília- e no ISA - em São Paulo. Esta questão também é tratada por Ireland (1991), ver indicação desta área no Mapa do Parque na pg. 31.

postura adotada por vários indigenistas, ainda que bem intencionados, excluía qualquer possibilidade de diálogo que tendesse para uma relação mais simétrica entre as partes, que levasse ao surgimento do que Karl-Otto Apel (*apud*, Cardoso de Oliveira, 1998:48) chamou de uma “comunidade de comunicação e argumentação”, comunidade que, apesar das dificuldades concretas de ser implementada, “só o fato de tê-la como alvo já imprimiria a indispensável moralidade” nas relações, como bem nos lembra Cardoso de Oliveira (*op.cit.*:49).

Turner (1991), Sahlins (1997) e Oliveira Filho(1998), entre outros autores, mostram que nas últimas décadas vem despontando uma tendência mundial na qual diferentes etnias e identidades indígenas buscam visibilidade e espaço de negociação com as sociedades envolventes, procurando novos papéis e imprimindo novas significações a tudo que passam a incorporar.

Os Wauja parecem acompanhar esta tendência, e querem hoje ser reconhecidos como artistas - músicos, cantores, ceramistas, dançarinos - e não como, segundo eles afirmam, “peão de fazenda ou empregado de alguém”. A vontade de ser reconhecido como artista, na verdade, não é surpreendente para quem conhece a etnografia do alto Xingu. Ressalta na maioria das etnografias xinguanas o papel que a arte desempenha, sendo ela o campo por excelência das disputas políticas na região, da distintividade em termos de poder tanto na esfera intra quanto intertribal, assim como também a arte destes índios é um emblema de xinguanidade no mundo do branco.

Para assumir este papel de artistas, os Wauja - a exemplo dos Kamayurá e Yawalapiti - fundaram recentemente uma associação “artístico-cultural” chamada *Tulukai*, que significa “dança”, e pretendem através dela conseguir contratos para saírem excursionando pelo Brasil e pelo mundo, apresentando sua música e dança, além da tradicional venda de artesanato. Originalmente esta associação iria chamar-se *Yganakai*, palavra que me foi traduzida pela expressão “arte é cultura”. Esta curiosa tradução certamente não é literal, pois *ygana* quer dizer “desenho”, mas ela revela como os Wauja se apropriaram de conceitos como arte, cultura, dança, música, artista, para estabelecer nexos com a sociedade envolvente. Este tipo de apropriação é muito semelhante ao que Bruce Albert (1993) relata sobre os usos que os Yanomami fazem de conceitos do ambientalismo internacional no discurso de suas lideranças visando a reivindicação e conservação de seu território. O uso destes conceitos, portanto, mostra valores que se tornam objetivados com a intenção de funcionarem como instrumento de luta para a sobrevivência atual, e no caso dos Wauja, sobrevivência que não depende única

e exclusivamente da posse da terra, mas também da possibilidade de interação cultural em escala global.

Esta nova auto-consciência cultural, como bem mostra Terence Turner a respeito dos Kayapó nas últimas décadas, é uma forma reflexiva de luta contra as forças e as instituições externas. Turner constatou que nos últimos 25 anos os Kayapó transformaram radicalmente sua forma de lidar com o sistema mundial. Em suas primeiras idas ao campo, observou que os Kayapó tinham uma postura de dependência em relação ao mundo do branco, uma quase alienação. Já no final dos anos 80 tudo havia mudado, e a palavra “cultura” agora era ouvida com frequência. Ela estava associada a uma relação inteiramente nova com os outros povos indígenas, com a sociedade nacional e o sistema internacional” (em Sahlins *op.cit.*:125). Mas será que aquela aparente alienação não faria parte de um processo maior pelo qual eles tiveram que passar para poder superar o choque com o capitalismo? A entrada de mercadorias e o ingresso no mundo do consumo, de um modo geral, não deveriam ser entendidos como uma incorporação de novos elementos a fazerem parte constituinte das pessoas e da sociedade, assim como colocado por Friedman (1990) a respeito do consumo e os efeitos da globalização? Neste ponto vale lembrar que toda a luta travada por estes povos não foi somente contra seus inimigos históricos, aqueles que sempre quiseram expropriá-los de tudo, tornando-os cada vez mais dependentes, nem tampouco contra as artimanhas engendradas pelo consumo de bens, mas também contra aqueles que, cheios de boas intenções, esforçaram-se e esforçam-se ainda hoje para que eles permaneçam sempre iguais, como se isso fosse possível ou mesmo desejado por eles.

Apresentarei, para efeito de uma rápida análise, alguns fatos ocorridos durante três eventos artísticos nos quais os Wauja tomaram parte que, espero, tragam alguma luz para estas questões.

No ano passado, durante a semana do índio, eu estava na aldeia e pude presenciar a mobilização de todos da comunidade para que uma comitiva de músicos-dançarinos fosse para Brasília se apresentar em uma festa promovida pela Funai. Várias famílias trabalharam intensamente fazendo artesanato, preparando cuidadosamente as embalagens -principalmente das peças de cerâmica- e organizando o transporte. Como não viajei com eles, pude etnografar os preparativos, a partida e a volta. Tudo o que aconteceu em Brasília fiquei sabendo através dos relatos que ouvi. Esta festa representou portanto, a primeira do que parece ser uma longa série de apresentações. Depois de voltar do campo, fui consultada por Tupanumaká (via

telefone e fax) para opinar em relação a algumas cláusulas de contratos que estavam firmando com diferentes instituições para novas apresentações, e fui também convidada para estar junto a eles nestas apresentações.

A segunda *tourné*e aconteceu em novembro do ano passado em Belo Horizonte. Foram doze homens da aldeia (a mulher de Tupanumaká também foi, mas não para dançar, só pra passear e acompanhar o marido) participar da feira anual “Mãos de Minas”, dançando, cantando e vendendo artesanato (no ano anterior haviam sido convidados os Kuikuru). O terceiro encontro foi este ano, em São José do Rio Preto -SP- por ocasião da Semana do Índio, quando dezessete Wauja (desta vez haviam quatro moças entre eles) foram contratados pelo SESC para construir uma pequena casa xinguana, para cantar e dançar um determinado número de vezes, bem como falar para grupos de crianças sobre sua cultura, tendo sido fornecido um espaço para a venda de seu artesanato.

Uma das coisas que mais me surpreendeu em relação aos contratos firmados, foi a rapidez com que os termos das negociações mudaram, e de forma positiva, do primeiro para o terceiro show. A cada nova proposta foram incorporados novos benefícios e vantagens para os índios. Por exemplo, no ano passado a Funai convidou-os para a tal primeira apresentação em Brasília, e o que poderia ter sido uma boa oportunidade para se obter coisas a que eles normalmente não têm acesso, transformou-se numa série de aborrecimentos, todos contornáveis, mas desagradáveis; coisas do tipo: hospedar-se na pensão destinada aos índios em Brasília (quem a conhece sabe do que se trata: é da pior qualidade); terem que aguardar mais de uma semana a liberação do cachê proposto, que por sua vez era muito baixo; e também o fato da maioria do pessoal ter ficado doente durante esta estadia; e, para finalizar, o fato do barco ter quebrado durante a viagem de volta e os índios terem, por conta disso, passado duas noites no rio. Bem, no acordo seguinte firmado com os organizadores da feira de Belo Horizonte, previu-se transporte adequado, hotel, horário para as apresentações, várias refeições diárias, e um cachê melhor, sendo que todos estes itens foram cumpridos. Por último, o SESC lhes proporcionou um tratamento muito especial: creio que pela primeira vez eles receberam um cachê mais justo e também pela primeira vez experimentaram uma série de confortos e cuidados como: duas Vans com motorista à disposição para passear, hospedagem em hotel 3 estrelas, com piscina, área externa, serviço de hotel atencioso, preocupações dos organizadores do evento com as preferências do cardápio do pessoal. Toda esta melhoria nas condições dos contratos deveu-se, em grande parte, à iniciativa e habilidade de negociação dos

índios. Também pode-se crer que o elemento sorte contribuiu, mas o fato é que houve muito esforço para chegarem neste tipo de negociação. Como vimos, há pelo menos quarenta anos que os Wauja estão empenhados em melhorar suas condições de negociação com os brancos; inicialmente mandando alguns jovens estudar na cidade, e atualmente fundando uma “associação artístico-cultural”, que além de evidenciar a organização do grupo, explicita suas intenções de atuação no “mercado dos bens simbólicos” dos *kajaiba*.

Em São Paulo e em Minas Gerais foram ótimas oportunidades para que eu me deparasse com algumas questões que, a partir da aldeia não nos é permitido ver, mas que na cidade vêm a tona. A questão do dinheiro, por exemplo, é uma delas. Não tenho meios para avaliar qual o impacto da entrada do dinheiro nas relações entre os membros da aldeia ou entre os xinguanos de um modo geral, mas pude observar um pouco como é a relação deles com o dinheiro. Durante uma das apresentações que fizeram em BH, Tupanumaká resolveu passar um cesto de palha pela audiência, o que, segundo ele, seria a mesma coisa que se faz durante a missa para arrecadar dinheiro. Ao final, quando foram dividir a arrecadação, percebi que eles se referiam a beija-flores e reclamavam muito, pois os *kajaiba* só jogaram beija-flores, ou seja, notas de um real. Nisto, um deles puxou uma nota de cinquenta, num gesto teatral, chamando a onça, *Yanumaka*, e todos riram muito e ficaram por um tempo mostrando os bichos que cada um possuía: arara, garça, beija-flor ou onça. Isto foi muito rápido, um pequeno flash que pude captar, pois felizmente conhecia os nomes dos animais e percebi sobre o que falavam. Passei a notar, então, que eles sempre se referiam ao dinheiro, em wauja, pelos nomes dos bichos.

Interessante notar que estes são animais que presentificam espíritos bastante temidos, os *Apapaatae*⁵⁸. A forma de se relacionar com estes seres envolve respeito e acima de tudo deve-se promover a transformação da condição destes *Apapaatae* de inimigos em aliados. Esta conversão, de modo bastante resumido, exige a intervenção xamânica com seus cantos e tabaco, e a participação da comunidade através da produção de festas com música, dança e oferta de alimentos -basicamente peixe, mandioca e pimenta. Caberia então uma pergunta: será que a relação que eles têm originalmente com estes bichos os instrumentaliza para lidar com o bicho *kajaiba*, o dinheiro? Há algum tempo eu diria que não, que eles não teriam defesas contra este bicho, mas hoje creio que eles não apenas descobriram como estabelecer relação com ele, operando a transformação do inimigo em aliado, um pouco como fazem na

aldeia, dançando e cantando, como também não se mostraram tão seduzidos pelo mundo aberto por este nosso *Apapaatae*: o consumo.

Nas compras que acompanhei os Wauja em São José do Rio Preto, fiquei surpresa com o total controle que tinham sobre seus gastos, pois lembravam quanto custava cada mercadoria em Canarana, discutiam onde seria melhor comprar, quais marcas e modelos seriam melhores, quanto à durabilidade, afinal, levavam em conta todos os elementos que qualquer consumidor costuma levar. Pareciam bem preocupados em não levar tranqueiras, coisas que não viessem a agradar na aldeia, coisas que suas mulheres não gostariam, ou que não tivessem clara utilidade. Além disso, as pessoas da cidade levaram para eles no SESC muitas coisas (como normalmente fazem em campanhas do agasalho, doando roupas usadas para desabrigados, etc...), mas os Wauja deixaram muitos destes objetos no hotel, pois não gostaram de tudo. Com relação a estes donativos eles se expressaram publicamente ao microfone após uma das apresentações para turmas de escola:

“Olha, nós tamo pedindo pra vocês trazer coisas pra gente, mas agente quer mercadoria da loja, coisa nova mesmo. Porque a gente tá aqui original, com pintura de verdade, cocar de verdade, tudo bonito. Vocês pode fazer foto, mas traz roupa nova, porque lá na nossa aldeia nós não usa roupa não, mas na cidade a gente precisa. Tá bom? Vocês entenderam?” (fala de Takapé-Miguel).

Interessante notar que até mesmo conceitos como “original” são empregados de forma tão apropriada. Afinal, dentro de uma lógica de reciprocidade, não estaria certo receber roupas velhas em troca de suas imagem mais autênticas.

Um outro exemplo da iniciativa dos Wauja na direção de uma nova perspectiva em relação à sociedade envolvente está em uma proposta que me fizeram em nosso último encontro. Nesta ocasião, receberam de presente do pessoal do SESC um disco de música Guarani, recém-lançado, e ficaram muito impressionados, passando horas do dia ouvindo-o, apesar de alguns afirmarem que “os Guarani não são índios de verdade”, índios como eles, os xinguanos. Um dia antes de voltarem para a aldeia, propuseram-me que produzisse junto com eles um disco de músicas Wauja nos mesmos moldes daquele dos Guarani. Eles argumentaram que gostariam que seu disco não servisse apenas para arrecadar mais dinheiro, mas que fosse como um cartão de visitas. Isto mostra como eles estão preocupados em se auto-promover. Como pude perceber, eles não precisam de cursos de propaganda e *marketing* para entrar no

⁵⁸ ver no capítulo sobre os Mitos, explicação sobre a categoria *Apapaatae*.

mundo do *show business*: os xinguanos são, aliás, mestres em *marketing*, adoram se produzir, se acham bonitos, gostam de demonstrar sua beleza, prezam bastante sua imagem e aprenderam, já há um bom tempo, tirar proveito dela. Gostam de utilizar a figura do índio bonito e nu, em contraste com a de outros índios, vestidos e descaracterizados, para apresentar sua maior autenticidade. Valeria colocar a pergunta feita por Radhakrishnan : afinal “a autenticidade é um lar que construímos para nós mesmos ou é um gueto que habitamos para satisfazer o mundo dominante?” (*apud Oliveira, op. cit.:* 68)

Sabe-se da entrada de aparelhos de comunicação nas aldeias do Xingu - como rádios e gravadores, e até super 8 - desde pelo menos a chegada dos irmãos Villas-Boas (MB, comunicação pessoal). Porém a quantidade de rádios e toca-fitas que se vê (e principalmente se ouve) atualmente na aldeia, é impressionante. O consumo de pilhas e o lixo que estas pilhas vão gerando é algo bem preocupante. Durante o período em que estive na aldeia havia um aparelho de TV com videocassete em funcionamento e outros dois aparelhos de TV quebrados. As duas parabólicas instaladas não estavam funcionando também. Mesmo que todos estes aparelhos funcionassem, não haveria combustível suficiente para abastecer o gerador. Seria necessário um projeto de energia (solar ou outra) que livrasse a aldeia de tanto lixo tóxico gerado pelas pilhas, e que viabilizasse uma melhor comunicação (rádio-amador, rádio, tv) da aldeia com o restante do planeta. Chama a atenção a tranquilidade com que os xinguanos manejam esta tecnologia. A possibilidade do registro de sons e imagens que servem também como uma memória paralela de seus mitos e festas, e que já serviu como arma de luta contra as mentiras do branco (pra nunca esquecermos do saudoso ex-deputado federal Mário Juruna e seu gravador) são novidades muito bem vindas. Mas estes novos recursos apontam também para um fenômeno contemporâneo, que, segundo Sahlins (*op.cit.:*58), seria a coexistência de duas tendências constitutivas da realidade global: a homogeneidade - pensada como integração, como acesso generalizado aos bens de consumo, o que me faz lembrar da enorme quantidade de fitas cassete que existe na aldeia Wauja (fitas de lambada, do grupo “é o tchan”, de todos os grupos de música sertaneja, etc...) e pensar sobre o que pode vir a surgir desta “nova musicalidade Wauja”. A segunda tendência constitutiva da realidade global é a

heterogeneidade , ou seja, a diferenciação, a identidade, e então, nada mais claro para exemplificar esta tendência do que a proposta de um disco de música Wauja⁵⁹.

“Aqueles povos que sobreviveram fisicamente ao assédio colonialista não estão fugindo à responsabilidade de elaborar culturalmente tudo o que lhes foi infligido. Eles vêm tentando incorporar o sistema mundial a uma ordem ainda mais abrangente: seu próprio sistema de mundo” (Sahlins 1997: 52)

⁵⁹ Importante salientar que, ao receber a proposta de co-produtora de um disco wauja, posicionei-me positivamente, ressaltando, no entanto, que faria isto mediante a aprovação de suas lideranças. Até o presente momento não voltamos a conversar a este respeito.

II - OS MITOS

Neste capítulo farei uma apresentação dos mitos que recolhi em campo. Muitas versões destes mitos já são conhecidos na etnografia xinguana. Farei também referência a algumas versões destes mitos, recolhidas em outras aldeias. Começarei por uma apresentação geral, onde esboço uma breve classificação temática. Em seguida trato da categoria *Apapaatae*, e apresento aquilo que chamei de “teodisséia xinguana”, que é um estudo comparativo de três mitos importantes à luz de um texto de Agostinho no qual, a partir de um mito de origem Aweti, o autor constrói um “arquemito” de origem das sociedades xinguanas.

1. APRESENTAÇÃO DOS MITOS

Ir em busca de histórias do passado, mitos ou, como os Wauja chamam, *aunaki*, foi a primeira e mais eficiente maneira que encontrei para uma aproximação ao universo simbólico deste povo. *Aunaki* é um tipo de história que aconteceu muito antigamente, fatos que transcendem a existência das pessoas, são sempre anteriores à vida de qualquer um que esteja vivendo hoje. Estas histórias são consideradas um patrimônio daqueles que as sabem contar, geralmente homens mais velhos e, como patrimônio bem valorizado, não podem ser contadas sem o devido pagamento. Segundo informações contidas em Ireland (1991), mesmo entre membros do grupo é necessário efetuar-se pagamentos para se aprender a narrar tais mitos. Alguns poucos jovens, por terem maior interesse que outros e por estarem mais próximos dos velhos conhecedores, acabam aprendendo tais mitos e passam a contá-los, porém com certa timidez. Poucas mulheres contam *aunaki*, algumas afirmam conhecê-los, porém, apenas uma de minhas informantes contou-me uma dessas histórias.

Alguns desses mitos servirão de material para análise desta dissertação e serão apresentados da seguinte forma: em versão reduzida ou de forma integral, quando não forem muito extensos. Aqui, no entanto, farei apenas uma listagem de todos os *aunaki* que me foram contados durante a pesquisa de campo e, como não disponho de dados suficientes que me autorizem a fazer uma classificação próxima do que pudesse ser uma classificação nativa destes mitos, optei por classifica-los de acordo com temáticas aproximadas.

O começo de tudo:

- “As filhas de Kwamutã”
- “O nascimento de Kamo e Kejo” ou “O primeiro *Kaumay*”

Os feitos de Kamo e Kejo:

- “A distribuição da Água” ou como surgiram os formadores do Xingu.
- “O surgimento da Luz: como os *Yerupoho* se transformaram em *Apapaatae*”
- “O roubo do Fogo”

Apreensão de coisas culturais:

- “Arakoni” - aquele que fez os primeiros padrões de desenho, trançados e as músicas do *Kaumay*
- “Kamaluhaí” - cobra que trouxe o barro e ensinou a fazer cerâmica
- “Kukurro” - como aprenderam a fazer a festa da mandioca

Mulheres e música de flauta:

- “O roubo da flauta *kawoká*”
- “*Kawoka* e estupro”
- “Mulher que sabia música de flauta e se fingia de homem”
- “Awaulu - o raposo dono de *kawoká*” ou “a história do bebê chorão”
- “Mapapoho - o povo abelha dono de *kawoká*”

Narrativas sobre menstruação:

- duas versões de “Laptauna - o eclipse lunar”
- duas versões sobre os perigos do sangue menstrual
- “Como começou a menstruação das mulheres”

O abandono do sexo oposto:

- “Iamurikuma” - mulheres que viraram *Apapaatae* depois de serem enganadas pelos homens.
- “Kapulu - o macaco preto” - homens que se transformaram em *Apapaatae* depois de serem abandonados pelas mulheres
- duas versões de “Kaluaná” - o rapaz que se torna guerreiro após libertar-se de coisas do mundo feminino

O ciúme e a inveja:

- “Mapulawa” - mulheres que traíram o marido com o espírito do jacaré
- “A formiga Salapá” - trata de problemas entre nora e sogra (único *aunaki* que me foi narrado por uma mulher)

Iniciação masculina:

- “Pohoká” - a festa de furação de orelha dos meninos.

Se cremos, assim como Lévi-Strauss (1978), que o pensamento “selvagem”⁶⁰ tanto pode ser desinteressado, não apenas funcionalista, como também intelectual e não só emocional, temos que admitir que tal pensamento tem, no entanto, uma ambição totalitária. Sua finalidade é atingir, pelos meios mais diminutos e econômicos, uma compreensão geral do universo, não só geral, mas total. (*op.cit.*:31). Assim sendo, o mito, através de uma narrativa sintética, dá a “ilusão” extremamente necessária de que se entende o universo (*op.cit.*:32). Além disso, para as sociedades “primitivas” a mitologia age no sentido de assegurar com alto grau de certeza que o futuro permanecerá fiel ao presente e ao passado.

No Alto Xingu existem importantes estudos que focalizam a cosmologia e a mitologia da região buscando uma compreensão maior do idioma simbólico que reveste a estruturação das sociedades ameríndias. Exemplos disso podem ser encontrados em Agostinho (1970,1974), Basso (1985,1987), Gregor (1982), MB (1990) e Viveiros de Castro (1977).

2. SOBRE A CATEGORIA *APAPAATAE*

Tratarei aqui de uma categoria nativa extremamente operante na comunidade Wauja que é a de *Apapaatae*, que se pode traduzir muito aproximadamente por “espíritos”. Estes seres sobrenaturais habitam o cosmos Wauja, podendo provocar doenças e mortes, ou se tornarem aliados dos humanos. Povoam a maioria das narrativas míticas e representam um elemento fundamental na atividade do xamã, que pode ser vista como uma política cósmica com os *Apapaatae*. Esta política, que é uma negociação do xamã com os seres sobrenaturais visando que eles não roubem as almas dos vivos, engendra, por sua vez, uma ética e uma estética que se explicitam tanto no ritual, através das mais diferentes formas visuais e sonoras, quanto na economia da vida diária. Para me aproximar da exegese nativa, recorrerei a um mito que me foi apresentado em campo acrescido de alguns comentários. Este mito faz parte de uma série de três histórias que tratam de como os ancestrais dos Wauja adquiriram a luz, o fogo e a água. Os três mitos me foram apresentados nesta ordem e irei aqui transcrever apenas

⁶⁰ No sentido que o autor usa para “primitivo”, ou seja, povo sem escrita. Apesar de sabermos que hoje em dia este critério mudou, visto que muitos destes povos têm se instrumentalizado através da alfabetização tanto em língua nativa quanto na língua dominante, creio podermos nos entender com este conceito.

o primeiro, o da “luz”, por estarem contidos neste mito os elementos essenciais para a análise da categoria em questão⁶¹.

Aunaki da Luz

Contado por Aruta e
traduzida por Tupanumaká.

“Kamo⁶², que fez esta máscara, ele que fez Yakui, Sapukuiawa, as outras máscaras como Nukutaptsumhumhum, Yutipiku, Yukuku, Winini, Kwahahalu, Atujuá, todas as máscaras foi ele que fez. Quando nós existimos, (no começo de tudo) nós não tomávamos água, não tinha água pra nós. Então como é que nós sobrevivemos? Nós vamos ter que tomar nosso xixi porque não tinha outro jeito, não tinha água pra nós tomar, então a gente vai ter que tomar o nosso mijo. Quando nós vamos assar peixe, nós colocamos de baixo do braço - porque você pode colocar a mão de baixo do seu braço, é quente, né – então como é que nós podemos assar peixe? Ele vai ter que pegar peixe, colocar de baixo do braço, aqui no meio da perna, pra esquentar pra cozinhar, pra assar peixe. Milho também, nós assamos aqui, aqui em baixo (apontando para de baixo do braço e entre as pernas), porque não tinha fogo. Então nós vivemos assim, isso foi muitos anos, na época do Kamo, quando fez nós, que não tinha fogo, não tinha nada. Nós vivemos numa terra grande que se chama *Munu*⁶³, nós vivemos lá em baixo, tipo uma montanha. Você conhece aquele tipo vagalume que ilumina, tem luz na cabeça? Você conhece? Com aquele que a gente vivia, ele se chama *mutomuto*, ele ilumina, tem luz bem na cabeça. Com isso nosso avô pegava, juntou muito pra esquentar, pra fazer fogo, mas não esquentava nada, sofria muito. Kamo observava nós, nosso sofrimento, então ele pensou “eu vou procurar luz pra vocês, pra melhorar a vida de vocês”. Então ele começou a inventar *Kuiui*⁶⁴, ele fez *Kuiui* pra ver se achava luz pra nós. O *Yerupoho*, um povo antepassado, eles tinham condições, eles tinham lampião pra iluminar as coisas, agora nós não, nós não tínhamos, a gente vivia de baixo do *munu*, a gente vivia na escuridão, tinha escuridão

⁶¹ Os mitos apresentados nesta dissertação foram, em sua maioria, narrados em wauja e traduzidos ainda na aldeia. Darei sempre a referência de quem narrou e por quem foi traduzido cada mito. A transcrição final para esta dissertação, no entanto, conta com algumas alterações sintáticas, principalmente as referentes às concordâncias de gênero e número, a fim de facilitar a leitura. Quero ressaltar que não procurei enriquecer ou alterar o vocabulário empregado pelos tradutores. A complexidade lexical que aparece em diversas passagens decorre do bom conhecimento de Tupanumaká do vocabulário da língua portuguesa, apesar de suas incorreções gramaticais.

⁶² Que quer dizer “sol”.

⁶³ *Munu* quer dizer cupinzeiro.

que não amanhecia, ia direto. A gente tentava um jeito pra cozinhar no vagalume, na luz do vagalume mas não adiantava, tentava cozinhar no colo, no meio da perna, de baixo do braço, não adiantava, não tinha fogo naquela época. Então Kamo falou, “eu vou procurar a luz pra vocês, pra melhorar a vida de vocês”. Então ele fez *Makawakuma*, *Yujatapa*⁶⁵, *Kuiui*, pra ver se achava luz pra nós. Ele pegou urubu rei, ele tava com uma pedra e tentava esfregar na cabeça (do urubu), pá-pá-pá, aí tentava soltar o urubu pra ver se o urubu saía pra soltar a luz, mas não tinha. Então pegava outro urubu, e fazia a mesma coisa, ralava a cabeça dele com pedra, ralava, ralava, mas soltava e não pegava luz. Então pegou *kuiui*, espantou ele, mandou voar pra ver se ele fazia barulho da asa dele, fazia pururu-pururu, aí passava e não dava luz pra nós. Pegava *yujatapa* e mandava cantar, aí falava ô-ô-ô-ô-ôoooo, mas não dava luz pra nós. Pegava *makawakuma* e mandava cantar, aí falava ou-ou-ou-ou oou, aí esperava e nada, não tinha luz, não dava luz. Ele sabia qual tipo de urubu que tinha a luz na cabeça, então ele pegou urubu e ralou a cabeça dele com pedra, passava pedra na cabeça, passava, passava, então urubu gritava “ai, me socorre, me solta, me solta, me solta”. Então ele soltou urubu, demorava um pouquinho e aí começou a clarear, parecia que ia nascer o sol. Aí *kuiui* começou a bater asa, pururu-pururu, então ele gostou, “agora tá amanhecendo”. Todos que ele fez, como *yujatapa*, *makawakuma*, começaram a cantar, cantar. Então quando começou a clarear, mais ou menos assim tipo cinco horas, os outros que tinham a luz, os *Yerupoho*, começaram a se preocupar, então começaram a ir embora. Começaram a pensar “eu vou pra tal lugar”, “eu vou pra tal lugar”, eles começaram a usar máscara, todo mundo tava indo embora. Quando tava bem clareando mesmo, assim seis horas da manhã, aí outro não tinha como pensar aí falou “eu vou virar como jacaré”, aí foi embora como jacaré, outro falou “eu vou embora como *Apassa*”, aí outro virou lagartixa, outro virou cobra, todos. Quando deu seis e meia, outro não tinha como se preparar antes e falou “então eu vou virar *Inhão*, vou virar gente” aí vai pular na água, igual nós sabe, se ele quiser aparecer ele aparece como criança, assim bem pequenininho, preto, olho bem grande, mão cumprida, braço cumprido, pézão, ele se chama *Inhãokuma*, se ele quiser aparecer aparece, sabe, de vez em quando ele aparece pra nós, mas ele pega a gente, quando você tá tomando banho ele pega e puxa você dentro, ele não te solta não, aqui tem. Você ia ver, se por coincidência você ia encontrar e lá, onde nós morávamos, na aldeia velha que se chama Tsariwapoho tem muito, lá é lugar de *Yerupoho*, *Inhãokuma*. Então

⁶⁴ Jacú

⁶⁵ são dois tipos de gavião pequeno.

você ia ouvir ele falando, ui-ui ui-ui, ele falando dentro da água, você ia ver. Se ele quiser aparecer pra você ele aparece de repente, aí te pega. Lá tem, na nossa aldeia velha tem, mas aqui tem, talvez tem também, mas é difícil. Quando começou a clarear, aí ficou claro e nasceu o sol. Então começou a melhorar a nossa vida, começamos a andar, começamos a fazer roça, começamos pescar. Se ele não procurasse a luz pra nós, a gente ia viver no escuro. Então quando apareceu essa luz, que se chama *Kamo*, então ele adotou esse *Kamo* como se fosse a máscara dele, um rosto, ele pegou essa claridade pra ser máscara dele, por isso se chama *Kamo*. Como foi ele que fez tudo pra nós, ele procurou uma direção, de onde é que pode nascer. Então ele procurou do sul pro norte, nascia no sul, só que do sul pro norte é muita distância, nasceu atééééé tarde, demorava muito pro sol se esconder, porque é muito longe. Você já imaginou se você for pra roça pegar mandioca, cê ia pegar mandioca, cê voltava, aí o tempo não ia passar, você ia voltar toda hora na roça, pegar mandioca, então ia acabar logo a comida? Você ia pescar e o tempo não ia passar. Então ele mudou a posição, mudou para leste que ia pra oeste, aí o tempo foi curto. Vai pra roça, volta, cê vai pescar, o tempo já tá passando. Você já imaginou você comer, cê come a tarde e à noite cê vai ficar com a barriga cheia até amanhecer, você já imaginou? Então os *Apapaatae* foram todos embora, pra onde eles foram? Foram pro céu, alguns foram na água, alguns foram no mato, todos, o *Atujua*, todos que *Kamo* fez. Então eles foram embora esperar nós, só pra esperar nós pra gente ficar doente pra penetrar no nosso corpo, não sei por que, eles tinham medo da claridade. Esse *Apapaatae* é *Atujuá*, *Tankwara* também é, todos os *Apapaatae*. O *Atujuá* é muito perigoso, esse aí não se brinca com ele. Se você por exemplo tá querendo comer alguma coisa e você fala “a não, vamos deixar, eu vou comer outra hora”, então ele vai ouvir seu pensamento, aí vai falar “eu vou penetrar no corpo dessa pessoa” e aí ele penetra no seu corpo. Igual Yutá (o chefe da aldeia que estava neste período muito doente), ele pensou que ele queria comer alguma coisa e aí deixou pra outra hora e aí o *Apapaatae* entendeu o pensamento dele e então pegou ele, penetrou no corpo dele. Se o *Atujuá* pegar você, se ele pegar o seu espírito, que se chama *paapitsi*, e levar pra casa dele você morre, aí você não vive mais. Se ele pegar você mas não levar na casa dele aí você sobrevive. Você já pensou se o *Atujuá* pegar você e colocar você dentro da máscara dele, você ia morrer e ia deixar o Acácio, esse é muito perigoso⁶⁶.”

⁶⁶ O narrador está se referindo ao companheiro da pesquisadora.

Este mito situa de maneira bastante clara a contemporaneidade dos ancestrais Wauja (ou xinguanos em geral, do ponto de vista do narrador) e os *Yerupoho*, os seres que se transformaram em *Apapaatae*. Os ancestrais dos homens viviam até então debaixo da terra, dentro do cupinzeiro e sofriam muito sem luz, fogo ou água, enquanto que os *Yerupoho* viviam na superfície e tinham de tudo: fogo, calor, água, vivendo porém na escuridão⁶⁷. O sofrimento dos homens despertou a compaixão do sol, que resolveu ajudá-los. Com a aparição do sol e sua luz (luz que, segundo o mito, é a sua máscara), os *Yerupoho* sentiram-se ameaçados, fizeram máscaras para se esconder do sol e fugiram para a floresta, para dentro do rio e para o céu, transformando-se nos diferentes tipos de *Apapaatae*⁶⁸.

Como pude apreender de outras narrativas Wauja, as máscaras não são adornos ou representações de seres espirituais. Na verdade, as máscaras são “roupas” que guardam características de seus “donos”. A utilização de máscaras dentro do contexto ritual se dá no sentido de transformar metafisicamente a identidade de seus portadores. Como mostra Viveiros da Castro,

“vestir uma roupa-máscara é menos ocultar uma essência humana sob uma aparência animal que ativar os poderes de um corpo outro. As roupas animais que os xamãs utilizam para se deslocar pelo cosmos não são fantasias, mas instrumentos: elas se aparentam aos equipamentos de mergulho ou aos trajes espaciais, não às máscaras de carnaval” (Viveiros de Castro, 1996b: 133).

⁶⁷ Em um texto de Felon Costa (1988) sobre o mundo dos Mehináku, é apresentada uma série de inferências que vão na direção contrária deste mito. A autora coloca os *Ierubühi* como ancestrais dos Mehináku. Segundo sua análise, estes *Ierubühi* é que viveriam debaixo da terra e não estariam relacionados aos *Apapaatae* ou *Papanê* - como são chamados pelos Mehináku. Não creio que haveria problema algum em se tratando de versões do mesmo mito sob o ponto de vista de grupos diferentes, pois é muito comum ocorrerem deslocamentos dos nomes e posições dos personagens míticos nestas narrativas. Porém a autora apresenta, em seu argumento, um trecho de um mito Wauja recolhida por Schultz, (que será também objeto de análise a seguir) para relacionar estes *Ierubühi* como ancestrais dos xinguanos. Neste mito, as filhas de Kwamutã ficam bravas com o marido onça por ter matado sua gente para comer, e a autora apresenta o seguinte trecho como sendo extraído de Schultz; “o marido-onça também ficou triste e chorou; disse pra gente dele que não devia mais pegar *Ierubühi*” (*op.cit.*:28). O problema é que no texto de Schultz não há referência a *Ierubühi* algum, apenas o onça diz que não pode matar gente, que gente é parente das mulheres dele. Creio vir daí a confusão: gente e *Ierubühi* (ou *Yerupoho* como grafiei entre os Wauja) não estão em relação de ascendência.

⁶⁸ Os termos binários “trevas/sol” e “fuga/transformação” aparecem em narrativas de outros povos ameríndios, como é o caso dos Tlingit, habitantes do noroeste da América do Norte: “quando ainda reinava a treva no mundo, todas as espécies animais se confundiam. Um mito diz que o demiurgo roubou e abriu o receptáculo que encerrava o sol e logo este brilhou com todo seu esplendor no céu. Ao vê-lo, as gentes (entendemos: os seres vivos primitivos, ainda indiferenciados) dispersaram-se em todas as direções; alguns foram para as florestas, onde se transformaram em quadrúpedes, outros para as árvores, onde se transformaram em pássaros, outros, finalmente, para a água, onde se tornaram peixes” (Lévi-Strauss, 1979:114).

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

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

As máscaras dos *Yerupoho* foram fabricadas às pressas devido ao surgimento da luz, sendo que alguns não tiveram tempo suficiente para fabricá-las e acabaram fugindo para a água. Estes seres têm uma forma semelhante à dos seres humanos, sendo, no entanto, mais baixos, escuros, com longos braços e olhos grandes: são chamados de *Inhão* ou *Inhãokuma*. Estes *Apapaatae* são especialmente interessantes para o presente trabalho pois não fabricaram máscaras, mas sim as flautas *Kawoká*. Segundo os nativos, estas flautas são a máscara dos *Inhão*. Portanto, os *Inhão* são *Apapaatae* cuja máscara é o conjunto de flautas *Kawoká*, e a execução destes instrumentos é algo similar ao uso das máscaras. Para Lévi-Strauss,

“o canto e os instrumentos musicais são frequentemente comparados a máscaras: equivalentes no plano acústico, do que as máscaras são no plano plástico (que, por esta razão, lhes são moral e fisicamente associados, especialmente na América do Sul)” (1991:36)

As máscaras e as flautas guardam portanto uma semelhança estrutural, sendo ambas, no contexto ritual, instrumentos de ativação dos poderes dos *Apapaatae*.

Os nativos afirmam que os “donos” das flautas *Kawoká* não são somente os *Inhão*, que as fabricaram, mas também *Kamo*, *Awaulo*, *Mapapoho*⁶⁹. As flautas *Kawoká* são, por sua vez, consideradas *Apapaatae*, aliás o mais importante *Apapaatae*, o mais perigoso, temido e, portanto, o mais reverenciado dentre todos. O fato das flautas *Kawoká* serem ao mesmo tempo veículo dos *Apapaatae* e *Apapaatae*, propriamente, pode parecer contraditório para a visão ocidental, na qual forma e essência aparecem como dimensões separadas. Porém esta separação não é relevante no pensamento Wauja: as flautas *Kawoká*, fabricadas pelos *Inhão*, são “posse” destes e de outros *Apapaatae*, e ao mesmo tempo são “seres” poderosos. Além disso, a posição da *Kawoká* no sistema de seres *Apapaatae* é central, e tem implicações importantes em questões relacionadas a alteridade e relações de gênero, que serão estudadas mais à frente.

⁶⁹ Respectivamente: o sol, o raposo e o povo-abelha.

É sempre possível que o xamã identifique novos *Apapaatae*, que podem surgir em seus sonhos ou aparecer em sonhos ou visões do doente. A origem dos *Apapaatae*, tal como relatada no mito acima -*Yerupoho* transformados a partir da chegada do sol-, não é a única possível, isto é, existe a possibilidade de seres humanos e animais se transformarem em *Apapaatae*, como veremos no mito de *Iamurikuma* e no mito do *Kapulu*, onde personagens humanos se transformam em *Apapaatae* através do uso de certas ervas e frutos do mato. Esta capacidade ressalta o potencial geral de transformação que os *Wauja*, assim como outras sociedades amazônicas, atribuem ao mundo em que vivem. Nas palavras de Rivière, os ameríndios vivem em um “mundo altamente transformacional” (in Viveiros de Castro, 1996b:117). O panteão de *Apapaatae* não tem portanto um número fixo de membros, é um sistema aberto a inclusões, não havendo um consenso sobre quais animais, objetos ou fenômenos teriam seus correspondentes *Apapaatae*⁷⁰. O que se percebe é que embora seres humanos e certos objetos ou fenômenos naturais possam se tornar *Apapaatae*⁷¹, os animais são os protótipos de *Apapaatae*. Lembrando Viveiros de Castro, os animais são o “protótipo extra-humano do Outro, mantendo uma relação privilegiada com outras figuras prototípicas da alteridade, como os afins” (*op.cit.*: 119-120). É comum nas narrativas *Wauja* que o termo *Apapaatae* seja substituído por “bicho” – dizem, em alguns mitos, que tal personagem virou “bicho”, significando que se tornou *Apapaatae*.

Bem, com a luz, com o dia e com a noite estabelecidos, os homens passam a ter acesso ao fogo e à água, elementos indispensáveis para a sobrevivência e que até então eram posse exclusiva dos *Yerupoho*. Os homens foram viver na superfície da terra, ocupando o espaço deixado por estes seres, que fugiram. Os *Yerupoho*, transformados em *Apapaatae*, passaram então a “atazanar” a vida dos homens, penetrando em seus corpos e desejando suas almas. Portanto, o interesse primário dos *Apapaatae* não é causar doença no corpo, mas obter a alma dos humanos. No entanto, é bom lembrar que, assim como no caso da oposição forma/essência comentada acima, a distinção alma/corpo não é substancial entre os *Wauja*. Para Viveiros de Castro, no pensamento ameríndio “corpo e alma, assim como natureza e cultura, não

⁷⁰Como pude averiguar após identificar e obter o nome da maioria dos pássaros que constam das pranchas da *Ornitologia Brasileira* de Helmut Sick (1986), alguns informantes habilitados a fazê-lo (xamãs e homens mais velhos), identificaram-me certos pássaros como *Apapaatae* perigosos, enquanto que, para outros, os mesmos pássaros seriam inofensivos. No entanto, para minha surpresa, foram unânimes em apontar a maioria dos pássaros menores e mais coloridos (tipo beija-flores e pintassilgos, tão apreciados por nós) como *Apapaatae* perigosíssimos.

⁷¹ Por exemplo, o *Apapaatae Atujuá* é associado ao ciclone (Ireland, 1988)

correspondem a substantivos, entidades auto-subsistentes ou províncias ontológicas, mas a pronomes ou perspectivas fenomenológicas” (*op.cit.*:132). A alma, objeto do desejo destes “seres perigosos”, só pode ser obtida caso haja uma espécie de des-integração do ser, uma dissociação entre dimensões que deveriam sempre corresponder uma à outra: trata-se da ação e do desejo. É a des-integração destes elementos que torna uma pessoa vulnerável à ação dos *Apapaatae*.

Tornar-se presa fácil para os *Apapaatae* envolve ser descuidado, isto significando ser uma pessoa descontrolada; corresponde a uma série de atitudes que constituem uma Ética⁷² segundo a qual há uma necessidade de se ter auto-controle dos desejos. Segundo a Ética Wauja, não se deve fazer coisas contrariadamente, fazer coisas que não se deseja fazer: a ação e o desejo de um indivíduo devem apontar para a mesma direção. Isto não somente porque desta forma se pode satisfazer os desejos, mas principalmente porque é deste modo que a pessoa permanece integral -unidade de ação e pensamento- e ganha a imunidade frente às doenças causadas pelos *Apapaatae*. Caso uma pessoa fique desejosa de algo que na verdade é inacessível, os *Apapaatae* percebem que está havendo uma dissociação entre o que ela está fazendo e o que desejaria fazer. Esta pessoa fica, assim, exposta às doenças, que são por excelência o sintoma da ação destes seres perigosos.

De acordo com diversas narrativas a que tive acesso, os *Apapaatae* podem penetrar no pensamento das pessoas⁷³ e detectar contradições essenciais. Tal fato leva as pessoas a se preocuparem em estar “inteiras” em tudo que fazem. Isto relaciona-se diretamente àquilo que já foi dito sobre as pessoas não se sentirem no direito de impor suas vontades sobre os outros: nem mesmo o chefe teria tal prerrogativa pois isto poderia levar alguém a agir de forma contrária a seus desejos, ficando assim exposto aos *Apapaatae*. O chefe, ou qualquer outro que queira fazer valer sua vontade terá que convencer verdadeiramente as outras pessoas para conseguir suas adesões. O bem-estar coletivo depende portanto do bem-estar individual, e vice-versa. Indivíduos descontentes estão potencialmente sujeitos a doenças (processo que

⁷² Utilizo o termo “ética” não no sentido de um ideal ao qual o homem se dirija, de uma substância moral ou “essência” humana, mas sim no sentido daquilo que há de movente na conduta, nos motivos, nas causas, nas forças que determinam o comportamento do homem. Enquanto na primeira concepção as normas éticas derivariam do ideal que se assume como próprio do homem, na segunda concepção, a que me refiro, “procura-se determinar o *móvel* do homem, ou seja, a *norma* a que ele de fato obedece” (Abbagnano 1998: 383).

⁷³ No mito apresentado acima, o *Apapaatae* “entende” o comportamento, o que se refere a um nexa entre entender e ouvir que será desenvolvido mais à frente, quando tratarei das categorias sonoras/musicais.

supõe a tentativa de roubo da alma da pessoa pelo *Apapaatae*), e para que ele se cure serão empreendidos esforços coletivos na forma de festas e rituais.

A intervenção xamânica se dá no sentido de resgatar a alma do doente. O xamã, ou *yatama*, através de uma “viagem” estimulada pela fumaça do tabaco, diagnosticará qual *Apapaatae* está querendo roubar a alma e, assim, poderá prescrever o tratamento adequado, descrevendo qual deve ser a forma apropriada do ritual, com canções, máscaras, e seqüências corretas. Todo ciclo ritual que se desenvolve em função da cura, ou do resgate da alma, ocorre no sentido de transformar o inimigo, o *Apapaatae*, em aliado. Se bem tratado, aquele que seria o ladrão de sua alma passa a ser seu guardião, preservando-a do ataque futuro de outros *Apapaatae*. O tratamento adequado requer, além das danças e músicas, o fornecimento de alimentos: basicamente peixe (em forma de pirão ou assado), pirão de pimenta, beiju de mandioca e mingau de mandioca. Importante ressaltar que além de serem os alimentos todos processados (não em seu estado original, cru) estes alimentos também relacionam-se ao trabalho efetuado por homens (responsáveis pela pesca) e por mulheres (que processam a mandioca). Toda esta comensalidade talvez se relacione ao espaço usurpado pelos humanos, pois quem possuía anteriormente os meios para processar os alimentos eram os *Yerupoho* enquanto os homens viviam sem fogo ou água, cabendo agora aos homens processar o alimento.

Um último ponto ainda deve ser levantado, que se refere ao papel do xamã. Pelo fato dele desempenhar o papel de intermediário entre a dimensão humana e a extra-humana, o ponto de vista que é atribuído aos *Apapaatae* é essencialmente norteado pelo ponto de vista do xamã. É o xamã que diagnostica qual ou quais *Apapaatae* estão no corpo do doente, e que procura saber qual o momento em que a pessoa se desviou da Ética, é ele que descreve o *Apapaatae* e prescreve o tratamento, detalhando aspectos como a pintura de determinada máscara, além de muitas vezes sonhar as canções que farão parte do ritual.

Portanto a própria existência dos *Apapaatae* e a Ética Wauja envolvem uma ideologia xamânica, que é imperativa entre os Wauja e que está no centro de todo este sistema ético-cosmológico. Esta ideologia

“é também e sobretudo uma ideologia de xamãs, na medida em que são os xamãs que administram as relações dos humanos com o componente espiritual dos extra-humanos, capazes como são de assumir o ponto de vista desses seres e, principalmente, de voltar para contar a história” (Viveiros de Castro, *op.cit.*:120).

3. TEODISSÉIA XINGUANA: UMA POSSÍVEL ANÁLISE

Nesta seção, tratarei dos mitos de origem xinguanos enfocando questões relativas a parentesco, alianças e comportamento social, procurando me ater ao mundo simbólico. Buscar o significado neste material é acreditar na possibilidade de qualquer tipo de informação ser traduzida numa linguagem diferente (Lévi-Strauss, 1978:24). Além disso, a opção por esta abordagem se deve muito ao fato dos Wauja, durante minha pesquisa de campo, terem se valido a todo momento, em seu discurso, do material mítico como resposta última aos vários questionamentos feitos. Assim como Viveiros de Castro (1977) observou entre os Yawalapiti, pode-se afirmar também que entre os Wauja “o mito está sempre, de certo modo, sendo ‘atuado’ ” (*op.cit*:121). A margem de manipulação das regras sociais entre os membros do grupo é grande, porém, é no mito que se estabelecem os valores que são a chave e o fio condutor referencial para tais manipulações.

Pode-se dizer que os Wauja exibem, como os Mehináku, certa ambiguidade e flexibilidade na organização social (Gregor,1982), entretanto esta se dá dentro de um âmbito delimitado. Segundo Viveiros de Castro, há no pensamento Yawalapiti -e creio que isto também se aplica ao pensamento Wauja- um “esquema de contínuo” que vai do ideal referido no mito até as atualizações mais ou menos próximas dele: “a relação mito (como modelo) e atualidade (ritual ou cotidiano) é uma relação de gradação entre arquétipo e empiria, por um lado, e uma relação entre referente e símbolo, por outro lado - metonímia e metáfora” (*op.cit*:122). Seguindo a idéia do ritual como momento de atualização do mito (ver também MB, 1978), é importante ressaltar que o ritual no Alto Xingu não é uma ficção imposta à realidade, mas sim um aspecto fundante da realidade, pois opera nos corpos das pessoas tanto em bases individuais como coletivas, como afirma McCallum (1994). Isto aponta para o fato do corpo, aqui, não ser considerado apenas um suporte de identidades e papéis sociais, mas sim um instrumento, uma atividade que articula significações sociais, matriz de símbolos e objeto de pensamento (Seeger *et alli*,1988).

Baseando-me nas idéias acima expostas sobre o mito como modelo explicativo da sociabilidade, pretendo extrair elementos do comportamento das personagens de três mitos xinguanos e, cruzando-os com dados provenientes de minha pesquisa, encontrar pistas para a compreensão das relações sociais Wauja. Apresentarei aqui dois mitos que recolhi durante o trabalho de campo entre os Wauja: “as filhas de Kwamutã” e “o nascimento de Kamo e Kejo”.

Farei referência a outras versões destes mesmos mitos, tal como recolhidas por Harold Shultz, que esteve na aldeia Wauja em 1964, e também remeterei o leitor a outras versões, contadas por outros grupos xinguanos, conforme apresentadas por Pedro Agostinho (1970)⁷⁴. Antes disto, porém, como não me foi narrado o mito que explica a origem de Kwamutã, ou seja, aquilo que antecederia os dois mitos acima citados, apresentarei um breve resumo deste trecho, extraído de *Lendas Waurá* (Schultz, 1965).

Gênese (resumo)

“Voando, o Morcêgo entra na casa de Jatobá. Enamora-se da filha moça. Dessa união nasce Kwamuty. Ninguém conhece o pai e a moça não revela. Quando o menino já está grande, o avô envia mensageiros para convidar a tribo vizinha dos Paus, pois o mesmo quer descobrir quem é o pai de seu neto. Quando convida a tribo dos Morcego, todos se declaram “pais” e com arcos, flechas, adornos de penas, pagam pelas relações ilícitas com a filha de Jatobá. Ninguém casa com a moça. Os convidados se adornam com tintas usuais ao visitarem os Jatobá e são recebidos com todas as cerimônias tradicionais, inclusive as lutas corporais.” (Shultz: 35)

O mito que se segue corresponde a fase adulta de Kwamutã. Ele me foi narrado por Aruta e traduzido por seu filho Tupanumaká. Diferentemente das demais transcrições, apresento aqui um resumo da narrativa já traduzida, inserindo alguns termos que não fazem parte do original da tradução no intuito de tornar menos cansativa e mais compreensiva a narrativa. Incorporo, sempre que possível, as frases ditas pelas personagens da maneira como foram narradas pelo tradutor.

⁷⁴ Neste artigo, Agostinho comenta e analisa o mito de origem xinguanos a partir de uma variante Aweti. O autor incorpora trechos de variantes de outros grupos xinguanos para construir um “arquemito” composto por todas as unidades mínimas (mitemas) de todas as variantes utilizadas. Trata-se de uma análise estrutural do mito do *Kwaryp* no qual Agostinho tenta chegar aos nexos sócio-culturais que constituem a área cultural do Alto Xingu.

As filhas de Kwamutã

“Kwamutã era um homem muito poderoso, fez tudo o que conhecemos, porém, não tinha mulher e vivia sozinho. Um dia, andando no mato, viu um cupinzeiro (*munu*) e resolveu copular ali. Quando estava em casa, copulava com o chocalho de cabaça (*uaun*). Isto se repetiu por vários dias, até que um dia ouviu som de criança chorando e descobriu que tinham duas filhas dentro do *munu* e outras duas dentro do *uaun*. Criou as quatro até ficarem moças. Com o surgimento dessas filhas, coisas como carregar e processar a mandioca e o transporte da água ficaram a cargo delas, enquanto que Kwamutã ia pescar e coletar coisas no mato. Certo dia, ao procurar fibra de *kwapi* para fazer linha de pesca, Kwamutã encontrou com o chefe da tribo dos Yanumaka que quis matá-lo. Esta tribo era inimiga e sempre comia os humanos. Então Kwamutã propôs uma aliança ao chefe Yanumaka: daria suas filhas em casamento. Yanumaka aceitou e deixou-o ir com vida. Quando Kwamutã chegou em casa e contou sobre o acordo firmado, as filhas ficaram muito bravas e se recusaram a casar, alegando que “se a gente nascesse da barriga da mãe da gente, agente ia casar, mas como a gente nasceu de repente, então nós não podemos casar”. Então uma delas falou “por que você não faz, não inventa? Sei lá, você inventa qualquer coisa, você faz outras filhas e aí manda elas irem”. Então Kwamutã resolveu fazer cinco mulheres e foi cortar madeira chamada *yusemiso*⁷⁵, madeira bem branca. Cortou os troncos, fez braço, perna, colocou olhos, boca, tudo, depois “rezou” soprando fumaça sobre as “bonecas” e assim, elas se transformaram em cinco *Ejeijoneju*, cinco mulheres bonitas. Kwamutã mandou-as ao encontro do Yanumaka e elas seguiram viagem em meio a vários incidentes: primeiro, no caminho encontraram com *Ohokumalu*, formiga fedorenta, que convidou-as a copular. Somente uma delas aceitou o convite que, no entanto, desagradou-a muito pois acabou ficando com a vagina mal cheirosa. Todas elas eram muito bonitas, porém, tinham inveja uma das outras, sempre desejavam que suas irmãs ficassem com a pior parte. Em função destes sentimentos, uma delas foi persuadida a subir num buriti para apanhar fibra de *saitxiu*⁷⁶. Através da “reza”⁷⁷ das mulheres que ficaram no chão, muitas mutucas aparecem para atacá-la, o que a faz cair da árvore por sobre um talo de buriti, perfurando-a e matando-a. Ficaram quatro, que seguiram a viagem caminhando. Bem longe,

⁷⁵ Não foi possível identificar esta espécie de árvore.

⁷⁶ O *saitxiu* é a folha da palmeira ainda enrolada, formando como um talo.

⁷⁷ O tradutor explica que elas são muito poderosas, pois são filhas de Kwamutã, mas sua reza, diferentemente da dos homens, é sem fumaça de tabaco, só ficam torcendo, “tomara que...”

uma delas, de nome Yapjoneju⁷⁸, falou “eu vou fazer cocô, vocês me esperam. Não vão seguir não”. As outras irmãs concordaram, porém, enquanto ela estava no mato, elas rezaram pra desaparecer o caminho e então o caminho desapareceu. Por causa disso, Yapjoneju transformou-se em *Apapaatae* e hoje em dia todos temem encontrá-la no mato⁷⁹. Três seguiram viagem. Bem no meio do caminho encontraram com chefe dos Apahu (?) que também convidou-as a copular. Não sem alguma relutância, uma delas aceitou. No entanto, esta não foi uma boa decisão, pois teve suas costas perfuradas pelo pênis de Apahu por duas vezes, o que a matou⁸⁰. As duas restantes seguem ao encontro do Yanumaka, mas antes, encontram com Ukalu, o “tatu”, que faz a mesma proposta que os demais. Desta vez elas aceitam prontamente, porém, Ukalu não consegue ter ereção e propõe que elas esperem ele ir até sua casa buscar um remédio infalível. Elas concordam, mas assim que ele vira as costas, elas vão embora, deixando-o só, copulando com buracos na terra. Finalmente as duas chegam na aldeia de Yanumaka. Entretanto, ao serem apresentadas para ele, elas duvidam de sua identidade e rejeitam-no. Acabam desposando o Uau, o “lobo”, crendo ser este o chefe do grupo a quem foram prometidas. Os demais habitantes da aldeia, bem como o chefe Yanumaka, não entenderam a atitude delas e perguntaram “por que vão casar com este homem feio? Ele tem bunda grande, perna fina! Por que gostaram dele?” Todos muito admirados da atitude delas. O chefe Yanumaka ficou triste, chorando, e pensou “poxa, por que que eu perdi? O pai delas falou que elas vinham pra casar comigo, mas na verdade elas vão casar com o Uau”. Este, por sua vez, resolveu agradar suas novas esposas e foi ao *enekutaku*, ao “centro da aldeia” e conclamou todos para uma caçada no dia seguinte. Porém, como não houve resposta por parte do grupo, as mulheres desconfiaram da posição de chefia do Uau e disseram “poxa, então ele não é chefe. Será que não é ele? É, não é chefe, se fosse chefe, todo mundo ia ter que responder pra ele”. Logo a seguir, o Yanumaka foi também ao *enekutaku* e falou “olha pessoal, vamos caçar amanhã pra gente comer, pra não passar fome” e todo mundo falou “ô, bora, vamos, vamos...”. Então as mulheres falaram “é, ele é chefe, por isso todo mundo respondeu. Agora, *Uau* não é chefe não”. Yanumaka arrumou um estratagema para tirar o Uau da aldeia, alegando estar com o olho infeccionado voltou no meio da caçada e

⁷⁸ Esta personagem aparecerá em outros mitos como sendo a “dona” da flauta *Kawoka*.

⁷⁹ O tradutor explica que por isso, os homens não podem ir caçar ou ir na roça pensando em namorada, apaixonado, pensando em mulheres, pois Yapjonejo percebe e penetra em seu corpo. Ele afirma que nunca viu Yapjonejo, só ouviu o grito dela uma vez quando foi pescar com seu irmão.

⁸⁰ Dizem na aldeia que as mulheres bonitas são aquelas que possuem duas concavidades nas costas, uma de cada lado da coluna na altura do quadril e que isto encontra sua explicação nesta passagem mítica.

chamou as mulheres para irem com ele dizendo “eu vim buscar vocês. Foi pra mim que seu pai ofereceu vocês porque eu sou chefe. Se oferecesse vocês pro Uau tudo bem, vocês ficavam pro Uau. Como pai de vocês ofereceu vocês pra mim, então vocês vão ficar pra mim”. “Então tá bom”, elas pegaram suas coisas e foram embora falando “bora, vamo fazer beiju lá” e foram para casa do Yanumaka. Quando o pessoal retornou da caçada, assaram e ofereceram pedaços de braço, de mão, pedaços de corpos de gente dentro do beiju para as *Ejeijoneju*. As moças começaram a chorar e disseram “por que vocês foram matar nós? Vocês têm que parar, porque isso aqui é nós, gente, não pode, nós não podemos comer. Podemos comer peixe mas gente não”. Aí Yanumaka falou “poxa, é mesmo, nós não podemos mais matar vocês, nós temos que respeitar vocês”. Elas choraram e foram embora para casa. À noite Yanumaka voltou, foi de novo no meio da aldeia e chamou todos para uma pescaria dizendo “minhas mulheres tão bravas comigo, nós temos que parar de matar gente, não podemos comer eles, nós temos que respeitar eles”. O pessoal aceitou e no dia seguinte foram pescar. Trouxeram muito peixe para as esposas, que ficaram muito felizes”.

Comentários:

Kwamutã é um homem sozinho, solteiro, e isto, por si só, já é sinal de que alguma coisa está fora do lugar⁸¹. Como bem mostra Agostinho (1970:485), surge um desequilíbrio nas relações de reciprocidade entre “grupos étnicos”⁸² diferentes a partir do momento que Morcego engravida Jatobá, vindo a nascer Kwamutã, e não se casa com ela, deixando de prestar os serviços necessários à família da noiva. Há no alto Xingu uma regra de residência uxorilocal temporária segundo a qual o noivo deve residir por alguns anos na casa de seu sogro, retribuindo a criação de sua esposa. Esta regra, no entanto, só é válida para as pessoas comuns, não para os homens eminentes. A quebra desta regra vai frontalmente contra o padrão de exigência xinguno de prestações recíprocas de bens e serviços. Kwamutã, portanto, é herdeiro e fruto de uma quebra na reciprocidade, não cabendo nenhuma mulher a ele por estar no papel de devedor. Aparentemente esta dívida poderá ser saldada caso Kwamutã crie as mulheres de que precisa para entrar no ciclo das alianças necessárias à vida social. É o que

⁸¹ Lévi-Strauss chama a atenção para o fato de que o celibato provoca sentimentos de repulsa em muitas sociedades e explica que “nas chamadas tribos primitivas, não existem solteiros pela simples razão de que não poderiam sobreviver” (1980:19).

Kwamutã faz ao ter relações sexuais com a cabaça e com o cupinzeiro: cria as mulheres que, no futuro, irão fazer coisas como processar a mandioca e trazer água para casa. Isto resolve problemas práticos do cotidiano que se referem à divisão sexual do trabalho, e, ao mesmo tempo, abre a possibilidade de saldar a dívida herdada de seu pai. Nesta passagem do mito, a idéia xingüana de concepção é abordada. Pode-se entrever que o fato de que para que se produza uma criança há a necessidade de várias relações sexuais, assim como também é possível que mais de um homem “fabrique” esta criança, o que fica mais ou menos explicitado quando Kwamutã demonstra não ter certeza de que suas filhas são somente dele.

Na primeira oportunidade, quando se viu em apuros frente à Onça, Kwamutã ofereceu as filhas em casamento, restabelecendo com isso a aliança rompida⁸³. O Onça, como se vê no transcórre do mito, é aquele que está acabando com o pessoal de Kwamutã nos tempos difíceis em que o sol ainda não havia aparecido e os humanos viviam todos em baixo do *munu*, do “cupinzeiro”. Note-se que o tratamento de Kwamutã para com Yanumaka é de “sobrinho”, “filho da irmã”, logo, genro potencial dentro dos padrões locais de casamento preferencial com os primos cruzados bilaterais. Também, de acordo com tais padrões, a poliginia sororal é praticada, principalmente pelos chefes⁸⁴. Outro dado a se apreender desta parte da versão Wauja do mito é que Kwamutã vai até as terras do Onça buscar linha de fazer rede, enquanto que na versão Kamayurá ele está indo em busca de linha para o arco, explicitando-se, nas diferentes versões do mito, especialidades diferentes para cada grupo⁸⁵.

Neste ponto, algo chama a atenção, principalmente nas versões Wauja: as mulheres são consultadas sobre o acordo firmado e se negam a participar dele. Em Agostinho (*op.cit.*:472), elas se negam a casar com Onça por terem medo da futura sogra, exprimindo

⁸² Interessante notar que é uma união entre membros de diferentes reinos da natureza: animal e vegetal, evidenciando a natureza da relação, a relação entre afins, entre “outros” e não consangüínea, entre “nós”.

⁸³ Uma das quase universais características do casamento é o fato dele ser um assunto de interesse de grupos (família, linhagens, etc.) e não de indivíduos (Lévi-Strauss, 1980: 21).

⁸⁴ Como lembra Lévi-Strauss, este é um privilégio de poucos na maioria das sociedades poligínicas (*op.cit.*: 17). Observei na aldeia o caso de um rapaz de mais ou menos trinta anos casado com duas irmãs. Conheci também outro homem, este com uns quarenta e cinco anos também casado com duas irmãs, porém, neste caso a união foi mais circunstancial do que desejada, pois o marido de uma delas havia sido acusado de feitiçaria e fugiu da aldeia, deixando-a com filhos para criar, o que forçou sua união com o marido de sua irmã. Talvez haja mais algum caso como estes, no entanto, os Wauja afirmam que este tipo de casamento é cada vez mais raro e que as mulheres hoje em dia brigam muito entre si quando casam com o mesmo homem. Soube também do caso de uma mulher, hoje com quarenta e dois anos, já avó, que durante um tempo viveu com dois homens (não irmãos) sem muitos problemas, apesar de todos recriminarem e sempre considerarem como sendo legítimo o marido que se casou primeiro com ela. Tal situação só foi desfeita com a morte do marido “legítimo” há algum tempo.

⁸⁵ Apesar da cerâmica ser a especialização característica dos Wauja, eles são tidos pelos demais xingüanos como excelentes pescadores com rede, enquanto que os Kamayurá são bem conhecidos pela fabricação de arcos, utilizados tanto na caça quanto na pesca.

todo perigo potencial existente nas relação de afinidade (e que o mito que se segue a este trata de confirmar). Já na versão aqui apresentada, elas justificam sua recusa ao fato de terem uma origem não-humana (nascidas da relação sexual de Kwamutã com cabaças e montes de terra) e, por isso, não poderem casar. De qualquer forma, há uma valorização da opinião individual, as mulheres não sendo obrigadas a se submeter a uma situação indesejável, aparecendo como manipuladoras de sua história⁸⁶. As filhas, então, sugerem que Kwamutã faça outras filhas, usando seus poderes sobre-humanos, e ele assim procede. Esculpe troncos de madeira e, com rezas e sopros de fumaça de tabaco, transforma os troncos em gente, em cinco mulheres bonitas⁸⁷. Este procedimento se repete em todo *Kaumay*⁸⁸, porém sem a transformação de troncos em seres vivos, ficando “só saudade”.

Começa então a saga das mulheres que vão ao encontro do noivo Onça. São cinco *Ejeijoneju*, “mulheres bonitas”, que rivalizam entre si, apesar de serem todas igualmente bonitas⁸⁹. Cada uma torce para que suas irmãs se dêem mal, armando estratégias para isto, como no caso de Yapjoneju, que é abandonada no mato. Esta mulher transforma-se em *Apapaatae* e representa, no dia a dia da aldeia, muito perigo para aqueles que vão andar no mato pensando em namorada. Muitas vezes durante o trabalho de campo, os Wauja me alertaram para o perigo de estar desejoso de algo inatingível, de se ter o corpo em um lugar e a cabeça em outro, povoada de desejos não realizados ou irrealizáveis. Isto seria a causa da maioria das doenças, pois é algo que abre caminho para que os *Apapaatae* penetrem no corpo humano. Yapjoneju aparecerá em outros mitos que tratam da flauta *kawoká*. Ela é apontada como sendo a dona de *Kawoka*, sendo que sua flauta foi roubada por *Kamo*, o Sol. A ordem cronológica dos eventos ocorridos com as *Ejeijoneju* durante esta viagem diverge de uma versão do mito para outra, o que é natural nos relatos míticos, porém as conseqüências parecem ser as mesmas: uma é abandonada no mato, a outra se contamina com o cheiro da *Ohokumalu*, “formiga fedorenta”, uma terceira morre perfurada por *Apahu*, o homem com dois pênis ou de pênis duplo (como as cobras), outra morre perfurada pelo talo de buriti, e neste último caso pode-se lembrar que há uma forma de se barrar a possibilidade de uma

⁸⁶ Viveiros de Castro, ao comentar a tão referida flexibilidade e fluidez do sistema xinguano, mostra que “espaços para manobra”, como a autonomia que estas mulheres apresentam aqui, devem ser encarados sob o ponto de vista de uma cosmologia “preocupada com a corporalidade” (1977:185).

⁸⁷ Eis aqui novamente o encontro dos reinos animal e vegetal

⁸⁸ Festa em homenagem aos chefes e guerreiros mortos, mais conhecida pelo nome Kamayurá de *Kwaryp*.

⁸⁹ Este tipo de comportamento invejoso é muito característico, no Alto Xingu, entre pessoas do mesmo sexo e da mesma geração, como irmãos reais e classificatórios. Afinal, em última instância, estas pessoas disputam o mesmo espaço social.

relação sexual indesejada, através do uso do *sapalaku*⁹⁰. Bem, no saldo de duas mortes e um abandono, as duas irmãs que irão desposar o chefe Onça seguem viagem. Antes, porém, elas se encontram com *Ukalu*, o “tatú”, que, por meio de sua desafortunada aparição, lembra aos homens que as mulheres não estão dispostas a esperá-los para ter relações sexuais, e que tão pouco são obrigadas a tê-las. Finalmente, as mulheres encontram o pessoal do Onça na lagoa tomando banho. Este pessoal vai avisar o chefe que as moças haviam chegado, mas, ao vê-lo, elas desconfiam que ele não é o pretendente correto, por causa de sua aparência: elas esperavam alguém de rosto mais comprido, não tão redondo, e por isso acabam optando erroneamente pela união com o *Uau*, o “lobo”. Note-se que as letras de muitas canções Wauja mostram equívocos semelhantes, onde a identidade pessoal e as relações sociais são marcadas por traços da aparência física e da corporalidade. Interessante salientar também que, nas outras versões do mito, a composição do pessoal do Onça é bastante heterogênea: são tatus, veados, lobos, porcos, vários mamíferos fazendo parte de um mesmo grupo e liderados pelo mais temido deles: a onça. Como mostra Thime (1997), é muito recorrente o simbolismo em torno do jaguar, ou da onça, na cosmologia sul-americana, e sua significação oscila entre diferentes termos: o que por vezes é visto como força, virilidade e fertilidade pode também ser tomado como destruição, morte, escuridão e canibalismo. O Onça pretende recuperar suas mulheres não através da argumentação direta entre ele e elas, mas sim dando mostras de sua autoridade política junto ao grupo, bem como através de estratégias que o livrem do Lobo por algum tempo. As mulheres se dão conta do erro cometido e, numa frase reveladora, resolvem voltar atrás: “bora, vamo fazer beiju lá”, pretendendo se mudar para a casa do Onça. Desta forma, parece ser indiferente para as mulheres se elas irão viver na casa do Onça ou do Lobo, contanto que seja na casa certa: o que importa é cumprir o acordo firmado por Kwamutã.

Finalmente, a última parte resolve a questão primeira colocada pelo mito, ou seja: com a aliança devidamente estabelecida, a carnificina que o pessoal do Onça praticava não poderia mais continuar ocorrendo, e o respeito mútuo deveria imperar sob a égide de uma ética pacifista. A questão da paz, da aliança necessária entre os “outros” se instaura portanto no mito, instância onde, entre outras coisas, são apresentados os códigos de Ética do grupo em várias perspectivas: intrapessoal -com o que se deve ou não ocupar o pensamento em determinadas situações; intratribal -nas relações de gênero e de parentesco propostas; e

⁹⁰ Isto conforme exegese nativa. *Sapalaku* é um cordão perineal feito de buriti que até pouco tempo parecia ser de uso obrigatório para as mulheres, porém hoje está caindo em desuso. Mais conhecido na literatura como *uluri*.

intertribal -nas alianças firmadas que têm como pano de fundo uma paz forjada sob muita tensão, que se mantêm a custa da obediência a rígidas normas de conduta. O mito estende tais prescrições até mesmo para questões de tipo alimentares, que podem, em última análise, servir para unir ou separar pessoas e grupos.

O nascimento de Kamo e Kejo

Contado por Aruta e
traduzido por Tupanumaká (versão integral da tradução).

“Tinham dois irmãos, Kamo e Kejo, só que a mãe deles morreu enquanto ela tava grávida, com eles na barriga. A sogra judiava dela porque ela, a nora, não gostava da sogra. A nora falava pra sogra que ela era nojenta, que ela não tomava banho, sei lá, falava assim “pôxa, será que você não podia tomar um banho, será que você não podia lavar a mão”. Então a sogra pegou um facão e cortou a cabeça da nora que então morreu. O filho dela não sabia, ele tinha saído. Então carregou o corpo dela, a sogra né, não sei se ela guardou o corpo dela, não sei. Bom, levaram o corpo, né, guardaram. A sogra se chamava Periru, ela ficou com vergonha do filho e correu, se escondeu muito longe da casa. Então passou um mês, por aí, e o corpo da mulher guardado. Então pediu pra *metsukoto*, que é uma formiguinha examinar o corpo pra ver se as crianças – tinha gêmeos na barriga – estavam prontas pra eles tirar. Quando a formiga entrou pela vagina, entrou na barriga dela e viu que a criança tava bem, tava tranquilo, dava pra tirar da barriga. Então a formiga saiu da vagina e perguntaram “como está a criança?”, “tá pronta já, tá quase abrindo o olho. Dá pra cortar, dá pra tirar”, “então tá”. Aí tiraram, abriram a barriga dela pra tirar a criança. Outra irmã dela (da mulher morta) criou ela, irmã mais nova, pegou ela pra criar, pegou os dois. Criou até quando tinham no máximo cinco anos mais ou menos. Então, um dia, eles resolveram pegar amendoim, só que o amendoim era de outra pessoa, era de outro dono. Pediram beiju pra tia pra ir lá pegar amendoim e falaram “mãe, dá pra senhora fazer beiju pra nós?”, “dá sim”, aí fazia beiju direto pra eles dois. Então eles foram tirar amendoim e ficaram lá até umas dez horas e a mãe, quer dizer a tia, tava preocupada e pensando “ué, cadê aqueles dois? Onde eles estão?” Estava preocupada, mas daí a pouco chegaram trazendo um monte de amendoim. Ela botou o amendoim no *hejé* (torradeira de beiju feita de cerâmica) pra torrar pra eles. Então eles acostumaram, sempre iam lá pegar amendoim, pegar amendoim. Mas esse amendoim, esse *hejeto*, tinha dona, uma senhora bem velha que se chama Kunhékunhéjuto. Aí eles perceberam que o Kunhékunhéjuto

estava cantando, porque aqui tem pássaro que canta *Kunhékunhájuto*, e falaram assim “ué, que será que ele tá falando?”, “os dois órfãos estão comendo todo o meu amendoim”. “Ué, que é que ele tá falando?” “tá dizendo que agente não tem mãe”, “vamo ouvir de novo”... “é, cê tá certo, ele falou que a gente não tem mãe. Pôxa, quer dizer que a gente não tem mãe? Então vamo lá, vamo pegar ela”. Aí eles foram e chegaram lá onde tava o pássaro cantando e cercaram, cercaram e viram velha bem velha. Aí pegaram a velha, seguraram ela e ela gritou “ai, me solta, me solta, deixa eu falar pra vocês, deixa eu contar pra vocês”, “o que é que você vai contar pra nós?”, “eu tô dizendo pra vocês que sua mãe já morreu, quem criou vocês é irmã dela, agora sua mãe já morreu faz tempo, quem está criando vocês é irmã dela”. Então Kamo e Kejo ficaram tristes, voltaram pra casa e ficaram chorando, chorando, chorando. A mãe deles foi lá falar com eles “o que é que tá acontecendo com vocês?” Aí o mais pequenininho respondeu “você não é mais nossa mãe, você é nossa tia, porque nossa mãe já morreu”, “quem contou?”, “foi Kunhékunhájuto que contou”. Aí a mãe, a tia falou “foi verdade. Eu sou sua tia, sua mãe já morreu e sua avó, Periro, matou ela, cortou a cabeça dela e matou. Quem tá criando vocês sou eu”. Aí ficaram tristes, logo depois foram enterrar a mãe, pegaram o corpo da mãe e levaram pro centro da aldeia pra enterrar. Enterraram e depois pediram pra fazer *Kwaryp*. Então ele fez *Kwaryp* da mãe dele. Naquele *Kwaryp* que pessoal usou música do *Arakoni* que já existia e cantou pela primeira vez nessa festa”.

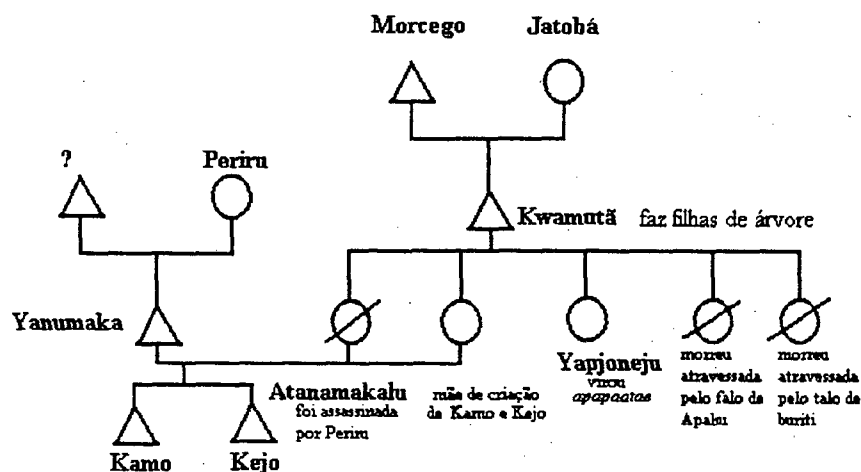
Comentários:

Nas versões de Schultz e de Agostinho, os três mitos aqui narrados (Gênese, As filhas de Kwamutã, e Nascimento de Kamo e Kejo) são apresentados em seqüência, como sendo um mesmo mito. Portanto, a mulher grávida deste último mito é justamente uma das filhas de Kwamutã (na versão de Schultz ela se chama Atanamakalu) que se casou com o Onça. Há uma forte intolerância entre Atanamakalu e sua sogra Periro, que acaba por matar a nora. De acordo com as regras que norteiam relações de afinidade como estas (entre nora e sogra, sogro, genros e cunhados), não é permitido que qualquer das partes dirija-se à outra de maneira desrespeitosa, principalmente partindo de uma pessoa geracionalmente inferior à outra, como neste caso, de nora para sogra. Evita-se o contato direto, devendo-se estabelecer uma relação bastante formal, onde os diálogos limitam-se ao mínimo necessário. Houve, portanto, uma quebra desta regra fundamental por parte de Atanamakalu. A partir deste assassinato, uma série de acontecimentos um tanto fantásticos se sucedem: crianças gêmeas são gestadas na barriga de uma mulher morta⁹¹; formiga ajuda no parto; na versão de Schultz depois de nascerem, as crianças passam ainda algum tempo dentro de uma grande panela com tampa até atingirem rapidamente o tamanho de crianças de mais ou menos cinco anos; uma velha-pássaro conta a verdade para eles, revelando que a tia não é a mãe; por último, os gêmeos fazem um *kwaryp* para a mãe morta. O mito mostra o perigo latente que existe nas relações de afinidade, assim como o compromisso existente nas relações de consangüinidade, como no caso da tia que cria seus sobrinhos como filhos. Nas versões de Schultz e de Agostinho, outros eventos sucedem este *kwaryp*, mas não pretendo inseri-los aqui por não terem sido coletados por mim. É importante notar que estes mitos não possuem começo ou fim claramente delimitados, estes pontos podendo ser manipulados conforme o desejo do narrador.

O gráfico abaixo resume as relações de parentesco estabelecidas pelas personagens nas versões dos mitos apresentados:

⁹¹ Para uma discussão sobre gemelaridade, ver Lévi-Strauss (1993: 204). Os irmãos Kamo e Kejo não parecem estar posicionados de maneira oposta um ao outro, mas também não apresentam completa identidade entre si. Participam, sim, de uma relação dual instável, cuja interação tende a gerar novas instabilidades. Entre os Wauja, o nascimento de gêmeos é muito mal visto. Eles consideram que houve abuso na quantidade de relações sexuais necessárias para a concepção da criança, o que acabou por gerar mais de um bebê. A atitude correta nesta situação é o sacrifício dos bebês, pois tal nascimento representa uma vergonha para a mãe e para a família desta, bem como um grande azar para toda a comunidade. Como analisa Agostinho, “a personalidade incomum dos gêmeos míticos está na raiz dessa crença (do azar, nota minha), pois a sobrevivência de um novo par poderia

Genealogia da Teodisséia Xinguana



Procurei mostrar que nos mitos se pode encontrar os modelos ideais que norteiam a socialidade xinguana e que, inversamente, esta última fornece elementos para a compreensão do sentido dos mitos. Parece-me que há um gradiente, um contínuo do ideal mítico às atualizações, como quer Viveiros de Castro (1977), no âmbito do qual o comportamento social pode navegar, estando mais próximo ou mais distante deste ideal. Os mitos e os comentários acima mostraram diversos pontos acerca da organização social xinguana, como o fato de que celibato pode estar implicado na quebra de reciprocidade, alguns aspectos das regras de residência, da divisão sexual do trabalho, do pensamento nativo sobre a concepção e a gemelaridade, padrões de preferência no casamento, o perigo existente nas relações de afinidade e a forma mais apropriada de estabelecê-las, os espaços de manobra individual, o comportamento entre membros de uma mesma geração, entre outros pontos. Um dos tópicos principais é a importância da reciprocidade nas alianças, sendo que é a metáfora do canibalismo que aparece como sendo a motivação para a instauração desta regra. A guerra, ou o conflito social, aliás, parecem ser um perigo latente em qualquer relação de alteridade e

trazer consigo nova série de transformações, que fariam perigar toda uma ordem social e cósmica vigente e aceita" (*op.cit.*:494).

afinidade⁹². De fato, este nexos não é restrito à região do alto Xingu: para os Krahó, a oposição vivos-mortos é um operador classificatório primário, os mortos constituindo a alteridade máxima em relação aos vivos, sendo duplamente os “outros” enquanto estrangeiros e inimigos (Carneiro da Cunha, 1978). Neste sentido, creio que este tipo de abordagem analítica do mito como revelador de facetas do comportamento e da organização social, enfim, como modelo ideal, me parece pertinente, pelo menos no caso das terras baixas.

No entanto, para que se dê conta de todo o potencial que existe no mito e na sua atualização enquanto ritual ou narrativa deve-se ter em mente que

“os mitos não são apenas instrumentos cognitivos, mas despertam emoções culturalmente definidas, sendo portanto objetos complexos. É este aspecto emocional do mito que mais dificuldades levanta para o pesquisador de outra cultura” (Viveiros de Castro, 1977:120).

Justifica-se, assim, que outras abordagens da socialidade possam iluminar esta complexidade, como os estudos das narrativas míticas centrados no discurso ou o estudo dos sistemas musicais nativos.

⁹² No que tange à questão da afinidade, um ponto crucial da socialidade amazônica, a teoria mais interessante me parece a de Viveiros de Castro e Fausto (1993), que afirmam que o mundo dos afins apresenta uma fratura que cinde os termos e as relações em duas seções: a afinidade efetiva e a afinidade potencial. No primeiro caso, trata-se da afinidade que se dá, como a consanguinidade, no mundo do parentesco real. Já no segundo caso, trata-se mais propriamente de uma afinidade “sem afins”, uma afinidade “pura” que assume o valor de termo não marcado, que abre a introversão do parentesco para o comércio com o mundo exterior: é uma “relação pura que articula termos que precisamente não são ligados a casamento” (:149). O afim, aqui, é aquele com quem se troca não mulheres, mas mortos e ritos, nomes e bens, almas e cabeças.

III - A MÚSICA WAUJA

Neste ponto, apresentados os Wauja, o alto Xingu e seus deuses, pretendo adentrar em um terreno inexplorado. Sem dúvida há diversas semelhanças entre a música Wauja e aquela de seus vizinhos Kamayurá, afinal estes índios compartilham de uma série de rituais intertribais, sendo estes basicamente rituais musicais (ver Basso,1985; MB,1978,1990). No entanto, a musicalidade Wauja com certeza tem especificidades, e minha intenção, a partir deste capítulo, é investigá-la. Iniciarei com um conjunto de dados sobre categorias verbais para o mundo sonoro. Procurarei mostrar como estas categorias refletem outros sentidos dos Wauja. Depois disso, apresentarei uma classificação para os instrumentos musicais, contendo ilustrações. A terceira parte deste capítulo, mais densa, divide-se em três momentos. Inicialmente, apresentarei uma etnografia de um ritual observado em campo, contendo relatório, fotos e transcrições musicais. No segundo momento, farei uma classificação geral do repertório musical Wauja, no qual constam algumas transcrições musicais. Na terceira subseção, procurarei estabelecer nexos entre a música feminina, a masculina -principalmente aquela para flautas- e alguns mitos relacionados a estas músicas. Para tanto, apresentarei narrativas de mitos e transcrições musicais, procurando, ao final deste capítulo, esboçar um quadro interpretativo que aponta vínculos entre mito, música e relações de gênero.

1. SOBRE CATEGORIAS SONORAS/MUSICAIS

O estudo das categorias sonoras é um ponto crucial no entendimento de um sistema musical. Através delas se pode compreender como os nativos entendem o que vem a ser “música”, “língua” ou “som”. A terminologia nativa para o mundo sonoro apresenta correlações com outros domínios culturais e sensoriais. Estes nexos, por sua vez, estão enredados, de forma lógica, à própria visão de mundo. Portanto, buscar os termos nativos para a música implica em desvendar uma visão de mundo que é, antes, uma audição de mundo. Neste texto procurarei seguir nesta direção, contando com os dados que obtive entre os Wauja e estabelecendo comparações com as categorias sonoras Kamayurá (MB, 1978,1998). Apresentarei a seguir um breve resumo das categorias Kamayurá, e em seguida explicarei o modo como me aproximei das categorias sonoras Wauja. Após isto, tratarei de expor uma lista com os termos nativos e arriscarei alguns comentários.

O ponto de entrada do sistema acústico-musical Kamayurá é a noção de *ihu*, “corrente sonora”, que pode corresponder à nossa categoria de “som”. Há diferentes níveis de compreensão deste e de outros termos Kamayurá: *ihu*, num primeiro nível, é uma forma inclusiva, correspondendo a um som qualquer, e, num segundo nível, opõe-se à noção de *ye'eng*, que se refere exclusivamente aos “sons linguágicos”, que inclui os lingüísticos e os musicais. O termo *ye'eng*, por sua vez, se subdivide em dois níveis: de um lado, a “língua falada”, gerada pela voz de pessoas e dos pássaros, e, de outro, a *maraka*, que significa “música”, vocal ou instrumental, podendo ser verbo ou substantivo. Na mesma direção, seguem-se subdivisões de *maraka*, de onde se origina o termo *marakatap*, referente a “instrumentos musicais”. A extensa taxionomia dos instrumentos musicais é elaborada pelos Kamayurá a partir da manipulação de diferentes dimensões físico-acústicas contrastivas, como por exemplo: dimensões e materiais dos instrumentos, maneiras de “bater”, partes do corpo usadas na execução, maneiras de “chocalhar”, etc. Todas estas classificações nos mostram a consistência do pensamento acústico-musicológico Kamayurá, que possui uma matriz analítica estruturada em três dimensões: extensão, força e origem. Acrescenta-se, no caso de *maraka*, as noções de duração, velocidade e processamento gramatical. A cada estrutura de música sempre corresponde outras de mito e dança, bem como de plumária e pintura corporais.

Ciente da sofisticada taxonomia sonora Kamayurá, o maior problema que tive ao tentar compreender as categorias sonoras Wauja foi a questão da língua⁹³. Não haveria tempo suficiente para que eu empreendesse um estudo aprofundado da língua Wauja, porém não poderia sair da aldeia sem pelo menos indícios de suas categorias sonoras e/ou musicais. Teria que buscar outros métodos, outros estímulos, que não só os verbais para me aproximar delas. A primeira abordagem foi através do desenho; pedi a meus informantes, a cada um individualmente, que me assinalasse no plano, em uma folha de papel, uma posição para si próprio, uma para um som grave cantado por mim e outra para um som agudo também cantado por mim. Todos desenharam o som grave como estando perto e o agudo longe. A partir disso passei a usar outras fontes sonoras, como fitas e outras pessoas cantando, e todos me demonstravam espacialmente (desta vez sem o papel) os sons agudos como estando distantes e os graves próximos, num eixo horizontal. Como em todos os casos a posição de referência era ocupada por homens, de voz mais grave que as mulheres, e geralmente o que

nos é próprio se encontra próximo e o do outro está longe, imaginei que esta relação pudesse se alterar, caso o ponto de referência fosse uma mulher. Porém, após repetir o teste entre as mulheres, a mesma relação (agudo-distante e grave-perto) se manteve. Passei a pesquisar então, se haveria uma gradação entre o grave e o agudo, seus termos e suas aplicações práticas. Para tanto, foi fundamental o papel dos “tradutores de plantão”. Além da lista de termos que me forneceram, Yanahim, um dos tradutores, desenhou-me círculos de tamanhos que variavam de um pequeno ponto para o som mais agudo em uma progressão até o maior círculo para o som mais grave. Curiosamente, este mesmo desenho, uma fileira de círculos em progressão de tamanho, se repetiu quando Aruta me contou uma história sobre *Kamaluhai*, a cobra que trouxe o barro para a cerâmica⁹⁴ (ver mito no anexo). Enquanto contava, Aruta desenhava os círculos que representariam as panelas que *kamaluhai* carregava em suas costas. Sempre que mostrava a panela maior, falava/cantava um som grave e quando apontava para a menor emitia um som bem agudo. Ao final, usou os mesmos termos, *autokupai* / som grave e *magatokupai* / som agudo que me haviam ensinado, ao apontar para as duas extremidades da cobra⁹⁵.

Uma segunda maneira utilizada para chegar a outras categorias sonoras, foi o uso de audições de MDs (mini-discs) com comentários feitos pelos entrevistados. Eu havia levado um MD com uma série de músicas vocais, de épocas e locais variados, com intenção tanto de ouvir nas horas vagas, quanto de utilizar como instrumento de pesquisa. Em uma dessas audições, Atakaho, que é um cantor e flautista de aproximadamente 36 anos, bem conceituado como músico, expressou grande admiração e surpresa com uma gravação que escutou de Bob McFerrin. Por várias vezes utilizou o termo *Awojo ka ĩpai*, que vim a saber, significa: som limpo e claro. Me chamou primeiramente a atenção, o fato de Atakaho utilizar termos como limpo, na medida em que era a primeira vez que ele ouvia um som digital (geralmente ouve-se muito cassete com pilha fraca). A surpresa e satisfação que demonstrou durante sua audição era mesmo visível, sua respiração se alterou, ficou mais rápida, sorria muito e me pedia para deixar aquele disco pois aquela música tinha que ser dele. Imaginei que o encanto causado

⁹³ Até o presente momento não consegui contato com a pesquisadora E. Ireland, que seria a pessoa mais indicada para dar-me um suporte linguístico, pois viveu dois anos entre os Wauja e possui um bom domínio da língua. Esta ajuda seria fundamental para que eu pudesse desenvolver melhor a análise deste material.

⁹⁴ Coelho (1981) apresenta um relato incrivelmente semelhante a este, tanto no conteúdo como na forma apresentada. Seria importante ainda lembrar uma correlação possível de ser estabelecida entre o mito de *kamaluhay* e o mito da “cobra-canoa” relatado por Piedade (1997) que apresentam similaridades estruturais.

⁹⁵ Pelo que pude apreender da língua wauja, o sufixo *pai* dá a idéia de duração, próximo do nosso gerúndio.

pucesse estar mais relacionado à “limpeza acústica” do MD do que às qualidades vocais de Bob McFerrin. Mostrei então outras gravações, duas faixas do disco de Elomar “Cantoria”, também em MD. Atakaho classificou as duas gravações como muito boas, porém, referia-se ao som de Bob Macferrin como “mais limpo” e o cantor era *Awojo napāpai*, ou seja, aquele que canta bem. Outras conversas em torno de suas classificações sonoras aconteceram sempre com a ajuda de um tradutor, resultando numa lista de vários termos que, espero, venha clarear um pouco a nossa audição da música Wauja.

Categorias sonoro-musicais Wauja

īkaī ‘som’ - *Apai* ‘música’ - *Tuluka* ‘dança’

Gradação dos sons (altura e intensidade)/espacialidade:

<i>Kiyākā autokupai</i>	som grosso (grave)	+Perto
<i>Autokuri</i>	som forte, tb. pode ser rouco, fala grosso	
<i>Autokupai</i>	som quase normal	
<i>Aitsa</i> ⁹⁶ <i>autokupai</i>	som normal, onde homem canta/fala	
<i>Ahātāi</i> ⁹⁷ <i>autokupai</i>	abaixou a voz um pouco	
<i>Magatokupai</i>	abaixou, um pouco fino, normal do som fino, onde mulher canta/fala	
<i>Ahātāi magatokupai</i>	já tá caindo, fica mais fraco	
<i>Magatokuyajopai</i>	som muito fino (agudo)	+Longe(<i>Kawaka</i>)
<i>Magatokupaikiyākā</i>	som fino e forte	

Qualidades do som:

<i>Awojo ka Īpai</i>	som limpo e claro, que se entende bem. (Pode servir para música bonita também)
<i>Aitsa awojo ka Īpai</i>	som chiado e sujo

⁹⁶ *Aitsa* é a palavra para negação, igual a “não” em português.

⁹⁷ *Ahātāi* indica pouca quantidade, menos, menor, pequeno.

<i>Kekitsipai</i>	som que doe. (Pode se referir a cortar com faca afiada)
<i>Aitsa aka Ī ka Īpai</i>	som feio
<i>Kapaiiyaki</i>	som que incomoda / ou serviço pesado
<u>Volume:</u>	
<i>Oúú</i> ⁹⁸	grito. Também significa dar algo para alguém, <i>puputa oúú</i> .
<i>Oúúta</i>	gritar
<i>Kitsaki</i>	muita gente falando junto, pode ser de perto ou de longe
<i>Okāintsi</i>	volume
<i>Kāipai</i>	mais volume, se escuta bem
<i>Kāiyajopai</i>	muito volume
<i>Aitsa kāipai</i>	menos volume
<i>Aitsa iajo ka Īpai / ou</i>	som muito baixo, não dá pra ouvir nada
<i>Minxete Īpai</i>	longe, se escuta pouco
<i>Magatokuwui</i>	volume equilibrado, falar fino (agudo) baixinho
<i>Ahātāikiāka Autokupai / ou</i>	falar um pouco mais alto, como no discurso do chefe
<i>Ahātāikiākaapai</i>	
<i>Halahalákapai</i>	variação do volume durante a produção de som, quando não se passa água na <i>Kawoka</i> ela fica com som assim
<u>Produção de sons:</u>	
<i>Tōká</i>	nome do som produzido pelo instrumento de mesmo nome, que consiste na percussão de um bambu grosso sobre um pedaço de madeira (ver descrição dos instrumentos).
<i>Tōkewekeho</i>	aquele que bate o <i>Tōká</i>
<i>Tōkapai</i>	batendo o <i>Tōká</i>
<i>Māinxapai</i>	percutindo, batendo qualquer coisa, o <i>Pulu-pulu</i> ou o <i>Timbó</i>
<i>Māinxawo</i>	bateu

⁹⁸Gregor (1982) classificou dezesseis tipos diferentes de gritos entre os Mehinaku, gritos que anunciam acontecimentos sociais e naturais. Ele afirma que esta é uma lista parcial. Não pesquisei isto entre os Wauja, mas observei algumas correspondências que creio existirem efetivamente entre os Wauja e os Mehinaku nestes gritos codificados.

<i>Tsitsixewekeho</i>	aquele que chocalha, <i>wekeho</i> = “dono” (de chocalho)
<i>Amataputapai</i>	aquele que está girando o <i>Matapu</i> (zunidor)
<i>Tojojotuwapai</i>	aquele que está girando ele mesmo (em torno de si)
<u>Sopros e cantos:</u>	
<i>Ejekekiyekeho</i>	aquele que sopra, que reza
<i>Nejekepey watana</i>	eu vou tocar <i>watana</i> , “flauta” (frase utilizada para indicar que se vai tocar não, somente <i>watana</i> , mas qualquer instrumento)
<i>Pejekā</i>	tocar flauta, soprar
<i>Wixá</i>	assobio
<i>Niwixapai</i>	eu assobio
<i>Keselelekepei</i>	som de chupar, igual a quando o pajé chupa doença de alguém. Assim que se toca <i>Talapi</i> (ver descrição do instrumento)
<i>Apaka</i>	cantar
<i>Apakapai</i>	cantando
<i>Papaka</i>	cante!
<i>Awojo napāpai</i>	aquele que canta ou toca flauta bem
<i>Aitsa awojo napāpai</i>	aquele que não canta ou não toca bem
<i>Ketseleleke</i>	rouco, com problema na voz
<u>Outros:</u>	
<i>Elelepei</i>	choro
<i>Alapai</i>	voando
<i>Eteme</i>	ouvir
<i>Akiejotuí</i>	treinar (flauta, canto, luta, qualquer treino)
<i>Kapararakapai /</i>	
<i>Katararakapai /</i>	sons de motor, onomatopeicos, ronco
<i>Katarankapai</i>	
<i>Papupaputapai /</i>	
<i>Sepuseputapai</i>	sons intermitentes

Pessoas:

<i>Apaiekehiyajo</i>	cantor principal
<i>Opejekunau</i>	ajudante de cantor
<i>Kawokatupá</i>	flautista principal
<i>Kawokamānuato</i>	flautista ajudante
<i>Watanawekehiyajo</i>	flautista mestre

Andamento:

<i>Awojotāipai</i>	andamento lento (serve para todo tipo de movimento)
<i>Kewelege</i>	andamento rápido

Língua e Fala:

<i>Iyāka</i>	dizer, contar
<i>Kixekoja</i>	falar
<i>Oma</i>	dizer/falar
<i>Ogatakoja</i>	língua de falar
<i>Ogatakojapa</i>	língua deles/delas
<i>Agatakoja</i>	nossa língua
<i>Nogatakoja</i>	minha língua

É interessante notar, na gradação dos sons, que há uma conexão com o sentido espacial. Desde as primeiras exegeses e demonstrações sobre a qualidade dos sons, passando pelo mito de *Kamaluhay*, observa-se uma horizontalidade marcante. A princípio estranhei este fato, já que na minha “audição-de-mundo”, e igualmente na teoria musical ocidental, as alturas musicais são representadas na verticalidade (agudo=cima, grave=baixo). Este fato pode ter relação com uma percepção do caráter plano do universo físico local. Não estou com isso querendo sugerir uma determinação ecológica para este tipo de percepção sonora, seria mesmo o inverso, visto que os Kamayurá também vivem no mesmo ambiente geográfico, mas o percebem de maneira própria⁹⁹. Tive uma experiência interessante neste sentido. Logo que cheguei, os nativos informavam, através da escuta, que o trator estava a caminho da aldeia,

precisando mesmo quanto tempo ele levaria para chegar. A distância “temporal” do trator que os nativos avaliavam se mostrou sempre precisa. Nestas ocasiões, eu não conseguia ouvir absolutamente nada: aquele dado sonoro não existia para mim. Depois de algumas semanas, comecei a perceber o som do trator à distância, e, com um pouco mais de “treinamento”, pude mesmo dar palpites quanto à distância temporal do objeto sonoro com alguma precisão. Este fato mostra que o desenvolvimento da horizontalidade na percepção sonora Wauja se relaciona a um monitoramento espacial da natureza, algo imprescindível não apenas no aferimento de “distâncias temporais” de objetos sonoros como também em atividades como caminhadas no mato e caça. Além disso, pode-se dizer que há também um monitoramento sonoro da sociedade, no sentido da impressionante capacidade de saber onde estão e sobre o que falam as pessoas em diferentes localidades da aldeia¹⁰⁰.

O termo *ejekekiyekeho* significa soprar (um instrumento musical, uma comida quente, a fumaça do cigarro) ou rezar. Esta última possibilidade surge por extensão ao sopro do tabaco, o princípio básico da cura xamânica. Esta associação une os domínios da música com o xamanismo através do ato de soprar, apontando para umnexo que pode ter pertinência amazônica¹⁰¹. Aqui podemos também relacionar o termo *keselelekepei* que significa chupar, tanto um líquido quanto a fumaça do tabaco e ainda o instrumento *Talapi*, cujo som é produzido através da aspiração do ar. Este instrumento, assim como todos os instrumentos ligados ao complexo da flauta *kawoká*, deve ficar fora da visão das mulheres.

A palavra *eteme*, “ouvir”, me pareceu carregar um outro significado bastante esclarecedor da importância que o universo sonoro representa para esta comunidade. *Eteme* é utilizada também para compreender, entender, enquanto que *unupa*, que quer dizer “ver”, pode ser usada para conhecer. Isto parece corresponder diretamente aos sentidos metaforizados que os Kamayurá dão aos verbos perceptuais *anup* e *cak*, respectivamente “ouvir” e “ver”,¹⁰² assim como se mostra totalmente contrária à certa percepção ocidental que privilegia mais o sentido visual. Apesar da posição preponderante que o sentido da visão ocupa em nossa sociedade, a audição também está relacionada para nós a entendimento. O

⁹⁹ Para uma discussão sobre a “sociologia da natureza” e a “ecologia da sociedade” ver Descola (1992).

¹⁰⁰ Uma interessante descrição do interrelacionamento entre a acústica e a ação social entre os Mehináku é apresentado por Gregor (1982:64-68).

¹⁰¹ Beudet, analisando a música Waiãpi, relaciona o sopro xamânico, sempre envolvendo fumaça de tabaco, com o sopro dos aerofones, sendo que o primeiro é visível e o segundo não (1997:47-48). Isto configura um jogo estrutural entre visibilidade e audibilidade que se confirma no caso Wauja. Ver também uma resenha crítica deste livro em Menezes Bastos e Piedade (1999).

¹⁰² Bem como entre os Suyá (Seeger, 19887a)

verbo “entender” em português, e em outras línguas latinas, carrega o sentido de “ouvir”, “perceber pelo ouvido” (cf. *Aurélio*) e etimologicamente significa “tender para”, donde “ter a intenção”. Daqui podemos extrair a intencionalidade da audição, que, apesar de estar ligada a um fenômeno que num primeiro nível foge de nossa intenção (ouve-se tudo que se apresenta ao nosso ouvido), escuta-se somente aquilo a que se quer captar o sentido, ou seja o que se quer entender¹⁰³. Entre os Wauja, através da visão do mundo físico, no cotidiano - excetuando-se aqui a visão do xamã quando em transe - tem-se uma experiência de superfície, seria como que um primeiro contato com a “coisa”, enquanto que com a audição pode-se chegar à compreensão de tal “coisa”¹⁰⁴. Sempre que meus informantes finalizavam alguma história, mito ou explicação, usavam a frase “*Neteme peyu?*”, que pode ser traduzida como “Você me ouviu? /Você me entendeu?”.

Em meio a uma rede de significados dada pela interação entre os sentidos da visão e audição, torna-se estimulante pensar a respeito de um complexo ritual conhecido na literatura amazônica como “complexo das flautas sagradas” e, que entre os Wauja leva o nome do instrumento principal, a flauta *kawoká* (ver descrição do instrumento a seguir). Em torno deste instrumento e dos vários mitos que lhe dão sustentação¹⁰⁵, são estabelecidas regras de comportamento diferentes para homens e mulheres e dessas regras emerge uma relação sensorial bastante peculiar: as mulheres devem manter uma relação *acusmática*¹⁰⁶ com as flautas *kawoká*. Às mulheres não é dado ver a *kawoká* nem durante a *performance* dos flautistas e nem durante o repouso do instrumento, porém elas ouvem toda a seção musical de dentro de suas casas, o que parece ser mesmo desejado pelos executantes. A proibição visual ocorre em todo o Alto Xingu e a penalidade para aquela que infringir esta regra, é o “estupro coletivo ritual”, *aintyawakakinapai*¹⁰⁷. Também entre os Tukano, no noroeste amazônico, durante as performances de música do *jurupari* ocorre que as mulheres devem permanecer

¹⁰³ Para uma discussão maior sobre este assunto ver Schaeffer (1983).

¹⁰⁴ Ao perguntar para Atamai qual dos sentidos seria mais importante ao se andar no mato, a visão ou a audição, ele, que infelizmente está perdendo a visão, respondeu-me sem hesitar que é a audição.

¹⁰⁵ Ver na seção sobre relações de gênero e música os seguintes mitos: “O roubo da flauta *kawoká*”, “*Kawoka* e o estupro”, “Mulher que sabia músicas de flauta” e “*Mapapoho* - o povo abelha dono de *kawoká*”.

¹⁰⁶ “*Acusmático* é um termo utilizado por Schaeffer para tratar da relação que estabelecemos com fontes sonoras como o rádio e as gravações, que nos impede de ver os objetos sonoros originais. Este termo foi adotado primeiramente para nomear os discípulos de Pitágoras que ouviam as suas lições escondidos atrás de um pano, sem vê-lo, observando o mais rigoroso silêncio. Pode-se usar como adjetivo, e aí diz-se de um ruído que se escuta sem ver as causas donde provém (Schaeffer, 1983: 83-84).

¹⁰⁷ De acordo com Gregor, *aintya* = comer e também ter relações sexuais; *waka* = aumentativo, um ampliador tanto de distância quanto de tamanho; *kina* = dá a idéia de coletivo, várias pessoas; *pai* = sufixo de duração (1985:103,104).

fechadas dentro de suas casas, não lhes sendo permitida a visão dos trompetes *miriá-põ'ra*, porém, elas

“devem ouvir os instrumentos. É dessa forma que se estabelece uma comunicação especial entre o mundo dos homens e o das mulheres. Mais propriamente, há uma mensagem sonora “invisível” do mundo masculino para o feminino que deve ser ouvida: a música está firmando o domínio dos instrumentos pelos homens, está comunicando as capacidades reprodutivas dos *miriá-põ'ra* sob controle dos homens” (Piedade, 1999).

Os aruak do noroeste Amazônico também possuem este mesmo complexo de instrumentos sagrados (ver Hill, 1993). Além destes, também pode-se mencionar os Mundurucú (Murphy e Murphy, 1974), os Pareci, os Nambikwara, os Piaroa, entre outros (ver mapas em Chaumeil, 1997). É interessante notar que um “complexo das flautas sagradas” muito semelhante a este foi observado também entre vários povos da Nova Guiné, como os Sambia (Herdt, 1982), os Iatmul (Batson, 1958) e os Wogeo (Hogbin, 1970). O ritual da *kawoká*, bem como as implicações que a quebra da regra *acusmática* a que estão submetidas as mulheres, serão tratados em outro capítulo.

Um outro termo também me chamou a atenção, na verdade meus informantes que chamaram a atenção para um duplo significado da palavra *kapaipiyaki*, que quer dizer tanto “som que incomoda” quanto “serviço pesado”, como carregar troncos para fazer casa. Um som que causa incômodo pode parecer um fardo pesado, algo do qual devemos nos livrar, ou no mínimo, algo que é difícil suportar. É interessante notar que a paisagem sonora da aldeia está bem protegida de tais sons, à exceção do trator que eventualmente circula ali, dificilmente ouvem-se sons *kapaipiyaki*¹⁰⁸.

¹⁰⁸ Esta observação, no entanto, está mais ligada à minha percepção da paisagem sonora da aldeia do que à percepção nativa propriamente.

2. CLASSIFICAÇÃO DOS INSTRUMENTOS MUSICAIS

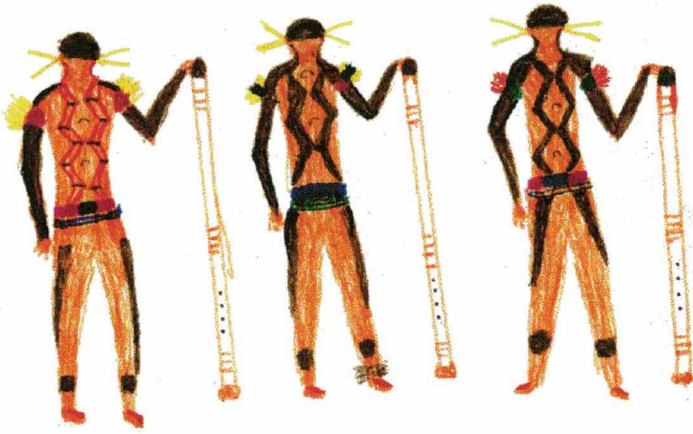
Assim como a maioria dos trabalhos sobre classificação de instrumentos musicais, o presente estudo apoia-se no modelo descritivo de Hornbostel e Sachs (1986 [1914]), buscando no entanto, uma abordagem mais qualitativa na medida em que as observações feitas em campo e as classificações nativas contribuíram para tal. Uma outra fonte à qual farei referência é o “Glossário dos Instrumentos Musicais” de Travassos (1987). Ao final de cada item apresentarei correspondências diretas entre os Wauja e os Kamayurá por razões, que valem aqui serem lembradas: os Kamayurá são os vizinhos mais próximos dos Wauja (distam de aproximadamente 30 km), possuem complexos rituais muito semelhantes (porém não idênticos) e, até o presente momento, são o único grupo do alto Xingu que teve seu universo sonoro/musical etnografado (MB, 1978; 1990).

Nesta seção apresento uma relação dos instrumentos musicais Wauja, a maioria dos quais pude documentar para a Coleção do MAE/UFBA. Outros instrumentos também foram incluídos nesta relação a partir de descrições feitas pelos informantes da aldeia. Incluo ainda uma série de imagens que certamente trazem outras informações que o texto acabou por omitir. Todas as fotos foram feitas na aldeia durante a pesquisa de campo e os desenhos foram feitos por Aruta e Kaomo. Esta sistematização representa um passo fundamental para podermos nos aproximar do mundo sonoro/musical Wauja, afinal, estes são os objetos criados por eles para atuar nesta dimensão, e portanto, suas formas, materiais e simbolismos têm muito a nos dizer.

Aerofones

Figura 1 (desenho feito por Kaomo)

*Kawoká*¹⁰⁹



Aerofone tipo flauta com um conduto e defletor de cera de abelha. O tubo é feito de madeira *yalapaná* (e mais raramente de *wajo*)¹¹⁰, formado por dois hemisférios que são colados com cera de abelha, *iyapi*, e amarrados com fibra de embira, *mehepejo*. O tubo é aberto nas duas extremidades e possui quatro orifícios

digitais. Seu comprimento é de aproximadamente 1 metro. Esta é a principal flauta dos Wauja, geralmente sua execução é feita em trio, ou seja, três módulos e três tocadores¹¹¹, posicionando-se o *kawokatupá*, “mestre de música”, no centro e os *kawokamã nauato*, “ajudantes”, um de cada lado. Ocasionalmente pode ser executada apenas pelo “mestre de música”. As mulheres são proibidas de ver este instrumento tanto durante sua execução quanto em repouso, devendo manter-se dentro de suas casas durante a execução, sendo que a penalidade para a infração a esta regra é o estupro coletivo, *aintyawakakinapai*. Os três módulos da *kawoká* são guardados na *kwakuho*, “casa dos homens”, ou no mato próximo à casa de seu “dono”. Os três módulos sempre possuem um “dono”, um *kawokáwekeho*, pessoa que em algum momento ficou doente e o pajé diagnosticou que sua alma, *paapitsi*, estaria sendo roubada pelo *Apapaatae kawoká*. Esta pessoa então encomenda a quem saiba construir tal instrumento (na aldeia, atualmente, somente Kaomo sabe fazer esta flauta) que faça o conjunto e prepare uma festa para que o *Apapaatae* fique satisfeito e o deixe em paz. Este “dono” da *kawoká*, depois de estar curado, tem por obrigação cuidar das flautas, ou seja, providenciar que periodicamente executem seu repertório, que consiste basicamente das músicas do *Awaulu*, “raposo”, e em tais momentos deve alimentar a *kawoká* com *wakula*, “pirão de peixe”, e *mukaga*, “mingau de mandioca”, por intermédio dos músicos para que o

¹⁰⁹ Em função das interdições visuais a que estão ligados estes instrumentos, bem como as *kawokatãi*, *kuluta*, *talapi* e *mutukutãi*, solicito enfaticamente que não sejam feitas cópias destas imagens.

¹¹⁰ Não pude saber o nome destas árvores em português.

¹¹¹ O termo “módulo” corresponde ao instrumento em si, tratando-se aqui de três “exemplares”. Os “tocadores” são os instrumentistas propriamente.

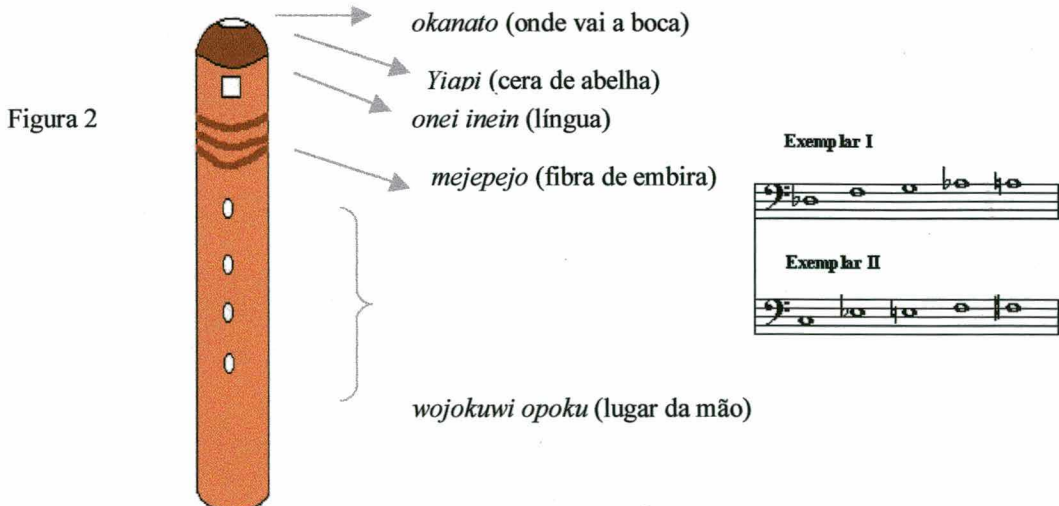
Apapaatae fique contente e, ao invés de deixá-lo doente, torne-se seu aliado, protegendo-o de outros *Apapaatae* que possam querer roubar sua alma. [Kamayurá: *Yaku'i*]

Segue abaixo a tessitura das flautas *kawoká* obtida a partir de uma gravação feita por um jovem Wauja no ano anterior à minha estada ali.



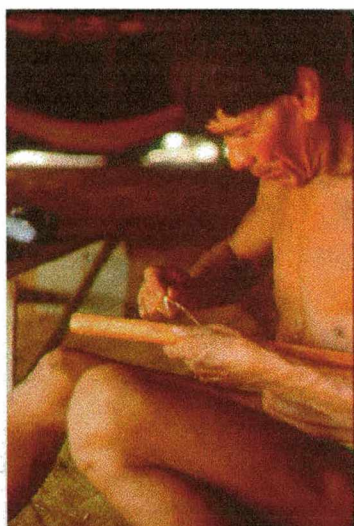
Kawokatãi

Aerofone tipo flauta aberto nas duas extremidades, com defletor de *iyapi*, “cera de abelha”, e quatro orifícios digitais. É feita de *õtapi*, “taquara”, e amarrada na extremidade proximal com fibra de *mehepejo*, “embira”. É passado urucum em toda sua extensão, sendo seu comprimento de aproximadamente 50 centímetros. Serve como instrumento para aprender a tocar *Kawoká* e faz parte do complexo ritual da *kawoká*. É também utilizada em rituais de cura e não deve ser tocada na frente das mulheres, porém pode ser guardada na casa de qualquer flautista, permanecendo assim à vista das mulheres, portanto não apresenta as mesmas implicações que a *kawoká*. De acordo com os informantes não existe uma *kawokatãi* especial, ela pode ser feita com qualquer bambu, pode ser feita com cano de água, cano de bicicleta, que seu poder é o mesmo, não importando o material, mas sim “o som, a canção, o ritmo”. É interessante notar que os dois exemplares que me foram apresentados possuem relações intervalares diferentes entre si, o que significa que o repertório executado em um, muito dificilmente poderia ser igualmente executado no outro. De acordo com Yutá, “cada pessoa que sabe tocar *kawoká* tem a sua (*kawokatãi*) pra treinar, para o dedo ficar mole”. [Kamayurá: *2Kuruta'i*. Diferentemente desta, a *kawokatãi* é apresentada só e não em trio].



Descrição da fabricação de uma flauta *Kawokatãï*

Foto 1



Fotos 2 e 3



Foto 4

Kaomo fez uma demonstração de como se fabrica uma *Kawokatãï*. Não demorou mais do que quinze minutos para fazer a flauta. Chegou com um pedaço comprido de bambu que havia cortado no dia anterior, neste estágio o bambu chama-se *intaipixana*, já lixado e passado urucum; cortou com uma faca o tamanho que achou necessário, medindo com as mãos a altura correta; tapou uma das extremidades com cera de abelha deixando um pequeno orifício (foto1); iniciou a abertura dos furos no corpo da flauta pelo buraco que fica mais próximo do bocal (foto2); depois mediu com os dedos a distância necessária para os quatro orifícios digitais (foto3). Todos estes furos foram feitos com dente de “peixe cachorra”. Por último, molhou as extremidades da flauta na água, testou o som, abriu um pouco mais alguns dos orifícios, arrumou a cera do bocal, colocou mais um pedacinho de cera e prendeu uma fita de *mehepejo*, “embira”, próximo ao bocal. Perguntei ao final se ele estava satisfeito com o som da flauta e ele disse que sim, que ela tinha som diferente da outra (aquela apresentada por Yutá) por causa da largura do bambu ser diferente. Comparando as duas flautas ele disse preferir a que foi feita por ele, por ter o som mais grave, e que, segundo ele, estaria “pegando um pouco a parte da *Kuluta*” (flauta um pouco maior que a *Kawokatãï*).

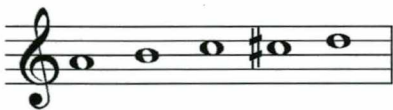
Kuluta

Foto 4



Aerofone tipo flauta aberto nas duas extremidades, com defletor de *iyapi*, “cera de abelha”, e quatro orifícios digitais. É feita de *õtapi*, “taquara”, e amarrada na extremidade proximal com fibra de *mehepejo*, “embira”. É passado urucum em toda sua extensão, sendo seu comprimento de aproximadamente 70 centímetros. É sempre executada em trio (três módulos e três flautistas) em

unísono. Os três exemplares que pude observar apresentavam uma variação microtonal de afinação e produziam muitos sons harmônicos durante sua execução. O *kawokatupá*, “flautista principal”, posiciona-se ao centro e seus ajudantes um de cada lado, obedecendo uma relação de parentesco que define que o parente consangüíneo se posicione à esquerda do “flautista principal” e o parente afim à sua direita (isto ao começo de cada música, pois, enquanto tocam, eles se deslocam conjuntamente alguns passos para a frente, viram-se ao mesmo tempo e retornam ao ponto inicial com a disposição então invertida, o consangüíneo à direita e o afim à esquerda). O *kawokatupá* é o único a usar um *luaum* (chocalho de semente de pequi) preso ao tornozelo. A *kuluta* faz parte também do complexo ritual da *kawoká*, e assim como esta, é interdita às mulheres durante sua execução. [Kamayurá: *2kuruta*].



Talapi

Aerofone, tipo clarinete de palheta livre interna. O tubo, de aproximadamente 20 centímetros é feito de *yanato*, “bambu”, e a palheta, *watanatãi*, é feita de um bambuzinho bem fino, *watanato* que possui um seccionamento longitudinal, sendo posteriormente presa dentro do tubo inscritor com uma bola de cera de abelha. É apresentado sempre em dupla, *eneja*, “macho” e *toneju*, “fêmea”, que são tocados de acordo com a técnica de alternância. O som pode ser produzido tanto através do sopro como da aspiração do ar, em qualquer das duas extremidades (no *kanato*, “boca” ou no *isixiauto*, “anus”) do instrumento. *Talapi* é o nome de um peixe e assim como este é ornamentado, possuindo olhos e barbatanas. Acompanha a flauta *Kawoká* em seu ritual. [Kamayurá: *Tarawi*].

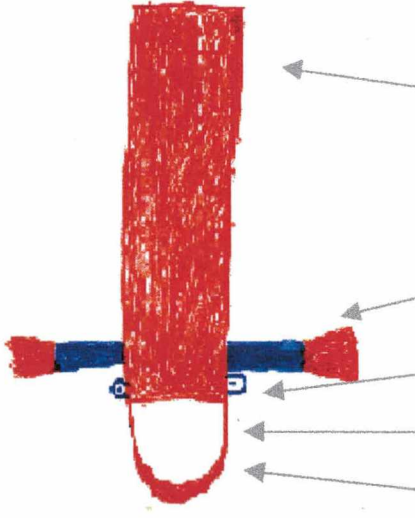
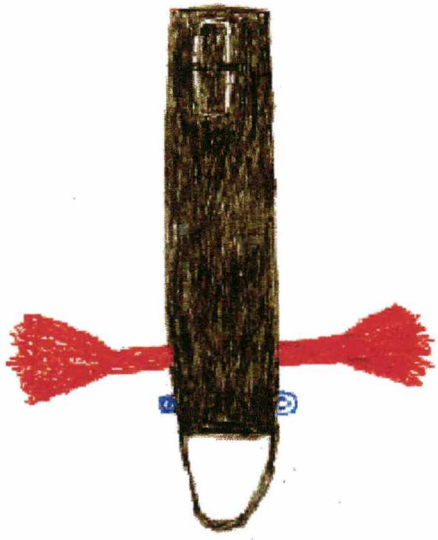
Figura 3

Talapi macho

Talapi fêmea

Quando tocada no *KANATO*
toneju *eneja*

Quando tocada no *ISEXIAUTO*
toneju *eneja*



- ← *iejeto*, “a ponta” é chamada de *isixiauto*, “anus”
- ← *owanato*, “barbatana”
- ← *onujutai*, “olho”
- ← *onumasaku*, “queixo”
- ← *kanato*, “boca”

(desenho feito por Aruta)

detalhe da *watanatãi* “palheta” interna

- ← cera de abelha
- ← incisão

1Watana

Aerofone tipo flauta composto de quatro tubos agrupados dois a dois alternadamente de acordo com o tamanho (1,3; 2,4) e amarrados com *kwapi*, “fio de algodão”. É sempre executada por dois flautistas, cada um ficando com dois tubos (módulos). O flautista que toca primeiro, com os módulos 1,3 é chamado de Apayumá enquanto que o que fica com os tubos 2,4 é chamado de Malasixiato. Os tubos são de yanato, “taquara”, possuem conduto externo preso com cera de abelha e são desprovidos de orifícios digitais. O tubo maior tem aproximadamente 2 metros de comprimento. As taquaras utilizadas para sua fabricação não são encontradas na região, sendo adquiridas dos Kayabí através de trocas por muitos objetos, como colares, panelas e redes, sendo que este instrumento custa bastante “caro” para os Wauja. A 1watana é utilizada exclusivamente no Kaumay (festa para homenagear chefes que morreram, correspondente do Kwaryp Kamayurá) e no Pohoká (festa de furação de orelha dos meninos e rapazes). A palavra watana possui três níveis de contraste¹¹²: o primeiro, referindo-se especificamente à “flauta do Kaumay” acima descrita (1watana); o segundo refere-se às “flautas em geral” (2watana); e um terceiro nível refere-se a “instrumento musical em geral”, como violão, piano, flauta (3watana), sendo que algumas vezes os Wauja utilizam a palavra owataná quando se referem a instrumentos não-xinguanos. [Kamayurá: 2Uru’a].

1Watana

1Apayumá 2Malasixiatokana

3Onejokana 4Itãixia


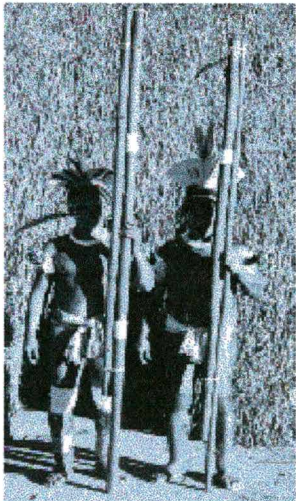




Foto 5

isixiauto, “anus”



detalhe da extremidade proximal

okanato, boca

onei, língua

¹¹² Assim como em MB (1978) utilizarei uma indexação numérica para distinguir os diferentes significados empregados ao mesmo termo.

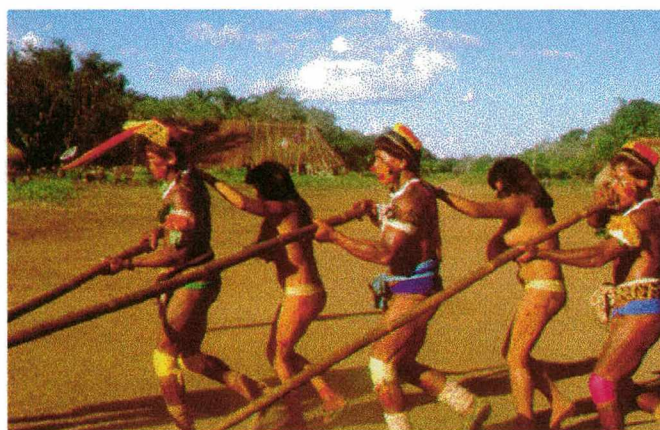
Mutukutãi

(desenho feito por Aruta)

Aerofone em formato globular feito de cabaça pequena com dois orifícios, cada um numa extremidade oposta ao outro. Não havia nenhum na aldeia no período em que estive lá, tendo tido conhecimento deste instrumento através de um desenho que um informante me fez. Acompanha o conjunto de *Kawoká*. [Kamayurá: não foi observada nenhuma correspondência].

Tankwara

Foto 6



Conjunto de cinco aerofones tipo clarinetes, sendo denominados por ordem de tamanho - do maior para o menor:

1. *Tankwara Enojakana Autokupai*,
2. *Tankwara Enojakana Magtokupaiahãtãi*,
3. *Tankwara Enojakana Magtokupai*,
4. *Tankwara Enojakana Magtokuyajopai* e

5. *Tankwara Enojakana Autokupaikiãkã*, os três primeiros também chamados de filhos, o penúltimo de pai e o último de Vovô. Seu comprimento varia de aproximadamente 1,80 mt. o maior e 1,00 mt. o menor. Dentro do tubo inscrito é afixada uma palheta nos mesmos moldes da palheta do *talapi*. São executados por cinco membros de uma mesma família consangüínea através da técnica de alternância (*hocket style*)¹¹³ em festa que leva o nome do instrumento. Por serem feitos do mesmo material que as *watanas*, são também instrumentos muito “caros” para os Wauja. Dizem ter aprendido a tocar *tankwara* há muito tempo atrás com os Bakairi, (grupo de língua karibe que até o início deste século habitava a região do Batovi, vivendo atualmente próximo a Paranatinga, fora do Parque Indígena do Xingu). Os Matipú (habitantes

¹¹³O termo *hocket style* vem dos estudos da Música Ocidental e é utilizado desde pelo menos 1200, período conhecido na música Européia como *Ars Antiqua*. O termo é originário do francês *hocket*, “solução”, e aponta para o efeito gerado ao se cortar uma melodia e dividir as notas entre duas vozes, ficando sempre para cada voz uma nota e uma pausa, dando o efeito de solução (Atlas zur Musik:213). Esta técnica é amplamente utilizada na música amazônica (Travassos, 1987:183).

do Parque) também fazem a mesma referência aos Bakairi, lembrando terem aprendido com estes a tocar *tankwara* (Veras, comunicação pessoal, 1998).¹¹⁴ [Kamayurá: *Ta'akwara*].



Laptauana

Foto 5



Foto 7

Aerofone tipo trompete,

transversal, feito de *yanatokuma*, “taquara grossa”, sendo o tubo fechado na extremidade proximal. Este instrumento é basicamente a mesma taquara que se usa como percussão nas festas de *kagapa* [Kamayurá: *tawarawanã*] e *wakure*, chamado *tōká* (ver adiante), porém aqui, apresenta um pequeno orifício por onde se projeta o sopro. Seu comprimento é de aproximadamente 50 centímetros e seu

diâmetro de mais ou menos 10 centímetros. É utilizado exclusivamente nas ocasiões do eclipse, porém se ocorrer um eclipse e na ocasião não tiverem este instrumento na aldeia, pode-se improvisar um outro trompete com qualquer tubo grosso¹¹⁵. [Kamayurá: *Numiatotō*]

O som fundamental é

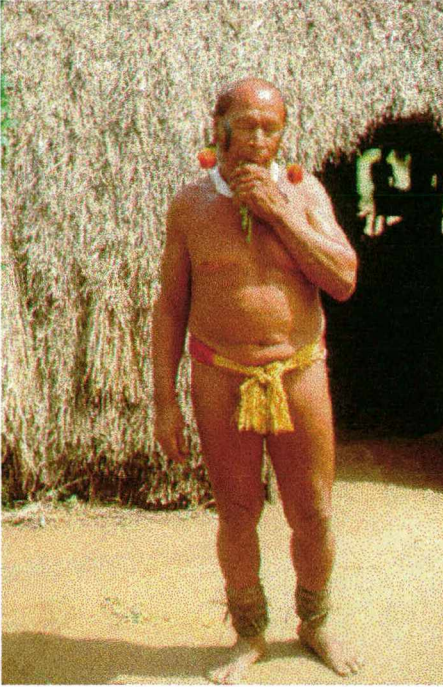


¹¹⁴ Estas informações devem somar-se às de Beaudet (1997: 57-65), pois não há referência a estes dois grupos, Wauja e Matipú, em seu estudo sobre a difusão dos clarinetes nas terras baixas da América do Sul.

¹¹⁵ Ver desenho e duas versões do mito de Laptauana no anexo.

Yapejatekana

Foto 8




Aerofone tipo flauta de pã, composto de quatro tubinhos de *watanato*, “bambuzinho”, sem orifícios e conduto. Os quatro tubos ou módulos podem ser tocados por apenas um flautista ou dividindo-os entre dois músicos de forma alternada, ou seja, um fica com os tubos 1 e 3, e o outro com os 2 e 4 (por ordem de tamanho dos tubos) servindo também como instrumento para se aprender a tocar *Watana*. O principal repertório tanto para a *yapejatekana* quanto para a *watana* são as músicas do *Ukalu*, “tatu”, personagem que teria criado as primeiras músicas para a *watana* e tocado antes do desfile da festa de *kaumay*. É um instrumento “descartável”, já que, segundo Yutá (foto 8), “depois de tocar joga fora e

faz outro quando quiser tocar de novo”. Pode-se executar conjuntos de *yapejatekana* com afinações diferentes, e a isto denominam *hohoa*, (me traduziram como “zoada”, muito comum na colheita do pequi). Como pude observar nos dois conjuntos exemplificados acima, as relação intervalar entre os 4 módulos de um exemplar varia em relação ao outro (*yapejatejana A e B*). [Kamayurá: *2awirwre*, porém entre os Wauja não existe *2awirwre* 'i, com cinco tubos].

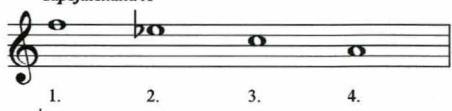
Yapejatekana

1 2 3 4

itsialapu kuwapi
(linha de amarrar de algodão)

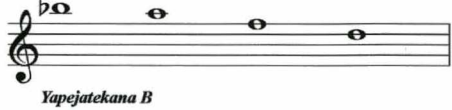


Yapejatekana A



1. 2. 3. 4.

Yapejatekana B



1 *nejokana* (pai)

2 *malastiakana* (do meio)

3 *kitimaiatiana* (que vem primeiro)

4 *ita ĩtiana* (filhote)

Matapu

Foto 9



Aerofone livre, zunidor. Placa de madeira plana recortada no formato de peixe, representados sempre aos pares, macho e fêmea, variando muito em comprimento, entre 40 e 70 centímetros aproximadamente. Esta placa é presa por um cordão à uma vara comprida (de aprox. 2mts.) que deve ser girada pelo executante em torno de seu próprio eixo, produzindo assim sons mais agudos ou mais graves de acordo com a velocidade empregada, ou seja, mais veloz – mais agudo, mais lento – mais grave. Há também entre os Wauja um zunidor menor que é chamado de *aripe*, “vovô” e costumam fabricar para as

crianças miniaturas de zunidores chamados de *mulu-mulu*. Recebe pintura branca na base e motivos em preto e vermelho de acordo com o peixe representado, que, segundo Coelho (1991), mais freqüentemente apresenta motivos de *puija*, “matrinxã”, podendo também ocorrer com certa freqüência motivos de peixe-cachorro, cará, acari, e outros. Durante sua execução as mulheres se fecham dentro das casas, aparentemente com medo do som produzido. Na mitologia, este instrumento serviu para afugentar as mulheres quando estas ainda eram as “donas” das flautas *kawoká*. Utilizam este instrumento somente na festa que leva seu nome, dentro do ciclo de festas do pequi. Ao perguntar se ele era um instrumento de fazer música, disseram que sim, pois “o *matapu* está falando que quer mingau, que quer peixe, igual na música”. [Kamayurá: *Parapara*, “cobra” e *Uriwuri*, “peixe”].

Idiofones

1Uaum

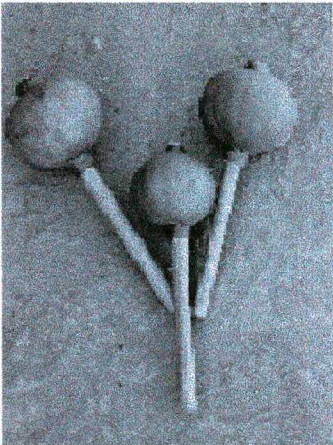
Foto 10



Idiofone tipo chocalho em feira feito de *yuejotari*, “sementes de pequi”, amarradas por fios de algodão. Pode ser utilizado preso ao tornozelo, preso a um bastão de ritmo ou vibrado diretamente com a mão, dependendo do repertório musical em questão. Faz parte do complexo ritual da *kawoká*. [Kamayurá: *yaku'iakāmity*].

2Uaum

Foto 11



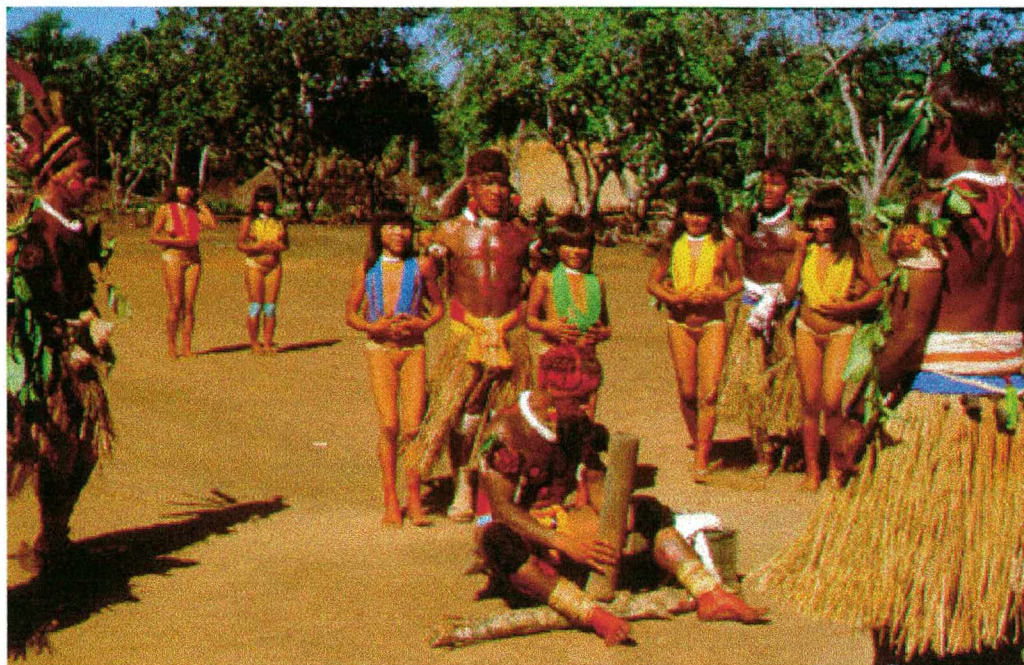
Idiofone tipo chocalho globular, feito de *maoma*, “cabaça”, com sementes diversas em seu interior, cabo de madeira e cera de abelha para a fixação das partes. A peça toda mede aproximadamente 20 centímetros. Quando no *kaumay*, são tocados dois, um para cada cantor, já em festas como *kagapa*, é utilizado apenas um *2uaum* em conjunto com dois cantores e um *tōnká*. Apesar de Travassos (1987: 181) fazer referência a chocalho globular de cerâmica entre os Wauja, eles negaram sua existência. Existem objetos de cerâmica queimada com bolinhas também de cerâmica dentro, que produzem o efeito de chocalho, em formatos variados (como o *tsak-tsak* em forma de vaso e outros em forma de peixe ou tracajá), porém não são instrumentos musicais e sim objetos lúdicos, não tomando parte em nenhuma festividade. [Kamayurá: *yakokoakāmity*].

3Uaum

Idiofone tipo chocalho globular, feito de *maoma*, “cabaça”, com sementes diversas em seu interior e cabo de madeira. Apesar de não diferir nem na forma e nem no material do *2uaum*, o *3uaum* produz um som diferente do anterior pois, a cabaça não sendo presa ao cabo

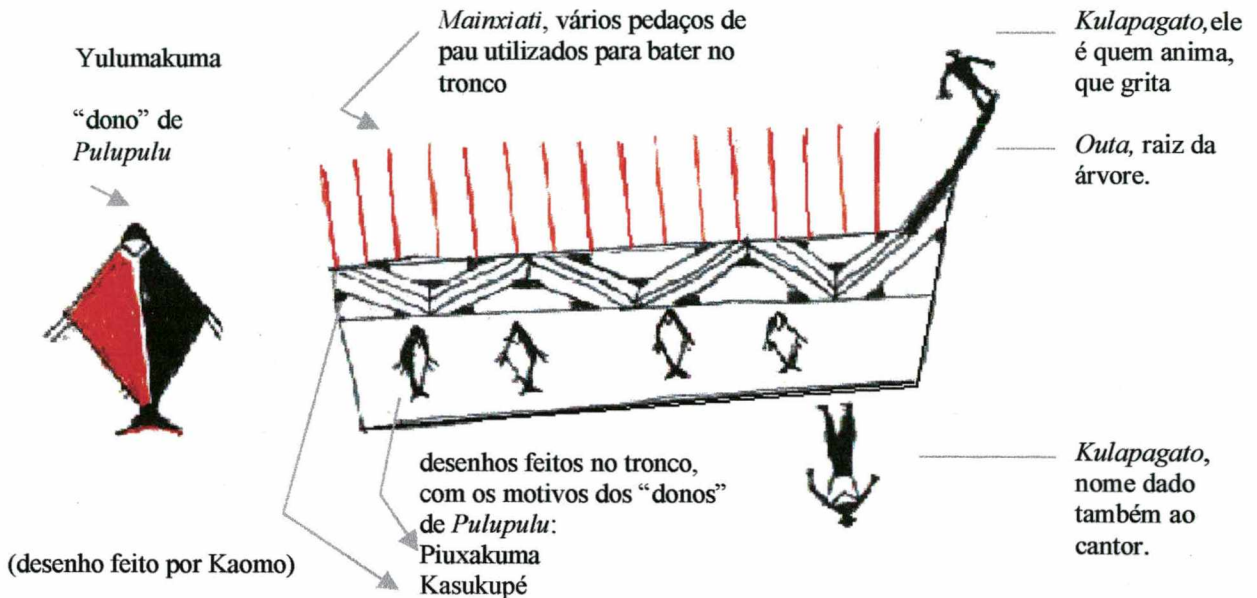
de forma fixa, produz sons de fricção neste cabo à medida que o pajé esfrega a mão na cabaça. É de uso exclusivo do pajé e só é utilizado em sessões xamânicas. [Kamayurá: *payeakãimity*].

Foto 12

Tõká

Idiofone tipo tubo oco. É um bastão de ritmo feito de *yanatokuma*, “taquara grossa”, sendo uma das extremidades aberta e a outra fechada. Se utiliza percutindo a extremidade aberta sobre um pedaço de madeira. Seu comprimento é de aproximadamente 50 centímetros e seu diâmetro de mais ou menos 10 centímetros (igual a *laptauana*, porém, sem o orifício labial).¹¹⁶ [Kamayurá: *numiatotó*].

¹¹⁶ Pude observar sua execução na festa de *wakure* (foto12), ocasião em que o cantor se posiciona sentado no centro da aldeia e enquanto canta percutindo o *tõnká*, um grupo de homens, num primeiro momento, dança e emite gritos ao seu redor e posteriormente as mulheres, que estão em pé observando, são convidadas a dançar junto. Na festa de *kagapa* [Kamayurá: *tawurawãñã*] o cantor se posiciona da mesma forma que na *wakure*, porém soma-se a ele outro cantor munido de um *Zuaum* que se coloca às suas costas.



Pulupulu

Idiofone de percussão (trocano) feito a partir de tronco oco de árvore de aproximadamente 7 metros de comprimento que tem o mesmo nome do instrumento. É percutido com *mainxiati*, “baquetas de madeira” e são feitos desenhos de *piuxakuma* e *yulumakuma* (entidades subaquáticas que são donas desta árvore) ao longo do tronco. Muitos homens participam de sua execução, tanto percutindo o tronco como cantando e emitindo gritos. Não há registro deste instrumento na aldeia há aproximadamente 40 anos pois ninguém ficou doente deste *Apapaatae*¹¹⁷ nestes últimos anos. Segundo relatos, o tronco deve ser escavado e queimado por dentro para ficar oco ainda no local onde foi cortado e levado para a aldeia somente à noite, pois sua visão é interdita às mulheres, permanecendo durante o tempo necessário dentro da *kuwakuho*, “casa dos homens” e quando finda o ritual deve ser totalmente incinerado. [Kamayurá: *warañumia*. No período em que estive em campo obtive informações de que os Kamayurá estavam fazendo uma festa deste instrumento, o que corrobora as informações que MB (*op.cit*:119) recebeu de alguns dos Kamayurá, de que este instrumento estaria apenas “descansando” e não que teria “acabado” como disseram outros].

¹¹⁷ Assim como para a realização de determinadas festas de flautas e máscaras, a festa do *Pulupulu* só deverá ocorrer caso o pajé diagnostique que alguém está tendo sua alma roubada pelo *Apapaatae* homônimo.

Observações finais quanto à classificação dos instrumentos musicais:

Procurei me aproximar ao máximo das questões levantadas por Seeger (1978) com relação à classificação dos instrumentos musicais, na medida em que esta classificação deve estar inserida num contexto que busca dar respostas para duas questões básicas, a saber:

1. “como são produzidos e tocados esses instrumentos” e 2. “porque razão isto é feito de uma maneira e não de outra” (*op.cit.*:176). Para se alcançar alguma resposta para tais questões, outras tantas devem fazer parte do processo de pesquisa, tais como: o que se está tocando, de que modo, quando, por quem, para quem e porque. Os materiais utilizados, por exemplo, podem nos dar pistas valiosas sobre conexões existentes entre a cultura material e o universo mítico. As interdições de determinado sexo ou idade à participação na fabricação ou utilização de determinados instrumentos também são objeto de análise neste estudo por fornecer-nos importante material para a compreensão do contrato social vigente em tal sociedade. Também questões de parentesco se explicitam, como no caso das *tankwaras*, que são tocadas por grupos consangüíneos. Informações do tipo “a flauta *Iwatana* só é executada em duas festas: *kaumay* e *pohoká*” podem nos dar o que pensar, afinal tais rituais estão ligados a duas fases liminares na vida de um homem: a morte e a adolescência, respectivamente. Os dados aqui apresentados, no entanto, somente poderão alcançar certa abrangência quando cruzados com outras informações da cultura em questão e após uma análise mais detalhada do material sonoro propriamente dito, na medida em que é através da audição deste material que novas relações poderão ser estabelecidas.

3. A MÚSICA WAUJA

Esta seção será dividida em três partes. Na primeira, farei uma descrição de um ritual que observei em campo; na segunda, apresentarei uma classificação do repertório musical Wauja; e na terceira, tentarei mostrar alguns nexos entre mito, música e relações de gênero.

No capítulo dedicado ao trabalho de campo, afirmei que o período que passei na aldeia Piulaga não era dos mais propícios à festividades. De fato, os Wauja estavam “enlutados” e, ao que parece, receosos de festejar qualquer coisa. Uma de minhas informantes, ao ser questionada sobre o que as mulheres mais temiam na aldeia, respondeu-me que tinham medo da família do rapaz que morreu, e por causa desta, não poderiam cantar, fazer festa sem a autorização da família. No entanto, a família do rapaz falecido não se encontrava na aldeia, pois seus pais tinham ido ou para a aldeia dos Suyá, segundo alguns informantes, ou para a aldeia dos Txicão, segundo outros. Havia ainda alguns membros desta família espalhados em várias casas na aldeia Wauja, porém não foi possível identificá-los. Disseram que para este período estava planejada uma festa de flauta (creio que era de *kawoka*) que não iria ocorrer por causa do luto; porém, segundo estes informantes, isto seria muito ruim, pois não fazer a festa poderia trazer-lhes conseqüências nefastas. Não pude ir mais fundo neste problema, porque todos evitaram dar maiores explicações: havia um verdadeiro pacto de silêncio em volta do luto.

Com o passar do tempo, não sem alguma insistência minha¹¹⁸, os músicos foram se dispondo a fazer demonstrações do repertório vocal e, com menos freqüência, do repertório instrumental. Foram organizadas ‘Demonstrações de Festas’, com pintura corporal, dança e cantos para que eu pudesse gravar e fotografar.

No entanto, ocorreram duas festas que não foram demonstração, em função da doença do chefe da aldeia, Yutá: as festas de *Ewejo* e de *Sapukuyawá*. Este chefe adoeceu em Brasília e sua recuperação na aldeia foi demorada e preocupante¹¹⁹.

Nesta seção, apresentarei uma descrição destas festas, na qual incluirei partituras e fotos. Em seguida, será esboçada uma classificação geral do repertório musical Wauja, e cada um dos sub-repertórios desta classificação será brevemente descrito e comentado.

¹¹⁸ E também não sem pagamento “em espécimes”, como: miçanga, pilhas, facões, anzóis, linha de pesca, etc... Este pagamento, no entanto, não saldou a dívida que tenho para com eles. Os Wauja foram generosos e me deram muito mais do que creio ter podido retribuir.

¹¹⁹ Veja o capítulo sobre o trabalho de campo

Uma etnografia do ritual de *Sapukuyawá* e *Ewejo* (12/5 a 20/5 de 1998)

Quando o pessoal voltou da viagem de Brasília, o chefe Yutá, que também fazia parte da comitiva, encontrava-se bastante doente. Ele tossia muito, tinha muita febre e dores pelo corpo, seu estado era preocupante, e foi iniciada uma série de pajelanças com vários pajés envolvidos no processo de sua cura. Primeiramente, teria que ser identificado o agente causador do mal: qual ou quais *Apapaatae* estariam molestando o chefe, querendo roubar sua alma. Em um primeiro momento, pensou-se que ele estaria sendo presa de *kawoká*, pois havia, levemente, levado consigo um conjunto de flautas *Kawoká* para tocar em Brasília. No entanto, antes de sair do Parque, ainda no Posto Leonardo, Yutá encontrou-se com Aritana (chefe Yawalapiti muito respeitado, talvez a maior liderança da região) e este alertou-lhe sobre o perigo de levar as flautas para a cidade. Lembrou-lhe das graves interdições visuais a que estão sujeitas as mulheres indígenas. Yutá acabou por convencer-se do perigo e deixou o conjunto de flautas no Xingu. A partir deste fato, os pajés chegaram a um veredito que se mostrou bem provisório, pois não estava baseado nem em sonhos ou visões do pajé e nem em visões ou sonhos do doente, como é o costume. Foi necessário realizar várias sessões xamânicas na casa do doente e através da aldeia em direção à mata. Depois de algumas sessões xamânicas, descobriu-se que eram os *Apapaatae Sapukuyawá* e *Ewejo* os responsáveis pelo mal que afligia o chefe¹²⁰.

Sapukuyawá é um espírito aquático, um peixe que pode ter formas e cores diversas. Segundo os Wauja, quem melhor conhece a festa deste *Apapaatae*, quem sabe fazer a “roupa” certa e cantar os cantos corretamente são os próprios Wauja, bem como os Mehináku e, antigamente, os Kustenau (povo de língua aruak extinto na primeira metade deste século), enquanto que os demais xinguanos fazem “roupa” muito feia. Interessante notar que estes três grupos eram lingüisticamente muito próximos, diz-se mesmo que o kustenau e o wauja seriam apenas dialetos diferentes de uma mesma língua, e o mehináku estaria um pouco mais distante do wauja, porém a compreensão entre este grupos é praticamente total. Bem, voltando ao *Apapaatae*, explicaram-me que descobriram que *Sapukuyawá* era um dos espíritos causadores da moléstia, isto após Yutá ter se lembrado de que ainda em Brasília, ao passear próximo a um

lago entre os ministérios, ele estaria com fome e ao ver uma carpa vermelha nadando no lago, sentiu muita fome. Como não podia comer naquela hora, ficou sentindo vontade, ficou desejoso. De acordo com o que já foi dito anteriormente sobre os *Apapaatae*, esta é uma situação típica de intervenção destes espíritos, ou seja, os *Apapaatae* estão sempre atentos para os desejos irrealizados dos homens, principalmente em relação à comida, *mainxapai*¹²¹. Portanto, é o estado de insatisfação que torna o homem presa fácil destes “seres poderosos”.

O segundo *Apapaatae* apontado como causador da doença foi *Ewejo*, “aririnha”. Tal escolha estaria relacionada à sintomatologia apresentada por Yutá, pois, segundo Ulepe, um dos pajés, “quando *Ewejo* penetra na pessoa, ela fica com garganta inchada, bochecha grande, a boca fica com gosto de peixe e *Ewejo* aparece em sonho para a pessoa trazendo muito peixe”. Ainda de acordo com sua descrição, “*Ewejo* tem aldeia na água, com família e tudo. Ele é dono de rio e só pensa em pescar”.

Definidos os *Apapaatae*, a família do doente escolhe quem serão os ajudantes da festa. Existe uma série de fatores que se relacionam às escolhas de quem pode patrocinar a festa e quem poderá ajudar este patrocinador. Depende de quanto prestígio está em jogo no momento, e também dos laços de parentesco e afinidade ali envolvidos¹²². Neste caso, o próprio pajé, Itsautaku era o patrocinador, e todos os ajudantes eram parentes consangüíneos de Yutá. Quem patrocina a festa deve conhecer muito bem todos os procedimentos, como devem ser as máscaras, as “roupas”, quais devem ser os cantos e, geralmente, esta pessoa é o pajé, conhecedor dos detalhes não só da *performance* como também das características mais significativas dos *Apapaatae*. A família do “dono da festa” também precisa estar bem organizada, pois não pode faltar comida, nem peixe nem mandioca. Portanto, tais festas só podem se realizar mediante o preenchimento de certos requisitos: que o doente tenha prestígio suficiente para mobilizar vários parentes consangüíneos; que sua família esteja organizada o suficiente para prover os organizadores da festa (e, no último dia, também a família de quem cooperou) com peixe e beiju; e que o doente e sua família tenham bens (colares, panelas, cocares...) para pagar o serviço dos pajés.

¹²⁰ Algumas pessoas chegaram a dizer que *Kawoká* havia feito com que estes dois *Apapaatae* fossem roubar a alma de Yutá, pois, sendo mais poderoso, ele teria ascensão sobre eles e poderia fazê-los trabalhar para ele. No entanto, meus principais informantes não confirmaram isto.

¹²¹ O termo “comida” para os Wauja, assim como para nós, tem tanto conotação alimentar quanto sexual.

¹²² A respeito dos membros da aldeia que participam mais ativamente das festividades, ver Agostinho (1974) na descrição do ritual do *kwaryp* e MB (1990) no ritual do *yawari*, ambos entre os Kamayurá.

Da chegada de Yutá de Brasília até o início da festa foram quinze dias, neste ínterim, Yutá foi tentar um tratamento no Posto Leonardo. Como não apresentou melhoras, voltou para a aldeia para continuar o tratamento com o pajé. Até nossa saída da aldeia ele ainda estava doente, mas fiquei sabendo um mês após minha partida, que ele já estava curado.

Após a série de sessões xamânicas, iniciou-se um ciclo de *performances* rituais, com cantos, danças e fornecimento de alimentos que aconteceram de 12 a 20 de maio. O ritual de *Ewejo* envolveu tanto homens como mulheres durante as *performances*, e no ritual de *Sapukuyawá*, apenas homens tomaram parte. A festa de *Ewejo* começou primeiro; somente após quatro dias de cantos de “ariranha”, os Wauja fizeram uma dança de abertura para o *Sapukuyawá*, dança esta representada pelo *Yia*, “camaleão”. A maioria das sessões de cantos de *Ewejo* ocorreram no final da tarde; porém, duas madrugadas também foram tomadas pela cantoria, às quais não pude gravar por ter sido surpreendida enquanto dormia. Em todas as sessões que presenciei, os homens se reuniam na “casa das flautas”¹²³, se arrumavam lá, uns pintado os outros e, depois de prontos, dirigiam-se para a casa do “dono da festa” em “procissão”¹²⁴, um atrás do outro, estando o cantor principal, o *apaiekehiyajo*, à frente do grupo e os ajudante de cantor, os *opejekunau*, seguindo-o atrás. O cantor principal carregava um bastão no qual havia um chocalho de pequi amarrado, que era percutido no chão durante toda a *performance*, fornecendo o pulso rítmico das músicas. Em algumas sessões um dos ajudantes também trazia um bastão de ritmo. Ao entrarem nas casas, posicionavam-se em “linha” de frente para a porta principal da casa (a que está voltada para o centro da aldeia) com o *apaiekehiyajo* no meio da “linha”, os *opejekunau* ao lado, e o restante do pessoal nas pontas, configurando-se assim o esquema de “núcleo-periferia” tal como apresentado por MB (1990). Iniciavam então os cantos. A primeira canção era executada uma vez em cada uma das casas que estava participando do circuito desta festa¹²⁵. A partir da segunda rodada de cantos, as mulheres iam chegando aos poucos e passavam a se integrar ao grupo. Dentro das casa, elas também se posicionavam em linha, porém de frente para os homens e de costas para a porta. Durante a dança, o movimento de homens e mulheres era sempre de dois passos para a frente e

¹²³ Algumas vezes eles se referiam a esta casa como “casa dos homens”, em outras ocasiões como “casa das flautas”. O nome em wauja é *kwakuho*.

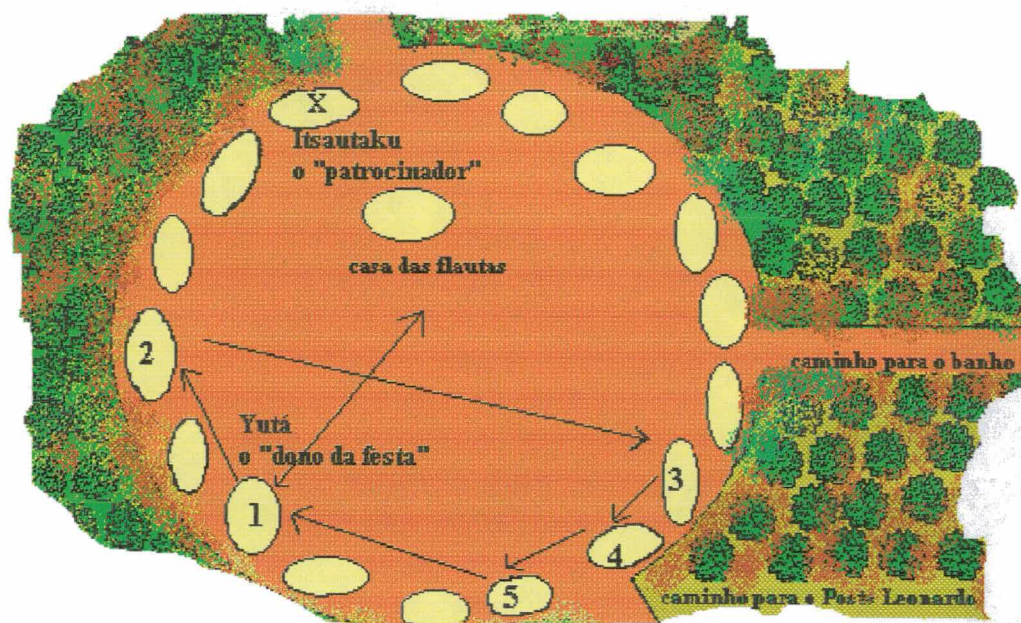
¹²⁴ A utilização de termos como “procissão”, “linha” e “bloco” estão de acordo com as denominações músico-coreográficas apresentadas por MB (1990:110-116) na descrição do ritual do *Yawari* entre os Kamayurá. Ele descreve também uma formação de “cunha”, que não foi por mim observada ao longo deste ritual.

¹²⁵ Como a aldeia estava em construção, estando muitas casas ainda por fazer, e como no pátio central ainda haviam muitos tocos de árvore e mato, eles optaram por percorrer apenas o trajeto em que haviam mais casas prontas e cujo caminho já estava “limpo”.

dois passos para trás, ocorrendo assim, um movimento de aproximação e distanciamento entre homens e mulheres. As mulheres mais velhas, e portanto mais experientes, posicionavam-se no centro da linha e as crianças nas pontas, também de acordo com o esquema “núcleo-periferia” apontado entre os homens. Algumas mulheres carregavam seus bebês durante toda a *performance*, enquanto eles mamavam, dormiam, acordavam elas continuavam a dançar e cantar. O número de integrantes das *performances* variava tanto de um dia para o outro como também durante uma *performance*, pois algumas pessoas chegavam e saíam no meio da sessão. Uma vez que as mulheres já estavam incorporadas ao grupo, era sempre elas que saíam primeiro das casas e passavam a entrar por último. Os cantos eram sempre iniciados pelos homens, as mulheres seguindo-os em um intervalo melódico geralmente de uma quinta acima (alguns cantos deste ritual serão transcritos em notação musical e comentados adiante). Geralmente entre a penúltima e a última rodada de cantos, todos faziam uma pausa na casa do “dono da festa” para comerem *wakula*, “pirão de peixe” e beber *nukaga*, mingau de mandioca. Em uma ocasião, ao invés de pirão de peixe, foi servido peixe assado. Pelo que pude observar, é atribuição do “patrocinador” ou do cantor principal, fazer a distribuição da comida. Após a última rodada de cantos, saíam todos da casa do “dono da festa” em “bloco”, com as mulheres à frente do grupo e terminavam no centro da aldeia, no *wenekutaku*, de frente para a “casa das flautas”, a *kwakuho*.

Segue abaixo um esquema da aldeia (mantendo a mesma disposição do esquema apresentado no capítulo anterior) onde estão numeradas as casas que participaram do circuito ritual desta festa. As casas estão numeradas conforme a ordem na qual os cantos foram apresentados: iniciando na casa nº1, de Yutá, o “dono da festa”, indo para a casa de nº2 de Aruta e Ulepe, cruzando a aldeia até a casa de nº3, de Atakaho, indo para a de nº4, de Kamo, passando pela casa de nº4, de Karito (onde mora Atamai) e retornando para a casa nº1.

Esquema da movimentação na aldeia durante a festa de Ewejo:



Relatório

(Relatório do ciclo ritual ocorrido na aldeia entre 12/5 e 20/5 dia-a-dia)

Abreviaturas:

Canções

E= repertório *Ewejo*

S= repertório *Sapukuyawa*

Formações coreográficas:

L= linha

B= bloco

P= procissão

NP= núcleo-periferia: o *apaiekehiyajo*, “cantor principal”, no centro e os *opejekumau*, “cantores ajudantes”, em torno deste, e os demais nas pontas.

Dia	Horário de início e término	Pessoas que participaram dos cantos e danças	Esquema geral da movimentação dos cantores e da quantidade de canções apresentadas	Temática das canções apresentadas
12/5	17:22 18:00	Itsautaku e Atakaho lideraram os cantos. Participaram cerca de oito homens e seis mulheres.	<i>Ewejo</i> Foram cantadas 4 canções da seguinte forma: canção E1, uma vez em cada uma das 5 casas (dirigem-se de casa em casa em P e cantam em L, homens frente a mulheres); canção E2 idem; canção E3 idem; canção E4 iniciou-se na casa 1, e todos se dirigiram em B/NP, cantando e dançando, para o centro da aldeia, onde termina a sessão.	Primeiramente <i>Ewejo</i> avisa que ele é perigoso (E1); diz que quer pescar (E2); convoca todos para pescar (E3); finaliza dizendo para subirem, para irem todos pescar no lago do céu (E4).
13/5	4:30 5:00 (madrugada)	Ulepe e Itsautaku lideraram os cantos. Eram aproximadamente dezessete pessoas: cerca de nove homens, sete mulheres e três crianças. Fazia muito frio.	<i>Ewejo</i> Não pude gravar a cantoria, pois fui surpreendida enquanto dormia. O horário é aproximado.	
14/5	17:09 18:13	Itsautaku e Ulepe lideraram os cantos. Haviam aproximadamente vinte pessoas: dez homens, seis mulheres e quatro crianças.	<i>Ewejo</i> Foram cantadas 5 canções da seguinte forma: a canção E1 foi cantada primeiro na casa 1 e repetida nas outras quatro casas; as canções E5, E6 e E7 foram cantadas também iniciando pela casa 1 e repetindo nas demais; a canção E8 foi para finalizar, começando na casa 1 e todos se dirigindo	A primeira canção foi igual à do dia 12/5 com <i>Ewejo</i> afirmando ser muito perigoso ; a canção (E5) diz que chegaram da pescaria com muito peixe; a (E6) fala que chegaram e vão para o centro da aldeia comer; a (E7) convoca todos a pescar, e na (E8), <i>Ewejo</i> pede que avisem qual peixe está sendo oferecido, pois ele teve filho e não pode

			cantando e dançando até o centro da aldeia. Formações coreográficas iguais ao dia anterior.	comer qualquer tipo de peixe.
15/5	17:24 18:20	Itsautaku e Aruta lideram os cantos. Participaram quinze pessoas: oito homens, cinco mulheres e duas crianças.	<i>Ewejo</i> Foram cantadas 5 canções da seguinte forma: a canção E9 foi cantada primeiro na casa 1 e repetida nas outras quatro casas; as canções E10, 11 e 12 foram cantadas também iniciando pela casa 1 e repetindo nas demais; a canção E13 começou na casa 1 e todos se dirigiram em B/NP, cantando e dançando, até o centro da aldeia.	Na canção (E9) <i>Ewejo</i> diz que vai mostrar sua máscara; em (E10) ele diz que as mulheres são suas parceiras; em (E11) ele reafirma a parceria das mulheres e as convoca para irem embora com ele; em (E12) ele fala para as mulheres que elas podem ir fazer xixi que ele vai ficar esperando; em (E13) chama todos para comer peixe no “centro da aldeia”.

Cantos de *Ewejo*

Foto 14

Foto 13

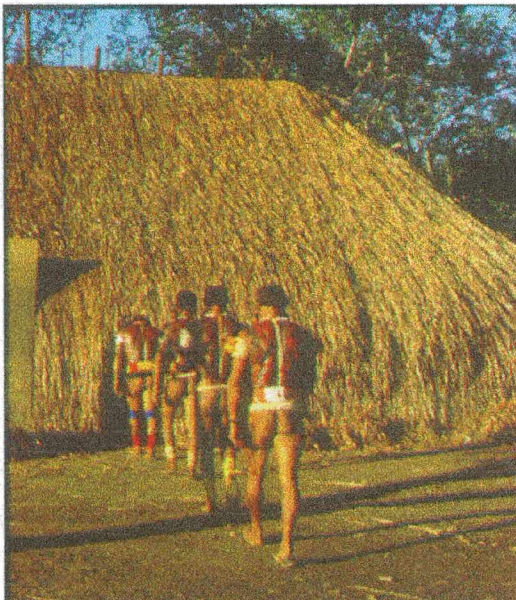


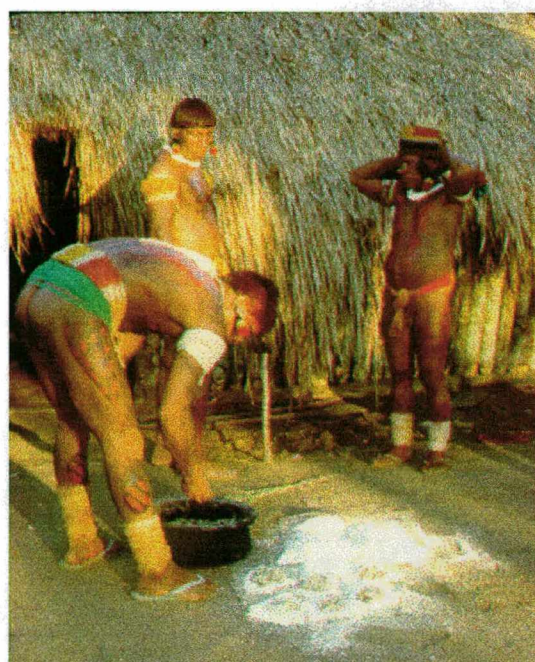
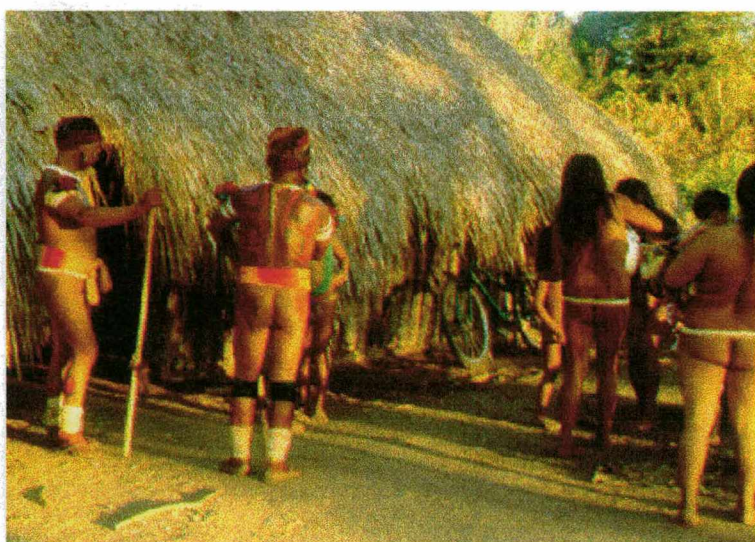
Foto 15



**Mulheres
chegando
para
participar
de *Ewejo***

**Pausa para a distribuição de
Wakula e *Nukaga***

Fotos 16 e 17



16/5	15:30 16:55	Itsautaku e Akari lideraram os cantos. Participaram doze homens. No repertório de <i>Sapukuyawá</i> não participam mulheres.	<i>Sapukuyawá</i> Esta é a abertura da festa de <i>sapukuyawá</i> . Os homens saem da “casa dos homens” e se posicionam em frente a ela em L. Dançam dirigindo-se ao centro da aldeia e voltando para a casa dos homens em L. Repetem várias vezes este movimento. Foram cantadas 3 canções da seguinte forma: S1 cantada três vezes, S2 cantada duas vezes e S3 também duas vezes. Entre uma e outra repetição os dançarinos voltavam para a casa dos homens em L.	Este repertório é chamado de música de <i>Iya</i> , “camaleão”. Não pude saber ao certo sobre o que falavam estas canções, apenas que a última é uma ofensa às mulheres, dizendo que elas têm cheiro ruim na boca. Segue abaixo transcrições de duas de S1 e S2.
	17:14 18:24	Ulepe e Akari lideraram os cantos. Itsautaku participou da primeira música como cantor principal, após a qual ele se retirou, e a responsabilidade ficou com os outros dois. Haviam cerca de dez homens e oito mulheres.	<i>Ewejo</i> Foram cantadas 5 canções da seguinte forma: a canção E1 foi cantada primeiro na casa 1 e repetida nas outras quatro casas; as canções E14, 15 e 16 foram cantadas também iniciando pela casa 1 e repetindo nas demais; a canção E8 foi para finalizar, começando na casa 1 e todos se dirigindo cantando e dançando até o centro da aldeia.	A canção (E1) repete a canção de abertura dos dois primeiros dias, dizendo que <i>Ewejo</i> é perigoso. Na (E14) <i>Ewejo</i> diz que já está claro e podem ir pescar. Na (E15), fala para prepararem a rede de pesca. Na (E16), <i>Ewejo</i> diz que quer fazer rede para pegar mulheres bonitas para namorar. E na última, (E8), é sobre peixes que não podem ser comidos por quem teve filho recentemente.

Foto 18

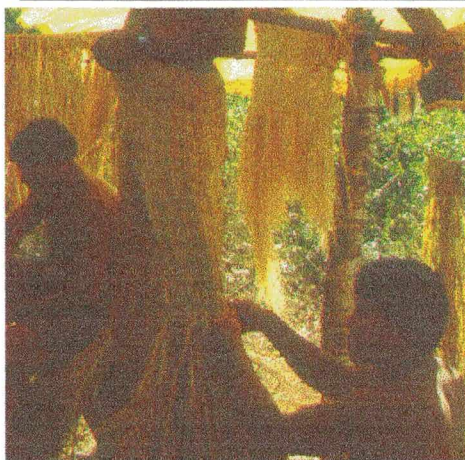


**Abertura do *sapukuyawá* -
Dança de Yia - "camaleão"**

Foto 19



17/5				Não houve cantoria. Afirmaram estar cansados, sem disposição.
------	--	--	--	---



Preparação das “roupas” de *Sapukuyawá*



Fotos 20 e 21

18/5	16:25 17:05	Itsautaku	<i>Sapukuyawá</i> Esta cantoria foi feita de maneira informal, o cantor não percorreu o circuito de casas da aldeia, permanecendo na “casa dos homens” fazendo “roupa” para a festa. Aparentemente era uma demonstração das músicas de <i>Sapukuyawá</i> feita apenas para a pesquisadora gravar.	Foram cantadas nove canções distintas, S4-12. A maioria delas tratava de relações amorosas e sexuais. Segue abaixo transcrições de três destas canções, numeradas como S4, S5 e S6.
	17:15 18:00	Itsautaku e Ulepe lideraram os cantos. Esta seção foi menos prestigiada que as anteriores. Somente três mulheres mais jovens participaram junto com cinco homens e não houve distribuição de comida.	<i>Ewejo</i> Foram cantadas 4 canções da seguinte forma: canção E9, uma vez em cada uma das 5 casas; canção E17 idem; canção E18 idem; canção E19 iniciou na casa 1 e todos se dirigiram para o centro da aldeia cantando e dançando. Em B/NP.	A canção (E9) repete a canção do dia 15, dizendo que <i>Ewejo</i> vai mostrar sua máscara; na (E17) diz que mais tarde vai ver o cinto das mulheres, e vão ver o seu cinto também; a canção (E18) convoca todos para matar peixes; a (E19) diz que as mulheres são amarelas por causa do urucum.

19/5	6:30 9:00	Itsautaku instrui Kamo e Karito sobre a pintura adequada das "roupas"	<i>Sapukuyawá e Ewejo</i> Enquanto realizavam a pintura das "roupas" que confeccionaram durante esses sete dias dentro da "casa dos homens", Itsautaku cantou cinco vezes uma canção de <i>Sapukuyawá</i> que havia sonhado na noite anterior, S13, e cantou E20 apenas uma vez.	S13 falava sobre a pintura das "roupas". Dizia que ela estava feia, mas que seu dono deveria gostar dela assim mesmo. Era como que endereçada ao doente, pois durante o tempo que cantou esta canção, Itsautaku posicionou-se voltado para a casa de Yutá. Em (E20), diz que as mulheres estão muito leves e ele pode carregá-las facilmente para atravessar a correnteza do rio.
	15:51 16:25	Itsautaku, Aruta, Kasuelê	<i>Sapukuyawá</i> Cada um dos cantores cantou individualmente fazendo o circuito das cinco casas. Como as <i>performances</i> em alguns momentos era simultânea (cada cantor em uma casa diferente), não pude gravar todas as repetições realizadas.	Itsautaku repetiu a canção (S13), Aruta cantou uma música em que dizia para não contarem coisas sem importância para ele, que ele só gostaria de saber sobre sexo, sobre transar e gozar - (S14). Esta canção também será transcrita mais adiante. Da canção que Kasuelê cantou não obtive nenhuma explicação - (S15).
	16:48 18:00	Aruta e Itsautaku Mais demorada que as anteriores, reunindo muita gente, aproximadamente vinte e cinco pessoas: dez homens, dez mulheres e cinco crianças.	<i>Ewejo</i> Foram cantadas 6 canções da seguinte forma: canção E1, uma vez em cada uma das 5 casas; canção E21, E18, E22 e E12 idem; e a E13 iniciou na casa 1 e todos se dirigiram para o centro da aldeia cantando e dançando.	(E1) repete a abertura de outros dias com <i>Ewejo</i> dizendo ser perigoso; na 2º canção (E21) fala para irem embora pescar; a canção (E18) convoca todos para matar peixes, igual ao dia 18; a 4º canção, (E22) fala para irem pescar; a canção (E12) repete a do dia 15 que diz que as mulheres podem ir fazer xixi; e (E13) chama todos para o centro da aldeia.

20/5	madrugada	Aruta, Itsautaku Ulepe e Akari lideravam os cantos e mais algumas pessoas os acompanhava.	<i>Ewejo</i> Não pude gravar pois estava dormindo.	
	6:00 8:30	Aruta no centro da aldeia cantando um solo em voz muito baixa	<i>Ewejo</i> e <i>Sapukuyawá</i>	ver texto abaixo - fim do ritual

Sobre o dia 20/5 entre 6:00 e 8:30 hs.

As “roupas” são vestidas dentro da casa dos homens, onde seus portadores fazem uma espécie de aquecimento, treinando os movimentos que em seguida repetirão ao sair da casa. Aruta segue cantando em voz muito baixa e grave no lado de fora da casa. É uma espécie de chamamento no qual está falando para o *Apapaatae* vir ao seu encontro. Ocorrem então duas *performances* distintas: primeiro sai a família de *Ewejo* (pai, mãe e filho) e correm várias vezes em P em direção à casa do “dono” da festa (fotos 22 e 23). Voltam para dentro da “casa dos homens”, e então é a vez dos dois *Sapukuyawá* (macho e fêmea). Fazem uma coreografia em frente da “casa dos homens” - que consiste em posicionarem-se um de frente para o outro e, enquanto um deles pula para o lado direito, o outro pula para o esquerdo, invertendo (fotos 24,25). Voltam para a “casa dos homens” e depois saem todos os *Sapukuyawá* e *Ewejo* em P correndo até a casa do doente, onde vão buscar o alimento que será distribuído. É servida uma grande quantidade de peixe assado enrolado em beiju além de pirão de peixe e mingau de mandioca. Ao final, o filho de Yutá, Yapatiamá, como representante de seu pai, recebe presentes como pagamento do peixe que forneceu durante todos os dias deste ciclo ritual. Recebeu panelas grandes, colares, arco, flechas (me foi dito para não dar presente, pois só poderia ter “coisas de índio”). Com isto o ritual está terminado, e todos os envolvidos levam os peixes que foram distribuídos para as suas casas, para serem consumidos com sua família. No entanto, o que termina aqui é uma parte do ritual, aquilo que os Wauja chamam de festa. O ritual, na verdade, é um ciclo que prosseguirá por mais tempo, um processo que infelizmente

não pude acompanhar inteiramente. No entanto, pude observar uma sessão posterior à festa. Nesta ocasião, as máscaras de *Ewejo* foram vestidas e então as presentificações de *apapaatae* entraram nas casas à procura de peixe, confiscando todo peixe que encontravam, fazendo muita arruaça. Meus informantes afirmaram que durante um mês este procedimento iria ser repetido algumas vezes. A festa, entretanto, não se repetiria mais.

Foto 22

Dança de Ewejo

Foto 23

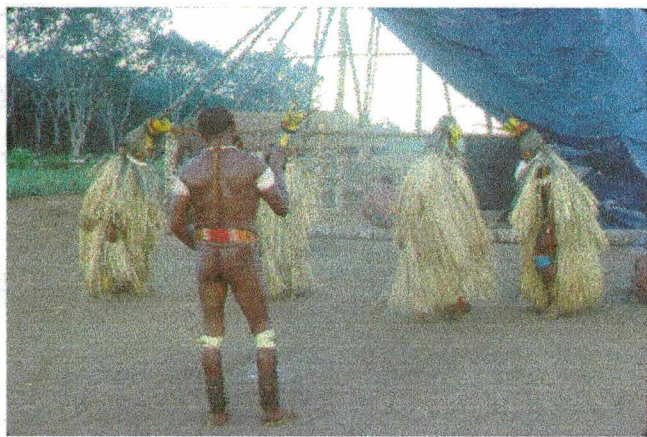


Foto 24

Danças de Sapukuyawá

Foto 25



**Entrega do pagamento dos
participantes ao “patrocinador”**

Foto 26



**Pagamento
final ao
“dono” da
festa - aquele
que pescou
durante todos
os dias da
preparação.**



Foto 27

Quadro resumido das sessões de *Ewejo/Sapukuyawá*

- 12/5 = E1-E2-E3 (formação de P entre uma e outra canção e L durante a execução)
E4 (em B em direção ao centro sempre N/P)
- 13/5 = Cantos de E da madrugada (não gravados)
- 14/5 = E1-E5-E6-E7 (formação de P, e L durante)
E8 (em B e sempre N/P)
- 15/5 = E9-E10-E11-E12 (formação de P, e L durante)
E13 (em B e sempre N/P)
- 16/5 = Abertura de S: S1-S2-S3 (formação em L)
E1-E14-E15-E16 (formação de P, e L durante)
E8 (em B sempre N/P)
- 17/5 = Não houve sessão
- 18/5 = Cantos de S: S4 -S5-S6-S7-S8-S9-S10-S11-S12 (cantor sozinho em pé na “casa dos homens”)
E9-E17-E18 (formação de P, e L durante a execução)
E19 (em B e sempre N/P)
- 19/5 = S13 -E20 (cantor sozinho em pé na “casa dos homens”)
S13-S14-S15 (cada cantor sozinho em uma casa diferente)
E1-E21-E18-E22-E12 (formação de P e L durante)
E13 (em B e sempre N/P)
- 20/5 = Cantos de E da madrugada (não gravados)
Encerramento da festa com coreografias dos *apapaatae* (sem cantos)

A intenção em montar esta síntese do ritual é mostrar que a partir de um quadro como este começam a despontar algumas estruturas -que vão em direção ao que MB analisa como estruturas sequenciais (1990)-, aparecem repetições de alguns cantos, delineando uma ordem, que, no entanto, só poderá ser desvendada após uma análise mais detalhada do material gravado - cerca de um total de oito horas de música. Através da simples escuta deste material já é possível perceber inclusões de motivos em algumas canções, devendo haver também exclusões e resseriações. Infelizmente, devido aos objetivos desta dissertação -apresentar o sistema musical Wauja dando um panorama o mais amplo possível-, e também devido aos limites de tempo impostos, deixo esta tarefa para uma próxima etapa. Não bastaria “apenas” transcrever todo este material: seria também necessário uma nova pesquisa de campo para maiores esclarecimentos, o que pretendo fazer no doutorado.

Algumas considerações sobre as transcrições abaixo:

Fazer transcrições de músicas “exóticas” é sempre trabalhoso e, até certo ponto, pessoal. É que o ouvido educado nos moldes da música ocidental já de início busca uma tonalidade, uma regularidade rítmica, elementos formais de variação, contraste, etc. Quando se procura “relativizar o ouvido” –o que é possível, mas é sempre parcial-, os elementos da teoria musical nativa podem despontar mais livremente, facilitando o objetivo principal destas transcrições, que é de servir de ferramenta analítica.

Os elementos musicais que mais pesaram na feitura das presentes transcrições foram o contorno melódico, os padrões rítmicos, a prosódia e o centro tonal. Uma atenção especial foi dada às pausas e respirações: se as partituras abaixo contêm muitas pausas, é que tomo-as como elementos significativos, já que são sempre repetidas nos mesmos pontos. Algumas peças têm barra de *ritornello* e sinais convencionais que indicam sua seqüência. Nestas peças, barras pontilhadas separam o corpo da peça da abertura e da finalização. Outras apresentam um roteiro geral, e estas partituras devem ser lidas conforme este esquema, que está indicando como as frases e motivos se sucedem. Note-se: não se trata de uma análise formal. Nestas peças, barras duplas separam as frases musicais, que recebem uma letra (A, B, C...) que servirá de signo da frase no roteiro.

Sapukuyawá 1 e 2 (*Yia*)

As duas canções a seguir correspondem à abertura da festa de Sapukuyawá e são nomeadas como “música de camaleão”, *Yia*. Lembrando que trata-se de um repertório masculino, são cantadas em falsete e não possuem um texto, apenas vocalizes, numa região extremamente aguda.

Yia I "camaleão"

voz

chocalho

The musical score for Yia I "camaleão" consists of three staves. The top staff is labeled "voz" and the bottom staff is labeled "chocalho". Both are in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The melody is written in a high register, starting on a G4 note. The vocal line features a series of eighth and sixteenth notes, with a final note marked with an accent. The chocalho accompaniment is a rhythmic pattern of eighth notes, with 'x' marks below the staff indicating the points of sound. The piece concludes with a double bar line and repeat dots.

Yia II "camaleão"

voz

chocalho

The musical score for Yia II "camaleão" consists of three staves. The top staff is labeled "voz" and the bottom staff is labeled "chocalho". Both are in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The vocal line begins with a half note on G4, followed by a series of eighth and sixteenth notes, with a final note marked with an accent. The chocalho accompaniment is a rhythmic pattern of eighth notes, with 'x' marks below the staff indicating the points of sound. The piece concludes with a double bar line and repeat dots.

Quadro das escalas das canções de *Yia* (o centro tonal é indicado pela nota escura).

The image shows two musical staves, each with a treble clef. The first staff, labeled 'Yia I', contains five notes: a whole note on the first line (G4), a whole note on the second line (A4), a whole note on the third line (B4) with a sharp sign (#), a whole note on the fourth line (C5), and a whole note on the fifth line (D5) with a sharp sign (#). The second staff, labeled 'Yia II', contains five notes: a whole note on the first line (G4), a whole note on the second line (A4), a whole note on the third line (B4), a whole note on the fourth line (C5), and a whole note on the fifth line (D5) with a sharp sign (#).

Neste repertório, é utilizada uma escala do tipo pentatônica, e em ambas as canções há uma nota a mais nesta escala, e que aparece uma só vez no tema (do# na primeira e sol na segunda). Além disso, exibem o mesmo centro tonal (lá). As canções são repetidas várias vezes, o que é muito cansativo para a voz masculina, devido à tessitura. Os Wauja, no entanto, parecem não se cansar, e dançam uma coreografia em L, de caráter agressivo, saindo e voltando à casa dos homens, com a coluna arcada para a frente. No centro da linha está o “chefe”, que comanda as mudanças de direção, mantendo portanto, o esquema núcleo-periferia.

Sapukuyawá 4

Esta canção foi cantada por Itsautaku e traduzida por Tupanumaká. Ela é dirigida a uma mulher em particular e fala do desejo do homem durante a relação sexual. Ele pede que ela se movimente rapidamente, dizendo: “Pula muito, pula muito. Faz rápido, faz rápido”.

Pixe wele , pixe wele mexe rápido - faz rápido
Pixe weleke

Meiu, meiu, meiu transando

Pixe wele
Pixe weleke

Painxawaka transando (palavra que também quer dizer comer)
Toneju mulher

Pixe wele
Pixe weleke

Meiu, meiu, meiu

Pixe weleke

Pumeiukuá balançar o corpo na transa

Toneju

Pixe wele

Pixe weleke

pi - xe - we - le pi - xe - we - le - ke mei - u mei - u mei - u

pi - xe - we - le pi - xe - we - le - ke pain - xa - wa - ka to - ne - ju

pi - xe - we - le pi - xe - we - le - ke mei - u mei - u mei

pi - xe - we - le - ke pu - me - iu - ku - á to - ne - ju

pi - xe - we - le pi - xe - we - le - ke mei - u mei - u mei - u

pi - xe - we - le pi - xe - we - le - ke pu - me - iu - ku - á pi - xe - we

ô ô

Sapukuyawá 5

Canção cantada por Itsautaku. Segue sua explicação, com tradução de Tupanumaká. “Quando rapaz foi namorar com uma menina, ele pegou em seu braço mas ela puxou o braço demonstrando que não queria nada com ele. Então ele fez uma música falando: “eu fui namorar na outra casa e daí o cesto velho me jogou, cesto velho me jogou” (explicação de Tupanumaká: “cesto é igual a mulher, quando tá novo é bonito, mas depois de carregar coisas vai ficando logo velho”).

<i>Mayaku joto</i>	cesto	velho
<i>Henepetei pitsuiu</i>	como	você
<i>Tonejunau</i>	todas as mulheres	
<i>Mayaku joto</i>		
<i>Henepetei pitsuiu</i>		
<i>Etua kala</i>	querer (<i>kala</i> é partícula de negação)	
<i>Pixanatalapai</i>	rejeitar	
<i>Tonejunau</i>		
<i>Etua kala</i>		
<i>Ianatapai e natu</i>	rejeitar	a mim
<i>Tonejunau</i>		
<i>Mayaku joto</i>		
<i>Parakata(ku) natu(ku)</i>	empurrar, jogar	me

ô maya ku jo-to he-ne-pe-te-i pi tsuiu to-ne-ju-na-u maya ku-jo-to

he-ne-pe-te-i pi-tsu-i - u ju-na-u ma-ya-ku jo-to he-ne-pe-te-i pi tsuiu -

ê tu - a kala pi - xa - na - ta - la - pa - i to - ne - ju - na - u .

e - tu - a kala ia - na - ta - pa - i na - tu to - ne - ju na - u

ma-ya-ku jo-to pa-ra-ka-ta (ku)na-tu - (ku) ma-ya-ku-jo-to pa ra ka ta (ku) na tu ku

ma - ya - ku jo - to pa - ra ha ô.....

Sapukuyawa 14

Esta canção foi cantada por Aruta e traduzida por seu filho Tupanumaká. Não obtive a transcrição da letra em wauja, apenas a tradução. Portanto o texto que acompanha a partitura é uma transcrição fonética feita por mim, provavelmente existam algumas imprecisões em relação ao sistema fonético que estou utilizando.

“Tem que contar coisa boa para mim,
 não pode contar besteira,
 eu não aceito besteira,
 só coisa boa como sexo,
 como transar, como gozar”.

ô a ka ma lu tu a ge a ka ma lu tu a

a ka ma lu tu a ge a ka ma tu a ge ka ma lu

tu a ge a ka ma lu tu a ge ê

ai ia ua kai tiu a pi a ka lu ia to

ã mu ju ba iê iu ba pa a ka lu ia to

ã a ka ma lu tu a ge a ka ma lu tu a ge

ka ma lu tu a ge a ka tu a ge a ka ma lu

tu a ge a ka ma lu tu a ge hê

Ewejo 1

Esta canção foi repetida algumas vezes ao longo do ritual de Ewejo e a explicação dada por Ulepe é de que “*Ewejo* está avisando que ele é muito perigo”. Todas as vezes em que foi cantada, era a canção que dava início às sessões.

ho ho ho ho ho he he he he he ka ui ka ui ke

ka ui ka ui ke ho he he he he he he

o ha ha hao o e he he he he o ha ha ha o o ha he he he he

ka ui ka ui ke ro ka ui ka ui ke ro

ka ui ke ro he he he he he ka ui ka ui ke ro

ka ui ka ui ke ro ka ui ke ro he he he he

he he he ho he he he he he he he ho he he he

he he he ho he he he he he he he ho he he he

he he he ho he he he ho ho ho ho ho he he he

As canções de *Sapukuyawá* S4 e S5 exibem muita uniformidade. Ambas giram em torno de lá e sol, a melodia tendo poucos saltos. Já a canção S14 é contrastante em relação a S4 e S5, tendo muitos saltos e uma parte central ritmicamente complexa. O repertório de *Sapukuyawá* é bastante variado, não apresentando uma uniformidade como se encontra no repertório de *Ewejo*. Neste último, a dimensão rítmica parece ser mais saliente, a melodia ficando em torno de uma escala de um tom e dois semitons. É interessante notar que no *Ewejo* as mulheres participam cantando sempre uma quinta acima, em paralelo. Em certa ocasião do ritual, as mulheres mais experientes, que normalmente faziam parte do “núcleo”, não compareceram ao canto do *Ewejo*. Apenas algumas poucas mulheres jovens tomaram parte. Notei que elas cantaram uma oitava acima dos homens. Me pareceu que, por falta de experiência, as mais jovens se deixavam levar pela linha melódica dos homens, por que o canto em quintas paralelas me pareceu o correto. Isto faz sentido com o fato do repertório *Iamurikuma* ser cantado numa tessitura feminina grave. Note-se que o motivo “ho ho ho ho” tem o caráter de refrão, enquanto que no *Sapukuyawa* isto não ocorre.

3.2. CLASSIFICAÇÃO DO REPERTÓRIO MUSICAL

Farei a seguir uma classificação geral do conjunto do repertório musical recolhido em campo. O termo “festa” é usado aqui porque é assim que os Wauja se referem a cada um dos eventos constituintes da totalidade do repertório, que inclui rituais de cura, iniciação, e outros. Pode-se pensar em uma equivalência entre a idéia de “festa” e gênero musical, num sentido amplo: “festa” inclui um repertório musical específico - até onde pude analisar, com características musicológicas próprias -, um complexo simbólico que se sustenta nos mitos, danças, máscaras, pintura corporal, enfim, uma série de elementos rituais típicos da cerimônia em questão. A classificação foi em parte apontada no próprio discurso nativo: em várias entrevistas, os informantes referiram-se a diferentes festas como pertencentes a um mesmo “tipo de festa” como, por exemplo, *Pohoká* (furação de orelha dos meninos) e *Kaijatapá* (colocação de cordão perineal nas meninas) são agrupadas no mesmo “tipo de festa”. Naturalmente, trata-se aqui das festas de iniciação. A classificação abaixo, produto do cruzamento de exegeses nativa e temáticas levantadas nos mitos, é provisória e depende de um tempo maior de pesquisa para sua verificação.

1. Festas para homenagear os mortos - *Kaumay* e *Yawari*
2. Canções cantadas para crianças
3. Festa sazonal - *Akãï* , “pequi”
4. Ritos de passagem:
 - Festa de iniciação masculina - *Pohoká*
 - Festa de iniciação feminina - *Kaijatapá*.
5. Festas de *Apapaatae*:
 - Repertório masculino:
 - Vocal
 - Instrumental
 - Repertório feminino (sempre vocal)
 - Repertório vocal misto

1. As festas para homenagear os mortos, intertribais, são muito conhecidas na etnografia xinguana. *Kaumay* é o nome Wauja para *Kwaryp*, o nome Kamayurá para a famosa festa na qual são utilizados troncos ornamentados simbolizando chefes mortos. Apesar do *Kwaryp* ser muito conhecido, ainda não foi feita uma etnografia da música deste ritual. Trata-se de um amplo repertório vocal masculino, ao qual se incorpora peças instrumentais para flautas *watana*. Parte deste repertório inclui um choro ritual cantado por grupos alternantes de homens e mulheres (ver descrição geral em Agostinho, 1974)¹²⁶. A outra festa de homenagem aos mortos, *Yawari*, foi densamente estudada entre os Kamayurá por MB (1990). Na verdade, trata-se da celebração da queima do arco de um guerreiro morto. MB mostra que a música desta festa exhibe uma unidade formal, desde o nível motivico até o macro-estrutural, baseada em operações mentais de inclusão, exclusão e seriação de canções. É muito provável que estes mesmos padrões constituam o *Yawari* entre os Wauja, o que valeria ser verificado¹²⁷.

2. As “músicas para as crianças” são cantadas tanto por homens quanto mulheres, geralmente os pais para seus filhos, e têm como função básica ninar os bebês na rede, embora algumas sejam consideradas meios de incentivar as crianças de colo a andar. Este segundo objetivo tem uma razão importante: enquanto uma criança não souber andar, sua mãe não poderá fabricar cerâmica, uma atividade central na vida dos Wauja. Esta temática está presente na canção abaixo:

*“kaytsenu pojoya pitsãin kwau
kaminhepei
wajo opulu
kwau opulu
hã hã hã hin”*

“Qual remédio você está dando para seu filho andar?”

Minha flor, flor de *wajo*¹²⁸, flor de passarinho”

¹²⁶ Pude gravar alguns cantos de *Kaumay* e trechos de música de *watana*, mas estes dados não me pareceram suficientemente substanciais para serem analisados aqui.

¹²⁷ Recolhi também algumas canções de *Yawari*, que tratam do envio para o inimigo de lembranças sexuais, o que causam seu enfraquecimento. Há um mito que trata deste envio, de *Kaluaná* (ver final da seção sobre música e gênero).

¹²⁸ Planta não identificada.

Música para criança andar logo

ka - y-tse nu po-jo-ya pi-tsã-in k(u)-wau ka - y-tse nu po-jo-ya pi-tsã-in k(u)wau ka-

mi-ñe - pei kwau o pu lu wa - jo o-pu - lu a ha ha hi a hã

Os próximos itens da classificação - 3. festa sazonal, 4. ritos de passagem e 5. festas de *Apapaatae*- merecerão comentários mais detidos. As seções seguintes são dedicadas a cada um destes itens. Na primeira, tratarei da única festa sazonal Wauja, a festa do pequi, incluindo transcrições musicais. Na segunda, apresentarei uma narrativa sobre cada uma das festas de iniciação (feminina e masculina) e um breve comentário sobre a ornamentação corporal relacionada aos papéis de gênero. O último item, as festas de *Apapaatae*, já foi tratado acima, na descrição dos rituais de *Ewejo* e *Sapukuyawá*, mas deverão se somar a estes rituais as festas de *Iamurikuma*, *Kapulu*, *Kawokakuma* e *Kawoká*, que, no entanto, serão tratadas em uma seção seguinte, de caráter mais analítico, na qual apresentarei os repertórios destas festas de forma a explicitar conexões estruturais que se evidenciam tanto através da análise musical quanto através dos mitos e exegeses nativas. Esta última seção representa o centro da presente etnografia da música Wauja, pois é ali que tentarei evidenciar a importância da temática das relações de gênero na música e na cultura Wauja.

3. Festa Sazonal:

Akã: festa do pequi

Aruta fez uma *performance* em sua casa na qual cantou as músicas do ciclo da festa do pequi. Esta festa já foi descrita anteriormente por Coelho (1991-92) por ocasião de sua estada em 1980 entre os Wauja, no período das chuvas, época em que se dá a colheita do pequi. Para uma compreensão mais ampla deste ritual, segue no anexo o mito de *Mapulawá*, que é o mito

de origem da festa do pequi. Também há um vídeo¹²⁹ realizado em 1989 pela BBC de Londres com acessoria de Emilienne Ireland que é uma representação do mito de origem desta festa. Há ainda uma descrição desta festa entre os Mehináku bastante centrada na questão dos papéis de gênero sexual, em Gregor (1985). Trata-se de um ciclo de canções masculinas, desprovido de seções instrumentais. Veja abaixo a sequência das canções do *Akãï*, que se referem a cada um dos “donos” do pequi, animais que costumam se alimentar deste fruto, considerados *Apapaatae*. Apresentarei transcrições de duas das canções do *Akãï* que me parecem interessantes para demonstrar a tematização das relações de gênero característica desta festa.

1. *Mapulawa* - é cantada na abertura da festa, onde são representados vários pássaros que são “donos” da fruta: *kuyeye*, *ween*, *tenene*, *irixulato*, *tulumá*, *tueretete*, *kumesi*, *ujau*¹³⁰
2. *Awaulu*, “raposo” - cantada quando os homens entram nas casas, com meninos pendurados em suas costas, fazendo a maior bagunça, espalhando água no chão e pegando pequi pra comer.
3. *Alua*, “morcego” - homen, rapazes e meninos se penduram no telhado das casa como se fossem morcegos, e como demoram a descer, as mulheres queimam pimenta para afastá-los.
4. *Iupe*¹³¹, “tamanduá” - depois da colheita do pequi, as mulheres tiram a semente e colocam o pequi pra cozinhar no *kamalupo*, na “panela”, e é neste momento que o *iupe* chega. Fazem uma máscara gigante, com cipós e folhas onde todos os homens e meninos entram em fila por ordem de tamanho, ficando os maiores na cabeça da máscara e os menores no rabo. Eles entram nas casas e vão direto no *kamalupo*. As mulheres batem neles e jogam água suja.

¹²⁹ Só pude encontrar este vídeo nos arquivos da FUNAI de Brasília. Ele consta também na relação do arquivo do ISA, porém não foi localizado ali. Seu título é “The Storyteller”.

¹³⁰ *Kuyeye*: xexéu (*cacicus c. cela*); *Ween*, ou *Mimi*: bonito-do-campo (*chlorophonia c. cyanea*) ou *vivi* (*euphoria chlorotica serrirostris*); *Tenene*: canã (*Cyanocorax cyanopogon*); *Irixulato*: sete-cores (*tangara seledon*), *tangará chiroxiphia caudata*) ou crejoá (*cotinga maculata*); *Kumesi*: todos os beija-flores; *Ujau*: jauá (*amazona rhodocorytha*). Estes dados e muitos outros sobre ornitologia Wauja- foram obtidos através das pranchetas de Sick (1986).

¹³¹ Na descrição de Coelho (*op.cit.*) não consta referência a esta canção.

5. *Ukalu*, “tatu” - como as mulheres não deixam os homens comer pequí, eles cantam uma música xingando-as de gordas e sujas. As mulheres ficam bravas e empurram os homens. Eles estão amarrados uns nos outros em fila por ordem de tamanho, e as mulheres os empurram até derrubar, e sempre derrubam, pois faz parte da *performance*.
6. *Matapu*¹³², “zunidor” - representa os peixes. Enquanto um grupo está rodando o *matapu*, outro dança a música do *kuri*. As mulheres ficam presas dentro de casa, pois não lhes é permitido ver o *matapu* em movimento. A transcrição e a tradução do texto foram feitas por Yanahim.

hahahaha hahahaha
nogakalu miya ojopayai ojopayai
 parceira hoje/agora

pixahomaya nogakalupei meneke aripiyãu
 corre parceira depois velhas

nogakalu miya ojopayai ojopayai
nakulukawapayai, nakulukawapayai } bis
 tô preocupado

nogakalu miya ojopayai ojopayai
pirupiru omahawepeteye nutopiyãpogou
 vai para lá, cá ficar meu pênis

nutopiyãpogou
 meu pênis

nogakalu miya ojopayai ojopayai } bis
pixahomaya nogakalupei meneke aripiyãu } bis

panupaluwahata, panupaluwahata
 você transa

nomahamiyaya pipitsi
 vou falar para vocês

meneke aripiyãu
 depois velhas

¹³² Ver descrição deste instrumento na seção anterior.

Matapu "zunidor"

A 
 ha ho ha ha ha ho ha ka ha ha he he he

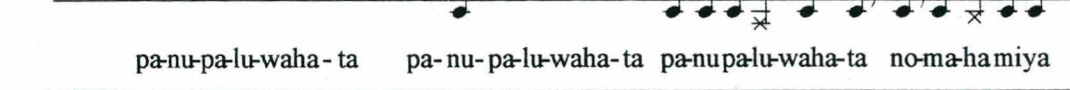
A' 
 ha ho ha ha ha ho ha ha ho ha ha (1 vez - 5 x)

B 
 no ga ka lumiya o jopa ha ya i o jo pa ha ya i

B' 
 pi-xa hohay a no-ga-ka-lupe-ime-he-ne-ke a - ri-pi-yã-u

B'' 
 na - ku - lu - ka - wa - pa - ya - i na - ku - lu - ka - wa - pa - ya - i

C 
 pi-rupiru oma-hawe- petey nu-to-pi-yã-pogou nu-tu-pi-yã-po-gou

D 
 pa-nu-pa-lu-waha- ta pa-nu-pa-lu-waha- ta pa-nu-pa-lu-waha- ta no-ma-hamiya


 ya-ha pi-pi-tsi me-ne-ke a - ri - pi - yã-u

Roteiro da canção:

A A' B B' B B''

A' B C

B B B' B'

B B B' B'

D

A A'

7. *Kiririu*, “grilo”- homens e meninos entram nas casas formando círculos distintos. Eles cantam como se fossem os grilos. Nesta canção, o *kiririu* diz que gostaria de ser o *amakakato*, o “esteio” (o pau onde amarram suas redes), para ouvir mãe transando, “fazendo sexo bem alto”, mas ele é só o *kiririu* e veio comer pequi. As mulheres ficam chateadas com esta música, ficam bravas e jogam água quente ou qualquer outra coisa que tiverem por perto nos cantores. Então eles saem para outra casa e repetem a *performance*. A transcrição e tradução do texto foram feitas por Yanahim.

Kiri kiriryu } bis
amakakato pemiyai natu
 pau de amarrar a rede ser eu

Kiri kiririu
makamiya netemepei mamayu
 para ouvir mãe

ukuleleke amakuwaitsa isepiyaitsa
 barulho na rede fundo da casa

kule kule kule kule kule
 (som de gente transando)

makamiya netemepei amakuwaitsa
 para ouvir na rede

isepiyaitsa
 no fundo da casa

kule kule kule kule
tsaka tsaka tsaka tsaka
 (também som de gente transando)

Kiririu "grilo"

ki - ri ki - ri - ri - yu ki - ri ki - ri - ri - yu
 a - ma - ka - ka - to pe - mi - ya - i na - tu
 ki - ri - ri - yu ki - ri - ri - yu
 ma - ka - mi ya ne - te - mo - pe - i ma - mayu u - ku - le - le - ke ama - ku - wa - i - tsa
 ⊕ AO FIM
 i - se - pi - ya - i - tsa
 ku - le ku - le ku - le ku - le ku - le -
 D.S. al ⊕
 ku - le ku - le ku - le ku - le ku - le
 ku - le ku - le ku - le ku - le ku - le
 tsa - ka tsa - ka tsa - ka tsa - ka humm Yawaho...!

4. Ritos de Iniciação

Pohoká: festa de furação de orelha¹³³. (Festa de iniciação masculina)

A descrição desta festa foi feita por Yatuná, (ver biografia no anexo) e traduzida por Yanahim. Depois da descrição, Yatuná contou um mito que estaria na origem desta festa (ver mito do *Pohoká*, nos anexos) e cantou-me algumas das canções que fazem parte da festa. *Pohoká* é a festa de furação de orelha dos meninos que estão na faixa de dez anos de idade. É uma festa intertribal na qual podem participar os Kamayurá, Yawalapiti, Mehinaku, Kuikuru, Matipú e Kalapalo. Ocorre geralmente em agosto, pois é época de bastante peixe, porém não acontece todos os anos. Durante a festa, cada mãe traz uma panelinha de barro que deve ter sido feita por ela ou por parente consanguíneo próximo. O menino não pode comer peixe neste período, só aves e macaco. Os pais e o padrinho do menino não podem fazer sexo no período da festa, e o padrinho recebe cinto de caramujo e a panelinha como pagamento. Durante o dia, flautistas de outras aldeias tocam *watana* no centro da aldeia. O *Watanatupá*, “flautista principal”, segue tocando, e uma parceira (preferencialmente uma menina que esteja reclusa) vai dançando junto com ele colocando uma das mãos em seu ombro, de maneira igual à festa de *Kaumay*. Os cantos de *Pohoká* são sempre noturnos, vão até o amanhecer, acontecendo antes da cerimônia de furação propriamente dita. Cada canto é sempre repetido em cada casa e, segundo Atamai, nas outras aldeias eles repetem muito as músicas sem fazer pausa e os meninos ficam muito cansados, enquanto que os Wauja fazem pausa entre um canto e outro. A pessoa que mais sabe sobre esta festa é Yatuná. É sempre ele que organiza as festas de iniciação, tanto esta, que é masculina, quanto a de *Kajatapá*, que é a festa de colocação de *sapalaku* nas meninas .

Kajatapá: festa de colocação do *Sapalaku*¹³⁴ (Festa de iniciação feminina)

Yatuná fez uma pequena demonstração de algumas canções desta festa. Apresentarei a seguir um texto que é a tradução (feita por Tupanumaká) das explicações de Yatuná sobre esta

¹³³ Esta festa, em sua versão Matipú, *Iponge*, está sendo objeto de análise na dissertação de Karin Veras (dissertação em fase de conclusão a ser defendida no PPGAS/UFSC).

¹³⁴ Nome dado ao cordão perineal usado pelas mulheres, mais conhecido na literatura da região como *Uluri*.

feira, e farei um breve comentário sobre um aspecto destas festas de iniciação: o sangramento menstrual e a ornamentação corporal masculina.

“Quando homem tem uma filha que já está adolescente e ele quer que a filha seja uma chefe da equipe das mulheres¹³⁵, então ele resolve falar com sua mulher “eu quero que minha filha seja chefe, que ela seja a primeira”. Então ela fala “tá bom, eu vou pensar”. Aí ele vai falar com cantor, aquele que sabe mais e fala com uma mulher também cantora, que sabe organizar todas as festas e diz pra ela “eu quero que você faz festa para minha filha, para ela colocar *uluri*”¹³⁶. O cantor então responde “então tá. Eu vou fazer sua filha ficar chefe quando ela crescer”. Ela ou ele, os dois cantores, pega a menina e vão escolher todas as outras que podem sentar junto, que chama *ipojokuku*, parceira. Depois que escolhe as meninas eles começam a cantar, ficam cantando toda tarde, toda tarde até quando elas crescerem. Então elas crescem, já estão quase menstruando, aí fazem convite pras outras aldeias virem pra participar da dança que chama *kaijatapá*, porque eles vão colocar *uluri* na menina. Os convidados então chegam, vão pescar, voltam e começam a dançar, dançar, cantando, cantando, a noite inteira. Quando amanhece, o dono da festa pede pra repetir tudo de novo, vão repetindo até no final. As mulheres e os homens se pintam, só aqueles que vão participar das lutas. Lá pras sete horas começam a cantar no meio da aldeia, cantam, cantam, param e vão escolher as campeãs das mulheres. Então as mulheres começam a lutar, depois que elas terminam de lutar os homens lutam também, a mesma coisa. Depois da luta elas começam a dançar de novo, as mulheres cantam as músicas e os homens só estão observando. Quando termina, a cantora chama todas as meninas que vão colocar *sapalaku* e ela e as ajudantes dela, mulheres mais velhas que já sabem tudo, colocam o *uluri* nas meninas. Aí os convidados vão embora. Assim eu sei mais ou menos, eu sei a música delas, todas as músicas, do tucano, do urubu, outros também, só que eu não sei como começou, a história eu não sei, quem começou primeiro, quem inventou eu não sei. Não sei qual *apapaatae* que fez isso, meu pai ficou de me contar, por isso eu não sei. Só coloca o *sapalaku* aquelas meninas que querem porque ela vai ser chefe de alguma coisa, vai

¹³⁵ Creio que esta “equipe de mulheres” se refere a um grupo de mesma geração que deve participar das lutas corporais, *kapi*, e também das trocas, *huluki*, como um “grupo” específico em oposição a outros grupos da própria aldeia e também de outras aldeias em festas intertribais.

¹³⁶ Importante notar que muitas palavras são traduzidas da língua wauja por termos correspondentes em outras línguas da região, como a utilização de *uluri* ao invés *sapalaku*. A maioria das traduções deste tipo é feita com o uso de termos da língua kamayurá, como: *kaumay* (festa em homenagem aos chefes mortos) por *kwaryp*, *waka* (convidador) por *pariate*, estando os Wauja com isso assumindo uma anterioridade do contato entre os brancos e os Kamayurá.

ser chefe de equipe de *huluki* (grupos de trocas de mercadorias, fazem essas trocas quase que diariamente, corresponde a *moitará* em kamayurá). Além disso, ela não pode ficar brava, falar mal dos outros, tem que ser calada, ela vai ter que orientar seu povo. Então se tiver muito peixe na casa ela tem que levar pras outras mulheres, vai ter que ser boazinha com o pessoal. Por isso as outras meninas não querem, quer dizer, o pai não quer (aqui o tradutor comenta: “eu mesmo não tive festa de furação de orelha porque pra mim é melhor, mas mesmo assim eu sou bonzinho com todo mundo. Porque nosso costume é assim, se tiver comida aqui e chega os outros que não tem peixe na casa e vem aqui pedir um pouco de peixe, aí vai ter que dar. Então as mulheres que colocarem *sapalaku* nas filhas não podem falar nada, tem que ficar calada. Alguém vem, pede peixe, ela dá peixe e vão embora. Por isso as outras não querem dar, não querem fazer *sapalaku* pras suas filhas. Daqui pra frente não vai ter mais isso aqui, eu acho. Eu vi uma vez essa festa, mas já faz muito tempo, acho que em 1975, não sei bem”). Já está colocado o *sapalaku*, daí ela vai dançar primeiro e depois vai cantar uma música, porque está levando as meninas do centro da aldeia pra dentro da casa. Primeiro leva elas pra dentro da casa daquela que é a chefe delas, depois pra segunda chefe, depois pra outra e aí vai nas outras, em cada casa e ficam dançando em volta da casa e aí vai embora. Logo, a menina fica presa dentro da casa, vai ficar um ano e aí depois sai, vai sair mas não vai andar mais, vai ficar só na casa. Para ela sair vão ter que fazer outra festa pra ela, mas eu não sei a música que canta aí no centro nessa hora. Quando ela sair da reclusão a mãe vai ter que fazer muita esteira, *tuapi* pra fazer caminho de esteira até o centro da aldeia, ela não pode pisar no chão porque ela é chefe. Aquele *sapalaku* que ela usou naquela festa, com aquele que ela vai sair da reclusão, vai andando, andando em cima das esteiras até lá no meio. Quando tem *pulutapa*, o banquinho das mulheres¹³⁷, ela senta nele lá no centro da aldeia, tem *wakula*, *ulepe*, *usixui* (pirãode peixe, beiju, mingau de água com beiju dentro) que ela vai oferecer pro povo comer. O pai dela então pega *kamalupo*, “panela de barro grande”, ou rede se tiver, ou rolo de linha de algodão e dá pra pessoa que vai cortar a franja do cabelo dela. Depois disso ela volta pra casa e fica lá. Toda vez que for ter o *kaumay* os outros chefes vão chamar ela pra sentar, pra chefiar a equipe deles, homem e mulher. (Comentário do tradutor: “porque é assim, no *kaumay* tem três chefes, vão vir pessoas convidar o pessoal, por exemplo, Yawalapiti estão fazendo *kwaryp*, o pessoal dos Wauja não vão lá sem ter convite, tem que vir três *pariate*, os *waká*, (“convidadores”).

¹³⁷ Pude ver apenas um exemplar deste tipo de banquinho em toda a aldeia. Os Wauja me disseram que eles não têm a matéria-prima por perto, e por isso não o fazem mais. As mulheres sentam no chão ou em pedaços de rede

Eles chegam aqui e o Yutá, que é chefe, vai falar pra cada casa que quem tiver *kamalupo* vai lá cumprimentar o *waká*, quem tiver outras coisas vai lá cumprimentar o *waká*, é tudo assim. Então essa menina que fez a festa de *kaijatapá* vai ter que ter muitas coisas, bastante coisa, tipo *kamalupo*, tudo pra então quando *waká* vem ela ir cumprimentar o *waká*, coloca o *sapalaku* e vai cumprimentar o *waká*. Tudo que for acontecer, *huluki*, a vinda do *waká*, ela tem que ir lá falar”). Tem *sapalaku* pequeno que qualquer mulher usa, tem *sapalaku* grande, maior que os outros, que é bem grande, é o da chefe, com esse que ela vai cumprimentar o pessoal.”

Estes depoimentos merecem algumas breves observações. De início, é interessante notar que o canto dos meninos é realizado somente à noite, e o das meninas somente de dia. Note-se que as meninas cantam “toda tarde”, até menstruarem. Estas meninas, que atravessaram o rito, atingem uma posição social destacada, que lhe confere prerrogativas (como receber os convidados de outras aldeias), mas também cobra uma postura mais benevolente, mais solidária (ver o exemplo dado: se alguém pedir peixe, tem que dar), atitude esta que não parece atrair a maioria das pessoas. Gostaria de chamar a atenção para o fato de que a flauta *watana* faz parte da festa de iniciação de meninos, e no mito de *kaluaná* (ver anexo), onde há uma importante aparição deste instrumento, é tematizada a necessidade dos homens de abandonar o universo feminino. Este é também um objetivo do *Pohoká*. De modo similar, no *Kaumay* está sendo tematizado o abandono uma etapa da vida, e é ali que também soam as *watana*. *Pohoká* e *Kaumay*, portanto, tratam de passagens fundamentais da vida masculina (menino→homem, vivo→morto), e é somente nestes rituais que as *watana* são tocadas.

Comentário sobre a menstruação e a ornamentação corporal masculina¹³⁸

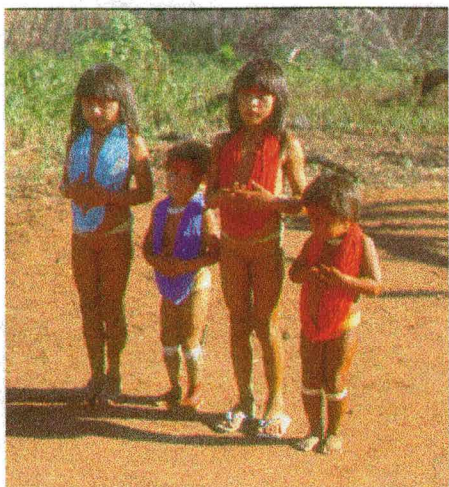
As informações que obtive e os dados de Gregor (1985) sobre os Mehinaku, apontam sempre para uma possível “contaminação” do masculino pelo feminino, tipicamente representada pela menstruação. Há um grande investimento social para evitar este contágio: mulheres menstruadas não manipulam alimentos ou água, não fazem sexo, não se aproximam de pessoas doentes, não participam de festas e seguem uma rígida dieta alimentar. No momento de sua primeira menstruação, as meninas devem ficar em sua rede, não podem tocar

velha, pois os banquinhos disponíveis são de uso masculino, preferencialmente dos chefes de casa e dos pajés.

¹³⁸ Ver também nos anexos, os mitos e narrativas sobre menstruação.

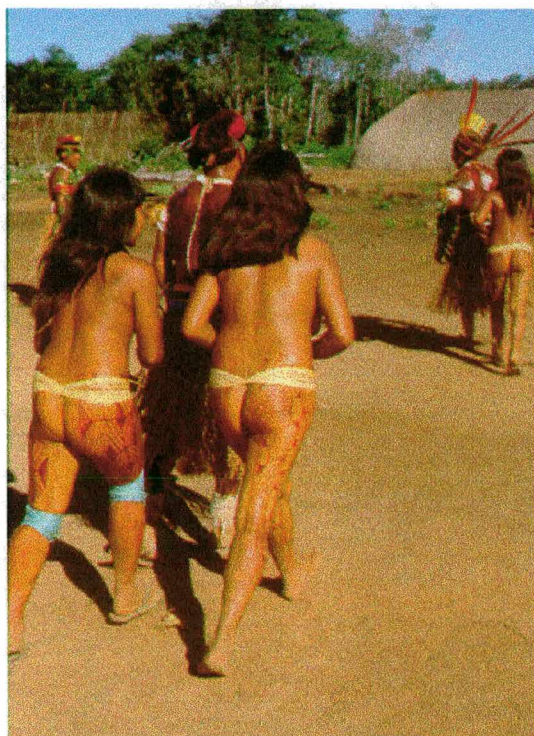
o chão, e há todo um esforço dos pais para que elas se alimentem corretamente a fim de terem bons sonhos, pois estes parecem pressagiar seu futuro. Aos meninos cabe uma “menstruação” simbolizada no ritual de furação de orelha, *Pohoká*, momento em que os meninos sangram e se mantêm em resguardo. Gregor apresenta um paralelo entre estes dois rituais (op.cit.:189) e, partindo da mitologia Mehinaku, aponta para fortes evidências de que toda a ornamentação masculina é uma referência direta à anatomia feminina, principalmente o par de brincos utilizados pelos homens, que representam os pelos pubianos femininos manchados pelo sangue menstrual. A pintura dos cabelos dos homens também estaria relacionada ao sangue menstrual. Um homem totalmente ornamentado, sob esta perspectiva, seria então um ícone do feminino.

Foto 28



Meninas esperam para dançar na festa de *Wakure*. (A adoção de uma técnica corporal específica é adquirida bem cedo).

Foto29



Garotas participam de festa de *Wakure*

Foto 30



Pintura corporal feminina.

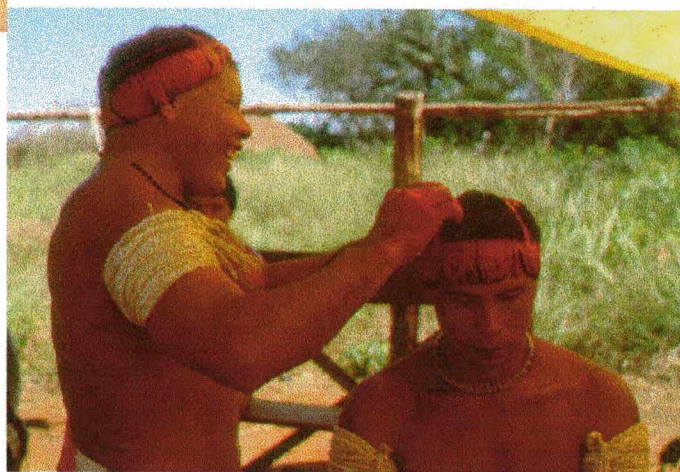
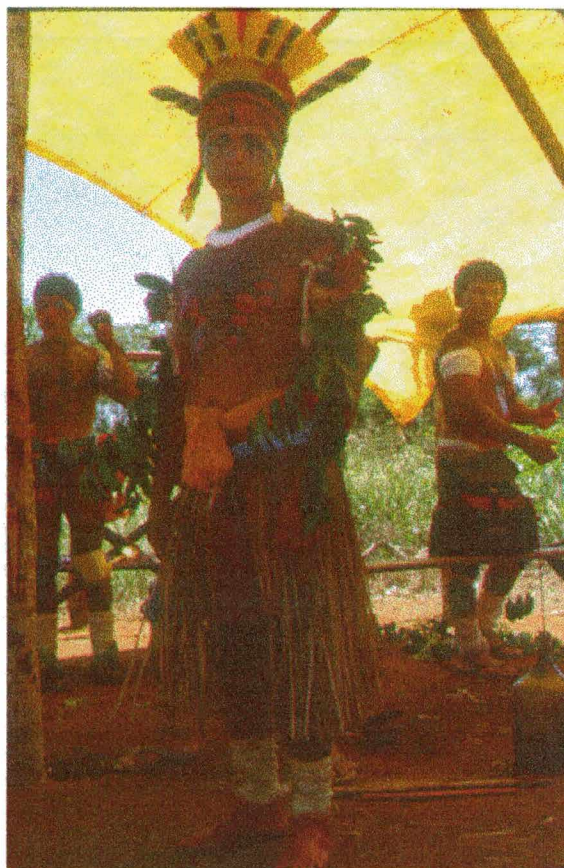


Ornamentação masculina.

Há sempre uma parceria no momento das pinturas.

Fotos 31 e 32

Foto 33



Cantor está pronto para festa de *Wakure*.

3.3 Mito, Música e Gênero: *Iamurikuma-Kapulu-Kawoká*

Durante a pesquisa de campo, aos poucos foram se evidenciando vários tipos de relações entre os repertórios destas três festas: *Iamurikuma*, *Kapulu* e *Kawoká*. A primeira evidência veio do relato de Aruta do mito de *Kapulu*, “macaco preto”. Seu relato era muito semelhante ao que Yutá havia narrado dias antes para mim, mas como sendo o de *Iamurikuma*. Na verdade, trata-se de uma mesma história, sendo que a versão de Aruta coloca maior ênfase na transformação dos homens no *Apapaatae Kapulu*, enquanto que o mito narrado por Yutá, além de omitir este fato, tem como foco central a transformação das mulheres no *Apapaatae Iamurikuma*. Passei então a investigar o repertório musical de cada uma das “festas” relacionadas a estes dois *Apapaatae*. A princípio não percebi qualquer semelhança entre os repertórios musicais, ficando apenas claro que no ritual de *Kapulu* somente homens participam, sendo portanto um repertório musical masculino, pois inclusive durante os cantos -que acontecem na porta de cada casa- as flautas *kawoká* também são executadas no centro da aldeia, permanecendo assim, todas as casas fechadas, para que as mulheres não vejam as flautas. Enquanto no ritual de *Iamurikuma*, as canções são executadas apenas por mulheres, com exceção do chefe ou patrocinador da festa que pode conduzir os cantos junto com as mulheres. Havia porém uma pista intrigante: o repertório feminino do *Iamurikuma* tem um ciclo interno de canções que se chama *kawokakuma*, e as mulheres se referiram a este ciclo como sendo “música de flauta”¹³⁹. Isto despertou-me curiosidade, afinal as mulheres, que não podem ver as flautas *kawoká* -cujo repertório é por excelência masculino-, aparentemente teriam uma versão cantada da música destas flautas, no cerne deste rito por excelência feminino. As mulheres teriam acesso à música que está no centro do mundo masculino, através de versões cantadas, portanto músicas dotadas de letra. A partir desta hipótese, passei a investigar explicações de como teria ocorrido esta transferência de repertório musical de um gênero (sexual) para outro; afinal, quem se apropriou do repertório de quem? A narrativa de novos mitos foi esclarecedora para esta questão: assim como entre outros povos amazônicos que possuem complexos de “flautas sagradas” - como por exemplo os Tukano (ver Piedade, 1997) ou os Mundurucú (ver Murphy, 1974) - a mitologia Wauja

¹³⁹ Apesar de não ter presenciado o ritual de *Iamurikuma*, creio que este ciclo interno é o mesmo que Basso observou entre os Kalapalo, que o chamam de *Kagutukuegĩ*, traduzido por Basso como “other *kaguto*”. De acordo com sua descrição, *Kaguto* é o mesmo que *kawoká*, o conjunto das “flautas sagradas”, interditas às mulheres (1987:167), vindo daí a relação entre *kagutukuegĩ* e *kawokakuma*.

coloca as mulheres como as primeiras “donas” e conhecedoras do repertório destes instrumentos, as flautas tendo sido posteriormente roubadas pelos homens e desde então as mulheres ficando proibidas de tocar ou ver estes instrumentos. Como já foi dito em outro momento desta dissertação, as flautas *kawoká* não foram tocadas durante minha estadia na aldeia, porém obtive gravações feitas pelos próprios nativos da festa de *kawoká* realizada no ano anterior. Apresentei estas gravações para Kaomo com a intenção de obter algumas pistas que esclarecessem relações musicológicas entre o repertório de *kawoká* e o de *kawokakuma* e, depois disto, Kaomo se prontificou a fazer uma demonstração de *kulutas* - conjunto de flautas que também fazem parte do complexo das flautas *kawoká* - para que pudesse conhecer melhor estas músicas. Após a transcrição deste material, foram surgindo algumas equivalências estruturais entre estes repertórios musicais, que passarei a demonstrar a seguir. Antes porém, apresentarei os *Aunaki*¹⁴⁰ relacionados a estes repertórios e também alguns esclarecimentos sobre as festas de *Iamurikuma* e de *Kapulu* no sentido de fornecer mais elementos que permitam ao leitor acompanhar minhas conclusões gerais sobre o entrelaçamento da música e das relações de gênero entre os Wauja.

Aunaki de Iamurikuma

Narrado por Iutá e
traduzido por Maisa.

“Os maridos vão virar bicho. O cacique foi pro centro da aldeia e disse “vamos pescar para as mulheres” e os rapazes responderam “está bem, deixe primeiro as mulheres pegar mandioca para levar beiju”. Aí cedo, elas ralaram mandioca e os rapazes disseram “amanhã a gente vai, tá bom?” As mulheres foram de manhã na roça, depois ralaram e terminaram ao meio dia. Fizeram beiju à noite. De manhã os homens falaram “vamos embora pescar”. Eles contaram quantos dias vão ficar pescando. De manhã cedo fizeram máscara de anta, capivara, porco e de *walakau*¹⁴¹. Demoraram fazendo as máscaras, demoraram muito e as mulheres esperando com fome. Não tinha nenhum homem na aldeia, somente os que estavam de resguardo com suas mulheres que tiveram nenê. Um deles chamava Kamatapirá e o outro Ulei. Kamatapirá falou à tarde que iria no rio ver o marido delas. Meia noite ele foi para ver o que

¹⁴⁰ *Aunaki* é a palavra wauja para história antiga, o mais próximo do que chamamos de mito (ver apresentação dos mitos no cap. anterior)

os homens estavam fazendo. Gritou *ieee, ieee ...*(é a maneira dos pescadores gritarem pra se achar). Ele viu os homens fazendo as máscaras que eram pra ir na aldeia devorar as mulheres, então disse “é isso que vocês estão fazendo?” e os homens responderam “sim, é isso mesmo”. E Kamatapirá continuou “mas suas mulheres estão esperando com fome. Até seus filhos estão com fome” e os homens disseram “bom, depois a gente vai procurar peixe” (N.T. eles estavam mentindo). Kamatapirá então falou “eu vou avisar as mulheres” e foi embora remando (*pu-pu-pu...som da remada*). Ele chegou na aldeia e gritou “*kaaa..* seus maridos estão virando bicho fazendo máscara”. As mulheres se juntaram no centro da aldeia e Kamatapirá avisou as mulheres “*naalá* (pessoal), seus maridos estão fazendo máscara pra vir matar e comer vocês” e elas disseram “nós também vamos virar bicho”. Elas cantaram a noite inteira pra virar bicho. Cedo, às seis horas, elas foram se banhar. Enquanto estão indo para o rio, cantaram “*Teruya...*” (vamos ver um rio grande). Foram se banhar, voltaram cantando a mesma música e falaram “vamos buscar Kamatapirá pra cavar buraco por onde vamos fugir de nossos maridos”. Elas se pintaram à noite e foram pra casa ao amanhecer cantando “*e he, e há há...*” enquanto entravam em suas casas. elas dizem que vão ficar loucas. Voltam pro centro da aldeia, colocam os filhos homens no pilão (N.T. porque só querem levar as filhas) depois foram buscar Kamatapirá e falaram “viemos te buscar” e ele disse “tá bom”. Kamatapirá se enfeitou com braceletes, amarrou linha nas pernas e pôs brinco. Puxou banquinho e sentou. Em outra casa Ulei fez a mesma coisa. As mulheres não comiam e nem bebiam mais, estavam ficando loucas e cantaram “*kaniwa, aha i hehe...*” e foram buscar Kamatapirá. Elas fizeram uma fila dentro da casa dele cantando “*kaniwa, aha i hehe...*”. Kamatapirá balançou e foi dançar também, as mulheres fizeram ele ficar louco também, “*kaniwa, aha i hehe...*”, Kamatapirá dançou. A música diz “eu venho buscar você”. Kamatapirá levantou e foi no centro da aldeia com as mulheres e sentou lá. Daí elas foram buscar Ulei, “*kaniwa, aha i hehe...*”, Ulei também dançou na casa “*kaniwa, aha i hehe...*”, se levantou e foi para o centro da aldeia onde se sentou. Elas fizeram fila novamente e cantaram “*na pikapá ehera...*” que quer dizer “nós estamos ficando loucas porque Kamatapirá fez a gente ficar louca”. Kamatapirá e Ulei batem o pé (como que dançando) sentados no centro da aldeia. Elas buscaram um *mujupá* (cesto grande de palha), pegaram os *kutejo* (pás de beijú) e os puseram nas costas de kamatapirá cantando “*na pikapá ehera...*”. Dizem aos maridos “venham nos ver

¹⁴¹ *walakau* é um pássaro que ninguém nunca viu. Só se ouve seu canto quando se está perto da morte. Dizem que a mulher de Malakuiawa (o antigo chefe) ouviu este pássaro um pouco antes de seu marido morrer.

que estamos loucas” (na música). Elas entram no buraco enquanto os maridos estão chegando gritando. Elas seguem cantando “*na pikapá ehera...*” dizendo “vem ver que não tem mais ninguém na aldeia, em cima de mim não tem mais ninguém, está tudo limpo”. Cantaram e foram embora. Colocaram na entrada do buraco marimbondo, formigão, cobra, aranha e plantaram abacaxi, tudo pra impedir a entrada dos maridos. Os maridos chegaram e disseram “volte para mim” e nada aconteceu”.

Aunaki de Kapulu, “macaco preto”

Narrado por Aruta e
traduzido por Tupanumaká.

“Tinha uma tribo, uma aldeia, isso aconteceu próximo da aldeia dos Kuikuru, não aqui. Os homens resolveram ir para a pescaria, falaram pras mulheres preparar comida, beiju, mingau, pros homens levar e não passar fome na pescaria. Fizeram flecha, tudo, aí no outro dia foram. Os rapazes, as crianças, todos foram e as mulheres ficaram na aldeia. Chegaram lá e marcaram a data do dia que eles vão chegar. Quando chegou naquele dia os homens não cumpriram a chegada deles, atrasou. Enquanto isso as mulheres tavam passando fome na aldeia. Então elas resolveram fazer *Iamurikuma*, cantar. Os homens tinham ido pro acampamento, limparam o lugar onde iam dormir, ficaram lá e marcaram o dia : “naquele dia vocês vão esperar a gente, nós vamos chegar”, “tudo bem”. Quando passou aquela data, as mulheres resolveram cantar, cantaram a música de *Iamurikuma*, e falaram: “vamos pro mato buscar frutas, vamos misturar com outros tipos de frutas assim nós vamos ficar doidas, aí nós podemos ir embora”. Foram buscar a fruta, aqui tem, por aí tem, a fruta que faz a gente ficar doido, chama *kauiakiri*, *kauiakiritai* que quer dizer a fruta do *kauiakiri* que é uma árvore que tem a fruta, junto com *magawa* que é uma árvore que tem uma fruta também. Aí misturaram, pegaram outro tipo de planta, misturaram aí tomaram erva pra ficar tudo doida e começaram a dançar, dançar e não paravam mais. Mulher que tinha filho pequeno não quis mais saber do filho, pegou e pôs no pilão, ele chorando, chorando, elas só cuidavam das mulheres. Mulher que tinha filha aí carregava, a que tinha filho aí deixava no pilão chorando sozinho. Tinha um casal que a mulher havia acabado de ter nenê e o homem falou: “eu vou lá avisar eles que as mulheres estão ficando doida e não param mais de dançar”. O homem foi, quando chegou no acampamento dos homens, todos queriam esconder as máscaras. Ele viu todo mundo jogando máscara, tentando esconder, porque eles tavam fazendo máscara e é por isso que eles estavam

demorando muito pra voltar para a aldeia. Chegando lá o homem falou: “suas mulheres estão se transformando como *Iamurikuma*, elas não estão mais parando de dançar”. Os homens ficaram calados quando o que chegou olhou pra trás, viu as máscaras que tavam todas quase prontas, pra eles voltarem e matar as mulheres. Aí ele falou “vocês vão ou não vão?”, aí o outro respondeu “não, nós vamos amanhã, só amanhã que a gente vai”. Então o homem voltou, chegou lá e encontrou de novo as mulheres cantando, cantando. Ele chamou as mulheres e aí todo mundo parou de dançar e aí ele falou “olha, seus maridos estão, eu acho, se transformando como um bicho, porque eles fizeram máscara, tá tudo pronto. Eu acho que eles vão aprontar alguma coisa”. Aí as mulheres falaram “por que nós não podemos transformar também ? Podemos ir embora daqui da aldeia”. Logo, as mulheres tomaram providência pra se transformarem como *Iamurikuma*. Buscaram mais fruta pra ficarem doidas. Tomaram aquela erva, algumas delas comeram a fruta, ficaram tudo doida, sem querer saber mais nada. (Assim você vai ficar toda doida, vai se transformar como *Iamurikuma*, aí Acácio vai ficar igual macaco, vai virar macaco, vai ficar pendurando na árvore, pulando, porque você fica muito tempo longe dele.) Aí chamaram *malula*, o tatú canastra, grandão assim, e pediram pro *malula* cavar buraco pra elas. Então *malula* cavou buraco, cavou, cavou, arrumou pra *Iamurikuma* passar. Quando tava tudo pronto, bem cedo, as mulheres tomaram mais erva, pra ficar tudo doida, aí as mulheres começaram a entrar no buraco, entrou, entrou, quando estavam terminando os homens chegaram. Aquela pedra (a mãe de Tupanumaká trouxe uma pedra que parecia um torrão de terra vermelha) no tempo em que o *malula* cavou buraco no fundo da terra, saiu bem alí pra cima da aldeia velha do Wauja, lá tem lugar onde o tatu saiu pra respirar. Então as mulheres ficaram lá algum tempo, pintando, dançando e quando seguiram viagem, deixaram os pedaços de urucum que se transformou nessa terra vermelha que se usa na massa da cerâmica. Bom, a partir do meio-dia, quando as mulheres ainda estavam entrando, entrando, ainda não tinha acabado, tinha um restante, os homens chegaram, trouxeram muito peixe e falaram pras suas mulheres “podem voltar, nós chegamos aqui, vem comer peixe”. As mulheres não quiseram nem saber, dançavam, dançavam, entrando no buraco e os maridos chegando. Só ficaram as crianças, os meninos. As mulheres não desistiam mais, porque não dava mais, já era tarde. Foram embora. Isso aconteceu próximo da aldeia dos Kuikuru, por isso as mulheres Kuikuru sabem música de *Iamurikuma* e *Kapulu* também. Aí foram embora e saíram naquele lugar onde os Wauja pegam terra vermelha e ficaram lá algum tempo. Elas criaram segurança, colocaram um monte de bicho em volta delas pros maridos delas não irem

atrás delas. (Assim vai acontecer com você, que você vai colocar seus seguranças pro Acácio não ir atrás). Ficaram alí algum tempo e depois seguiram a viagem, não sei pra onde. Muitos Wauja acreditam que se transformaram pro amazonas, foram pra lá, ninguém sabe. Então os homens tomaram providência, já era tarde demais. Começaram a buscar a fruta que suas mulheres tomaram, aí comeram a fruta, ficaram tudo doido. Então começaram a cantar a música do *kapulu*. (Neste ponto, Aruta começou a cantar novamente trechos do repertório de *kapulu* e Tupanumaká disse que tem música de vários tipos de macaco, daqueles pequenos, macaco prego, etc...). Os Kuikuru sabem mais do que os Wauja as músicas de *kapulu* porque aconteceu lá. Igual aqui, *Arakoni* aconteceu aqui, por isso os Wauja sabem mais a música do *Arakoni*”.

Quadro de 3 versões de *Iamurikuma* / *Kapulu*

História contada por uma mulher, Kamaya, para Vera P. Coelho em 1978. A informante juntou esta história à de *kamaluha*, explicando que foi quando *Iamurikuma* começou a pintar panela.

Foram pescar	Tá cantando	Fazendo máscara	Tamatapirá (rapaz recluso) vai ver os homens. Descobre que eles vão virar bicho	Mandam peixe pras mulheres Pagam o peixe buscando fruta, kurati. Cantam Fazem cesto e põe Kutejo dentro. Fazem tatu grande para fazer buraco	Voltam, chamam as mulheres Não falam, só cantam e vão embora Vão na aldeia Kuikuru, Kalapalu, Matipu e pegam outras mulheres	Ficam só com os meninos. Sobem nas árvores e viram <i>Kapulu</i> Vão na aldeia Wauja e bakairi Deixam Tipepe para pintar panela, o urucu de mulheres.
--------------	-------------	-----------------	---	--	--	---

História contada por Aruta quando lhe perguntei a história do *Kapulu*.

Decidem fazer pescaria se preparam	preparam beiju para os homens a pedido deles	Não voltam no dia marcado Passam fome e começam a cantar música de <i>Iamurikuma</i>	Rapaz (cuja mulher pariu e estão reclusos) <ul style="list-style-type: none"> vai ver os homens e contar que mulheres estão virando <i>Iamurikuma</i> vê os homens fazendo máscara volta e conta para as mulheres 	Resolvem se transformar em <i>Iamurikuma</i> e ir embora. Chamam Malula (tatu) pra fazer buraco	Voltam para aldeia Vão embora da aldeia	Fazem uma parada e deixam o urucum das mulheres que serve para fazer panela.	Comeram a mesma planta das mulheres e viraram <i>Kapulu</i>
------------------------------------	--	---	--	--	--	--	---

História contada pelo chefe da aldeia, Yutá, depois de fazer uma demonstração, junto com outras mulheres da música de *Iamurikuma*.

Chefe chama homens para pescaria	Chefe manda mulheres preparar comida para pescaria	Ao invés de pescar, fazem máscara para virar <i>apapaatae</i> Passam fome junto com as crianças	Kamatapirá (cuja mulher pariu e estão reclusos) <ul style="list-style-type: none"> encontra os homens virando <i>apapaatae</i> volta e conta pras mulheres 	Decidem virar <i>Apapaatae</i> : <ul style="list-style-type: none"> cantam, banham pintam (= homem) não comem, não bebem largam filho homem no pilão Fazem kamatapirá ficar louco. Ele canta, dança e recebe cesto com pá de beiju (para cavar buraco, segundo letra de música ele quebra o <i>kutejo</i> -MD11 tk3)	Voltam gritando, pedindo para elas ficarem Vão embora sem olhar para trás. Fecham a passagem para os homens.
----------------------------------	--	--	--	---	---

O texto em vermelho corresponde às ações das **mulheres**, em azul, corresponde às ações dos **homens** e em verde ao **recluso**.

Aunaki sobre “Mulher que sabia musicas de flauta”

Narrado por Aruta e
traduzido por Tupanumaká.

“Tinha uma mulher que sabia tudo de música, conhecia todas as músicas. Os homens sabiam, mas não sabiam tanto quanto a mulher. Os homens tocavam flauta, cantavam, mas a mulher sabia tudo, sabia mesmo. Então quando o pessoal resolveu fazer *Sapukuyawa, Yakui*, tocar flauta, fazer *Pulu-pulu*, o pessoal cantava até 9:00, 10:00 hs. da noite. Eles não iam tocar lá pra 1:00, 2:00 hs. da manhã. Aí a mulher se vestiu como homem, prendeu o cabelo pra cima, colocou cocar, brinco, colar, bracelete, se pintou, se vestiu como homem e começou a tocar *kawoká* à meia noite. Tocava, tocava, mudava de ritmo, mudava, mudava até mais ou menos 4:30 da madrugada. Aí ela tomava banho, mudava tudo e ia embora, entrava no mato e voltava como uma mulher. Entrava na casa, ninguém sabia. Às vezes ela ia lá e cantava música de *Yakui*, cantava, cantava a noite inteira, sempre se vestia como homem, colocava cinto aqui (mostra a região da virilha) e ninguém percebia nada, à noite. Quando tinha lua ela não ia, quando estava escuro ela ia tocar flauta, cantar, tudo, divertir como homem. Então ela tocava muito, o pessoal aprendeu mais a música do *Yakui*, aprendeu mais *kawoká*, a tocar mais *kawoká*, porque ela sabia cantar todos os tipos de música. Até que finalmente ela foi descoberta. Descobriram que era mulher que estava tocando *kawoká*, cantando música de *Yakui*, porque era proibido de mulher tocar música de *kawoká*, de cantar música de *Yakui*, era proibido. Então pessoal foi resolver como fazer, se vão matar ou se vão dar susto nela. Não sabiam. Então pessoal fez buraco bem fundo, cavou, fundo mesmo e esperaram ela. Daí a pouco ela chegou toda arrumada, igual homem. Aí pegaram ela. O namorado dela é que pegou ela, porque ele não queria que ela morresse. Então é claro que namorado vai salvar a vida, então ele fez de conta. fez proposta com o pessoal de que ia matar, mas na verdade não ia matar não. Então o namorado pegou ela, jogou no buraco, pegou *Kamalupo* (panela grande), botou lá embaixo, bem no meio, jogou terra, mas na verdade não enterrou, porque tinha a panela segurando a terra para não apertar ela. Passou um dia, dois dias, a mulher não tinha pra onde fazer cocô, fazer xixi também, tava tudo sujo, emagreceu, tava tudo magra, tava com frio, sofreu muito. Depois de dois dias o namorado foi lá tirar, ela tava bem magra. Daí chamou ela e ela falou “ Pôxa, tô te esperando. Porque você não veio logo me tirar daqui?”. E ele disse “Pois é, tava esperando completar dois dias pro pessoal não descobrir”. Pegou corda, desceu, aí ela segurou, puxou ela até ela sair. Aí no lugar dela pegou, matou veado e jogou no

buraco pra dizer que tem osso lá dentro, que ela morreu. Então ela foi tomar um banho, ele deu banho nela e mandou ela pra casa dela. A mãe dela viu e chorou, chorou, deu mingau pra ela e ela vomitou, tomou outra vez e conseguiu beber. Depois a mãe dela falou “tem outra aldeia que você pode ir pra lá, vou fazer todo o possível pro pessoal não descobrir você”. Então ela foi pra outra aldeia, lá ela tomou remédio, erva para engordar, pra ficar forte. Ela ficou lá muito tempo, mudou de aparência, mas o rosto não mudou nada. Ficou bastante tempo naquela aldeia. Um dia, visita chegou lá na aldeia e viu a mulher e pensou “pôxa, aquela mulher parece com a que foi enterrada, será que foi ela mesmo?”. Ficou na dúvida, aí pensou “será que é ela mesmo? Acho que não, porque ela morreu, foi enterrada”. esse homem foi embora, voltou pra aldeia e contou “lá na outra aldeia tem moça parecida com aquela mulher que vocês mataram, que vocês enterraram. parece com ela, eu acho que é ela mesma”. Aí outro respondeu “não, é só parecida com ela”. O namorado dela, que tirou ela, salvou a vida dela falou “Não, ela já morreu. Fui eu que enterrei ela! Por que ela vai viver então? Ela já morreu”. Daí falaram “então tá bom, já que morreu, morreu”. Aí foi outra pessoa lá na aldeia de novo e viu. Ficou olhando, olhando, olhando ela lá ralando mandioca (igual você vê as mulheres aqui fazendo, ralando), fazendo beiju. Ficou olhando e pensou “ela já morreu, será que alguém tirou ela do buraco?” Aí falou “acho que não”. Chegou na aldeia e falou, contou de novo a mesma história. Então outro foi lá só pra ver, só pra acreditar, voltou e confirmou pro pessoal “foi ela mesmo. Acho que alguém tirou ela do buraco, vamos lá ver”. Cavaram o buraco e encontraram osso “ó, ela já morreu, o osso tá aqui”. Mas aí percebeu, examinou o osso e disse “ué, isso não é osso de gente, isso é osso de animal”. Virou cabeça de veado “isso aqui é cabeça de veado, alguém tirou ela e colocou animal no lugar”. Aí, tudo bem, ficou por isso. A mãe tava sabendo, só a mãe e o pai é que sabiam. Então pai falou “vamos embora, vamos buscar nossa filha”. Os dois foram pra outra aldeia, chegaram lá e falaram “filha, vamos embora, porque seu marido tá lá, com muita saudade”. O pai sabia também que iam se vingar. “Então tá bom, vamos embora”. Chegando lá, foi direto pro marido dela. Então o namorado dela marcou encontro e contou que o marido dela é que entregou ela, porque ninguém sabia que ela tocava flauta *kawoká* e que cantava *Yakui*. O pessoal não sabia, como o marido entregou ela, o pessoal pegou ela. O namorado conversou como deviam fazer “você vai procurar mel, vai encontrar por aí, vai ter bastante mel. Daí você vai pedir pra ele ir lá tirar mel. Lá você vai dar um jeito, vai abrir um buraco, vai mandar enfiar braço dentro do buraco do pau, pra tirar mel. Assim quando ele entrar, querendo tirar, com dificuldade, você abaixa a

cabeça dele pra ele respirar o líquido do mel e assim ele vai morrer”. Explicou, tudo, né, e ela disse “tá bom”. O pessoal acha que aconteceu isso em outubro, acho. A mulher foi lá, procurou mel, achou, aí voltou e falou pro marido “tem abelha ali, vamos tirar mel dela porque eu tô com vontade de comer mel”, e ele falou “então tá bom”. No outro dia eles foram. Chegando lá cortou madeira, cortou, cortou aí o tronco caiu. Abriu buraco pra tirar mel e perguntou pra mulher “vou abrir onde?” “Você abre um pouco aqui, abre mais grande”. Abriu, fez o buraco e tava tentando enfiar o braço mas não tava conseguindo entrar o cotovelo. Ela falou “abre mais aqui, se não, vai estragar mel”. Ele abriu e deu pra entrar a cabeça. Enfiou o braço, tava enfiando, derramou, tinha muito mel. Enfiou mais e aí ela empurrou a cabeça dele e ficou segurando na nuca. Ele ficou com dificuldade de sair e começou a respirar o mel, o mel entrou no nariz dele e aí afogou. Ela falou pro marido não aparecer pros outros, se não iam se assustar. Só podia cantar quando a chuva caísse, porque ele virou *Tulukumalu* (sapo grande). Por isso ele não aparece para qualquer pessoa. Ela voltou dizendo que o marido afogou no mel e morreu. Mentiu. Depois voltou e casou com o namorado dela. Nunca mais ela cantou. Por isso os Wauja sabem os cantos que aprenderam com essa mulher”.

Aunaki de Mapapoho, “povo abelha” donos de Kawoka.

Narrado por Kaomo
e traduzido por Tupanumaká.

“O povo de abelha, *Mapapoho*, sabiam muitas coisas e Kamo, o Sol, não gostava deles. Resolveu então dar um veneno para eles. Fez mingau (envenenado) e deu pra todos os *Mapapoho*. Eles estavam morrendo e o único que Kamo não conseguiu envenenar era uma abelha muito pequenininha chamada *Manãpojan*. Ele tinha mel muito grande e como tinham muitas abelhas envenenadas, ele começou a dar mel para todos, cuidando deles. Foi dando, dando e ficou com pouquinho, por isso que *Manãpojan* tem mel muito pequeno. Eles foram melhorando, melhorando, recuperando e o mel diminuindo. No dia seguinte outro *Apapaatae* chamado *Ajoiui* foi lá para transar com uma mulher, a mulher de Kamo, para fazer o pessoal sair do envenenamento. Tinha sido um pedido de *Manãpojan* que é muito sábio. Um peixe chamado *Tupatu* estava tocando *Kawoka* e Kamo ofereceu mingau para ele, que recusou e foi saindo de lado (faz sinal de que ele saiu com a boca torta). *Tupatu*, muito inteligente não quis tomar o mingau. Haviam dois chefes das abelhas, o *Manãpojan* e *Xuluxulu* (abelha preta) que estavam cuidando do povo enquanto *Tupatu* tocava *Kawoka* e *Ajoiu* transava com a mulher de

Kamo. Então Kamo foi até a sua casa e falou para a mulher “é verdade que você transou com *Ajoiu*?” “Não, *Ajoiu* não veio aqui”. “Não, não é verdade” ele respondeu, pegou um pau e bateu, *pá-pá-pá*. Enquanto ele batia na mulher, os abelhas foram indo embora atrás de seus chefes e de *Tupatu*. Sobrou muito pouco mel e chegaram outras abelhas atrasadas, *Eiuiuto* que por isso seu mel é ruim, pois ela ainda tem veneno na barriga, *Mapakuma* também tem veneno e seu mel é ruim. No meio das abelhas tinha também o *Pisulu* (grilo) e o *Makuyalu* (barata) que faziam música também, tocando *Kawoka*. As primeiras abelhas a receberem o mel de *Manāpojan* foram a *Isumapa* e por isso seu mel é tão gostoso. Depois foi *Xuluxulu* que é chefe, depois *Tenejomapa*, *Kapināpā* que já tem mel azedo, depois veio *Awaulumapa* e por último chegaram *Eiuiuto* junto com *Mapakuma*. Eles que criaram *Kawoka* e por isso as pessoas sabem tocar *Kawoka*. Kamo queria matar as abelhas e enquanto ele batia em sua mulher, eles escaparam tocando flauta”.

Comentários:

No mito *Iamurikuma/Kapulu*, de início é dada uma condição de ambiguidade sexual: aquela do recluso, que se encontra imerso no mundo feminino, numa condição liminar. Em uma das versões ele é um adolescente, ainda não fazendo parte inteiramente do mundo dos homens, enquanto em outra ele é um homem casado que está em reclusão pós-parto. Nesta condição, é como se o recém-pai estivesse provisoriamente contaminado pelo feminino, com sua masculinidade suspensa. É ele quem pode trafegar nos dois universos, bem como é ele quem faz a ponte entre eles. Na sequência dos mitos, os homens vestem máscaras, enquanto que as mulheres não: comem o fruto da transformação e cantam. A máscara/roupa das mulheres seria a música, mantendo a mesma correspondência simbólica comentada anteriormente entre máscara e música (ver Lévi-Strauss, 1991:124). As mulheres ‘criam’ a música de *Iamurikuma* enquanto desejam separar-se dos homens, profundamente decepcionadas com a quebra dos acordos iniciais (voltar depois de tantos dias, trazendo peixe - o que simboliza o alimento e a relação sexual propriamente dita)¹⁴². Desapontadas e raivosas, elas vão embora, ficando para os homens a saudade e a alternativa de também se transformarem em *Kapulu* comendo do mesmo fruto. No mito da “mulher que sabia música de *kawokā*”, a ambiguidade sexual também é dada logo de início: no travestismo da personagem

¹⁴² As mulheres Kulina também expressam musicalmente seu descontentamento com a quebra da reciprocidade por parte dos homens -quando estes não trazem alimento- através dos cantos *dosehe* (Bueno da Silva, 1998).

central. É grande a admiração por parte dos homens, pois eles apêndem desta mulher a maioria do repertório musical. No mito de *mapapoho*, a flauta *kawoká* aparece tocada por um peixe, *tupatu*. MB comenta a origem das flautas *yakui*, como sendo peixes primevos (1978:173). No mito dos *mapapoho*, a execução da flauta *kawoká* unida ao ato sexual e ao mel, funcionam como antídotos para o veneno de Kamo.

Para Basso (1987), o *Iamurikumalu* (*Iamurikuma*, em kalapalo) focaliza a natureza da identidade de gênero, dos papéis sexuais, e joga com várias transformações destas idéias. Por exemplo, estes quatro pontos: como pessoas de um gênero podem adquirir atributos físicos e mentais de um outro gênero; como a fusão destas características em uma só pessoa é associada com a transformação do indivíduo em um *Itseke* (*Apapaatae*); como a identidade de gênero é associada com atributos particulares de musicalidade humana; como a solidariedade entre membros de um mesmo gênero pode se tornar tão exclusiva que implica na rejeição dos papéis sociais normais (:166). Seguindo estas pistas, é interessante investir em uma análise musicológica dos repertórios dos cantos das mulheres e da música de flauta, precisamente o que farei a seguir. Veremos que a fusão de características em uma só unidade ocorre de forma similar na música, pois diversos elementos musicais se encontram amalgamados nos cantos femininos e na música para flauta. Veremos, com os exemplos e análises a seguir, que se pode pensar estes repertórios (*Iamurikuma*, *Kawokakuma*, *Kapulu* e *Kawoka*) como constituindo uma unidade musico-simbólica poderosa. Gostaria de entender porque os homens dizem que o *kawoká* é o “*Apapaatae* primeiro, principal, mais importante”, qual o sentido desta centralidade.

As mulheres, transformadas, criaram a música de *Iamurikuma*, e são elas que sabiam a música de *kawoká*, tendo ensinado esta aos homens. Portanto *Kawoká* e *Iamurikuma* aparecem nos mitos como repertórios musicais de origem feminina: o primeiro instrumental e o segundo vocal. Pode-se levantar aqui a hipótese de que *Kawoká/Iamurikuma/Kapulu* se trata de um grande e único repertório musical: *kawoká* seria uma transcrição instrumental (que, transformada, ficou para os homens) de *Iamurikuma*, a versão vocal (mulheres). Não se trata aqui da anterioridade de uma versão ou outra: sabemos que o tempo mítico não opera com passado ou futuro. A questão é perceber de que maneira estes repertórios mítico-musicais se interconectam e como esta articulação se manifesta no pensamento Wauja. A temática central parece girar em torno de sexo: a ambiguidade sexual (o recluso, a travestida), morte (por veneno, por punição, por asfixia -no mel), a origem das coisas (a mulher “geradora”, o urucum

das mulheres). Este conjunto de categorias são evocadas pelos sons da música de *Kawoka/Iamurikuma/Kapulu*, bem como nas formações correlatas, como flauta *kawokatāin* e conjunto de flautas *kuluta*, instrumentos que compõem o complexo das “flautas sagradas” Wauja. Resta saber se teremos o suporte de evidências musicológicas para equacionar desta forma estes repertórios musicais.

Algumas notas sobre a festa de *Kapulu*: “macaco preto”

Kaomo fez por duas vezes demonstração desta festa. Na primeira vez ele cantou-me sete canções sozinho, na presença apenas de Atamai. A segunda vez foi mais “performático”, chamou outros dois cantores e mais alguns ajudantes, todos pintados, arrumados com braçadeiras, todos a rigor. Cantaram indo de casa em casa, no final da tarde, um total de onze canções, algumas repetidas da demonstração do dia anterior e outras novas, o que no entanto, não compõe o quadro total das canções desta festa, segundo me informaram, este número é infinito, podendo sempre ser acrescentadas novas canções às já existentes.

Kapulu I “macaco preto”

§

ye i u ye i u ye yei u yei u ye i

ye yei u yei u ye i ye yei u yei u ye i

ye i ta ku ia ni ku me ku ia ni ku

D.S. al Fine

ta ku ia ni ku meku ia ni ku iu nu pa nu pi ra

Fine

ye i u ye yei u yei u ye i wi i

pizzando

Segue-se explicações de Kaomo a partir de perguntas que fiz durante a audição das gravações realizadas, e a tradução ficou a cargo de Atamai¹⁴³.

“Kaomo diz que nesta festa mulher não participa, tem flauta *kawoka* tocando lá no centro da aldeia. Os cantores cantam de noite, quando escurece, por volta das 19hs. e acaba mais ou menos às 20:30/21hs. As casas ficam fechadas (em função da interdição visual que recai sobre as mulheres em relação às flautas *kawoká*). Começam sempre a cantar na casa do dono da festa, aquele que está doente, que *kapulu* tá fazendo mal. A terminação é sempre igual, com o gritinho para os outros saberem que vai terminar, não tá imitando som de bicho nenhum. Kaomo falou que não existe música que não seja de *apapaatae*. A música ajuda na cura de quem está doente porque *apapaatae* fica contente com a música, fica satisfeito, fica sem raiva e vai embora. Só os homens velhos podem cantar nestas sessões de cura, porque só eles sabem bem. Nem mulher, nem rapaz sabe cantar direito pra cantar em pajelança”.

Algumas notas sobre a festa de *Iamurikuma*: as mulheres que viraram “bicho”

É uma festa intertribal - já muito referida na literatura (Agostinho, 1974; MB, 1990; Basso, 1985, 1987), porém ainda não etnografada - na qual acontece uma representação das mulheres descontentes, quando elas ficam profundamente decepcionadas com os homens a partir da quebra de um acordo existente entre eles. As mulheres se pintam e se enfeitam como homens, com cocar, braçadeiras e se pintam com urucum. Em alguns momentos elas dançam segurando uma flecha em cada mão. Não usam nenhum instrumento de música, nem mesmo chocalho. Em algumas explicações me disseram que se trata de um ciclo que dura mais ou menos um ano, culminando na festa, para a qual outras tribos são convidadas a participar, sempre na estação seca. Durante este período, as mulheres vão ocasionalmente ao centro da aldeia expressar seu descontentamento cantando canções que elas mesmas fazem para esta ocasião, desta forma acrescentando continuamente novas canções ao repertório da festa (vide canções transcritas). A data em que vai acontecer a festa é decidida pelo chefe Yutá. É também o chefe quem coordena as apresentações, corrigindo os cantos que lhe parecem mal interpretados. Durante a demonstração que presenciei do chefe junto com outras mulheres, ficou clara a sua posição de “puxador” do canto. Nesta festa acontecem *kapi*, “lutas” entre

¹⁴³ Normalmente Atamai não gostava de servir de tradutor-intérprete. Muitas vezes não dirigia a pergunta ao entrevistado, respondendo as questões ele mesmo. Desta forma, Atamai “censurou” muitas perguntas que fiz.

mulheres, muito apreciadas pelos homens. As mulheres da aldeia cantam junto com mulheres de uma outra aldeia, que por sua vez cantam numa língua diferente (o que me deu muita curiosidade de ouvir). Segundo os Wauja, os fatos relatados no *aunaki* de *Iamurikuma* se passou nas proximidades dos Kuikuru e portanto eles é que deveriam saber mais sobre *Iamurikuma*. Itsautaku, o pajé, disse que *Iamurikuma* não tem figura de *Apapaatae* porque não era um *yerupoho* (um povo de antigamente), “foi mulher mesmo que se transformou em *apapaatae*, não tão antigamente”.

Apresentarei a seguir, uma série de transcrições musicais do repertório feminino de *Iamurikuma*, incluindo também aí músicas de *kawokakuma* e depois apresentarei algumas transcrições de música instrumental, de *kaowká*, *kawokatã*i e *kuluta*, com a intenção de investir em uma análise musicológica que nos fornecerá mais elementos para as relações existentes entre os universos mítico-musicais masculino e feminino. Há uma quantidade maior de transcrições de canções femininas, pelo fato deste ser o material principal que obtive das mulheres. Dos homens ouvi muitas histórias, traduções, interpretações, opiniões das mais variadas, enquanto que das mulheres pude mais ouvir seus cantos do que suas histórias (com exceção de um mito relatado por Kalupuku sobre problemas entre sogra e nora), configurando-se estes cantos como a principal fonte para meus comentários. As transcrições musicais a seguir vêm acompanhadas de um esquema da forma geral da canção. Quero ressaltar que não se trata de “forma” no sentido utilizado pela teoria musical, e sim muito mais da ordem de exposição dos temas: é um roteiro para a leitura da canção.

Iamurikuma I

As duas músicas a seguir foram cantadas por Katsipará. As explicações foram dadas por sua irmã Kalupuku e a tradução foi feita por Tupanumaká

“Eu tô ficando louca. Vem me ver que eu tô ficando louca”.

Napokapai e hei a
eu estou louca

Pitsuá punupa
pode vir ver =
venha me ver

Napokapai e hei a
Kamatapirare
nome de homem

Apokata
natu
fazendo ficar louca eu

Kamatapirare
Apokata natu heia
Napokapai e hei a

A
na-po-ka-pai e hei a na-po-ka-pai e hei a na-po-ka-pai e hei a

B
pi-tsu-a pu-nu-pa pi-tsu-a pu-nu-pa pi-tsu-a pu-nu-pa na-po-ka-pai e hei a

C
ka-ma-ta-pi-ra-re a-po-ka-ta na-tu ka-ma-ta-pi-ra-re a-po-ka-ta na-tu hei a
E YAWAHIA!!... (falado)

Roteiro da canção I:

A B A
B A A
B A
C A A
C A A
C A A

Roteiro da canção II:

A B A' A'
A B' A B'
A

Iamurikuma II

“Eu vou lá no centro da aldeia”

Ninãpa weneku
heia
eu vou entrar no centro da
aldeia
Ninãpa weneku

Ninãpa amuri weneku heia
eu vou entrar ser chefe
(vem de amunau) =
eu estou indo no centro
para ser chefe

Ninãpa weneku heia

A
ni-nã-pa we-ne ku hei a ni-nã-pa we-ne ku hei a ni-nã-pa we-ne ku hei a

B
ni-nã-pa we-ne ku ni-nã-pa we-ne ku ni-nã-pa we-ne ku ni-nã-pa we-ne ku hei a -

A'
ni-nã-pa a-mu-ri we-ne ku hei a

B'
ni-nã-pa we-ne ku ni-nã-pa we-ne ku ni-nã-pa we-ne ku a-mu-ri we-ne ku hei a -

Iamurikuma III

As duas músicas a seguir foram cantadas por Kalupuku e Yukalu. As explicações são de Kalupuku e a tradução de Tupanumaká.

“Para o rapaz trocar de brinco”. (A informante chama a tenção para o fato de que na música, a mulher chama o namorado de meu irmão só pra disfarçar).

E há ... ku, há
Pekewetsa
 trocar, colocar outro
pitsuluto
 brinco
Nutukaka, E há ...
 meu irmão
Kujima inxiu itsenu
 recongo rabo com ela
Pekewetsa
Nutukaka

Roteiro da canção III:

Y Y A A B B C Y

||: A' A' A' A'' B C Y B B C Y :||

Y
e ha ku ha ha

A
e ha ha ha ku ha ha ha e ha ha ha ku ha

B
e ha ha ha ku ha ha ha e ha

C
e ha ha ku ha ha ha e ha ku ha ha

A'
pe-ke-wē-tsa pi-tsu-lü-to nu-tu-ka-ka e ha

A''
ku-ji-ma in-xiu i-tse-nu pe-ke-wē-tsa pi-tsu-lü-to nu-tu-ka-ka

Iamurikuma IV

Kalupuku fez esta música falando de seu primo Talakway, filho de Kaomo. Na música ela se refere a ele como irmão. Ela está contando de uma época em que ela morava nos Kamayurá (ela era casada com um Kamayurá que morreu) e viu Talakway namorando com uma moça de lá. Ela diz na música que vai contar pros wauja o que ela viu.

E há ... ku há há

Aitsa tsama Talakway
 não até parece (nome de homem)

Ehejua nutsa
 fugir, esconder de mim

Iapai kamo kana
 indo sol buraco

Onaku Nateja
 dentro palavra Mehinaku
 quetalvez queira dizer "eles"

Roteiro da canção IV:
 YY A A B A A B Y C C
 A' A' B' D C C
 A' A' B' Y Y
 A A B A A B
 Y

Y e ha ku ha ha

A e ha ha ha e ha ha ha ha ha

B e ha ku ha ha

C a - hi-tsa tsa-ma ta - la-ku-wai e-he-ju a min-tsa

A' i - a - pa-i - ka-mo ka-na o-na-ku i - a - pa-c ke-jo ka-na o-na-ku

B' na - te - ja - a - ku

D na - ha - te - ja na - ha - te - ja na - a - ha - te - ja

Kawokakuma I

Esta música foi cantada por Kalupuku. as explicações também são dela com tradução de Tupanumaká.

“Uma moça está apaixonada por rapaz e fala pra ele “eu quero cheirar um pouquinho do teu cheiro, eu quero tanto, eu quero muito você!” . As outras mulheres ficaram sabendo disso, que ela tinha pedido o rapaz em namoro então fizeram música e cantaram pra que ela ficasse com vergonha (N.T. elas estavam com inveja, com ciúme)”.

E há ... ku há há
Nahitenejeia
 eu vou cheirar

Piniagawepeje
 seu perfume

Nutukaka
 meu irmão
E há ... ku há há

Roteiro da canção K I:
 Y A A B A A B C C A A B C C
 D B A A B C C
 D B A A B

Y
 e ha ku ha ha

A
 e ha ha ha ku ha ha ha e ha umm umm

B
 e ha ha ku ha ha ha e ha ku ha ha

C
 na - hi - te - ne - jo - ia pi - má - a - we - pe - je nu - tu - ka - ka e ha umm umm

D
 e ha ha ku ha ha ha e ha ha ha ku ha umm umm

Kawokakuma II

As duas canções a seguir foram cantadas por Kalupuku, Yukalu e Apayrumá. As explicações são de Kalupuku e a tradução de Tupanumaká.

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

E há ku há há ...

Iyulupenu

paus que seguram a casa ao redor

Pauteheno Okuwapitsa

procurar cordão de amarrar

Nutukaka

meu irmão

E há ku há há ...

Kamano kala

por que (part. negação)

pelelepei

você chorando

Iyulupenu

Pauteheno Alaweru

procurar (nome de mulher)

Okuwapitsa

Nutukaka

Roteiro da canção K II:

A A B B C C D A A B' B' (letra 1)

C' C' (na 2 vez letra 2)

D A B' D A B B C''

D A B' B' (letra 2)

C' C' D A

(ocorre sempre na 1 vez quando a frase A repete)

A
e ha ku ha ha

B
e ha ha ha ku ha ha ha e ha ha ha ku ha ha ha

C
e ha ha ha ha ku ha ha ha e ha ha ku ha ha ha

D
e ha ha ha ha ku ha ha ha

B'
1. i - yu - li - pe - nu pa - hu - te - he - no i - yu - lu - pe - nu pa - hu - te - he - no
2. ka - ma - no ka - la pe - le - le - pe - i ka - ma - no ka - la pe - le - le - pe - i

C'
1. i - yu - lu - pe - nu pa - hu - te - he - no a - la - we - ru o - ku - wa - pi - tsa nu - tu - ka - ka e ha ha ha
nu - tu - ka - ka

B''
c ha ha ha ku ha ha ha

C''
e ha ha ha ha ku ha ha ha e ha ha ku ha ha ha e ha ha ku ha ha ha

Kawokakuma III

Canção de Yapjonejo. “Você está vendo *uluri*, aquele que dá vontade em vocês? Agora vocês vão ter que ver”, falando para o povo dela, para os homens que moram na aldeia.

E há há ... ku há há
Pumupeihã
olhe

aije
palavra Mehinaku
quer dizer nosso irmão

Euhã nutukaka
? meu irmão

Piwitsixupai
você ficou doente

Ouneke
com vontade

Roteiro da canção K III:

A A B C D D A B C D'
D' A' A' B'
D D A A B C' D' D' A'
A' B' A A B
Y

A e ha ha ku ha ha e ha ha

B e ha ha ha ku e ha ha

D pu - nu - pe i - hã ai - je eu - - hã nu ha ha

D' pu - nu - pe - pe - i - hã ai - je eu - hã nu - tu - ka - ka - ka

A' pi - wi - tsi - xu - pai 0 - u - ne - ke ha

B' nu - tu - ka - ka ku nu - tu - ka - ka ku

C' ku ha ha ku e ha ha ku ha ha e ha ku ha ha

Kawokakuma IV

Esta música foi cantada por Kalupuku. As explicações também são dela e a tradução é de Tupanumaká.

“Dois rapazes estavam namorando com uma menina e começaram a ficar um com ciúme do outro, começaram a implicar, a dar apelido um pro outro, a se xingar, começaram a não gostar mais um do outro. As mulheres estavam vendo tudo então fizeram música para eles e cantaram “você estão brigando por causa da mulher doida? Você estão brigando por causa do jacaré? Você estão brigando por causa da mulher louca? Você não sabem de nada, você não sabem escolher namorada, você deviam é nos escolher, porque nós sabemos de tudo”

E há ... ku há há
Yakatopata
alguém com cicatriz
de mordida de jacaré

Openuntsa
por causa de

Yapakunatawaka
estão com ciúme

Enejonau
todos os homens

Ku e há ...
Mahatalawalutopata
mulher rejeitada

kalá
(part. negação)

Openuntsa ku
Yapakunatawaka

Enejonau
Ku e há ...

Roteiro da canção K IV:

AA B C D
AA B' C D' A B' C D'
AA C D A B C D
AA B' C D'
AA

A 
e ha ku ha ha

B 
c ha ku ha ha c ha ha ha c ha ha ku ha ha c ha ha ha ha

C 
c ha ku ha c ha ha ha ha ha e ha ku e c ha ha ha ha

D 
e ha ha ku ha ha e ha ha ha ha e ha ku e ha ha ha ha e ha ku ha ha e ha ha ha ha

B' 
ya - ka - to - pa - ta o - pe - nun - tsa ya - pa - ku - na - ta - wa - ka c - ne - jo - na - u ku -

D' 
ma - ha - ta - la - wa - lu - to - pa - ta ka - la o - pe - nun - tsa ku ya - pa - ku - na - ta - wa - ka c - ne - jo - na - u ku -


c ha ku ha ha c ha ha ha ha

Kawokakuma V

Esta música foi cantada por Kalupuku e Yukalu. As explicações são de kalupuku e a tradução é de Tupanumaká.

Havia um rapaz que foi em outra aldeia para casar. Lá na aldeia falaram para as moças que o rapaz que vinha pra casar era um cacique que tinha o rosto um pouco redondo, “é com esse que vocês vão casar”, falaram isto para duas meninas, só que elas começaram a discutir e não quiseram casar com ele. Depois apareceu rapaz mais bonito, elas casaram e foram embora com ele. Chegaram na casa e no outro dia os homens foram pra pescaria. No meio do caminho, aquele outro que era o chefe queria voltar pra pegar as meninas e então falou “tô com dor de olho”, era mentira. Chegou lá e pegou as meninas. Esta música está falando sobre isso daí, “você casou com homem errado. Você queria casar com homem errado mas o homem certo mesmo é aquele chefe que tem rosto redondo”

E há ... ku há há
Aitsa kala awojo
 não (part. negação) bom
 = fazendo comparação, não foi bem feito

Ejejoneju
 mulheres bonitas

E há há há ... ku há há
Waupata
 lobo (que é fedorento)

Iahapano Ohukalakana
 pegou rede = *amaka*

Onakua
 dentro
E há há há ... ku há há

Roteiro da canção K V:

AA BB C A
 B'B' (sem as 2 últimas notas)
 A B'B' C'AA
 C'' A C'' A
 BB C AA
 B'B' C' A

(ocorre sempre na 1 vez quando a frase A repete)

A
 e ha ku ha ha

B
 e ha ha ha ku ha ha e ha ku ha ha e ha ha ha ku ha ha

C
 c ha ha ku ha ha ha c ha ha ku ha ha ha c ha ha ha ku ha ha ha

B'
 ai - tsa ka - la a - wo - jo e je he jo ne ju e ha ha ha ku ha ha

C'
 wa - u - pa - ta i - a - ha - pa - no o - hu - ka - la - ka - não - na - ku - a e ha ha ha ku ha ha ha

C''
 c ha ha ku ha ha ha e ha ha ku ha ha ha e ha ha ha kc ha ha ha

Quadro motivico e escalar das músicas femininas transcritas

	Motivo E HA KU HA HA	Quadro Escalar	Quadro Escalar transposto
I 1			
I 2			
I 3			
I 4			
K 1			
K 2			
K 3			
K 4			
K 5			

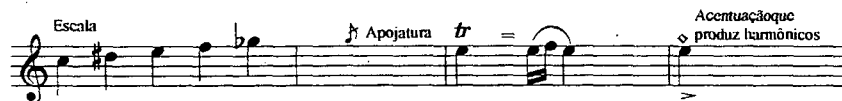
Obs.: As semibreves dos quadros escalares representam o centro tonal da canção.

Seguem abaixo transcrições de músicas instrumentais de flauta: uma de *kawoká*, uma de *kawokatã* e uma de *kuluta*. Ao final, apresentarei um quadro motivico da música instrumental e um último quadro comparativo entre os repertórios em questão.

Mepiyāwakapitiwi, “música dos dois dedos”

Esta canção foi executada por Kaomo e faz parte de um ciclo de canções que, segundo o flautista, é tocada quando uma mulher está com problemas com o namorado, quando ela quer conquistá-lo, ou quando ela está com ciúme.

Flauta *Kawokatāi*



Roteiro da canção:
 YAABCC
 AACCB (FIM)

Y

A

B

C

Fine

Kawoká

Música gravada pelos próprios índios em Festa de *kawoká* do ano de 1997.

Kaomo informou-me que esta é uma canção que “fala” de mulher que foi traída e está triste.



Kuluta

Esta canção foi apresentada em uma sessão especialmete realizada para as gravações. Kaomo, Atakaho e Kamo fizeram a demonstração estando kaomo no centro do grupo, liderando as músicas. O conjunto de flautas foi posteriormente vendido para a Coleção do Museu de Salvador.

The musical score for 'Kuluta' is presented on ten staves. The first staff is a single melodic line in treble clef. The subsequent nine staves are arranged in pairs, with the upper staff of each pair in treble clef and the lower staff in bass clef. The music features a complex rhythmic pattern with frequent rests and slurs, characteristic of traditional flute music. The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is 4/4. The score concludes with a double bar line on the final staff.

The first system of music consists of two staves. The upper staff is in treble clef and contains a complex melodic line with many sixteenth and thirty-second notes, including slurs and ties. The lower staff is in bass clef and contains a simpler accompaniment line with quarter and eighth notes.

repete 3 vezes esta seção

The second system of music also consists of two staves. The upper staff begins with a repeat sign (two dots) and contains a melodic line similar to the first system. A horizontal line with a downward-pointing arrow indicates a repeat of the section above. The lower staff contains an accompaniment line with quarter and eighth notes, ending with a double bar line.

Quadro escalar do repertório de flautas transcrito:

	QUADRO ESCALAR	QUADRO ESCALAR TRANSPOSTO
KAWOKATĀIN		
KAWOKÁ		
KULUTA		

Quadro relacionando frases de duas canções: uma de *kapulu* (vocal masculina) e *kuluta* (de flauta).

KULUTA	
KAPULU	

Quadro relacional de *Iamurikuma* e *Kawokatāi*

IAMURIKUMA IV C	
KAWOKATAIN A	

IV- COMENTÁRIOS FINAIS

1. CONCLUSÕES GERAIS SOBRE A MÚSICA WAUJA

Com as considerações a respeito dos mitos e das músicas apresentadas, pode-se dizer que há uma equivalência entre os repertórios femininos de *Iamurikuma* e *Kawokakuma*: estes repertórios femininos formam portanto um conjunto. Este conjunto tem uma correlação com o repertório instrumental de flauta *Kawoka*, inclusive conforme as exegeses nativas das mulheres, que afirmam que o que elas cantam “é tudo música de flauta”¹⁴⁴. Assim, o repertório de flautas *Kawoka* é como que “transponível” para os cantos femininos, ou vice-versa. É possível notar isto comparando a peça *Mepiyāwakapitiwi*, “música para dois dedos”, para flauta *Kawokatāin* e a canção *Yamurikuma* IV (ver transcrições), conforme o último quadro acima. O tema C da canção é quase idêntico ao tema A da peça instrumental. Minha hipótese, a partir da totalidade dos dados que obtive em campo, é que tais homologias musicais são abundantes nestes repertórios. Se esta correlação puder ser confirmada com mais evidências, ou seja, se a música de *Iamurikuma* e *Kawokakuma* representam uma versão cantada e feminina da música de *kawoká*, então ficará claro que o aspecto sonoro (ao menos rítmico-melódico) não é objeto de proibição. E mais ainda, que são estes sons comuns que unem a extrema masculinidade, exclusiva e interdita às mulheres (representada pelo simbolismo *kawoká*) e a feminilidade em sua expressão mais marcante, o *Iamurikuma*. Fusão de gêneros sexuais em um super-gênero musical.

Gostaria ainda de lembrar alguns pontos que foram mencionados sobre as músicas de *Kapulo* que me pareceram relevantes: ao comentar este repertório, meu informante afirmou, “não existe música que não seja de *Apapaatae*”, e que a cura de um doente está relacionada à satisfação do *Apapaatae* com a música. Se toda música é de e para *Apapaatae*, pode-se dizer que a música se apresenta como uma cura estética.

¹⁴⁴ Este é um discurso nativo que corresponde não apenas ao discurso das mulheres Wauja mas de todos os alto-xinguanos (ver MB, 1978)

2. AS RELAÇÕES DE GÊNERO VISTAS ATRAVÉS DA MÚSICA

“Tem que contar coisa boa para mim, não pode contar besteira,
 eu não aceito besteira,
 só coisa boa como sexo, como transar, como gozar”.

(Letra de canção do *Sapukuyawa*, cantada por Aruta
 e traduzida por seu filho Tupanumaká)

A letra desta canção de certa forma explicita onde pretendo lançar um foco de análise sobre a música Wauja. De certo que este material é passível de outras análises, é um material polissêmico por princípio. São canções vocais e instrumentais que se inserem dentro de ciclos rituais que estão relacionadas à cura de doenças, doenças do corpo, do espírito ou da sociedade. São, ao mesmo tempo, veículo e mensagem, colocando seres humanos e seres de uma outra dimensão em contato estreito.

Durante o período em que estive na aldeia, chamou-me a atenção o fato de no dia a dia homens e mulheres estabelecerem um contato bastante formal entre si, raramente vi um casal tocar-se, somente casais mais velhos em momentos de lazer, deitados em suas rede se permitiam algum carinho, mas no geral não haviam toques, abraços ou beijos. No entanto, quando sentava com meus tradutores para ouvir as canções gravadas durante os rituais e as *performances*, e buscar possíveis traduções ou explicações, saltavam cenas eróticas, frases “obscenas”, provocações de ciúmes, fofocas sexuais e assim por diante. Toda esta temática sendo desenvolvida num contexto que para mim (pobre incauta, cheia de idéias pré-concebidas) deveria se distanciar do corpo, da carne, e “elevar-se” espiritualmente, afinal não se tratavam de rituais nos quais espíritos participavam ativamente? Ledo engano. Por que deveria existir uma lógica cristã, uma separação de corpo e espírito, de pecado ou algo parecido? Parece ingênuo fazer esta pergunta agora, entretanto, este tipo de questionamento nos persegue não em forma de questionamento, mas sim como um não questionamento, como uma cegueira etnocêntrica que não nos permite ver ou ouvir o que estão claramente nos mostrando. A frase inicial deste capítulo serviu como um alerta, um chamado para o centro da questão, para o que realmente importa, sobre o que realmente estamos falando!?

“Devo falar do desejo de morte e de dor, do ciúme e da inveja como princípios da aliança, guerra e paz. Deles como ossos, paleontologia do estado de sociedade. Do estado de negócio amoroso. Estudarei a música neste contexto”(MB, 1990:569).

Para melhor situar estes comentários finais, adianto que se inserem no campo das relações de gênero, tendo uma opção clara por demonstrar que a questão colocada pelo ritual musical não diz respeito à dominação masculina (como é visto na literatura a questão do “estupro ritual coletivo” ligado às flautas sagradas), à inversão de papéis sexuais (como alguns autores identificam no ritual de Iamurikuma) ou à hierarquia sexual de qualquer dos gêneros. Neste ponto pretendo me aproximar de Lagrou, McCallum e Overing, que percebem os rituais e a vida (esferas inseparáveis) dos povos indígenas das terras baixas como um entrelaçamento dos poderes criativos masculinos e femininos. Acima de tudo, pretendo me aproximar - ou me apropriar - da idéia de MB (1990) que, ao estudar exhaustivamente um ritual xinguano em sua versão Kamayurá, o *Yawari*, detectou como tempo primordial do ritual xinguano o mundo do “ócio amoroso”, cujo “efetivo princípio se dá com a separação (sexo) entre homens e mulheres, entre céu e terra, separação esta que instala a máquina primordial do engodo e do “cruzamento”, a máquina do neg-Ócio” (*op.cit.*:573). Ao mesmo tempo em que o interdito sexual funda a “linguagem do parentesco”, em que é imposta uma renúncia ao sexo livre, renúncia à “naturidade”, uma outra renúncia também se apresenta, o interdito diante da morte, o inevitável, o que “nos arranca da obstinação que temos de ver durar o ser descontínuo que nós somos” (Bataille, 1987:16). Parece que se tratando do sexo ou da morte, o que salta aos olhos é a violência, uma violência que deve ser ao mesmo tempo contida e explicitada, a violência que assusta e que fascina.

“Se vemos nos interditos essenciais a recusa que opõe o ser à natureza encarada como um excesso de energia viva e como uma orgia da destruição, não podemos mais diferenciar a morte da sexualidade. A sexualidade e a morte são apenas os momentos intensos de uma festa que a natureza celebra com a multidão inesgotável dos seres, uma e outra tendo o sentido do desperdício ilimitado que a natureza executa contra o desejo de durar que é próprio de cada ser” (Bataille, *op. cit.*:58).

Creio que é dos sentimentos gerados na confluência destes interditos que o sistema mítico-ritual xinguano se alimenta. E que é da ética da produção e reprodução social que a música está tratando, das tensões e dos tesões, da descontinuidade do ser e da continuidade do

socius, dos odores, sons, desejos, da impossível supressão dos limites, da improvável mas desejável fusão dos seres - sentido último do erotismo.

Percebe-se ao longo da maioria dos mitos apresentados, assim como das prescrições comportamentais que norteiam a vida cotidiana Wauja, uma ênfase na delimitação dos espaços sociais a serem ocupados por cada gênero sexual. Esta forte marcação dos limites dada aos papéis de gênero, deixa claro que esta é uma questão central do *ethos* deste povo, que tem como ponto nevrálgico o ritual das flautas *kawoká*, ritual que, como já foi dito, carrega uma forte interdição visual para as mulheres durante sua *performance*. Caso uma mulher veja as flautas e seja vista pelos executantes, ela será estuprada por todos os homens da aldeia, vindo provavelmente a morrer. Importante salientar que, no discurso nativo, não são os homens que estupram as mulheres, mas sim a flauta *kawoká*. Em uma descrição de como seria este “estupro coletivo”, apresentada por Gregor, é dito que, ao agarrarem a mulher, a flauta começa a tocar e então o ato é consumado (1985:101). Não se tem registro entre os Wauja de ter de fato acontecido tal punição nos últimos quarenta anos, porém isto não torna a questão menos amendrontadora. O medo é fortemente introjetado nas mulheres e elas não querem nem mesmo falar sobre este assunto¹⁴⁵. Mas, por que um povo tão gentil, incapaz de bater em suas crianças, incapaz de exercer uma dominação direta de um indivíduo sobre o outro, que preza sobretudo a liberdade individual de seus membros, erigindo esta como ponto fulcral de sua ética social, por que os homens Wauja haveriam de impor tal penalidade às mulheres, introjetando um medo tão profundo? Uma resposta possível é dada pela quantidade de mitos que tratam do medo dos homens em relação às mulheres, mitos sobre os perigos da menstruação, sobre “vaginas dentadas”¹⁴⁶, sobre o roubo das flautas (que antes pertenciam às mulheres), sobre a necessidade que os homens têm de se libertar das “coisas” de mulher para adquirirem força física e moral -como no mito de Kaluaná (ver no anexo). O esforço para delimitar os espaços é tanto, que é construída uma casa especialmente para esta finalidade. Para Gregor,

¹⁴⁵ Segundo Gregor (1985:103), as mulheres Mehinaku relataram muitos pesadelos envolvendo agressões físicas sofridas por elas e impostas pelos homens. De acordo com sua análise, isto mostra o quanto este medo permeia a vida consciente e inconsciente das mulheres Mehinaku. Se considerarmos que as interdições, as pressões e as punições sofridas pelas mulheres xinguanas são basicamente as mesmas em todas as aldeias, pode-se generalizar tais conclusões.

¹⁴⁶ Este último, relatado por Gregor, 1985:72

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

A mulher carrega em seu corpo o “veneno” que pode contaminar os homens - o sangue menstrual - e esta potencialidade de causar o mal parece ser retribuída na mesma “moeda”, ou seja, os homens não têm este veneno mas têm a força física e a união necessária entre eles para impor um mal e um medo que está na mesma altura do mal e do medo sentidos por eles: aqui também funcionaria uma lógica de reciprocidade, tão valorizada pelos ameríndios em todas as suas relações.

“Desde sempre, em toda parte, tem-se medo do feminino, do mistério da fecundidade e da maternidade, “santuário estranho”, fonte de tabus, ritos e terrores. “Mal magnífico, prazer funesto, venenosa e enganadora, a mulher é acusada pelo outro sexo de haver trazido sobre a terra o pecado, a infelicidade e a morte.” Terror de sua fisiologia cíclica, lunática, asco de suas secreções sangrentas e do líquido amniótico, úmida e cheia de odores, ser impuro, para sempre manchada: Lilith, transgressora lua negra, liberdade vermelha nos véus de Salambô. Rainha da Noite vencida por Sarastro. Perigosa portadora de todos os males, Eva e Pandora; devoradora dos filhos paridos de sua carne, Medéia e Amazona; lasciva, “vagina denteada” ou cheia de serpentes, o que Freud chamou medo da castração e que em todas as culturas é assim representado. Fonte da vida, fertilidade sagrada, mas também noturnas entranhas: “Essa noite, na qual o homem se sente ameaçado de submergir e que é o avesso da fecundidade, o apavora”, o medo ancestral do *Segundo Sexo*. Que fez crer impossível a amizade nas e das mulheres e tudo faz para impedi-la. Perdição dos que se deixam enfeitiçar pelo poço sem fundo e lago profundo - Morgana, Circe, Lorelei, Uiara, Iemanjá. Deusa da sebedoria e da caça, Imaculada Conceição e encarnação de Satã, a proliferação das imagens femininas, medusa, hidra e fênix, é, para usarmos noutro contexto a expressão de Walnice Galvão, o sumidouro das “formas do falso”. Capitu. Diadorim.” (Chauí, 1987:38)

E também *Iamurikuma*, a mulher transformada.

Entretanto, o que ligaria práticas sociais envolvendo eventos musicais altamente estruturados a relações de gênero? O que está por trás desta interrelação entre gênero, música e sociedade? Ellen Koskoff, em seu volume *Women and Music in Cross-Cultural Perspective*, observa que esta interrelação

“may be so because in many societies the underlying conceptual frameworks of both gender and musical/social dynamics share an important structural feature: they both rely, to a great degree, on notions of power and control”.

A forma como o poder e o controle operam nas relações de gênero parecem evidentes, mas o que Koskoff indica é que há uma similaridade com os aspectos estruturais da música: ali também se trata de uma arte do controle, do tempo e do espaço (música/dança), bem como uma manifestação de diversos poderes, da cura, da transformação -no caso do repertório analisado por último, um poder concentrado pela fusão de características masculinas e femininas, e que opera na perigosa fronteira da ambiguidade sexual.

Mito e música Wauja se interconectam de forma indissociável com a temática do poder e do controle, da política (como procurei mostrar), do erotismo, do medo e da morte. E as relações de gênero são fundantes neste complexo, pois as assimetrias que nelas se percebe *“may be protested, mediated, reversed, transformed, or confirmed through various social/musical strategies, through ritual behavior, disguise, secret language, or social ‘deceptions’ involving music”* (Koskoff, 1987:10).

Gostaria de finalizar esta dissertação lembrando que a afirmação da importância da relação de gênero na música não é algo novo, se levarmos em conta os recentes estudos musicológicos nesta área (ver McClary 1990,1991; Koskoff,ed.,1987). Na etnologia das terras baixas, e particularmente em sua antropologia da música, faltam estudos que trabalhem mais o ponto de vista (e de escuta) da mulher, apesar de vários trabalhos como os de MB (1978 e 1990), Seeger (1987a), Bueno da Silva (1997) e Piedade (1997) apontarem nesta direção. O mito e a política sobressaem aqui como tópicos igualmente fundamentais. Pretendo prosseguir nesta linha com uma investigação da música Wauja mais aprofundada, com trabalho de campo mais extenso e aprendizado de língua nativa. Creio que o passo fundamental, no caso altoxinguano, é a realização de uma etnografia do ritual *Iamurikuma* sob a perspectiva da música. Estes projetos representam meus planos para o doutoramento.

BIBLIOGRAFIA

- ABBAGNANO, Nicola (1998) *Dicionário de Filosofia*, São Paulo: Martins Fontes.
- AGOSTINHO, Pedro. (1970) Estudo Preliminar sobre o Mito de Origem Xinguano. comentário a uma variante Aweti, *Universitas*, 6-7: 475-519. Salvador: CED/UFBA.
- _____, (1974) *Kwarip. Mito e Ritual no Alto Xingu*. São Paulo, USP/EDUSP.
- _____, (1993) Testemunho da Ocupação Pré-Xinguana na Bacia dos Formadores do Xingu. In: *Karl von den Steinen: Um Século de Antropologia no Xingu*. Vera Penteadó Coelho (org). São paulo: Edusp, pp.233-287
- ALBERT, Bruce (1985) *Temps du Sang. Temps des Cendres: Représentation de la Maladie, Système Rituel et Space Politique chez les Yanomami du Sud-Est (Amazonie Brésilienne)*, Tese de doutorado, Universit, de Paris X.
- _____, (1993) "L'Or Cannibale et la Chute du Ciel: Une Critique Chamanique de l'Economie Politique de la Nature", *L'Homme* 126-128, Pp: 349-378.
- ARAUJO, Samuel (1992) *Acoustic Labor in the Timing of Everyday Life: A Critical Contribution to the History of Samba in Rio de Janeiro*. Tese de doutorado, University of Illinois.
- ATTALI, Jacques (1993) *Noise: the political economy of music*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- AVERY, Thomas L. (1977) Mamaindé Vocal Music, In: *Ethnomusicology*, XXI, n.3, pp.359-377.
- AYTAI, Desiderio (1985) *O Mundo Sonoro Xavante*. São Paulo:USP.
- BALÉE, William (1993) Indigenous Transformation of Amazonian Forest: an Example from Maranhão, Brazil, In: *Claude Lévi-Strauss et alii. (1993)*, pp.231-254.
- BACHOFEN, Johann Jakob (1987) *El Matriarcado: Una Investigación sobre la Ginococracia en el Mundo Antiguo según su Naturaleza Religiosa y Jurídica*, Madrid: Akal.
- BAMBERGER, Joan (1974) The Myth of Matriarchy: why men rule in primitive society, In: M. L. Rosaldo & L. Lamphere, eds., *Woman, Culture, and Society*, Stanford: Stanford University Press.
- BARCELOS NETO, Aristóteles (1999) *Arte, Estética e Cosmologia entre os Índios Waurá da Amazônia Meridional*, dissertação de mestrado em antropologia social, PPGAS/UFSC.
- 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) "Musical Expression and Gender Identity in the Myth and Ritual of the Kalapalo of Central Brazil", In: Ellen Koskoff (ed.) *Women and Music in Cross-Cultural Perspective*, New York: Greenwood Press.
- BATAILLE, (1987) *O Erotismo*, Porto Alegre: L&PM.
- BATESON, Gregory. (1958) *Naven*. Stanford: Stanford University Press
- BEAUDET, Jean-Michel. (1983) *Les Orchestres de clarinettes Tule des Waiãpi du Haut-Oiapok*. Tese de doutorado, Université de Paris X.
- _____, (1993) L'Ethnomusicologie de L'Amazonie, In: Lévi-Strauss *et alli* (1993) pp.527-533.
- _____, (1997) *Souffles d' Amazonie: Les Orchestres "Tule" des Wayãpi*. Nanterre: Société d' Ethnologie, Collection de la Société Française d' Ethnomusicologie, III. 213 p., acompanhado de CD com dezenove faixas de exemplos musicais (total: 37' 22").
- BLACKING, J. (1995[1967]) *Venda Children's Songs: A Study in Ethnomusicological Analysis*, Chicago: The University of Chicago Press.
- _____, (1973) *How musical is man?* Seattle: University of Washington Press.
- _____, (1986) Identifying Processes of Musical Change, In: *The World of Music*, Vol XXVIII, nº 1, Wilhelmshaven: Florian Noetzel Verlag..
- _____, (1995) *Music, Culture and Experience: selected papers of John Blacking*, edited by Reginald Byron, The University of Chicago Press.
- BOURDIEU, Pierre (1979) *O Desencantamento do Mundo*. S.Paulo: Perspectiva.
- _____, (1983) Esboço de uma Teoria da Prática, In: Renato Ortiz (org.) *Pierre Bourdieu: Sociologia*, São Paulo: Ática, pp. 46-81.
- _____, (1983) "O Campo Científico". in: Ortiz, R. *op.cit.*
- _____, (1990) "Da regra às estratégias" e "Codificação" in: *Coisas Ditas*. S. Paulo, Brasiliense.
- BROWN, Micheal (1993) Facing the State, Facing the World: Amazonia's Native Leaders and the New Politics of Identity, In: Lévi-Strauss *et alli* (1993).
- BUENO da SILVA, Domingos A. (1997) *Música e Pessoaalidade: por uma Antropologia da Música entre os Kulina do Alto Purús*, dissertação de mestrado em Antropologia Social, UFSC.
- _____, (1998) *Porque cantam as mulheres Kulina?*, manuscrito.
- CARDOSO DE OLIVEIRA, Roberto (1998) *O Trabalho do Antropólogo*, São Paulo: UNESP
- CARDOSO DE OLIVEIRA, Luís R. (1993) A vocação crítica da Antropologia, In: *Anuário Antropológico/90*, R.J.: Tempo Brasileiro, pp.67-81.
- CARNEIRO DA CUNHA, Manuela. (1978) *Os Mortos e os Outros*. São Paulo: Hucitec.
- _____, org., (1992) *História dos Índios no Brasil*, São Paulo: Secretaria Municipal da Cultura, FAPESP, Companhia das Letras.
- _____, (1993) Les Études Jê, *L'Homme*, 126-128, XXXIII, pp

- CHAUI, Marilena (1987) Sobre o Medo. In: *Os Sentidos da Paixão*, Sérgio Cardoso...[et al.]. São Paulo: Companhia das Letras.
- CHAUMEIL, J.-P. "Les os, les flûtes, les morts. Mémoire et Traitement funéraire en Amazonie". *Journal de la Société des Américanistes*, n.83, Pp.83-110, 1997.
- CHERNELA, Janet (1984) Female Scarcity, Gender Ideology, and Sexual Politics in the Northwest Amazon, In: *Working Papers on South American Indians*, 5 (julho), Bennington College.
- CLASTRES, Pierre (1982) *A Sociedade contra o Estado*, RJ: Francisco Alves.
- COELHO, Vera Penteadó (1981) Alguns aspectos da cerâmica dos índios Waurá. *Coleção Museu Paulista, Série Ensaio*, 4: 55-84, São Paulo.
- _____, (1988) Informações sobre um Instrumento Musical dos Índios Waurá. *Revista do Museu Paulista*, N.S., 33: 193-224, São Paulo.
- _____, (1991/2) A Festa do Pequi e o Zunidor entre os Índios Waurá, in: *Scweizerische Amerikanisten-Gesellschaft*. Bull 55-56 pp.37-56, Basileia.
- COHEN, Sara (1991) *Rock Culture in Liverpool: Popular Music in the Making*. Oxford: Clarendon Press.
- DESCOLA, Philippe. (1992) Societies of Nature and the nature of Society. In: *Conceptualizing Society*, A. kuper (org.), London/New York: Routledge. pp.107-126.
- DESCOLA, Philippe e TAYLOR, Anne Christine (1993) Introduction, *L'Homme*, 126-128, XXXIII, pp. 13-24.
- FABRE, Alain (1994) *Las Lenguas Indígenas Sudamericanas en la Actualidad: Diccionario Etnolingüístico Classificatório y Guía Bibliográfica*. Tampere, pp.8-23, tomo I.
- FELD, Steven (1982) *Sound and Sentiment: Birds, Weeping, Poets and Song in Kaluli Expression*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press.
- _____, (1984) Sound Structure as Social Structure, In: *Ethnomusicology*, Sept.1984: 383-409.
- _____, (1994) From Schizophonia to Schismogenesis: On the Discourses and Commodification Practices of "World Music" and "World Beat", In: Charles Keil and Steven Feld, *Music Grooves*, Chicago: The University of Chicago Press, pp.257-289.
- _____, (1996) pigmy POP. A Genealogy of Schizophonic Mimesis, In: *1996 Yearbook for Traditional Music*, vol. XXVIII, pp.1-35.
- FÉNELON COSTA, Maria Heloísa (1988) *O Mundo dos Mehináku e Suas Representações Visuais*. Brasília: Editora da UnB.
- FRIEDMAN, Jonathan (1990) Being in the World: Globalization and Localization, In: *Global Culture*, Mike Featherstone (org.), London: Sage pp.311-328.
- FRITH, Simon (1988) *Music for Pleasure: Essays in the Sociology of Pop*. New York, Routledge.

- FUKS, Victor (1989) *Demonstration of multiple relationships between music and culture of the Waiãpi Indians of Brazil*, Dissertação de doutorado, Indiana University.
- GALVÃO, Eduardo. (1979a) O Uso do Propulsor entre as tribos do Alto-Xingu. In: *Encontro de Sociedades*, Rio de Janeiro: Paz e terra
- _____, (1979b) Cultura e Sistema de Parentesco das Tribos do Alto Xingu, in: *Índios e Brancos no Brasil: Encontro de Sociedades*, do autor, Rio de Janeiro, Paz e Terra, pp. 73-119.
- GEBHART-SAYER, Angelika (1986) Una Terapia Estética e os Diseños Visionarios del Ayahuasca Entre los Shipibo-Conibo. *América Indígena*, vol. XLVI, nº1, enero-marzo.
- GEERTZ, Clifford (1998) *O Saber Local: Novos ensaios em Antropologia Interpretativa*. Petrópolis, RJ: Vozes.
- GOLDMAN, Irvin.(1979) *The Cubeo*. Chicago: University of Illinois Press.
- GREGOR, T. (1982) *Mehináku: O Drama da Vida Diária em uma Aldeia do Alto-Xingu*. São Paulo, Nacional, pp. 249-289.
- _____, (1985) *Anxious Pleasures: The Sexual Lives of Amazonian People*, Chicago: The University of Chicago Press.
- HAMM, Charles (1995) *Putting Popular Music in its Place*. Cambridge(UK): Cambridge University Press.
- 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.
- HERDT, Gilbert H. (1981) *Guardians of the Flutes: Idioms of Masculinity*, New York: McGraw-Hill.
- _____ (ed.) (1982) *Rituals of Manhood: Male Iniciation in Papua, New Guinea*, Berkeley and Los Angeles: University of California Press.
- HILL, Jonathan (1988) Introduction, In: *Rethinking History and Myth: Indigenous South American Indians Perspectives on the Past*, org. do autor, Urbana-Chicago: University of Illinois Press, pp.1-17.
- _____, (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 an Amazonian Society*, Tucson: University of Arizona Press.
- HOGBIN, I. (1996) *The Island of Mentruating Men: Religion in Wogeo, New Guinea*. Scranton, PA: Chandler Publishing Co.

- HORNBOSTEL, Erich M. e SACHS, Curt (1986[1914]) *Systematik der Musikinstrumente: Ein Versuch*, In: Erich M. Von Hornbostel (1986), *Tonart und Ethos: Aufsätze zur Musikethnologie und Musikpsychologie*, Leipzig: Verlag Philipp Reclam, pp.151-227.
- HUGH-JONES, Cristine. (1979) *From the Milk River: Spatial and temporal processes in Northwest Amazonia*. Cambridge: Cambridge University Press.
- HUGH-JONES, Stephen. (1979) *The Palm and the Pleiades: Initiation and Cosmology in Northwest Amazonia*. Cambridge: Cambridge University Press.
- IRELAND, Emilienne M. (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.
- _____, (1996) Upper Xingu Politics in Historical Context. Comunicação apresentada no Grupo de Trabalho "Alto Xingu, uma Perspectiva Histórica: Pré-História, História, Indagação Científica e Futuro Sócio-Político". XX Reunião Brasileira de Antropologia. ABA/ Salvador.
- JACKSON, Jean (1990) Rituales Tukano de Violencia Sexual, In: *Revista Colombiana de Antropologia*, vol. XXVIII, Bogota: Instituto Colombiano de Cultura.
- KEIL, Charles.(1979) *Tiv Song: The sociology of Art in a classless society*. Chicago: Chicago University Press.
- KEIL, Charles e FELD, Steven (1994) *Music Grooves*, Chicago: The University of Chicago Press.
- KOSKOFF, Ellen (ed.) (1987) *Women and Music in Cross-Cultural Perspective*, New York: Greenwood Press.
- LAGROU, Elsje Maria (1995) Compulsão Visual: Desenhos e Imagens nas Culturas da Amazônia Ocidental. *Antropologia em Primeira Mão*, nº 9. Florianópolis: PPGAS/UFSC
- _____, (1998) *Caminhos, Duplos e Corpos: uma Abordagem Perspectivista da Identidade e Alteridade entre os Kaxinawa*. tese de doutorado em Antropologia Social, USP.
- LANGDON, E. Jean (1982) Ideology of the Northwestern Amazon: Cosmology, Ritual, and Daily Life, In: *Reviews in Anthropology*, Vol.9, nº4, pp.349-359.
- _____, (1996) *Performance e preocupações Pós-modernas em Antropologia*, PPGAS/UFSC: Antropologia em Primeira Mão.

- 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.
- LÉVI-STRAUSS, Claude (1974) *Antropologia Estrutural*, Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro.
- _____, (1974a) O Desdobramento da Representação nas Artes da Ásia e da América, In: *Antropologia Estrutural*, Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, pp.279-304.
- _____, (1978) *Mito e Significado*, Lisboa: Edições 70.
- _____, (1979) *A Via das Máscaras*, Lisboa: Editora Presença
- _____, (1980) A Família, In: Claude Lévi-Strauss *et alli*, *A Família: Origem e Evolução*, Porto Alegre: Villa Martha, pp. 7-45.
- _____, (1981) *Tristes Trópicos*, Lisboa: Edições 70.
- _____, (1989) *Antropologia Estrutural Dois*, Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro.
- _____, (1991) *O Cru e o Cozido*, São Paulo: Brasiliense.
- _____, (1993) Un autre regard, *L'Homme*, 126-128, XXXIII, pp. 7-11.
- McCALLUM, Cecilia (1994) Ritual and the Origin of sexuality in the Alto Xingu, In: *Sex and Violence: Issues in Representation and Experience*, P. Harvey and P. Gow (org.), London: Routledge
- _____, (1990) Language, Kinship and Politics in Amazonia, In: *Man* (N.S.), 25(3):412-433.
- McCLARY, Susan (1990) Towards a Feminist Criticism of Music, *Canadian University Music Review*, 10/2, pp. 9- 18.
- _____, (1991) *Feminine Endings*, Minnesota: University of Minnesota Press.
- MAUSS, Marcel (1974) Uma categoria do espírito humano: a noção de pessoa, a noção do "eu". In: *Sociologia e Antropologia*, volume I, São Paulo: EPU, pp.207-241.
- MAYBURY-LEWIS, David (1979) *Dialectical Societies: The Ge and Bororo of Central Brazil*. Cambridge: Harvard University Press.
- _____, (1989). "Social Theory and Social Practice: Binary Systems in Central Brazil, In: *The Attraction of Opposites. Thought and Society in the Dualistic Mode*. David Maybury-Lewis e U. Almagor, eds., Ann Arbor, The University of Michigan Press, pp.97-116.
- MELLO, Maria Ignez C. (1996a) *Música Popular Brasileira e Estudos Culturais*, Monografia em Estudos Culturais - UFSC
- _____, (1996b) "O Samba pede Passagem: misturando alegria e tristeza", in: *Universidade & Desenvolvimento - caderno 1, Centro de Artes, v.3 n.2* - Florianópolis: ed. UDESC - Universidade do Estado de Santa Catarina.
- MENEZES BASTOS, Rafael J. de (1978) *A Musicológica Kamayurá: para uma antropologia da comunicação no Alto-Xingu*. Brasília: Fundação Nacional do Índio.
- _____, (1984/85) O "Payemeramaraka" Kamayurá: Uma Contribuição à Etnografia do Xamanismo no Alto Xingu, *Revista de Antropologia*, 27/28, São Paulo: USP, pp. 139-177.

- _____, (1988) Música, Cultura e Sociedade no Alto-Xingu: A Teoria Musical dos Índios Kamayurá, in: *Folklore Americano n°45*, México, Instituto Panamericano de Geografia e História.
- _____, (1990) *A Festa da Jaguatirica : Uma Partitura Crítico-Interpretativa*. Dissertação de Doutorado, USP.
- _____, (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, pp.9-73.
- _____, (1995b) Indagação sobre os Kamayurá, o Alto-Xingu e outros nomes e coisas: Uma Etnologia da Sociedade Xinguará, In: *Anuário Antropológico/94*, Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, pp.227-269.
- _____, (1995) *A Origem do samba como invenção do Brasil: Sobre o Feitio da Oração: de Vadico e Noel Rosa*. Paper.
- _____, (1996) *Anthropology of Music: Theoretical and Methodological Points towards the Study of Amazonian Indigenous Music*, Ms.
- _____, (1999a). “Músicas Latino-Americanas, Hoje: Musicalidade e Novas Fronteiras”. In: *Musica Popular en America Latina - Actas del II Congreso Latinoamericano del IASPM*, Rodrigo Torres (ed.), Santiago: Fondart.
- _____, (1999b). “Music in Lowland South America: State of the Art”. Paper presented at the 35th World Conference of the ICTM, Hiroshima, Japan.
- MENEZES BASTOS, Rafael José de e LAGROU, Elsje Maria (1995) *Arte, Cosmologia e Filosofia nas Terras Baixas da América do Sul*, Projeto Integrado de Pesquisa, UFSC.
- MENGET, P. (1977) *Au Nom des Autres. Classification des Relations Sociales ches les Txikão du Haut-Xingu*, Paris, École Pratique des Hautes Études
- MERRIAM, Alan P. (1964) *The Anthropology of Music*, Evanston: Northwestern University Press.
- _____, (1977). Definitions of “Comparative Musicology” and “Ethnomusicology”: A Historical-Theoretical Perspective. *Ethnomusicology* 21(2):189-204.
- MIDDLETON, R. (1990) *Studying Popular Music*. Philadelphia: Open University Press.
- MURPHY, Robert (1958) *Mundurucu Religion*, Berkeley: University of California Press.
- MURPHY, Robert e Yolanda (1974) *Women of the Forest*, New York: Columbia University Press.
- MYAZAKI, Nobue (1965) *The Waura and Mehinaku - Ethnological Study of twi Aruak tribes in the Upper Xingu, State Mato Grosso, Brazil*, Tóquio.
- _____, (1981) Mundo Cromático Waurá. *Publicações do Museu de Paulínia*, 16: 1-9, Paulínia.
- NETTL, Bruno (1964) *Theory and Method in Ethnomusicology*. London: Free Press.

- OLIVEIRA FILHO, João Pacheco (1998) Uma Etnologia dos “Índios misturados”? Situação Colonial, Territorialização e Fluxos Culturais, In: *Mana* 4(1): 47-77
- ORTNER, S. e WHITEHEAD, H. (eds.) (1981) *Sexual Meanings*. Cambridge: Cambridge University Press.
- OVERING, Joanna (1977) Orientation for Paper Topics, para o Simpósio *Social Time and Social Space*, 42º C.I.A.
- _____, (1983-84) Elementary structures of Reciprocity: a comparative note on Guianese, Central Brazilian and North-West Amazon Socio-political Thought. In: *Themes in Political Organization: The Caribs and their Neighbours*, A.B. Colson e H.D. Heinen, (eds.), in *Anthropologica*, 59-62:331-348.
- _____, (1986) Men control women? the ‘catch 22’ in the analysis of gender, In: *International Journal of Moral and Social Studies*. 1(2), summer.
- _____, (1991) A Estética da Produção: O Senso de Comunidade entre os Cubeo e os Piaroa, In: *Revista de Antropologia*, nº 34, São Paulo: USP, pp.7-33.
- _____, (1993) Death and the Loss of Civilized Predation among the Piaroa of the Orinico Basin, In: Lévi-Strauss *et alli* (1993).
- PIEIDADE, Acácio Tadeu (1997) *Música Yepa-masa: Por uma Antropologia da Música no Alto Rio Negro*, dissertação de mestrado em antropologia social, PPGAS/UFSC.
- _____, (1999a) “Música Instrumental Brasileira: Um encontro de Musicalidades”. In: *Música Popular en America Latina - Actas del II Congreso Latinoamericano del IASPM*, Rodrigo Torres (ed.), Santiago: Fondart.
- _____, (1999b) “Flautas e Trompetes Sagrados do Noroeste Amazônico: Sobre a Música do Jurupari”, *Horizontes Antropológicos*, no prelo.
- REITER, Rayna (org.) (1975) *Towards an Anthropology of Women*. New York: Monthly Review Press.
- RIBEIRO, Darcy. (1979) *Os Índios e a Civilização*, Petrópolis: Vozes.
- RICARDO, Carlos Alberto (1995) “Os Índios” e a Sociodiversidade Nativa Contemporânea no Brasil, In: *A Temática Indígena na Escola: Novos Subsídios para Professores de Segundo Grau*, Aracy L. da Silva e Luís Donisete B. Grupioni (orgs.), Brasília: MEC/MARI/UNESCO, pp.29-59.
- RICHARDS, Joan (1973) Dificuldades na Análise da Possessão Nominal na Língua Waurá. In *Série Lingüística nº 1*. Brasília: Summer Institute of Linguistics, pp.11-29.
- RIVERA, Mareia Quintero (1999). ‘Vulgar’ ? ‘Imoral’ ? Populachera ? : Debates sobre la Música Popular Urbana en el Caribe Hispani en las Décadas de 1930 y 1940. In: *Música Popular en America Latina - Actas del II Congreso Latinoamericano del IASPM*, Rodrigo Torres (ed.), Santiago: Fondart.
- RODRIGUES, Aryon Dall’Igna (1986) *Línguas Brasileiras: para o conhecimento das línguas indígenas*. São Paulo: Ed. Loyola.

- ROOSEVELT, Anna Curtenius (1992) *Arqueologia Amazônica*, In: Manuela Carneiro da Cunha (org.) *História dos Índios no Brasil*, São Paulo, Companhia das Letras.
- _____, (ed., 1994) *Amazonian Indians from Prehistory to the Present*, Tucson and London: The University of Arizona Press.
- ROSALDO, Michelle e LAMPHERE, Louise (orgs.) (1979) *A Mulher, a Cultura e a Sociedade*. Rio de Janeiro: Paz e Terra.
- ROSEMAN, Marina (1991) *Temiar Heling Sounds from the Malasyan Rainforest: Temiar Music and Medicine*. Berkeley: University of California Press.
- RUBIN, Gayle (1975) The Traffic in Women: Notes on the 'Political Economy' of Sex, In: Reiter, Rayna (org.): *Toward an Anthropology of Women*. New York: monthly Review Press.
- SAHLINS, Marshall (1994[1987]) *Ilhas de História*, Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor.
- _____, (1997) O "Pessimismo Sentimental" e a Experiência Etnográfica: Por Que a Cultura não é um "Objeto" em Vias de Extinção (Parte I e II), In: *Mana* 3(1):41-73 e 3(2):103-150, Rio de Janeiro: Museu Nacional.
- SCHADEN, Egon (1989) *A Mitologia Heróica de Tribos Indígenas do Brasil*, São Paulo: Edusp.
- SCHAEFFER, Pierre (1983) *Tratado dos Objetos Sonoros*
- SCHULTZ, Harald. (1965) Lendas Waurá. *Revista do Museu Paulista*, N. S., 17: 7-36, São Paulo.
- _____, & CHIARA, Vilma. (1976) A Pá Semi-Lunar da Mulher Waurá. *Revista do Museu Paulista*, N. S., 17: 37-47, São Paulo.
- SEEGER, Anthony (1980) *Os Índios e Nós: Estudos sobre Sociedades tribais brasileiras*, Rio de Janeiro: Editora Campus.
- _____, (1981) *Nature and Society in Central Brazil: the Suyá Indians of Mato Grosso*. Cambridge, Harvard UP.
- _____, (1986) Oratory is spoken, Myth is told and Song is sung, but they are all Music to my ears, In: Joel Sherzer and Greg Urban (orgs.) *Native South American Discourse*, Berlin, Mouton de Gruyter, pp.59-82.
- _____, (1987a) *Why Suyá Sing: a musical anthropology of an Amazonian people*. Cambridge: Cambridge University Press.
- _____, (1987b) Novos Horizontes na classificação dos instrumentos musicais, In: Berta Ribeiro (coord.), *Suma Etnológica Brasileira*, Vol.3: Arte Índia, Petrópolis: Vozes, pp.173-188.
- _____, (1988) "Voices, Flutes, and Shamans in Brazil", *The World of Music*, Vol XXX, 2, Wilhelmshaven: Florian Noetzel Verlag.
- _____, (1991a) Creating and Confronting Cultures: Issues of Editing and Selection in Records and Videotapes of Musical Performances, In: *Music in the Dialogue of Cultures: Traditional Music and Cultural Policy - Intercultural Music Studies 2*, Max Peter Baumann (ed.), Wilhelmshaven: Florian Noetzel Verlag, pp. 290-301.

- _____ (1991b) Singing Other People's Songs, *Cultural Survival Quarterly*, Volume 15, nr.3, pp. 36-39.
- _____, (1993) Ladrões, mitos e História: Karl von den Steine Entre os Suiás - 3 a 6 de setembro de 1884 In: *Karl von den Steinen: Um Século de Antropologia no Xingu*. Vera Penteadó Coelho (org). São paulo: Edusp, pp.431-444.
- SEEGER, Anthony *et alli*. (1987) A construção da pessoa nas sociedades indígenas brasileiras, In: *Sociedades Indígenas e Indigenismo no Brasil*, João Pacheco de Oliveira Filho, org., Rio de Janeiro: Marco Zero, pp.11-29.
- SEGATO, Rita Laura (1998) Os Percursos do Gênero Na Antropologia e Para Além Dela, *Série Antropologia*, 236, Brasília: Universidade de Brasília.
- SICK, Helmut, (1986) *Ornitologia Brasileira*. Brasília: ed. Universidade de Brasília.
- SILVA, Márcio (1998) "Masculino e Feminino entre os Enawene-Nawe". *SextaFeira: Antropologia, Arte e Humanidades* nº 2 ano II. São Paulo: Ed. Pletora.
- 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.
- STEINEN, Karl Von Den. (1940) [1894] *Entre os Aborígenes do Brasil Central*, São Paulo, Departamento de Cultura
- _____, (1942) *O Brasil Central*. São Paulo; Cia. Ed. Nacional.
- TEIXEIRA, Raquel F. A. (1995) As línguas Indígenas no Brasil, In: *A Temática Indígena na Escola: Novos Subsídios para Professores de Segundo grau*, Aracy L. da Silva e Luís Donisete B. Grupioni (org.), MEC/MARI/UNESCO, pp.291-311.
- THIME, Inge (1997) *Relatório para o Exame de Qualificação para o Doutorado*, PPGAS/USP.
- TODOROV, (1996) *A Conquista da América*, São Paulo, Ed. Martins Fontes.
- TRAVASSOS, Elizabeth.(1984) *Xamanismo e Música entre os Kayabi*, tese de Mestrado, Museu Nacional-UFRJ.
- _____, (1987) Glossário dos Instrumentos Musicais, In: Berta Ribeiro (coord.) *Suma Etnológica Brasileira*, Vol.3: Arte Índia, Petrópolis: Vozes, pp.189-226.
- TURNER, Terence (1979). The Gê and Bororo Societies as Dialectical Systems: A General Model. In: *Dialectical Societies: The Gê and Borôro of Central Brazil*. David Maybury-Lewis ed., Cambridge: Harvard University Press, pp.147-178.
- _____, (1991) Representing, Resisting, Rethinking: Historical Transformations of Kayapo Culture and Anthropological Consciousness, In: *Colonial Situations: Essays on the Contextualization of Ethnographic Knowledge*, Georg W. Stocking Jr. (org.), Madison, Wisconsin, pp.285-3213.

- 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: *História dos Índios no Brasil*, Carneiro da Cunha (org.), São Paulo: Sec. Mun. de Cultura-FAPESP-Companhia das Letras.
- 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, PPGAS/UFRJ.
- VIDAL, Lux Boelitz (1991) As Pesquisas mais freqüentes em Etnologia e História Indígena na Amazônia: uma abordagem Musical, *Revista de Antropologia*, 34, São Paulo: USP, pp.183-196.
- _____, org.(1992) *Grafismo Indígena: Estudos de Antropologia Estética*, São Paulo: Studio Nobel.
- VIDAL, Lux e SILVA, Aracy Lopes, (1992), Antropologia estética: enfoques teóricos e contribuições metodológicas, In: VIDAL, Lux, org.(1992), pp.279-293.
- VILLAS BOAS, Orlando e Claudio (1975) *Xingu: Os Índios, seus Mitos*. São Paulo: Edibolso
- 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.
- _____, (1993) Alguns aspectos da Afinidade no Dravidiano Amazônico, In: E.Viveiros de Castro e M. Carneiro da Cunha (orgs.) *Amazônia: Etnologia e História Indígena*. São Paulo: Núcleo de História Indígena e de Indigenismo da USP/FAPESP, pp.149-210.
- _____, (1996a) Images of Nature and Society in Amazonian Ethnology, *Annual Review of Anthropology*, 25:179-200.
- _____, (1996b) Os pronomes Cosmológicos e o Perspectivismo Ameríndio. *Mana - Estudos de Antropologia Social* 2(2): 115-144. Rio de Janeiro: Museu Nacional.
- VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo e CARNEIRO DA CUNHA, Manuela, (1993) Introdução, In: E.Viveiros de Castro e M. Carneiro da Cunha (orgs.) *Amazônia: Etnologia e História Indígena*. São Paulo: Núcleo de História Indígena e de Indigenismo da USP/FAPESP, pp.9-15.
- VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo, e FAUSTO, Carlos (1993) La Puissance e l'acte: la parenté dans les basses terres d'Amérique du Sud, *L'Homme*, 126-128, XXXIII (2-4), pp.141-170.
- WALSER, Robert. (1993) *Running with the Devil: Power, Gender and Madness in Heavy Metal Music*. Hanover: University Press of New England.
- WOODWARD, Hope Draper (1991) *Ashanica Shamanic Healing Ritual and Song*, tese de mestrado, Austin: University of Texas.

ANEXOS

1. DADOS BIOGRÁFICOS DE ALGUNS INFORMANTES

Aruta

Foi meu principal informante. É um homem de aproximadamente setenta anos, filho de pai Mehinaku e mãe Wauja. Nasceu e foi criado na aldeia Wauja, mas conhece bem as histórias contadas pelos Mehináku. É conhecedor da maioria dos mitos e é cantor principal de muitas festas. Sua *performance* durante as narrativas míticas é muito apreciada, juntando crianças, filhos, genros e noras à sua volta¹⁴⁷. Estes momentos proporcionam muitas risadas entre a audiência que também participa lembrando passagens esquecidas ou corrigindo alguma confusão na informação dada por ele. Mesmo sem entender a língua, ou com o conhecimento de apenas algumas palavras, me foi possível acompanhar suas narrativas com um grau de compreensão bastante bom, prova de sua excelência *performática*. Possui uma família atuante na comunidade: são cinco filhos homens - o que poderia ser uma desvantagem, pois normalmente os genros devem morar com o sogro durante os primeiros tempos de casamento. Porém, devido a posição de Aruta no grupo, suas noras é que vieram morar em sua casa. Hoje, por causa da idade, o chefe da casa não é mais Aruta e sim seu filho Ulepe que tem aproximadamente quarenta anos, é *xamã*, toca *Watana* e canta em algumas festas. A esposa de Aruta, **Yulamalu**, também é uma mulher importante, chefe de *huluki* (equipes de mulheres que circulam pelas casas da aldeia fazendo trocas de objetos, quer dizer o mesmo que *moitará* em Kamayurá) e também é ceramista. Sua casa foi a primeira a ficar pronta na aldeia nova, o que no mínimo significa que há uma boa organização do trabalho entre os moradores (são todos filhos e netos e não genros), e ocupa uma posição média no traçado da aldeia, isto é, fica entre as duas facções políticas mais evidentes. Aruta é um homem muito ativo, passa horas do dia no mato, na roça ou pescando, está sempre indo ou vindo, raramente está sem fazer nada. Quando em casa, concerta o telhado, produz cestos, máscaras ou panelas de barro (é considerado muito bom ceramista). Várias pessoas se referem à ele de forma carinhosa, sempre lembrando algo engraçado que ele tenha feito ou dito.

¹⁴⁷ O filme "The Storyteller" feito pela BBC e já citado acima, tem Aruta como protagonista, ele é o contador de história.

Atamai

Chefe político da aldeia junto ao mundo dos brancos e irmão do chefe cerimonial, Yutá. Patriarca da casa onde me hospedei, porém, apesar de não estar em idade muito avançada, tem aproximadamente cinquenta e seis anos, não se considera mais o chefe da casa, pois depois que contraiu catarata e glaucoma, ficou cego de um olho e tem problemas na outra vista, não podendo portanto pescar, caçar, ou seja, não pode contribuir no sustento como é de se esperar de um chefe de casa. Esta situação o deprimiu muito e também por causa disto ele pretende abrir mão da chefia que exerce já há uns vinte e cinco anos. Quando adolescente, Atamai teve problemas de reumatismo e foi viver no Posto Leonardo para receber assistência, tendo então sido “adotado” por Orlando Villas Boas durante alguns anos, ocasião em que aprendeu português e conheceu sua única esposa Pakairú, mulher Trumai de idade aproximada à sua. Possuem oito filhos (seis mulheres e dois homens) e onze netos.

Tupanumaká

Filho de Aruta, com aproximadamente trinta anos. Foi meu principal tradutor. Praticamente todas as narrativas de Aruta me foram traduzidas por ele. Tupa, como é chamado, estudou onze anos entre Goiânia e Brasília e concluiu o segundo grau em técnico de enfermagem. Na aldeia, porém, não pratica seus conhecimentos nesta área, pois tal tarefa está a cargo de **Yanahim** (que apresentarei a seguir) e ambos não parecem fazer parte do mesmo time, possuem uma relação de afinidade (Yanahim é casado com uma sobrinha de Tupa) recheada de muitas rivalidades. Ele voltou a viver na aldeia em 1998 a pedido de seu pai e enfrenta alguns problemas de inadaptação pois, não sabendo pescar, fazer artesanato e não praticar seus conhecimentos aprendidos fora (afirma não ter vontade de ser “agente de saúde”), acaba por ficar numa posição difícil. Atamai convidou-o a ir aos poucos assumindo suas funções, ou seja, de chefe junto aos brancos, porém Tupa reclama que o “pessoal” desconfia dele e que fazem muita oposição às suas propostas. Durante toda minha pesquisa Tupa demonstrou simpatia, disposição de trabalho e também muita malícia e traquejo no trato com o “mundo do branco”, o que se pode apreender de suas traduções e intervenções. Na época da pesquisa ele estava muito triste por não ter uma namorada e sentir saudades das namoradas que teve na cidade, mas logo depois de minha partida ele casou com uma garota de dezessete anos, **Yakupé**, que vim a conhecer na feira de artesanato de Belo Horizonte (na época em que estive na aldeia ela tinha ido visitar o pai que vive numa fazenda fora do Parque). Nas apresentações

que fizeram na cidade pude perceber que o pessoal aceitou bem a liderança de Tupa, porém este tinha muita dificuldade em assumir as responsabilidades que esta posição lhe impunha, como por exemplo cuidar das vendas do artesanato, resolver questões de dinheiro, de horários a serem cumpridos, enfim, todo lado burocrático que sua função impunha.

Yutá

É o chefe cerimonial da aldeia, e tem aproximadamente sessenta anos. É ele quem decide sobre as festas, possui grande conhecimento dos mitos e ritos de seu povo, e é filho do antigo chefe Malakuyawá. Este cargo originalmente não seria seu, mas sim de um irmão mais velho que morreu há uns dez anos atrás, vítima de sarampo, ficando então para Yutá a responsabilidade pela chefia. Ele é também um flautista muito respeitado em sua comunidade, conhecedor de todo repertório existente de *Kawoká*. Infelizmente, durante a maior parte do tempo em que estive na aldeia não pude ter muito contato com ele, pois inicialmente ele viajou a Brasília e quando voltou estava doente, permanecendo assim até nossa partida. Portanto, tive oportunidade de encontrá-lo poucas vezes logo após minha chegada, o que no entanto, foi bastante produtivo, pois fizemos uma longa gravação de flauta *Kawokatã*.

Yatuná

Outro irmão de Yutá e Atamai, talvez um pouco mais novo do que este último. Ele é o responsável pelas festas de iniciação masculina, *pohoká*, e feminina, *kajatapá*. É também flautista e cantor. Conhecedor de muitos mitos, fez questão de demonstrar partes da festa de *pohoká*, na qual várias pessoas tomaram parte cantando e dançando e narrou-me o mito de origem desta festa.

Atakaho

Irmão mais novo de Yutá e Atamai. Tem 37 anos, é cantor, flautista e especialista nas festas de *Wakure* e *Kagapa*. Providenciou espontaneamente uma demonstração destas festas para que eu pudesse gravar e fotografar, incluindo pintura corporal e danças, nas quais meninas jovens também participaram.

Kaomo

Um dos homens mais velhos da aldeia. Ele é irmão do antigo chefe Malakuyawá e, portanto, tio do atual chefe. É o único especialista na fabricação das flautas *Kawoká*, e conhecedor da maioria do repertório vocal e instrumental da aldeia. Sempre muito atencioso e solícito em relação à minha pesquisa. Providenciou espontaneamente algumas demonstrações de festas para que eu pudesse registrá-las. No episódio com as flautas *Kawoká* relatado no capítulo sobre o trabalho de campo, ele mostrou-se muito preocupado em não me deixar triste e decepcionada por não poder ouvir e gravar as flautas e providenciou, sem que eu pedisse, uma demonstração de flautas *Kuluta*, talvez como um prêmio de consolação. Foi também muito solícito ao demonstrar como se faz uma flauta *kawokatāi*, permitindo que eu fotografasse e gravasse sua *performance*, presenteando-me depois com este exemplar de flauta. Durante minha estadia na aldeia ele sempre me chamou de “filha” e autorizou-me a chamá-lo de “pai”.

Itsautaku

Principal pajé da aldeia. Da mesma geração que Atamai, porém de facção oposta a este. Homem muito envolvente e carinhoso. Mostrou-se sempre particularmente interessado em cantar-me canções de cura, algumas compostas por ele e outras tradicionais, porém, eu não estava autorizada a gravar este repertório. Durante o ciclo de festas realizadas para a cura do chefe Yutá, Itsautaku ficou responsável por toda a organização e aproveitou os intervalos da festa para cantar-me outras músicas, de repertório variado, dando maior ênfase às canções que tinham uma temática explicitamente sexual. Sua casa era a que possuía o maior número de moradores e, dentre todos, ele era aparentemente o que mais trabalhava. Sua família envolveu-se especialmente na fabricação de máscaras para a Coleção do MAE/UFBA, pois ele é grande conhecedor das máscaras e artífice habilidoso. Isto, de certa forma, acentuou divergências entre facções opostas, pois Itsautaku e sua família deixaram claro que iriam contribuir para a comunidade doando parte do dinheiro arrecadado com a venda das máscaras, mas faziam questão de ficar com a outra parte para poderem adquirir um barco que seria apenas de sua casa.

Kalupuku

Irmã de Itsautaku e minha principal informante do sexo feminino. Tem aproximadamente quarenta anos, seis filhos e é viúva. Foi casada com um Kamayurá que morreu há alguns anos atrás. Vive atualmente na casa de seu irmão, e me pareceu ser a mulher que mais trabalhava na

casa. É especialista nos cantos femininos e demonstrou sempre muita segurança e precisão rítmica ao cantar um vasto repertório. Durante suas *performances*, sua filha menor (que nasceu com síndrome de *down*) ficava a maior parte do tempo mamando ou brincando em seu colo. É também uma das melhores ceramistas da aldeia. Apesar de falar muito pouco português, pudemos nos entender relativamente bem e, ao final, ela sugeriu-me que aprendesse Wauja, pois muitas coisas que ela poderia me contar, não deveriam, no entanto, passar pelos ouvidos dos tradutores homens.

Aulahu

Filho de Itsautaku e genro de Yatuná. Tem 30 anos, é casado com duas irmãs e vive na casa de seu sogro. Fala relativamente bem português (viveu um tempo sob a guarda de Joan Richards, a missionária do SIL que vive em Canarana) e conhece bastante bem as histórias e mitos de seu povo. Isto não me pareceu ser muito comum para as pessoas de sua geração, geralmente apenas homens mais velhos se mostraram dispostos a contar estas histórias.

Yanahim

Filho de Itsautaku, hoje com 25 anos. É o “agente de saúde” da aldeia e até maio do ano passado era também o professor da escola. Rapaz muito esperto (sempre demonstrando interesse em aprender mais português e matemática) e também muito simpático e envolvente. Trabalhou comigo em várias traduções e é, pelo menos por enquanto, o único habilitado a escrever em Wauja na aldeia. Participou da elaboração do único material lexical disponível da língua Wauja juntamente com um pesquisador da UNICAMP, Angel Mori e a equipe do ISA que vem desenvolvendo um projeto de formação de professores indígenas em todo o Parque Indígena do Xingu.

2. MITOS E RELATOS CITADOS

“Os Perigos da Menstruação”

Narrado por Aruta e tradução de Tupanumaká

“Eu vou explicar pra você porque menstruação é perigoso: primeiro nós tomamos erva quando pequenos, e segundo nós fumamos *hoká*, o pajé, terceiro nós lutamos *kapi* (que os brancos dizem *huka-huka*), nós passamos remédio, tudo. A gente se preocupa com a nossa saúde e o sangue da mulher é muito forte, é forte. Se o seu marido cuidar de você quando estiver menstruada, o cheiro da menstruação vai entrar no organismo dele e ele vai começar a tossir, vai começar a ficar fraco, vai ficar doente. O encontro do sangue com o *hoká* vai fazer mal pra ele. Se um rapaz estiver comendo alguma coisa e mulher menstruada estiver por perto, ele vai começar a enfraquecer, vai começar a perder na luta, por causa do cheiro do sangue da mulher que está menstruada. Por isso a gente toma muito cuidado, por isso quando as índias ficam menstruadas elas não trabalham, ficam de resguardo na casa, não sai, pode ir tomar banho mas não fica perto dos homens, não pode fazer comida, não pode fazer beijú, nada. Quando outra mulher tá cozinhando dentro da casa e uma mulher menstrua alí dentro, de repente, aí jogam toda comida preparada fora, se comerem assim mesmo, daí vai torcer, vai ficar mal. Por isso a gente tem medo quando vai pra Brasília ou em Canarana comer em restaurante, quem sabe se a mulher que preparou a comida está menstruada e então dá pra gente, a gente pode ficar doente, pode ficar mal, começar a tossir. Por isso a gente se preocupa quando viaja, tem muitas mulheres que cozinham em restaurante, pode trabalhar menstruada e daí dá pra nós. Quando a gente está doente e a mulher menstrua, então ela tem que sair da casa e ir pra outra casa. Se ela continuar, o sangue dela vai começar a entrar no seu organismo, você vai começar a passar muito mal, vai ficar muito fraco, com dor no peito, cê vai comer a tossir. Por isso Atamai, aquele dia em que você estava menstruada ele teve que sair, ele não podia ficar dentro da casa e foi pra outra cas.^R Não é que ele tava chateado não, isso é nosso costume, os Wauja sabem, eles sabem. Os mehinaku, Kamayurá, Kalapalu, Kuikuru, todos os outros índios, eles não sabem, mesmo quem tá menstruada chega perto, pode fazer comida, eles não sabem, porque nosso costume é outro. Isso vem de muitos anos, do nosso bisavô. Agora, se por exemplo tem menino, criança, alguém que tá com convulsão, com epilepsia, tremendo, a única pessoa admitida pra chegar perto é a mulher menstruada. Ela chega perto do doente pro sangue dela entrar no organismo dele pra tirar a doença do estômago, da cabeça, a

pessoa pode ficar fraca, só que *apapaatae* que está dentro do sangue do doente sai, vai embora e aí ele melhora. Se uma mulher tá trabalhando, fazendo *nukaga* (mingau cozido) e menstrua, ela joga tudo fora, qualquer coisa que estiver fazendo de comer ela joga fora, se a gente tomar vai ficar doente. Também a mulher que nasceu nenê, o marido dela não pode comer nada, enquanto a mulher estiver de resguardo, ele não pode comer peixe, se ele comer ele pode ficar doente, pode ficar com a respiração assim ...(ofegante) ou pode ficar velho logo, ele não pode durar muito tempo, se ele completar 50, 60 anos ele fica velho logo. Por isso nós não comemos, pra durar mais de 80 anos, 100 anos e a gente fica vivo, fica ainda jovem. Por isso a gente fica de resguardo, fica um mês, a gente come só a caça e toma erva.”

Laptauana I

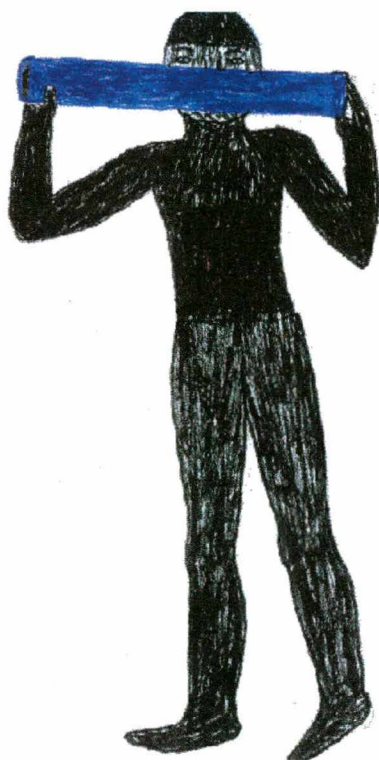
Narrado por Itsautaku

e traduzido por Tupanumaká

“Laptauana é um homem muito sábio, ele tinha um *yanato* (bambu grosso) que ele furava, fazia um buraquinho e ele tocava este *yanato* no dia em que tinha eclipse da lua que se chama *kejoyumekentopoa*. Toda vez que tinha eclipse ele tocava, ia pra lá, pra lá, pra lá (apontando várias direções da aldeia) correndo, ele gritava e tocava, gritava e tocava. No outro ano acontecia a mesma coisa, ele tocava, tocava, tocava. Então começou a ficar cheio de berruga no corpo, porque o sangue da lua do eclipse caía nele e ele ficou todo pintado, cheio de berruga. Então o corpo dele ficou feio e ele começou a ficar doido. Ele ficou tocando pra todo lado, daí ele começou a voar (levitar), tocando, tocando. Ele voava assim mesmo, sem fazer nada, só tocando, gritando. O pessoal então falou “ué, o que está acontecendo com Laptauana? Ele está ficando doido, está indo embora, acho que ele está virando bicho”. E o pessoal começou a falar “eh, Laptauana tá virando bicho”. E ele andando, voando, voando e foi embora, foi pro céu. Só que ninguém sabe onde ele mora, todo mundo sabe que ele foi embora pro céu tocando o *yanato*, *pum-pum*.... Então foi morar no céu, só que ele é muito perigoso, se ele aparecer e alguém ouvir o canto dele, essa música, o *yanato*, pessoa pode até morrer, ele não pode aparecer se não ele provoca a morte. Antigamente ele apareceu, uma pessoa ouviu a música, o *yanato* dele e ficou doente e morreu. Eu acho que este é o sinal que ele está dando, avisando gente pra morrer”.

Laptauana II

Narrado por Aulahu em português e desenho também de Aulahu.



“Laptauana gostava quando tinha eclipse, ele ficava animado e começou a tocar bambu. Ele era homem antigamente, era rapaz, era maluco também. Diz que ele tava gostando quando tinha eclipse e começou a tocar esse bambu toda noite, tinha eclipse aí tocava. Antigamente o pessoal tinha medo de eclipse, agora ninguém mais tem medo de eclipse porque a gente já sabe como é que tem eclipse. Diz que quando tem eclipse tem que acordar, qualquer coisa você tem que acordar, balançar pra acordar, pra não virar “bicho”. É por isso que Laptauana tem que acordar essa flauta dele, o bambu dele e aí começou a tocar esse bambu. Ele gosta de tocar esse bambu, ele vai correndo, vai pro rio, vai no mato, vai na roça, vai pra lá, pra lá (aponta várias direções), até o eclipse ficar bom, aí parou, amanheceu.

(desenho feito por Aulahu) ----- Todo ano que tem eclipse tem que tocar flauta dele até que eclipse não gostou, não gostou mais, diz que nove horas teve eclipse e ele começou a tocar essa flauta, Laptauana, até que meia noite ele tava cansado de tocar flauta e aí começou a voar, voar, porque ele tava cansado e vai virar “bicho”, ele tava voando baixo ainda até que amanheceu e ele desceu ainda. Depois teve eclipse de novo, ele tocou de novo e aí ele voou mais alto um pouco, à meia noite voou mais alto ainda até amanhecer. Depois teve eclipse de novo e ele vai tocar de novo, ele gosta de tocar flauta dele”.

Kaluaná

Narrado por Aulahu em português



(desenho feito por Kaomo)

“*Watana*¹⁴⁸ começou, não é antigamente, é o pessoal do Kamo. Kamo fez *kwaryp*, o *kaumay* e pessoal foi visitar ele, todas as aldeias vão juntar lá na aldeia de Kamo e aí Kaluaná foi. Kaluaná foi e pensou “eu vou inventar música” e aí inventou música. Diz que ele não é lutador, que ele é fraco e essa fraqueza dele seu pai não gostava. O convidador chegou na aldeia dele e ele ficou alegre, ficou contente de participar desse *kwaryp*, mas o pai dele não aceitou não e disse “você não pode ir, você não é forte, você

não é lutador, você é mais fraco do que os outros”. Kaluaná ficou triste e não foi junto com o pai, foi só a mulher dele, saíram bem cedo, umas seis horas, pro *kwaryp*. Ele ficou sozinho com a avó. Lá pro meio dia ele pensou “será que eu vou? Será que o meu pai vai me deixar lutar? Eu vou, lá no meio da estrada eu vou conseguir lutar”. Então ele falou pra avó “ô avó, faz caldo de pimenta pra mim levar, *kapsalagã*” e ela disse “eu faço pra você”. Então a avó fez pra ele dois litros pra ele levar. Ele foi levando o caldo de pimenta. Lá na frente ele encontrou um pau, uma árvore que a gente pega pra pintar o corpo, chama *mawaga* (copaiba). Então ele pensou “como é que eu vou fazer com *mawaga*, será que ele vai deixar pra mim? como é que eu vou lutar? Eu acho que ele vai deixar pra mim”. Porque *mawaga* tem dono que é lutador forte. Ele deixou pimenta (*impaijiu?*) e falou pro *mawaga* “eu quero um pouquinho de sua força”. Então ele pulou de pertinho na árvore e ela balançou só um pouco, teve que lutar um pouco com ela até conseguir entortar um pouquinho mais. Então conseguiu, né, então tá bom. Ele foi andando de novo, andando, andando, lá na frente encontrou um rapaz que era o dono desse pau que falou “ah, você que tá querendo ficar forte?” “sou eu mesmo” disse Kaluaná. “Então tá bom, vamo ensiná você”. Então o rapaz, que chama Malukaya, abriu caminho pra

¹⁴⁸ *Watana* é o nome da flauta que tocam no *kaumay* e na festa de *pohoká* - ver cap. sobre instrumentos musicais

entrar na casa dele e entrou. Começaram a lutar e Kaluaná caiu fácil e Malukaya disse “é, você não tem nada mesmo, daqui a pouco você vai ficar forte. Primeiro você tem que vomitar”. Então ele vomitou cinco vezes, vinte litros de água ele vomitou. Depois experimentou até ficar forte, bem pouquinho ainda. Depois vomitou de novo e tentou, lutou com Malukaya e ficou um pouquinho mais forte. Tá começando a ficar forte, até que vomitou mais quatro vezes e aí ficou forte. O pessoal que foi participar da festa já tava lá na aldeia, já tinham chegado bem de tarde enquanto Kaluaná tava treinando ainda no meio da estrada. Malukaya pode ver qualquer gente de longe ainda, igual televisão, computador, ele procura qualquer coisa. Então ele mostrou a mulher de Kaluaná pra ele, que ela não tava respeitando ele, tavam mexendo com a mulher dele e disse “deixa pra lá. Quando você chegar lá, você não pode aceitar ela porque ela tem cheiro, cheiro de homem. Se você aceitar ela você vai continuar fraco” “então tá bom” disse Kaluaná. Quando era lá pras cinco horas ele conseguiu ficar forte. O vovô de Malukaya falou pra Malukaya “tem que levar seus parentes acompanhar Kaluaná, vocês tem que ajudar ele quando ele lutar”. Então Malukaya foi acompanhar Kaluaná, pegou um tipo avião e voou até chegar lá no acampamento do pessoal, lá na aldeia. Quando ele chegou às seis horas, tava escurecendo. O pai dele viu e não gostou “o que é que você veio fazer aqui?”, mas Kaluaná ficou só escutando. Depois a mulher dele levou mingau pra ele, mas ele não aceitou, porque ele tava com o amigo dele, com Malukaya, por isso que ele não tá aceitando. Às sete horas começou a tocar flauta, *Watana*, ninguém tocava flauta ainda, só eles que vão mostrar. Eles tocaram flauta e todo mundo tava gostando e se perguntando “onde foi que ele achou flauta?” O pessoal que tava gostando foi olhar ele, mas só viram ele sozinho, ninguém viu o amigo dele que tava tocando com ele porque ele tava escondido pro pessoal não ver ele. O pai dele tava lá com raiva dele, porque ele não tá assim forte, mas ele engordou lá no meio da estrada, bem gordo. Aí amanheceu e todo mundo foi no meio da aldeia e Kaluaná foi atrás do pessoal e ficou longe deles, sozinho. Ele amarrou cordão no joelho, no braço, se enfeitou e ninguém viu o amigo dele porque ele foi embaixo da faixa (que amarra na cintura), outro amigo foi embaixo da outra faixa, outro foi na outra, em todas. Depois chamaram lutador, chamaram ele e um campeão bem forte. Kaluaná não ia lutar primeiro, porque ele era mais fraco do que o outro lutador, mas como ele ficou assim, por isso que ele foi primeiro. Quando chamaram o primeiro lutador ele correu e o pai dele não gostou “ah, homem feio, você não pode fazer isso, você não é lutador, você é mais fraco que os outros lutadores”, mas assim mesmo ele correu. Quando ele pegou lutador bem forte, ele virou, pegou e jogou bem longe e aí o pai dele gostou

“ai meu filho, como é que você ficou assim? Você era fraco, como é que você ficou assim?” Todo mundo ficou contente, porque ele ficou forte, até o pessoal confiou nele. Ele foi derrubando o pessoal até terminar o *Kwarup*. Quando terminou o *Kwaryp* o amigo dele falou “vamo embora” “tá bom, vamo embora” ele respondeu. A mulher dele queria ir embora com ele mas ele não aceitou e disse “pode ficar com meu pai e depois você vai com ele, eu vou sozinho” “não, eu vou com você” ela falou mas ele disse “não, não pode ir não”. Então ele foi embora sozinho. Ele ficou lá onde aprendeu a lutar, na casa do Malukaya. Ficou lá mesmo, treinando de novo pra ficar mais forte. Quando o pessoal chegou na aldeia procurando ele, não encontraram. Perguntaram por ele “e aí, Kaluaná já chegou?” “não chegou ainda não” responderam. Pensaram que ele tinha morrido, e todo mundo chorou, até o pai dele chorou, a mulher dele cortou cabelo, ficou bem careca, carequinha. Aí ela ficou presa, mas Kaluaná tá lá, junto com Malukaya. Quando ele ficou bem forte mesmo, Malukaya mandou ele embora e disse “então vai, pode lutar tranquilo. Se você ficar velho, bem velhinho, aí nós vamo buscar você, aí que você vai morrer. Primeiro você tem que pegar lenha pra sua neta, pra cozinhar caldo de mandioca. Quando você chegar com a lenha, você tem que começar a contar de nós. Você não pode contar agora quando chegar, se não agente pega você e aí você vai morrer”. Então Malukaya deu peixe pra ele, deu cesto de homem cheio de peixe, só trairão (*puláma*), diz que Malukaya só come *puláma*. Quando ele chegou, ele não contou nada até ficar velho. Quando ele ficou bem velhinho, igual o Kwarao (o homem mais velho da aldeia nesta ocasião), não, mais velho que o Kwarao, ele foi pegar lenha pra neta cozinhar *nukaga* (perereba). Quando ele voltou, ele descansou na rede e chamou os netos “vem comigo, deitar junto comigo pra eu contar um pouco de história pra vocês”. Então os netos ajuntaram, tava cheio de netos e ele começou a contar “assim que eu fiquei...” e Malukaya tá lá ouvindo, escutando o que ele tá contando “então Malukaya deu *Watana* pra mim, vocês tem que ficar com *Watana*, tem que cuidar dela e quando tem festa de *kwaryp* vocês tem que tocar flauta pra *Kwaryp* ficar animado. Se vocês não tocarem *Watana*, *Kwaryp* vai ficar triste. Assim que Malukaya falou pra mim. Agora eu vou morrer, Malukaya vai me pegar . Eu vou morrer mesmo, agorinha”. Aí ele arrumou lugar pra ele morrer e morreu na hora. Por isso é que tem flauta pra *Kwaryp*”.

Kamalu

Narrado por Aruta e traduzida por Tupanumaká

Kameluhai veio lá da cabeceira do rio Batovi, veio descendo. Ela é uma cobra muito grande de barro, de *kamalu*. Primeiro, em cima da sua cabeça, tinha um *kamalupo* (que é panela de barro) grande, segundo tinha outro menor, terceiro tinha outro menor, tinha outro, tinha outro... ia diminuindo, bem no rabinho tinha *makulatãi*, panelinha pequena, tudo em cima da *kamalu*. Então *úi*, “cobra”, começou a cantar *kamalupo* “*kamalu* (com voz grave), *kamalu* (com voz aguda)”, um *autokupai* (quer dizer som grave) e outro *magtokupai* (som agudo). Ela veio cantando, cantando, descendo o rio, entrou no *wakunuma*, “no lago”, bem aqui (apontando para a direção do porto da aldeia), na boca desse rio aqui. Entrou por lá e tentou pousar no *wakunuma*, mas ela não cabia, porque era muito grande e então deixou sinal, deixou *kamalu*, ela fez cocô e deixou. Porque esse *kamalu* é o cocô da cobra. Enquanto ela vinha cantando, tudo mundo ouviu e foi ficando curioso, todo mundo desceu pra lá pra ver. Quando chegaram lá, encontraram cobra muito grande, tinha *kamalupo*, tinha *makulatãi*, “panela pequena”, todas, e o pessoal viu como fazer. Ela tentou afundar mas não conseguiu, então seguiu viagem. Por isso os Wauja sabem fazer *makulatãi*. Então seguiu viagem descendo o rio, desceu, desceu, foi embora e chegou lá no *Unopitsakála*, onde as águas se encontram e formam um rio bem largo (N.T. os Wauja acreditam nisso, mas na verdade existe mesmo, eu tive prova. Fui lá em Belém do Pará, atravessando dentro do rio que levou mais de três horas pra atravessar de navio. Eu acreditava porque meu pai contava pra mim que tinha o fim do rio que Wauja chama *Unopitsakala*, onde as águas se encontram). Os Wauja acreditam que ela desceu pra lá, cobra muito grande. Mas filhote ficou aqui no *wakunuma*, de vez em quando ele aparece, cobra muito grande, com os olhos grandes, rabo igual peixe assim, não tinha rabinho, tinha igual peixe, largo. Os Wauja acreditam, já apareceu muitas vezes pro pessoal. Quando ia lá pegar *kamalu* ele aparecia, por isso ninguém vai sozinho pegar *kamalu*, vai em grupo”.

“Mapulawa, sobre o ciúme: como começou pequí”

Narrado por Yatuná e tradução de Tupanumaká

“Havia um homem que se chamava Iritiulakuma que era chefe, cacique, e tinha oito mulheres: Kajujuto, “arara”, Ujau, Iritiulakuma Enejo, Kuyakuya, Sukuto, Soutojo, Kuri e (faltou o nome de uma, são todos nome de pássaros). Este homem resolveu fazer uma roça bem grande, plantou até cabaça pra fazer *uaun* (chocalho). Ele sempre ia na roça pra ver suas plantas. Quando cresceu *maoma*, “cabaça”, e deu fruto, *Yapa*, “paca”, tava comendo todo *maoma*, o homem viu e falou “poxa, paca tá comendo tudo, vai estragar tudo. Tenho que voltar outro dia para esperar”. No outro dia bem cedo, às 5 hs., ele foi e ficou esperando a paca. Aí a paca veio e encontrou. Ele preparou sua flecha para atirar, mas a paca viu e falou “poxa, não faz isso não. Deixa eu te contar uma coisa, tenho novidade pra você”. Aí o homem desarmou e falou “o que é que você quer contar pra mim?” e a paca disse ‘eu queria te contar uma coisa. Sua mulher está te traindo. Ela está procurando namorado dela até que encontrou. Tá namorando com um “bicho”, você vai ver, ele é *Yakajokuma*, “jacaré”, mas lá dentro tem rapaz bem bonito. Você vai ver. Sua mulher está te judiando, fazendo coisa muito feia com você”. O homem ficou triste e falou “pode comer a cabaça, pode tomar conta da minha roça também”. Aí a paca falou “vamos lá. Você quer assistir quando eles estão transando?” e o homem respondeu “vamo embora”. Paca levou Iritiulakuma até a beira do rio e ficou escondido. Lá pelas 8hs. da manhã as duas mulheres vieram assobiando, chamando todo mundo para vir junto. E o marido escondido. Elas estavam com uma cuia cheia de mingau, tinha beiju e sal com pimenta. Quando a mais velha chegou na beira do rio gritou “jacaré, vamos namorar!” e o jacaré nem respondeu. Gritou novamente e nada. O jacaré gostava mais da mais nova. Então a mais nova gritou “jacaré, vamos namorar!” e aí ele respondeu, fez *pu-pu...* (barulho), ele tava feliz porque gosta da mais nova. Aí ele veio, encheu água e veio até a beira do rio, tirou a capa e saiu um rapaz bem bonito. Então ela falou “você já chegou... vamos comer beiju, tomar mingau”, “tá bom” ele respondeu. Comeu beiju, tomou mingau e o marido dela assistindo. Jacaré transou com a mais velha, transou, transou, transou e gosou. Não gozava tanto, só desmaiou um pouquinho. Depois transou com a mais nova e desmaiou. Por isso ele gosta de transar com a mais nova, porque ele goza mais. Então o marido falou “vou flechar ele” e a paca falou “calma, não mata ele agora. Você tem que chamar seu povo pra matar pra você, se não você não vai dar conta de matar ele. Se não ele vai escapulir e vai

embora e você vai perder. Quem vai sair perdendo é você. Você tem que esperar um pouco. Tem que aguentar”, “tudo bem” ele respondeu. Daí a pouco o jacaré acordou, foi no rio tomar um banho, colocou a máscara dele e foi embora. O homem foi embora triste. Chegou em casa e as duas mulheres já estavam lá, era mais ou menos 10hs. da manhã. Elas ofereceram mingau pra ele dizendo “ah, pode comer alguma coisa”, mas ele nem respondeu, já estava com ciúme. A outra falou “vem comer beiju, tomar mingau” e ele nem falou nada, ficou calado, deitado na rede. Aí Kajujuto foi lá, tentou falar com ele e ele ficou lá deitado, nada. Depois foi papagaio, tentou conversar com ele e ele não conversou. Depois foi periquito e nada. Por último, as duas foram conversar com ele, mas nada aconteceu. À tarde ele foi lá no meio da aldeia conversar com o pessoal. Chamou o povo dele, o pessoal chegou e falou “o que é que foi, chefe?” e ele disse “tem “bicho” que está namorando com minha mulher”. Então eles perguntaram “o que que é?” e ele falou “é jacaré, e dentro dele tem rapaz bem bonito que está namorando com minhas duas mulheres. Estão me traindo muito feio”, “então tá. Vamos matar ele” responderam. No outro dia trouxe flecha bem grande pro pessoal preparar, fazer bastante flecha, bastante arco, material pra matar, vara pra cutucar, dar furada nele, tudo. Então homem falou pras outras mulheres da aldeia “vocês poderiam ir pra roça amanhã, pra ralar e fazer bastante beiju pros maridos levarem pra pescaria. Lá a gente vai resolver caçar e ficar uns cinco dias”. Aí elas foram pra roça, trouxeram mandioca, ralaram, fizeram beiju, ficou tudo pronto e eles falaram “vamos embora amanhã”. Um dos homens falou “eu vou pegar ele”, outro falou “eu vou queimar a capa dele”, “eu vou também”, outro disse “eu vou matar a coruja”. Tudo preparado. Chegando lá entraram na canoa, desceram um pouquinho, encostaram a canoa e voltaram até onde as pessoas tomam banho. Ficaram lá esperando. Era um cerco grande, tinha muita gente lá. Não tinha ninguém no rio, mas daí a pouco as duas vieram, chegaram lá, tudo feliz, sorrindo. A mais velha chamou, chamou, não teve resposta. Daí a pouco a mais nova chamou, chamou e aí ele respondeu. Mesma coisa, né. Aí chegou lá na beira do rio, tirou máscara, aí saiu rapaz bem bonito. Todo mundo falou “poxa, ele é bonito”, os guerreiros falaram. O pessoal queria atirar “não, espera um pouquinho se não ele vai embora. deixa ele transar primeiro, aí quando ele desmaiar nós vamos matar”. Ele chegou, abraçou as mulheres, elas deram *kapsalagá* (pirão de pimenta), beijú, tudo. Aí ele transou com a mais velha, transou e desmaiou só um pouco. Aí ele acordou e o pessoal queria atirar nele “não, não atira não. Quando ele transar com a mais nova ele vai desmaiar mais longo, vai demorar pra acordar e então nós vamos atirar”, “tudo bem” o pessoal respondeu. Jacaré

transou com a mais nova, transou, transou, aí desmaiou, gozou e desmaiou. Quando estava demorando muito pra acordar o pessoal atirou nele, atirou, pessoal gritou, outro pegou coruja e matou¹⁴⁹. Outro foi lá, arrancou a máscara dele, rasgou tudo, bateu. Outro atirou muito nele, mas mesmo assim ele tentou escapar. Levantou, correu com um monte de flechas nas costas, na barriga, tentou entrar na máscara, mas o pessoal puxou a máscara, rasgaram tudo, mataram, pegou ele na cabeça e morreu. O homem foi lá e bateu nas mulheres, bateu, bateu e foi embora. Chegou na casa e bateu em todo mundo, nas outras mulheres. O pessoal voltou pra casa, levaram a máscara e o corpo para bem longe da aldeia. Queimaram lá a máscara, tudo. O homem ficou muito triste, pegou a rede dele e foi embora, fugiu pro mato, foi embora para o rio, para outro lugar. A mulher tomou um banho, ficou triste. Passou um ano, dois anos, aí foi lá ver o pequi, viu uma planta que chama pequi, tinha uma outra, uma outra. Era do namorado dela, onde tinham queimado ele nasceu pé de *akãï* (pequi) e *yetula* (mangaba), tinha outra planta também. Ela foi embora e voltou no outro ano, já tava grande, pequi grandão, cheio de fruta. tinha um pequi caído no chão, então elas pegaram, cortaram e cheiraram, era muito cheiroso, muito gostoso. Aí elas falaram “isso aqui é pequi”. Levaram para casa e nem falaram nada pra ninguém. Pegaram as redes delas e foram embora morar lá embaixo do pequi. Ficaram lá comendo pequi, mudaram pra lá. Cada visita mulher que chegava lá ficava, não queria mais voltar. Assim elas fizeram *matapu* (zunidor), a festa que chama *Kuri* (cantada por Aruta). No final foram fazendo *Alua*, *Iupe*, *Ukalu*, todos os cantos. Quando o pequi já estava acabando fizeram *Mapulawa* (que Yatuná cantou). Quando elas estavam fazendo *Mapulawa*, foram buscar o marido e disseram “bora, vamo embora, vamos fazer festa do pequi. É pra você ir lá comer pequi, pequi é tão gostoso”, mas o marido falou “não, não vou embora. Só agora que eu vou aceitar ele pra comer? Não, isso aí é de vocês. Vocês me traíram tanto..., não quero comer pequi. Isso é namorado de vocês” (Yatuná faz uma brincadeira comigo e diz “assim que seu marido vai falar pra você. Ele não vai querer voltar mais pra sua casa). o marido ficou sempre triste. O pessoal ia lá e ele fugia do pessoal. Eles faziam *uh-uh-uh...*, gritando, mas ele não respondia. Por isso tem um pássaro que se chama *makaná* (N.T. *makaná* quer dizer triste). É um chefe que foi embora para o mato, que chama *makaná*. Ele é *Irixiulakuma* (um tipo de gralha), tem muito aqui no rio e faz assim: *uuuh!* mas é sempre triste. O pessoal chama ele de homem triste, ele é chefe dos pássaros”.

¹⁴⁹ N.T. A referência à coruja é porque sempre que as mulheres tiram o *sapalaku* (*uluri*) elas colocam na cabeça da coruja, e como ela não tinha contado nada é porque ela estava guardando segredo.

Pohoká, “festa de furação de orelha” -começo de música de urubú

Contado por Yatuná e traduzido por Yanahin

“Música de urubu surgiu assim: quatro irmãos pescadores queriam pescar lá na *Amatopoho* (aldeia gafanhoto), eles desceram até o *Tsariwapoho*¹⁵⁰, da cabeceira pra cá. Eles escutaram a *kawoka* e disseram “vamos tomar *nukaga*”¹⁵¹ mas só tinha *akãinã*. Não conseguiram tomar *nukaga*. Desceram até a segunda aldeia, *Kamayuto*, e aconteceu a mesma coisa. Desceram então até *Muluitsaku* e a mesma coisa aconteceu. Eles queriam o mingau dos tocadores de flauta mas não encontravam. Do outro lado do rio tinha a aldeia *Otojoboho* e aconteceu igual, só tinha mingau de pequi. Eles resolveram seguir a pescaria. Já estava escuro e então eles iam ascendendo sapé para iluminar e poder matar os peixes que estavam dormindo. Foram descendo até encontrar *tulupi* (peixe pintado), mas ele não era peixe verdadeiro era “bicho”. Tentaram matar mas não conseguiram. O peixe então disse “vou levar vocês para o céu”, foi pra baixo da canoa e a água foi subindo junto, até que as outras aldeias viram eles subindo e gritaram..... . Um dos dois irmãos, o mais velho, se chamava Iakuixeku. O pessoal viu Iakuixeku e gritaram, eles olhavam mas achavam que estavam continuando no riozinho, normalmente. Daí encontraram um pescador, que não era gente, era espírito dos pássaros que perguntou “onde é que vocês vão? Vocês vão ver seu filho ararinha na festa dos pássaros?” Ararinha era um filho passarinho de Iakuixeku que tinha morrido há muito tempo, tinha sido enterrado e subiu pro céu pra festa dos pássaros. Ele respondeu “sim, nós vamos” e seguiram tristes, até encontrar vários pássaros diferentes que perguntavam a mesma coisa e ele respondia que sim. Então chegaram no porto dos passarinhos e viram o ararinha. Ele perguntou pros tios “vocês estão bem?” e eles responderam “sim, nós estamos”. Perguntou pro pai “você está bem?” e o pai respondeu “sim, eu estou. Vim aqui pra ver você”. Ararinha levou eles até sua casa, pegou um panelão (*kamalupo*) e escondeu eles dentro pro pássaro que come gente não ver eles. Aí ele falou “estou fazendo a festa pra todos nós que estamos nesta aldeia”. Começaram a cantar, primeiro a música do urubu e depois da ararinha. Cada pássaro cantou a sua música e sempre cantam estas músicas antes da furação de orelha”.

¹⁵⁰ *Tsariwapoho* segundo o tradutor é nome de uma antiga aldeia wauja, este nome talvez venha do nome de um estrangeiro, um americano que esteve lá e deixou doença que matou muita gente. Não soube dizer quando, mas foi antes dos irmãos Villas Boas aparecerem.

¹⁵¹ *Nukaga* é mingau de mandioca, também chamada de perereba e *akãinã* é o mingau de pequi.